

DIE MUSIKFORSCHUNG

Herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, dem Institut für Musikforschung Berlin, dem Landesinstitut für Musikforschung in Kiel und dem Institut für Musikforschung in Regensburg in Verbindung mit
HANS ALBRECHT / FRIEDRICH BLUME / HANS ENGEL
MAX SCHNEIDER / WALTHER VETTER

IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

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

IX. J A H R G A N G 1 9 5 6 / H E F T 4

Erscheinungsweise: Jährlich vier Hefte.

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

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist durch alle Musikalienhandlungen oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich 26. – DM, zuzüglich Zustellgebühr. Einzelpreis des Zeitschriftenheftes 6.50 DM. Die Mitglieder der „Gesellschaft für Musikforschung e. V.“ erhalten die Zeitschrift kostenlos. (Postscheckkonto der Gesellschaft für Musikforschung: Hannover 289 20). Zahlungen für die Zeitschrift sind auf das Postscheckkonto des Bärenreiter-Verlages, Frankfurt am Main Nr. 10 99 55 unter Angabe für „Die Musikforschung“ zu leisten.

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

| Inhalt dieses Heftes: | Seite |
|--|-------|
| Hans Albrecht: Curt Sachs zum 75. Geburtstag | 385 |
| Joseph Schmidt-Görg: Ludwig Schieder mair 80 Jahre alt | 387 |
| Ernst Hermann Meyer: Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kromeríz (Kremsier) | 388 |
| Herman-Walther Frey: Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkapelle | 411 |
| Walther Krüger: Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit | 419 |
| Franz Krautwurst: Rudolf Wagner (1885-1956) | 427 |
| Hermann Stephani: Stadien harmonischer Sinnerfüllung | 432 |

Berichte und kleine Beiträge

| | |
|--|-----|
| Franz Brenn: Zur Frage gregorianischer Lesarten | 442 |
| Alfred Reichling: Ein bisher unbeachteter Kyriesatz nebst zugehörigem Praeambulum im Buxheimer Orgelbuch | 443 |
| Leo Schrade: Zur Motettenhandschrift La Clayette | 446 |

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

Curt Sachs zum 75. Geburtstag

(29. Juni 1956)

VON HANS ALBRECHT, KIEL

Als 1934 Curt Sachs Berlin, die Stadt, in der er geboren und erzogen worden war, verließ, und damit seine brandenburgische Heimat, deren Musikgeschichte er in seinen frühen musikhistorischen Studien erhellen geholfen hatte, verlor die deutsche Musikwissenschaft einen ihrer bedeutendsten Vertreter, einen fruchtbaren Denker, dem sie manche neue Betrachtungsweise verdankte. Er wich der Gewalt und flüchtete vor der Zukunft, nachdem man ihm die Leitung der von ihm erst systematisch aufgebauten und wissenschaftlich geordneten Staatlichen Instrumentensammlung und die Lehrtätigkeit an der Berliner Universität genommen hatte. In jenen Jahren, da eine Schar von meist hochbegabten Musikforschern aller Altersstufen von den Zwangsmaßnahmen eines ressentimentgeladenen antisemitischen Regimes außer Landes getrieben wurde, erlitt die Musikwissenschaft in Deutschland Verluste, die größtenteils unersetzlich waren. (Man möge in der Welt nicht glauben, wir wüßten das nicht mehr!) Die Auswanderung des damals auf der hohen Ebene schöpferisch-wissenschaftlicher Reife stehenden Curt Sachs aber schlug dem Fach wohl die tiefste Wunde.

Diese Worte sind wohlüberlegt; sie entspringen weder der Konvention, Jubilare mit Lorbeeren sehr großzügig zu bedenken, noch wollen sie „wiedergutzumachen“ versuchen, was mit allen, noch so gut gemeinten Worten doch nicht geheilt werden kann. Wenn wir — leider verspätet — Curt Sachs an dieser Stelle zum 75. Geburtstag gratulieren, so kann das für uns, die wir noch das Glück hatten, bei ihm in die Lehre zu gehen, eigentlich nur in der Form dankbarster Erinnerung geschehen. Wer gar zu den Jahrgängen gehört, die — wie der Schreiber dieser Zeilen — in Berlin studierten, als der große Gelehrte sich gerade neuen Gebieten zuwandte, weiß, warum man keine seiner Vorlesungen und Übungen versäumen wollte. Wir haben an seinen Lippen gehangen — hier ist diese abgenutzte Redewendung wirklich am Platze —, als er seine Vorlesungen über Barockmusik und über die Musik der Antike zum ersten Male hielt. Wir können ihn uns auch jetzt, da er 75 Jahre alt geworden ist, nicht anders vorstellen, als er damals war. Vor seinem Auditorium auf und ab gehend, trug er mit ruhiger Stimme seine überzeugenden Argumente und Schlußfolgerungen vor und wußte seine erregenden Gedanken meisterhaft zu formulieren. Dabei pflegte er ohne Manuskript zu sprechen, so daß er sich gleichsam spontan zu äußern schien. Manchem von uns ist vielleicht erst später aufgegangen, daß alles nicht nur mit Daten, Zitaten und Quellenangaben fundiert, sondern auch mit bezwingender Logik aufgebaut war.

Wir haben ihm aber heute auch für vieles zu danken, das sich nicht zur harten Münze nüchterner Sprechweise prägen läßt. Er war gewiß der anregendste Lehrer, den man sich denken kann, aber seine Vorlesungen waren immer streng wissenschaftlich und stellten keineswegs geringe Ansprüche an seine Hörer. Vielleicht kann sich heute wirklich nur derjenige, der die Entstehung des längst in die Umgangssprache eingegangenen Begriffs „Barockmusik“ sozusagen miterlebt hat, noch

vorstellen, mit welcher Besessenheit man ihm zuhören und mit ihm (Montag nachmittags in der Fasanenstraße) diskutieren mußte. Immer sind wir und alle seine späteren Schüler bereichert von ihm gegangen. Wir haben unter seiner stets die entscheidenden Schwächen eines Referats oder eines Diskussionseinwands treffenden, meist höchst geistvollen Kritik das Maß an äußerster Güte empfunden, durch die er sich vor manchen seiner Berliner Fakultätskollegen auszeichnete, und dazu auch die echte Bescheidenheit, der jene gespielte Ignoranz oder rücksichtslose Anmaßung fremd waren, mit denen sich die „Primadonnen“ und solche, die es werden wollen, in allen Wissenschaften interessant zu machen suchen. Seine Güte und Bescheidenheit gewannen auch dem Menschen Curt Sachs unsere Herzen; beide Eigenschaften teilt er mit seinem und unserem Lehrer Johannes Wolf, dem er sonst so wenig verwandt ist, und mit seinem Freunde Erich M. von Hornbostel, dessen Eintritt in die akademische Lehrtätigkeit sein Verdienst war; denn er hat Hornbostel aus der Neuruppiner Privatgelehrtenklausur beinahe im wörtlichen Sinne „an der Hand“ in die Berliner Universität geholt. So hat er den Studenten der 1920er Jahre erst den Lehrer geschenkt, der sie in die Vergleichende Musikwissenschaft (die heutige Musikethnologie) einführen konnte. Damit hat er dazu beigetragen, daß an der Berliner Universität die Musikwissenschaft in einer Breite und Mannigfaltigkeit und personell so hervorragend besetzt war wie bisher noch an keiner anderen deutschen Universität.

Für die jungen Generationen deutscher Musikwissenschaftler aber, die Curt Sachs nur aus seinen Schriften kennen lernen, dürfte das, was wir „alten“ Berliner Schüler des Meisters als wesentliche Eigenschaften seines Wesens und Schaffens ansehen, nicht gleichgültig sein: Wer seine großen und kleinen Schriften liest und im Streben nach eigener Auseinandersetzung mit den vielfältigen Phänomenen, die unser Fach zu untersuchen hat, ihm hier und dort nicht zustimmen zu können glaubt, muß gleichwohl den tiefen Ernst und das Verantwortungsgefühl spüren und bewundern, mit denen dieser große Forscher seine Phantasie gebraucht und — wo's ihm notwendig scheint — zügelt. Phrasen und das „kunstgewerbliche“ Geschwätz der ewigen „*rerum novarum cupidi*“, gegen die keine kunst- und kulturhistorische Disziplin gefeit ist, sucht man bei ihm vergebens. (Vielleicht ist das „Berliner Klima“ daran nicht ganz unschuldig, die so oft mißverstandene, heilsame Nüchternheit der an der Spree Geborenen, zu denen ja auch er gehört.) Er ist das Vorbild des Forschers, der nicht nur Fakten sammelt und aneinanderreicht, sondern auch die „funktionalen“ Beziehungen zwischen ihnen und zu anderen Phänomenen zu finden weiß. Daher hat ihn wohl sein Weg von lokalhistorischen Studien über Instrumentenkunde, Stilgeschichte u. a. zu den großen, erst in den USA entstandenen Werken (z. B. *The Rise of Music in the Ancient World*, 1943) geführt, d. h. von archivalischen Untersuchungen bis zur Frage, welche Rolle die Musik in der Geschichte der Menschheit spielt. Curt Sachs ist aber auch das Vorbild des Lehrers, der seine Gedanken in einer klaren und bezwingenden, ja, ästhetischen Rang besitzenden Sprache zu äußern weiß.

Wir alle wünschen ihm noch viele Jahre eines reich gesegneten Lebens. Ihm das eigentlich für einen humanistisch gebildeten Gratulanten an dieser Stelle unerläßliche „*otium cum dignitate*“ zu wünschen, wäre unangebracht. Wer Curt Sachs

jemals kennen gelernt hat, weiß, daß ein „otium“ nicht das ist, was er sich wirklich wünscht; er wird gewiß nicht deshalb aufhören zu forschen und zu grübeln, weil er nun 75 Jahre alt ist. Vor seiner „dignitas“ aber haben wir schon vor 35 Jahren wahre Ehrfurcht besessen. Auch heute können wir nichts Besseres tun, als solche Ehrfurcht zu bekunden und zu wünschen: Möge der hochverehrte Meister seiner jetzigen Heimat, aber auch uns noch sehr lange erhalten bleiben!

Ludwig Schiedermair 80 Jahre alt

VON JOSEPH SCHMIDT-GÖRG, BONN

Am 7. Dezember 1956 wird Ludwig Schiedermair 80 Jahre alt. Vor wenigen Monaten konnte er sein goldenes Dozentenjubiläum feiern.

Ein halbes Jahrhundert hindurch steht der Jubilar in der vordersten Reihe der internationalen Musikwissenschaft, die ihm heute, weit über den engeren Kreis seiner Schüler hinaus, ihre Glückwünsche darbringt. Schiedermairs Arbeiten zur Geschichte der Oper und zur deutschen musikalischen Klassik, vor allem zu Mozart und Beethoven, haben ihm schon frühzeitig einen führenden Namen erworben; sie gehören zum bleibenden Bestand unserer Wissenschaft. Was er von seinen Schülern verlangte: Sorgfalt und Genauigkeit der wissenschaftlichen Untersuchungen und des sprachlichen Ausdrucks, wurde durch das Beispiel seiner eigenen Arbeiten wesentlich unterstützt. Dabei übersah er nicht die Gelegenheiten, die Ergebnisse der Forschung auch für größere Kreise fruchtbar zu machen: so reichen z. B. seine Werke *Der junge Beethoven*, *Mozart* und *Die deutsche Oper* über die eigentliche Fachwissenschaft hinaus, in fesselnder Anlage und gewählter Sprache wissen sie jedem Gebildeten den Gegenstand darzustellen, ohne jemals die Höhe wissenschaftlicher Exaktheit zugunsten gefälliger Redensarten preiszugeben.

Dem Forscher und Lehrer gesellte sich der Organisator zu. Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn verdankt Schiedermair seine Entstehung. Zahlreiche Dissertationen, die aus diesem Seminar hervorgegangen sind, bekunden schon in ihrer Themenwahl die Aufgeschlossenheit und Weite des Blicks, wie denn auch die Musikaufführungen des Seminars vom mittelalterlichen Spiel bis zur Moderne sich erstreckten. — Seine Bemühungen um Beethoven konnte Schiedermair vor nunmehr fast dreißig Jahren durch die Gründung des Beethoven-Archivs krönen, das nach seinen Anregungen und Plänen als Stiftung des Vereins Beethoven-Haus entstand und in seinen Sammlungen wie in seinem Aufbau von ähnlichen Instituten zum Vorbild genommen wurde. Die Beethovenforschung wurde mit dieser Einrichtung auf eine breite und solide Grundlage gestellt; über die Schwierigkeiten der Kriegsjahre wußte Schiedermair dieses einzigartige Institut mit Umsicht und Klugheit ungefährdet hinwegzubringen, so daß es heute mit neuen Kräften seinen großen Aufgaben sich widmen kann. Wie er dem Beethoven-Archiv schon bei der Gründung eine rheinische Abteilung anschloß, so rief er zu Beginn der dreißiger Jahre die „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ ins Leben, die

seinen Lieblingsgedanken einer musikalischen Landschaftspflege heute noch in Veröffentlichungen und Tagungen verwirklicht.

So liegt ein reiches, gerütteltes Maß an Arbeit, aber auch an Erfolgen hinter diesem Gelehrtenleben. Die körperliche und geistige Frische, die der Jubilar sich bis heute bewahrt hat, lassen uns mit unseren Glückwünschen die berechtigte Hoffnung verbinden, daß ihm noch manches Jahr ungebrochener Schaffensfreude zum Wohl unserer Wissenschaft geschenkt werden möge.

Die Bedeutung der Instrumentalmusik am Fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc (Olmütz) in Kroměříž (Kremsier)

VON ERNST HERMANN MEYER, BERLIN

Die Instrumentalmusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist von der Musikforschung bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt worden. Große Leistungen und bedeutende Materialien auf diesem Gebiet aus dem damaligen Deutschland, Italien, England, Frankreich, Holland und anderen Ländern sind vielfach unbearbeitet, und einige Komponisten von Rang sind kaum dem Namen nach bekannt. Das Lebenswerk selbst namhafter Meister der Instrumentalmusik aber, wie Johann Rosenmüller, David Pohle, Johann Heinrich Schmelzter, Giovanni Battista Vitali, Massimiliano Neri, Giovanni Legrenzi, Maurizio Cazzati, Mathew Locke, John Jenkins, Marin Marais, Carolus Hacquart, um nur einige zu nennen, ist nur zum geringen Teil oder überhaupt noch nicht dargestellt, ausgeschöpft oder unserer Praxis zugänglich gemacht, obgleich ihre Arbeiten von beträchtlichem musikhistorischem Interesse sind und sich unter ihnen wahre Perlen alter Musik finden.

Innerhalb dieses allgemein ungenügend behandelten Gebietes gibt es nun wieder einige Komplexe, die infolge von Unterschätzung und Vernachlässigung in besonderem Maße im Schatten der Musikforschung stehen; zu ihnen gehört die mährisch-tschechische Instrumentalmusik, die sich hauptsächlich um den Hof von Kremsier¹ (Kroměříž) gruppierte.

Die Instrumentalmusik am Hofe zu Kremsier stellt in der Tat eine der interessantesten und glanzvollsten Perioden der ganzen europäischen Musikgeschichte vor Bach und Händel dar. Es handelt sich um eine reichhaltige und musikhistorisch ergiebige Schaffensperiode, deren Hochblüte in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts fällt, genauer gesagt, in die Zeit des Episkopats des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn zu Olmütz (Mähren) von 1664 bis 1695. Dieser Fürst hatte das Schloß Kremsier neu aufgebaut, das ihm während seiner ganzen Residenzzeit als Lieblingsaufenthalt diente. Der musikliebende und gebildete Bischof setzte seinen Ehrgeiz daran, eine für die damalige Zeit sehr große und hochqualifizierte Kapelle zu unterhalten. Vor allem aber sorgte er für ein intensives kompo-

¹ Der Verf. war so liebenswürdig, auf Bitten der Schriftleitung die Verwendung der hier nur als historisch zu verstehenden deutschen Ortsnamen zu gestatten. Dadurch soll weder der tschechische (mährische) Charakter dieser Orte in Frage gestellt noch überhaupt ein sog. „Politikum“ berührt werden.

istorisches Schaffen der bei ihm beschäftigten Musiker; darüber hinaus bestellte er eine große Anzahl von Werken bei Meistern vom Wiener Hof und anderen musikalischen Schaffenszentren seiner Epoche. Über die Musik, die am Hofe von Kremsier geschaffen und betrieben wurde, sind wir durch archivalische Nachrichten gut unterrichtet, insbesondere aber sind wir in der glücklichen Lage, daß ein großer Teil der Musikalien komplett und in ausgezeichnetem Zustand auf uns gekommen ist; ein Prozentsatz der Materialien wurde allerdings in den Jahren 1940–1944 aus der Bibliothek entwendet. Die Bibliothek des St. Mauritius-Archivs und Kollegiatskapitels in Kremsier bewahrt einen großen Teil der erhaltenen Werke in Stimmen; diese sind vorzüglich katalogisiert, was die Musikwissenschaft in erster Linie der Arbeit des Archivars Antonín Breitenbacher (Kremsier) und des inzwischen verstorbenen Paters Emil Trola (Prag) verdankt. Außerdem ist ein größerer Teil der in Kremsier aufbewahrten Stücke in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg von Trola in Prag sowie neuerdings von Jan Veclár in Kremsier im Auftrag der tschechoslowakischen Behörden und von Paul Nettl im Auftrag des Archivs der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ in Wien spartiert worden.

Über das zur Debatte stehende Schaffensgebiet ist bisher vor Jahren von einigen österreichischen und deutschen Musikwissenschaftlern gearbeitet worden, und zwar in erster Linie von Guido Adler in seinen *Studien zur Geschichte der Wiener Meßkomposition* (Beihefte DTÖ IV, 1916) sowie im Vorwort zu seiner *Denkmäler-Ausgabe der Biberschen Sonaten* (DTÖ V, 2), von Paul Nettl in einer ganzen Reihe wichtiger kleinerer Arbeiten und in seiner Studie *Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts* (Beihefte DTÖ IX, 1921), von Fritz Högler in seiner Dissertation über die Kirchensonate in Kremsier (Wien 1926), ferner von Christian D'Elvert, *Geschichte der Musik in Mähren und Österreichisch-Schlesien* (Brünn 1873), sowie von Oswald Koller (der selbst Professor an der Realschule in Kremsier war) und einigen anderen in kürzeren Spezialarbeiten. Eine grundsätzliche Erforschung und Darstellung der in Kremsier aufbewahrten Schätze wird nach Vladimir Helferts Studie über *Musikbarock auf böhmischen Schlössern* nunmehr von Ladislav Vachulka in Prag, dem ich wertvolle Hilfe bei meinen Arbeiten über Kremsier verdanke, sowie von Dr. Racek in Brünn und anderen tschechischen Wissenschaftlern vorgenommen. Wichtige Forschungsarbeit auf diesem Gebiet wird zur Zeit von L. Bužga, Prag, geleistet, dem ich auch einige Hinweise, mein Thema betreffend, verdanke. Auch ist bereits einiges aus diesem Schaffen in neuesten tschechoslowakischen Neudrucken und Schallplattenaufnahmen (Supraphon, *Musicae Bohemicae Anthologia*) zugänglich.

Dennoch sind von der deutschen Musikwissenschaft bisher weder die genannten Arbeiten berücksichtigt, noch ist die große Bedeutung der Musik in Kremsier überhaupt außerhalb der Tschechoslowakei und außerhalb Wiens wirklich erkannt worden. Das zeigt u. a. die Tatsache, daß weder in einschlägigen musikgeschichtlichen Werken noch in neueren Zeitschriftenartikeln in deutscher Sprache sehr viel von Kremsier die Rede ist. Dabei ist die Bedeutung dieser Musik in mehrfacher Hinsicht als beträchtlich und auch für die Entwicklung der deutschen Musik als wichtig anzusehen. Hier soll nun der Versuch gemacht werden, einen Beitrag zur Deutung und musikhistorischen Wertung dieser Musik zu liefern.

Das Archiv zu Kremsier enthält zunächst eine bedeutende Anzahl von bekannten und unbekanntem kirchlichen Vokalwerken, hauptsächlich aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, u. a. von Gluck, Haydn und Cherubini, unter denen vieles Bemerkenswerte zu finden wäre: und zwar 290 Messen von den verschiedensten Meistern, 322 Offertorien, 124 Vespere, 86 Litaneien, 92 „*Salve Regina*“- , „*Alma Redemptoris*“- , „*Ave Regina*“- und „*Regina Coeli*“-Kompositionen, 11 Hymnen, 10 Tedeums-Vertonungen, 21 Responsorien (*pro Matutino in Coena Domini, feria sexta et Sabatho*) und „*Miserere*“, 28 Requiems u. a. Doch sollen sich meine Ausführungen auf die Instrumentalmusik beschränken, die zweifellos unser besonderes Interesse beansprucht. Die Archive enthalten weit über 700 Instrumentalwerke verschiedener Autoren aus dem 17. Jahrhundert, darunter solche von erheblicher Ausdehnung, z. B. unter den Suiten und Serenaden, die in großer Anzahl erhalten sind. Es gibt eine Reihe von Druckwerken von Albertino, Aufschnaiter, Biber, Corelli, J. Ph. Krieger, J. H. Schmelzter, P. A. Ziani u. a., doch sind weitaus die meisten Stücke handschriftlich auf uns gekommen. Etwa die Hälfte der Instrumentalkompositionen sind mehrstimmige Sonaten (in der Bedeutung als freie Instrumentalformen des 17. Jahrhunderts), die andere Hälfte umfaßt Suiten von Tanzsätzen oder Charakterstücken aller Art, Einlagen in Maskenspielen, u. a. mit den Bezeichnungen *Balli, Balletti, Serenate, Arie* oder ebenfalls *Sonate* (in der Bedeutung als Suiten mit oder ohne den ausdrücklichen Zusatz „*da camera*“). So liegt ein besonderer Schwerpunkt des Archivmaterials in Kremsier schon rein zahlenmäßig auf der Instrumentalmusik.

Die besondere Bedeutung des Instrumentalschaffens in Kremsier ist eine fünffache.

1. ist die Verwendung und Kombination der Instrumente von einer überraschenden Subtilität und Vielfalt;
2. wird während der in Frage kommenden Periode mit für die damalige Zeit ungewöhnlich großen orchestralen Zusammenstellungen gearbeitet;
3. enthüllt ein genaueres Studium dieser Musik die beträchtliche Bedeutung national-volkstümlicher böhmischer und mährischer — also slawischer — Elemente;
4. können wir bei einer ganzen Reihe der überkommenen und dem lokalen Musiktrieb entstammenden Werke von sehr beachtlichen künstlerischen Leistungen sprechen;
5. hat diese ganze Produktion in mehrfacher Hinsicht die Klassik des 18. Jahrhunderts bedeutsam mitzubereiten helfen.

Die „*Consignatio instrumentorum*“ im Inventar der Hofmusik zu Lebzeiten des Fürstbischofs von Liechtenstein verzeichnet:

| | | | |
|--|----|-------------------------------------|---|
| <i>Violini seu fides</i> | 12 | <i>Cornetti</i> | 2 |
| <i>Violini Piculi</i> | 2 | <i>Cornetti muti</i> | 4 |
| <i>Violae di Brazzio</i> | 11 | <i>Flautae in futrali</i> | 4 |
| <i>Viola fagotto</i> | 1 | <i>Fagotto</i> | 1 |
| <i>Violae d'amour</i> | 2 | <i>Flauto Bassetl</i> | 1 |
| <i>Bassetl</i> | 2 | <i>Stromento d'Ala</i> | 1 |
| <i>Violone</i> | 3 | <i>Schalamai</i> | 3 |
| <i>Viola di Gamba</i> | 2 | <i>Hautboe ex B</i> | 2 |
| <i>Fidiculae Schalamarum</i> | 3 | <i>Flauto ex B</i> | 2 |

Zusammen ergeben die beiden Instrumentalgruppen 38 Streichinstrumente und 20 Blasinstrumente sowie je neun verschiedene Instrumententypen, einige einschließlich Familien. Aus den vorhandenen Musikalien selbst erweist sich ferner, daß noch weitere Instrumente im Gebrauch waren bzw. ausdrücklich genannt werden, nämlich *Violino piffaro* oder „Schalmeygeige“, *Violetta*, *Violoncello*, *Violino Tenore*, *Postviole*, *Oktav-* und *Quartviolone* unter Streichern; *Tromba* (Diskant, Alt, Tenor und Baß), *Tromba brevis*, *Trombetta*, *Clarino*, *Tuba campestris*, *Quartuba*, *Corno da caccia*, *Cornettino*, *Trombone*, *Piffaro* unter Blechinstrumenten bzw. solchen mit blechähnlichem Klang: *Flauti* aller Höhenlagen und Größenordnungen, *flauto traverso* unter eigentlichen Holzblasinstrumenten, *tamburo*, *tamburino*, *tympano* unter Schlaginstrumenten und *Theorbe* und *Cembalo* (zuzüglich natürlich der Orgel), die sehr oft als Generalbaßinstrumente in Erscheinung treten. Das sind zusammen etwa 40 verschiedene Namen. Eine Reihe von Instrumenten bedarf einer besonderen Erklärung.

Die Tenorviolinen, *Viole da braccio*, *Violoncelli* und *Violini piccoli* gehören bekanntlich zur Familie der Violinen. Gelegentlich werden in den Kremsierer Stücken auch Bratschen, Celli und andere Instrumente dieser Familie mit den eigentlichen Geigen unter dem Sammelbegriff „*Violini*“ zusammengefaßt — *Violini* schließen in solchen Fällen also auch tiefere, im Alt-, Tenor- oder Baßschlüssel geschriebene Instrumente ein. Andererseits werden aber auch die Violinen in den Sammelbegriff der Armgeigen (*Viole da braccio*) miteinbezogen, also als Sopran- oder auch Diskantbratschen. Unter der „*Viola da braccio basso*“, notiert im Baßschlüssel, hat man sich nicht ein Cello, sondern einen Vortyp des Cellos vorzustellen, der aber breiter und größer war als das eigentliche Cello. Die Tenorvioline ist im 17. Jahrhundert ein bratschen-cello-ähnliches Instrument der Geigenfamilie, auf *F - c - g - d'* gestimmt. *Violino piccolo* ist meist — aber keineswegs immer — die schrillklingende Quartgeige, die auf *c' - g' - d'' - a''* stand. Der wiederholt vorkommende *Violino piffaro*, *Violino di piffaro* oder *Violino piffarato*, gelegentlich auch „Schalmeygeige“ genannt, ist wahrscheinlich nicht ein Streichinstrument mit Schallhorn, wie zunächst anzunehmen naheliegt, sondern nach Nettlel vermutlich eine Geige, deren Saiten durchweg übersponnen sind und dadurch einen schärferen, „schnurrenden“ Ton geben; ähnliches wird für die im Inventar Kremsier vorkommende „*Viola fagotto*“ angenommen, die auch Daniel Speer 1687 erwähnt und als Instrument erklärt, dessen Saiten umsponnen sind. (Übrigens wird in Stössels *Musikalischem Lexikon* von 1737 auch der Streich-Bariton mit „*Viola di fagotto*“ bezeichnet.) Die mit „*Fidiculae schalamarum*“ bezeichneten Instrumente könnten darum die *Viola fagotto* und die *Violini piffarati* einschließen; doch stehen im Instrumenteninventar die letzten Gruppen neben den „*Fidiculae schalamarum*“ ausdrücklich gesondert angezeigt — so muß die endgültige und genaue Bedeutung dieser Bezeichnungen offen bleiben. Unter den „*Viole da gamba*“, bekanntermaßen den Kniegeigen vom Diskant bis zum *Violone* als Kontrabaßinstrument, sind mit den wichtigen „*Violettae*“ meist die Alt- und Tenorgamben gemeint, die die oft weniger beweglichen Mittelstimmen übernahmen.

Was die Trompeten betrifft, so gibt es eine Reihe von offenen Fragen. „*Clarini*“ — *tubae campestris*“ — „*trombae*“ — „*trombae breves*“ — „*trombettae*“ — „*quartuba*“ — solcher Art sind in Kremsier die Bezeichnungen. Doch sind diese keineswegs klar voneinander geschieden. Richtig ist, daß es unter den Trompetern einerseits die „Feldtrompeter“ gab, die sozial höher standen als andere und die bei Hofe wichtige Positionen bei Zeremonien, beim Militär und bei anderen repräsentativen Funktionen innehatten, und andererseits die sogenannten „musikalischen Trompeter“, die in der Kapelle saßen und musikalisch

ungleich entwickelter waren. Diesen Funktions- und Rangunterschieden unter den Spielern entsprechen solche unter den Instrumenten: einerseits die „*Tubae campestres*“ (der Name Tuba ist eine Übertragung des Namens der altrömischen Feldtrompete auf die Barockzeit), andererseits die „*Clarini*“ und „*Trombae*“. Was die beiden letztgenannten Begriffe betrifft, so ist die Bezeichnung „*Clarini*“ für die hochgelegenen, stark figurierten und melodisch führenden Trompetenparte im 17. Jahrhundert weitgehend üblich — in Benennung der altberühmten Kunst des „*Clarinblasens*“, das schon Praetorius charakterisierte und in seiner großen Bedeutung beschrieb. „*Tromba*“ als Gattungsname wird demgegenüber in zweierlei Funktion verwandt — entweder als den *Clarini* gegenüber begleitendes Trompeteninstrument oder überhaupt als übergeordneter Begriff für die Blechinstrumente insgesamt, der sowohl *Clarinen* als auch begleitende Trompeten und auch Blech-Baßinstrumente einschließen konnte. Dies ist das meist gültige Bild. Doch sind die genannten Bezeichnungen der Trompetenparte in diesen Jahrzehnten vor der Konsolidierung des klassischen Orchesters verschiedenorts keineswegs eindeutig. Hinsichtlich Kremsier sind diese genannten Deutungen ganz bestimmt nicht hieb- und stichfest, denn in einer *Sonate a 18* des mährischen Komponisten Rittler (Kremsier-Archiv IV, Nr. 122) beispielsweise sind nebeneinander 2 *clarini*, 4 *trombae* (davon zwei hochgelegene und figurierte) und 4 *tromboni* ausdrücklich genannt. Sicher ist wohl, daß die *Tubae campestres* nicht nur funktionsmäßig, sondern auch baulich, klanglich und spieltechnisch von den *Clarini* und *Trombae* geschieden waren. Die *Clarini*parte sind in der Tat stets hochgelegen und führend; ihre Funktion als konzertante Melodieinstrumente ist ziemlich eindeutig. Doch heißen führende Trompetenparte andererseits gelegentlich auch „*trombae*“; überhaupt findet sich die Bezeichnung „*trombae*“ in allen möglichen Bedeutungen. „*Trombettae*“ sind in Kremsier meist hohe Instrumente, aber auch nicht immer, denn in einer *Sonata Natalis* von Schmelzer (IV, 149) sind unter fünf *Trombettae* zwei im Violin-, eine im Diskant-, eine im Tenor- und eine im Baßschlüssel notiert. Die mehrfach genannten „*Trombae breves*“ sind allerdings stets hohe und offenbar „kürzere“ Instrumente. Was die von Biber genannte „*Quart-tuba*“ betrifft, so kann ich nur Vermutungen, nicht aber gültige Erklärungen vorlegen. Biber wünscht sie zur Verstärkung des Basses, was die Deutung erschwert; zunächst möchte man natürlich an ein hohes Blasinstrument denken.

Zu den Trompeten gesellen sich die „*Cornette*“ (die alten „*Zinken*“), unter denen die „*Cornettini*“ für hohe Partlagen verwendet werden. Es braucht hier kaum ausgeführt zu werden, daß die alten *Cornette* nichts mit den unseren gleichen Namens zu tun haben, sondern aus Holz oder Elfenbein, manchmal mit Lederbezug, sind. Die „*Cornetti muti*“ sind die „*stillen Zinken*“ des Praetorius, die ein angedrehtes Mundstück haben, schwer anzublasen sind und einen sonderbar sordinierten Ton besitzen. Die „*Piffari*“ sind mit ziemlicher Sicherheit Schalmeien, also die höheren Instrumente der alten Pommer- oder Bomhartfamilie. Es muß dabei bemerkt werden, daß es offenbar schon in Kremsier eine ganze Familie von *Piffari* gegeben haben muß, denn unter diesen sind einige im Violin-, andere im Diskant- und auch im Mezzosopran- oder Altschlüssel notiert. — Was das im Inventar und in Noten mit „*Bassett*“ oder „*Bassetl*“ bezeichnete Instrument angeht, so wäre nach Curt Sachs (Reallexikon) die nächstliegende Erklärung die, daß es sich hier um einen Tenorbomhart handelt. „*Bassett*“ heißt aber auch der sogenannte „*Halbbaß*“ oder „*Basso da camera*“, der etwas handlichere Typ des Kontrabasses, den Musikanten gern auf dem Rücken trugen. Immerhin erscheint das *Bassetl* im Inventar in der Nachbarschaft der Streichinstrumente. „*Flauto bassetl*“ ist sicher die Baßblockflöte mit Klappe, die (nach Sachs) auf einem Grundton zwischen *e* und *as* steht (kleine Oktave). „*Flauto ex B*“ ist die gewöhnliche Baßblockflöte; „*Oboe ex B*“ ist wahrscheinlich eine Baßoboe mit *B* (nicht dem üblichen *A*) als tiefstem Ton.

Mit dem erwähnten „*Strumento d'ala*“, das im Inventar von Kremsier angeführt wird, ist der alte „*böhmische Flügel*“ („*Ala bohemica*“) gemeint. Dieses Instrument erscheint zuerst

im 14. Jahrhundert. Es besteht aus einer Platte in Form eines Vogelflügels einschließlich eines kugelförmigen Kopfstücks. Darauf sind ein Strom von Längssaiten und ein kleinerer von Quersaiten angebracht; die rechte Hand spielt auf den ersteren, die linke auf den letzteren. Dieses altböhmische Volksinstrument trägt demnach wohl als erstes Saiteninstrument den Namen „Flügel“.

Was die Streichinstrumente angeht, so mag noch erwähnt werden, daß die fürstbischöfliche Kapelle großen Wert auf die besten Geigentypen legte; unter den im Inventar verzeichneten Instrumenten, u. a. Violinen, befinden sich solche aus den Werkstätten von Amati, Stainer, Libich und Rauch, und Nettel veröffentlicht Auszüge aus der sehr ausführlichen Korrespondenz zwischen dem Kapellbevollmächtigten des Fürstenhofs und Stainer².

Diesem Reichtum an Instrumenten entspricht eine ungewöhnliche Vielfalt an Verwendungsweisen der Instrumente selbst. Gewiß werden sehr oft Instrumente der gleichen Familie zusammengefaßt und bestreiten den gesamten Klang eines Werks; insbesondere ist das bei Streichern der Fall. Ein hoher Prozentsatz der Stücke ist nur für die Violinfamilie gedacht, ein geringerer für Streicher unter Beteiligung von Violen, unter diesen überwiegen wiederum Sonaten und Suiten für fünf bis sechs Streichinstrumente (im Gegensatz zu den Triobesetzungen der französischen und auch der meisten italienischen Kompositionen des späten 17. Jahrhunderts). Des öfteren finden sich auch Kombinationen anderer gleichtypiger Instrumente, wie etwa eine Sonata für fünf Blockflöten von dem in Kremsier beschäftigten Italiener Antonio Bertali zeigt (IV, 17). Eine Sonate des aus Wartenberg in Böhmen gebürtigen, nachmals weltberühmten Heinrich Ignaz Franz Biber ist für acht Trompeten (einschließlich Tenor- und Baßtrompeten) mit Pauken und Generalbaß geschrieben (IV, 187). Viele Stücke erfordern zwei Clarinen und drei oder vier Trombonen oder auch andere, unserer Turmmusik verwandte Blaskombinationen. Auch stellte man Holzblasinstrumente verwandten Typs zu Ensembles zusammen, so wie dies beispielsweise in einem Stück des ebenfalls eine Zeitlang für Kremsier schaffenden Italieners Alessandro Poglietti der Fall ist (IV, 191).

In einer weiteren Reihe von Werken werden Streichergruppen den Bläsern gegenübergestellt. Diese Praxis geht gewiß auf die Mehrchörigkeit des alten Gabrieli-Typus zurück; doch unterscheidet sich diejenige von Kremsier von der alten Gabrielischen u. a. durch ungleich größeren Reichtum an Instrumentenvorschriften. Der Komponist Brixner stellt z. B. in einer *Sonata Solemnis a 20* fünf Tubae campestris, zwei Cornetti und vier Tromboni gegen zwei Flöten, vier Violettae, zwei Violinen und ein Bassett (IV, 206). Schmeltzer schreibt in einer *Sonata a tre chori* (IV, 108) einen Streichkörper für den ersten, drei Piffari mit Fagott für den zweiten und zwei Cornetti muti mit drei Tromboni für den dritten Chor vor. Zwei weitere Sonaten desselben Komponisten (IV, 38, 149) sind für die sonderbare Besetzung von fünf hohen Trompeten und sechs Violinen mit Generalbaß geschrieben. Gegenüber der ursprünglichen Doppelchörigkeit vom Jahrhundertanfang werden hier also zu instrumentalen Klang-Charakterisierungszwecken ganz bestimmte Farbtönungen sehr genau vorgeschrieben. Die alte, einfache Doppelchörigkeit wird zur Vorstufe wirklicher Instrumentation.

² P. Nettel, Zur Geschichte d. Musikkapelle d. Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn, Z. f. Mw. 1921, 22, p. 491 ff.

Wichtiger noch als solche Zusammenstellungen klanggleicher oder klangähnlicher Instrumente sind jedoch solche, in denen die verschiedensten Instrumente solistisch-konzertant, kammermusikalisch und sogar ausdrucks- und episodisch-solistisch im Orchesterganzen erwählt und verwandt werden.

Seit 1670 stand der Tscheche Pavel Vejvanovski (Weiwanowsky, auch Paul Trompeter genannt) der fürstbischöflichen Kapelle vor. Vejvanovski war einer der eifrigsten und fruchtbarsten Komponisten der Zeit. Unter seinen zahlreichen Sonaten gibt es eine Menge von solchen, in denen eine Trompete *alla concerto* dem Orchesterklang gegenübergestellt wird. Hier ist es klar, daß der Komponist, der bei den Aufführungen gern als Solotrompeter fungierte, Konzerte für sein eigenes Instrument schrieb, die es ihm ermöglichten, seine Virtuosität als Bläser zu demonstrieren. Doch gibt es darüber hinaus so viele Fälle konzertanten Auftretens aller möglichen anderen Instrumente oder Instrumentengruppen gegen das eigentliche Orchester, daß man hier von einer wirklichen Einbürgerung des solistisch-instrumentalen Concertato mit Begleitung sprechen muß.

Gewiß gibt es konzertmäßige Verwendung einzelner Instrumente gegenüber einem Tutti durchaus auch in zeitgenössischen deutschen Werken, wie z. B. schon bei Vierdank (1641), bei David Pohle (um 1670) u. a., und bekanntlich erscheinen Elemente des konzertanten Stils bereits seit dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts auch in Italien, wie A. Einstein am Beispiel des Komponisten Usper nachgewiesen hat. Aber im Falle von Kremsier handelt es sich um ein wirkliches Zentrum frühen konzertanten Musizierens, das aus bestimmten lokalen Bedingungen und Klangvorstellungen, einem weitgehend aus eigenen Kräften entstandenen barocken instrumentalen Ausdrucksvermögen geboren war. Sonaten mit einem Soloinstrument gegenüber einem Tuttikörper sind ebenso häufig wie solche mit einem Solo-Duo, -Trio oder -Quartett mit begleitendem „*ripieni*“-Klang. Ein *concerto-grosso*-artiges Stück von Vejvanovski um 1675 (IV, 70) hat eine Solo-Clarinete, eine Solovioline und eine Soloposaune, dazu einen Tutti-Streichkörper mit Generalbaß. Eine *Sonata a 8* von A. Poglietti verlangt zwei Violinen und zwei Baßgamben mit dem ausdrücklichen Zusatz „*in concerto*“, gegenüber einem Chorus von Violoncello „*in complemento*“ (IV, 18). Eine weitere *Sonata* von Weiwanowsky hat eine Solotrompete mit drei Posaunen sowie eine Solovioline mit drei Violoncello (IV, 10). Eine etwa aus dem Jahre 1670 stammende kleine anonyme *Sonata da caccia con un cornu* (IV, 81) stellt ein Horn dem Streichkörper gegenüber. Die „*Einführung des Horns in die Kunstmusik*“ wurde von Fritz Piersig in seiner Dissertation³ behandelt. Es ist bekannt, daß Lully in seiner Oper *La Princesse d'Elide* im Jahre 1664 Hörner verwandte. In der reinen Instrumentalmusik ist mir eine *Sonata* für Posthorn mit Streichern vom Ende des 17. Jahrhunderts von J. Baehr († 1700) aus den Beständen der Schweriner Bibliothek bekannt. Auf weiteres, sehr frühes Vorkommen des Horns in barocker Orchesterkunst weist Walter Senn in seinem Buch *Musik und Theater am Hofe zu Innsbruck*⁴ hin: Im Jahre 1663 erscheint im

³ Halle 1927.

⁴ Innsbruck 1954, S. 341.

Kapellinventar ein „*silbernes Posthörndle an einer rotseidenen Schnur*“. Die erwähnte Sonata aus Kremsier für Horn und Streicher dürfte ein besonders frühes Dokument von Verwendung des Horns in der Kammer- bzw. Orchestermusik darstellen. In ihr ist das Horn durchaus konzertmäßig gegen die Streicher geführt, und die Hornstimme ist ganz instrumentgerecht:

Aus *Sonata da Caccia con un Cornu*



Ebenso aufschlußreich wie derlei konzertante Stücke sind viele Werke und Werkchen, in denen eine wirklich stimmige Durchbildung aller oder zumindest vieler der verschiedensten Instrumentalbestandteile des Ensembles die Satztechnik beherrscht. Es gibt in der gleichzeitigen deutschen Musik einen Typ stimmigkonzertanter oder besser konzertant-polyphoner Beteiligung aller Instrumente am Ensemble; so ist es z. B. bei Weckmann und David Pohle, die das gleiche hochkonzertante melodische Material in Violinen, Zinken, Fagotten oder Trombonen, also klanglich ganz divergierenden Instrumenten, rücksichtslos und unverändert beibehalten. Dergleichen „*Spaltklangpraxis*“ ist in dieser Radikalität in Kremsier selten zu beobachten, aber es ist hier eine gegenüber der alten Polyphonie sehr verfeinerte Stimmbehandlung anderer Art gewonnen worden. Es ist sehr bemerkenswert, mit welcher Subtilität Stimm- und Klangcharakter in Kremsier gegeneinander abgesetzt werden. Die oben angeführte Liste der in Kremsier kompositorisch verwendeten Instrumente zeigt, welches Gefühl für Klangschattierungen dort zur Entwicklung gelangt war. Es gibt unter Streichern die Violine mit den *Viola da brazzio* und der *Viola Tenore* sowie *Violoncello*, *Violino piffaro*, *Violino piccolo*, *Violetta*, *Viola d'amour*, *Viola fagotto*, *Viola da gamba*, *Violone* u. a. m. In vielen Sonaten oder Suiten werden nebeneinander vier oder sogar fünf dieser verschiedenen Typen von Streichinstrumenten vorgeschrieben, z. B. in solchen von dem mährischen Komponisten Rittler. Hier liegt der Wille zugrunde, die klangliche Verschiedenheit der Instrumente gegeneinander auszuspielen und voll auszukosten. Ähnliches ist von Blasklängen zu sagen. Die Verschiedenartigkeit der Instrumentalfarben kommt am besten in einem in Kremsier häufigen, satztechnischen Stil zum Ausdruck, der Melodieprimat, Polyphonie, Concertante und Solistik kombiniert — einem eigenartigen, in vielen Klangfarben schillernden, von differenziertem Klangsinne zeugenden Kammer-Orchester-Stil.

Somit darf als Schlußfolgerung dieses ersten Punktes festgestellt werden, daß in Genauigkeit der Instrumentenbezeichnung und in feinem, entwickeltem Klangsinne und Klangfarbenbewußtsein Kremsier sich um die fragliche Zeit unter den vorgeschrittensten Pflegestätten instrumentaler Musik in ganz Europa befindet.

Damit kommen wir zur zweiten Frage, der der eigentlichen orchestralen Verwendung des großen Instrumentariums in Kremsier. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts bringt in Europa die allmähliche grundsätzliche Trennung von orchestralem und kammermäßig-einzelbesetztem Musizieren. Bis dahin und teilweise auch noch um und sogar nach 1700 war bekanntlich eine solistische oder orchestrale Besetzung der Instrumentalmusiken in den meisten europäischen Hofkapellen, Stadtpfeifereien und Collegia musica — sofern es sich nicht wie in England um ausgesprochene Kammermusik handelte —, den jeweiligen Aufführungsbedingungen entsprechend, den genannten Institutionen und den Spielern anheimgestellt. Aus einigem bisher Gesagtem ist bereits deutlich geworden, daß in vielen Sonaten in Kremsier, vom Klanggleichgewicht her gesehen, Streicherverdoppelungen und -vervielfachungen unbedingt vorgenommen werden mußten. Eine Sonate wie die „a 18“ von Ph. J. Rittler für zwei Violinen, drei Violen, einen Violone, zwei Clarini, vier Tromben, vier Tromboni, ein Tamburin und Generalbaß (IV, 122) ist ohne Streicherverdoppelung kaum denkbar; denn die fünf Streichinstrumente, unter denen sich obendrein noch drei der relativ schwach klingenden Violen befinden, wären von den sechs Trompeten und vier Posaunen natürlich übertönt worden, zumal das Stück keineswegs so angelegt ist, daß etwa die genannten Instrumentalgruppen ausschließlich einander abwechseln. Es gibt in diesem Werk sehr viele Stellen, an denen der gesamte Instrumentenapparat gleichzeitig beschäftigt ist. Ähnlicher Beispiele gibt es zahlreiche.

Wir finden jedoch auch genauere Hinweise auf eine starke Besetzung von Streichern sowie von anderen Instrumenten. Biber verlangt in seiner „Nachtwächter-Serenade“ von 1673 (XIV, 169): „Die Serenada, Allemanda, Aria, Gavotte, Retirada werden alle zwei mahl repetirt . . . aber wohl besetzt, sonderlich die viola brazzio 2do, welche das Fundament am meisten führt“. In einer anonymen Sonata per Camera steht der Zusatz: „Violino undt die beede Viole kenen nach Belieben in ersten Chor redopiert werden“. In einer ebenfalls anonymen Sonata a tre Chori werden für den ersten Chor fünf „viole radopiate“ gewünscht. Ähnliche Verdoppelungen der Geigen oder Violen werden in vielen anderen Werken vorgeschrieben. Biber gibt in seiner bereits genannten Sonata Polycarpi (IV, 187) für acht Trompeten und Baß die Anweisung: „Der Violen aber und der Baß Continuus, so vil es sein kan, müssen starck besetzt werden“, und hier folgt nun der Zusatz: „die quartuba kan wohl gebraucht werden“. Auch die Bezeichnung „ripieni“ findet sich in einer ganzen Reihe von Stücken. Eine anonyme Sonata hat andererseits die Titelbemerkung „con tubis in pleno“ (IV, 77).

Erinnern wir uns nun, daß in der bereits zitierten „consignatio instrumentorum“ eine beträchtliche Anzahl von Streichinstrumenten verzeichnet war, bedenken wir ferner, daß in den heute erhaltenen Stücken gerade die Streicher- und insbesondere die Violinparte doppelt und mehrfach vorhanden sind, so wird das Bild ziemlich vollständig. Auffällig ist dabei die Rolle der Pauken, die, in Quarten G—c gestimmt, oft eine sehr bedeutende orchestrale Aufgabe zu erfüllen haben, insbesondere bei Rittler, Biber und dem Jesuiten-Pater Tolar. Sie werden hier bereits

in sorgfältiger Ausarbeitung benutzt und geführt, so wie es später im Orchesterstil des 18. Jahrhunderts zur Regel wurde:

Presto aus Bibers *Sonata Polycarpi*

The image shows a musical score for three instruments: Trombe (Trumpet), Violone e Bassi (Viola and Bass), and Tympanum (Timpani). The score is in 3/4 time and is marked 'Presto'. The Trombe part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The Violone e Bassi part provides a steady, rhythmic accompaniment. The Tympanum part consists of a simple, rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into two systems, each with three staves.

Was die Anzahl der beschäftigten Instrumentenparte betrifft, so gelten in Deutschland drei- bis sechsstimmige Besetzungen; achtschimmige Sonaten oder Suiten sind dort in der zweiten Jahrhunderthälfte bereits recht selten. Aber in Kremsier bilden acht Stimmenparte fast den Durchschnitt; darüber hinaus gibt es dort eine Reihe von Sonaten und Suiten für 12, 14, 17, 18 und sogar noch mehr Stimmenparte (die Bezeichnungen „a 12“, „a 14“ usw. beziehen sich natürlich nicht auf die Anzahl der Spieler, sondern stets auf die Anzahl der in der Partitur enthaltenen Instrumentalparte). Das sind keine Kammermusiken mehr, sondern Orchester, und zwar sowohl in ihrer Stimmenvielzahl als auch in ihren Streicherzusammenballungen. Mit solchen Riesenapparaten steht aber um diese Zeit der Hof zu Olmütz-Kremsier allein da, und wiederum wurden diese aus den Bedingungen und Forderungen dieser besonderen Pflegestätte heraus entwickelt. Die berühmte böhmisch-mährische instrumentale Spielfreudigkeit und Vorliebe für fröhliche Klangfülle muß bei alledem stark mitbeteiligt gewesen sein.

In Deutschland gab es derartig ausgesprochene Orchester um die fragliche Zeit (Mitte des 17. Jahrhunderts) kaum; die wenigen vorkommenden großen Instrumentenzusammenfassungen galten seit Schütz fast immer der Verstärkung von Vokalensembles, wie Max Schneider in seiner Arbeit über *Die Besetzung der vielstimmigen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts*⁵ nachweist. Erst gegen die Jahrhundertwende mehren sich auch in Deutschland die Zeichen, daß Streicherverdoppelungen vorgenommen werden. Das zeigten z. B. Buxtehudes *Sonata con molti violini*, Johann

⁵ AfMw. I, 207 ff.

Philipp Kriegers Weissenfelser Hofsonaten *La Grandezza*, *La Pomposa* usw., Johann Kaspar Ferdinand Fischers, Georg Muffats, Philipp Heinrich Erlebachs und anderer Meister großangelegte Suiten u. a. m. Es ist natürlich notwendig, auch an dieser Stelle darauf hinzuweisen, daß um die gleiche Zeit Ludwig XIV. schon seine „24 Violons“ hatte. Doch gehen die Kremsierer Besetzungen, selbst wenn sie nicht so straff organisiert waren wie die Pariser, weit über die Lullyschen Prachtmusiken hinaus. Ein Einfluß des Pariser Hofes auf den Wiener oder Kremsierer Hof ist dabei in so entscheidenden Fragen unwahrscheinlich. Nettle weist sehr überzeugend nach, daß französische Einflüsse sich in Wien und Kremsier im wesentlichen auf die Übernahme von Tanztypen beschränken⁶. In Wien gab es allerdings gewiß auch bedeutende Orchester — über das Verhältnis zwischen der Wiener und der Kremsierer Kapelle wird noch einiges zu sagen sein —, aber derartig gewaltige und vielfältige Kombinationen wie in Kremsier sind selbst dort in dem von Adler so bezeichneten höfischen Prunkstil nicht anzutreffen. Im Jahre 1665 gab es in Kremsier 38 Instrumentalisten in der Kapelle (wahrscheinlich die meisten davon waren fest angestellt), in der Wiener Hofkapelle aber zur gleichen Zeit nur 23. Erst nach 1700 ändert sich das Bild; die Wiener Kapelle wird dann führend. Auch bei den Italienern der Jahre vor 1700 war dergleichen hochgetriebene Orchestralik trotz einiger Ausnahmen in Rom und Bologna nicht geläufig; ihre instrumentale Kantabilität und überhaupt ihre ganze Geschmacksrichtung waren seit den Tagen Gabriellis einen von den Kremsierer Meistern grundverschiedenen Weg gegangen. Gabrielli selbst verlangte zum Jahrhundertanfang bekanntlich sehr große Stimm-partzahlen in seinen Sonaten und Canzonen. Aber er führte Instrumentenchöre als Klangmassen gegeneinander, oftmals noch dazu mit ad-libitum-Besetzung. In Kremsier hingegen entstehen richtig durchgebildete, große Orchester im neuen Sinne mit vielen Einzelinstrumenten oder Instrumentengruppen und mit sehr genauen Besetzungsvorschriften. Beide Typen, der Gabriellis und der mährisch-tschechische, sind überhaupt nicht vergleichbar. Indem wir somit den zweiten Punkt unserer Darlegungen abschließen, stellen wir fest, daß auch für die Entwicklung des Orchesters und der Orchestermusik dem Hof von Kremsier eine Sonderstellung und Sonderbedeutung zuerkannt werden muß.

Von weittragender Bedeutung ist das dritte Moment, das nationale und lokal-charakteristische, insbesondere die böhmisch-mährische nationale Folklore. Paul Nettle, der eine so ausgezeichnete Pionierarbeit bei der Erschließung der Materialien des Fürstbischof-Liechtensteinschen Hofes und anderer früher böhmischer und mährischer Musik geleistet hat, trifft in seinem *Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik in Böhmen im 17. Jahrhundert*⁷ die Feststellung: „Die wenigsten böhmischen Tänze des 17. Jahrhunderts . . . verraten eine gewisse melodische, slawische Selbständigkeit“; in seiner Arbeit *Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs Karl Liechtenstein-Kastelkorn von Olmütz* wiederholt er diese Ansicht: „Man sucht vergebens irgendwelche ‚Slawismen‘ (in der Musik Weiwanows-

⁶ P. Nettle, Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte d. 17. Jhdts., S. 81—97.

⁷ In ZfMw. 1921/22.

kys), wie man denn überhaupt . . . keine national slawischen Einflüsse merkt. Auch in den anonymen Werken der Kremsierer Kompositionen, unter deren Autoren sich gewiß Slawen befunden haben, findet man keine nationalen melodischen Elemente. Es gibt eben bis tief ins 18. Jahrhundert hinein überhaupt keine tschechische Musik; die wenigen Komponisten tschechischer Abkunft zeigen in ihren Werken ein völlig unpersönliches Gepräge und sind in ihrer Technik von Wien, dem Musikzentrum, völlig abhängig“.

Ich bedaure, Nettel hier nicht folgen zu können. Es stimmt natürlich, daß nach der Schlacht am Weißen Berge im Jahre 1620 Böhmen und Mähren nicht nur politisch, sondern auch kulturell unter die Herrschaft Habsburgs und damit des deutschen Elements gelangten, daß damit ferner (wie Nettel einleuchtend formuliert) „der nationale Gegensatz zwischen Tschechen und Deutschen auch ein sozialer“ geworden war, daß also das tschechische Element fortan vom deutschen bzw. österreichischen unterdrückt wurde. Richtig ist auch, daß speziell der Wiener Hof mit seinen außerordentlichen musikalischen Leistungen im 17. Jahrhundert für alle anderen österreichischen Höfe, wie auch für Salzburg und Kremsier, in mancher Hinsicht maßgebend war und daß die Kremsierer Sonaten in Form und Inhaltsgestaltung den Sonaten der Wiener und auch der Deutschen Rosenmüller, Weckmann, Diesener, Pohle, Vierdanck, Pezel, Buxtehude u. a. in vieler Beziehung durchaus nahe stehen. Richtig ist ferner, daß zahlreiche Musiker des Wiener Hofes für den Hof von Kremsier vorübergehend oder dauernd tätig waren, und zwar sowohl Italiener als auch Deutsche bzw. Österreicher, die die Praktiken, Geschmacks- und Stilmomente des Wiener Hofes auf Kremsier übertrugen. Unrichtig ist es aber sicher, wenn allgemein Kremsier, eine musikalische Pflegestätte ersten Ranges auf mährischem Boden, nur als Ableger Wiens hingestellt, wenn insbesondere der dort betriebenen Musik und den dort tätigen tschechischen Musikern jede eigene nationale Schöpferkraft abgesprochen und ausschließlich die deutsche bzw. die österreichische Musik als wirksam und wertvoll bezeichnet wird. Kein Mensch wird leugnen, daß schon infolge der administrativen Abhängigkeit des Olmützer Hofes von Wien das letztere Zentrum von sehr großer Bedeutung für Kremsier war. Doch zeigt sich bei näherer Untersuchung sehr deutlich, daß der Musikbetrieb und das Musikschaffen von Kremsier und auch anderer böhmischer und mährischer Kräfte nicht nur in vieler Beziehung durchaus ein eigenes nationales Gesicht hatte, sondern daß andererseits von Kremsier wiederum sehr viel ausging, was seinerseits bedeutsam auf die weitere musikalische Entwicklung Deutschlands und Wiens zurückwirkte.

Diese Frage sei von zwei verschiedenen Seiten her beleuchtet. Was die Kapelle selbst betrifft, so wurde bereits auseinandergesetzt, daß Fürstbischof Liechtenstein seinen eigenen Ehrgeiz und auch seinen eigenen Geschmack hatte, sowohl was das Instrumentarium und die Verwendungsform der Instrumente als auch was stilistische Fragen anging. Wenn auch Wiener Musiker für ihn arbeiteten, so waren deren Werke doch von ihm kommissioniert; und daß er dabei sehr seinen eigenen Kopf hatte, beweist der von Nettel zum Teil veröffentlichte Briefwechsel zwischen

Liechtenstein und dem Wiener Generalquartiermeister Wenzelsberg⁸. Liechtenstein bestellte viel öfter neue Musik nach seinen genauen Angaben, als daß er fertige Wiener Sachen übernahm und wenn er Musiker aus oder durch Wien engagierte, so machte er dabei seine besonderen, dem Rahmen seiner Kapelle angepaßten Wünsche unmißverständlich geltend. Zum anderen aber gelangte das slawisch-nationale Moment in den Kompositionen der in Kremsier tätigen Komponisten selbst in mehrfacher Hinsicht zum Durchbruch. Liechtenstein hatte sich offenbar der volkstümlich-slawischen Musikatmosphäre im Olmützer Gebiet keineswegs verschlossen; volkstümliche, sehr diesseitige und lustige, ja festlich-ausgelassene autochthone Musizierformen waren ihm bei der Tafel, bei Zeremonien, Empfängen, Serenaden oder Maskenspielen durchaus genehm.

Nebenbei bemerkt, darf man sich den Hof zu Kremsier nicht etwa ausschließlich als eine Stätte der Kirchenmusik vorstellen, die dort natürlich ihre sehr große Bedeutung hatte, aber keineswegs beherrschend war. Dies zeigen besonders die zahllosen Serenadenkompositionen. So verlangte der Fürstbischof von J. H. Schmelzer bei Werkbestellungen fast ausschließlich Ballettmusiken und von Wenzelsberg beispielsweise instrumentale „*arien zum tantzen, dessen man sich insonderheit in der fasching gebraucht.*“ Auch die sogenannten Kirchensonaten oder sonate da chiesa wurden in reichlichem Maße außerhalb der Kirche gespielt. Einige Stücke haben geradezu den Zusatz „*per chiesa o camera*“; eine von Weiwanowsky heißt *Sonata venatoria* = Jagdsonate, andere haben weltliche Beziehungen und Elemente. Ein ausgesprochener Kirchenstil ist in der Musik von Kremsier durchaus nicht die Regel.

⁸ Bei Paul Nettel, Die Wiener Tanzkomposition, S. 166 ff., heißt es in den Briefen des Fürstbischofs:

Liechtenstein an Wenzelsberg

(Über einen für des Fürstbischofs Vetter bestellten Brautwagen)

„Neben denen Arien kunte wohl auch etwas von Muteten auf die Clarin, Trombon und Geigen mit übersdickt werden; denn ich mich bemühe, nach und nach von Musici etwas zusammen zu bringen; daher mir dergleichen schöne musicalische Compositionen gar angenehm.“

Mirau, 5. September 1668.

Wenzelsberg an Liechtenstein

(Betrifft Brautwagen)

... „auch dahin sehen solle, wie deroselben mit denen übersdriebenen musicalien gehorsamst an hand gegangen werden möchte, habe ich empfangen, welchen gdigsten befehl ich auch unterthänigst nachkommen werde . . . Sodan wil ich auch arbeiten, der verlangenden musicalisdien Stücken habhaft zu werden, vorhero aber ist nötig zu wissen, was fürley und wie vil Instrumentisten Ew. hf. Gn. haben, auch auf wasfürley Instrumente sie die Stück gnädigst vertragen. und welche Ew. hf. Gn. nicht besetzen könnten. Worüber ich dan dero weiteren gnädigsten befehl geh. erwarte.“

Wien, 4. 9bris, 1668

Liechtenstein an Wenzelsberg

„Auf dessen Schreiben vom 4. dises kan demeselben nicht verhalten, dasz gestalten ich von Instrumentisten bey 6 oder 7 Clarin von 10 bis 12 geigen und dan von sieben, acht und mehr Trombon zusammenbringen kann. Es darf aber nicht alles auf einmahl besetzt werden, sondern wird derselbe schon darnach die Mensur zu nehmen wissen.“

Kremsier, 7. 9bris 1668.

Liechtenstein an Schmelzer

(Nota: „describatur quam primum, ist des Wenzelsbergs Schreiben zuzubinden“.)

„Dessen angenehmes habe ich jüngsthin wol erhalten und bedanke mich wegen der übersdickten compositionen, und demnach mir wol wissend ist, dasz derselbe allerhand compositionen hinder sich hette, insonderheit auf der verstimbten Geigen, mit 2 und 3 violinen und Bass worin ich zwar auch etwas, wie hierbeiliegend zu sehen, bei handen habe; zumahlen ich aber etwas ehers verlegte, also geschehe mir ein besonders gefalen, da ihme beliebig wäre mir davon etwas mitzuthellen.“

Kremsier, 9. März 1673“.

Liechtenstein an Schmelzer

„Die übersdickte Sonata ist sambt dessen schreiben wol eingeloffen; es wird die iberbradte specification über ausgeworfene noten zeigen, dasz ich solche allebereith bei hunderten habe. Im übrigen bin ich in gedanken gestanden, derselbe werde mit dergleichen verstümbten Sachen auf 2 und 3 violin allbereith versehen sein . . .“

Wischau, 9. April 1673.

Slawisch-volkstümliche Elemente sind in der Tat in erster Linie bei den in Kremsier beschäftigten Tschechen zu finden. Unter den für Kremsier arbeitenden Komponisten sind nachweislich tschechischer Herkunft: der Pater Tolar, Ph. J. Rittler, Pavel Weiwanowsky, Franz Xaver Nicolas Wentzel, Augustin Kertzinger und der Komponist Bernkoph; Deutschmähren sind Biber, Brückner (Brixner), wahrscheinlich auch Prinner und Flixius und viele andere kleinere Musiker. Hier sei noch erwähnt, daß unter den Komponisten im Rahmen des tschechischen Stiftes Osseg sich weitere sehr zahlreiche tschechische Namen befinden⁹. Diese Musiker wollten oder konnten natürlich nicht die volkstümliche musikalische Tradition verleugnen, in der und als ein Teil derer sie aufgewachsen waren. Selbst wenn sie von den Höfen bestellt waren, blieben sie doch jederzeit Menschen mit eigenen Gefühls- und Gedankenbereichen und mit eigener musikalischer Kindheit und Erlebnis-sphäre, die in ihrem Schaffen zum Ausdruck kommen mußte — zumindest im Schaffen der bedeutenderen unter ihnen, zu denen Rittler, Biber und auch Weiwanowsky gehörten. Bei all diesen Meistern gehört die tschechische Volksmusik insbesondere zu ihrem musikalischen Erlebnisreservoir. Guido Adler und Paul Nettl weisen am Beispiel J. H. Schmeltzers einen ähnlichen Sachverhalt nach. Ich kann hier Nettl zitieren¹⁰, der für Schmeltzer in Anspruch nimmt, einen Kreis österreichischer Musiker begründet zu haben, „welche die im Volkslied und Volkstanz latenten melodischen Elemente in die Kunstmusik einführten und sie hier derart verdichteten, daß uns erst diese stilisierten Formen in der Kunstmusik die Eigenarten der Volksmusik ganz zum Bewußtsein bringen“.

Er stellt sehr treffend fest, „daß bei der Inaugurierung neuer Stile dieser Kontakt zwischen Volksmusik und Kunstform fast immer gesetzmäßig und regelmäßig auftritt“. Insbesondere, so schreibt Nettl, sei es Schmeltzers Verdienst, daß er „mitten in der Hochflut des venezianischen Einflusses in Wien deutsche volkstümliche Musik trieb“. Ähnliches ist nun aber mutatis mutandis durchaus auch für die Tschechen am Hofe Liechtensteins zu sagen.

Werfen wir zunächst wiederum einen Blick auf die Instrumente, die in den Kremsierer Werken zur Verwendung gelangen, so fallen die wiederholt genannten Schalmeyen bzw. Piffari auf. Solche sind in vielen Werken Weiwanowskys zu finden (z. B. in seinen bereits erwähnten *Balli per il Carnevale* von 1688 [XIV, 165]), ferner in einigen Stücken von Rittler (z. B. in seinen *Arie villanesche* [XIV, 125]), sowie in zweien von Schmeltzer und in einer Reihe anonymer Sachen.

Daß es sich hier um volkstümliche Musizierelemente handelt, beweist nicht nur die Verwendung dieser Instrumente im Rahmen von „Villanesken“, Carnevals-festen u. ä., sondern, wie wir sehen werden, auch die Melodik, mit der diese Instrumente auftreten. — Adler hebt ferner hervor, daß er im zentralen 17. Jahrhundert in der sogenannten „offiziellen“ Musik Wiens keine Flöten gefunden hat, die noch, wie er bemerkt, „zu sehr in der Vulgärmusik wurzelten“. Ich kann diese Angaben für die deutsche Musik, wenn auch nur eingeschränkt und bedingt, bestätigen; aber in Kremsierer Sonaten und Suiten sind Flöten durchaus häufig. Es fragt sich, ob diese häufige Verwendung von Flöten in der Stilmusik zu Krem-

⁹ Vgl. P. Nettl, Die weltliche Musik des Stiftes Osseg. ZfMw. 1921/22, S. 351.

¹⁰ Beihefte DTÖ IX, 1921, S. 139 H.

sier auf eine besondere Verbreitung der Flöten in Mähren und auf einen besonders starken Einfluß der mährischen Volkspraktiken auf die Stilmusik zurückzuführen sei. Daß das vorhin genannte Jagdhorn mit seinen lustigen, gebrochenen Dreiklangmelodien auf einem langverbreiteten Volksbrauch basiert, liegt auf der Hand.

Die vorhin beschriebene *Ala Bohemica* ist nach Auskunft des Dr. Vachulka und anderer tschechischer Musikwissenschaftler ein reines Volksinstrument. Ein besonderes Interesse beanspruchen Partien mit Dudelsackbaß, die sich gar nicht selten in Kremsierer Stücken finden. Nettle hat ganz richtig eine Kombination von zwei Geigen über einem Dudelsackbaß als sehr charakteristisch für die Bauernmusik in den behandelten Gebieten bezeichnet. Eine solche erscheint besonders anziehend in einer Suite von Voita Pragensis, die in der Pariser Nationalbibliothek liegt (Vm 7, 1099). Eine Schalmestimme über einem festliegenden Dudelsackbaß findet sich auch in einer mit dem Titel *Hanak* bezeichneten Melodie aus einer Suite von Kertzinger (XIV, 209). (Hanaken sind die Einwohner der Gegend von Kremsier—Olmütz)¹¹.



Hier wären auch einige eigenartige Instrumentenpraktiken Bibers anzureihen, der in seiner Nachtwächterserenade Streicherpizzicati hat — es heißt im Titel dieses Stücks: „Und die anderen Instrumenta werden all ohne Bogen gespielt wie auf der lauten. Auch in der Gavotte: es kombt schön heraus, nemblich die Geigen unter die Aermen.“ Mir ist noch ein Fall von Streicherpizzicato aus der gleichen Zeit bekannt, aus einer Sonate des Deutschen Johann Valentin Meder, betitelt *Der polnische Pracher*¹², in der er ein köstliches und musikhistorisch aufschlußreiches Porträt eines polnischen (also auch eines slawischen) Volksmusikanten gibt; dort heißt es abwechselnd „mit den Fingern“ und „mit dem Bogen“. Biber schreibt in einem anderen Kremsierer Stück sogar „col legno“ vor. In seiner *Battalia* von 1673, betitelt *Das liederliche Schwirren der Musketiere* (XIV, 122) heißt es: „Wo die Strich seindt, mues man anstatt des Geigen mit dem Bogen klopfen auf die Geigen; es muß wohl probirt werden.“ Im gleichen Stück, das ebenfalls durch und durch volkstümliche Bindungen hat, findet sich eine Vorschrift: „Wo die Druml geht im Baß, mues man an die Seiten ein Papier machen, daß es einen Strepitum gibt, in Mars aber nur allein.“ Daß schließlich die „Violini piffari“ oder „piffarati“ sowie die „fidiculae schalamarum“ und ähnliche bereits genannte Instrumentenbezeichnungen auf volkstümliche Praktiken und Bindungen hindeuten, braucht nun kaum noch betont zu werden.

Folklorebeziehungen finden sich auch in einigen Formgattungen. Neben den zahlreichen höfischen Tänzen und Sonatenwerken, die sich weitgehend an die damals

¹¹ P. Nettle, *Böhmische Tänze in Handschriften des 17. Jahrhunderts* Brünn 1927, S. 11 ff.

¹² Das Ms. war 1930 in Bibl. Danzig.

in Europa üblichen mannigfaltigen Formstrukturen halten, stoßen wir auf einige volkstümliche Tanzformen, von denen Nettle bereits eine Anzahl behandelt hat¹³. Ritters *Arie villanesca* passen in keines der damals in Europa sonst verbreiteten Formschemata. Die in diesem Suitenwerk enthaltenen „Aria“ genannten Sätze haben freie, fast improvisatorisch wirkende Anlagen, ganz entsprechend den oben erwähnten Stücken von der Art des erwähnten *Hanak*. Ähnliches trifft auf Pogliettis *Böhmischen Dudelsack* und *Hanakischen Ehrentanz* zu, die Botstiber¹⁴ behandelt hat; sie entstammen seiner *Rossignole-Suite*, und in beiden wird auf mährische Volksformen Bezug genommen. Rein volkstümlich und noch wirklich zum Tanz aufspiel verwendet worden sind auch die von Schmelzter arrangierten *Ballettae mansuetae* nach tschechischen Motiven, die in Kremsier erhalten sind.

Wichtiger noch ist die Melodik. In ihr erklingt viel von der überquellenden böhmisch-mährischen Melodienfrische, die später ebenso sprichwörtlich wurde wie das böhmische Volksgeigertum. Auf die Prävalenz des Melodischen in osteuropäischen und besonders slawischen Traditionen weist, wie Karl Nef in seiner *Geschichte der Symphonie und Suite* berichtet¹⁵, bereits Konrad Hagius im Jahre 1615 hin, der sagt, er habe Böhmen, Polen, Ungarn, Preußen, Litauen und andere Länder bereist, wo er bei Musikern oft Tänze gefunden habe, deren Sopran und Baß zwar richtig gewesen, deren Mittelstimmen aber „*vitiosae*“ seien. In den hanakischen Weisen, die bereits erwähnt wurden, erklingt eine wahrhaft nimmermüde, sich immer wieder und immer weiter in Sequenzen, motivischen Abwandlungen, neuen Umbiegungen und Ausweichungen ergehende Art unendlicher Instrumentalmelodie. Das Gleiche ist in Ritters *Arie villanesca* der Fall:



Nun sind aber derartige national-volkstümliche Züge keineswegs in einzelnen, nur ausnahmsweise auftretenden Gattungen enthalten. Die ganze melodische Diktion lebt in Kompositionen einer Reihe von Meistern von bestimmten, charakteristisch nationalen Eigenschaften. In der neueren Sowjetwissenschaft werden diese unter dem Namen „*Intonation*“ zusammengefaßt, einem Begriff, den Boris Assaffjew-Glebow¹⁶ eingeführt hat. Der Terminus bedeutet in diesem Zusammenhang die Summe der charakteristischen nationalen Züge der Musik eines Landes und einer Zeit. Wir können für die tschechische Volksmusik eine Anzahl solcher „*Intonations*“-Züge in aller Kürze zusammenstellen.

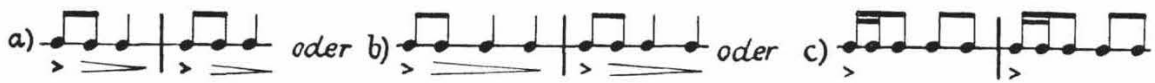
¹³ Böhmisches Tänze, S. 9–13.

¹⁴ Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der 2. Hälfte des 17. Jh. DTÖ, XIII. Jg., 2. Teil, S. 16–19.

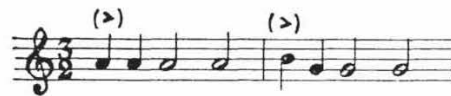
¹⁵ 1921, S. 42.

¹⁶ B. W. Assaffjew-Glebow: *Musykalnaja form kak prozess*, 1930 und 1937.

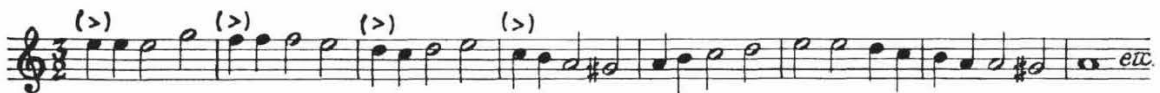
Was zunächst den Rhythmus anbelangt, so liegt die charakteristische rhythmisch-motivische Hauptfigur seit Jahrhunderten gern am Anfang des Taktes, während die späteren Zählzeiten unbetonte, uncharakteristische und unkomplizierte Bewegung haben (a):




Auftakte sind in der tschechischen Musik von jeher nicht häufig, obwohl sie gelegentlich auch vorkommen; das hängt weitgehend mit der Sprache zusammen, in der alle Wörter auf der ersten Silbe betont sind. Rhythmus (b) liegt bereits in dem alten „Kdož jste Boží bojovníci“ vor; der Rhythmus ist auch aus Smetanas *Tabor* bekannt:



Die *Hanatika* aus den Kertzingerschen Suiten heißt entsprechend:



In anderen Stücken derselben Suiten taucht der gleiche Rhythmus auf. Zu diesen Sätzen, die Nettle auch verwertet hat, möchte ich eine Villanesca aus den erwähnten Arien von Rittler hinzufügen (Rhythmus ):



Das Stück hat eine Besetzung von drei Piffari, Streichern, Fagott und Generalbaßapparat.

Rhythmus (a) und Rhythmus (c) sind schon in Instrumentalsätzen aus dem 14. Jahrhundert vorhanden¹⁷:



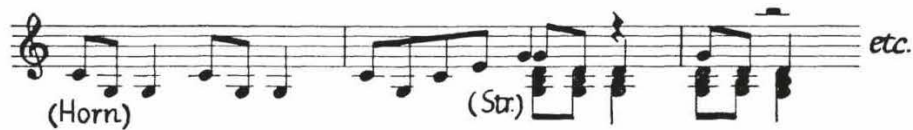
Die rhythmische Figur (a), so außerordentlich häufig in tschechischen Volksliedern der letzten vier Jahrhunderte, taucht in den Instrumentalsätzen in Kremsier ständig auf:

Weiwadowsky, *Sonata a 6* (IV, 199):



¹⁷ Vgl. Schallplatte *Musicae Bohemicae Anthologia* Nr. 6.

Anonyme Hornsonate:



Hier wäre auch ein sehr insistenter Rhythmus anzureihen, wie ihn Rittler wiederholt verwendet:

Rittler, aus *Sonata a 7* (IV, 48):



Der Figur (b) verwandt sind übrigens die für die tschechische und slowakische Volksmusik später so charakteristischen synkopierten Bildungen wie



Vergl. das bekannte „*Tancnj, tancnj*“:



Ähnlich eine *Sonata à 6* von Biber (Anfang):



Sodann vergleiche man eine in einer Intrada von dem Böhmen Valerius Otto aus der ersten Jahrhunderthälfte vorliegende Rhythmengestalt (Leipzig 1611):



mit dem bekannten slawonischen Tanz in der Bearbeitung Dvořáks:



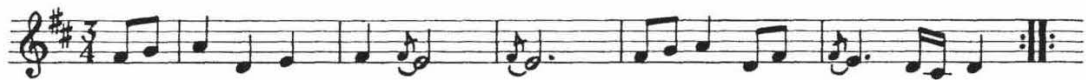
so ergeben sich ganz auffällige Analogien — auf Grund der Tatsache, daß den beiden doch durch Jahrhunderte getrennten Stücken eine gemeinsame Quelle eignet: die tschechische Volksmusik-Intonation.

Das Aufhören (oder besser: Abreißen) der Melodie auf dem letzten („unbetonten“) Taktteil, das in der deutschen Volkslied-Intonation sehr ungewöhnlich ist, gehört der tschechischen an, wie heute etwa aus dem Lied „*Kdy bys byl*“ bekannt ist:



Dergleichen findet sich ebenfalls in Kremsier:

Anonym: *Boemica* (Übertragung Koczirz)¹⁸:



Das mehrfache oder sogar vielfache Repetieren von Melodieelementen, die Sequenzkette oder das ständig-insistente Beibehalten der gleichen rhythmischen Figur ist als rhythmisches und melodisches Element durchaus der tschechischen Intonation eigen. Es findet sich heute in Volksliedern wie „*Ach neni tu neni*“:



oder „*Teče voda*“:



Das 17. Jahrhundert bringt in Kremsier diese Insistier- und Repetiermelodik und -rhythmik bereits sehr häufig. So heißt gleich die erste der genannten Rittlerschen Arien, wie vorher bereits zitiert:



Eine andere Aria desselben Komponisten verläuft folgendermaßen:



Auch hier muß noch einmal auf den ersten Allegroteil der genannten *Sonata a 7* verwiesen werden, in der Rittler ganz deutlich national-tschechische Melodik mit Repetierelementen entwickelt:



¹⁸ P. Nettel, *Böhmische Tänze*, S. 13.

Ähnlich eine „Sonata a 6 campanarum“ (IV, 28):

später:

Ähnliche Faktoren lagen auch in Kertzingers Arrangements vor:

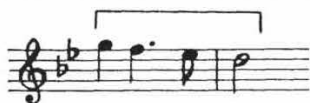
und bei weiterem Zurückgehen in der Geschichte der tschedischen Volksmusik zeigen sich Melodiebildungen wie die der Einleitung zu Kindergesang aus Platte 6 der *Musicae Bohemicae Anthologia*, Anfang des 14. Jahrhunderts:

Unter den zahlreichen Beispielen der eigenartigen Repetiermelodik in dieser Musik noch einen Satz aus einer Streichersuite (anonym), etwa aus dem Jahre 1680. Dieses Stück lebt von Repetiermelodik, wie der Violinpart erweisen möge:

Ciaccona aus anonymer Suite à 4 (IV, 166)

Viol. I

In diesem Stück führt der Violinpart gern den weichen, sanglich-ausdrucksvollen, sehr charakteristisch national-tschechischen Schritt herab von der Sext zur Quint und schließlich zur Terz:



Derselbe findet sich ungezählte Male in der tschechischen Intonation vom 17. bis zum 20. Jahrhundert, so z. B. in dem genannten Liebeslied „*Ach neni tu neni*“:



und einem anderen Volkslied „*Andulko šafařova*“:



Beide entstammen dem frühen 18. Jahrhundert.

Die vorhin angeführte Schalmeyenmelodie *Hanak* weist einen bedeutenden Reichtum an Figuren und Motivbildungen auf. Auch dieser ist typisch slawisch und insbesondere in hanakischen und auch polnischen Volksweisen beheimatet (wie etwa auch die von Pirro mitgeteilte *Polnische Sackpfeifen*¹⁹ beweist). Die Rittlersche Melodik ist erfüllt von dieser quellenden, motivreichen Hirtenschalmey-Melodik: *Aria villanesca* II:



Diese frei-improvisatorische, rhythmisch irreguläre Melismatik waltet also keineswegs nur in Arrangements dörflicher Tänze, in Faschingsmusiken und Nachtwächterserenaden, sondern auch in der eigentlichen bei Hofe musizierten Kunst — und hierin liegt das wirkliche, entscheidende national-folkloristische Moment in dieser Musik. Das national-tschechische Element ist aus diesen Stücken nicht wegzudenken. Nehmen wir weitere Züge hinzu, wie z. B. den besonderen Charakter der Dreiklangsmelodik in Mähren und Böhmen. Dreiklangsmelodik, besonders gebrochene Dur-Dreiklänge, sind gewiß auch im deutschen und österreichischen Lied und Volkstanz seit Jahrhunderten äußerst häufig. Aber während die deutsche Dreiklangsmelodik im 17. Jahrhundert motivisch und auch gern instrumental, oft signalhaft und die österreichische auch damals schon oft vielfach jodlerverwandt-alpin ist, erscheint der tschechische Typ weicher, sanglicher. Man vergleiche das Volkslied „*Andulko šafařova*“:



¹⁹ Lavignac, Encyclopédie Bd. II S. 992 ff.

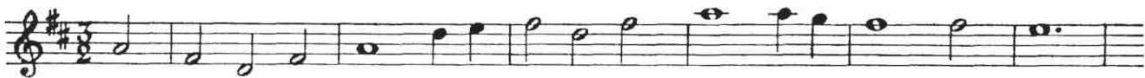
oder das eben erwähnte „Teče voda“:



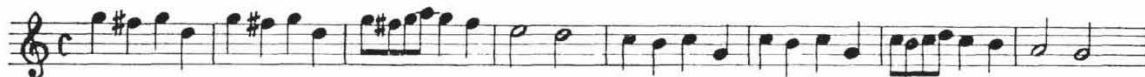
mit Ritters *Sonata a 5* (IV, 66):



und Weiwanowskys *Sonata venatoria*:



Interessant sind ferner Wiederholungen ganzer Perioden in der Dominant oder Subdominant oder auch in anderen verwandten Tonarten, wie sie uns heute aus slowakischen (und auch ungarischen) Praktiken bekannt sind. Dergleichen erscheint bei Nettel in einem „böhmischen Tanz“ aus der Wiener Staatsbibliothek²⁰:



Ähnliche wörtliche melodische und harmonische Transpositionen von ganzen Melodieperioden und -partikeln finden sich bei Ph. J. Ritterl:



Es handelte sich hier nur um einige wenige charakteristische Intonationselemente alter tschechischer Musik, wie sie auf der Volksmusik basieren. Ein sorgfältiges Studium der ganzen in Frage kommenden Musik würde zweifellos weitere interessante Einzelheiten enthüllen. Es liegt in der Natur der Sache, daß Volksmusik nicht schriftlich überliefert ist. Diese Tatsache erschwert Untersuchungen wie die gegenwärtige grundsätzlich, zumal es sich im Falle der böhmisch-mährischen im 17. Jahrhundert um die Musik eines Volkes handelt, das nicht nur sozial klassenmäßig unterdrückt, sondern zusätzlich auch noch national unselbständig war. Dennoch sind solche Untersuchungen zur wirklichen Erklärung der Stilmusik von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Um so wichtiger sind also die wenigen heute noch existierenden Dokumente volkstümlicher Beziehungen in der älteren Stilmusik.

Man muß gewiß differenzieren — der Konsolidierungsgrad der tschechischen Nationalmusik ist im 17. Jahrhundert gewiß noch nicht so hoch wie im 19., da die tschechoslowakische Nation als historisch entstandene Gemeinschaft der Sprache, des Territoriums, der Wirtschaft und Kultur viel fortgeschrittener und gefestigter war. Dennoch bestehen bereits im 17. Jahrhundert starke nationale Eigenarten in der tschechischen

²⁰ Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik, ZfMw. 1921/22, S. 262.

Volksmusik, die sich wiederum in der Stilmusik auswirken. Der Verf. darf bei dieser Gelegenheit darauf verweisen, daß er anlässlich seiner ausführlichen Studie über die nationale Intonation des neueren deutschen Volksliedes auch den Versuch angestellt hat, Vergleiche zwischen diesem und dem tschechischen zu ziehen. Intonationsuntersuchungen an Volksmusik sind schon deshalb wichtig, weil die Volksmusik durch die kollektive praktische und schöpferische Kritik von zahllosen singenden und musizierenden Menschen gegangen und auf diese Weise geläutert worden ist. Sie trägt darum von vornherein ein bedeutendes Element schöpferischer Verallgemeinerung in sich. Nochmals muß auf Nettls Feststellung Bezug genommen werden, „daß uns erst die stilistischen Formen in der Kunstmusik die Eigenarten der Volksmusik ganz zum Bewußtsein bringen“. Das, was in den vielfach verklungenen Weisen der Volksmusik ehemals nicht notiert wurde, lag dennoch der Stilmusik der Meister zugrunde und kann in dieser wiedererkannt werden.

Allein eine Musik wie die *Sonata a 7* von Rittler kann diesen national-volkstümlichen, blühenden Melodienreichtum des damaligen Mähren und Böhmen in hervorragendem Maße vergegenständlichen.

Die deutsche Musikwissenschaft tut gut daran, wenn sie sich den nationalen künstlerischen Eigenarten, insbesondere unserer slawischen Nachbarvölker, in früheren Jahrhunderten nicht verschließt. Allzu oft waren wir geneigt, einseitigen Einfluß deutscher Musik auf die Kulturen dieser Völker zu sehen. Seit geraumer Zeit haben sich aber auch Anschauungen Bahn gebrochen, die bedeutende nationale musikalische Leistungen bei Polen, Tschechen und anderen slawischen Völkern bereits zu frühem Zeitpunkt anerkennen und zwischen deren und unseren musikalischen Äußerungen eine fruchtbare Wechselwirkung erkennen.

Für die beiden verbleibenden Punkte, den Verweis auf die künstlerisch-ästhetische Bedeutung der Musik von Kremsier und ihre Auswirkungen auf das 18. Jahrhundert, darf man sich nach allem Gesagten sehr kurz fassen.

Was als viertes Moment die künstlerische Höhe der Leistungen betrifft, so erhellt aus dem Dargelegten, daß eine ganze Reihe von Faktoren zusammenwirken, denen zahlreiche der in Kremsier erhaltenen Werke ihre Eigenart, ihr fesselndes Interesse, ihren künstlerischen Schwung, ihre lebensvolle Farbigkeit, ihre volkstümliche melodische Frische und barocke Gegensatzkraft verdanken. Es findet sich dort auch ein großer Reichtum an Gattungen; keineswegs ist alles nur auf höfischen Prunk eingestellt, und es findet sich viel Zartes, Differenziertes und Herzliches in der Musik von Kremsier. Vieles in diesem Schaffen hält einen Vergleich, wenn auch vielleicht nicht mit den allerbedeutendsten, so doch, in seiner großartigen Vielfalt und Bildkraft, mit vielen bedeutenden italienischen, englischen, französischen oder deutschen Leistungen des späteren 17. Jahrhunderts aus. Ohne die künstlerische Größe der gesamten Kremsierer Produktion übertreiben zu wollen (es gibt auch manches Durchschnittliche darunter), möchte ich doch die Hoffnung aussprechen, daß die musikwissenschaftliche Forschung und Pflege alter Musik sich nicht mehr diesem Kunstzweig verschließt. Als Beispiel, insbesondere für die kraftvolle und fröhliche Melodik vieler dieser Werke, möge auf eine Sonata von Pavel Weiwanowsky verwiesen werden, die in der Sammlung *Musicae Bohemicae Anthologia* enthalten ist (Nr. 22).

Die Auswirkung des Kremsierer Schaffens auf die Folgezeit tauchte ebenfalls bereits in einigen der bisherigen Darlegungen auf. Es wäre irrig, in dieser, wie auch in anderer Musik des 17. Jahrhunderts, lediglich Vorstadien zur Musik der „ganz Großen“ zu sehen. Es kann nicht oft genug ausgesprochen werden, daß das 17. Jahrhundert nicht nur Vorbereitungs- und Übergangszeit ist, sondern Leistungen auf eigener Höhe und auch von eigenem Aktualitätswert für uns heute vollbracht hat. Dennoch können Fragen wie die, woher denn die Mannheimer, die ja größtenteils Tschechen waren, künstlerisch-traditionsmäßig eigentlich kommen, oder die, ob denn nun wirklich alle Wurzeln des Wiener klassischen Stils bereits vollständig aufgedeckt sind, oder die, wie das eigentliche Orchester der Bach-Nachfolgezeit entstand, angesichts der Kremsierer Bestände noch nicht als endgültig beantwortet und als abgeschlossen gelten. Der Verfasser darf hoffen, mit seinen Ausführungen einen Beitrag zur Wiederbelebung der Diskussion zumindest über diese Fragen gegeben zu haben.

Zusammenfassend möge wiederholt werden: Die bisher nicht genügend ausgeschöpfte Quelle aufschlußreicher Musik, die Kremsier enthält, ist für die Musikforschung ergiebig: erstens in ihrer entwickelten Instrumentationskunst und differenzierten Farbenvielfalt; zweitens in ihrer fortgeschrittenen Orchestertechnik und in ihren für die damalige Zeit ungewöhnlichen Klangmassenwirkungen; drittens in der in ihr enthaltenen national-volkstümlichen Eigenart, die entgegen bisherigen Darstellungen in ihrem instrumentalen Klangsinn und in melodischen und rhythmischen Erscheinungen festzustellen ist. Die Hofmusik von Kremsier steht viertens künstlerisch vielfach auf beträchtlicher Leistungshöhe und hat fünftens direkt und indirekt den Boden für wichtige Praktiken und Stilelemente des 18. Jahrhunderts, insbesondere in der deutschen und der Wiener Musik, vorbereiten helfen. Sie stellt eine Leistung früher tschechischer Musikkultur von europäischer Bedeutung dar.

Regesten zur päpstlichen Kapelle unter Leo X. und zu seiner Privatkanpelle

VON HERMAN-WALTHER FREY, FREIBURG IM BREISGAU

Nachlese

Unter den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle, von denen ich in dieser Zeitschrift eine Auswahl von Regesten veröffentlicht habe¹, erscheint 1517 ein neuer bisher unbekannter Sänger. Sein Name ist Iohannes Franciscus de Guidanis. Von ihm handelt eine Bulle Leos X. vom 1. November 1517. Sie nennt ihn „*natione Italus*“ und verleiht ihm je ein Kanonikat an den Pfarrkirchen von St. Martin und von St. Mauritius der Stadt Münster in Westfalen mit der Anwartschaft auf die beiden zugehörigen Präbenden und auf ein drittes kirchliches Benefiz in der Diözese Squillace in Kalabrien.

1517, 1. November (Reg. Vat. 1213 fol. 250v. ff.): Nach der üblichen Einleitungsformel heißt es: „*Hinc est quod nos, qui dudum primo inter alia voluimus, quod si con-*

¹ Vgl. Die Musikforschung, Jahrg. VIII, S. 58 ff., 178 ff., 412 ff., Jahrg. IX, S. 46 ff., 139 ff.

tingeret nos alicui persone de parrochiali ecclesia providere seu provideri mandare aut gratiam expectativam concedere, nisi dicta persona intelligeret et intelligibiliter loqui sciret ydioma loci, ubi dicta ecclesia consisteret, provisio seu mandatum et gratia huiusmodi quoad parrochiale ecclesiam nullius esset roboris vel momenti, et deinde quod nulli gratia expectativa extra suam nationem concederetur, nisi ydioma, quod communiter homines loquerentur ibidem, intelligeret et intelligibiliter loqueretur, alioquin gratia huiusmodi nulla esset, tibi, qui etiam in capella nostra cantor cappellanus et continuus commensalis noster existis, . . . unum sancti Martini intra et alium sancti Mauriti extra muros Monasterienses ecclesiarum canonicatus apostolica auctoritate conferimus et de illis etiam providemus, unam vero sancti Martini et aliam sancti Mauriti ecclesiarum . . . prebendas etiam maiores et pinguiore ac dignitatem, personatum, administrationem vel officium utriusque ecclesiarum predictarum necnon beneficium ecclesiasticum cum cura vel sine cura, etiam si decanatus vel archipresbyteratus ruralis seu vicaria vel cappellania perpetua . . . seu canonicatus et prebenda, dignitas, personatus, administratio vel officium in cathedrali vel collegiata ecclesia et unum ex eis iuxta privilegia et indulta apostolica eiusdem capelle cantonibus cappellanis nostris per sedem apostolicam concessa dispositioni apostolice generaliter reservatum et taxe seu annui valoris in eisdem privilegiis expressi fuerit, . . . ac dicti beneficii generaliter reservati, si cum cura aut dignitas vel personatus, centum viginti, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit, septuaginta librarum Turonensium parvorum secundum taxam decime valorem annuum non excedant, ad collationem, provisionem, electionem seu quamvis aliam dispositionem episcopi Squillacensis et archipresbyteri, decani, archidiaconorum, cantorum, scolastici, thesaurarii et capituli singulorumque canonicorum ecclesie Squillacensis . . . pertinens, si qua vacant ad presens aut cum simul vel successive vacaverint, que tu per te vel procuratorem tuum infra unius mensis spatium, postquam tibi vel eidem procuratori vacatio illorum innotuerit, duxeris acceptanda, conferenda tibi post acceptationem huiusmodi cum victu ac domo canonicali et annexis ac omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservamus.“

Er verbietet den „prepositis, decanis et capitulis ipsarum sancti Martini et sancti Mauriti ecclesiarum“ und dem Bischof, Archipresbyter usw. von Squillace jede Verfügung über die zugehörigen Pfründen in den beiden Pfarrkirchen bzw. über das dritte Benefiz, bevor nicht feststehe, daß der Sänger oder sein Prokurator sie ausschließen, erteilt den Bischöfen von Todi und Caserta und dem Offizial von Münster den Exekutionsbefehl und setzt zugunsten des Beliehenen einige entgegenstehende apostolische Konstitutionen „*de certo canonicorum numero . . . et quod nullus ipsarum sancti Martini et sancti Mauriti ecclesiarum prebendas maiores et pinguiore ac victum, domum et annexa predicta assequi possit, nisi de minoribus ad medias et de mediis prebendis ad maiores prebendas etiam certo tempore obtentas gradatim et per optionem ascendat, quodque dictorum sancti Martini et sancti Mauriti canonicatus et prebende non nisi per nobiles aut graduatos et certis modo et forma qualificatos obtineri possint*“, sowie lokale Statuten und Gewohnheiten beider Kirchen und „*quod natione Italus existis*“, außer Kraft.

Überhaupt waren die Kalenden des November 1517 für die päpstliche Kapelle ein besonderer Tag. Ergoß sich doch an ihm über den größten Teil ihrer Mitglieder ein reicher Segen von Benefizien. Außer den bereits in meinem Aufsatz erwähnten Verleihungen an die Sänger Constantius Festa, Gasparus Weerebeke, Iohannes Franciscus de Zonatis, Lambertus Martini, Martinus de Monteagudo, Matheus Alzate, Thomas de Fazanis, Vincentius Misonne, an den Schreiber der Chorbücher der Kapelle Claudius Gellandi² wurden an diesem Tage noch weitere Angehörige des Sängerkollegiums von Leo X. mit Gunstbeweisen bedacht:

² Vgl. Die Musikforschung, Jahrg. VIII, S. 64 f., 71, 182, 186, 188 f., 195, 196.

Andreas Michot

Im Hinblick auf seine besonderen Verdienste und Leistungen überträgt der Papst „*magistro Andree Michot canonico Nannetensi notario et familiari suo*“, nachdem er seine beiden Verordnungen vorausgeschickt hatte, daß niemandem eine Pfarrkirche übertragen oder eine gratia expectativa verliehen werden solle, wenn er nicht die Landessprache verstehe und sprechen könne, und ferner daß keiner die Anwartschaft auf ein Benefiz extra suam nationem und ohne der dortigen Sprache mächtig zu sein, erhalten dürfe, dem Sänger, „*qui etiam continuus commensalis suus et in capella sua cantor capellanus existit, canonicatum ecclesie Nannetensis confert, prebendam vero ac dignitatem, personatum, administrationem vel officium eiusdem ecclesie ac unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiasticum vel ecclesiastica, . . . cuius quidem beneficii seu quorum beneficiorum fructus, si ipsorum aliquod cum cura vel sine cura aut dignitas vel personatus, sexaginta, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit seu ipsa duo fuerint, quadraginta librarum Turonensium parvorum valorem annuum non excedant, ad Redonensis et Corisopitensis episcoporum et prepositorum, decanorum, archidiaconorum, archipresbyterorum, cantorum et personarum Redonensis et Corisopitensis ecclesiarum . . . collationem, provisionem . . . seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia, si qua vacant ad presens aut cum simul vel successive vacaverint, que idem per se vel procuratorem suum . . . duxerit acceptanda, conferenda eidem post acceptationem huiusmodi cum omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservat.*“ Dem Bischof und Kapitel von Nantes und den Bischöfen von Rennes und Quimper und den Kapiteln ihrer Kirchen untersagt er jede Verfügung über die Pfründe bzw. die beiden Benefizien bis zur Annahme oder Ausschlagung durch den Sänger oder seinen Prokurator, setzt die Bischöfe von Todi und Ascoli und den Offizial von Nantes zu Exekutoren ein, hebt seine und seiner Vorgänger dem Herzog der Bretagne „*etiam per viam statuti et perpetue ordinationis*“ gewährten Privilegien auf, insbesondere „*quod canonici dicte ecclesie Nannetensis minores prebendas in ea obtinentes maiores prebendas in eadem ecclesia pro tempore vacantes optare possint nullusque alienigena seu extraneus cuiuscunque dignitatis, status, gradus, ordinis vel conditionis prefata vel alia quavis auctoritate suffultus extunc deinceps ad aliquod ex beneficiis in ducatu Britannie consistentibus . . . quomodolibet recipere et ad illud admitti . . . possit*“, und befreit endlich den Sänger, „*qui natione Gallus existit, quod ydionia, quod communiter homines in Nannetensi et Redonensi ac Corisopitensi civitatibus et diocesis loquuntur, forsitan non intelligat nec intelligibiliter loqui sciat*“, von seinen beiden eingangs erwähnten Verboten. (Reg. Vat. 1214 fol. 140 ff.)

Bernardus Benedicti (de Paulis, Pauli)

Bernardo Pauli canonico Segobiensi, continuo commensali et in capella sua cantori capellano canonicatum ecclesie Segobiensis confert, prebendam etiam ex maioribus et dignitatem, personatum, administrationem vel officium eiusdem ecclesie ac prestimonia seu prestimoniales portiones aut simplicia beneficia in civitate et diocesi Segobiensi consistentia unius, duorum, trium aut plurium cedentis vel decedentis aut cedentium vel decedentium seu illa alias quomodolibet dimittentis vel dimittentium ipsius ecclesie canonici seu canonicorum aut alias in illa seu civitate et diocesi predictis beneficiati seu beneficiatorum, quorum quidem prestimoniorum, portionum et beneficiorum centum et quinquaginta secundum communem estimationem, necnon unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiasticum seu ecclesiastica . . ., cuius quidem alterius non reservati beneficii seu aliorum beneficiorum fructus, si cum cura aut dignitas vel personatus, sexaginta, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit seu ipsa duo fuerint, quadraginta librarum Turonensium parvorum valorem annuum non excedant, ad archiepiscopi Ispalensis ac episcopi Astensis et decanorum, archidiaconorum . . . capitulorum singulorumque canonicorum et personarum Ispalen-

sis et Astensis ecclesiarum collationem, provisionem . . . seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia, si qua vacant ad presens aut cum simul vel successive vacaverint, conferendum seu conferenda eidem post acceptationem ipsius vel eius procuratoris cum omnibus iuribus et pertinentiis donationi apostolice reservat, districtius inhibens episcopo et capitulo Segobiensi, ne de beneficio etiam maiori ac dignitate, personatu, administratione vel officio inibi necnon prestimoniis seu prestimonialibus portionibus aut simplicibus beneficiis, ac eisdem archiepiscopo Ispalensi et episcopo Astensi, decanis . . . canonicis et personis, ne de aliis beneficiis huiusmodi interim etiam ante acceptationem eandem . . . disponere quoquomodo presumant. Er befreit ihn von entgegenstehenden päpstlichen Konstitutionen und Anordnungen und örtlichen Statuten und Privilegien „ecclesie Segobiensis et aliarum ecclesiarum . . ., illis presertim quod nullus canonicatus et prebendas aut alia beneficia in ecclesiis predictis consistentia obtinere aut illa acceptare et de illis sibi provideri facere possit, nisi de magno et militari aut alio nobili genere procreatus aut in utroque vel altero iurium seu artibus in theologia graduatus et ex civitate et diocesi ipsarum ecclesiarum oriundus et alias sub certis forma et modo qualificatus fuerit . . . quodque Italus existit et ydioma locorum forsam non intelligit nec intelligibiliter loqui scit ac dicte ecclesie Segobiensis canonicus actu prebendatus aut alias in illa perpetuus beneficiatus non existit“ (ib. 1213 fol. 102 ff.).

Elziarius Genet (Carpentras)

Magistro Elzario Geneti clerico Carpentoratensi, notario et familiari suo, qui etiam capelle sue magister et continuus commensalis suus existit, unum, duo vel tria beneficium seu beneficia ecclesiasticum seu ecclesiastica, etiam si unum illorum cum cura aut decanatus vel archipresbyteratus ruralis seu vicaria vel capellania perpetua . . . aut dignitas vel personatus aut quodlibet eorum canonicatus et prebenda, administratio vel officium in metropolitana vel cathedrali seu collegiata ecclesia et unum ex eis iuxta privilegia et indulta apostolica in dicta capella cantoribus capellanis concessa dispositioni apostolice generaliter reservatum fuerit ad Avinionensis et Aquensis archiepiscoporum ac episcopi Foroiuliensis necnon prepositorum, decanorum . . . singulorumque canonicorum et personarum Avinionensis, Aquensis ac Foroiuliensis ecclesiarum collationem, provisionem, presentationem, electionem seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia, si quod vel si qua vacat seu vacant ad presens aut cum vacaverit seu simul vel successive vacaverint, conferendum seu conferenda post acceptationem per eundem vel procuratorem eius factam donationi apostolice reservat. Die Jahreseinkünfte sind, je nachdem mit dem Kirchenamt die Seelsorge verbunden ist oder nicht, 60 bzw. 40 Pfund kleiner Turonen. Episcopum Tudertinum et Avinionensem ac Aquensem officiales executores deputat (ib. 1213 fol. 131 f.).

Franciscus de Pignalosa (de Penalosa)

Francisco de Pignalosa canonico Segobiensi familiari suo continuo commensali et in capella sua cantori capellano unum Segobiensis et alium Cordubensis ecclesiarum canonicatus confert, unam Segobiensis et aliam Cordubensis prebendas etiam ex maioribus ac dignitatem, personatum, administrationem vel officium alterius earundem ecclesiarum necnon prestimonia vel prestimoniales portiones aut simplicia beneficia in Segobiensi et Cordubensi civitatibus seu diocesibus consistentia unius, duorum, trium aut plurium cedentis vel decedentis aut cedentium vel decedentium seu illa alias quomodolibet dimittentis vel dimittentium ipsarum ecclesiarum canonici vel canonicorum aut alias in eisdem seu civitatibus vel diocesibus predictis beneficiati vel beneficiatorum . . . necnon aliud beneficium ecclesiasticum cum cura vel sine cura, etiam si decanatus vel archipresbyteratus ruralis seu vicaria vel capellania perpetua . . . seu canonicatus et prebenda, dignitas vel

personatus, administratio vel officium, integra vel dimidia portio in metropolitana vel collegiata ecclesia aut unum ex illis ex quavis causa iuxta privilegia et indulta apostolica cantoribus capellanis dicte capelle concessa generaliter reservatum fuerit, ad archiepiscopi Ispalensis et decani . . . capituli singulorumque canonicorum et personarum Ispalensis ecclesie collationem, provisionem seu aliam dispositionem pertinens, si qua vacat ad presens aut cum simul vacaverit, conferenda eidem post acceptationem per eundem vel procuratorem eius factam donationi apostolice reservat. Episcopo Tudertino et Ispalensi et Cordubensi officialibus mandat, quatenus faciant eundem Franciscum vel procuratorem eius in Segobiensi et Cordubensi ecclesiis in canonicum recipi et in fratrem, prebendam vero etiam ex maioribus ac dignitatem . . . eidem post acceptationem predictam conferant et assignent (ib. 1214 fol. 186 v. ff.).

Guillelmus Gomont

Guillermo Gomont clerico Ebroicensis diocesis familiari suo, qui cantor capellanus et continuus commensalis suus existit, unum, duo vel tria beneficium seu beneficia ecclesiasticum seu ecclesiastica, cuius quidem beneficii seu quorum beneficiorum fructus, si ipsorum aliquod cum cura, sexaginta, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit seu fuerint, quadraginta librarum Turonensium secundum taxationem decime valorem annuum non excedant, ad Sistaricensis et Aptensis ac Tullensis episcoporum et decanorum, archidiaconorum, cantorum, archipresbyterorum et capitulorum singulorumque canonicorum et personarum earundem ecclesiarum collationem . . . pertinens seu pertinentia conferendum seu conferenda eidem post acceptationem ipsius vel procuratoris eius donationi apostolice reservat. Episcopo Tudertino et Aptensi et Tullensi officialibus mandat, quatenus beneficium seu beneficia huiusmodi, si vacat seu vacant, eidem post acceptationem huiusmodi conferant et assignent. Entgegenstehende päpstliche Konstitutionen und solche der Kirchen, an denen die Benefizien bestehen, setzt er außer Kraft, insbesondere sein Verbot, quodque ydioma, quod homines in Sistaricensi, Aptensi et Tullensi civitatibus et diocesibus communiter loquuntur, non intelligat nec intelligibiliter loqui sciat (ib. 1214 fol. 95 ff.).

Iohannes Bonnevin alias Beausseron

Auch diesem Familiaren, ständigen Tischgenossen und Sänger seiner Kapelle, Kleriker der Diözese Chartres und päpstlichen Notar verleiht Leo X. die Anwartschaft auf drei kirchliche Benefizien mit gleichen Jahreseinkünften von 60 bzw. 40 Pfund kleiner Turonen wie im Falle des G. Gomont „*ad archiepiscopi Arelatensis et episcopi Nannetensis ac decanorum, archidiaconorum . . . capitulorum singulorumque canonicorum Arelatensis et Nannetensis ac sancti Pauli Lugdunensis ecclesiarum collationem, provisionem . . . seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia*“ im Falle ihres Freiwerdens und nach Annahme durch den Sänger oder seinen Prokurator. Er hebt entgegenstehende päpstliche Vorschriften und solche der Kirchen, an denen die Benefizien bestehen, besonders seine Verordnung auf, „*quodque ydioma, quod homines in Arelatensi et Nannetensi civitatibus et diocesibus loquuntur, non intelligat nec intelligibiliter loqui sciat*“ (ib. fol. 216 v. ff.).

Michael Ser Clementis,

clericus Lucane diocesis, in capella sua cantor capellanus et continuus commensalis erhält gleichfalls die Anwartschaft auf drei kirchliche Benefizien mit Jahreseinkünften wie bei den beiden vorhergehenden Sängern „*ad Lucani et Lunensis-Sarzanensis ac Monopolitani episcoporum et prepositorum, decanorum, archidiaconorum . . . capitulorum singulorumque canonicorum Lucane, Lunensis-Sarzanensis et Monopolitane ecclesiarum collationem, provisionem . . . seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu*

pertinentia“. Der Bischof von Todi und die Generalvikare der Bischöfe von Lucca und Monopoli erhalten den Befehl, den Sänger oder seinen Prokurator in den Besitz der einzelnen Kirchenämter bei ihrem Freiwerden einzuweisen (*ib. fol. 29 ff.*).

Paulus de Trottis

Er ist als „*clericus Alexandrine diocesis, familiaris noster, in capella nostra cantor ac continuus commensalis noster*“ bezeichnet und wird von Leo X. mit der Expectanz auf drei kirchliche Benefizien bedacht, „*cuius quidem beneficii seu quorum beneficiorum, si cum cura aut dignitas vel personatus, viginti quinque, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit seu fuerint, decem et octo marcharum argenti puri fructus secundum taxationem decime valoris annui existant, ad archiepiscopi Maguntini, episcopi Spirensis ac prepositorum, decanorum, archidiaconorum, subdiaconorum, cantorum, scolasticorum, custodum, canonicorum singularumque personarum Maguntine et Spirensis ac sancti Andree Coloniensis ecclesiarum . . . collationem, provisionem . . . seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia*“, im Falle ihres Freiwerdens und der Annahme durch den Sänger oder seinen Prokurator. Den Bischöfen von Todi und Caserta und dem Offizial von Mainz erteilt er den Exekutionsbefehl und nimmt den Sänger, „*quodque ydioma, quod communiter homines in Maguntina, Coloniensi et Spirensi civitatibus et diocesibus loquuntur, non intelligat nec intelligibiliter loqui sciat*“, von seinen entsprechenden Verboten aus (*ib. 1213 fol. 200 ff.*).

Petrus de Vian (de Vien alias Autregnes)³

Petro de Vien alias Autregnes canonico ecclesie sancti Agricoli Avinionensis familiari suo, etiam in capella sua cantori capellano et continuo commensali canonicatum ecclesie sancti Agricoli Avinionensis confert, prebendam vero eiusdem ecclesie necnon unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiasticum seu ecclesiastica, etiam si alterum eorum cum cura aut decanatus vel archipresbyteratus ruralis seu vicaria vel capellania perpetua . . . ac canonicatus et prebenda seu dignitas, personatus, administratio vel officium ecclesie sancti Agricoli aut unum ex beneficiis huiusmodi iuxta privilegia et indulta apostolica in dicta capella cantoribus capellanis concessa dispositioni apostolice generaliter reservatum fuerit (mit Jahreseinkünften bis zu 60 bzw. 40 Pfund Turonen), *ad Dignensis et Carpentoratensis episcoporum ac prepositorum, decanorum, archidiaconorum, cantorum et capitulorum singulorumque canonicorum et personarum Dignensis et Carpentoratensis ecclesiarum collationem, provisionem . . . pertinens seu pertinentia, si qua vacant ad presens aut cum simul vel successive vacaverint, post acceptationem eiusdem Petri vel procuratoris eius conferenda eidem cum omnibus iuribus et pertinentiis suis donationi apostolice reservat*. Er verbietet dem Erzbischof von Avignon und dem Kapitel von St. Agricola, über das Kanonikat und dessen Pfründe, ferner beiden Bischöfen, den Kapiteln und den übrigen Personen der Kirchen von Digne und Carpentras, über die Benefizien vor deren Annahme durch den Sänger oder seinen Prokurator zu verfügen, außer wenn ihnen bekannt sei, daß jene sie ausschlugen. Den Bischof von Todi und die Offizialen von Avignon und Digne bestimmt er zu Exekutoren (*ib. 1214 fol. 157 v. ff.*).

Iohannes Hanguemar

Noch ein anderer Angehöriger der *capella pontificia*, Iohannes Hanguemar, *clericus Nannetensis diocesis*, wird am 1. November 1517 von Leo X. mit einem Gnadenerweis ausgestattet. Allerdings bezeichnet ihn das päpstliche Schreiben nur als „*continuus commensalis ac librorum capelle sue custos*“, nicht mehr als „*in capella sua cantor clericus*“, wie ihn ein undatiertes Motuproprio vom Juli/August 1513⁴ nennt. Man könnte danach ver-

³ Der Name könnte auch *Autregnes* gelesen werden.

⁴ Vgl. Die Musikforschung, Jahrg. VIII, S. 183.

muten, daß Iohannes Hanguemar 1517 nicht mehr als Sänger, sondern nur als Bücherwart unter dem Prior Nicholo de Pitti in der päpstlichen Kapelle Dienst tat. Der Papst übertrug ihm „*canonicatum et prebendam ecclesie s. Albini de Guerrandia Nannetensis diocesis . . . , prebendam vero ac dignitatem . . . eiusdem ecclesie sancti Albini ac unum vel duo beneficium seu beneficia ecclesiasticum vel ecclesiastica . . . ad Nannetensis et Trecorensis episcoporum ac decani, cantorum, archidiaconorum . . . capitulorum singulorumque canonicorum et personarum Nannetensis et Trecorensis ecclesiarum collationem, provisionem seu quamvis aliam dispositionem pertinens seu pertinentia*“ im Falle ihres Freiwerdens und nach ihrer Annahme durch Iohannes Hanguemar oder seinen Prokurator (*ib. fol. 55 ff.*).

Außer den Mitgliedern der päpstlichen Kapelle werden am 1. November 1517 von Leo X. auch einige Sänger seiner Privatkapelle mit Gnadenbeweisen ausgezeichnet. Zu den bereits erwähnten cantores secreti Antonius Bruchier (Bruhier) und Nicolaus Foncher⁵ tritt noch hinzu:

Laurentius de Bergomotiis (de Mutina)

Das päpstliche Schreiben führt ihn als „*cubicularius et cantor cappellanus secretus ac continuus commensalis noster antiquus*“ auf und reserviert ihm für den Fall ihres Freiwerdens drei kirchliche Benefizien mit und ohne Seelsorge, „*cuius quidem beneficii seu quorum beneficiorum fructus, si cum cura aut dignitas vel personatus, centum viginti, si vero sine cura nec dignitas vel personatus fuerit seu ipsa alia duo fuerint, octuaginta florenorum auri de camera secundum taxationem decime valorem annuum non excedant, ad Mutinensis, Adriensis et Bellunensis episcoporum ac archipresbyterorum, prepositorum . . . capitulorum singulorumque canonicorum Mutinensis, Adriensis et Bellunensis ecclesiarum collationem, provisionem . . . seu quamvis aliam dispositionem communiter vel divisim pertinens seu pertinentia, quod seu que idem Laurentius per se vel procuratorem suum duxerit acceptandum seu acceptanda.*“ Der Bischof von Todi und die Generalvikare von Modena und Adria werden zu Exekutoren bestimmt (*ib. fol. 194 ff.*).

Endlich erscheint auch Laurentius Parmenius clericus Camerinensis diocesis unter den Bedachten dieses Tages (Reg. Vat. 1213 fol. 209v. ff.). Er ist hier entgegen allen sonstigen Schreiben Leos X. als „*scutifer et bibliotece nostre custos ac continuus commensalis noster*“ angeredet, eine Beziehung zur päpstlichen Kapelle tritt nicht hervor.

Abschließend mögen hier nochmals zwei besondere Günstlinge Leos X., die seiner Privatkapelle angehörten, erwähnt werden: Iohannes Maria de Medicis ebreo und sein Sohn Camillus. Eine Bulle vom 22. März 1519, „*ad futuram rei memoriam*“ überschrieben, ergänzt weitgehend die bisherigen mitgeteilten Regesten und Ausführungen über beide Künstler. Sie zählt zunächst eine Reihe früherer Gnadenerweise des Papstes auf:

„*Dudum si quidem postquam nos dictum Iohannem Mariam in familiam de Medicis, de qua nos secundum carnem sumus, adscriveramus sibi que illius nomen indideramus ac ipsum in militem et comitem Palatinum creaveramus nostrisque ac ipsius familie insigniis decoraveramus,*

eundem Iohannem Mariam et post eius obitum eius filios castri nostri Verruchuli Ariminensis diocesis cum illius omnibus et singulis introitibus, emolumentis, salariis, honoribus et oneribus, ita tamen quod Iohannes Maria et eius filii predicti camere apostolice id, quod ei ordinarie de dicto castro debebatur, persolvere tenerentur, gubernatores per quasdam (scil. litteras) fecimus, constituimus et deputavimus,

voluimusque et Iohannimarie ac filiis suis predictis concessimus, quod ipsi ratione gubernii huiusmodi necnon dictum castrum illiusque homines et persone nullum extunc deinceps officialem seu communitatem provincie nostre Romandiole, quocunque nomine censerentur,

⁵ Vgl. Die Musikforschung, Jahrg. VIII, S. 61 f., 413 f., Jahrg. IX, S. 49.

tur, nisi solum et duntaxat ipsius provincie tunc et pro tempore existentem legatum in suum superiorem recognoscere aut illis parere seu salaria vel alias impositiones solvere sint astricti neque illi ullam superioritatem aut iurisdictionem in eos exercere possent, necnon Iohannimarie ac filiis predictis plenam et omnimodam potestatem castrum et illius homines et personas regendi et gubernandi necnon ibi quascunque civiles, criminales et mixtas causas per se vel officiales ad id ab eis pro tempore deputandos audiendi, cognoscendi et terminandi ac delinquentes puniendi et quecunque alia, que pro bono regimine et tranquillo statu castri, hominum et personarum predictorum expedire cognosceretur, faciendi et ordinandi concessimus inhibuimusque universis et singulis communitatibus ac aliis nostris et dicte ecclesie officialibus, ne ex tunc deinceps in castrum et illius homines et personas huiusmodi ullam superioritatem aut iurisdictionem exercere vel aliqua salaria ab eis petere seu aliquod genus oneris ipsis imponere aut alias super premissis eos quomodolibet molestare presumerent, . . .

et deinde . . . motu proprio omnes et singulos fructus ac subsidia ceteraque iura dicti castri ad nos ac dictam cameram apostolicam de iure vel consuetudine quomodolibet pertinentia et spectantia ac successive totam viginti sex equorum sive equitum cum dimidio pro statutis seu stationibus taxam ad rationem octo carlenorum monete veteris pro quolibet equo ex impositione per nos antea facta et portionem salarii bariselli dicte provincie ipsos universitatem Verruculi contingentem et quattuor ducatos auri constituentem, ad quarum solutionem ipsi universitas singulis mensibus obligati erant, Iohanni Marie ac illius filiis per alias nostras in forma brevis litteras concessimus, donavimus et assignavimus taxamque et portionem huiusmodi Iohanni Marie et eius filiis predictos universitatem singulis mensibus integre persolvere satisfieri debere declaravimus et presidentibus dicte camere ac prefecto, custodi equitum ceterisque armorum ductoribus . . . commissariisque omnibus ac ceteris officialibus nostris ac dicto barisello inhibuimus, ne contra huiusmodi concessionem nostram pro taxis equorum et salario bariselli ab eisdem universitate et hominibus quicquam exigere vel illorum occasione eos in aliquo gravare aut alias molestare quoquomodo presumerent.“ — Zuwiderhandelnde sollen mit päpstlicher Ungnade, Kirchenbann und für jeden Übertretungsfall mit 200 Golddukaten, die je zur Hälfte der apostolischen Kammer und an Iohannes Maria und seine Söhne anfallen, bestraft werden.

Auf diese Aufzählung früherer Verleihungen folgen nun neue außergewöhnliche Gnaden und Privilegien: „*Cum autem dictus Iohannes Maria concessionem castri et illius iurium hodie in manibus nostris sponte et libere cesserit nosque cessionem huiusmodi duxerimus admittendam, nos . . . castrum predictum cum eius antiquis actionibus, iurisdictionibus, pertinentiis, districtu, curia et iuribus a Cesenatensi, Ariminensi et aliis civitatibus, comitatibus, districtibus, gubernio et omni superioritate, potestate ac iurisdictione penitus et omnino eximimus ipsumque castrum, de cetero civitatem et Camillum ac eius filios comites civitatis Verruculi appellari denominari debere omnia et singula premissa et alia in dictis litteris contenta ac Iohannis Marie et eius filiorum commodum et favorem concernentia Camillo ac filiis ex eo de legitimo thoro nascituris prodesse et suffragari illisque Camillum et eius filios predictos uti et gaudere posse . . . decernimus ipsumque Camillum et eius filios quoad omnia et singula in dictis litteris contenta in locum Iohannismarie et eius filiorum predictorum substituimus et surrogamus; et nichilominus Camillum ac eius filios predictos vicarios cum mero et mixto imperio et gladii potestate in dicta civitate Verruculi eiusque toto districtu in temporalibus pro nobis ac dicta ecclesia creamus et instituimus, necnon civitatem Verruculi cum illius arce, fortificiis, tenimento, districtu, redditibus, taxa et portione salarii ceterisque iuribus suis universis Camillo et eius filiis sub annuo censu duarum facium cere candide ponderis viginti duarum librarum . . . nostro et pro tempore existentis Romani pontificis camerario in signum recognitionis veri ac directi illius dominiis annis singulis persolvendo in francum et nobile feudum absque alio quovis onere concedimus et donamus,*

necnon Camillum et filios predictos . . . nobis et Romano pontifici pro tempore existenti immediate et solum ac duntaxat subesse . . . et casu, quo Camillo et eius filii dictus Iohannesmaria vel alii eius filii superviverent, superviventes in locum decedentium quoad omnia et singula predicta substitutos et surrogatos existere, ita quod Camillo, eius filiis et ipsis, ac sine illis dictus Camillus decedat, etiam ipsi Camillo dictus Iohannes Maria, si tunc supervivat, alioquin ac etiam eidem Iohannimarie alii eiusdem Iohannismarie filii quoad omnia predicta succedere debeant, necnon presentem gratiam, ac si de consensu et cum subscriptione omnium et singulorum sancte Romane ecclesie cardinalium facta fuisset, valere et sub quacunque data per tunc comitem civitatis Verruculi eligenda restitutam esse et censeri debere" (Reg. Vat. 1199 fol. 344 v. ff.).

Diese zahlreichen, für Künstler seiner Privatkapelle einzig dastehenden Auszeichnungen und Verleihungen beweisen die außerordentliche Wertschätzung, derer sich Iohannes Maria de Medicis und sein Sohn Camillus bei Leo X. erfreuten. Sie sprechen zugleich für die hohe Meisterschaft dieser beiden *musici secreti*. Während Iohannes Maria schon am Hofe zu Mantua als Sänger und Komponist über die Grenzen Italiens hinaus bekannt war, muß seine Virtuosität als Lautenist ihm nicht nur die allgemeine Bewunderung des päpstlichen Hofes, sondern auch die Liebe und Gunst des Papstes in einem Maße eingebracht haben, für die die Häufung der den beiden Künstlern verliehenen einmaligen Gnaden Zeugnis gibt.

Berichtigungen zu dem im Jahrgang IX, Heft 2 erschienenen Schluß des Artikels:

S. 141, Z. 31 lies: „Gasparo“ statt „Gaspora“.

S. 147, Z. 31 lies: „tertiodecimo“ statt „terriodecimo“.

S. 153, Z. 4 von unten lies: „in nostrae charitatis visceribus“ statt „in nostrae visceribus“.

S. 156, Z. 11 lies: „a lui parera“ statt „a lui parere“.

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*¹

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

I

Heinrich Husmanns in K. G. Fellerers Beispielsammlung *Das Musikwerk* herausgegebenes Heft *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit* gibt (über die Form einer üblichen Besprechung hinaus) Anlaß zur Erörterung aufführungspraktischer Fragen. H. legt 24 Kompositionen des 12. bis 14. Jahrhunderts auf drei Abschnitte verteilt vor, von denen der erste, *Die Anfänge*, zwei Werke der St. Martialepoche bringt, außerdem aber auch noch eine zweistimmige Fassung der Sequenz „*Verbum bonum*“, die, da sie im 13. Jahrhundert entstanden ist, eigentlich in den zweiten Abschnitt, *Die Alte Kunst des 13. Jahrhunderts*, gehört². H. wendet sich³ gegen den — früher von ihm selbst gebrauchten — Terminus „*Notre-Dame-Epoche*“ und führt Gründe

¹ *Das Musikwerk*, Arno Volk-Verlag, Köln 1955. Das Heft wird im vorliegenden Aufsatz abgekürzt mit *M. M.* zitiert.

² H. begründet (Einleitung S. 6) diese Einordnung, indem er den 1. Abschnitt als aus drei Beispielen der mehrstimmigen Tropengattungen bestehend faßt, aber die gattungsmäßige Einteilung deckt sich eben doch nicht mit der zeitlichen.

³ S. 13, Anmerkung 12. Übrigens spricht H. noch in seinem Artikel „*Cantus firmus*“, *MGG* II, Sp. 789, von der „*Notre-Dame-Epoche*“ (für die er „*die 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts*“ in Anspruch nimmt), ferner in seinem Artikel „*Florenz*“, *MGG* IV, Sp. 405. Außerdem kündigt das American Institute of Musicology in seinem Editionsprogramm an: „*Music of the Notre-Dame Epoch, ed. Heinrich Husmann*“!

an, die es ihm berechtigt scheinen lassen, „den Ausdruck *Alte Kunst für die ganze Zeit von etwa 1180 bis 1320 zu verwenden*“. Auf seine Argumente soll hier nicht eingegangen werden. In praxi dürfte jedenfalls die von H. Besseler⁴ propagierte Begrenzung des Begriffs „*Ars antiqua*“ auf die Zeit ca. 1230–1320 den Vorzug verdienen, da einerseits eine spezielle Bezeichnung des Zeitalters Leonins und Perotins wünschenswert ist, andererseits die „*Ars antiqua*“ im von H. erweiterten Sinn ja nicht von Anfang und Ende des 13. Jahrhunderts begrenzt wird.

In instruktiver Weise läßt H. auf Leonins *Organum duplum* „*Hec dies*“ fünf Ersatzklauseln und eine Klauselmotette folgen, aus denen für den Studierenden die Ausprägung der straff rhythmisierten *Ostinato*-Formeln des Tenors sowie die Praxis der Oberstimmtextierung ersichtlich sind. Auch für die Gegenüberstellung der vierstimmigen Klausel „*Mors*“ und ihrer textierten Fassung sowie für die Faksimile-Proben beider Fassungen ist H. zu danken. Ob diese Klausel wirklich ein selbständiges Werk darstellt, wie er annimmt, bleibt allerdings eine offene Frage. Erwähnenswert ist, daß Dom Anselm Hughes⁵ vermutet, es handele sich um eine Klausel aus einem nicht erhaltenen *Organum quadruplum*.

Im Hinblick auf das didaktische Ziel der Sammlung wünschte man sich die Wiedergabe eines für die *Notre-Dame*-Epoche besonders charakteristischen *Organum triplum* von Perotinus. Sicherlich hat in die Werkauswahl das Raumproblem maßgeblich mit hineingespielt. Aber es fragt sich doch, ob man nicht durch Beschränkung der weiteren Beispiele (so etwa durch Verzicht auf den bereits von J. Handschin⁶ veröffentlichten *Conductus* „*Dic Christi veritas*“) Raum hätte sparen können. Gleiches ist von dem 3. Abschnitt, *Die Neue Kunst des 14. Jahrhunderts*, zu sagen, in dem man ein Werk von Machaut vermißt. In drei, als *Früh-*, *Blüte-* und *Spätzeit* betitelten Unterabschnitten vermittelt H. einen lehrreichen Einblick in die vielgestaltige Formenwelt der französischen und italienischen Mehrstimmigkeit dieser Zeit. Bei einer hoffentlich bald nötig werdenden Neuauflage möchte man wünschen, daß H. nach der Doppelmotette „*Firmissime-Adesto-Alleluia*“ aus dem *Roman de Fauvel* (Nr. 13) die Orgeltabulaturfassung derselben Motette aus dem Robert-bridge Codex⁷ brächte, die J. Wolf⁸ veröffentlicht hat.

Da *Das Musikwerk* je ein Heft *Die Motette* und *Die Messe* vorsieht, ergeben sich im Hinblick auf H.s Publikation thematische Überschneidungen, und zwar nicht nur bei der Motette, sondern auch bei der Messe, die bei H. mit einem vierstimmigen „*Et in terra*“ aus dem Codex Modena (Nr. 24) berücksichtigt ist. Bedauerlich ist, daß H. den Texten keine deutschen Übersetzungen unterlegt hat. Aus der Perspektive des *Musikwerks* wären auch noch detailliertere Erläuterungen zu manchen Kompositionen erwünscht gewesen, so etwa zu der Umformung der Klausel „*Et gaudebit*“ (Nr. 6a) zur Motette „*Ypocrite-Velut stelle*“, wie sie F. Ludwig gegeben hat⁹.

⁴ Artikel *Ars antiqua* in MGG I, Sp. 680.

⁵ *New Oxford History of Music*, Vol. II, *Early mediæval Music up to 1300*, Ed. by Dom Anselm Hughes, London, New York, Toronto, 1954, S. 360.

⁶ ZfMw. VI, 1923/24, S. 554 ff.

⁷ London, Brit. Mus. Ms. Add. 28550.

⁸ *Geschichte der Mensuralnotation*, S. 191.

⁹ in G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Aufl. S. 199 ff.

II

In der Verlagsankündigung heißt es, *Das Musikwerk* solle auch den Zweck haben, dem Lehrer eine Hilfsquelle zum „lebendigen Musizieren“ zu bieten. Mit dieser Tendenz gewinnt die für die Forschung so wichtige Frage nach der authentischen Aufführungspraxis der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit aktuelle Bedeutung, und zwar speziell für die Mehrstimmigkeit des 12. und 13. Jahrhunderts. Bereits in der Einleitung zu seiner Gesamtausgabe der drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organen¹⁰ hat H. die Überzeugung von der rein vokalen authentischen Klangform „*aller im Mittelalter als Organum bezeichneten Formen*“, aber auch der Conductus, ausgesprochen und später an anderer Stelle¹¹ zum Ausdruck gebracht, daß ihm die aufführungspraktische „Frage“ „*längst erledigt*“ scheine. Als Kronzeugen für seine These speziell über die Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Epoche zitiert H.¹² Cousse-makers Anonymus IV. Dieser schreibe unter spezieller Berufung auf das *Organum purum*, „*daß eine Note nur in drei Teilwerte zerlegt wurde, daß nur ganz selten einmal vier Teilwerte auftreten. Er fährt fort: ulterius vero non in voce humana, sed in instrumentis cordarum possunt ordinari (darüber hinaus können (Teilwerte) bei der menschlichen Stimme nicht angeordnet werden, nur bei den Saiteninstrumenten). Die von ihm behandelte Musik ist also Vokalmusik.*“

Daß es aber keinesfalls angängig ist, die Textstelle (in der es übrigens „*ultimi*“, nicht „*ulterius*“ heißt) in dem Sinne zu interpretieren, als sei die Instrumentalpraxis in der Kirchenmusik nicht geübt worden, wird noch aus anderen Textstellen des gleichen Traktats ersichtlich.

Die wichtigsten seien hier angeführt. Cousse-maker, *Scriptores*¹³ I 328a: „*Iterato sunt et alii modi prout modi supradicti frangunt brevem vel breves in duas, tres, vel quatuor, etc., prout in instrumentis; . . .*“ „*Sonus sub uno tempore potest dici sonus acceptus sub tempore non minimo, non maximo, sed medio legitimo sumpto, quod possit frangi veloci motu in duobus, tribus, vel quatuor, (non) plus in voce humana, quamvis in instrumentis possit aliter fieri.*“ 338 a: „*Et ulterius per consuetudinem raro frangimus, videlicet non ponimus quatuor pro brevi in voce humana, sed in instrumentis bene fit.*“ 338 b erwähnt der Anonymus eine zwölfwache Unterteilung der Longa, eine achtfache der Brevis und fügt hinzu: „*. . . sive fuerit in usu sive non. Frange igitur secundum possibilitatem vocis humane . . .*“ 339 a: „*Simplicia puncta quedam accipiuntur, prout utuntur in tropis ecclesiasticis, et quedam, prout in libris organi, et hoc secundum sua volumina diversa, et etiam prout utuntur in libris nostrorum diverso generis prout utuntur in quolibet genere omnium instrumentorum, etc. . .*“ 347 b: „*. . . Et quidam dicerent post primam clausulam notarum, quod alii nominant proprie loquendo, secundum operadores instrumentorum, punctum . . .*“ 351 b: „*. . . usque diapente cum bis diapason et amplius, prout in organis utitur, et usque ad triplex diapason.*“ 352 a: „*Iterato proportiones relative alio modo considerantur: quedam dicuntur equales, velut unum ad unum, duo ad duo, tria ad tria, etc.,*

¹⁰ Leipzig 1940, S. XXIII.

¹¹ Die *musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit*, Acta mus. XXV, 1953, S. 4, Anm. 6. H. beruft sich u. a. auf „*die sehr detaillierten Besetzungsangaben*“ F. Ludwigs anlässlich der Aufführung mittelalterlicher Musik in Karlsruhe (ZfMw. V, 1923, S. 439). Ludwig schreibt a. a. O.: „*Die (rein vokale) Besetzung der Karlsruher Aufführung war der alten Vortragsart möglichst angenähert*“, und referiert dann über die Veranstaltung in Karlsruhe. Er geht also von der unbewiesenen Prämisse des ursprünglich vokal-solistischen Vortrags der Organa aus, so daß von „*sehr detaillierten Besetzungsangaben*“ im Sinn der Erschließung von authentischen Quellen zur Aufführungspraxis überhaupt nicht die Rede sein kann. Auf H.s weitere Argumente (a. a. O.) wird im späteren Zusammenhang einzugehen sein.

¹² M. M., S. 8.

¹³ Im folgenden stets abgekürzt: Couss. Scr.

que apud musicos dicitur equalitas, et quoad sonum unisonus nuncupatur, sive fuerit in cordis, sive in fistulis organorum, sive in cimbali bene sonantibus, etc." 352 b: "... A simili de triplici diapason, ut patet in fistulis organorum, etc." 362 b: "Ulteriori quidem processu, quidem raro, procedunt usque ad triplex diapason, quamvis in communi usu se habeat in instrumento organorum, et ulterius aliorum instrumentorum; et hoc numero cordarum vel fistularum; vel prout in cimbali bene sonantibus, apud bonos musicos plenius habetur"¹⁴. 363 b: "Et hoc notandum simpliciter est secundum vocem humanam, sed non est necesse in instrumentis, etc. . . . quidam finiunt cum puncto solo aut in diapason vel unisono, vel diapente, raro autem in diatessaron, nisi fuerit in instrumento cordarum . . ."

Aber auch andere Theoretiker des 13. Jahrhunderts bezeugen die kirchenmusikalische Instrumentalpraxis. Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili positio*¹⁵, schreibt: "Diapason dicitur dupla; diapente cum diapason dicitur tripla; bis diapason quadrupla; diapente cum bis diapason sextupla; triplex diapason, quod vix reperitur nisi instrumentis a flatu, dicitur octupla. Et ista probantur maxime per magnam figuram musicalem." 115 b: "... Aut respectu plurimum infra diapason proprie, ut patet in exemplo, et per abundantiam, usque ad triplum, et tali ordinatione utimur in instrumentis triplicibus et quadruplicibus." 116 b: "Situs proprius quadrupli in triplici diapason et infra, quod vix in opere ponitur, nisi in instrumentis . . ." 117 a: "... Et sic tale quadruplum cum tribus sibi associatis ab aliquibus duplex cantus nuncupatur, quia duo invicem nunc cum eo, nunc cum reliquo audientibus, tanquam esset duplex discantus percipitur, tantum instrumentis maxime completis". "... Item loco coloris in regione cujuslibet, pone cantilenam notam copulam, vel punctum, vel ascensum alicujus instrumenti, vel clausam lay".

Der Anonymus von St. Emmeram¹⁶ unterteilt die *Musica instrumentalis* in *rhythmica*, *melica* und *metrica* und schreibt über die *Musica melica*¹⁷: "*melica consistit in melodiis vocum seu cantuum dulciter resonantium, ut in ecclesiis et cantilenis mundanis seu notis sive naturalibus seu artificialibus instrumentis compositis et creatis . . .*" Im Hinblick auf das Organum purum spricht er von der Verwendung der "*instrumenta artificialia*" = "*instrumenta sonora*" sowie von der "*vox cassa*" (im Unterschied zur "*vox recta*" = Vokalstimme¹⁸): "... Et sic per prolationem organi naturalis sonorum modulatio variata secundum modum aut non modum ad instrumenta sonora perduciter resonanda, quare dicimus vocem cassam et omissam ad rectam vocem esse reducibilem et ipsi penitus deseruire. Per quod patet omnem sonum artificiali instrumento numero et mensuram, licet impedimentum lingue sepius hoc offendat." Über die "*vox cassa*" schreibt der Anonymus ferner¹⁹: "*Vox cassa idem est quod sonus, non vox, artificialiter procreatus, sicut patet in musicis instrumentis, in quibus sonus nunc proportionaliter accipitur et habetur; vel vox quassa a quassa dicta, est idem quod vox imperfecta aut etiam semiplena, per*

¹⁴ Diese Textstelle pflegt meistens im Sinn eines Spielumfangs bis zu drei Oktaven interpretiert zu werden. Aber schon die Tatsache, daß der Anonymus in dem betreffenden Kapitel über die vertikalen Intervallverhältnisse schreibt, erweist, daß er die Oktavierungspraxis meint. Einzig Helmut Schmidt, *Die drei- und vierstimmigen Organa*, Kassel 1933, S. 8, übersetzt sinngemäß: "In einer äußersten Steigerung verdoppelt man sogar, allerdings selten, bis zur dreifachen Oktave, obwohl dies auf Orgeln wie auch auf anderen Instrumenten und zwar sowohl Saiten- wie auch Blasinstrumenten durchaus gebräuchlich ist; und auch auf schön klingenden Glockenspielen wird das Organum von guten Musikern häufig auf diese Art ausgeführt." Entsprechend unterscheidet Johannes de Garlandia (Cous. Scr. I 114, 115 und 117) zwischen den drei Oktavlagen "*situs proprius*", "*situs remotus*" und "*situs remotissimus*". Daß die Organa mit Rücksicht auf diese Oktavierungspraxis konzipiert sind, geht daraus hervor, daß die *res facta* den Umfang einer Oktave nicht überschreitet und entsprechend in allen Stimmen mit gleichem Schlüssel notiert wird. Damit zeigen die Notre-Dame-Organa einen Traditionszusammenhang mit dem primitiven Organum, dessen Aufführungspraxis nach Auskunft der *Musica enchiriadis* ebenfalls eine Doppeloktavierung kennt.

¹⁵ Cous. Scr. I 115 b.

¹⁶ Heinrich Sowa, *Ein anonymes glossierter Mensuraltraktat*, 1279, Kassel 1930, S. 2.

¹⁷ a. a. O. S. 2.

¹⁸ S. 123 f.

¹⁹ S. 23.

sonos varios diminuta.“ Die „vox cassa“ erwähnt auch der Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles)²⁰: „Cassa vero est sonus, non vox, id est vox non artificialis; que fit secundum aliquod instrumentum, et ideo dicitur cassa, quoniam non vera, sed ficta dicitur esse; etiam et vox parva, non mutata, dicitur esse cassa, quia non recta voce rectam non potest dare concordantiam.“ Vgl. auch Johannes de Garlandia²¹: „Aliquando enim per rectam vocem, aliquando per vocem cassam, aliquando per vocem omissam.“

Elias Salomon²² gibt Anweisung, wie über einem im Baß liegenden cantus firmus vierstimmig zu improvisieren sei, und betont gleichzeitig die Mitwirkung von Instrumenten: „Ad notitiam acquirendam et instructionem scientiae cantandi in quatuor voces, et eorum, quae in praesenti figura seu doctrina continentur, praenotandum est, quod quatuor, qui debebunt, habeant peritiam cantandi artificialiter, et habeant instrumenta sive voces concordas“ . . . „Et est sciendum, quod cantus laicorum a natura infixus eisdem ut in pluribus, et instrumentorum ligneorum appetit illud idem . . .“

Im späteren Zusammenhang werden noch weitere Theoretikerzeugnisse für die kirchenmusikalische Instrumentalpraxis anzuführen sein.

Während H. aus der Vielfalt der Theoretikerzeugnisse nur eins berücksichtigt und dieses im Sinne eines Beweises für die rein vokale Aufführungspraxis der Organa interpretiert, haben andere Forscher die Instrumentenmitwirkung anerkannt, ihr aber zugleich eine nur periphere Funktion zugemessen, indem sie geltend machen, die Instrumente hätten die Funktion einer Mangelbehebung gehabt. So schreibt Friedrich Ludwig^{22a}, daß „selbstverständlich bei Mangel an geeigneten ausführenden vokalen Kräften auch gelegentlich instrumentaler Vortrag von ursprünglich vokal intentionierten Partien Platz greifen konnte“. Auch Yvonne Rokseth^{22b} spricht von einer derartigen Ersatzfunktion der Instrumente und stützt sich dabei auf die (Zeile 8 ff. dieser Seite) zitierte Textstelle aus dem Traktat des Elias Salomon: „Un autre texte assez instructif montre, aussi que la polyphonie religieuse était destinée avant tout aux voix, mais que les instruments pouvaient servir à celles-ci de substitute. Cette description est due à Elias Salomon . . .“ Die Textstelle besagt aber fraglos, daß Instrumente zum vierstimmigen Diskant hinzutreten, nicht Vokalstimmen ersetzen!

Elf Jahre später^{22c} ist Y. Rokseth von dem Gedanken der instrumentalen Ersatzfunktion abgerückt und argumentiert nunmehr, eine solche Funktion widerspreche den liturgischen Grundsätzen. Die Instrumente hätten vielmehr die Aufgabe gehabt, einen anderen Mangel auszugleichen: den einer leistungsmäßigen Unzulänglichkeit der Sänger. Die Klangfarbe der zur „Stützung“ der Singstimmen herangezogenen Instrumente sei dabei belanglos. Vielleicht hätten sich die Instrumente darauf beschränkt, die Sänger zeitweilig „auf den rechten Weg zu führen“: „ . . . Mais il ne s'agissait aucunement d'un accompagnement au sens moderne de ce mot. Encore moindre de substitution d'un instrument à l'une des voix, moyen de fortune désapprouvé par les réglemens liturgiques. Les instruments qui venaient à l'occasion soutenir la voix d'un ou de plusieurs chanteurs ne pouvaient que la doubler, lui offrir un appui note pour note, afin de lui donner plus de lié, de force et de justesse. L'instrument, tenu pour un simple succédané de la voix humaine, n'intervenait pas en raison de son timbre; il ne faisait qu'assurer la perception des mélodies. Peut-être se bornait-il à remettre de temps à autre les chanteurs dans le droit chemin“.

²⁰ Couss. Scr. I 278 a.

²¹ Couss. Scr. I 176 a.

²² Gerbert, Scr. III 57 b.

^{22a} In G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 1. Aufl., S. 189.

^{22b} *Du rôle de l'orgue dans l'exécution de la musique polyphonique du XIIIe siècle*. In: *Les amis de l'orgue. Dix années au service de l'orgue français (1927—1937)*, Paris 1937, p. 46 f.

^{22c} *Polyphonies du XIIIe siècle. Le ms. H. 196 de la Fac. de médecine de Montpellier*. Publ. par Y. Rokseth, 1—4, Tom. IV, Paris 1948, p. 44. Auf S. 218 läßt Yvonne Rokseth allerdings auch hier noch den Gedanken der Ersatzfunktion mit anklingen, indem sie schreibt: „ . . . la participation des instruments (à cordes) n'a été tolérée qu'au défaut de chanteurs assez nombreux et assez solides.“

Auf die Bedeutung der instrumentalen Klangfarbe im Organumvortrag wird in anderem Zusammenhang einzugehen sein. Wenn wirklich die Instrumente die Aufgabe einer — klangfarblich indifferenten — Stützfunktion gehabt hätten, so fragt sich, warum dann Instrumente verwandt wurden, die zum Teil (z. B. Psalterium und Cymbala) für eine solche Funktion als minder prädestiniert anzusprechen sind!

Aber auch noch in einer anderen Hinsicht spricht Y. Rokseth von einer Mangelbehebung durch Instrumentenmitwirkung, und zwar hinsichtlich des Atemmangels bei der Ausführung der langgedehnten Haltetöne des Tenors^{22d}. Wegen der Unmöglichkeit, diese Haltetöne durch nur einen Sänger ohne Zwischenatmung ausführen zu lassen, habe man wahrscheinlich den Tenor mehrfach vokal besetzt. Vielleicht habe auch eine Portativorgel diese Stimme „verstärkt“: *„Par contre il est à supposer, à cause des limites du souffle, que la partie de teneur d'un organum, avec ses notes de longue durée, était assurée par plusieurs, respirant à tour de rôle. Peut-être un petit orgue portatif renforçait-il cette voix . . .“*

Ferner ist verschiedentlich in der Fachliteratur unter Berufung auf Johannes de Garlandia^{22e} geltend gemacht worden, daß die Instrumente beim Organumvortrag in einer der Singstimme nicht mehr erreichbaren Höhenlage verwandt worden seien, mit anderen Worten, daß sich das intentionierte rein vokale Klangideal in der Höhenlage nicht habe verwirklichen lassen und man sich hier notgedrungen durch Hinzuziehung von Instrumenten beholfen habe. Wenn die rein vokale Aufführungspraxis intentioniert gewesen wäre, dann fragt sich doch, warum eine Oktavierungspraxis geübt wurde, die zu einem Konflikt mit diesem vokalen Klangideal führen mußte. Vielmehr sind die Theoretikertextstellen in dem Sinne zu interpretieren, daß die Erweiterung des Tonraumes bis zur Tripeloktave Aufgabe der Instrumente war^{22f}.

Während alle diese Erklärungsversuche für die Instrumentenmitwirkung von der Prämisse der intentionierten rein vokalen Aufführungspraxis ausgehen, äußert Marius Schneider²³ umgekehrt den Gedanken, daß das intentionierte Klangideal auf eine Ausführung durch die Orgel gezielt habe, jedoch die noch unvollkommene Spieltechnik der Orgel zunächst ein Hinderungsgrund zur Verwirklichung dieser Intention gewesen sei: *„Vielleicht hat man sich die melismatische Organumtechnik so vorzustellen, daß die Orgel nur die tiefen, langgezogenen Töne gab, während die Sänger die melismatischen Partien brachten. Bei höher entwickeltem Organumspiel wurden dann auch die vokalen Teile ebenfalls vom Instrument übernommen“*.

Welch kümmerliches Bild bietet aus diesen Perspektiven die kirchenmusikalische Aufführungspraxis der Notre-Dame-Epoche, einer Zeit, die auf allen Gebieten (auch bei der Bewältigung technischer Probleme, so in Baukunst und Glasmalerei) Größtes geleistet hat!

III

Die Auffassung von der rein vokalen Aufführungspraxis der Kirchenmusik des 12. und 13. Jahrhunderts wird durch die vielfältigen instrumentenfeindlichen Äußerungen wie auch durch das von kirchlichen Behörden ausgesprochene Veto suggeriert. Aber gerade der zum Teil erhobene de jure-Anspruch des Verzichts auf Instrumentenmitwirkung (mit Ausnahme der Orgel) zeugt für die de facto bestehende Instrumentalpraxis. Daß aber diese tatsächlich geübte Praxis nicht dadurch bagatellisiert werden kann, daß man sie als illegitime und seltene Aus-

^{22d} *Polyphonies du XIIIe siècle*, IV, S. 44.

^{22e} Vgl. die S. 422 zitierten Textstellen.

^{22f} Vgl. Anmerkung 14.

²³ *Geschichte der Mehrstimmigkeit*, Berlin 1934/35, Band II, S. 58.

nahme von der Regel der reinen Vokalpraxis ansieht, wird aus verschiedenen Gründen offensichtlich.

Zunächst: die instrumentenfeindliche Einstellung ist eine Parallelerscheinung zur gleichen Einstellung gegenüber der Mehrstimmigkeit überhaupt. Wenn noch um 1380 Heinrich Eger von Kalkar in seinem *Cantuagium* nur über die *Musica plana* schreibt und diese Tatsache mit den Worten begründet: „*Musicam figuratam non audeo docere, quia religiosus sum nequidem exemplum lascivae*“, und wenn noch im 15. Jahrhundert u. a. die Kartäuser-Mönche die *Musica mensurabilis* ablehnen, so läßt das erkennen, in welchem Maße sich ein puristischer de jure-Anspruch in Gegensatz zur faktischen kirchenmusikalischen Praxis setzt²⁴.

Hinzu kommt, daß die Instrumentalmusik in der Kirche vielfach von Spielleuten ausgeübt wurde^{24a}, die sich durch die Art ihres Spiels mißliebig machten. Viel zitiert ist die Äußerung des spanischen Franziskanermönchs Johann Aegidius Zamorensis (um 1260): „... *et hoc solo musico instrumento (scil. die Orgel) utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis et in hymnis, propter abusum histrionum, eiectis aliis communiter instrumentis*“. Abgesehen davon, daß dieses Zeugnis nur regional begrenzte Bedeutung hat, sagt es nur etwas über die kirchenmusikalische Praxis jener relativ späten Zeit aus. Daß aber auch im späteren 13. Jahrhundert nicht von einer allgemeinen „Verbannung“ der Instrumente (außer der Orgel) aus der Kirche gesprochen werden kann, bezeugt im Einzelfall die Polemik des Franziskanermönchs Guibert von Tournay in seiner Predigt *Ad monachos nigros sermo primus*²⁶ vom Jahre 1283. Da Guibert zu dieser Zeit Magister der Theologie an der Universität Paris war, ist unzweifelhaft, daß sich seine Polemik gegen die in Paris gepflogene kirchenmusikalische Praxis richtet. Es heißt in dieser Predigt (bemerkenswert ist die Pluralbildung bei Nennung der Instrumente!): „... *unde, quaeso, in ecclesia tot organa, tot cymbala, tot monstruosa? Hic succinit, ille discinit, alter supercinit, alter medias quasdam notas dividit et incidit; nunc vox stringitur, nunc frangitur, nunc inpingitur, nunc diffusiori sonitu disacatur...*“ Auffällig ist die Ähnlichkeit der Wortformulierung der entsprechenden Polemik des Abtes Ailred von Rievaulx²⁷ um die Mitte des 12. Jahrhunderts: „... *Unde, quaeso, cessantibus iam typis et figuris, unde in ecclesia tot organa, tot cymbala? Ad quid,*

²⁴ Vgl. auch J. Handschin, *Geschichte der Musik im Überblick*, Basel 1948, S. 98: „Beiläufig gesagt, ist gerade die Vorschrift, sich im Gesang der Mehrstimmigkeit zu enthalten, ein Indiz dafür, daß damals die Mehrstimmigkeit auch im Bereiche des Gesangs bekannt war.“ (Gemeint ist die kirchenmusikalische Praxis des frühen Christentums.)

Ein ähnlicher spannungsvoller Antagonismus der Tendenzen begegnet auf dem Gebiet des Kirchenbaues. So wendet sich im 12. Jahrhundert Bernhard von Clairvaux gegen die „Aufwendigkeit“ der Kirchen und meint dabei insbesondere den dritten Bau der Abteikirche von Cluny. Aber seine Forderung, die Kirchen als „Gebetsscheunen“ zu errichten, hat nur sehr begrenzte Verwirklichung gefunden.

Einige Jahrzehnte später, zur Zeit der Hochblüte der Kathedrale in der Notre-Dame-Epoche, wendet sich der heilige Franziskus von Assisi gegen die „betäubende Herrlichkeit“ der Kathedralbauten und den sich in ihnen vollziehenden Kultus. So stehen sich das Gelöbnis des Franziskanerordens zur vollkommenen Armut und die Tendenz, mit allen Sinnenmitteln die Herrlichkeit des himmlischen Jerusalem nachzuahmen, gleichzeitig gegenüber.

^{24a} Quellenhinweise für die Mitwirkung von Spielleuten in der Abteikirche von St. Denis gibt Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle* . . . IV, S. 219 f.

²⁵ *Ars musica*, Gerbert, Ser. II 388 b.

²⁶ *Sermones ad status Gilberti de Tornaco or. min.*, Paris Bibl. nat. lat. 9606, zitiert nach Pierre Aubry, *Les abus de la musique d'église au XIIe au XIIIe siècle*. Tribune de Saint-Gervais, IX, 1903, S. 57 ff.

²⁷ *Speculum charitatis*. Migne, Patr. lat. 195, col. 571.

rogo, terribilis ille follium flatus, tonitruum potius fragorem quam vocis exprimens suavitate? . . . Stans interea vulgus sonitum follium, crepitum cymbalorum, harmoniam fistularum tremens attonitusque miratur . . ."

Neben diesen im Ton polemischer Ablehnung gehaltenen Zeugnissen sind aber auch sachliche Berichte über Instrumentenmitwirkung in der Kirche überliefert. So zitiert Higinio Anglès²⁸ einen derartigen Bericht über einen festlichen Gottesdienst in der Kathedrale zu Toledo im Jahre 1212: „*Nos vero cum nobili rege Aldephonso ad urbem pervenimus Toletanum, ibique cum pontificibus et clero et universo populo in ecclesiam Beate Marie Virginis processionaliter est receptus, multis Deum laudantibus et in musicis instrumentis acclamantibus quod eis regem sanum et incolumen et corona victoriae coronatum . . .*“

Wichtig ist ferner, daß verschiedene Autoren den legitimen Charakter der Instrumentalpraxis in der Kirche betonen, z. T. unter ausdrücklicher Berufung auf die Bibel. Zunächst seien, zeitlich zurückgreifend, zwei Zeugnisse des 11. Jahrhunderts zitiert. In den *Regulae rhythmicae* des Guido von Arezzo²⁹ heißt es:

„*At si cymbala formantur musicorum opere
Hae mensurae sunt cavendae maximae in pondere.
His mensuris comparantur et canora organa
Et quaecumque rite fiunt musicorum vascula.
His mensuris Deo canit tota nunc Ecclesia*“.

In seinem *Commentarius in Ps. 80, 4* schreibt Honorius von Canterbury³⁰: „*Ideo hac arte instructi divina verba in hac laude modulamur ut hymnos et caetera, et instrumentis huius artis ut organis, cymbalis et campanis Deo servimus, quia et psalmos per musica instrumenta prolata scimus*“. Im 12. Jahrhundert anerkennt Johannes Sarisburiensis³¹ die kirchliche Instrumentalpraxis: „*Ad mores itaque instruendos et animos exultatione virtutis traiciendos in cultum Domini, non modo concertum hominum, sed et instrumentorum modos censuerunt sancti Patres Domino applicandos, cum templi reverentiam dilaterent. . . . Quodsi illos nondum audisti, regem audias exultantem, qui te regni, et exultationis suae vult esse participem. Ait enim: Summite psalmum, date tympanum, psalterium iocundum cum cithara. Ad quid, inquis? ut laudetis Dominum in tympano et choro, in chordis et organo. Hic est enim usus musicae, aut solus, aut praecipuus*“. Ähnlich schreibt im gleichen Jahrhundert Honorius Augustodunensis³², *Comm. in Ps. 80*: „*. . . quod musicis instrumentis iubemur Deum laudare. Antiqui enim solebant in sacrificiis his uti artibus: unde et nos in divinis officiis utimur organis*“. In einem anderen Werk³³ rechtfertigt Honorius nicht nur das Instrumentenspiel, sondern auch den Reigentanz in der Kirche unter Berufung auf die Bibel: „*. . . Quod (sc. choreae) fideles imitati sunt, et*

²⁸ *El Codex musical de las Huelgas*, Barcelona 1931, Bd. III, S. 48, Anm. 1. Anglès gibt noch weitere wichtige Hinweise für die Instrumentalpraxis in den spanischen Kirchen des 13. Jahrhunderts (vgl. u. a. S. 39, Anm. 2) und zitiert eine Textquelle, nach der die Orgel bereits im Jahr 658 in Spanien kirchenmusikalische Verwendung gefunden hat!

²⁹ Gerb., Scr. II, 27.

³⁰ Migne, Patr. lat. CXCIV, c. 500.

³¹ Vgl. M. Gerbert, *De Cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, Bd. II, S. 98.

³² Vgl. Gerbert, a. a. O. II, S. 100.

³³ *Гешма анимae*, Migne, Patr. lat. CLXXII, s. 587. Robert Stumpfl, *Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterlichen Dramas*, Berlin 1936, S. 132, bemerkt zu dieser von ihm zitierten Textstelle: „Das ist die übliche, etwas gekünstelte Redtfertigung der Kirchenmusik aus der Schrift.“

in servitium veri Dei converterunt. Nam populus de mari Rubro egressus choream duxisse, et Maria eis cum tympano praecinuisse, et David ante arcam totis viribus saltasse, et cum cithara psalmos cecinisse legitur. Et Salomon cantores circa aetate instituisse dicitur, qui voce, tubis, organis, cymbalis, citharis, cantica personuisse legentur. Unde et adhuc in choreis musicis instrumentis uti nituntur, quia globi coelestis dulci melodia circumferri ducuntur.“ Im 13. Jahrhundert — 1286 — heißt es bei Durandus³⁴: „Sane in hoc angelorum et hominum concentu, quandoque organa concrepant, quod a David et a Salomone introductus est, qui instituerunt hymnos in Sacrificio Domini organis et aliis instrumentis musicis concreparis et laudes a populo conclamari.“ (Wird fortgesetzt).

Rudolf Wagner (1885 - 1956)

VON FRANZ KRAUTWURST, ERLANGEN

Wieder hat der Tod in unseren Reihen Ernte gehalten. Am 2. Mai 1956 verschied in Gauting bei München Rudolf Wagner nach längerer, schwerer Krankheit. So ist schmerzliche Wirklichkeit geworden, was Freunde und ihm Nahestehende seit Monaten mit Bangen befürchten mußten. Still, wie sein Wesen und Wirken war, ist er von uns gegangen. Die deutsche Musikwissenschaft verliert in ihm einen hervorragenden und unermüdlichen, mit seltener Gedankenschärfe und Gefühlstiefe begabten Forscher, einen liebenswerten Kollegen von lauterem Charakter und vornehmer Gesinnung, dem selbstlose Hilfsbereitschaft inneres Gesetz war.

Rudolf Wagner entstammte einer alten fränkischen Pfarrersfamilie. Seine Wiege stand in Neuhaus bei Höchstädt a. d. Aisch (Oberfranken), wo er am 26. Juli 1885 geboren wurde und die Kindheitsjahre verbrachte. Nach dem Besuch der Lateinschule in Miltenberg und des Melanchthon-Gymnasiums in Nürnberg wandte er sich 1903 in Erlangen zunächst dem Studium der Theologie zu, das er bald mit dem der Klassischen Philologie in Erlangen und München tauschte. Im Anschluß an die Lehramtsprüfungen (1907/08) ging Wagner für drei Jahre als Hauslehrer auf das Schloß der Grafen Castell (Unterfranken). Autodidaktisch-zielstrebig begann er nun in seiner Freizeit sich den Grund zu bauen, aus dem seine fruchtbare Forschertätigkeit erwuchs. Hier, in der Abgeschlossenheit der mainfränkischen Landschaft, reifte auch ein Entschluß von schicksalhafter Bedeutung: „Die Neigung zur Musikwissenschaft, welche bereits in meiner Universitätszeit geweckt worden war, führte mich Ende 1911 wieder nach München“, bekannte er später in der Vita seiner Dissertation.

In der Alma mater der bayerischen Hauptstadt saß der Sechszwanzigjährige zu Füßen Adolf Sandbergers und Theodor Kroyers, die ihn in die philologisch-historische Methode der Musikwissenschaft einführten und ihm die entscheidenden Anregungen zu seinen archivalischen und bio-bibliographischen Studien gaben. Damals trat er auch in den engeren Schülerkreis von Otto Crusius. Der bedeutende Gräzist, dessen er zeitlebens in Dankbarkeit gedachte, ermunterte ihn zu Untersuchun-

³⁴ *Rationale divinatorum officiorum*, Lib. IV, 10.

gen über *Die Theorie des Taktierens bei den Alten*, einer Arbeit, in die sich Wagner mit ganzer Hingabe und strenger Sachlichkeit um so mehr vertiefte, als er hier philologisches mit musikwissenschaftlichem Bestreben vereinigen konnte. Die Dissertation, die sich noch der lebhaften Teilnahme seines 1918 jäh entschlafenen Lehrers hatte erfreuen dürfen, wurde erst einige Jahre nach dem ersten Weltkrieg in einem Teildruck bekannt.

Inzwischen war Wagner, nachdem er mehrere Jahre als Studienrat in Speyer gewirkt hatte, an das Gymnasium in Fürth versetzt worden. Von dort aus betrieb er nun ein volles Vierteljahrhundert seine grundlegenden Forschungen. Als ein Zeichen der Achtung und Wertschätzung erscheint seine frühzeitige Beförderung zum Studienprofessor im Jahre 1924. 1945 trug man ihm die Leitung des Fürther Gymnasiums an; er schlug das Amt jedoch aus, um sich unabhängiger seinen Studien widmen zu können. 1946 siedelte Wagner nach Gauting bei München über, von wo aus er noch bis 1950 am Gymnasium München-Pasing tätig war. Waren ihm nun die Nürnberger Archive etwas ferner gerückt, so wurde er in den letzten Jahren zu einem eifrigen Besucher der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek. Auch im Ruhestand ging er an zahlreiche kleinere und größere Arbeiten. Noch vom Krankenlager aus besorgte er die Korrekturen einiger Artikel für MGG — da verschlimmerte sich sein Leiden zusehends, bis ihn ein sanfter Tod erlöste.

Das musikwissenschaftliche Schaffen Rudolf Wagners konzentrierte sich auf zwei Forschungsbereiche, in denen er als Autorität galt: die Musik der Antike und die Musikgeschichte Nürnbergs. Schon sein noch heute gültiges Erstlingswerk über den *Berliner Notenpapyrus* war eine Leistung. Die Abhandlung schließt mit der bedeutsamen Feststellung, „daß die antike Theorie und Praxis wirklich nirgends einen rhythmischen Iktus kennt oder voraussetzt“, und befaßt sich, neben musiktheoretischen, besonders mit musikalisch-paläographischen Problemen, namentlich mit der Deutung des Punktes als Arsiszeichen. Die Ergebnisse konnte Wagner dann durch seine Untersuchung des *Oxyrhynchos-Notenpapyrus* bestätigen und ergänzen. Zwei Wesenszüge seines Forschens treten bereits in beiden Studien hervor: philologische Akribie, verbunden mit Klarheit und Schärfe des Gedankens, aber auch ein gesundes Quantum schöpferischer Phantasie, ohne die wissenschaftliches Neuland ja nicht erschlossen werden kann. Wir verdanken Rudolf Wagner noch manchen anderen wichtigen Beitrag zur antiken Musikgeschichte, vielfach an musikwissenschaftlich entlegener Stelle veröffentlicht, oftmals eingestreut in eine seiner zahlreichen Rezensionen. Als Zusammenfassung seiner Bemühungen um die Musik der Antike dürfen wir bis zu einem gewissen Grad die beiden Artikel *Boethius* und *Cassiodorus* in MGG betrachten.

In der Mitte der 1920er Jahre setzten Wagners Forschungen zur Nürnberger Musikgeschichte ein. Zuerst rückte er Johann Philipp Krieger zur 200. Wiederkehr des Todestages in ein helleres Licht. An die Krieger-Studien schlossen sich, erwachsen aus seinen Beiträgen zur Biographie des Kriegerschülers Deinl, Arbeiten über die Orgeln und Organisten des Nürnberger Hl.-Geist-Spitals. Die Grundlage bildeten das Sich-Versenken in die Bestände der Nürnberger Archive und Bibliotheken, das zeitraubende Sammeln und Ausschöpfen der archivalischen Quellen und Doku-

mente. Mit welcher Genauigkeit und Gewandtheit es betrieben worden ist, zeigt der Nachlaß, der viele Tausende von Zetteln und Notizen umfaßt. Wenn dabei primär philologische Neigungen in den Vordergrund traten, die man heute mitunter gerne mit dem Schlagwort „positivistische Tatsachenforschung“ abtun möchte, so erschöpften sich Wagners Studien doch niemals im toten Buchstaben. Auch eine schlichte Aktennotiz war ihm „farbiger Abglanz“, aus dem ein Fünkchen Leben der Vergangenheit in unsere Zeit hineinleuchtet. Immer trachtete er nach einer Zusammenschau von Kunstwerk, Schöpfer und Ausführenden auf dem Hintergrunde der allgemeinen und der spezifisch nürnbergischen Kultur- und Geistesgeschichte. Als die reifste Frucht ist sein grundlegender Aufsatz *Wilhelm Breitengraser und die Nürnberger Kirchen- und Schulmusik seiner Zeit*¹ anzusehen, der unsere Kenntnis der reformationszeitlichen Musikgeschichte beträchtlich erweitert hat und uns einen tiefen Blick in das musikalische Leben der alten Noris tun ließ, die in den anderthalb Jahrhunderten von der Zeit Konrad Paumanns und des Lothamer Liederbuchs bis zu den Tagen Leonhard Lechners und Hans Leo Haßlers vielleicht als die bedeutendste deutsche Musikstadt gelten konnte.

Wenn Rudolf Wagner „ein vorbildlicher Vertreter jenes Zweiges unserer Wissenschaft war, der auf liebevollem, gründlichem und peinlich exaktem Studium von Quellen und archivalischen Dokumenten beruht“ — er verbrachte mehr als 25 Jahre hindurch nahezu jede freie Minute in den Nürnberger Archiven —, so war er doch alles andere als ein Stubengelehrter. Seine Selbstlosigkeit und Kollegialität kannten keine Grenzen. Nicht nur, daß er bereitwillig, unverzüglich und genauestens Auskunft gab, immer half er auch mit, alle Verbindungsfäden zu verfolgen, die nur irgendwie zu einem angeschlagenen Thema führen mochten. Dabei erkannte man dann, wie sehr er aus tiefem Wissen und reicher Bildung schöpfte, gleichgültig, ob es sich um Fauxbourdon-Fragen oder um die frühdeutsche Oper, um Haydns Streichquartette oder um Hindemiths Bratschensonaten handelte (die er als eifriger Kammermusikspieler auch selbst meisterte), von seiner profunden Kenntnis der klassischen Literatur ganz zu schweigen. Wie oft hat er aber auch einem Jüngeren sein ganzes, in jahrzehntelanger Kleinarbeit mühsam zusammengetragenes Material über einen bestimmten Gegenstand ohne Aufhebens überlassen! Wie bei Wagners Untersuchungen zur antiken Musik, so stecken auch viele neue Erkenntnisse zur Musikgeschichte Nürnbergs in Rezensionen. Es sei hier nur an das Referat über Alfred Kosel, *Sebald Heyden, ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit*, erinnert, in dem er bewußt über den gebräuchlichen Rahmen einer Besprechung hinausgeht, „um der musikgeschichtlichen Forschung nutzbar zu machen, was sich aus der planmäßigen Durchsicht der Nürnberger Ratsverlässe . . . ergab“.

Überhaupt hat Rudolf Wagner sein Bestes nicht zuletzt in zahlreichen Rezensionen gegeben. Wenn ein ihm befreundeter Nürnberger Bibliotheksdirektor einmal sagte, daß manches Werk erst durch Wagners Besprechung voll brauchbar geworden sei, so gilt das in erster Linie für die Arbeit von Paul Cohen über *Musikdruck und -drucker zu Nürnberg im 16. Jahrhundert*, zu der er an verschiedenen Stellen Berichtigungen und Ergänzungen lieferte. Dabei trat der Rezensent, auch wenn er

¹ In Jahrgang II (1949) dieser Zeitschrift, S. 141 ff.

sich turmhoch überlegen hätte fühlen können, stets bescheiden in den Hintergrund: nie eine überhebliche Geste oder ein hochfahrender Ton, nirgends ein Abkanzeln *ex cathedra* oder eine unverhohlene Freude am Kritisieren. Kleinlichkeit und Schulmeisterei waren ihm zeitlebens fremd. Selbst wenn es einmal hart auf hart ging, wie in der Kontroverse mit Schäfke, blieb Wagner ein ritterlicher Gegner.

So betrauern wir in Rudolf Wagner eine durch Gaben des Geistes wie des Herzens gleichermaßen ausgezeichnete Forscherpersönlichkeit. Ein tragisches Geschick hat nicht mehr zugelassen, daß er die beiden großen Werke vollenden durfte, mit denen er seine Lebensarbeit krönen wollte: die *Musik der Antike* für die Neubearbeitung von Iwan Müllers *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft* und eine umfassende *Musikgeschichte der Stadt Nürnberg*. Um so schmerzlicher muß uns berühren, daß das, was sich hierüber in seinem Nachlaß finden ließ, eine Ausarbeitung und Fertigstellung in seinem Sinne nicht gestattet. Die deutsche Musikwissenschaft wird Rudolf Wagners stets in Dankbarkeit gedenken.

Verzeichnis der gedruckten musikwissenschaftlichen Schriften Rudolf Wagners

a) Abhandlungen und kleinere Aufsätze

1. *Der Berliner Notenpapyrus nebst Untersuchungen zur rhythmischen Notierung und Theorie* in *Philologus* LXXVII (N. F. 31), Lpz. 1921, 256—310. [Teildruck der Dissertation; Besprechungen: Jahresber. über die Fortschritte der klass. Altertumswiss. Bd. 193, Jg. 48 (1922), 1—5 (H. Abert); *Philolog. Wochenschrift* Jg. 42 (1922), 321—324 (O. Schroeder)].
2. *Der Oxyrhynchos-Notenpapyrus* in *Philologus* LXXIX (N. F. 33), Lpz. 1924, 201—221.
3. *Zum 200. Todestag Johann Philipp Kriegers* in *Fränkischer Kurier* v. 15. 3. 1925 (Nr. 74), 16.
4. *Johann Philipp Krieger. Zum 200. Todestag des Komponisten* in *Münchener Zeitung* v. 18./19. 3. 1925 (Nr. 76/77).
5. *Die geschichtlichen Voraussetzungen von J. Ph. Kriegers Kirchenmusik* in *Nürnberger Zeitung* v. 30./31. 3. 1925.
6. *Beiträge zur Lebensgeschichte Joh. Phil. Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deinl* in *ZfMw* VIII, 146—160.
7. *Zum 200. Todestag Joh. Phil. Kriegers († 6. 2. 1725)* in *Zs. f. ev. KM* III, Hildburghausen 1925, 45—48.
8. *Händelrenaissance auch in Nürnberg* in *Nürnberger Zeitung und Korrespondent* vom 30. 4. 1926, 3.
9. *Purcells „Dido und Aeneas“* in *Nürnberger Zeitung und Korrespondent* 1926, Nr. 51.
10. *Die Geschichte der Orgeln in der Spitalkirche zu Nürnberg* in *Zs. f. ev. KM* V, Hildburghausen 1927, 247—253 u. VI, 1928, 5—11.
11. *Bach und Nürnberg* in *Bachfestbuch Nürnberg* 1928, 11—12.
12. *Beziehungen Bachs zu Nürnberg* in *Fränkischer Kurier* v. 13. 7. 1928 (Nr. 192), 21.
13. *Das älteste erhaltene mehrstimmige Stück Nürnbergs* in *Fürther Tagblatt* v. 16. 6. 1930, auch in *Nürnberger Zeitung* v. 18. 6. 1930 (= *Die Heimat* Jg. IV, Nr. 12).
14. *Die Organisten der Kirche zum Hl. Geist in Nürnberg* in *ZfMw* XII, 458—471.
15. *Ergänzungen zur Geschichte der Nürnberger Musikdrucker des 16. Jahrhunderts* in *ZfMw* XII, 506—508.
16. *Nachträge zur Geschichte der Nürnberger Musikdrucker im 16. Jahrhundert* in *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* Bd. 30, 1931, 107—152.

17. Zum Wiederaufleben der antiken Musiksdhriftsteller seit dem 16. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Frage: Kircher oder Pindar? in *Philologus* XCI (N. F. 45), Lpz. 1936, 161–173.
18. Wilhelm Breitengraser und die Nürnberger Kirchen- und Schulmusik seiner Zeit in *Mf* II, 141–177.

b) Lexikalische Artikel

19. Boethius, Anicius Manlius Severinus in *MGG* II, 49–57.
20. Cassiodorus Senator, Flavius Magnus Aurelius in *MGG* II, 892–897.
21. Dretzel (Musikerfamilie) in *MGG* III, 806–816.
22. Förtsch, Wolfgang in *MGG* IV, 463–465.
23. Brechtel, Franz Joachim, Komponist (1554–1593) in *Neue Deutsche Biographie* II, 565.
24. Haiden (Musikerfamilie) in *MGG* V, 1324–1328.
25. Haßler (gemeinsam mit F. Blume) in *MGG* V.
26. Hergot, in *MGG* VI.

c) Rezensionen

27. Ein Nürnberger Komponist aus dem 30jährigen Krieg. Werke des Johann Erasmus Kindermann in Neuausgabe in *Nürnberger Zeitung und Korrespondent* v. 7. 11. 1925.
28. Neuausgabe von Werken J. E. Kindermanns in *Zs. f. ev. KM* IV, Hildburghausen 1926, 136–138.
29. Düring, Ingemar: Die Harmonielehre des Klaudios Ptolemaios, Göteborg 1930 in *ZfMw* XIV, 180–181.
30. Carlo del Grande: *Sviluppo musicale dei metri greci*, Napoli 1927 in *Gnomon* IX, Bln. 1933, 162–166.
31. *Carmina Horatii selecta in usum iuventutis studiosae ad modos aptata. Modos partim collegit partim composuit Josephus Wagner*, Budapest 1934 in *Gnomon* XII, Bln. 1936, 105–106.
32. Paul Friedländer: Die Melodie zu Pindars erstem pythischen Gedicht, Lpz. 1934 in *Gnomon* XII, Bln. 1936, 496–504.
33. Carsten Hoëg: *La notation ekphonétique*, Copenhagen 1935 in *Gnomon* XII, Bln. 1936, 613–616.
34. Rudolf Schäfke, *Aristeides Quintilianus von der Musik*, Bln.-Schöneberg 1937 in *AfMf* IV, 316–320.
35. *Münchener Charakterköpfe der Gotik*. Hrsg. v. Alfred-Hubertus Bolongaro-Crevenna unter Mitwirkung von Karl Schottenloher und Bertha Antonia Wallner, München 1938 in *AfMf* IV, 373.
36. Zu Schäfkes Erwiderung in *AfMf* V, 60.
37. D. A. van Krevelen: *Philodemus — De Muziek. Met vertaling en commentaar*. Hilversum 1939 in *AfMf* VI, 241–243.
38. Alfred Kosel, Sebald Heyden (1499–1561). Ein Beitrag zur Geschichte der Nürnberger Schulmusik in der Reformationszeit, Würzburg 1940 in *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* 38 (1941), 340–348.
39. Edith von Rumohr: *Der Nürnbergische Tasteninstrumentalstil im 17. Jhd., dargestellt an Arie, Variation und Suite*. Diss. Münster 1938 in *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* 39 (1944), 267–269.
40. Eberhard Born: *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen J. Pachelbels*. Diss. Frankfurt a. M. 1941 in *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte der Stadt Nürnberg* 39 (1944), 269–241.
41. Otto Johannes Gombosi: *Tonarten und Stimmungen der antiken Musik*, Kopenhagen 1939 (Nachdruck 1950) in *Gnomon* XXVII, München 1955, 111–115.
42. *Trois documents de musique grecque. Transcriptions commentées par Emile Martin de: Deuxième hymne delphique à Apollon, Epitaphe de Seikilos (2^e s. ap. J. C.) et fragment d'un chœur d'Oreste d'Euripide*, Paris 1953 in *Gnomon* XXVII, München 1955, 213–214.

Stadien harmonischer Sinnerfüllung

VON HERMANN STEPHANI, MARBURG/LAHN

Nicht zufällig hegen Musiker ein schwer zu überwindendes Vorurteil gegen die Theorie aller Kunst als gegen eine tote und — wie auf Musikschulen, in Lehrbüchern nur allzu oft erlebt — in der Tat abtötende Wissenschaft. Und doch dürften Tieferblickende sich kaum einer ergiebigeren Aufgabe gegenüber sehen als theoretischem Erforschen von Kunsterscheinungen; gleicherweise aus der Tiefe unterbewußten Fühlens wie aus der Helle denkgesetzlichen Erkennens gilt es, Sinn- und Wertgehalt ins Licht des Bewußtseins zu heben. Der Wissenschaftler, der sein Urteil auf intuitive Schau zu gründen vermag, darf sich hier bevorzugt aufgerufen wissen. Auch eröffnen sich nicht leicht einer Wissenschaft aufschlußreichere Ausblicke als auf dem Gebiete der Theorie der Musik. Geht es doch gerade hier um Erschließung eines organisch Gewordenen wie eines organisch Werdenden, im Dienste sowohl Schaffender als auch Nachschaffender und um reines Erkennen Bemühter. Ihnen werden Wesensschau und Wesensverwirklichung immer unabweislicher zum eigentlichen Blickpunkt für theoretische Kunst-Ergründung wie für praktische Kunsterziehung.

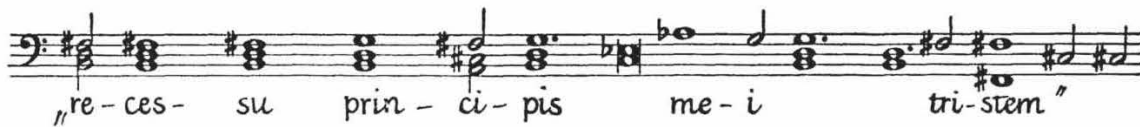
Nicht ohne Verwunderung mag man da aus Max Regers *Beiträgen zur Modulationslehre* (1903) vernehmen: „Unter Akkord der Neapolitanischen Sexte verstehe ich die Moll-Unterdominante einer Dur- oder Moll-Tonart mit dem frei eintretenden Vorhalt der kleinen Sexte vor der Quinte . . . Neapolitanisch nenne ich diesen Akkord deshalb, weil A. Scarlatti in Neapel diese Art der Unterdominante zuerst bewußt anwendete.“

Seltsam, daß Reger, der diesen Akkord so überzeugend und wirkungstief zu gebrauchen weiß, in seiner Erklärung, statt vom Sinngehalt, von der seelischen Funktion auszugehen, den Akkord als vorhaltmäßiges Leitton-Wechselklang-Gebilde deutet. Auf diesen Irrtum hat schon Robert Handke (*Bach-Jahrbuch* 1919) aufmerksam gemacht. Noch verwunderlicher ist, daß ein schöpferischer Genius die ihm tief vertraute Gemütswirkung dieses Akkordes dem Ziele modulatorischer Behendigkeit aufopfert: in nicht weniger als 75 Beispielen von erstaunlicher Knappheit und Gelenkigkeit, aber auch vielfach von erheblicher Gewaltsamkeit vernutzt er den „Neapolitaner“ als hochgezüchtetes, technisches Lehrmittel.

Nicht einmal der Name des Akkordes und seine Herleitung vom Beginn des 18. Jahrhunderts bestehen dabei zu Recht. Schon 1650 ruft die Tochter des Jephtha in Carissimis Oratorium aus: „*In interitu virginis lacrimate!*“



Ja, bereits 1555 (nach Leichtentritt) oder 1561 (nach Riemann) verwendet Cyprian de Rore bei dem Worte „*tristem*“ eine sich verkettende Wiederholung dieses Gebildes.



Welcher Affekt, welcher Vorstellungsgehalt mögen dem Akkord solche seelische Funktion aufgeprägt, ihm seine Färbung unverlierbar zu eigen gegeben haben?

In ihren beiden Tetrachorden nimmt die jonische Leiter einen solchen Aufschwung, daß sie nach zwei bzw. drei Ganztönen bereits dicht am Ziel ist, nur durch einen Halbton noch von ihm getrennt. Daher ihre zielbewußte, zugleich aber auch allzu problemfrei, fast banal, ja leichtfertig wirkende Haltung. Genau umgekehrt verhält es sich mit ihrem Gegenbild, der abwärts gerichteten phrygischen Leiter des Mittelalters. Hier ist die Schwerkraft der abwärtsschreitenden Ganztöne so niederzwingend, daß beide Tetrachorde, $e' d' c' h$ und $a g f e$, in Halbtondichte auf ihre unteren Grenztöne h und e aufprallen; auf $h a g f$ lastet sogar das diatonisch überhaupt erreichbare Höchstmaß der Schwergewichte dreier großer Sekunden. Daher der unverkennbar starke Verzichtcharakter ihres Abwärts-Schreitens. Aber selbst beim Aufwärts-Schreiten der phrygischen Leiter ist der Charakter einer Problem- und Verantwortungsbelastung eindringlich. Die Griechen erfüllten aus dieser von ihnen als dorisch bezeichneten Leiter Strenge, erhabene Würde, andererseits wiederum mannhaft-zorniges, ungestüm-gewaltsames Wesen.

Wir sollten uns daher entschließen, statt vom „neapolitanischen“ lieber vom Akkord der phrygischen Sekund zu sprechen. Wir gewännen dadurch zugleich auch die Erkenntnis seiner drei Hauptanwendungsgebiete. Denn nicht nur um den „traurigen Akkord“, von dem Theodor Veidl im Aprilheft 1937 der „Musik“ spricht, handelt es sich hier, den er mit Recht als Moll-Unterdominant-Vertreter, als potenzierten Mollakkord, als Unterdominant-Verdunkelung bezeichnet. Der edlen, das unterdominantische Moll an Gemütswirkung weit überbietenden Resignation, wie sie die Abwärtsbewegung der phrygischen Leiter spiegelt, steht der sich aus ihrer Aufwärts-Bewegung ergebende Charakter einer Stauung gegenüber, eines kraftgeballten Sich-Aufbäumens, das sich der Hemmungslosigkeit eines in Oberquintbereiche sich ergießenden Dur-Tonstromes entgegenzustemmen scheint.

Vergegenwärtigen wir uns die doppelte Wesensart, die den Akkord der phrygischen Sekund auszeichnet, und zwar

1. den sich ins Untermediantische potenziierenden Unterdominant-Charakter mit der ungemein verinnerlichenden Gemütswirkung, wie sie sich aus der abwärts gleitenden phrygischen Leiter ergibt. Hierher gehören, außer obigen Beispielen, Bachs „Es ist zur Schlange worden“ in der *Matthäus-Passion*, der zweite Akkord aus dem *Kyrie II* und der 2. Takt im *Agnus Dei* der *h-moll-Messe*, ferner Takt 62 bis 66 der *Finale-Durchführung* in Mozarts *g-moll-Sinfonie* von 1788, Takt 5 bis 7 des *Finales* vom *Klavier-Konzert c-moll* (KV 491), aus der *Zauberflöte* „das tief betrübte Mutterherz zu trösten“ und „so wird Ruh im Tode sein“, dann Takt 3 und 21 aus Beethovens *Klaviersonate op. 27 II*, *Adagio*, Takt 11 und 13 aus Schuberts *Wegweiser*, das *Andante religioso* (leise Posaunen) von Liszts *Bergsymphonie*, des Wanderers resignierendes „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen“ in Wagners *Siegfried* (leise Posaunen), die *Choral-Episode* im *Finale* von Bruckners *V. Sym-*

phonie (Originalfassung Partitur S. 130), Hugo Wolfs „Rosenzeit, wie schnell vorbei“, das Largo in Regers *Suite im Alten Stil*, op. 93, wie sein *Grablied* aus op. 137 und Pfitzners Nachspiel zur *Rose vom Liebesgarten*.



Eine besonders starke Eindunkelung erfährt der potenzierte Unterdominant-Charakter der phrygischen Sekund durch deren vorangehenden Mollklang in Schuberts „*Du liebst, du liebst mich nicht*“.

2a. Zu unseres Akkordes Fähigkeit, vertiefte Innerlichkeit zu spiegeln, gesellt sich nun seine weitere Eignung, Ausdruck eines sich Aufreckens zu potenziertem Unterdominanzgewalt $(3:2)^x$ zu werden, gewonnen aus der aufsteigenden phrygischen Leiter; hier wird ein Wille spürbar, dem Strome oberdominanztischen Geschehens $(2:3)^x$ Einhalt zu gebieten. Stehen sich doch, um die Tonika herum gruppiert, Unterdominanzbereich (mit der Verhaltenheit seines Quintschritt-Charakters in Potenzierungen von $3:2$) und Oberdominanzbereich (mit der Mannigfaltigkeit seines Quintschritt-Charakters in Potenzierungen von $2:3$) gegenüber¹; und zwar erreicht der Hochbarock, insbesondere Bach, ein annähernd gleichgewichtiges Ausbalancieren von Ober- und Unterdominanz-Harmonien. Hierher gehören das 14. Achtel im ersten Kyrie-Thema von Bachs h-moll-Messe, aus seinen Orgelwerken der 9.—7.-letzte Takt der Tokkata in F, der 8.-letzte aus der c-moll-Passacaglia, Takt 19—20, 91—92, 138—139 des Orgelpräludiums c-moll² u. a. m.; es treten hinzu aus Mozarts *Zauberflöte* „*Wahnsinn tobt ihr im Gehirne, Selbstmord steht auf ihrer Stirne!*“, wo im Ausbruch des Entsetzens mit der potenzierten Unterdominanz der Widerstand des tiefsten Inneren aufgeboten wird, Takt 33 des Finales von Beethovens Klaviersonate op. 27 II, der 25.—24.-letzte Takt im Presto-Finale seiner *Sonata Appassionata*, der Final-Eingang von Schuberts Oktett, das 1. Thema im Finale von Bruckners V. Symphonie, die Choral-Episode³, ferner Takt 19—24 seiner *Neunten* (mit erweiterter Potenzierung der Unterdominanzwirkung).

2b. Zu dieser Wirkungsmöglichkeit der aufsteigenden phrygischen Sekund fügt sich noch eine weitere, wiewohl seltenere. Ein kleiner Sekundschritt schneidet aus dem Quintenkreis ein Segment heraus, das von nicht weniger als fünf abwärtsführenden Quintschritten abgesteckt wird; so vermittelt der Akkord der phrygischen Sekund, durch bloßen Halbtonschritt aufwärts, der jeweiligen Tonika ein Entrücktwerden in eine sehr weit entfernte Tonart, etwa in der Des-dur-Episode im 21.—11.-letzten Takte des Finales von Beethovens c-moll-Klaviersonate, op. 10 I, im Adagio von op. 106: Takt 14—16, 22—24, 100—102, 108—110, 170—172, und mit jenen vier Es-dur-Takten: „*über Sternen muß er wohnen*“ des Finales der 9. Sinfonie, bevor der Meister über den sternflimmernden VII^o-Akkord *e g b cis'* auf Oberdominanzgrund sich zur Erde zurückfindet, in den Menschheitsjubiläum des Tonika-Klanges D.

*

Der Akkord der phrygischen Sekund kennzeichnet sich durch seinen Leittonschritt nach unten. In dem Augenblick, da er gleichzeitig noch mit einem Leittonschritt nach oben ausgestattet wird, entsteht nun ein Gebilde, für das ich den Namen *drei- bzw. vierfacher Leittonklang* in Vorschlag bringen möchte. Es

¹ Vgl. Theodor Lipps, *Grundtatsachen des Seelenlebens*, 1883, S. 238—273.

² Peters II. Band.

³ Original-Partitur, S. 148.

erfährt nämlich dadurch die Wirkung unseres Akkordes im Sinne sowohl des Verzichtcharakters von Abschnitt 1, wie eines Sich-Aufreckens im Sinne von Abschnitt 2a eine Steigerung, indem die phrygische Sekund, sagen wir $c-des$, mit dem Zusatz ihrer VI' ($des-h$) aufwärts oder III° ($des-H$) abwärts auftritt, so daß ein Leitton zu c' bzw. c auch von unten her gewonnen wird. Der Akkord der bisher so genannten „Neapolitanischen Sext“ $f as des'$ erhält hier also vom Baßton f aus eine zusätzliche V° abwärts: H , oder eine IV' aufwärts: h . Drei- bzw. vierfachen Leittonklang schlage ich vor, dieses Gebilde zu nennen; denn drei seiner bzw. seine sämtlichen vier Bestandteile, des wie as (bzw. gis) wie h (bzw. H), dazu häufig auch f oder f' streben nach Auflösung. Eine dreifache Auflösung findet statt nach $f a c'$ oder $c a c' f'$, eine vierfache nach $c e g c'$ oder $c g c' e'$, sei es unmittelbar, sei es unter Verzögerung durch zwischengeschobene Klänge. Jene Steigerung nun wirkt sich in zwiefacher und zwar in entgegengesetzter Richtung aus:

a) Fließt die Quelle unseres Akkords aus der absteigenden phrygischen Leiter, so wirkt jener Zusatz von VI' bzw. III° zerlösend, wie im letzten „*passus et sepultus est*“ der h-moll-Messe von Bach; er wirkt beklemmend, macht erschauern in „*Und Todesstille herrscht umher*“ vor Ausbruch des Gewitters in Haydns *Jahreszeiten*, in „*in remissionem peccatorum*“ und „*judicare vivos et mortuos*“ von Beethovens C-dur-Messe oder im „*Crucifixus etiam pro nobis*“ seiner *Missa solennis*.

b) Fließt die Quelle aber aus der aufsteigenden phrygischen Leiter, so erfährt diese eine Verschärfung ihrer in Abschnitt 2a geschilderten Wirkung. Der nun nicht mehr „*traurige Akkord*“ wird zu einem befreienden, wie auf dem Höhepunkt im Adagio von Bruckners VII. Sinfonie, wo im 43.-letzten Takte der einzige Triangelschlag der Sinfonie erklingt, oder er wird zu einem aufbegehrenden, trotzigem und kann zu einem Ausbruch heller Verzweiflung führen, wie in Glucks *Alceste* Admets: „*Soll's Liebe sein?*“ oder in Paminas „*Und dein Fluch verfolgt mich!*“ aus Mozarts *Zauberflöte*, oder in „*Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?*“, „*Ist ihn zu töten deine Pflicht?*“, „*Was kann fürchterlicher sein*“ in Beethovens *Fidelio*, oder in Schuberts *Doppelgänger*: „*Der Mond zeigt mir meine eigne Gestalt!*“ Damit aber nimmt er bereits viel von der sprengenden Gewalt voraus, die einem weiteren Akkord eigen ist, dem wir uns jetzt zuwenden wollen.

Wir sprachen von der Gegenwirkung, die der (potenzierte) Unterdominantbezirk $(3:2)^x$ mit der Verhaltenheit seiner Gemütseinstellung gegen den der (potenzierten) Oberdominant $(2:3)^x$ mit seinem entfaltungsfreudigen Drängen ausübt. Diese Gegenspannung kann zu solcher Heftigkeit gesteigert werden, daß beide Bezirke sich ineinander verklammern, ja verbeißen: die Prim und Terz der Oberdominant mit der Terz und Prim der phrygischen Sekund, in e-moll also $h dis'$ mit a und f . Dann entsteht ein Gebilde, das den vom Quintenzirkel umschlossenen Raum aufreißt nicht nur bis zu fünf, sondern bis zu sechs Quintschritten und damit bis hin zu den Peripherie-Gegenpolen der Quintenuhr: Es entsteht der sogenannte enharmonische Akkord.

Verhüte der Himmel, daß, wie auf der Modulations-Rutschbahn des „*Neapolitaners*“, so auch hier pädagogische Beflissenheit dem Modulationsfieber zum Opfer fiele und nunmehr auch den letzten Rest tonaler Einheit einer galoppierenden Schwindsucht preisgäbe, indem der stärkste, harmonischer Deutung noch zugängliche, im Quintenzirkel noch darstellbare Konfliktgehalt als bloßes mechanisches Mittel zum Zweck modulatorischer Gelenkigkeit in den Rachen einer unersättlichen Experimentierfreude geworfen würde: läßt seine Eignung die Versuchung

hierzu doch nur allzu groß erscheinen! Über das Verhältnis von Gewinn und Verlust aber in Fragen äußerer Technisierung auf Kosten innerer Erlebnistiefe wird man wohl auch hier zu sehr eindeutigen Entscheidungen durchstoßen.

Wir gehen also nicht vom Erscheinungsbild, vom äußeren Tatbestand alterierter Klänge aus, sondern von der sie bewirkenden Ursache. Worum handelt es sich bei dem Begriff Enharmonik? Sagen wir kurz: Um polare Gegenspannungen. Unsere Tonauffassung wird hier zu gleichzeitiger Doppeleinstellung gezwungen, sowohl von zwei entgegengesetzten Richtungen her, als auch nach zwei entgegengesetzten Richtungen hin. In polarer Gegenspannung zueinander stehen Prim und Terz der Oberdominant, etwa *h* und *dis'*, mit der Terz und Prim des Akkords der phrygischen Sekund, etwa *f* und *a*. Ineinandergeschoben zu engster Verklammerung, scheinen sie eines Ausdrucks fähig, der sich bis zur Verkrampfung zu steigern vermag.

In welcher Zieltonalität aber finden diese Spannungen ihre Lösung? Befragen wir ihre Leitttöne! *dis'* strebt nach *e'*, *f* nach *e*, *a* nach *gis*. Steht nun *h* allein aufrecht als Quint der alle Bedrängnis lösenden Zieltonalität *E*? Oder haben jene drei Leittonstrebungen die Zweifelsfreiheit seines Quintcharakters bereits so angekränkelt, ist auch dieser Charakter von Spannungen so unterwühlt, daß der Akkord *f a h dis'* mit allen seinen Umkehrungen gleichmäßig unter Strom gesetzt scheint und nun der Funke aus jedem seiner Bestandteile gezogen werden kann, auch aus *H*, das, als *ces* aufgefaßt, geneigt ist, sich seiner Leittonbedrängtheit nach der Zieltonalität *B* hin zu entlasten?

h dis' und *f a* sind an sich schon Vertreter von Klängen, die, über die Durchmesser-spannung des Quintenzirkels hinweg, zu den Gegenpolen *E* und *B* ausholen. Jetzt aber nötigt das *ces* dem *dis'* den Charakter einer zu *es'* umgeschalteten temperierten Terz auf, *ces* und *es'* erstreben eine Auflösung nach abwärts, *a* eine solche nach aufwärts, und zu obiger Zieltonalität *E* ist in Gegenspannung eine Zieltonalität *B* gewonnen. Mit Gegenspannungen geladene Harmonik ist es also, die die enharmonischen Gebilde durchwirkt und sie mit sprengender Gewalt lädt.

Da wir nun aber mit dem Begriff Enharmonik auch die Vorstellung ausgleichender Funktionen verbinden, nämlich die Vorstellung einer Umdeutung oder Verwechslung scheinbar identischer, nur um 20 Millioktaven, d. i. um 1 : 9,444 eines großen, um 1 : 8,444 eines kleinen Ganztons sich unterscheidender Werte, so habe ich bei der Wiener Beethoven-Zentennarfeier im März 1927⁴ vorgeschlagen, für die Aktivität polar gerichteter Leitton-Spannkräfte das Wort „polare Harmonik“ einzuführen, vielleicht wäre noch besser zu sagen: „Gegenpolare Harmonik“. Berührt habe ich diesen Problemkreis 1923 im *Charakter der Tonarten* (S. 108 ff.) und in *Zur Psychologie des musikalischen Hörens* mit dem Untertitel *Hören wir naturrein — quintengestimmt — temperiert? Erfüllt sich der Sinn der Musik tonal — freitonal — atonal?* S. 13 (Regensburg 1956). Es ringt nämlich innerhalb der Spannungen etwa des Akkordes

$$\begin{array}{c} h \ f \ a' \ dis'' \\ ces' \ f' \ a' \ es'' \end{array}$$

⁴ Vgl. Kongreßbericht.

eine Zieltonalität E mit einer Zieltonalität B um den Sieg, und zwar sind die Triebkräfte beider im Verfolgen entgegengesetzter Richtungen so stark, daß der Akkord auseinandergedrückt wird bis zu den weitesten im Quintenzirkel überhaupt möglichen Entfernungen, E und B (*Ais*), A und Es (*Dis*), G und Des (*Cis*), C und Ges (*Fis*), F und H (*Ces*), D und As (*Gis*).

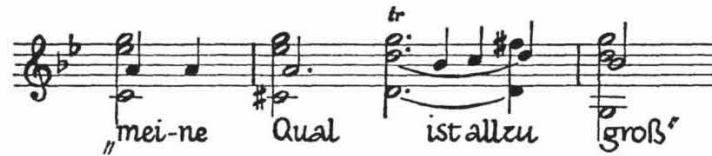
Diese Doppeleinstellung nach jeweiligen Gegenpolen hin kommt nun nicht etwa erst durch Enharmonik zustande, ermöglicht wird sie bereits durch den vierfachen Leittonklang, wenn wir nämlich jene VI' (*des'-h'*) bzw. III° (*des-H*), also die VI' vom Baßton *f* des sog. neapolitanischen Sextakkordes *f as des'* enharmonisch umdeuten in eine kleine VII (*des - ces*) bzw. eine große II (*ces - des*), den Akkord *des f as h* also in *des f as ces'*. Dann aber löst sich der Krampf, die Strebegewalten nach *c e g c'* hin erlöschen, und was übrig bleibt, ist nichts als ein mild in sich verschmelzender Dominantseptakkord *des f as ces'*. Wir hätten zwar bis zu Ges-dur, in das sich dieser Dominantseptakkord aufzulösen trachtet, den halben Quintenzirkel durchwandert und wären am Gegenpol Ges von C-dur angelangt, sähen uns aber um die drängenden, sprengenden Energien der polaren Gegenspannung von E und B (*Ais*), A und Es (*Dis*), D und As (*Gis*), G und Des (*Cis*), C und Ges (*Fis*), F und H (*Ces*) betrogen: um die Fruchtbarmachung dieser Gegenspannungen und um eine Auswertung ihres seelischen Konfliktgehaltes.

Nicht so im Kraftfeld gegenpolarer Harmonik. Hier kommen die feindlichen Mächte zu denkbar heftigem Austrag ihrer Gegensätze, der harmonischer Deutung überhaupt zugänglich werden kann. Außergewöhnliche Spannungen haben solche Verstrickungen zur Folge. Eine Tragödie unerfüllbaren Sehns (Tristan und Isolde) wird ihr Schauplatz sein. Der Konfliktgehalt in Beethovens *Fidelio* ermöglicht weitere Funde; „Für hohen Lohn kann Liebe auch schon hohe Leiden tragen“, „Wie macht seine Liebe mir bang!“ Hier erscheint gegenpolare Harmonik als angemessenes Substrat. An Schuberts schier unerschöpflichen harmonischen Brunnen braucht kaum erinnert zu werden: „Und ringt die Hände vor Schmerzensgewalt!“ im *Doppelgänger*, „Gott ist es, den Ihr preist“ im 10. und 9.-letzten Takt von *Dem Unendlichen*, „Die Sorge lastet schwer“ in „Die Liebe hat gelogen“, „Und immer fragt der Seufzer: wo?“ im *Wanderer*. Greifen wir weiter in die Vergangenheit zurück, so treffen wir auf die wehen Sforzato-Klagen über des Winters Bitterkeit in Haydns *Jahreszeiten*, Takt 17 und 18 von Nr. 32, sodann auf Händels „Yet on this maxim still obey“ beim Höhepunkt des tragischen Konflikts in *Jephtha*.



auf „Dein betrübtes Aug' ergötzen“ in Bachs Kantate *Wachet auf* auf Erlebachs „*Meine Qual ist allzugroß*“⁵ (bereits 1694).

⁵ DDT Bd. 46/47, S. 146.



Daß gegenpolare Harmonik aber auch schon 1650 in Carissimis *Jephtha* erscheint bei „*Quid poterit te, moritura filia, consolari?*“



sowie in Hammerschmidts Motette „*Siehe, der Gerechte kommt*“ von 1642, wird vielleicht einigem Erstaunen begegnen, noch mehr in Gesualdo da Venosas Madrigal „*Ancor per amar te*“ das doppelte Aufklingen solcher Harmonik 1611, beim zweiten Male wie in Beispiel 6. Sein Zeitgenosse Doni beklagt sich zwar, daß bei Gesualdo „*diversarum harmoniarum voces mixtim confuseque assumuntur*“, sowie über die „*intervalla peregrina, insolita ac dysekphoneta*.“ Donis Urteil „*ipsaeque harmoniae perturbatae sunt*“ fügt Ambros, der im 4. Band seiner *Geschichte der Musik* (1878) diese Noten mit Donis Glosse zum Abdruck bringt, hinzu: „*Was hilft es dem Tonsetzer, dieses Wundertier gefangen zu haben? Es fehlt ihm das richtige Verständnis der Deutung*“. Auch Hans Engel spricht⁶ von „*Gesualdo, der förmlich im Lustgarten der Chromatik herumtaumelt*“ (Marenzios *Madrigale*). Man erwäge die harmonische Treffsicherheit bei der Schilderung des seelischen Zustandes von „*Morrò dunque tacendo*“, oder in „*moro lasso al mio duolo*“, und man wird nicht zweifeln, daß ein um Jahrhunderte blitzartig vorausleuchtender Genius hier den Sinn der Worte bis auf ihren letzten Kern hin erfaßt und erschlossen hat, trotz vielfacher sonstiger Noch-Nicht-Erfüllung harmonischer Logik.

Gegenpolar-harmonische Gebilde entstehen also durch gewaltsames Ineinanderpressen zu- oder auseinanderstrebender Leittonspannkkräfte auf Grund von seelischem Konfliktgehalt bis hin zu Gegenpolen auf der Peripherie des Quintenzirkels: innere Problemschwere, Seelisch-Zwiespältiges spiegeln sich da in krampfhaften harmonischen Ballungen. In der Instrumentalmusik dient gegenpolare Harmonik der Spannungssteigerung, Satzglieder ineinander zu vernieten oder ihren Ablauf zu stauen; gelegentlich macht sie den krisenhaften Übergang von entspannendem Zwischenspiel zu verdichteter Engführung fühlbar (Bach, g-moll-Fuge im *Wohltemperierten Klavier I*). Dabei zeigt sie eine besonders hohe Eignung als Ausdrucksmittel für pathetische Empfindungen. Es ist nicht zufällig, daß Beethovens Altersstil sich ihrer nur noch sehr selten bedient; die 9. Sinfonie verzichtet auf pathoshaltige Ausdrucksverdichtung durch gegenpolare Harmonik völlig.

Im „*Akkord der Phrygischen Sekund*“, im „*drei- bzw. vierfachen Leittonklang*“, in „*gegenpolarer Harmonik*“ erringt das Einheitsstreben unserer Tonauffassung eine von

⁶ ZfM., 1935.

Jahrhundert zu Jahrhundert größer werdende Elastizität. Fernensüchtigkeit breitet die Schwingen so weit aus, wie es innerhalb des Quintenzirkels, oder besser: der Quintenspirale, überhaupt möglich ist; liegt *his* doch, wie erwähnt, 20 Millioktaven höher als *c'*. Steigern wir ihren Ausdehnungsdrang über den Gegenpol der Peripherie des Kreisdurchmessers hinaus, etwa indem wir wie in Regers *Einsiedler*, op. 144a, die Quint des Nonenakkords chromatisch erhöhen, so gewinnen wir eine Ganztonreihe, die bereits im expressionistischen Weitungsstreben des Frühbarock, etwa in Heinrich Schütz' Motette „*Dulcissime et benignissime*“ von 1625 zwei Drittel des Oktavumfangs einer Tonart ausfüllt.



Nach drei Jahrhunderten ist es dann so weit, daß Debussy, Pfitzner und andere von Schütz' Zweidrittelstadium zu völliger Übertonalität vorzustößen vermögen, hinaus ins kosmisch Grenzenlose zu einem Enthobensein gleichsam über alle Erdschwere und Erdenbindung.

Nun bietet die abwärts gerichtete phrygische Tonleiter bewegungs- wie ausdrucks- mäßig das genaue Gegenbild zur aufwärtsgerichteten jonischen bzw. zur Dur-Tonleiter. Zwei Ganztonschritte, dort in Schwere sich senkend, *e' d' d' c'*, hier mit federn- dem Schwung aufstrebend: *c' d' d' e'*, führen bis hart ans Ziel des ihre Bewegung abschließenden Halbtons *c' h* bzw. *e' f'*. Drei Ganztonschritte gar, dort *h a g f*, hier *f' g' a' h'* erreichen mit noch gesteigerter Wucht die volle Spannkraft eines Tritonus. Einen solchen Tritonus erleben wir in dem Schütz-Beispiel, und zwar zu Großterz-Parallelen gesteigert: *g h — a cis' — h dis' — cis' eis'*.

Aber auch Spannkraften von vier Ganztönen werden frei und bieten sich dar als *g — a — h — cis' — dis'*, nämlich in der melodischen Moll-Tonleiter. Vertiefen wir gar noch die Aussagekraft der unteren Moll-Viertonreihe (*e fis g a*) zu einer phrygischen (*e f g a*) und verbinden sie mit ihrem jonischen Gegenbild der oberen Dur-Viertonreihe *h cis' dis' eis'*, so erhalten wir nicht weniger als fünf Ganztonschritte in unmittelbarer Folge: *f g a h cis' dis'*. So sehr wir hierbei einem Weitungsstreben Raum geben, bleiben wir gleichwohl doch im Bereich der Tonalität, ohne ihre Einheit in Frage zu stellen oder gar das Tonalitätsbewußtsein im Äther völliger Übertonalität zu verflüchtigen, wie wir eine solche im Eingang zu Regers *Eichendorff-Suite I* und III als überweltliche Gelöstheit, als restloses Enthobensein ins All erleben.

Hier aber unwittert uns nun doch das Vorgefühl einer sich vorbereitenden Tonalitätssprengung. Verlagern wir nämlich das Schwergewicht der musikalischen Sinnerfüllung vom Harmonischen aufs Polymelodische, so stoßen wir in der engen Zelle zweier gleichzeitig erklingender, sich gegeneinander bewegender Viertonreihen auf die Wurzel bitonaler Kräftegegenspannung und damit bis zu der Grundwurzel der heutigen polytonalen Beziehungswerte vor, ja, bis an die Wurzel heterophoner Bildungen überhaupt, soweit diese nicht in Kunstübungen exotischer Völker ihr Vorbild finden.

Hier liegt nichts anderes vor als ein gleichzeitiges Zusammenspannen der phrygischen Viertonreihe $c' b a s g$ mit der jonischen $g a h c'$ und damit das Ärgste an Konfliktgehalt, das durch gegensätzliche Sekundschritte innerhalb einer Quart seelisch darstellbar ist: Dem Belastungsdruck, dem die phrygische Tonleiter in den beiden gleichgearteten Viertonblöcken $c' b a s g$ und $f e s d e c$ nachgibt, stemmen sich im Gegenschwung die jonischen Viertonreihen $c d e f$ und $g a h c'$ entgegen, und das nicht etwa nacheinander, sondern gleichzeitig.

Bitonale Bildungen, soweit ihnen harmonische Gegenspannungen zugrundeliegen, beginnen für das Empfinden des 20. Jahrhunderts in ihrer harmonischen Sinnerfüllung an Eindruckskraft freilich bereits wieder nachzulassen, wie ja die jüngere Generation letzten harmonischen Differenzierungen etwa Debüssys, Max Regers, Hans Pfitzners u. a. m. kaum die gleiche Erlebnisbereitschaft entgegenzubringen geneigt scheint wie dem Selbstbehauptungsstolz der Einzelstimmen, in die heute die Hauptkräfte musikalischer Gestaltbildung eingesogen werden.

Auch hier, wo es um erstmals gewagte Ansätze zu bitonaler Linienspaltung geht, seelischer Zwangsläufigkeit und kontrapunktierender Entdeckerkühnheit entsprungen, beschränken wir uns auf sparsame Beispiele aus vier Jahrhunderten, beginnen mit Heinrich Schütz' Kennzeichnung des „*iniquitatem*“ aus seinen *Cantiones Sacrae* von 1625.



mit „*O barmherziger Vater*“ aus seinen kleinen *Geistlichen Konzerten* von 1636



fügen hinzu den 8.-letzten Takt aus Bachs Fuge zur Orgeltokkata in *F*



und entsinnen uns der Querstände des Eingangschors aus Bachs *Matthäus-Passion* bei „*Den Bräutigam!*“. Kaum minder eindringlich ist das tragische Ringen in Liszts *Faust-Sinfonie*⁷ von 1857 gestaltet, wie auch das den Tonkörper bis zum Zerspringen ausweitende Atemholen beim Anfang des langsamen Satzes von Friedrich Kloses Streichquartett von 1911.

⁷ Kleine Partitur, S. 21–25.



Bedient sich dieses noch einer aufs straffste zusammenhaltenden Tonika-Klammer, so finden wir im Beginn von Hindemiths Streichquartett von 1922 das harmonische Verklammerungsprinzip eingetauscht in ein linear-strukturelles; harmonische Sinnerfüllung weicht hier restloser Strenge kanonischer Fügung. Es geht nicht mehr um *linea contra lineam*, sondern nur noch um *linea juxta lineam*, denn zu kontrapunktischer Gegenspannung fehlt der gemeinsame harmonische, wenn auch noch so sehr erweiterte tonale Verständigungsbogen. Bedeutsam: Hindemith hat sich in seiner späteren Entwicklung praktisch wie theoretisch hiervon durchaus wieder abgewandt und strebt neuen harmonischen Werterfüllungen zu⁸.

So bilden denn die in Obigem aufgezeigten Sinnverwirklichungs-Stadien, innervert von dem Willen nach seelischer Vertiefung und Ausweitung, eine weithin ausschwingende Kurve, die, nach scheinbarer Erschöpfung zur letzten Jahrhundertwende, zu schöpferischen Neuentfaltungen ausholen dürfte. Dabei aber mag uns zum Bewußtsein gekommen sein: Welches Gebiet theoretischer Musikerkenntnis wir immer behandeln, wir sollten uns nicht begnügen, vom äußeren Erscheinungsbilde ihrer Bestandteile, von ihrer technischen Herleitung und Weiterführung zu sprechen. Die bewegenden Innenkräfte sind es, denen es nachzuspüren gilt, den Kräften, die sie letztlich ins Dasein riefen: dem sich im künstlerischen Organismus kundgebenden Lebens-, Wesens-, Wertgehalt.

Wohin diese bewegenden Kräfte auch führen werden, deutlich wird: Wie in der Physik die von der Antike überkommene Statik, die Wissenschaft von den Körpern allmählich ersetzt worden ist durch eine Wissenschaft von den Kräfte-Bewegungen der Materie, so ist auch in der Musik der einzelne Ton als Forschungsgegenstand ergiebig nur, insoweit er etwas vom Sinn der ihn durchwaltenden Bewegung erschließt. Atomisierung und Skelettierung gefährden auf allen Lebensgebieten, nun gar in der Kunst, nur allzuleicht das Innwerden des zugrundeliegenden Wesenskernes, dessen schöpferischer Entfaltung die Formen der Körper erst ihr Dasein verdanken. Was durch Zerlegung in Einzel- und Zusammenklänge an Erkenntnis gewonnen werden mag, es wird allzuleicht tragisch überzahlt bei pädagogischem Versagen vor der inneren Rechtfertigung ihres Daseins, vor der Erfüllung ihres Sinngehaltes. Hier nahen wir uns der gar oft dicht versponnenen, überwucherten Pforte für alle Bemühungen, Kunst zum Erlebnis zu bringen, der Pforte, an der wir etwas zu erlauschen vermeinen von dem Herzschlag wirklicher Kunst-Erkenntnis, wirklicher Kunst-Erziehung.

⁸ Zur *Psychologie des musikalischen Hörens* (s. o.), S. 27.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur Frage gregorianischer Lesarten

VON FRANZ BRENN, FREIBURG IN DER SCHWEIZ

Schon vor mehr als fünfzig Jahren hat Peter Wagner bemerkt, daß die gregorianischen Melodien in deutschen Handschriften, z. T. mindestens seit dem 11. Jahrhundert, eine eigentümliche Veränderung erfuhren: die Sekunde *a-h* wurde zur Terz *a-c* geweitet. Dieser Variante gab P. Wagner später den Namen „*germanischer Choraldialekt*“. Die Bezeichnung ist nicht sehr glücklich, doch kann auch die Benennung als „*deutsche*“ Lesart leicht irri- ge Vorstellungen erwecken¹. Spätestens im 11. Jahrhundert (Genaueres ist erst durch Unter- suchungen, wie sie besonders P. Hesbert unternommen hat, zu erwarten) wird eine „*rö- mische*“ Version mit *a-b* greifbar, der auch die Vaticana folgt, während sich in Benevent *a-h* hielt. Falls man nun Stäbleins These von einer Neugestaltung des altrömischen Reper- toires zu einer stark veränderten neurömischen Lesart beipflichtet, dann hätte Benevent der „*vitalianischen*“ Neuredaktion widerstanden und sich seit der Mitte des 7. Jahr- hunderts außerhalb der römischen Tradition befunden; pflichtet man Stäblein nicht bei, dann bestand in dieser Hinsicht eine Diskrepanz zwischen Neurömisch und Beneventanisch seit ungefähr dem 11. Jahrhundert.

1943 haben die Schweizer Benediktiner ihr Antiphonale neu herausgegeben und darin für bestimmte Arten von Gesängen den sog. germanischen Choraldialekt berücksichtigt. Von anderen Sonderfassungen abgesehen (Dominikaner, Zisterzienser), sind heute somit drei verschiedene Lesarten wieder in die Praxis eingeführt und in gedruckten Ausgaben zu- gänglich. Das Vorwort zur Schweizer Ausgabe (Engelberg 1943, I, S. X) nennt sie *Versio Gallica (Vaticana)*, *Versio Italica (Benevent; Antiphonale monasticum, 1934)* und *Versio Germanica*.

Der Einblick in die drei Ausgaben vermittelt dem Laien und Anfänger im Studium der Musikgeschichte eine Vorahnung von der einstmaligen lebendigen Mannigfaltigkeit des Chorals. Vom Standpunkt des Historikers aus war die Schweizer Ausgabe von 1943 zu begrüßen, und ich habe daher in einem kurzen Hinweis die Freunde und Schüler eines Schweizer Konservatoriums darauf aufmerksam gemacht², indes die dort angekündigte Besprechung einiger besonders typischer Melodien wegen Raummangels nicht zum Abdruck gelangen konnte.

Diesen Hinweis im Freiburger Bulletin hat Dom Gajard, der Leiter der gregorianischen Gesangschule von Solesmes, anscheinend für so bedeutsam und wichtig angesehen, daß er rund zehn Jahre später den ersten Aufsatz des ersten Bandes der neuen Publikations- reihe *Etudes Grégoriennes*³ mit längeren Zitaten daraus eröffnet und in seiner Abhandlung mehrmals darauf zurückkommt. Im gregorianischen Zusammenhang handelt es sich nach Dom Gajard bei der beneventanischen Lesung nämlich nicht um eine „*versio*“ neben anderen, sondern um nichts Geringeres als um die „*mélodie primitive, originale, authen- tique, dont toutes les autres versions ne sont que la corruption*“ (S. 45).

Selbst wenn er die hier gemachte Voraussetzung, die beneventanische Fassung sei die „*ursprüngliche, authentische*“ Originalvorlage aller anderen, fiktiv vorläufig nicht an- zweifelte, müßte jemand, der historisch zu denken gelernt hat, schon am Ausdruck „*Kor- ruption*“ Anstoß nehmen, sich aber noch mehr darüber wundern, daß die anderen Versionen, z. B. die spätrömische mit *b*, kurzerhand beiseitegeschoben werden sollen. Das ent-

¹ Vgl. u. a. Basler Kongreßbericht 1949, S. 73, sowie MGG III, 273 ff.

² Bulletin du Conservatoire-Académie de Musique de Fribourg, Jan./Febr. 1945.

³ Solesmes 1954; das letzte der drei Imprimatur datiert vom 3. Januar 1955.

spränge einer aus ganz junger Zeit stammenden, ganz und gar unmitttelalterlichen Denkweise (die, nebenbei bemerkt, im großenteils „anonymen“ Choral erst recht nicht am Platze ist), wenn nicht gar bloß subjektivem Geschmack. Keines von beiden darf beim Studium und bei der Beurteilung geschichtlicher Realitäten zum richterlichen Maßstab erhoben werden.

Im Hinblick auf die durch MGG in aller Welt verbreitete These Stäbleins ist die zitierte Ausdrucksweise noch erstaunlicher. Ideen, deren denkbar unnachgiebige Vertretung bereits vor einem halben Jahrhundert die zur Vorbereitung der vatikanischen Ausgabe berufene Kommission arbeitsunfähig machte, so daß der Vorsitzende, Dom Pothier (mit der Mehrheit der Kommission von viel weitsichtigeren Überlegungen geleitet und von duldsamerem Geiste beseelt, was ihn bekanntlich in schärfsten Gegensatz zu „Neu“-Solesmes brachte), vom Papst mit der alleinigen Redaktion der Vaticana beauftragt werden mußte — dürfen heute nicht mehr einfach *tale quale* wiederholt werden. Sie müßten zumindest einigermaßen dem Stand des Problems entsprechend umformuliert werden — wenn sich der geistliche Verfasser schon nicht dazu entschließen kann, sich mit der „revolutionären“, die Choralgeschichte in wesentlich neue Beleuchtung rückenden neuen These auseinanderzusetzen (worauf man von seiner Seite, wenn auch ganz vorläufig, an sichtbarer Stelle seit 1950 vergeblich wartet).

Am erstaunlichsten jedoch ist, daß die Polemik gegen meine Äußerung von 1945 in einem gänzlich sachfremden Zusammenhang vorgebracht wird. Seit Jahrzehnten weiß man, daß sich im Mittelalter der psalmodische Rezitationston *h* nach *c* erhöht hat. In seinem Aufsatz unternimmt es Dom Gajard nachträglich, diese Tatsache durch Melodienvergleiche zu belegen — allerdings will er noch mehr beweisen, worauf schon der Titel hindeutet: *Les récitations modales des 3e et 4e modes et les manuscrits bénéventains et aquitains*. Nun ist es mir geradezu rätselhaft, wie man als Choralforscher zwei derartig heterogene Fragen — jene der oben genannten Versionen und jene der Verschiebung des Rezitationstones — so unentwirrbar ineinander vermengen kann, wie es hier geschieht; man vgl. demgegenüber etwa, wie unzweideutig sich dazu Stäblein in MGG III (274, Mitte) ausspricht. (Bei Durchsicht der beigelegten Tabellen sieht man übrigens, daß noch eine dritte abzutrennende Frage mit hineinvermengt ist.) Da ich vor zehn Jahren über etwas anderes schrieb, als was jetzt belegt oder widerlegt wird oder werden soll, erübrigt es sich, auf die noch in anderen Punkten nicht gerade lichtvolle und verlässliche Darstellung einzugehen. Die ausgezeichnet zu seiner Methode passende Pointe bringt der Autor am Schlusse seines Aufsatzes mit der ersten und letzten seiner sieben aus dem Vorausgegangenen gezogenen Konklusionen (S. 45): diese konnten in ihrer Totalität nur unter der Voraussetzung noch wesentlich anderer als der vorher gegebenen Prämissen und nur dank kräftiger Gedankensprünge zustandekommen.

Ein bisher unbeachteter Kyriesatz nebst zugehörigem Praeambulum im Buxheimer Orgelbuch

VON ALFRED REICHLING, INGOLSTADT

Das Buxheimer Orgelbuch enthält eine Anzahl titelloser Stücke, die von B. A. Wallner im Nachwort zur Faksimileausgabe¹ als „reine Orgelstücke“ aufgeführt werden. Darunter befindet sich auch der Satz Nr. 242 (fol. 159v)², der durch die Hand des zweiten Hauptschreibers der Sammlung zur Aufzeichnung gelangte. Er ist indessen keineswegs als reines Instrumentalstück anzusprechen. Untersucht man nämlich die Tenorstimme, so stellt sich

¹ Kassel 1955.

² Nach der Zählung J. J. Maiers.

heraus, daß sie eindeutig vokaler Herkunft ist: Als Kernweise des Satzes läßt sich die Kyriemelodie „In Festis Duplicibus. I“ mühelos herauslesen.

In Festis Duplicibus. I

Ky-ri - e e - - - - le-i-son. 3x

Im Repertoire des Buxheimer Orgelbuches finden sich noch zwei weitere Kompositionen über den gleichen c. f., die von Schrade³ bereits eingehend untersucht worden sind. Ein Vergleich des Satzes Nr. 242 mit dem *Kyrieleyson Anglicum* Nr. 153 zeigt, daß diese beiden Kompositionen, abgesehen von der Verwendung des gleichen c. f., keinerlei Verwandtschaft miteinander aufweisen.

Rücken wir jedoch das *Kyrieleyson Anglicum* Nr. 251 in den Kreis der Betrachtung, so erweist sich, daß unser Orgelsatz Nr. 242

Buxheimer Orgelbuch Nr. 242

mit dem ersten Kyrie von Nr. 251

Buxheimer Orgelbuch Nr. 251, "Kyrieleyson Anglicum"

überraschend viele Berührungspunkte gemein hat. Beide Sätze bringen übereinstimmend die Abschnitte a und b der Chormelodie notengenau im Tenor. Der Abschnitt c („eleison“)

³ Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts, AfMf. I, S. 129.

erscheint in paraphrasierter Form, wobei die zwei Fassungen etwas voneinander abweichen. Sie zeigen jedoch so viel Gemeinsames, daß man eine enge Verwandtschaft beider Tenorstimmen als sicher annehmen darf. Der Contratenor von Nr. 242 bricht in der zweiten Satzhälfte plötzlich ab, während die Contrastimme von Nr. 251 (wohl Pedalstimme) ganz durchgeführt ist. Soweit ein Vergleich möglich ist, lassen sich auch hier weitgehende Übereinstimmungen nachweisen.

Vergleicht man die beiden Diskantstimmen miteinander, so scheint das verschiedene Notenbild ein Verwandtschaftsverhältnis zunächst auszuschließen. Um so mehr überrascht die fast völlige Identität von mehr als drei Takten (T. 6–9). Diese Takte lassen offenbar werden, daß doch ein tieferer Zusammenhang zwischen den Kompositionen besteht.

Beide Sätze sind von der gleichen Schreiberhand aufgezeichnet. Während Nr. 242 lediglich eine Bearbeitung des ersten Kyrierufs (dessen Melodie auch für das zweite und dritte Kyrie die gleiche bleibt) darstellt, umfaßt Nr. 251 die vier Teile *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, *Kyrie eleison penultimum* und *Kyrie eleison ultimum*. Die geschilderten Merkmale beider Bearbeitungen lassen den Schluß zu, daß Nr. 242 eine frühe Fassung von Nr. 251 darstellt, die allerdings, besonders was die Gestaltung der Diskantstimme angeht, eine durchgreifende Umarbeitung erfahren hat. Der Contratenor ist ergänzt und auch die Tenorstimme etwas bereichert. Interessant ist, daß in Nr. 251 noch ein Semibreviswert eingefügt ist. Der Diskant hat, bis auf die verräterischen drei Takte (und eine Floskel in Takt 4), eine völlig neue Gestaltung angenommen, die gegenüber der älteren Fassung eine vor allem rhythmisch plastischere und lebensvollere Durchbildung (besonders in der zweiten Hälfte der Komposition) zeigt.

Ist der nun neu gewonnene Kyriesatz zwar eine Komposition von bescheidenerem Rang, so gewährt er doch in Verbindung mit dem Satz Nr. 251 einen recht aufschlußreichen Einblick in das Schaffen der Orgelmeister aus dem Schülerkreise Paumanns, die sich nicht mit der Anwendung formelhafter Elemente begnügten, sondern auch nachträglich noch feilten und um Verbesserungen rangen, mochte das fertige Produkt auch einer Neukomposition gleichsehen.

Dem Kyrie Nr. 242 unmittelbar vorangestellt ist ein „*Praeambulum super Re*“ (Nr. 241)⁴. Auch dieses Stück

Buxheimer Orgelbuch Nr. 241

ist dem Kreis der Kompositionen, die unter Verwendung der genannten Kyrieweise (Vat. Ord. IV) entstanden sind, beizuzählen. Die Chormelodie (Abschnitt a) ist hier interessanterweise auf raffinierte Art zunächst in die Diskantlinie eingebaut. Sie erscheint dann

⁴ Durch die vorstehenden Ausführungen dürfte die von W. Schrammek (*Zur Numerierung im Buxheimer Orgelbuch*, Mf. IX, 1956, S. 301) aufgeworfene Frage der Abgrenzung dieses Stücks geklärt sein.

(mit Ausnahme der ersten drei Noten, die indes der Diskant schon enthält) nochmals im Tenor, worauf sich der Melodieteil b sofort anschließt. Auch hier geht die Komposition von der Drei- in die Zweistimmigkeit über. Es hätte jedoch wenig Sinn, aus der abschließenden zweistimmigen Discantuspartie die Töne der „*eleison*“-Melodie herauslösen zu wollen.

Die Bedeutsamkeit dieses Stücks liegt in seiner eindeutigen Bezogenheit auf ein bestimmtes nachfolgendes Kyrie. Im Zusammenhang damit dürfte nun auch die von Schrade noch nicht endgültig gelöste Frage der Alternatimform des Messensatzes Nr. 251 eine Beantwortung erfahren: Indem nach dem Praeambulum der Chor (bzw. Vorsänger) mit dem ersten Kyrie einsetzt, fällt das zweite Kyrie der Orgel und das dritte wieder dem Chor zu. Erstes und drittes *Christe* werden von der Orgel, das zweite von den Sängern ausgeführt. Nach dem choraliter gesungenen vierten Kyrie übernimmt die Orgel sowohl das *Kyrie penultimum* als auch das *Kyrie ultimum*, letzteres, wie aus einem Hinweis in der Handschrift hervorgeht, ganz, wobei der erste (nach Schrade angeblich vom Chor gesungene) Abschnitt mit dem betreffenden Teil des *Kyrie penultimum* identisch ist.

Die beiden in ihrer funktionellen Bedeutung neu gewonnenen Stücke gewähren mithin nicht nur einen lehrreichen Einblick in die Kompositionswerkstatt der Organisten des Münchener Kreises um 1470–1475, sondern sie liefern darüber hinaus noch einen wertvollen Beitrag zum Problem der Orgelmesse.

Zur Motettenhandschrift *La Clayette*

VON LEO SCHRADER, NEW HAVEN (CONNECTICUT)

In seiner Besprechung des ersten Bandes der *Annales Musicologiques* (1953) hat Heinrich Husmann mit Recht der von Albi Rosenthal entdeckten und beschriebenen Motettenhandschrift *La Clayette* besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Im Interesse der Leser der „Musikforschung“ scheint mir der Hinweis wünschenswert, daß ich bereits vor einem Jahr alle Ergänzungen und Berichtigungen in dem Aufsatz *Unknown Motets in a Recovered Thirteenth-Century Manuscript* veröffentlicht habe, der 1955 im Juli-Heft des *Speculum* erschienen ist. Wir nehmen selbstverständlich an, daß jeder Forscher des Mittelalters mit der allbekannten Zeitschrift *Speculum* wohlvertraut ist. Doch hat Husmann den Aufsatz über die unbekanntenen Motetten in *La Clayette* nicht zitiert. Von besonderer Bedeutung ist die Feststellung, daß die drei „Einzelstimmen“: „*Anima iugi*“, „*His hoc ratio*“, „*Caro spiritui*“, die Husmann noch vor kurzem als drei einstimmige Conductus veröffentlicht hat, zusammengehören und eine mehrstimmige Komposition bilden. Mit einer Deutung der geschichtlichen Zusammenhänge ist dieses Werk denn auch als völlig singuläre dreistimmige lateinische Tripel­motette in *Speculum*, XXX (411 ff.) veröffentlicht worden. Man möge mir hier eine persönliche Bemerkung gestatten. Nach Erscheinen meines Aufsatzes schrieb mir Otto Kinkeldey etwa Folgendes: „finden Sie nun noch den dazugehörigen Tenor, dann haben Sie eine vierstimmige lateinische Tripel­motette“. Das ist unzweifelhaft genial und möglicherweise ganz richtig. Dann wäre auch alles in schönster Ordnung. Vielleicht sind wir, in der Tat, heutzutage viel zu sehr auf der Suche nach „Erstlingen“ und viel zu eingebildet auf die Funde von Sonderfällen. Doch solange man nicht den Tenor findet, möchte ich mich der Annahme erfreuen, daß wir es hier mit einem einzigartigen lateinischen Gegenstück zur französischen Tripel­motette zu tun haben.

Ich möchte diese Gelegenheit zu einer erfreulichen Ergänzung wahrnehmen. Kurz nach Erscheinen meines Aufsatzes teilte mir Luther A. Dittmer, New York, mit, daß der Tenor „*Gentes*“ dem „*Alleluja, Confitemini*“ angehöre. Diesen Hinweis erkenne ich dankend an.

Bemerkungen zu den Oden des Tranoscius¹

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGÖR (DÄNEMARK)

In seinem verdienstvollen, wenn auch fast ausschließlich auf literarische Fragen ausgerichteten Aufsatz über die Oden des Tranoscius führt Wolff die *Odarum Sacrarum Libri duo* des Magisters Johannes Campanus (von Wodnian) als „ohne Musik veröffentlicht“ an. Die zitierte Ausgabe „Ambergae 1618“ ist jedoch nicht die einzige existierende, eine zweite, dem Verf. wohl unbekannt gebliebene, wird im British Museum aufbewahrt. Ihr Titel ist:

*M. Johannis Campani Vodniani / Professoris Pragens.
Sacrarum Odarum Libri duo . . .
Francofurti ad Moenum
Erasmus Kempfer Impensis Godefridi Tampachij
Anno 1618.*

Diese mit der von Wolf zitierten gleichzeitige Ausgabe enthält 36 vierstimmige Sätze, auf die die Oden der Sammlung verteilt werden, sowie als No. 37 einen sehr interessanten Satz „8 voc. per fugam post tria tempora & 4 voc. sine pausis“, „pro 16 genere Carminis“.

Die *Sacrarum Odarum Libri duo* sind jedoch nicht die erste humanistische Sammlung des Campanus. Bereits 1604 (später 1605, 1606 und 1611 neu aufgelegt) erschienen in Prag die *Psalmi poenitentiales*, komponiert nach der rhythmisch-metrischen Übersetzung des Laurentius Benedikti von Nudožer. Exemplare sind sowohl im Nationalmuseum wie in der Universitätsbibliothek Prag zu finden, eine mir nicht näher bekannte Neuausgabe ist zwischen 1940 und 1945 in Prag erschienen.

Neues über den Stammvater der „Erfurter Bache“, Johann Bach

VON SIEGFRIED ORTH, ERFURT

Das 17. Jahrhundert bedeutet einen Höhepunkt im traditionsreichen musikalischen Leben der Stadt Erfurt. Außer namhaften Organisten war es die gerade damals eng mit dem Namen „Bach“ verbundene Ratsmusik, die sich zu einer eigenständigen Schule herausbildete, deren Wirksamkeit weit über die Grenzen Thüringens hinausstrahlte und die die gesamte Musikpflege Mitteldeutschlands nicht unwesentlich beeinflusste.

Bereits Spitta hat in seinem *Johann Sebastian Bach* diese Tatsache gewürdigt und den Namen des Mannes aus unverdienter Vergessenheit gerissen, der, am Anfang dieser Entwicklung stehend, Stammvater einer ganzen Generation hochtalentierter Musiker wurde: Johann Bach. Über sein Leben und Wirken sowie über das seiner begabtesten Söhne ist bisher freilich viel Unrichtiges gesagt worden. Das Hauptverdienst, Licht in die manchmal etwas verworrenen Darstellungen der Geschichte der „Erfurter Bache“ gebracht zu haben, gebührt vor allem Otto Rollert, der schon in seinem Aufsatz über die „Erfurter Bache“¹ viele Fehler richtigstellte und die Bedeutung des Erfurter Zweiges der Familie Bach ins rechte Licht rückte. In letzter Zeit sind noch einige wichtige, ergänzende Funde gemacht worden, die das Bild abrunden. Sicher ist, daß die fast lückenlos vorhandenen Erfurter Ratsprotokolle, Verrechtsbücher und Kämmerei-Memorialia noch manches Interessante bergen, das nicht nur für die Erfurter Musikgeschichte von Belang sein dürfte.

Der am 26. November 1604 als Sohn Hans Bachs des Jüngeren zu Wechmar geborene Johann Bach kam, nachdem er sich fünf Jahre „in Lehrung“ und zwei Jahre als Geselle bei

¹ H. Ch. Wolff in *Musikforschung* VI, S. 300 ff.

¹ In *Johann Sebastian Bach in Thüringen*, Festgabe zum Gedenkjahr 1950.

dem Stadtpfeifer Hoffmann in Suhl aufgehalten und einige Jahre Wanderschaft hinter sich gebracht hatte, im Jahre 1635 nach Erfurt. Leider ist seine Ankunft an Hand der Erfurter Ratsprotokolle nicht sicher nachzuweisen, da gerade die Akten des Jahres 1635 fehlen bzw. nur lückenhaft vorhanden sind. Eine am 27. Februar 1635 im Hause „Zum Affen“ entfesselte Schlägerei zwischen Bürgern und Soldaten, bei der ein Musikant von einem Kornett aus Jena erstochen wurde, hat Spitta zu der Vermutung veranlaßt, es habe sich bei diesem Musikanten um den Direktor der Erfurter Ratsmusik gehandelt und damals sei Johann Bach an dessen Stelle gekommen.

Abgesehen davon, daß es sich bei dem Musiker nicht um ein Mitglied der Erfurter Ratsmusik gehandelt haben kann, da in der Chronik von einem „Musikanten aus Schmal-kalden“ die Rede ist, stehen auch noch andere Gründe der Vermutung Spittas entgegen. Am 24. Juli 1624 wurden vom Erfurter Rat ein gewisser Christoph Volprecht der Ältere und weitere vier Musikanten angestellt, dieser Christoph Volprecht galt, wie auch aus späteren Eintragungen in den Ratsprotokollen hervorgeht, als Direktor der Kompanie. Sein Name erscheint auch wiederholt in den Einnahme- und Ausgabebüchern des Rates, so z. B. am 24. Mai 1634, wo er von der Kämmereikasse 1 Thaler 10 Groschen „zu einem Rest zu empfangenen Tuche“ ausgezahlt erhält. Volprecht muß bis 1666 Direktor der Erfurter Ratsmusik gewesen sein, denn in diesem Jahre wurde Johann Christoph Bach, Zwillingsbruder von Johann Ambrosius Bach, „an Stelle des verstorbenen Direktors der Ratsmusik Christoph Volprecht“ als Stadtmusikant angenommen. Es ist also völlig unbegründet, Johann Bach als Direktor der Erfurter Ratsmusik anzusehen, wie viele Autoren es nach Spitta taten.

Der Sohn des verstorbenen Volprecht, der „Stadtmusikant“ Christoph Volprecht der Jüngere, seit 1631 ebenfalls Mitglied der Ratsmusik, hat am 11. April 1667 „münd und schriftlich bey E. E. Rath alhier resignirt“ und die Instrumente nebst einem „Part bücher in welchen 6stimmige Madrigale zu finden“, am selben Tage bei der Kämmerei abgeliefert. Diese Instrumente wurden laut Ratsprotokoll vom 25. April 1667 „Johann Christian Bachen deme E. E. Rath obgedachten Volprechts stelle aufgetragen“ gegen Quittung übergeben. Dieser 1640 zu Erfurt geborene Johann Christian war der älteste Sohn Johann Bachs, er ging als erster Bach nach Eisenach, wo er 1665 heiratete, und kehrte 1666 nach Erfurt zurück. Nun findet sich auf Seite 35 der Ratsprotokolle vom Jahre 1667 folgende wichtige Eintragung²:

11. Aprilis

Johann Christian Bach wird zum Directore der Stadt Musicanten ernennet und bestallet.

Auf der folgenden Seite (36) ist unter dem 12. April 1667 zu lesen:

Ambrosius Bach wirdt an Christian Bachens Stelle zum Stadt Musicanten bestallet.

In letzterem Falle handelt es sich lediglich um die Festlegung der Rangordnung. Sicherlich hatte Christoph Volprecht der Jüngere als langjähriges Mitglied der Erfurter Ratsmusik mit dem Posten des Direktors gerechnet, vielleicht ist sein „Resignieren“ Ausdruck seiner Verärgerung gewesen, als man dem augenscheinlich viel jüngeren Kollegen die Leitung der Musik übertrug.

Nachfolger Christoph Volprechts des Älteren als Direktor der Ratsmusik war also erwiesenermaßen Johann Christian, nicht Johann Bach, von dem sich übrigens zu seinen Lebzeiten nirgendwo in den Akten ein Hinweis findet, daß er der Erfurter Ratsmusik angehört hat. Unser ganzes Wissen über seine Zugehörigkeit zur Musikantenkompanie schöpfen wir aus dem Ratsprotokoll vom 15. Mai 1673, an welchem Tage sein Sohn Johann Nikolaus an seiner Stelle in die „Gesellschaft der allhiesigen Stadt-Musikanten“ aufgenommen

² Stadtarchiv Erfurt XXI/2/13.

wurde. Freilich sind die Tatsachen, daß er seinen Schwager Johann Christoph Hoffmann aus Suhl sechs Jahre lang in Erfurt unterrichtete und auch Zacharias Hoffmann von ihm „auf allerhand Instrumenten und Saitenspielen“ ausgebildet wurde, sowie seine nachgewiesene Mitwirkung bei der Feier des Erfurter Friedensfestes am 8. September 1650 (gemeinsam mit seinem neun Jahre jüngeren Bruder Christoph) Beweis genug für seine Zugehörigkeit zur Erfurter Ratsmusik. Nebenbei sei bemerkt, daß Johann Bach in den Verrechten von 1638, 1642 und 1672 als „Musikant“ geführt wird.

Auch über die Zeit seiner Organistentätigkeit an der Erfurter Predigerkirche sind von jeher die Meinungen auseinandergegangen. Als Jahr des Amtsantritts wurde meist 1647 genannt. Auch hier hat bereits Rollert auf die Unhaltbarkeit der Behauptung hingewiesen. Nach Bachs eigenen Angaben³ ist ihm

Anno 1636, den 16. Aprill das organisten Dienst zu den predigern gegeben worden. Möglich ist, daß dem seinerzeitigen Bearbeiter nur das Ratsprotokoll vom 14. Juni 1669 zur Verfügung stand, wo (Seite 18) folgende Eintragung zu finden ist:

Die Cämmerey soll des H: Cammer Rahts Herrlidik: bericht erstaten, ob Johann Bachens praetension geständig, undt warumb ihme das Mldr. Korn in 22. Jahren nicht mehr denn einmahl gereicht worden sey.

Es handelt sich hier um das ihm von der Kirchengemeinde für seine Dienstleistungen bei den Neun-Uhr-Predigten zugesicherte Malter Korn, also einen Teil seiner Einkünfte, über dessen Nichtlieferung er sich schon in seiner Steuererklärung von 1. März 1653 beklagt. Man hat mutmaßlich von 1669 zweiundzwanzig Jahre zurückgerechnet und kam so auf das Jahr 1647, das man kurzerhand als das Jahr des Amtsantritts an der Erfurter Predigerkirche bezeichnete. Der Name Johann Bachs erscheint aber schon lange vor 1647 in den Einnahme- und Ausgabebüchern der Predigerkirche, so erhält „Hans Bach der Organist“ z. B. im Jahre 1638 40 Reichsthaler jährlich an Besoldung außer den üblichen Akzidentien; aus Legaten und freiwilligen Steuern bekam er im selben Jahre 6 Reichsthaler, 18 Groschen ausbezahlt.

Sein Sohn Johann Christian (1640—1682), der seine erste musikalische Unterweisung durch ihn erhielt, und später der Erfurter (zwischen durch der Eisenacher) Ratsmusik angehörte, wurde, wie erwähnt, am 11. April 1667 Direktor der Erfurter Ratsmusik. Als er 1682 starb, folgte ihm sein jüngerer Bruder Ägidius (1645—1716) in seinem Amt als Ratsmusikdirektor. Dieser Johann Ägidius hatte schon früher als Bratschist der Musikantenkompanie angehört und war 1671 an Stelle seines Veters Johann Ambrosius Bach, „so sich nachher Eysenach gewender“, zum „Ältesten in der hiesigen Stadt Musicanten Companie“ aufgerückt. Er war nicht, wie verschiedentlich behauptet wird, Organist an der Erfurter Predigerkirche (Nachfolger seines Vaters an der Predigerorgel wurde nach dessen Ableben 1673 Johann Effler!), sondern neben seinem Amt als Ratsmusikdirektor Organist an der Michaeliskirche. Wenn sich auch die Akten dieser Kirche über sein Wirken an der Orgel ausschweigen, so gibt uns doch eine Notiz in den Erfurter Ratsprotokollen einen authentischen Hinweis. Es erschienen vor dem Rat damals „die Collegen der Stadt Musicanten und beschwerten sich wider ihren Meister, H. Baachen, daß derselbe als Direktor bey derer Kirchen neben ihnen nicht zugleich der Musik beiwohnte, und gleichwohl die Accidentia einnehme, weil Er den Organisten Dienst zu S. Michael angenommen.“ Nach seinem Tode übernahm sein Sohn Johann Christoph (1685—1740) das Amt des Direktors der Ratsmusik.

Auch Johann Nikolaus Bach, als Sohn Johann Bachs 1653 ebenfalls zu Erfurt geboren, war nachweislich Mitglied der Erfurter Ratsmusik. Er wurde nach dem Tode seines Vaters im Jahre 1673 an dessen Stelle in die Stadtmusikanten-Kompanie aufgenommen, „nachdem man ihn hierfür für qualifiziert befunden und er bei denen vorfallenden Aufwartungen fleißig, bescheiden und unverdrossen zu bezeigen in Rathshand gelobt.“ Wie Rollert an-

³ Stadtarchiv Erfurt-Verrechten-1-1-XXIII a/42 (19).

nimmt, scheint Johann Nikolaus schon vor seiner Aufnahme ohne Anspruch auf Entgelt als Adjunkt seines Vaters in der Ratsmusik mitgewirkt zu haben. Von ihm hat sich eine Messe erhalten. Er starb 1682 an der Pest, die damals gerade in Erfurt im schlimmsten Maße wütete und über die Hälfte der Einwohner ins Grab brachte.

Gehört der Spielmann Hans Bach zur Musikerfamilie Bach?

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART, UND HELMUT MAIER, NÜRTINGEN

Der Spielmann Hans Bach bleibt für die Genealogie der Musikerfamilie Bach ein Rätsel. Sein Vater soll Johannes (Hans) Bach gewesen sein, der jedoch vielfach mit einer anderen Person desselben Vornamens, eben dem Spielmann Hans Bach, verwechselt wurde¹. Dennoch sind wir über die Lebensschicksale des Letzteren durch die eingehenden Untersuchungen Werner Wolffheims² gut unterrichtet. Seither sind keine neuen Forschungen zur fraglichen und nicht gesicherten Abstammung dieses Hans Bach bekannt geworden. Karl Geiringer rechnet ihn in seiner zusammenfassenden Darstellung *The Bach Family*³ zu den Vorfahren J. S. Bachs. Joseph Müller-Blattau⁴ resümiert: „Der Spielmann war wohl auch aus Weimar, aber älter, 1555 geboren. Zur Sippe gehört er fraglos, denn sonst hätte Philipp Emanuel nicht jene zwei bekannten Bilder von ihm aufbewahrt, die ihn als Geiger und Schalksnarren mit einem ‚hübschen Hans-Bachen-Bart‘ zeigen . . . Eines nur halten wir fest: daß dieser Fiedler und Narr bei seinem Tod ehrend als arbeitsamer, schlichter und gottesfürchtiger Mann bezeichnet wird. Das sind bleibende Wesenszüge des Spielmannstums im Bachschen Geschlecht“⁵.

Die einzige Quelle, die über Hans Bach berichtet, ist die *Historie von dem an dem Hof der Herzogl. Ludwigschen Wittib befindl. Hannß Bach, der, wegen seiner Tracht vor einen Geistlichen gehalten und von den Vorstehern der Reichs Stadt Weil, bei seiner Durchreise, frei gehalten und tractiret worden. Auctore M. Joh. Albert Aubelin, Pastore zu Ostelsheim*. Auf der letzten Seite der Hs. steht: „Hannß Baachen Lobspruch zu Weil der Stadt (Auctor Aubelin pastor)“⁶. Auffallend ist, daß sonst keinerlei schriftliche Zeugnisse vorliegen, zumal aus der Tatsache der Anfertigung dieses Porträts „mehr spricht als der Höflichkeitsüberschwang der Zeit“⁷. Die entzückende Geschichte, von der die Hs. berichtet, dürfte sich um 1594 zugetragen haben. Wenn Bach bereits bei Herzog Ludwig im Dienst stand, so muß er vor 1591 (Todesjahr Ludwigs) in Stuttgart am Hofe gewelt haben. Die Gleichsetzung des Spielmanns mit einem Musiker Johann Bechler aus Weimar, die Gustav Bossert⁸ vorschlug, gab neuerdings Rätsel auf, da ein Hans Bechler zu dieser Zeit nicht für Weimar nachzuweisen ist. Die Annahme Wolffheims dagegen, Bechler sei ein „*verschwäbeltes Bach*“, wird der Kenner der heimischen Mundart sofort ablehnen. Mithin bleibt es bei der rätselhaften Herkunft, die auch durch anderweitige Kombinationen nicht aufzuheben ist⁹.

¹ Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Bd. 1, Leipzig 1873, Anh. A, Nr. 1, S. 787. Ferner MGG I, Sp. 903.

² Bach-Jahrbuch 7, 1910, S. 70–85.

³ London 1954, S. 9. Unrichtig ist die dort aufgestellte Behauptung, daß wir nur wenig über den Spielmann wüßten. Geiringer erwähnt die Wolffheimsche Arbeit leider überhaupt nicht.

⁴ *Genealogie der musikalisch-bachischen Familie*, Kassel o. J. (1950), S. 9.

⁵ Abbildungen der beiden Porträts finden sich u. a. bei Wolffheim S. 72 und 74, Geiringer Taf. IV zw. S. 32 und 33, Ernst Borkowsky: *Die Musikerfamilie Bach*, Jena 1930, S. 5, MGG I, Sp. 904 u. a.

⁶ Hs. Cod. hist. fol. 345 der Württ. Landesbibliothek Stuttgart.

⁷ Wolffheim, a. a. O., S. 77.

⁸ *Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich 1593 bis 1603 in Württ.* Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 9, 1910, S. 359.

⁹ G. Bossert, *Die Hofkantorei unter Herzog Ludwig in Württ.* Vierteljahrshefte für Landesgeschichte, N. F. 9, 1900, S. 255.

Nun existiert aber außer dem Eintrag in das Nürtinger Totenbuch¹⁰ ein bisher nicht beachteter Grabstein an der Westmauer des evangelischen Friedhofs, der uns neue Spuren für die Herkunft Hans Bachs zeigt. Da der Text nur noch sehr schwer zu lesen ist, wird auf eine Abschrift zurückgegriffen, die glücklicherweise noch vor einigen Jahrzehnten angefertigt wurde. Der Text lautet:

Hanns Bach † 1/12 oder 3/12.

*geboren im Bregenzerwald / zuo Andelspuoch ist worden alt / seins Leben mehr als 60
Jahr / driber mit drunter ungewahr / und ghalten worden für ein Gauch / hat er doch
bsucht die Predig auch / und drauf gemerkt mit allem Fleiß / damit auch seine Seel ge-
speist / zur ewigen Freud und Himmelssaal / dahin halt Gott uns überall / Seinsgleichen
find man nimmermehr / deshalb verachtet nicht sein Lehr / denn er hat lang vor seinem
End / in Dreu gemacht sein Testament / und zum Leichbredigt-Text erwehlt / den Spruch
in Psalmen ward gezehlt / der 90. / Herr, lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen,
auf daß wir klug werden. / Drum bist schön weis, denk doch allstund / Daß Sterben sey
der Alten Bund / und betracht dies von Herzen Grund. /*

(Auf den Randleisten ist zu lesen)

(oben) Ao. Dni 1615 den ... Dezember ... begraben

(rechts) ... lig hochgeborenen Fürstin und Frauen, Frauen Ursula Hertzogin zu Wirtem-
berg, geb ...

(unten, Innenleiste) *Memento mori*

(darunter Putte, Außenleiste nicht mehr zu erkennen.)

(links) ... er einfältiger, frommer, getreuer und vleißiger Diener in Herrn zeelig entschlafen.

Demnach stammt Hans Bach aus dem vorarlbergischen Dorfe Andelsbuch im Bregenzerwald. Er dürfte um oder vor 1555 dort geboren sein. Läßt sich aber eine Familie Bach dort überhaupt nachweisen, mit anderen Worten: kann der Inschrift auf dem Grabstein Glauben geschenkt werden? Zwar beginnen die Matrikelbücher des Dorfes erst mit dem Jahre 1636¹¹, doch läßt sich der Name Bach in Andelsbuch bis vor 1560 (aus Urkunden der Zeit) nachweisen¹². Eine Urkunde des Zisterzienserklosters Mehrerau bei Bregenz bezeugt beispielsweise, daß vormals Hänny und Haintz zem Bach ein todfallpflichtiges Gut des obenerwähnten Klosters in Andelsbuch innehatten (Urkunde Nr. 1109 vom Jahre 1451 im Vorarlberger Landesarchiv). Das bürgerliche Steuerbuch des Dorfes nennt 1560 den Namen Bach in seiner ursprünglichen Form nicht mehr, wohl aber ein Geschlecht der Bachmann. Das würde wohl bedeuten, daß die Nachkommen der zuerst genannten Bache aus Andelsbuch auswanderten. Man darf nicht übersehen, daß das katholische Andelsbuch die Wirkungen der Reformation nicht zu spüren bekam¹³, Hans Bach jedoch als evangelischer Christ starb. Zwar könnte eine Parallele zu dem 1619 verstorbenen Veit (Vitus) Bach gezogen werden, der durch die Gegenreformation aus Ungarn vertrieben wurde und dann in seine thüringische Heimat in Wechmar bei Gotha zurückkehrte. Doch war dessen Ausgangspunkt Thüringen gewesen. Aller Wahrscheinlichkeit nach wird man den Spielmann Hans Bach in Zukunft aus der Genealogie der Bachschen Familie auslassen müssen.

¹⁰ Eintrag von 1615: „Den 1. Decembris starb der einfältig fromme menschi Johan Bach, Ihr. Jl. Gn. alhie fleißiger und getreuer Diener, und ist den 3. ejusdem ganz ehrlich zu der Erden bestattet worden.“

¹¹ Frdl. Auskunft des kath. Pfarramts Andelsbuch.

¹² Frdl. Auskunft des Vorarlberger Landesarchivs Bregenz. Im 15. Jahrhundert war eine Familie Bach auch in Bregenz ansässig.

¹³ Nur in Süd-Vorarlberg wurde die neue Lehre teilweise angenommen.

Zwei Fragen sind zuletzt noch zu beantworten, die sich aus der neuen, veränderten Situation ergeben: 1. Wie kam Philipp Emanuel Bach in den Besitz der Bilder seines vermeintlichen Vorfahren? 2. Besteht bei den Nachkommen dieses Bach nicht vielleicht doch noch ein Zusammenhang mit der berühmten Familie?

Ad 1. Es darf angenommen werden, daß Philipp Emanuel von irgendwelcher Seite diese Bilder erhalten hat. Der Absender hätte in diesem Falle die Dokumente der „Bache“ gesammelt. Es ist unwahrscheinlich, daß Philipp Emanuel als Sammler dieser Familienzeugnisse genealogische Studien anstellte. Für den Familien-Zusammenhang beweisen solche Sammlungen wenig. Im übrigen gibt es im Gebiet des heutigen Württemberg mehrere Bach-Familien urschwäbischer Herkunft, der Name ist also keinesfalls auf Thüringen eingengt.

Ad 2. Nirgendwo läßt sich nachweisen, daß der Hofnarr Hans Bach verheiratet gewesen war. Auf Grund eingehender Forschungen kann festgestellt werden, daß weder in Stuttgart noch in Nürtingen sich die Andeutung von Heirat, Taufe oder Heirat eines Kindes, sowie des Todes einer Frau findet. Nach dem Brauch der Zeit war der Hofnarr, auch wenn man ihm nicht unbedingt eine verkrüppelte Figur zusprechen will, Junggeselle. Auch läßt die Fassung der Grabschrift: „*ist ghalten worden für ein Gauch, hat er doch bsucht die Predig auch*“ eine gewisse Geringschätzung durchblicken: Bach war der Spaßmacher, der sogar die Kirche besucht hat, aber nicht mehr. Angesichts der Superlative, die sich auf den Grabsteinen jener Zeit finden, sagt diese Fassung sehr viel über die Stellung des Spielmanns aus.

Zu einigen Joseph Haydn zugeschriebenen Liedern

VON PAUL MIES, KÖLN

W. Virneisel hat kürzlich¹ über eine Reihe mehrstimmiger Vertonungen Goethescher Gedichte durch J. Haydn berichtet und gezeigt, daß sie Parodien aus jüngster Zeit sind. Ich kann nun auch die Herkunft des letzten, Haydn zugeschriebenen Goethe-Liedes „*Heiß mich nicht reden*“ und einiger anderer klären.

Botstiber² berichtet über eine Handschrift der Nationalbibliothek Wien mit der Aufschrift „*Lieder beim Clavier zu singen von Joseph Haydn*“. Er führt vier Lieder an: *An Iris*, *An die Dämmerung*, „*Heiß mich nicht reden*“, *Das Mädchen und die Rose*. Das erste ist tatsächlich von Haydn³. Das zweite und dritte haben Blanka Glossy und Robert Haas⁴ unter Haydns Namen veröffentlicht. Beide, wie auch das vierte Lied, sind nicht von Haydn. Sie sind die Nummern 1, 10, 22 aus *Kleine Balladen und Lieder*, Heft VII, 1805, von J. R. Zumsteeg. Den ganzen Inhalt des Heftes bringt L. Landshoff in seinem Buch über Zumsteeg (S. 186).

Botstiber hat mit seiner Bemerkung, daß „*mit diesen Kompositionen das Verbindungsglied zwischen den süßlich sentimental Erzeugnissen der Berliner und Wiener Liedkomponisten des 18. Jahrhunderts und dem Schubertschen Liede, diesen Kleinodien lyrischer Kunst, geschaffen*“ sei, etwas Richtiges getroffen. Die Begeisterung des jungen Schubert für Zumsteeg ist ja bekannt.

¹ Diese Zeitschrift 1956, Heft 2, S. 194.

² C. F. Pohl, *J. Haydn*, Bd. III, S. 328.

³ Vgl. M. Friedlaender, *Kritische Gesamtausgabe*, Nr. 7.

⁴ In *Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit*, 1926.

Archivalische Nachrichten über die Krismann-Orgel in der Stiftskirche zu St. Florian

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

Aus dem Ludwig Bickell-Nachlaß mitgeteilt

Im Nachlaß des 1901 verstorbenen Marburger Landeskonservators Ludwig Bickell findet sich reiches Material zur Orgel-Geschichte. Leider ist der verdienstvolle Kunst- und Orgelfachmann nicht mehr zur Verarbeitung der vielzähligen Unterlagen gekommen. Die von Bickell angestellten Forschungen sind zum großen Teil inzwischen überholt; trotzdem birgt der Nachlaß des Gelehrten noch einige beachtenswerte Manuskripte, von denen ich hier zunächst die knappe Geschichte und Beschreibung der großen Krismann-Orgel zu St. Florian aus dem Archiv des Stiftes mitteilen möchte. Es handelt sich um eine für Bickell hergestellte Abschrift aus dem Archiv. Das Original stellt — wie aus einer Bemerkung des Abschreibers hervorgeht — ein Quartheft dar, dessen Inhalt abgedruckt den Stich der Orgel begleiten sollte; die Drucklegung unterblieb aber aus dem am Schluß der Aufzeichnungen angeführten Grunde. Der Text lautet:

„Durch Aufzeichnung der auf uns gekommenen Nachrichten von der Entstehung und Geschichte dieser großen Orgel hofft man, den Mitgliedern des Stiftes der Gegenwart und Zukunft sich gefällig zu erweisen und einem ihrer Wünsche zu begegnen. Auch den auswärtigen Freunden des Stiftes dürfte eine solche Aufzeichnung erwünscht sein¹.

Propst Matthäus II, erwählt 1766, hatte aus Italien, wo er als Zögling des Apollinars zu Rom seine theologische Bildung erhalten hatte, einen seltsamen Geschmack für Großes und Schönes mitgebracht. Beim Antritt seiner Regierung fand er das Stiftsgebäude eben vollendet, so daß ihm in dieser Hinsicht wenig mehr übrig blieb, wodurch er seine Kunstliebe hätte betätigen können. Nur eine der Größe und Schönheit der Stiftskirche angemessene Orgel fehlte noch. — Sein Entschluß zur Herstellung eines Orgelwerkes, das sich in Größe und innerer Vollendung dem größten und berühmtesten an die Seite setzen durfte, war schnell gefaßt. Glücklicherweise fand sich auch ein Meister, welcher imstande war, des Propstes Wünschen in vollem Umfange zu entsprechen. Franz Xaver Krismann, ein Priester aus der Diözese Laibach, hatte in diesem Lande schon einige Proben seiner Tätigkeit und Tüchtigkeit im Orgelbau abgelegt. Diesem trug Propst Matthäus auf, ohne Rücksicht auf Kosten eine Orgel zu bauen, welche der höchsten Vollkommenheit so nahe als möglich kommen sollte. Leider war Krismann bei all seiner anerkannten Meisterschaft ein Mann, der sich ganz von seinen Launen und seiner Leidenschaftlichkeit beherrschen ließ und des Propstes Geduld auf manche harte Probe setzte. Diese Leidenschaftlichkeit und der große Kostenaufwand erregten überdies bei einigen Kapitularen des Stiftes große Unzufriedenheit, die in der Person des ebenfalls leidenschaftlichen und etwas beschränkten damaligen Stiftedchants ein erwünschtes Axiom fand.

Propst Matthäus entschloß sich endlich, noch vor der völligen Vollendung des Werkes den Künstler zu entlassen und die auf dasselbe bezüglichen Papiere samt und sonders zu vertilgen. Letzteren Entschluß vollzog er mit solcher Genauigkeit, daß auch nicht ein Buchstabe mehr aufzufinden ist, welcher über die Geschichte des Orgelbaues Aufschluß geben könnte². Darum ist sie auch so mager, nur aus sparsamen Überlieferungen zusammengesetzt.

Nach Krismanns Abzug erbot sich ein Karmelitenbruder, Fr. Martinian, das Werk nach dem Plane Krismanns zu vollenden. Man glaubte, ihm vertrauen zu dürfen, da er durch

¹ Es folgen eine Menge Phrasen von dem Schwingen der Töne und der Begeisterung, welche diese der führenden Seele beibringen.

² Zur Abfassungszeit der vorliegenden Schrift (1839) war der Kontrakt zwischen Propst Matthäus und Krismann noch nicht aufgefunden.

mehrere Jahre diesem Meister als Gehilfe in St. Florian zur Seite gestanden hatte. Allein es bewährte sich nur zu deutlich, daß der Mann zu großes Vertrauen auf sich gesetzt; denn unter seinen Händen wurde die Orgel fast ganz unbrauchbar.

Als sich nun eben ein vergeblicher Orgelbauer aus Ungarn, Daniel List, unter sehr billigen und bescheidenen Bedingungen anheischig machte, die Orgel zu übernehmen und ihre Gebrechen zu heilen, so wurde Fr. Martinian entlassen. List blieb durch viele Jahre im Kloster und arbeitete an der Orgel Krismanns. Er setzte die Blasbälge, für welche Martinian in dem neuen Glockenturm ein eigenes Haus gebaut hatte, wieder zur Orgel herein und versah sie mit deren siebzehn, welche alle, vier ausgenommen, von ungleicher Größe waren. Die vier gleichen und größten Blasbälge hatten 8 Schuh Länge, $3\frac{1}{2}$ Schuh Breite, waren also viel zu klein, und da List überdies noch die Hauptkanäle des Windes alle wegriß, dem Winde einen weitläufigeren Weg verwies und ihn selbst abspernte, so war derselbe sehr ungleich und nicht genügend. Indessen verfertigte der neue Äskulap auch andere Orgeln sowohl für die Stiftskirche, als auch für auswärtige Kirchen, und da ihm bisweilen Krismannsche Pfeifen hierzu tauglich schienen, so nahm er deren sogar aus der großen Orgel ohne Bedenken heraus, ohne sie zu ersetzen. Man ließ ihn im Vertrauen auf seine Redlichkeit und Geschicklichkeit gewähren. Ungeachtet aller dieser Unbilden behauptete das Werk seinen alten Ruf und wurde allgemein als eines der ausgezeichnetsten anerkannt und gepriesen. Selbst der französische General Vandamme, der sonst eben nicht im Rufe der Sentimentalität stand, bekannte dem Pfarrer Kunz, der ihm auf der Orgel vorgespielt hatte, daß er diesen Genuß nie vergessen werde.

Nach dem Tode des List wurde das Werk durch mehrere Jahre größtenteils sich selbst überlassen. Schüchtern gemacht durch leidige Erfahrungen nahm man von Seite des Stiftes Abstand, den kostbaren Schatz Händen anzuvertrauen, unter denen er Gefahr laufen könnte, in allmählicher Zerstörung zugrunde zu gehen. Mittlerweile ergaben sich noch andere wesentliche Gebrechen in den Blasbälgen, und es wurde auch hohe Zeit, die Orgel vom Staube zu reinigen. Man sah sich daher nach einem Orgelmacher um, der der Sache und dem Werke gewachsen wäre. Als nun dem gegenwärtig regierenden Herrn Propste Michael II. durch verläßliche Gewährsmänner und mit Hinweisung auf mehrere zur vollsten Zufriedenheit der Interessen ausgeführte Arbeiten der bürgerliche Orgelbauer zu Kloster-Neuburg (bei Wien) Herr Joh. Georg Fischer als ein Mann war angerühmt worden, der schon in seiner Jugend in seinem Vaterlande Schwaben — er ist zu Augsburg geboren — an den großen Orgeln der Reichsstifte Ottobeuren, Weingarten und Salmansweilen gearbeitet habe, dem man auch diese Orgeln mit voller Zuversicht anvertrauen dürfe, so beschloß derselbe, diesen zu vorgedachtem Geschäfte zu berufen und [da man dabei den erwünschten tüchtigen Mann wirklich fand]³, ihm die Wiederherstellung und Vollendung der Orgel im Geiste Krismanns zu übertragen.

Im Sommer des Jahres 1836 fing nun Fischer seine Arbeit damit an, daß er an die Stelle der 17 oben beschriebenen Blasbälge deren sechs setzte, wovon jeder 12 Schuh lang und 6 Schuh breit ist. Dann verkürzte er die Gänge des Windes um 22—23 Schuh und gab ihm, nach Abstellung der vielen Winkel, eine möglichst gerade Richtung in die Windkästen. Es blieb noch übrig, an die Stelle der unbrauchbaren, durch Daniel List eingesetzten Pfeifen brauchbare, statt der abhanden gekommenen neue zu verfertigen. Hierzu wurde der Winter 1836/37 verwendet, welche dann im Sommer 1837 eingesetzt wurden und zwar:

1. Im großen Mixturbasse: das tiefe G, A, H von 8 fußton, von Zinn.
2. Der ganze Cornet-Baß von 4 fußton, vierfach aus 80 Zinnpfeifen bestehend.

³ Das Eingeklammerte ist von der Hand des Propstes gründlich durchgestrichen; warum, beantwortet die Schlußbemerkung des Propstes nach Höfers Gutachten (s. u.).

3. In der großen Douce-Flöte von 16 fußt die Pfeifen von e' bis f''' gedackt, bestehend aus Zinnpfeifen.
4. In der Oktav von 4 fußt 42 Pfeifen von Zinn von C bis f''.
5. In verschiedenen Registern noch 115 Pfeifen von Zinn und 24 von Holz; im ganzen 292 neue Pfeifen.

Nachdem die Orgel nun noch [vollständig ausgereinigt]⁴ und gestimmt worden war, ertönte sie nach fast zweijährigem Verstummen am Feste des Ordensstifters, des hl. Augustin (am 28. August)⁵, zum ersten Male wieder verkündend, daß sie verjüngt und erneuert nun wieder bereit sei, ihres heiligen Amtes zu warten. Viele Musikfreunde aus der Nähe hatten sich eingefunden, um Teil zu nehmen an dem Hochamte, welches der fünftausendstimmige Mund der Wiederauferstandenen jubelnd begleitete. Jetzt erst kann man sagen, daß die Orgel, welche Krismann in den letzten Jahren des 6. Dezenniums des 18. Jahrhunderts begonnen, vollendet sei in seinem Sinn. Herr Fischer hatte [vollkommen]⁶ seine Aufgabe gelöst, [es ist unnötig, hiervon weiter zu sprechen, denn das Werk lobt den Meister]⁷.

[Anschließend folgt die im Druck erschienene Beschreibung der Orgel.]⁸

Anhang: Gutachten Höfers

Wie der Unterzeichnete die große Orgel in lobwürdigem Stift Gotteshaue St. Florian im Jahre 1839 befunden, wie er sie zur Reparatur und Stimmung übernommen, was der Fischer daran umgeändert, was der Daniel List mutmaßlich gemacht und geändert, und wie diese Orgel nach Vermuten von Franz Krismann gebaut wurde, besteht in folgendem:

Ich fand in diesem Orgelwerke die von Fischer neu gebauten Blasbälge von Holz zu schwach und sehr stark zersprungen und mit einem sehr ungleich stoßenden Wind, so daß die Pfeifen immer mit wankendem Ton ansprachen; auch waren die neuen Kanäle zersprungen und an Fugen auseinander.

In jedem Balg ist der Windfang zu leicht und auch nicht windschließend, dafür ich neue gemacht habe: jeder Windkopf an dem Balg ist auf die große Anzahl der Pfeifen zu klein und auch darin das befindliche Ventil nicht windschließend. Es waren sehr viele zinnerne Pfeifen, vorzüglich im unteren Werke, die im Fuß und auch im oberen Teil des Körpers sehr stark verbogen und in Labien so voller Fliegenkoth und anderer Unreinigkeit gewesen sind, so daß sie nur sehr schwach ansprachen. Es waren in dem Windladen 6 Zugblasen schon von langen Jahren her durchgebrochen, dafür habe ich neue gemacht. Die hölzernen Pedal-Pfeifen waren die meisten in Labien voller Unreinigkeiten und zusammengebackenen Staubes. Im Spieltisch so wie auch in der Orgel befand sich unter den Abstrakten sehr viel alter zusammengehäufter Staub, so daß sich die Abstrakten zum oberen Werke kaum bewegen konnten.

Die Zungenwerke waren in Mundstücken, Zungen und Krücken mit Grünspan überzogen, solche habe ich gereinigt, mit einigen neuen Zungen, Krücken und Keilen verbessert.

Dieses große Orgelwerk war sehr verstimmt, vorzüglich die Zungenwerke aus Ursache des sehr ungleich stoßenden Windes und kann auch aus diesem Grunde in keinem Falle ganz in das reine Stimmen gebracht werden⁹. Im Pedal, im Register Accordo hat Fischer nämlich

⁴ Die Worte in der Klammer sind wieder vom Propst durchgestrichen und darüber gesetzt: „in Eile durchgereinigt“.

⁵ Offenbar noch 1837, da das „Imprimatur“ des Bücherzensors am Schluß vom 16. Mai 1838 datiert.

⁶ Das Eingeklammerte ist wieder durchgestrichen.

⁷ Durchgestrichen.

⁸ Vgl. auch R. Quoika, *Die große Orgel des Abbate Franz Xaver Chrismann in St. Florian*, Mainz 1948, Rheingold-Verlag (Orgel-Monographien Nr. 20).

⁹ Hier ist von des Propstes Hand beigefügt: „bis die Blasbälge verbessert sind“.

C, D, E, F, Fis, G, Gis herausgenommen und in die Wochen-Orgel¹⁰ versetzt. Die ganz abgängigen Pfeifen hat Fischer teils mit neuen, teils mit alten Pfeifen ersetzt.

Daniel List hat nach Vermuten umgeändert an der großen Orgel:

1. Statt der Krismannischen¹¹ Bälge hat er 17 Bälge von verschiedener Größe am oberen und hinteren Teil der Orgel gemacht, so wie auch verschiedene Veränderungen an den Kanälen vorgenommen.
2. Waren in den zwei Windladen, nämlich im unteren und mittleren Werk die Ventile doppelt, damit der Wind mit Pomp und mehrerer Gleichheit in die Pfeifen dringt; Daniel hat aber einen Ventilzug abgeändert, so daß auf jeder Taste nur ein Ventil sich öffnete. Im oberen Werke wurden im Register Principalini die Schleifen beim eingestrichenen c abgeschnitten, so daß der Principal vom tiefen C bis zum eingestrichenen c bei jedem Register im oberen Werk mitspielt, vom eingestrichenen c bis dreigestrichenen f: nur die Schleifen zum auf- und abziehen sind.
3. Im Haupt- oder unteren Werke wurden im Principal 8fuß das tiefe C und D, die von Zinn waren, herausgenommen und statt der zinnernen hölzerne Pfeifen hineingesetzt. Die Register Quinta, Dena, Alba, Unda maris und Saliceti wurden herausgenommen und in die Wochenorgel versetzt. Statt des Registers Alba und Unda maris von Zinn hat er offene Holzflöten, statt Saliceti 8fuß von Zinn hat er von verschiedener Bauart Zinn-Pfeifen 4fuß hineingesetzt. Im Register Trinuna 4fuß, die ganz von Zinn gewesen, hat er vom tiefen C bis zum ungestrichenen c gedeckte Holzflöten, so wie auch im Register Quinta Decima 2fuß eine weitere Flöte, auch von Zinn, vom tiefen C bis zum ungestrichenen c: offene Holzflöten hineingesetzt.
Das Register Accordo 4fuß (soll nach dem Namenszettel 10fach sein) jetzt an einigen Tönen 9, nur 8fach, wie es der Pfeifenstock und Pfeifenplatz weist, die übrigen Pfeifen hat Daniel herausgenommen und in die Wochenorgel versetzt.
4. Im mittleren Werke wurde im Register Traverso 8fuß das tiefe C und D, die von Zinn und gedeckt waren, herausgenommen und statt der 2 Zinnpfeifen 2 gedeckte Holzpfeifen hineingesetzt.
Zum Register Bombeggj bassi (schönes Zungenwerk), welches von Krismann vom tiefen C bis eingestrichenen d gebaut wurde, hat Daniel vom eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen f eine angenehme Douce-Flöte dazugebaut.
5. Im oberen Werke wurden im Register Ciuffoli Prima Vera 8fuß, so wie auch das Register Echo 8fuß, beide von Zinn, das tiefe C und D herausgenommen und die beiden Pfeifenlöcher leer gelassen, welche Fischer das tiefe C mit 2 gedeckten Holz-Pfeifen, das tiefe D mit 2 gedeckten alten Zinn-Pfeifen ersetzt hat.
6. Im Pedal: in dem Register, Namenszettel Principal Baß 16fuß et Octav 8fuß, Quinta 6fuß, wurde der 16fuß herausgenommen und in die Wochenorgel versetzt, dafür 4fuß hineingemacht. Dieses Register ist nun gegenwärtig 8fuß, 6fuß und 4fuß.
Im Register Accordo 4fuß und 4fach: wurden einige Zinnpfeifen herausgenommen und dafür alte von ungleicher Bauart hineingesetzt.

St. Florian 20. Aug. 1839

¹⁰ Wochenorgel = die auf der Epistelseite im vorderen Chore, so genannt, weil sie zur Conventmesse an Wochentagen gespielt wurde und wird.

¹¹ Bemerkung des Propstes: „Soll heißen ‚Justinianischen‘; denn die Krismannschen (4 an der Zahl am Boden und 4 kleinere darüber sagt man) hat der Karmelitenfrater Justinian, der bei Krismann als Tischlergeselle arbeitete, nachher in ein ganzes im kleineren Turme gerichtetes Haus von Blasbälgen umgeändert, das gar nicht entsprach.“ Der hier genannte F. Justinian verdankt seine Existenz nur einem lapsus calami oder memoriae und ist kein anderer als der Fr. Martinian, welcher allein der richtige Name ist.

Matthäus Höfer

mp.

Orgelbauer

¹² (u. Bauer auf dem Dorningergut zu Niederwaldkirchen im oberen Mühlkreise.)

Diese kurze Geschichte der Orgel aus ihrer gegenwärtigen Beschaffenheit verbunden mit der Betrachtung der verschiedenen Arbeiten an derselben und den Angaben einiger Überlieferungen über dieselbe hat Höfer (hic per laps. cal.), genannt Dorninger, auf mein Verlangen verfaßt. Stift St. Florian den 23. Aug. 1839.

Michael Prälat.

Da daraus zu erfahren, daß wir zwar dem Orgelmacher Fischer verdanken, daß wir nun nur 6 Blasbälge statt der 17 haben und daß diese nunmehrigen auch besser placiert sind, daß aber die neuen Blasbälge schlecht und vorzüglich von zu dünnem frischen Holz gemacht sind. Desgleichen die Kanäle, die Windfänge, Windköpfe usw. nicht genau und gut, das Reinigen der Orgel nicht überall und nur obenhin und eilfertig geschehen, er auch mit den älteren Pfeifen sich manches erlaubt hat und seine neuen nicht besonders gut sind; Fischer daher das Lob, das ihm zugedacht war, nicht verdient: so hat der Unterzeichnete die vorstehende Geschichte, die uns ohnehin so wenig zur Ehre gereicht, daß mit dem Anstreben gegen den Propst Matthäus bei diesem Orgelwerk die Nemesis ihn rächen zu wollen scheint, nicht drucken lassen, sondern nur die Beschreibung der Orgel.

Dorninger hat nun, obgleich Autodidakt, doch das bessere Renommee unter den Orgelmachern der Provinz.

Zu J. S. Bachs Instrumenten und zu ihrem Spiel¹

VON HERMANN KOCK, CONCEPCION (CHILE)¹

„Die Auffassung, wir müßten Bach in unsere Zeit hineinbauen, scheint mir nicht die richtige. Auch die Madonnenbilder, die Schmerzensmänner des 15. Jahrhunderts, die Plastiken des 16. Jahrhunderts können wir nicht nach unserem Belieben modeln; sie stehen auf immer in ihrer originalen Gestalt unverändert vor uns und fordern, daß wir ihr Eigenleben aus ihrer Zeit heraus begreifen. Sie zwingen uns, mit ihnen zu fühlen und zu denken und unsere Wesensart an der ihrigen zu vergleichen.“ (A. Schering, J. S. Bachs Leipziger Kirchenmusik, Leipzig 1936.)

Die Musikwissenschaft hat mit der ihr eigenen Gründlichkeit die Probleme der Musikinstrumente Bachs untersucht und gelöst. Kaum eine Frage ist dabei ohne Antwort geblieben. Nachdem auch das Dunkel um die Trompete erhellt worden ist, kann man mit dem gesamten Bach-Instrumentarium in „Originalform“ rechnen. Es ist nur eine Frage des Geldes, ob man sich die passenden Instrumente kaufen oder die geeigneten Instrumentisten verpflichten kann. Auch die Feinde des „Historismus“ vergessen über den „originalen“ Instrumenten ihre Verachtung und benutzen selbstverständlich Cembalo, Bachtrompete usw. Das äußerliche Bild einer heutigen Bach-Aufführung müßte folglich einem originalen Bachensemble sehr ähnlich sein, ja man meint sogar, es sei mit ihm identisch.

¹² Von der Hand des damaligen Archivars beigefügt. Das Datum rührt von des Propstes Hand her, gleich den nachfolgenden Notizen.

¹ Als dieser Artikel bereits abgeschickt war, erhielt ich Heft 2/1952 von „Musik und Kirche“. Dort schreibt Helmut Walcha über *Das Trompetenportativ im 2. Brandenburgischen Konzert*. Nichts könnte unsere hier entwickelten Ideen besser rechtfertigen, als der Bericht Walchas. Wir zitieren daraus: „Wir waren dankbar dafür, daß wir das Konzert mit eigenen Kräften zum Erklingen bringen konnten, denn wer von uns wollte wohl die Mittel aufbringen, einen der wenigen Trompeter Deutschlands, die überhaupt das Konzert einigermaßen blasen können, zu engagieren?“ Und: „Ich bin aber der Meinung, daß diese herrliche Musik jeden Versuch rechtfertigt, ihr zum Klange zu verhelfen.“ Dazu: „Dieses Vorgehen ist völlig unhistorisch . . .“ Uns will scheinen, daß das „historische“ Mittel in unserem Vorschlag zu finden ist und daß man nicht zu immerhin fragwürdigen Mitteln zu greifen braucht, wenn es ein zugleich historisch wie praktisches — überall realisierbares — Mittel gibt (Kock).

In einer Bach-Aufführung unter Leitung eines berühmten Dirigenten wirkten statt eines Fagotts, zwei mit, damit, wenn dem ersten Fagottisten die Luft ausginge, der zweite einspringen konnte. Das tat dieser dann auch bei jeder Reprise.

Dieses Verfahren, sanktioniert durch den Namen des berühmten Dirigenten, muß aber zu denken geben: Man hat es ja mit einem Instrument zu tun, das instrumentenbautechnisch dem von Bach bestenfalls verwendeten um ein Vielfaches überlegen ist. Dasselbe gilt für Oboe und Flöte: statt ein paar Klappen, haben diese heute eine Fülle, dazu noch Hilfsklappen für alle erdenklichen Fälle. Wenn nun der moderne Virtuose, trotz all seiner wunderbaren Technik, trotz aller Klappen, nicht oder doch nur mit Mühe fähig ist, ein Bachsches Konzert auf anständige Art zu Ende zu blasen, was hat dann wohl der brave Ratsmusikant oder Student in Leipzig zu Bachs Zeiten getan?

Ähnliches hat man sich schon vor fünfzig Jahren zur Trompete gefragt und nach eifrigem Bemühen erfreut festgestellt, daß eine Spezialbauart und eine besondere Blastechnik das Problem der Lösung zuführten. Trotzdem bleibt die Frage unbeantwortet: Was hat Bach getan, wenn seine Bläser nur einen Teil (öfter sogar nur einen ganz bestimmten) notengetreu wiedergeben konnten, den Rest aber Rest bleiben lassen mußten? Und was hat Bach dazu gesagt?

Es steht unwiderleglich fest:

1. Wir können heutzutage die Bachsche Musik so gut wie einwandfrei in der von seinem Notenbild geforderten Form wiedergeben.

2. Bach konnte das Gleiche nicht erwarten. Seine Blasinstrumente waren nicht in der Lage, alle Töne wiederzugeben, und wenn, dann auch nicht immer in reiner Stimmung.

Daraus folgt zwar, daß wir Bachs schwarz auf weiß bekundete Wünsche erfüllen können, aber es folgt nicht daraus, ob das auch Bachs ausgesprochener Wunsch war, oder, genauer, ob es Bachs Wille war, seine Musik solle immer so erklingen, wie er sie aufgezeichnet hat. Die Vervollkommnung der Bachschen Instrumente hat uns da einen üblen Streich gespielt. Wir vermeinen nun, Bach gerecht zu werden, vergessen aber, was es sonst noch damit für eine Bewandnis haben kann.

Wir nehmen an, Bach, als Vertreter der Diminutionspraxis, habe seine Musik (mit Ausnahme der Fugen und mancherlei anderen, sehr ausgearbeiteten Werken) nicht als *res facta*, sondern als *res facienda* niedergeschrieben².

Bach setzte seinen Musikern also eine *res facienda* vor. Es war nicht anders denkbar; denn seine Forderungen an Bläser usw. und ihre mangelhaften Instrumente waren nicht in die Tat umzusetzen, wenn es sich um eine *res facta* gehandelt hätte. Bach war nicht „Sphären“- oder Phantasiemusiker, sondern ein Mann seiner Gegenwart, des durchaus und unter allen Umständen Realisierbaren. Trotz des merkwürdigen, wenn auch an sich dankbaren Versuchs von Anna G. Huber (Edition Eulenburg und Speer-Verlag, Zürich), Bach als „Sphären-

² Bislang wurde in der Musikwissenschaft ausschließlich der Ausdruck *res facta* gebraucht, und zwar, bis auf wenige Ausnahmen, immer für die „alterierte Musik“. Es fehlte ein Ausdruck für das Gegenteil. Man suche danach etwa in Lexika nach. Wir haben nun zu diesem Zweck den Ausdruck *res facienda* angenommen, und zwar für jene Musik, die in der Urform, also ohne eigentliche Alterationen, erscheint. Wohingegen dann *res facta* auf die vollendete Musik, die „gearbeitete Sache“, angewendet werden muß. Ich verdanke den Ausdruck *res facienda* P. Dario Silvia, Lateinlehrer des Seminars von Concepción, der ihn mir nach eingehenden und schwierigen Besprechungen vorschlug. Es besteht aber eine gewisse Berechtigung, *res facta* auf die Originalmusik anzuwenden, *res facienda* dann auf die bearbeitete. Prof. Dr. Carl Grandjot von der Universität Santiago machte mich auch auf diese Möglichkeit aufmerksam. Doch habe ich mich für die erste Form entschieden, und zwar, weil so gut wie alle Latinisten, die ich befragte, sich dafür einsetzten. Es kommt doch bei wissenschaftlichen Termini nicht so sehr darauf an, daß sie ebenfalls wissenschaftlich im eigentlichen Sinne sind, sondern daß sie verständlich sind. Da es sich hier außerdem darum handelt, dem praktischen Musiker ein Werkzeug in die Hand zu geben, bleiben wir dabei: *Res facienda* — Matthesons „*Figurae sententiae*“? — die „zumachende“, also noch „ungearbeitete“ Musik, *Res facta* — Matthesons „*Figurae sententiae*“? — die „gemachte“, also bereits „gearbeitete“.

musiker“ darzustellen, dürfte über seine praktischen Forderungen „in dieser Welt“ eigentlich kein Zweifel mehr herrschen³.

Folglich hatten seine Musikanten — „Von deren Qualitäten und musicalischen Wissenschaften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit“ — eine gar nicht so schwer zu bewältigende Aufgabe zu lösen: eine *res facienda* in eine *res facta* zu verwandeln. Wenn wir schon mit Bach der Meinung sind, daß seiner Musiker „Wissenschaften“ auf schwachen Füßen standen, dann brauchen wir noch längst nicht anzunehmen, daß sie in einer Disziplin etwa nicht Meister gewesen wären: der der Diminutions- oder Alterationspraxis. Und zwar sind wir dieser Meinung nicht so sehr, weil wir meinen, jene Ratsmusikanten hätten doch etwas von „Wissenschaft“ in sich gehabt, sondern, weil sie gar nicht anders konnten als alterieren; denn ihre Instrumente zwangen sie von Kindesbeinen an dazu. Daß dann ihr wahrscheinlicher Mangel an Virtuosität ein Übriges dazugetan hat und sie weiterhin zwang, aus der Not eine Tugend zu machen, sei nur angedeutet.

Es kann kein Zweifel darüber herrschen — auch nicht, wenn das bislang noch nicht ausgesprochen worden ist —, daß Bach nur dann seine Musik harmoniegerecht hören konnte, wenn seine Musiker ausgiebig Gebrauch von der Alteration machten, also vom Improvisieren über seiner *res facienda*. Es gibt sonst keine Erklärung dafür (es sei denn, man nehme an, Bach sei taub gewesen), wie er in Leipzig 27 Jahre lang immer weiter Forderungen an Musiker und Instrumente stellte, die nicht zu erfüllen waren. Und doch mußten sie erfüllt werden! Und sie wurden erfüllt mittels jener uns wie eine Legende anmutenden Kunst der Improvisation, über einer *res facienda*. Daß diese von „BACH“ war, bedeutete jenen Musikern so gut wie nichts. Das war für sie etwa das Gleiche, wie wenn heutzutage der Primgeiger der Philharmonie in X. eine Fantasie über einen Tirolerjodler, verfaßt vom Leiter des Landarbeiter-Männerchors von P., vorgesetzt bekommt. Das mag zwar übertrieben klingen; doch steckt ein gut Teil Wahrscheinlichkeit darin. Auf jeden Fall war die freie Alteration ein Brauch, ein Recht.

Die braven Ratsmusiker sollten aus der *res facienda* eine *res facta* machen. Das war für sie nicht schwer. Denn 1. kannten sie die Art der Musik Bachs und die „*anfallende*“ Harmonik und 2. ihr eigenes Instrument und seine musikalischen Gegebenheiten. Also wußten sie genau, welche Noten und welche Geschwindigkeiten sie zu geben fähig waren. Danach richteten sie sich. Ob dabei statt 16 Sechzehntel nur 8 Achtel, oder gar noch weniger, erklangen, war nicht wichtig und interessierte weder sie selber, noch konnte es Bach aus der Fassung bringen. Wichtig war, im Takt zu bleiben und die Harmonie unter keinen Umständen zu verletzen. Dafür konnten sie dann bei passender Gelegenheit, die sich in Bachs Musik oft genug bietet, ihre „*wunderlichen colores*“ einlegen. Das haben die Orchesterbläser sogar noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts in großen sinfonischen Werken gelegentlich getan — sogar die Hörner!

Was der Cantor Bach dabei zu tun hatte? Nun, das was alle Herren Cantores und Kapellmeister seiner Zeit dazu taten: lustig weiter den Takt zu schlagen!!!! Von „Dirigieren“ konnte keine Rede sein. Denn „dirigieren“ kann man nur das, was tatsächlich wiedergegeben werden kann; dirigieren kann man nur, wenn die Musiker die Partitur in allen ihren Einzelheiten ganz sicher wiedergeben. Wenn aber nur ein Teil des geschriebenen Notenbildes erklingt, dazu dann aber die möglichsten und unmöglichsten „*colores*“ in Erscheinung treten, dann kann füglich nicht von „Dirigieren“ gesprochen werden.

³ A. Schering: „Seine gesamte Leipziger Kantatenmusik quoll nicht aus erdenferner Phantasie, sondern aus dem erdennahen Urborne des Verwirklichungsmöglichen seiner vorhandenen Darstellungsmittel, wie alle große Musik nicht von oben herab-, sondern von unten heraufwächst.“

Wir halten fest:

1. Die Bläser Bachs spielten so, wie sie es konnten. Was dabei vom Notenbild wiedergegeben wurde oder was nicht, was dazugetan wurde und was nicht, hatte keine Bedeutung. Jedenfalls lag es nicht in der Hand Bachs, daran etwas zu ändern. Er konnte also so weit zufrieden sein. Hier von Notentreue zu reden, istbarer Unsinn. Das gab es weder, noch wurde es erstrebt. Im Gegenteil, je freier man spielte, um so besser. Er selber hielt sich noch weniger daran als seine eigenen Musiker, die doch immerhin z. T. aus Zwang so handelten. Was er, ohne äußerlichen, auch ohne jeglichen inneren Zwang, aus eigenen und fremden Noten gemacht hat, zeugt doch gerade davon, wie gering seine Meinung und die des ganzen 18. Jahrhunderts von den Noten war.

2. Die Instrumente gaben gerade nur das her, was sie herzugeben vermochten, und nicht das, was das 20. Jahrhundert vermag.

3. Der „Dirigent“ J. S. Bach war kein Dirigent, sondern einfacher Taktschläger.

Dazu können wir uns nun gut vorstellen, daß man von uns sagen wird: „Da ist wieder einmal einer von der Sorte, die meinen, wir sollten zu den alten Instrumenten auch noch ihre Mängel übernehmen“. Diese Annahme ist erstens falsch; zweitens handelt es sich bei der Alteration nicht um einen Mangel, um ein Minus, sondern um ein Plus. Wer sich nicht eingehend mit dem Problem der Alterationspraxis, (oder wie man sie sonst noch nennen mag) beschäftigt hat, sollte uns getrost glauben, auch dann, wenn er zufällig gelesen haben sollte, daß sog. Männer vom Fach ganz ernsthaft behaupten, Bach oder auch Lully und Rameau seien von dieser Praxis auszuschließen. Wie diese Annahme Bach gegenüber zu rechtfertigen ist, können wir beim besten Willen nicht ausfindig machen.

Daß der einzelne Musiker heute so gut wie alle Noten Bachs wiedergeben kann, ist klar. Das heißt aber nicht, daß er nicht von der Kunst des Dekolorierens Gebrauch machen darf, wenn sein Instrument oder seine Lunge ihm verbieten, notengetreu zu verfahren. (Wie schon gesagt, hat es mit der Notentreue bei Bach seine eigene Bewandnis.) Also, wenn die Fagottisten, die Hornisten oder Trompeter beileibe nicht alles wiedergeben können, dann soll man ihnen ruhig das Handwerk erleichtern und sie dekolorieren lassen. Das hat natürlich mit „Kunst“ zu geschehen, und selbstverständlich improvisierend. In dem Moment, wo diese Dekolorierung in Noten festgehalten wird, entfernen wir uns weiter von Bach, als wenn wir notengetreu verfahren. Auf der anderen Seite soll man den Musikern das Vergnügen gönnen — so, wie es Bach selber tat — „fremde“ Töne haufenweise einzuschmuggeln. Man wird dann, unter Beachtung dieser Praktiken, Bach auch dort zu hören bekommen, wo es keine Virtuosen auf Blasinstrumenten gibt. Und zwar wird man ihn dort „bachischer“ — nennen wir es getrost einmal: „traditioneller“ — zu Gehör bekommen als etwa in der Berliner Philharmonie. Wobei wir nicht unterlassen wollen festzustellen, daß, bei rechter Dekolorierung und Diminution, das klangliche Ergebnis nicht ärmer als bei „originaler“ Wiedergabe zu sein braucht. Es wird nur bunter, farbiger, interessanter — weil von Fall zu Fall wechselnd — und uns traditionsgebundenen Spießbürgern des musikalischen Hörens sicherlich „aufregender“ klingen.

Allerdings gehört dazu ein „Dirigent“, der kein Dirigent ist. Das ist die erste und wichtigste Forderung. Daß man damit nicht wenig fordert, weiß ich nur zu gut: bei meinen eigenen Bachaufführungen habe ich mich nicht überwinden können, sondern den Taktstock nach allen Regeln der modernen Dirigierkunst geführt, und das nicht so sehr, weil ich selber zu solcher Selbstaufgabe nicht fähig gewesen wäre, sondern weil beileibe kein Musiker es über sich bringt, ohne Dirigent Bach eigenherrlich wiederzugeben. Und doch müssen wir es fordern. In dem Moment, wo der Einzelmusiker Bachs Solist im edelsten Sinn wird, ist es mit der Dirigiererei im modernen Sinne aus.

Daß ein solches Musizieren etwas Neues bedeutet, bezweifeln wir nicht. Außer der Neuigkeit im einzelnen wird sich eine im ganzen ergeben. Nicht zuletzt wird sich eine Aufhellung

des Klanges bemerkbar machen. Das kann nicht von Schaden sein, so z. B., wenn die zu Bach wie die Faust aufs Auge passenden Riesenkontrabässe — möglichst sechs auf einmal — oder aber die Celli — die bei Bach bei bestem Willen nur einen kleinen Teil der geschriebenen Noten spielen konnten — von vier schnellen Sechzehnteln nur noch ein einziges ertönen lassen.

Bachs Musik wird, wie schon angedeutet, an Farbigkeit und Lebendigkeit gewinnen, zugleich aber an Schwere und Lautstärke einbüßen. Das mag auf der gleichen Linie liegen, die, wenn wir nicht irren, Rudolf Steglich in *Wege zu J. S. Bach* andeutet.

Wie das alles zu geschehen hat, darüber Richtlinien zu geben, ist die Zeit noch nicht reif. Aber es wird dazu kommen. Die Wissenschaft hat die Aufgabe, einmal umgekehrt zu verfahren und wissenschaftlich die Unwissenschaftlichkeit der heutigen Bachwissenschaft zu erweisen. Wohingegen die Praxis die Aufgabe hat, endlich doch einmal wissenschaftlich zu verfahren und der historischen Erkenntnis — eben doch noch immer „Historismus“ — die Ehre zu geben, die ihr gebührt. Denn was von historischer Erkenntnis bislang in die Praxis übergegangen ist, das ist nicht viel, wenngleich öfters das Gegenteil behauptet und der „Historismus“ gewissermaßen als Kulturschande angeprangert wird. Wir haben ganz gewiß nur die Schale genommen, damit geprotzt, und „Sieg und Heil“ geschrien, den Inhalt selbst aber unbesehen eingeweckt. Wenn nicht, dann hätte W. Furtwängler niemals ein so vernichtendes Urteil über eine historisch bedingte Aufführung der *Matthäuspassion* fällen können, wie er das auf Seite 100 seiner *Gespräche* getan hat.

II.

Wir haben die Geigen und Streicher im allgemeinen, ob Lang- oder Kurzhals, wollen wir nicht weiter erwähnen; denn das Problem ist bei allen ein gleiches. Auch das Problem des Idealbachbogens wollen wir nicht weiter untersuchen. Inwieweit Schweitzer mit seiner Lösung Recht hat (Bachgedenkschrift, Atlantis-Verlag, Zürich 1950), kann uns hier zwar sehr interessieren, doch würde es zu weit führen, darauf Bedacht zu nehmen. Jedenfalls meint man, der Streicher spiele heute vollendet Bach. Aber wir möchten einmal die Frage stellen: Spielt man Bach auf Streichinstrumenten vollendet bachisch, wenn man, innerhalb von Phrasen oder kleineren Gebilden, etwa innerhalb jener von Bach selbst gesetzten Artikulationsbögen, auf eine andere Seite hinüberwechselt und damit nur allzuoft einen Klangwechsel verursacht?

Wir bezweifeln nicht, daß diese Frage bislang nicht gestellt worden ist und daß sie zugleich einem Stich in ein Wespennest gleichkommt. Und doch können wir sie nicht unterlassen. Wir wissen, daß der Geiger oder Cellist z. B. dann auf eine andere Saite wechselt, wenn es ihm technisch erforderlich scheint. Das klanglich Fragwürdige dieser Prozedur überdenkt man nur in den seltensten Fällen und meint, darüber zur Tagesordnung übergehen zu müssen: die Bewältigung des rein technischen Saitenwechsels sei schon schwer genug, so daß man sich nicht auch noch mit dem Problem des Klanglichen belasten könne. Nur hin und wieder, fast aus Versehen, spielt man, dann aber aus Publikumswirkungsmotiven, einzelne Phrasen hübsch auf einer einzigen Saite. Außerdem wird gesagt, daß sich über diese Probleme ja nicht mehr diskutieren lasse . . . , weil sie schon längst zur Zufriedenheit der ganzen Welt gelöst worden seien. Nicht bedenkt man bei diesen und anderen Einwänden, daß man damit eingesteht, daß die Technik der Streichinstrumente noch reichlich unvollkommen ist. Denn wenn man aus technischen Gründen ein musikalisches Gesetz umstößt, dann muß es doch um die Streicher, künstlerisch gesehen, schlecht bestellt sein. Daran ändert sich nichts dadurch, daß auch zu Bachs Zeiten (und viel mehr noch als heute) der Saitenwechsel innerhalb kleiner musikalischer Gebilde das Übliche war; denn der angeblich vollendete Lagenwechsel des 20. Jahrhunderts, der diesen Saitenwechsel zu umgehen erlaubt, war den Streichern noch unbekannt. Selbst wenn der Saitenwechsel von Bach persönlich vorgezeichnet

wäre, bliebe der Saitenwechsel innerhalb geschlossener musikalischer Gebilde etwas Unmusikalisches.

Wir gehen hier davon aus, daß jede Saite eine Klangwelt für sich bedeutet. Wer das nicht glaubt, höre sich Streicher von der Bedeutung eines Menuhin oder Cassado an: selbst bei ihnen hört man immer wieder — d. h. wenn man bewußt hinhört (und das tun wir schon lange nicht mehr, weil unser Gehör in bezug auf Klangqualität unglaublich abgestumpft ist) — Einzeltöne, die die Einheit einzelner in sich geschlossener Gedanken zerstören: das ist der unpassende Saitenwechsel. Das fiel dem Verfasser bei einem Konzert von Cassado auf, der gerade eine Stradivari in der Hand hatte. Aber wir begnügten uns nicht mit dieser (ganz zufälligen) Beobachtung, sondern besuchten noch weitere Konzerte. Außerdem ließen wir uns, um sicher zu gehen⁴, gleich zweimal eine ganze Serie (zehn) Meisterinstrumente vorführen, und zwar zwei Amati, Bergonzi, Guadagnini, Guarnerius del Jesu usw. (vier Bratschen und sechs Geigen), und mußten, wider Willen, feststellen, daß auch diese vollendeten Instrumente eine klangliche Verschiedenheit der einzelnen Saiten unter sich aufweisen, wenngleich dieser klangliche Eigencharakter der Saiten nicht bei allen gleich stark ist. Außerdem ließen sich öfter auf derselben Saite verschiedene Klangcharaktere, etwa in Form von „Registern“, erkennen.

Ganz zuletzt möchten wir noch erwähnen, daß Heifetz⁵ jüngst eine Stradivari erstanden hat, deren besonderes Charakteristikum sein soll, daß der Klang der vier Saiten unter sich besonders homogen sei. Dann muß doch schon etwas Wahres daran sein, wenn wir von einer Verschiedenheit der Klangcharaktere der vier Saiten reden; denn sonst hätte Heifetz niemals ein Instrument — noch dazu eine Stradivari — besonders deshalb gepriesen, weil es sich durch diese Besonderheit, folglich etwas nicht Allgemeines, auszeichnet.

Wie die Streicher nun auch sein mögen, wir müssen davon ausgehen, daß normalerweise ein Saitenwechsel einen Klangwechsel hervorruft. Wenn nun dieser Klangwechsel innerhalb eines geschlossenen musikalischen Gedankens erfolgt, dann tut man der Musik Bachs (und anderer) Zwang an und verfälscht sie. Das geschieht auch dann, wenn es sich um große Virtuosen von internationalem Ruf handelt: die Sünde wider den Klang, wider die harmonische Bedingtheit einer Musik bleibt bestehen. Wenn wir dazu die Erlaubnis zum Klang-(Saiten)-Wechsel, innerhalb eines Bachschen musikalischen Gedankens, den die Streicher sich ohne weiteres anmaßen, einräumen, dann können wir genau so vom Cembalisten und Organisten erwarten, daß er, wenn es ihm gerade bequem ist, auf ein anderes Manual überspringt oder neue Register zieht, also Bachs Gedanken nach Gutdünken zerstückelt. Das ist unseres Wissens aber noch keinem ernstern Organisten oder Cembalisten eingefallen. Sollte das so sein, weil diese „musikalischer“, die Streicher aber „technischer“ spielen? Wir lassen diese Frage unbeantwortet.

Das sinnlose Zerstückeln der Bachschen Musik durch die Streicher geschieht auch dann, wenn allzugroße Schnelligkeit eine Unterscheidung der Klangfarbe beim Saitenwechsel verwischt; denn es handelt sich um etwas Geistiges, wenn man will, sogar um etwas „Heiliges“ (wovon man bei Bach so gern spricht). Folglich läßt es sich nicht entschuldigen, es sei denn, man halte Mord oder Diebstahl dann für erlaubt, wenn sie mit solcher Meisterschaft ausgeübt werden, daß niemand etwas merkt.

Wir wollen natürlich durchaus niemandem zu nahe treten: zumindest die Geiger haben mit dem Husarenstückchen des Bachschen Air auf der G-Saite bewiesen, daß sie auch bei Bach einmal dem Klang größte Verehrung zollen. Immerhin beweist dieser merkwürdige Fall, daß auch die Streicher davon wissen, daß der Klangcharakter der einzelnen Saiten auch für Bach eine Bedeutung haben kann. Daß sie dieses Wissen nun aber ausgerechnet da anwenden, wo es fehl am Platze ist, und selten genug da, wo es von der Bachschen Artikulation gewisser-

⁴ Im Hause von Antonio Antoncich in Valparaiso.

⁵ Boletín de Música y Artes plásticas-Unión Panamericana.

maßen erzwungen wird, ist schon fast grotesk; denn es handelt sich nicht darum, hin und wieder einen klanglich gar zu auffallenden Saitenwechsel zu vermeiden, sondern darum, immer so zu spielen, daß (wenigstens) innerhalb von kleinen musikalischen Gebilden (wie weit die Spanne auszudehnen ist, wagen wir noch nicht festzustellen) niemals ein Klangwechsel stattfindet. Ob das durch Lagenwechsel oder doch einmal durch Saitenwechsel zu erreichen ist, muß in jedem Einzelfalle aufs neue festgestellt werden.

So kommen wir zu dem wissenschaftlich nur schwer erhärtbaren Ergebnis⁶, daß wir, um bachisch zu musizieren, in diesem Falle gerade das tun müssen, was Bach und seine Zeit bestimmt nicht getan haben: den Saiten- (oder Lagen-)wechsel nur dann vornehmen, wenn er musikalisch zu rechtfertigen ist. Erlaubt ist er nur, wenn er auf keinen Fall einen musikalischen Gedanken klanglich zerreißt.

Folglich muß der Streicher das musikalische Geschehen über das technische setzen. Das klingt nun zwar lächerlich: Man will den Streichern Vorschriften machen, wie sie Bach zu spielen haben, wo doch unter ihnen eine Fülle von großen und größten Musikern anzutreffen ist! Und doch ändert dieser Einwurf nichts daran, daß auch die Größten unter ihnen gelegentlich wider Bachs Geist verstoßen und seine Musik unter ihre technischen Unzulänglichkeiten zwingen.

Wenn der Streicher einen Saitenwechsel der geschilderten Art vollzieht, dann natürlich, weil er glaubt, so handeln zu müssen, und doch tut er es für gewöhnlich aus technischen, nicht aus musikalischen Gründen.

Die Streicher haben auf diesem immens wichtigem Gebiet des Klanges und der (jetzt tatsächlichen) Werktreue so gehandelt, als ob der musikalische Gedanke das minder Wichtige, die Technik aber alles sei. „Bachsche Musik hat sich den technischen Gegebenheiten anzupassen“, sagt man zwar beileibe nicht, aber man handelt so. Wir geben gern zu, daß das im guten Glauben geschieht, man könne schon der Tradition wegen nicht anders handeln. Man vergißt eben gar zu gern, daß die Technik unter allen Umständen die Verpflichtung hat, sich der gegebenen Musik anzupassen, widrigenfalls man eben doch nur von Mechanik sprechen sollte. Es gibt natürlich mancherlei Möglichkeiten, diese „Technik“ historisch zu rechtfertigen. Aber in der Kunst gilt immer nur die Leistung, nicht der mehr oder weniger gute Wille, nicht die mehr oder weniger „strenge“ Tradition.

Ob das alles aber realisierbar sei, ist natürlich eine berechtigte Frage. Wir haben das Problem längere Zeit mit einem Geiger von großem Können, aus der Schule von Saturetzky, bearbeitet. Als erstes Hindernis zur Ausführung unserer Gedanken erwies sich natürlich die „Schule“, als zweites, daß der moderne Geiger gemeiniglich nicht gewohnt ist, die dann erforderlichen Lagenwechsel in der nötigen Schnelligkeit zu bewerkstelligen. Wir mußten zur Behebung dieses Mangels besonders geartete Lagenwechselübungen erfinden. Drittens fand der Geiger keine Zeit dazu, die früher erarbeiteten Sachen umzuarbeiten, viertens war er „zu alt“ dazu. Fünftens konnte er es nicht wagen, solch einen „neuen“ Bach der Kritik und dem Publikum vorzusetzen. Sechstens war er, dank der genossenen, vornehmlich technischen Schulung, musikalisch (klanglich) nicht gewandt genug, ohne weiteres das Gebot des bedingten Saitenwechsels anzuwenden. Das heißt aber (mit anderen Worten), daß er auch bei bestem Willen die allergrößte Mühe hatte, das musikalische Geschehen über das technische zu setzen. Immer wieder ging er automatisch in den traditionellen Saitenwechsel über.

Vorausgesetzt, der Streicher sehe vom Erlernen ab und erkenne das musikalische Geschehen bei Bach als Hauptforderung vor dem technischen an, bleibt unsere Forderung zu Recht bestehen. Über ihre praktische Verwirklichung machen wir uns keinerlei Illusion. Trotzdem glauben wir, daß es Streicher gibt, die kritisch ihr Bachspiel überprüfen möch-

⁶ Wir verweisen eindringlichst darauf, bei Karl Adolf Martiensen, *Die individuelle Klaviertechnik auf Grundlage des schöpferischen Klangwillens*, Leipzig 1930, Breitkopf und Härtel, nachzulesen, was dort über die Thesen Eugen Tetzels gesagt wird.

ten. Das erfordert allerdings sehr viel Selbstüberwindung und noch viel mehr Zeit. Wie wir erlebt haben, ist das Ergebnis eines solchen klanglich revidierten Bachspieles überraschend. Es erklingt etwas völlig Neues. Man will darum zunächst seinen Ohren nicht trauen. Es liegt auf der Hand, daß diese Art des musikalischen Saitenwechsels (im Gegensatz zum üblichen technischen) bei jedem Streicher und bei jedem Instrument anders sein wird. Es gibt nicht zwei Instrumente und nicht zwei Streicher, welche den gleichen Saiten- oder Lagenwechsel erlauben. Es wird ein immer erneut zu Erarbeitendes sein, ein unablässiges Ringen um klangliche Vollendung. Darum wird es aber auch um so fruchtbarer wirken, vom musikalischen Gewinn gar nicht zu reden. Daß sich diese Technik nicht auf bereits bestehende „große“ Bachensembles ausdehnen läßt, ist wahrscheinlich. Wir verweisen auf die weiter oben erwähnten Schwierigkeiten, mit denen gerechnet werden muß. Um so mehr wird sich dann die Forderung nach dem kleinsten Kammerensemble durchsetzen. Nicht nur die Bläser, auch jeder einzelne Streicher wird recht eigentlich „Solist“ sein müssen⁷.

Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Schleiden (Eifel)

VON RENATE KÖNIGS, KÖLN

Unter dem Leitgedanken „*Musik im Rhein-Maas-Raum*“ tagte in diesem Jahr die Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte (Vorsitz: K. G. Fellerer, Köln) im Grenzort Schleiden. — J. Smits van Waesberghe, Amsterdam, berichtete über *Paläographische Probleme der Choralüberlieferung im Rhein-Maas-Raum* und erwähnte einen speziellen Neumentypus, der im 12./13. Jahrhundert nur in diesem Raum begegnet. Diese Notationsform stellt eine Mischung zwischen der germanischen und der Metzger Neumenschrift dar. Der Schrifttypus, dessen Entstehungsort unbekannt ist und der sich später noch in Finnland findet, kann bis in das 15. Jahrhundert nachgewiesen werden, und zwar in einem Osterpiel aus Maastricht. — Über das Leben und Wirken des gebürtigen Lütticher Gilles Hayne (1590—1650) referierte José Quitin, Lüttich. Hayne war um 1628 als Kapellmeister am Hofe des Kölner Erzbischofs Ferdinand von Bayern und um 1627—1631 als Domherr in Lüttich tätig, wo er seinen Wohnsitz hatte. Später stand er in Diensten des pfälzischen Hofes in Düsseldorf unter Herzog Wolfgang Wilhelm von Pfalz-Neuburg. Gilles Hayne, dessen Kompositionsstil eine enge Verwandtschaft zur Palestrina-Nachfolge, zum „*stilo antico*“, aufweist, hat — nach Darlegungen von Quitin — die Kirchenmusik im rheinischen Gebiet stark beeinflußt. — R. Haase, Solingen, gedachte eines längst in Vergessenheit geratenen Physikers und Akustikers aus dem Rheinland, Johann Heinrich Scheibler (1777 bis 1837). Gebürtig in Monschau/Eifel und von Beruf Seidenfabrikant in Krefeld, beschäftigte sich Scheibler als Autodidakt mit Musik und Akustik. Er schlug die heutige Normalstimmung (Kammerton $a' = 440$ Doppelschwingungen/Sek.) vor, die Helmholtz als die „*Krefelder Stimmung*“ bezeichnete. Scheibler bemühte sich darüber hinaus, die feststehenden Töne der Schlag- und Zupfinstrumente in reine Stimmung zu bringen, und schuf 1816 die von ihm als „*Aura*“ bezeichnete Vorform der modernen Mund- und Handharmonika. — H. Klotz, Köln, sprach an Hand von Lichtbildern über den spätbarocken Orgelbau in der Eifel. Er

⁷ Die Schriftleitung gibt den temperamentvollen Äußerungen eines offenbar nicht lammfromm der Tradition gehorchenden Bachkenners, der, Tausende von Meilen von Bachs Lebens- und Wirkensstätten entfernt, um das ringt, das so viele seinesgleichen schon bewegt hat, ein „echtes“ Bachspiel, Raum in der Überzeugung, daß die allerorten neu aufflackernde und neu durchdachte bzw. durchgrübelte Frage der „historischen“ Aufführungspraxis oder der Aufführungspraxis „alter“ bzw. „älterer“ Musik sehr wohl verdient, einmal so erfrischend kühn und ohne Furcht vor der „Tradition“ behandelt zu werden. In Kürze hofft „Die Musikforschung“, einen sachlichen, kritischen Bericht über die Lage auf diesem Gebiet zu veröffentlichen.

machte vor allem auf die Beziehungen des rheinischen Orgelbaus zur nordbrabantischen Schule aufmerksam. Die Zentrierung der Orgelprospekte der Brüder Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm und der Orgelbauerfamilie König sei als lebendiges Zeugnis für die rezeptive Form des spätbarocken Orgelbaus im Rheinland anzusehen. Klotz verwies zum Abschluß auf den Prospekt der heute noch erhaltenen Orgel, die 1770/71 von Ludwig König in der Schleidener Schloßkirche erbaut wurde. — K. Freistedt, Aachen, gab einen ausführlichen Bericht über die Gründung und Bedeutung des Aachener Gregorius-Hauses, das in diesem Jahr auf sein 75jähriges Bestehen zurückblicken kann. — Den Abschluß des ersten Tages bildete ein Konzert mit rheinischer Instrumental- und Vokalmusik des 16./17. Jahrhunderts. Das Collegium musicum der Universität Köln unter Leitung von H. Drux, Köln, brachte Werke von C. Hagius, C. Burgh, J. de Castro und C. Rosier zur Aufführung. — Am Vormittag des zweiten Tages gedachte K. G. Fellerer in einer kleinen Feierstunde mit herzlichen Worten zweier Jubilare der Arbeitsgemeinschaft, L. Schieder-mairs, Bonn, des Gründers der Arbeitsgemeinschaft, der in diesem Jahr seinen 80. Geburtstag begeht, und H. Lemachers, Köln, der in wenigen Tagen das 65. Lebensjahr vollendet. J. Alf, Düsseldorf, gab anläßlich des 100. Todestages von Robert Schumann ein recht aufschlußreiches Bild von Schumann-Pflege und -Tradition im Rheinland. Der Referent stellte fest, daß die Werke Schumanns — mit Ausnahme einiger Standardwerke des Orchester-, Klavier- und Liedschaffens — auch heute noch kaum eine hohe Aufführungsziffer erreichen. Die Ausführungen Alfs wurden umrahmt von Duetten aus Schumanns *Spanischem Liederspiel*. — Mit dem Orgelbau des 16. Jahrhunderts in Nordbrabant und am Niederrhein befaßte sich M. A. Vente, Utrecht. In einem historischen Abriß stellte er die Besonderheiten der beiden Orgeltypen, den des Oberrheins und den der Niederlande, heraus. Vente verwies auf namhafte niederländische Orgelbauer wie Niehoff, Lampeler und Hocque, die zwischen 1570 und 1620 die bedeutendsten Orgeln im rheinisch-westfälischen Raum bauten (Köln, Mainz, Trier, Münster, Würzburg). — Die Tagung schloß mit einer Vorführung der soeben restaurierten König-Organ in Schleiden. W. Stollenwerk, Frankfurt, spielte ein reichhaltiges Programm, das mit einer eigenen Improvisation ausklang. — Die Referate und die musikalischen Darbietungen ließen deutlich erkennen, daß der Rhein-Maas-Raum ehemals eine kulturelle Einheit dargestellt hat, deren Nachwirkungen trotz späterer Grenzverschiebungen noch in der Gegenwart lebendig sind.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Sommersemester 1956

Erlangen. Dozent Dr. Fr. Krautwurst: Meisterwerke französischer Musik des 19. Jahrhunderts (1).

München. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Das Werden des musikalischen Satzes (Einführung in das musikalische Praktikum) (1) — Einführende Übung (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Was ist Musik? Gedanken zu einer Philosophie der Musik (2) — Die Sinfonie von Haydn bis zur Gegenwart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Pros: Mensuralnotation von 1300 bis 1450 (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: 1. Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie; 2. Generalbaß (Monteverdi); 3. Aufführungsversuche (in Gruppen je 2).
Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Kontrapunkt II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Harmonielehre II, Formenlehre II (je 2).

Saarbrücken. Privatdozent Dr. W. Kolneder: Der strenge Satz in der Geschichte der musikalischen Komposition.

Wintersemester 1956/1957

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Oper (Entstehung und Entwicklung) (2).

Augsburg. Philosophische Hochschule. Prof. T. Grad: Die europäischen Wurzeln in Mozarts Schaffen (2).

Bamberg. Philosophisch-Theologische Hochschule. GMD H. Roessert: L. v. Beethovens Symphonien und Ouvertüren (2) — Die Musikdramen Richard Wagners (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (mit Schallplatten) (1) — Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akademischer Chor (je 2).

Basel. Privatdozent Dr. K. von Fischer: Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts (1) — Die Bedeutung der Variation für die Wiener Klassik (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Lektor Dr. E. Mohr: Béla Bartók (1) — Harmonielehre II (1).

Dr. W. Nef: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. W. Vetter: Beethoven und die Entwicklung der Sinfonie im 19. Jahrhundert (2) — Die Musik in Goethes Leben und Werk (2) — Überblick über die russische Musikgeschichte von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert (2) — Ü: Lektüre musikalischer Schriften von Komponisten des 20. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des Mittelalters (2) — Musik des 20. Jahrhunderts (1) — Ü: Die Musik des Mittelalters (2).

Prof. H. Goldschmidt: Musik in China (2).

Dr. K. Hahn: Die Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Tonpsychologie I (1) — Ü: Die Musik des 17. Jahrhunderts (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Musikästhetik am Beginn des 19. Jahrhunderts (unter besonderer Berücksichtigung von Musikergedanken) (2) — Ü zum stilkritischen Hören (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Instrumentenkunde, einschl. Ü (2) — Volksliedkunde (1).

Lehrbeauftragt. Dr. Chr. Worbs: Joseph Haydns Instrumentalmusik (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Oberassistent H. Wegener: Ü: Literatur- und Quellenkunde (2) — CM voc. (2).

Lehrbeauftragt. H. Seeger: Mozarts Instrumentalschaffen (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Lehrbeauftragt. J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).

Lehrbeauftragt. V. Hesse: Die französische und italienische Oper im 19. Jahrhundert (2). — Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Probleme der musikalischen Aufführungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert (2) — S: Das mehrstimmige deutsche Lied im 16. Jahrhundert (2) — Doktoranden-S (2 14tägig) — Musikwissenschaftliches Praktikum (Historische Musizierformen): Chor, Instrumentalkreis (je 2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Geschichte der Musikästhetik im 18. Jahrhundert (2) — Pros: Die Musikinstrumente des 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dozent Dr. K. Reinhard: Geschichte der arabisch-persischen Musik (2) — Praktikum zur Volksliedarbeit (2) — Ü: Die literarischen Quellen zur Musikethnologie (2) — Colloquium für Doktoranden (2) — Ü: Abhörergemeinschaft (2).

Lehrbeauftragt. J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Harmonielehre I, Formenlehre, Kontrapunkt II (je 2).

— *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) (2) — Neuer Klassizismus (Busoni, Satie, Strawinsky usw.) (2) — Wesen und Geschichte der Programm-Musik (2).

Prof. Dr. K. Forster: Das Lebenswerk J. S. Bachs (1).

Privatdozent Dr. Ing. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Musik und Sprache (2).

Bern. Prof. Dr. A. Geering: Musik des Mittelalters (2) — Das deutsche begleitete Lied bis Mozart (1) — S: Frühe mittelalterliche Mehrstimmigkeit (2) — Pros: Troubadours, Trouvères, Minnesänger (2) — CM voc.: Sequenzen und Tropen (1).

Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Das symphonische Werk Mozarts (1) — Einführung in die Probleme der Musikentwicklung (1) — Beethovens Symphonien II (1) — Pros: Studien zur Harmonik verschiedener Epochen (1) — S: Studien zum Verhältnis von Sprache und Melodie (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Notationskunde: Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (1) — Die deutsche Musik des 20. Jahrhunderts (1).

Lektor K. W. Senn: Einführung ins Gesangbuch der evangelisch-reformierten Kirchen der deutschen Schweiz (1) — Praktikum kirchlichen Orgelspiels (2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Beethovens Sinfonien (2) — Ü zur Mensuralnotation (1) — Haupt-S (2) — CM (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die musikalische Klassik und Frühromantik (2) — Das wiener-klassische Klavierlied (1) — Ü zu Schuberts Unvollendeter Symphonie (2) — Akad. Streichquartett (3).

N. N.: Harmonielehre, Formenlehre, Modulations-Ü, Kontrapunkt (je 1).

Braunschweig. *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Sinfonische Meisterwerke in geschichtlicher Folge (mit Schallplatten) (1) — S: Harmonielehre für Anfänger II (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule*. Prof. Dr. F. Noack: Geschichte des deutschen Sololiedes (2) — J. S. Bachs große Chorwerke (1) — Rede-Ü und Stimmbildung (1).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Beethovens Klaviersonaten als Dokumente der Zeit und der Persönlichkeit (mit Beispielen auf historischen Klavieren) (1) — S: Ü zur Musikinstrumentenkunde (2).

Prof. Dr. B. Stäblein: Die Musik des Mittelalters (Übersicht bis zu den Niederländern) (1) — Werkbetrachtung (moderne Musik): Orff, Carmina Burana; Strawinsky, Psalmensymphonie; Bartók, 3. Klavierkonzert; Hindemith, Klaviersonate G (2) — S: Musikalische Paläographie (Die mittelalterlichen Notationen bis zur Quadratschrift) (2) — Moderne Musik (im Anschluß an die Vorlesung) (1).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Geschichte des Liedes (2) — Das niederländische Zeitalter (1) — Ü zur Musik und Musiklehre des 15. Jahrhunderts (2) — Colloquium (Besprechung von Arbeiten) (2) — CM voc., instr. (je 2).

Dozent Dr. Fr. Krautwurst: Geschichte des Streichquartetts (2) — S: Kurt Hubers Musikästhetik (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Grundfragen der Musikgeschichte (2) — S: Ü über Werke von J. S. Bach und Händel (2) — Pros: Ü zum deutschen Volkslied und seinen Bearbeitungen in älterer Zeit (2) — Colloquium für Doktoranden (1).

Prof. Dr. F. Gennrich: Einführung in die Musik des Mittelalters II (2) — Musikalische Textkritik (2) — Frankonische Mensuralnotation (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Akustik der Musikinstrumente (2) — Werk und Interpretation (2) — Mittel-S: Ü zur vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Oberrheinische Musikgeschichte um 1500 (2) — Die Romantik in der Musik (1) — Haupt-S: Besprechung von Arbeiten (2) — Ü zur oberrheinischen Musikgeschichte (1).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Geschichte unserer Musikinstrumente (1) — Pros: Lektüre älterer Lehrschriften zur Instrumentenkunde (2).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Das deutsche Lied vom Mittelalter bis zur Klassik (2) — S: Ü zur Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im 16. und 17. Jahrhundert (2) — CM voc.: Alte A-cappella-Musik (1).

Prof. Dr. W. Boetticher: Die Kammer- und Orchestermusik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur Entzifferung der Mensuralnotation (2).

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

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Mozarts Opern (2) — Gestaltanalytische Ü (3).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Das Generalbaß-Zeitalter (2) — Ü zur Generalbaßzeit (2).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Ludwig van Beethoven (2) — Repräsentanten der neuen Musik (Bartók, Strawinsky, Prokofieff, Hindemith, Schostakowitsch) (2).

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

Lehrbeauftragt. W. Bachmann: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Die Musikanschauung von Zarlino bis Mattheson (2).

Lehrbeauftragt. Dr. P. Schmiedel: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Grundriß der europäischen Musikgeschichte (4) — S: Zur Geschichte der Suite (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Musik und Rhetorik (2) — Musikhistorisches Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Tonalitätsprobleme in moderner Musik (1) — Musikalische Architektonik (1).

Dr. H. P. Reinecke: Probleme der Hörwahrnehmung I: Physik und Physiologie des Ohres (2).

Dr. H. Becker: Pros: Schrifttum und Arbeitsmethoden der Musikwissenschaft (2) — Ü zur Modulationslehre I: Diatonische Modulation (2) — CM voc. (2).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Die musikalische Romantik (Schubert—Weber—Schumann) (1) — Probleme der Gegenwartsmusik (1) — CM instr. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. E. Jammers: Musikgeschichte des frühen Mittelalters (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Das deutsche Kapellen- und Kantoreiwesen von 1600 bis zu J. S. Bach (2) — Pros: Besprechung ausgewählter Werke aus dem 17. Jahrhundert (2) — Ü: Generalbaßspiel und Harmonielehre (2) — CM: Chor und Orchester (je 2).

Dr. Arro: Grundlagen des osteuropäischen Volks- und Kirchengesanges (2).

N. N.: Die Oper im 19. und 20. Jahrhundert (2) — Ü zum Thema der Vorlesung (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Musikgeschichte seit 1800 (3) — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. von Zingerle: Die Oper im Zeitalter des Barock (2).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre und Kontrapunkt (4).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Vorträge zum allgemeinen Verständnis von ausgewählten Werken der Musik: J. S. Bach, „Das musikalische Opfer“; L. v. Beethoven, Die letzten Streich-Quartette; G. Verdi, „La Traviata“; A. Schönberg, „Pierrot lunaire“; A. Berg, „Wozzek“ (2) — Klassische und romantische Formenlehre (1) — Einführung, Aufführung, Diskussion von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Heinrich Schütz und sein Zeitalter (4) — S: Probleme der Schütz-Forschung (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. A. A. Abert und Prof. Dr. K. Gudewill) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Grand Opéra (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Die Musik des Impressionismus (2) — Pros: Einführung in die Klaviermusik der Romantik (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte der Symphonie im Zeitalter der Klassik und Romantik (2) — Ü: Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1).

Dr. B. Nettl: Einführung in die Musikethnologie (2) — Das Volkslied in den Vereinigten Staaten (1) — Praktikum zur Einführung in die Musikethnologie (Transskription und Analyse) (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die Musik des 20. Jahrhunderts (3) — Geschichte des Cantus gregorianus (1) — Ober-S: Musikästhetik der Romantik (2) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen und Dr. H. Druux) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Die Musik Nord- und Osteuropas im 19. Jahrhundert (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Das europäische Volkslied II (2) — Die Musik der afrikanischen und amerikanischen Neger (2) — Mittel-S: Volkslied (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musikgeschichte von Boethius bis Guido von Arezzo (2) — Unter-S: Die Suite (2) — Paläographische Ü (Mensuralnotation 16. Jahrhundert) (1).

Privatdozent Dr. H. Kober: Musikalische Akustik II (1).

Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre für Fortgeschrittene, Kontrapunkt (Der 3- und 4stimmige Satz), Analyse der Klavier-Sonate (je 1).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger, Kontrapunkt (Der 2stimmige Satz), Generalbaß-Ü (je 1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Die Musik des Zeitalters der Niederländer (2) — Die Musik der Antike (2) — Ü zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Besprechung einzelner Klassiker: Richard Wagner (2).

Prof. Dr. H. Bessler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Colloquium zur Vorlesung (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Mendelssohn, Schumann und die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Béla Bartók (2).

Prof. Dr. R. Petzoldt: Die Stellung der russischen Musik in der russischen Geschichte (1).

Dr. R. Eller: Mozart II (2) — Ü zu Mozarts Opern (2) — Ü: Tabulaturenkunde (2).

Dr. H. Grüß: CM voc., CM instr. (je 2).

Dr. E. Paul: Ü: Gregorianik (2).

Dr. P. Rubardt: Spezielle Instrumentenkunde: Blasinstrumente (2) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1).

Dr. P. Schmiedel: Physik der Instrumental- und Vokalklänge (1) — Ü zur Vorlesung (1) — Außereuropäische Musik (1).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Bach und Händel (2) — Ü zur französischen Musik des 18. Jahrhunderts (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Musikgeschichtliches Colloquium für Schulumusiker (2).

Prof. Dr. A. Welck: Musikpsychologie (1).

Prof. Dr. E. Laaff: Die Oper im 19. Jahrhundert (1) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Musik der deutschen Romantik (3) — Das deutsche Lied von Heinrich Albert bis zu Richard Strauß (mit originalen Darbietungen und Aufnahmen) (1 14tägig) — Die Musik im 16. Jahrhundert (1) — Pros: Partiturspiel, Harmonische Analysen (in Verbindung mit Prof. K. Utz) (je 1) — S: Die Musikinstrumente (1) — Instrumentation von 1750 bis 1850 (1) — CM: Ausgewählte Werke zur Vorlesung (Musik im 16. Jahrhundert) (1) — Colloquium über aufgeführte Werke (1).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonielehre für Anfänger, für Fortgeschrittene, Allgemeine Musiklehre, Kontrapunkt, Erläuterung und Vorführung von Meisterwerken der Tonkunst, Orgelstruktur (je 1) — Orgelunterricht (2) — Univ.-Chor, Madrigalchor (je 2).

München. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Die Entstehung der Wiener klassischen Musik und Joseph Haydn (3) — Ü: Der Wiener klassische Satz (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Die Sinfonie von Schubert bis zur Gegenwart (1) — Die Hauptströmungen der Musik seit 1900 (1) — Das deutsche Lied von Schubert bis Pfitzner (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Pros: Lektüre musiktheoretischer Traktate des Spätmittelalters (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: 1. Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie; 2. Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit; 3. Aufführungsversuche (in Gruppen je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Besprechung einzelner musikalischer Werke, Ü im musikalischen Satz (je 2).

— *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Kulturgeschichte des Tanzes (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Bruckner und Bahms (Musik der europäischen Romantik II) (3) — Unter-S: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (mit Dr. R. Reuter) (2) — Das Musik-Kolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (mit Dr. R. Reuter).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Europäische Musik der Renaissance (2) — Ü zur Notationskunde (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Geschichte der Musikinstrumente (1) — Einführung in die Harmonielehre, Ü im zweistimmigen Satz, Einführung in die Funktionstheorie, Modulations-Ü, Praktische Ü im Spielen alter Schlüssel, Bestimmungs-Ü (je 1).

Lehrbeauftragt. Kantor W. Klare: Kirchenlied und Choral (1) — Ü im kirchlichen Singen (1).

Lehrbeauftragt. Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Das Wort-Ton-Problem im Gregorianischen Choral und seine Auswirkung für die mehrstimmige Kirchenmusik (1) — Praktische Ü im Choralgesang (1).

Rostock. Dr. R. Eller: Mozart (1) — Ü zur Vorlesung (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Beethovens Streichquartette (1) — S: Ü zum einstimmigen Lied des Mittelalters (2) — Pros: Quellenkunde zur Musik des Mittelalters (1) — Colloquium für Doktoranden (1) — Stilkundliche Arbeitsgemeinschaft (2).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Béla Bartók als Komponist und Forscher (1).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Ü: Notationskunde, Musiklehre für Anfänger, für Fortgeschrittene (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Univ.-Chor, Akad. Orchester (je 2) — Ü: Unterweisung für Streicher (2).

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Keller: Das Zeitalter Bachs (mit musikalischen Beispielen) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Die Musik im Spätmittelalter (2) — Ü zur Bach-Kritik (2) — S: Ü zur zeitgenössischen Theorie der klassischen Sonate (2) — Pros: Ü zur Instrumentenkunde (2) — Ü im Generalbaßspiel (2) (durch Dr. B. Meier) — CM: Chor, Orchester (je 2) (durch Dr. G. von Dadeln).

Prof. Dr. G. Reichert: Die Oper im 17. Jahrhundert (2) — Ü: Das Problem der Wechselbeziehungen zwischen Musik und Literatur (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Instrumentalmusik des Barockzeitalters II (4) — Pros (2) — Haupt-S (2) — Notationskunde I: Antike, Neumen, Hilfstonschriften (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Theorie des Kontrapunkts um 1500 (2).

Privatdozent Dr. Fr. Zagiba: Die Musikpflege bei den Donau- und Alpenslawen im Frühmittelalter (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Ästhetik der Musik der Naturvölker (2) — Musikinstrumentenkunde für Völkerkundler (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Grasberger: Musikbibliographie I (1).

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre I (4) — Kontrapunkt I (2) — Theoretische Formenlehre I, Instrumentenkunde I (je 1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (4).

Würzburg. Dr. H. Beck: Geschichte der Meßkomposition (2) — S I: Modal- und Mensuraltheorie (1) — S II: Probleme der Aufführungspraxis älterer Musik (2) — CM voc. (Akad. Chor) (2) — CM instr. (Orchester- und Kammermusik).

Zürich. (Vorlesungen nicht gemeldet.)

Besprechungen

H. C. Robbins Landon: *The Symphonies of Joseph Haydn*, London 1955, Universal Edition & Rockliff, 862 S.

Das vorliegende, sehr umfangreiche Werk des jungen amerikanischen, in Wien lebenden Haydnforschers, das möglichst bald eine Übersetzung ins Deutsche finden sollte, ist das erste in seiner Art, das sich ausschließlich dem Sinfoniker Haydn widmet. Die ausgezeichnete Arbeit von Hans Joachim Therstappen, *Joseph Haydns sinfonisches Vermächtnis* (Kieler Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 9, 1941), behandelt nur — wenngleich in tiefeschürfenden Analysen — die Londoner Sinfonien, Hermann Kretzschmar beschrieb im Peters-Jahrbuch 1908 die Jugendsinfonien des Meisters, und in sämtlichen Biographien sind Haydns sinfonischen Werken größere Abschnitte gewidmet, ohne daß damit das Thema in seiner Gesamtheit erschöpft werden konnte. Wenn in H. E. Jacobs Haydn-Biographie (1952) von den Sinfonien als von einem „Kontinent“ gesprochen wird, so ist diese Bezeichnung wirklich vortrefflich, und man könnte nur bemerken, daß dieser Kontinent bisher noch nicht so recht erforscht war. Das lag an verschiedenen widrigen Umständen, von denen das Fehlen einer Gesamt-Ausgabe zweifellos der unangenehmste war und vorläufig auch noch ist. Nun hat sich das im vorigen Jahre neugegründete *Joseph-Haydn-Institut* die Aufgabe gestellt, diesem Übelstand abzuwehren. Landons Widmung seiner Arbeit an Jens Peter Larsen als „*The Father of Modern Haydn Research*“ zielt natürlich in diese Richtung. Der Autor hat die Ergebnisse langer, mühevoller Arbeit zu einem großen Werk zusammengetragen, das in der

quellenkritischen Arbeit geradezu beispielhaft ist. (Das etwas unhandliche Buch wäre vielleicht besser in zwei Bände zerlegt worden; denn fast 300 Seiten enthalten Anhänge, Bibliographie u. a. m.) L. versteht es, den schier erdrückenden Stoff in übersichtlicher Weise zu gliedern und ihn anschaulich darzustellen, so daß man das Buch mit nie erlahmendem Interesse liest.

Die Fülle des sinfonischen Schaffens birgt eine Reihe von Problemen, die von der Echtheit bis zu Fragen der Überlieferung und Aufführungspraxis reichen. Zweifellos haben die handschriftlichen Kataloge von Haydn selbst und seinem Gehilfen Elßler einen gewissen Grundton anstimmen können, aber damit ist die Frage der Vollständigkeit noch keineswegs gelöst. Hier beginnt L.s grundlegende Arbeit. Im I. Kapitel *Authenticity and Terminology* wird festgestellt, daß über die bisher schon erkannte Zahl von 104 echten Sinfonien wenigstens noch 100 Werke Haydn fälschlich zugeschrieben worden sind, obwohl Elßler schon seit 1765 eine Aufstellung der Werke Haydns betrieben hatte („*Entwurf-Katalog*“). Leider sind hiervon nur 24 Seiten erhalten geblieben. Erschwerend ist darin auch die Bezeichnungsweise, denn neben „*Sinfonia*“ findet man zuweilen noch „*Divertimento*“ oder „*Ouverture*“, sogar „*Partia*“ (wie ja auch die frühen Klaviersonaten fast stets als *Divertimenti* bezeichnet worden sind). Andere wichtige Quellen sind der Katalog des Wiener Musikliebhabers Franz Bernhard Ritter von Kees (1790—1792) und das große Elßlersche Haydn-Verzeichnis von 1805 mit Haydns Vermerk: „*Verzeichniß aller derjenigen Compositionen welche ich mich beyläufig erinnere von meinem 18ten bis in das 73ste Jahr verfertigt zu haben.*“

Nun kann ein Schaffen von solcher Dichte und Vielseitigkeit aus der Alterssicht kaum noch statistisch erfaßt werden, besonders dann nicht, wenn der Komponist selbst schon an Gedächtnisschwund leidet und die meisten seiner Werke gar nicht mehr besitzt. Um die Verwirrung noch vollkommener zu machen, entdeckte der verdienstvolle Haydnforscher Adolf Sandberger noch 78 Sinfonien, deren Echtheit allerdings von Larsen mit Erfolg widerlegt werden konnte! Mit großer Exaktheit stellt L. die Quellen und die Chronologie fest, wodurch sich möglicherweise die Reihenfolge bei einigen Sinfonien ändern könnte. Bei fehlenden Autographen ist man allerdings auf stilistische Vergleiche angewiesen und kann nur ungefähre Daten angeben. Auf Grund eingehender Untersuchungen gelingt es festzustellen, daß Haydns Sinfonien infolge mangelhafter Überlieferung z. T. sehr verbalhornt worden sind. Das trifft, neben vielen anderen, besonders für die Londoner Sinfonien Nr. 96 D-dur und Nr. 98 B-dur zu, und zwar auf Tempi, Instrumentation, Dynamik und Phrasierung.

Mit Nachdruck verweist L. auf die Wiedergabe der Sinfonien entsprechend den Orchesterbesetzungen, die Haydn jeweils zur Verfügung standen. So hatte das Esterházy-Orchester im Höchsthalle 25 Musiker. (Während der Jahre 1776—1778 waren auch zwei Klarinetten angestellt. Bekanntlich hat Haydn sich der damals neuen Klarinette nur zögernd zugewandt und ihr auch niemals Aufgaben gestellt, wie Mozart oder, früher schon, Stamitz zu tun pflegten.) Für größere Besetzungen bis zu 60 Musikern (oder noch mehr) schrieb Haydn erst seine Pariser und Londoner Sinfonien. Fragen der Dirigierweise, der Verzierungspraxis, der Benutzung des Cembalos, der Instrumentation werden unter Auswertung zeitgenössischer Quellen klar behandelt. Man möchte jedem Dirigenten die Lektüre gerade dieser Abschnitte empfehlen!

Der II. Teil des Buches betrachtet die einzelnen Schaffensabschnitte. L. nimmt sieben an, während Larsen sich für acht Perioden entscheidet. Daß für den Beginn des sinfonischen Wirkens (1759) auch andere frühe Werke wie die Scherzandi u. a. herangezogen werden, ist verständlich, denn auch hier zeigen sich sinfonische Züge, sozusagen im Vorbereitungsstadium. L. stellt für alle Werke gemeinsame Dinge fest, so die teils noch rudimentäre Sonatenform des I. Satzes,

die Schlußsätze im $\frac{3}{8}$ -Takt oder den Typus des Menuetts, in dessen Trio sich bereits österreichische oder slawische Volksmelodik ankündigt. Auch der bisher nie so recht gewürdigte Einfluß von Georg Christoph Wagenseil wird hier richtig eingeschätzt. (Der „mannheimerische“ Beginn der I. Sinfonie D-dur von Haydn darf nämlich nicht dazu verführen, die Rolle dieser Musiker in Haydns frühem Schaffen zu hoch einzuschätzen. Die Bedeutung Haydns liegt darin, daß er die damals so verschiedenen und einander heftig widerstrebenden Elemente der neuen Sinfonik miteinander verband. Doch eine seiner sehr wesentlichen Grundlagen war die mit Italien korrespondierende Wiener Sinfonik, die in Wagenseil einen ihrer besten Vertreter hatte.)

Es würde zu weit führen, wenn man alle Untersuchungsergebnisse L.s hier anführen wollte. Daß er das „Typische“ herausstellt, bedeutet nicht, daß Haydn etwa schematisch gearbeitet hätte, im Gegenteil: L. weist sofort nach, wie oft und gern Haydn von dem Rezept abweicht. Vor allem warnt er davor, Haydns Sinfonien zu leicht zu nehmen. Der bedächtige Ernst der Arbeit, der selbst in „ausgelassenen“ Sätzen waltet, macht deutlich, daß Haydn in der Sinfonie seine große Aufgabe sah. Die Ausbildung der sinfonischen Mittel beschäftigte ihn zum mindesten ein Jahrzehnt (eigentlich sein ganzes Leben hindurch) und führte, kurz vor der „Sturm- und Drangperiode“ und auch noch nach dieser Zeit, zu jener merkwürdigen Haltung, bei der es dem Meister anscheinend mehr auf die Arbeit als auf das klingende Ergebnis ankam. L. sagt von der Periode 1766—1770, sie sei „eine Zeit des Versprechens und der Erwartung“, während die 1771—1774 eine „der Erfüllung und Belohnung“ sei. In der Periode 1774—1784 erkennt L. manche Schwächen, z. B. die geradezu als „Abklatsch“ der Maria-Theresia-Sinfonie Nr. 48 wirkende Laudon-Sinfonie Nr. 69 in gleicher Tonart, und für die Zeit von 1780 bis 1790 stellt er das Streichquartetttschaffen in den Vordergrund, obschon die Pariser Sinfonien, ferner Nr. 88 und die später „Oxford-Sinfonie“ genannte Nr. 92 zweifellos eine Höhenlage der Sinfonik schlechthin bedeuten. (Von Nr. 92 sagt L. sehr schön, sie sei „im Hochsommer eines langen und produktiven Lebens“ geschrieben.) Aber Haydn verlagerte damals den Schwerpunkt seiner Arbeit außer auf die Quartettkomposition

auch auf die Oper, in der er bis 1782 sehr erfolgreich wirkte.

Über den Abschnitt 1771—1774 gehen die Meinungen der Haydnforscher auseinander, denn nicht jeder ist geneigt, den literarischen Begriff „Sturm und Drang“ auch auf die Musik von Haydn anzuwenden. Der Rezensent vertritt jedoch seit langem die auch von L. geäußerte Auffassung, daß diese Zeit, in der Haydn plötzlich tragische Akzente in seine Musik hineinträgt und sich überhaupt sehr unwirsch gebärdet, doch eine Umwälzung in seinem Schaffen bedeutet. Im Grunde ist die Größe des Sinfonikers Haydn, die bekanntlich meist nur aus dem reifen Spätwerk der Pariser und Londoner Sinfonien abgelesen wird, wohl doch nur verständlich, wenn man sie in der Vereinigung aller Elemente, auch der — im übrigen noch heute — revolutionär anmutenden eben dieser Periode, auf einer höheren Ebene sieht. Hinzu kommt für das Spätwerk des alternden Meisters die immer stärker hervortretende Bindung an den jüngeren Freund Mozart. Auch das ist ein echtes Haydn-Problem! Folgerichtig führt L. nach einer eingehenden Würdigung der Pariser und Londoner Sinfonien — auch die dazwischenliegenden Nrn. 88—92 werden ihrem Wert entsprechend behandelt — über die Oratorien zu den „sinfonischen Messen“ der Spätzeit nach 1800.

Über die grundlegenden Untersuchungen hinaus, die der immanenten Dramatik in Haydns sinfonischem Schaffen folgen, gibt es dann im Anhang I den thematischen Katalog der authentischen Sinfonien und einige in den Ausgaben fehlende Instrumentalstimmen, während Anhang II das thematische Verzeichnis der zweifelhaften, Haydn zugeschriebenen Sinfonien enthält. Eine umfangreiche Bibliographie, ein Index der im Text erwähnten Werke Haydns, ein Namen- und Sachregister sowie Errata und Addenda schließen das wertvolle, kenntnisreiche Buch ab. Außer einer vorzüglichen Bilderauswahl und zahlreichen Notenbeispielen findet man in ihm auch eine bisher unveröffentlichte Sinfonie B-dur in Partitur nach einem Manuskript aus St. Florian.

Helmut Wirth, Hamburg

Festschrift, Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag. In Verbindung mit Franz von Glasenapp, Ursula Schneider und Walther Siegmund-Schultze herausgegeben von Walther Vetter. Deutscher Verlag für Musik, Leipzig 1955. 363 S.

Die vorliegende, umfangreiche Festgabe ist die erste Publikation dieses Charakters, die seit Beendigung des Krieges in deutscher Sprache erschienen ist. Nicht weniger als 39 Freunde, Schüler und Kollegen Max Schneiders haben sich darin zusammengetan, um dem Jubilar, dem Senior der deutschen Musikforschung, ihre Geburtstagsgabe darzubieten. Die Vielzahl der Mitarbeiter bedingt ganz natürlich eine Vielgestalt des Buches, wie sie sich aus der Verschiedenheit der einzelnen Verf., ihrer Methodik und ihrer Fragestellungen zwangsläufig ergibt. Es entspricht der Persönlichkeit, die mit dieser Festschrift geehrt worden ist, daß die überwiegende Mehrzahl der Beiträge ein musikwissenschaftliches Thema zum Gegenstand hat. Und es entspricht wiederum dem Charakter der Zeitschrift, in der diese Rezension erscheint, daß nur über die Beiträge mit musikwissenschaftlicher Zielsetzung im engeren Sinne referiert wird. Über die Qualität der übrigen, die, ungeachtet ihres anderen Zuschnitts, sehr wohl in den Rahmen einer Geburtstags-Festschrift passen, ist damit kein Urteil gefällt.

W. Vetter hat es in seinem warmherzig freundschaftlich getönten Geleitwort aufzuzeigen verstanden, wie das forschersche Bemühen Max Schneiders immer um das Werk J. S. Bachs gekreist habe, ohne daß der Forscher darüber zu einem Spezialisten geworden sei. („Bachs Kunst ist eine Welt wie kaum je zuvor das Werk eines Musikers . . . Bach-Forscher sein heißt nicht Spezialist sein, und ein Spezialist taugt nicht zum Bach-Forscher.“ S. 5.) Und so steht denn auch Bachs Musik im Zentrum dieser Gabe an den Bach-Forscher Max Schneider.

Rudolf Steglichs Interpretation des ersten Contrapunctus der *Kunst der Fuge* ist von einem verwandten Verhältnis zur Bachschen Musik erfüllt, wie es Vetter als bezeichnend für Max Schneider schildert. Dieses Musterbeispiel einer musikalisch einfühlsamen Analyse erhellt die ganze vielgestaltige Welt der Musik Bachs von einem Punkt aus. — Im Gegensatz zu Steglichs Erkenntnissen, die an der musikalischen Realität gewonnen und daher nachprüfbar sind, erscheinen dem begrenzten Einfühlungsvermögen des Rezensenten Wilhelm Heinitz' Versuche einer „*musikbiologisch orientierten Homogenitätsbestimmung*“, dargestellt am *Wohltemperierten Clavier*, nur sehr beschränkt nachvollziehbar. Vollends verschlossen bleibt dem Rezensenten das

Geheimnis der vom Verf. so genannten „Heinitzschens Klangformel“ (S. 149), das darin besteht, daß bloßes Sich-Vorstellen einer für jeden Komponisten besonderen Wortsilbe durch Interpretieren genügen soll, das „urheberisch Angemessene“ des inneren rhythmischen und taktlichen Verlaufs zu erreichen.

Heinrich Bessler sucht in einer umfangreichen Untersuchung den Grund zu einer Chronologie der Bachschen Konzerte zu legen, die in der Köthener Zeit entstanden sind. Er unternimmt es mit einer an mathematische Beweisführung erinnernden Interpretation der stilistischen Merkmale, die Werke in Gruppen zu ordnen, die um 1718, 1719 und 1720 liegen. — Einer Gruppe Bachscher Konzerte, den „Brandenburgischen“, gilt die Untersuchung Peter Wakkernagels, der das Autograph mit philologischer Gewissenhaftigkeit bearbeitet und beschreibt. Die Liste von Bachs Schreibfehlern gibt dieser Studie den unmittelbaren praktischen Nutzen. — Karl Gustav Fellerer vergleicht Bachs Johannes-Passion mit ihrer durch den Abbate Fortunato Santini hergestellten lateinischen Fassung, die das Werk zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Italien bekannt gemacht hat. — Werner Braun berichtet über die Brüder Maximilian und Johann Andreas Nagel und ihre Teilnahme am Leipziger Collegium musicum Bachs. — Walter Serauky untersucht den Einfluß der in Isaac Vossius' Schrift *De poematum cantu et viribus rhythmici* (1673) niedergelegten Affekten-Metrik auf Kuhnaus *Biblische Historien* und das *Capriccio* des jungen Bach. Serauky vermutet auch für die späteren Werke Zusammenhänge, die aber noch zu erforschen wären. — Als ein „Veilchen am Rande der Bach-Literatur“ stellt Hans Joachim Moser jene in einer Handschrift der Berliner Staatsbibliothek überlieferte Kaffeekantate vor, die denselben Picander-Henricischen Text hat wie die Kantate von Bach. — Mittelbar gehört auch Oskar Söhngens Aufsatz *Kirchenmusik und Theologie* in den Kreis der Abhandlungen, die sich mit Bach und seiner Musik befassen. Söhngen stellt dem „gebrochenen“ Verhältnis zur Musik bei den Calvinisten und Zwinglianern das „ungebrochene“ im Bereich des lutherischen Glaubens gegenüber, und er läßt keinen Zweifel daran, daß er auf dem lutherischen Boden steht, wo „die Musik . . . ihre eigene Würde neben dem Worte Gottes“

hat, „wenn auch zunächst dem Worte Gottes, d. h. in heimlicher Zuordnung zu diesem“ (S. 339).

Unter den übrigen, nicht Bach gewidmeten Arbeiten, nehmen die im engeren Sinn musikhistorischen den größten Raum ein. Günter Fleischhauer eröffnet den Band mit einer Deutung eines Briefes Julians des Abtrünnigen an den ägyptischen Statthalter Ekdikios als Quelle für unsere Kenntnis vom Knabengesang in der Kultmusik des ausgehenden Altertums. Der zwischen 362 und 363 geschriebene Brief dient als Beleg für den „heidnischen Hintergrund“ des byzantinischen kultischen Gesanges. — Heinrich Husmann veröffentlicht eine Studie über das Alleluia *Multifarie* und seine Verwandten. Er weist darin nach, daß die Sequenz *Multifarie* (wie auch die Sequenzen *Justus ut palma*) aus einer Zeit stammt, in der das Alleluia in seiner seit dem 9. Jahrhundert überlieferten Form feststand. Husmann hält es für wahrscheinlich, daß sie — mit ihr die große Gruppe der mit dem Mater-Schema verwandten Sequenzen — in die vorgregorianische Epoche gehören. — Werner Bachmann berichtet über die Praxis des Parallelgesangs, besonders den in Quinten, im späten Mittelalter, der in einigen Rückzugsgebieten noch bis ins 19. und 20. Jahrhundert hinein lebendig geblieben sei (so in Island, Portugal, auf den Adria-Inseln und in den Alpenländern.) — Heinz Enke vergleicht textkritisch die verschiedenen Überlieferungen des „hofedon“ vom Meister Bope und rekonstruiert schließlich seine vermutliche ursprüngliche Form. — Fritz Feldmann widmet dem Gegenstand seiner Dissertation von 1932, dem Breslauer Codex Ms. 2016, erneut seine Aufmerksamkeit. Er nennt die noch offenen Fragen, die an diese wichtige Handschrift der deutschen vorreformatorischen Musik zu stellen sind (wenn sie jemals wieder auftauchen sollte!) und teilt die neuen Forschungsergebnisse mit. — Den Anteil der Kontrafakturen an den Bicinien in Rhau Druck von 1545 untersucht Hans Albrecht. Er weist in seiner von ihm als „Vorbericht“ bezeichneten Studie nach, „daß Rhau nicht nur gelegentlich umtextierte Ausschnitte aus mehrstimmigen Messen als selbständige Bicinien verwendet. Er stellt vielmehr neben die Gruppe der Ordinariums-ausschnitte, denen er ihren originalen Text läßt, eine ganze Schar von kontrafizierten Ordinariums-Bicinien“ (S. 67).

Albrecht kommt zu dem Ergebnis, daß in Rhau Bicinien fast ebenso viele kontrafizierte wie original textierte Messenabschnitte auftraten. Als Verf. der Bicinien-Umtextierungen vermutet er übrigens den Sammler und Drucker Rhau selbst. — Hans Engel steuert neues Material zur Kenntnis der Florentiner Intermedien bei, die 1589 die Hochzeit des Mediceer-Fürsten Ferdinando mit Christine von Lothringen und Toscana festlich schmückten. — Eine Biographie von Melchior Vulpius legt Hans Heinrich Eggebrecht als gekürzten Abdruck aus seiner maschinenschriftlichen Dissertation von 1949 vor. Er führt darin gute Gründe dafür an, daß Vulpius erst ca. 1570 geboren sein kann, und nicht 1560, wie man bisher allgemein annahm.

Die Reihe der Beiträge zur Musikgeschichte nach Bach eröffnet Harald Kümmerling mit einer Beschreibung von fünf anonymen geistlichen Kantaten aus der Berliner Staatsbibliothek, die er als Autographe Reinhard Keisers feststellen konnte. — Fritz Stein stellt die Frage nach der originalen Gestalt der Telemannschen Schulmeisterkantate, die ja nur in der modernisierten Fassung von C. E. Weyse überliefert ist. Stein vergleicht Telemanns volkstümliches Opus mit der Vertonung des gleichen Textes durch J. A. Hasse; ein Vergleich, der sehr zu Gunsten Telemanns ausfällt. — Robert Haas teilt die Ergebnisse archivalischer Studien zur Geschichte der Familie Antonio Salieris mit, die bis dahin völlig im Dunkeln lag. — Gedanken wie sie Alfred Lorenz am Werk Wagners und Wilhelm Werker an dem Bachs (*Matthäus-Passion*) entwickelt hat, versucht Eugen Schmitz auf die *Zauberflöte* anzuwenden, indem er den Formgesetzen nachspürt, die die Oper im Großen gestaltet haben. — Joseph Müller-Blattau untersucht die zyklischen Formen in Beethovens Spätwerk (seit 1820) und geht dabei von der These aus, daß zyklische Gestaltungsweise für das „reife Spätwerk eines Schaffenden kennzeichnend“ sei. — Über Otto Nicolais durch den Umgang mit Pöhlchau, Santini und Fuchs angeregte Beschäftigung mit der italienischen Musik der römischen und venezianischen Schule unterrichtet uns Wilhelm Virneisel auf Grund der Berliner Quellen, die Nicolais Sammlertätigkeit widerspiegeln. — Hans Kreckharts durchsucht die zeitgenössischen Quellen auf Aussagen über Richard Wagner als Sprecher und Sänger.

Er kommt von dieser Seite her zu einer Bestätigung des von Gustav Becking an Wagners rhythmischer Gestaltungsweise gewonnenen typologischen Befundes. — Walther Siegmund-Schultze interpretiert Brahms' vierte Sinfonie als „klaren Ausdruck seiner Stellung zur Zeit und Gesellschaft in all ihrem Widerspruch“ (S. 252). Einem in neuerer Zeit offenbar gewordenen Bedürfnis nach praktisch verwendbarer Blasmusik kommt Franz von Glasenapp nach, wenn er eine ganze Reihe französischer Ouvertüren und Sinfonien zwischen 1793 und 1795 für größere Bläserensembles beschreibt. Unter dem Aspekt der Bedeutung, die die Musik dieses Genres beispielsweise für Beethoven gehabt hat (Gossec!), enthält dieser Beitrag auch über das Nützliche einer Materialsammlung hinaus eine Menge Wissenswertes. — Hans Peter Schmitz geht in temperamentvoller Art zahlreichen Vorurteilen in der Musizierpraxis älterer Musik zu Leibe. Er beschränkt sich dabei im Wesentlichen auf die Flötenmusik des 18. Jahrhunderts, doch haben seine Gedanken grundsätzliche Bedeutung für die Verlebendigung der Musik vergangener Epochen. — Hans Joachim Zingel untersucht die Rolle, die einer der Außenseiter unter den Instrumenten, die Harfe, in der Musik der Gegenwart spielt. Die deutlich erkennbare Renaissance, die das Instrument jetzt erfahre, gehe mit einer tiefgreifenden Wandlung der Klang- und Spieltechnik einher, die allenfalls mit der bei den Schlaginstrumenten vergleichbar sei. Zwei Beiträge der Festschrift gelten der Musiktheorie. Siegfried Borris betrachtet sehr kritisch Hindemiths harmonische Analysen aus der Tonsatzlehre, an denen dieser bekanntlich (wie vorher Hugo Riemann mit der funktionalen Harmonielehre) exemplifizieren wollte, daß seine analytischen Methoden auf die Musik aller Zeiten und Stile anwendbar seien. Borris kommt — man möchte beinahe sagen: natürlich — zu dem Ergebnis, daß ihr Geltungsbereich auf die zeitgenössische Musik beschränkt sei. Auch hier wird man noch Einschränkungen machen müssen. — Werner Dankert gibt die Grundlagen zur Entwicklung einer Funktionstheorie des Melodischen, die er aus der Beschäftigung mit älterer Volksmusik und der Musik außereuropäischer Völker gewonnen hat.

Den einzigen — allerdings sehr gewichtigen — Beitrag zur vergleichenden Musikwissen-

schaft schrieb Walter Wiora. Er prüft darin das Verhältnis von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit der Vor- und Frühzeit, der außerabendländischen Kulturen und der älteren europäischen Volksmusik und schildert die Übergangsform zwischen beiden Bereichen. Wiora erprobt an einer Fülle von Material den von ihm konstruierten Begriffsapparat, der es ermöglicht, die im Grundsätzlichen sehr verschiedenen Formen von Mehrstimmigkeit präzise zu erfassen. Harald Heckmann, Kassel

Friedrich Stier: Ehrung deutscher Musiker durch die Universität Jena. (Darstellungen zur Geschichte der Universität Jena, hrsg. von Friedrich Schneider, Bd. II), Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1955, 83 S.

Die Schrift bietet in verschiedener Hinsicht Interessantes: Sie spiegelt einmal Jenas Universität in ihrem Verhältnis zur damals zeitgenössischen Musik wider und bereichert vor allem unser Quellenmaterial über große Musikerpersönlichkeiten des 19. Jahrhunderts durch diplomatisch genauen Abdruck z. T. unveröffentlichter Akten des Jenaer Universitätsarchivs. Gewiß treffen die acht ehrenhalber verliehenen Dokortitel nicht immer „Unsterbliche“, und nicht jeder Leser wird — wie Fr. Schneider in der Einleitung — stets die „Sicherheit“ der Wahl bewundern: in der Reihe Meyerbeer, Stade, v. Bülow, Methfessel, Töpfer, Gille, Lassen, Reger dürfte beim zweiten der Dank an den eigenen Universitäts-Musikdirektor, beim sechsten an den langjährigen Organisator des akademischen Konzertlebens in Jena und beim siebenten die Verbundenheit mit dem Hofkapellmeister des benachbarten Weimar der Hauptgrund für die Ehrung gewesen sein; selbst bei H. v. Bülow, dem mit 34 Jahren bereits ehrenhalber promovierten „modulator chordarum“, steht das Jenaer Konzertleben, das Bülow als „Parterre von Königen“ rühmt, im Vordergrund. Wenn dieser so früh erteilten Würde gegenüber der Sänger zahlreicher Kommerslieder, Albert Methfessel, erst 80-jährig die gleiche Ehrung erhielt, so wurde dieses Bekenntnis zur musikalischen „Frucht der deutschen Burschenschaften in Jena“ im vorsichtigen Abstand eines halben Jahrhunderts abgelegt. Unter solchem Aspekt gesehen, ist Jenas Entscheidung für den erst 35jährigen „Neutöner“ Reger ohne

Zweifel ein Dokument musikgeschichtlichen Weitblicks.

Dieser lokalgeschichtlichen Seite, der Klärung ihrer Zusammenhänge, hat sich der Herausgeber liebevoll angenommen. Wenn er darüber hinaus im „Schlußwort“ die Ehrenpromotionen „auch im Lichte des objektiven Urteils der Gegenwart“ zu rechtfertigen sich bemüht, so wird dabei „objektiv“ recht einseitig gesehen. Vor allem bei Bülow läßt sich sein auf S. 69 f. abgedrucktes Bekenntnis zur Geistesaristokratie nur schwer mit wahrer Zuneigung zu „weitesten Kreisen des Volkes“ in Verbindung bringen (S. 49). Honorarverzicht und Bemühen um Volksbildung kann auch dem Pflichtbewußtsein der „Noblesse“ entspringen. Doch soll hierüber sowie über die fragwürdige Notwendigkeit, z. B. Chopin mit der Fußnote „polnischer Komponist und Klaviervirtuose“ besonders vorzustellen, nicht diskutiert werden.

Die andere Seite des besonderen Interesses, das die Veröffentlichung verdient, führt von der Lokalgeschichte Jenas weg zur Frage, ob und inwieweit die neuen Dokumente die Biographie der hier berührten Meister bereichern. Man wird sagen dürfen, daß die lateinischen Diplome selbst, von denen das Meyerbeersche überhaupt fehlt — es sei darum weiter unten abgedruckt —, der biographischen Forschung weniger Aufschluß bieten als die darum geführte Korrespondenz der Meister. Auch hier ist nicht alles neu. So fand sich zu dem Konzept des Dankschreibens in Du Moulin-Eckarts Buch manche Variante, auf deren Vergleich der Hrsg. verzichtet hat. Daß Bülow in seiner nun vorliegenden Reinschrift bei der Klassifikation der Pianisten „nach Handwerksbegriffen“ wegließ, jedoch für hochwertige zeitgenössische Musik „Selbständigkeit“, also Neuheit forderte, mag immerhin ergänzt sein.

Bisher nicht erwähnt, zeitlich und im Buch jedoch die Ehrenpromotionen einleitend, verdient Robert Schumanns Promotion wohl die stärkste Beachtung. Nicht nur wegen des derzeitigen Schumann-Jahres. Wenn vier Jahre nach Mendelssohns Leipziger Ehrenpromotion der ehemalige Leipziger Student Schumann in Jena auf eigenes Betreiben, nicht honoris causa, sondern unter normaler Honorarzählung den Doktor-Titel erwirbt, so steht diesem Zeichen minderer Berühmtheit doch Kefersteins Satz, daß „er als Stifter der sogenannten neuroman-

tischen Schule gelten kann“ und dementsprechend die Auszeichnung als „*artifex ingeniosus et iudex elegans*“ gegenüber. Daß jedoch an diesem Fortschrittlich-„Neuroromantischen“ übermäßig der Sonatenanteil hervorgehoben wird (Brief Keferstein/Dekan), erinnert an den Breslauer Universitätsprofessor und Vorkämpfer Schumanns A. Kahlert, der auch mehr die Pflege der großen Form erhofft, von Schumann aber auf das Lied als Höchstleistung verwiesen wird. Aufschlußreich — als neue Quellen — sind weiterhin Schumanns Brief an den Dekan und seine „vita“, die ihm „blutsauer geworden“. Das Bekenntnis einer „treuen Verehrung für das Überkommene“, aber auch die klar geäußerte Erkenntnis, „als Komponist einen von allen anderen verschiedenen Weg“ zu gehen, muß in diesem offiziellen Schreiben um so mehr beachtet werden, als vorher die Anerkennung der „anderen“ ausgesprochen wird, „füßen sie nun auf dem Alten, sowie zum Theil auf Mendelssohn, oder haben sie wirklich Eigentümliches und Neues ersonnen, wie etwa Chopin“. Dies ergibt eine neue Variante in der Frage, wie Schumann zu beiden Meistern stand. Mendelssohns Mittelstellung zwischen Alt und Neu und Chopins „wirklich Neues“ sind um 1840 sonst nicht so deutlich ausgesprochen. Auf all diese spezielleren Fragen zu Schumanns Biographie einzugehen, war wohl vom Hrsg. nicht beabsichtigt, immerhin hätte auf die entsprechenden Stellen in Boettichers aufschlußreichem Schumann-Werk („Einführung . . .“) verwiesen werden müssen. Man wird übrigens die Auswirkung dieser Ehrung, die in ihrer Mittelstellung zwischen „h. c.“ und normaler Promotion richtig herausgearbeitet wurde, im Hinblick auf Schumanns Psyche nicht überschätzen dürfen: „Arbeitsfreude für die nächsten Jahre“ bis zum Ausbruch der „unheilvollen Krankheit“ bedeutet denn doch eine kaum haltbare Vergrößerung. Wohl aber darf man sagen, daß die Ehrung den ohnedies im Februar 1840 eingetretenen Schaffensauftrieb des „Liederjahres“ und die Vorfriede auf die endlich bevorstehende Heirat verstärkte! Textkritisch bliebe zu fragen, ob Stellen wie „*currigulum*“ (S. 14), „*testamonium*“ (S. 51), „*doxte*“ (58) und das besonders sinnentstellende „*also*“ des Bülowbriefes (70) wirklich im Original stehen. Liest man im letzteren Falle „würdiger . . . als das . . . *imitatorum pecus*“, so wird die Stelle ver-

ständig und wird auch durch das bereits im Druck bekannte Konzept bestätigt. Unter den Druckfehlern sei „*Andrè* (statt *é*, S. 19) herausgegriffen.

*

Das in der oben besprochenen Veröffentlichung fehlende Doktor-Diplom Meyerbeers, das im Meyerbeer-Archiv des Berliner Instituts für Musikforschung (Sign. M 69) aufbewahrt wird und für dessen freundliche Überlassung hiermit wärmstens gedankt sei, lautet: „. . . *DECANO ORDINIS PHILOSOPHORUM . . . CAROLO SNELL . . . ORDO PHILOSOPHORUM VIRO PERILLUSTRIET AMPLISSIMO JACOBI MEYERBEER MUSICAE ARTI IN BORUSSIA PRAEFECTO PRIMARIO OPERIBUS EXIMIIS ET ELEGANTISSIMIS NON MODO IN PATRIA SED ETIAM APUD EXTERAS GENTES CELEBERRIMO DOCTORIS PHILOSOPHIAE HONORES DIGNITATEM IURA IMMUNITATES . . . HONORIS CAUSA DETULIT . . . IENAE DIE X. M. IULII A. MDCCCL.*“

Dr. Heinz Becker, Hamburg, dem besonderen Kenner Meyerbeers, verdanke ich außer der Vermittlung des Vorstehenden noch folgende Tagebuch-Notizen Meyerbeers (Abschrift Wilhelm Altmanns, Institut für Musikforschung Berlin):

„Dienstag 25. VI. [1850] . . . An Professor B. L. O. Wolff in Jena geschrieben, welcher mir angezeigt hatte, daß mich die Universität von Jena zum Doktor der Philosophie ernennen würde.“ Dieser Brief ist bei A. Kohut, *Meyerbeer* (Reclams Musiker-Biographien, Bd. 12, S. 50) unter „Berlin, den 24. Juni 1850“ abgedruckt. Das Tagebuch vom 14. VII. [1850] verzeichnet: „. . . Brief von dem Dekan der Universität Jena Professor Snell, worin er mir offiziell meine (nicht nachgesuchte) Ernennung zum Doktor der Philosophie . . . anzeigt . . .“ sowie die Absendung des Dankschreibens am 3. VIII. Eine nachhaltige Wirkung auf Meyerbeer ist hier nicht zu erkennen und wohl auch — laut freundlicher Mitteilung Dr. Beckers, der an der Veröffentlichung wichtigen Materials über diesen Meister arbeitet, — nicht zu erwarten.

Fritz Feldmann, Hamburg

Emanuel Winternitz: *Musical autographs from Monteverdi to Hindemith*, 2 Bde., 1955, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

Band 1 dieses vorzüglich ausgestatteten Werkes enthält eine umfangreiche, wissenschaftlich begründete Einführung in die Probleme der Notenhandschriftkunde; Band 2 bringt dazu 196 Tafeln von Notenschriften der bedeutendsten Komponisten von 1600 bis heute. Ähnliche Sammlungen liegen mehrfach vor, einmal solche, die einzelnen Meistern gewidmet sind, wie die Zusammenstellungen für J. S. Bach von H. Kretzschmar, für Mozart von L. Schieder mair. Zum Teil war für die Auswahl mehr das ästhetische Interesse maßgebend, den Liebhabern eine Anzahl schöner Blätter vorzulegen, wie bei dem Werk von Schünemann. Schließlich können die Zusammenstellungen durch die Herkunft aus bestimmten Sammlungen bedingt sein, wie bei Kinskys Katalogen der Bibliotheken Heyer und Flörsheim. (Ausführliche Titel usw. siehe in meinen Aufsätzen *Die Bedeutung musikalischer Facsimile-Ausgaben* ... in *Musikhandel*, 1953, Heft 7, 8, 1954, Heft 2, 5).

Diesen Werken gegenüber ist das Buch von Winternitz viel umfangreicher in der Zahl der Beispiele. Dann ist die Auswahl zunächst durch einen historischen Gesichtspunkt bedingt. Der Verf. will die Entwicklung der Notation von 1600 ab an Beispielen handschriftlicher Partituren darstellen. Das ist ihm in außerordentlichem Maße gelungen. Ich erwähne etwa, daß an Doppelbeispielen von Buxtehude, Froberger und auch J. S. Bach gezeigt wird, wie sich Tonsetzer noch der alten Tabulaturchrift und zugleich der neueren Notenschrift bedienen. Die Entwicklung im Gebrauch der Taktstriche, der dynamischen Zeichen oder der in der Zahl immer wachsenden Akzentzeichen, läßt sich Schritt für Schritt verfolgen und ergibt ein lehrreiches Studium für sich.

Aber der Verf. geht über diese Betrachtungen hinaus und unterzieht die Elemente des Notenschreibens einer genauen Untersuchung. Dieser dienen die klaren und eindringlichen Einleitungskapitel über die musikalischen Schriftzeichen, den Schreibakt, die Instrumente des Schreibens und ihre Wichtigkeit (ob es sich um Gänsekiel, Stahlfeder oder Füllfederhalter handelt). Verschiedene Arten der Möglichkeit, Noten zu schreiben, werden festgestellt: in getrennten oder verbundenen Schreibakten, mit verschiedenen geneigten Notenhälsen usw. Überaus wichtig scheint mir die Feststellung, daß es neben den selbstverständlichen individuellen Unterschieden der Notenhandschrift auch viele zeitbedingte gibt, die vielfach sofort die Zeit

der Entstehung erkennen lassen. Eine scharfe Trennung der beiden Einflüsse voneinander ermöglicht erst sichere Kenntnis der einzelnen Schriften.

Zu den individuellen Eigenschaften gehören z. B. die Stellung des Notenkopfes zum Halse, die Neigung der Hälse, die Art der Balken usw. Werden derartige Feststellungen für die Handschrift eines Komponisten genau durchgearbeitet, dann wird es sicherer, zweifelhafte Handschriften zu beurteilen, als bei mehr gefühlsmäßiger Einstellung. So wird z. B. bei Monteverdi (I, 47) erwähnt, daß genaue Untersuchungen ergeben haben, daß das viel wiedergegebene „*Lasciate mi morir*“ wahrscheinlich nicht Monteverdis Handschrift ist. Auch die zweifelhafte Seite des Bachschen „*Klavierbüchleins*“ wird diskutiert (I, 58). Wer sich als Liebhaber oder von Amts wegen mit Handschriften beschäftigt, wird aus dem genauen Durchdenken der Angaben von Winternitz große Hilfe schöpfen. Lehrreich sind auch Beispiele wie bei A. Scarlatti und Mozart, die Entwicklung und Wandel der Handschrift im Laufe des Lebens, aber auch die bleibenden Faktoren zeigen. Häufig werden Typen in Beziehung auf einzelne Elemente der Notenschrift herausgestellt. Interessant ist, wie oft Beethovens Schrift als irregulär und wechselnd erscheint. Das hängt offenbar mit der Tatsache zusammen, daß seine Kompositionen während der Niederschrift und nicht vorher entstanden. (Ich habe das in meinem Vortrag auf dem Oxforder Kongreß 1955 und in meinem demnächst erscheinenden Buche: *Textkritische Untersuchungen bei L. van Beethoven* ausführlich begründet.) Damit hängt zusammen, daß fast alle Komponisten ein schönes, übersichtliches, auch bei Korrekturen lesbares Bild geben. Bei Beethoven liegen die Verhältnisse anders.

Auch die im engeren Sinne graphologisch-psychologische Seite wird ausführlich behandelt. W. warnt aber ausdrücklich davor, auf mehr oder weniger gefühlsmäßiger Grundlage psychologische und charakterologische Aussagen zu machen. Dafür sind im Gegensatz zur Buchstabenschrift die Freiheiten der Notenschrift durch die Linien, die feststehenden Zeichen usw. viel zu gering. Was er (I, 39 f.) von der Art der Notenschrift bei Brahms sagt, die seine künstlerische Zurückhaltung und Sparsamkeit zeige, ist ohne weiteres anzuerkennen. Aber damit schließt er im Grunde nicht aus der Schrift auf den Charakter, sondern vergleicht sie mit den

aus anderen Darstellungen bekannten Zügen des Meisters. Von Interesse in dieser Hinsicht scheint mir eine Feststellung von Robert Ammann, *Die Handschrift der Künstler* (Bern-Stuttgart, 1953, S. 51): „Läßt man eine größere Zahl von Komponistenhandschriften an sich vorüberziehen, so bekommt man den Eindruck, daß die Großzahl etwas Gemeinsames hat, daß es so etwas wie eine Tondichterschrift gibt.“ Die Komponisten stehen damit im Gegensatz zu den bildenden Künstlern, auch zu den Dichtern. Die Erklärung scheint mir auf Grund der Darstellung bei W. nicht schwierig. Die Gemeinsamkeiten der Notenschrift sind so stark, daß sie sogar die Handschriften der Tonsetzer beeinflussen. W. weist in vielen Fällen auf die Gemeinsamkeiten von Buchstaben- und Notenhandschrift hin. Auch Ammann setzt Handschriften- neben Notenproben, berücksichtigt aber wohl die zeitgemäßen Bindungen zu wenig. Ich glaube, daß die Autographen zur Erkenntnis des Schöpfungsakts, zur Feststellung der Wichtigkeit, die der Komponist Einzelheiten beimißt, ungleich wertvoller sind als für charakterologische Untersuchungen. Ich halte den Standpunkt von W. da für begründet und richtig.

Wichtig ist auch die ständige Betonung, daß die Handschrift die Absicht der Komponisten schärfer wiedergebe als selbst sorgfältige Drucke. Das wird z. B. an einer Balkenziehung bei C. Ph. E. Bach (I, 5 und II, 46) im Vergleich zur Urtextausgabe gut belegt. Beethovens rhombenförmiges Schwellzeichen $\langle \rangle$ gibt aufs genaueste den Punkt der höchsten Stärke an (I, 16); es findet sich aber kaum, selbst nicht in den von Beethoven korrigierten Druckausgaben. Aus dem Autograph entwickelt der Verf. die richtige Ausführung der Vorschläge in Mozarts Klaviersonate KV 483 (I, 78; II, 65–66).

Außer allen diesen allgemeinen Gesichtspunkten enthält Band 2 eine Fülle an und für sich höchst lehrreicher und eindrucksvoller Beispiele. Wer wird nicht mit Erschütterung die drei Blätter aus Händels *Jephta* (I, 64 ff.; II, 41–43) betrachten, die den Kampf des Meisters mit der beginnenden Blindheit so eindrucksvoll vor Augen führen? Die Seiten aus Mozarts *Don Giovanni* (I, 78 ff.; II, 67–74) zeigen, in welcher Reihenfolge die Zeilen geschrieben wurden und mit welcher Sicherheit im Finale des 1. Aktes die verschiedenen Taktarten der drei Orchester disponiert sind. Für Schuberts *Die Forelle*

ist ein Autograph wiedergegeben, das im Gegensatz zu den Fassungen der Gesamtausgabe ein Vorspiel hat. Vielleicht fällt von hier ein Licht auf die noch ungeklärte Frage mancher Liedvorspiele bei Schubert. Ähnlich wie bei Händel, zeigen die Beispiele von Schumann (I, 99 ff.; II, 112–115) den Einfluß der beginnenden Krankheit. Lehrreich sind die Hinweise auf den Zusammenhang von Wort und Ton, z. B. bei der Seite aus dem *Schicksalslied* von Brahms (I, 119; II, 145) und bei Debussy (I, 136; II, 175). Interessant ist auch, wie im Zuge der modernen Musik die handschriftlichen Partituren immer mehr druckähnlich werden, wobei trotzdem die individuellen Eigenheiten erkenntlich bleiben, auch ein Zusammenwirken von Zeitgemäßem und Persönlichem.

In der Beschreibung der Autographen werden Herkunft, ursprüngliche Größe usw. genau angegeben. Vielleicht hätten die Wasserzeichen noch aufgenommen werden können. Zur Diskussion der Überschrift der *Tragischen Ouvertüre* von Brahms (I, 12) wäre zu sagen, daß es sich darin zunächst um einen Sinfoniesatz in einer anderen Tonart gehandelt hat (vgl. P. Mies, *Aus Brahms' Werkstatt*, Simrock-Jahrbuch I). Das Werk von W. ist eine bedeutsame und wichtige Erscheinung. Viele der im Vorhergehenden gestreiften Gesichtspunkte werden in ihm zum ersten Male oder doch in größerem Umfange erstmals behandelt. Jeder Musikwissenschaftler wird aus ihm Nutzen ziehen, ebenso Herausgeber, Handschriftenexperten und Liebhaber; schließlich dürfte es für Übungen in musikwissenschaftlichen Seminaren unentbehrlich sein.

Paul Mies, Köln

Adrian Petit Coclico: *Compendium Musices*, Nürnberg 1552. Faksimile-Neudruck hrsg. von M. F. Bukofzer, Kassel und Basel 1954, Bärenreiter-Verlag (= *Documenta musicologica*, Reihe 1, Nr. IX).

Der Faksimile-Neudruck von Coclicos *Compendium*, eine der letzten Editionen Bukofzers, stellt erneut den Wert originalgetreuer Quellenwiedergaben unter Beweis. Obwohl über den angeblichen Josquinschüler schon viel geschrieben worden ist, muß B. im Nachwort feststellen: „Über den Verfasser des *Compendium Musices* wissen wir zuwenig und zuviel: zuwenig, da nur wenige nachprüfbar Tatsachen bekanntgeworden sind, und zuviel, da Adrian Petit Coclico ein un-

verbesserlicher Aufschneider und Prahlhans war, der damit seine Brotherren zu beeindrucken hoffte.“ Mehr als auf seine Brotherren hat Coclico auf die Musikforscher späterer Jahrhunderte Eindruck zu machen verstanden. Wahrscheinlich sind Zweifel an der Wahrheit seiner Behauptungen gar nicht erst aufgekommen, weil sich jeder gesagt hat: „... er kann so töricht nicht lügen.“ An der Tatsache, daß es sich, wie M. van Crevel in seiner Coclico-Biographie nachgewiesen hat, bei den meisten der von Coclico über sein Vorleben ausgestreuten Nachrichten um Märchen handelt, ändern auch die beiden Lobgedichte zum *Compendium* nichts. Die Verfasser, zwei Wittenberger Studenten, können ihr Wissen nur von Coclico selbst bezogen haben. Das Lobgedicht des Noe Bucholzerus erscheint übrigens wenig später noch einmal, allerdings ohne die vier auf Coclico persönlich bezogenen Schlußdistichen, in einer Wittenberger Handschrift (s. W. Brennecke, *Die Hs. A. R. 940/41 der Proske-Bibliothek zu Regensburg*. Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel I, Kassel 1953). Ob Coclico wirklich Josquins Schüler gewesen ist, läßt sich, wie auch van Crevel zugibt, nicht beweisen. Trotzdem hält er diese Behauptung für wahr. Auf Grund der verschiedensten Aussagen im *Compendium* sieht er in Coclico einen „fortschrittlich orientierten Renaissancemusiker“, und auf Grund der Motettensammlung *Musica reservata — Consolationes piae* hält er ihn für einen immerhin beachtenswerten Komponisten. Diese Urteile werden nunmehr an Hand des vorliegenden *Compendium*-Neudrucks und der in Kürze im „Erbe deutscher Musik“ erscheinenden Motettensammlung im einzelnen geprüft werden können. Schon jetzt hat aber van Crevels Biographie die Coclico- und die *Musica-reservata*-Forschung wieder in Gang gebracht. An der Harvard-University ist 1952 eine Dissertation von E. R. Sholund über das Thema *A. P. Coclico: The Compendium Musices* entstanden (s. *Journal of the American Musicological Society* VII, S. 133). Diese Arbeit ist dem Rezensenten bisher leider nicht zugänglich gewesen. Ferner hat B. Meier, der übrigens auch ein Schülerverhältnis zu Josquin für „nicht unmöglich“ hält, eine Studie über den Komponisten Coclico angekündigt (s. *Musikforschung* VIII, S. 83).

Der Gesamteindruck, den die Lektüre des *Compendium* hinterläßt, kann die Skepsis

gegenüber dem, was Coclico über sein Verhältnis zu Josquin behauptet, nicht vermindern. Coclico versteht es zu gut, Reklame zu machen. Immer wieder streicht er seine Beziehungen zu Josquin und die Überlegenheit der Sänger aus den westlichen Ländern heraus. Wenn er dann im selben Atemzug den jungen Musikliebhabern empfiehlt, sich den richtigen Lehrer zu wählen, so kann man kaum noch davon sprechen, daß er aus lauter Bescheidenheit seinen eigenen Namen nicht nenne. Auch die berühmte Musikerklassifikation dient Coclico (nur?) dazu, am Schluß die Überlegenheit der Musiker seines „*quartum genus*“, zu dem er selbst gehört, zu betonen und die Schüler zu ermahnen, sich die Musiker dieser Klasse zum Vorbild zu nehmen. Man wird schließlich nur noch schmunzeln, wenn es z. B. heißt: „*Sunt qui asserant unisonum requirere tertiam . . . Sed Josquinus haec non observavit.*“ Ebenso wie in den Briefen, in denen Coclico sich als ein um seiner Religion willen Verfolgter ausgab, finden sich auch im *Compendium* einige Widersprüche. Während Coclico auf der einen Seite die sogenannte *Musica reservata* wieder ans Licht zurückführen und zu diesem Zweck die bei Josquin gelernte „*ars*“ niederlegen will, sagt er auf B.I M IV r, die Kunst des „*ornate canere et componere*“ beherrschten nur so wenige, weil dieser Gesangsstil erst vor wenigen Jahren erfunden und eingeführt worden sei (und deshalb solle sich die Jugend einen erfahrenen Lehrer suchen . . .). Bukofzer weist im Nachwort darauf hin, daß sich auch Lampadius in seinem *Compendium Musices* von 1537 auf Josquin berufen habe. Lampadius gibt sich aber nicht als Schüler Josquins aus, sondern er stellt nur dessen Kompositionsstil als mustergültig hin. Während Coclico unter Berufung auf Josquin den Vorrang des „*usus*“ gegenüber den „*praecepta*“ betont, erklärt Lampadius, daß man den Stil und die Technik Josquins nur auf dem Wege über die Beachtung der Regeln nachahmen könne. Während Coclico zur „*compositio*“ über den Kontrapunkt gelangt, beginnt Lampadius mit der „*dispositio et ordinatio quatuor vocum*“, d. h. mit Tabellen vierstimmiger Akkorde, wobei er in einigen Fällen sogar schon vom Baß-Tenor-Intervall ausgeht. Es zeigt sich erneut, daß die von van Crevel aufgestellten Gleichungen (Höherbewertung des „*iudicium aurium*“ — Homophonie — fortschrittliche Renaissancemusik auf der einen Seite und Höher-

bewertung der „ars“ — Kontrapunktik — veraltetes c. f.-Ideal auf der anderen Seite) hier nicht aufgehen. Sowohl in Coclicos Motettensammlung wie auch in den Beispielen des *Compendium* finden sich zahlreiche c. f.-Kompositionen. Mit seinen komplizierten Beispielen zur Mensurallehre steht Coclico den von ihm so verachteten *Musici mathematici* nicht nach. Zur Frage, wie er die acht Kirchentönen anwandte, sind die Beispiele des *Compendium* ebenfalls wichtig. Er zeigt sich auch hier als Sonderling. Aufschlußreich für das Problem der Klauselakzidenten sind die Beispiele Bl. D IV r, E III r, E III v, F IV v, G IV r und G IV v. Analoge Stellen finden sich überaus häufig in den *Consolationes piae*. Schließlich sei noch auf das Beispiel Bl. O II v verwiesen, wo in den Schlußtakt der Quartsprung *a—e* im Vagans gegen *f—es* im Altus gesetzt ist. Ein solcher Satzfehler verstärkt die Zweifel an van Crevels Übertragung der Motette Nr. 33 (s. M. van Crevel, A. P. Coclico, S. 280 ff.).

Der bedeutendste Beitrag Coclicos bleibt das Kapitel über die Gesangsverzierungen, aus dem H. Finck viele Einzelheiten in seine *Practica Musica* übernommen hat. Hier findet sich kaum ein Vorbild in den deutschen Lehrbüchern, die ja zum größten Teil auf den Elementarunterricht in den Schulen zugeschnitten waren, in dem man die Feinheiten des Kunstgesangs nicht brauchte. Noch D. Friderici streift das Kapitel der Koloraturen in den späteren Auflagen seiner *Musica figurata* nur ganz am Rande, „weil es zum Theil vor junge Knaben noch zu schwer, und vor die nur dienet, so da in vornehmen Capellen sich gebrauchen lassen...“ Nach einer Musikschule, wie sie Coclico einzurichten versucht hat, bestand zu seiner Zeit noch kein Bedürfnis. Er konnte mit Recht davon sprechen, daß dieser Gegenstand in den übrigen zeitgenössischen Lehrbüchern nicht behandelt worden sei.

Der Neudruck des *Compendium* wird zur Aufhellung der historischen Wahrheit beitragen. Wenn auch der Komponist Coclico nicht in allen Punkten als Repräsentant der von ihm theoretisch formulierten Grundsätze gelten kann, so bleiben doch die theoretischen Aussagen bedeutungsvolle Zeugnisse einer für die Zeit um 1550 modernen Musikanschauung. An Coclicos „origineller Art“ wird der Leser seine Freude haben.

Martin Ruhnke, Berlin

Werner Tell: Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert. Nebst einem Anhang: Die „Kunst der Fuge“ und das „Musikalische Opfer“ als Orgelwerke. O. O., o. J. (Leipzig-Berlin 1955), Pro Musica Verlag. 58 S. Bestrebt, dem Hörer das Verständnis der Orgelwerke Bachs zu erleichtern, hat der Verf., selbst Organist, „in mehr als fünfzehnjähriger Tätigkeit“ mit kurzen Erläuterungen in den Programmen gute Erfahrungen gemacht und legt diese nun erweitert in zusammenhängender Form vor. Die Schrift wendet sich also ausschließlich an den mit Orgelspiel und -komposition nicht vertrauten, höchstens Hausmusik treibenden Hörer und weiß diesem mit wenigen, kurzen Sätzen die wichtigsten formalen und kompositionstechnischen Begriffe verständlich zu machen und an einzelnen Orgelwerken Bachs zu demonstrieren. Daß es dabei stets für den Fachmann peinliche Vereinfachungen gibt, wird sich bei einer solchen Zielsetzung nicht vermeiden lassen. Fraglicher ist schon, ob die Erläuterungen zu den einzelnen Werken, wenn sie bisweilen nur einige wenige Zeilen umfassen und z. B. im Präludium A-dur (BWV 536) nur „krause Akkordfiguren“ konstatieren oder aus dem *Orgelbüchlein* einige exemplarische Stücke herausgreifen, dem Hörer über das hinaus, was er beim Anhören ohnehin wahrnimmt, noch Wesentliches sagen können. Schließlich stören auch einige sprachliche Eigenheiten, so der Gebrauch des Wortes Bar im Femininum, der wohl eher der Vergnügungsindustrie als dem Minnesang entspringt, oder Formulierungen wie „die feierlich schwebende Weise der ‚Wächter Zions‘“. Im allgemeinen jedoch dürfte der Verf. seine Absicht mit Glück verwirklicht haben.

Einige sachliche Einwände könnten bei einer späteren Auflage vielleicht noch berücksichtigt werden. So scheint die Gliederung des Buches nach der Peters-Ausgabe unter bewußtem Verzicht auf das Nennen von BWV-Nummern („Sie könnten den Hörer verwirren“ — aber kann er mit Peters-Nummern mehr anfangen?) doch sehr ungünstig. Denn einmal ist der Verf. dadurch an der Einhaltung einer eigenen Systematik gehindert, er verfährt inkonsequent, indem er einen Teil der von Bach selbst zusammengefaßten Orgelwerke, entgegen Peters, gemeinsam behandelt (*Klavierübung* III), andere, entgegen Bach, in der alphabetischen Ordnung der Peters-Ausgabe beläßt; zum

anderen aber ist die Peters-Ausgabe schon durch die alte Bach-Ausgabe in vielen Lesarten überholt und wird es durch die Neue Bach-Ausgabe in erhöhtem Maße sein (was das Verdienst von Griepenkerl und Roitzsch für ihre Zeit keineswegs schmälert!); endlich enthalten auch die verschiedenen Neuauflagen der Edition Peters schon Umstellungen (Bd. IV, IX), die ein einheitliches Zitieren in Frage stellen. So ist auch die Abhängigkeit von der Peters-Ausgabe für die heillose Verwirrung verantwortlich, in die der Verf. bei seinem Bericht über Bachs letzten Orgelchoral gerät (S. 49 und 54): weder sind die ersten zwanzig Takte der erhaltenen Handschrift autograph, noch trägt der Choral in der *Kunst der Fuge* die Überschrift „Vor deinen Thron tret ich hiermit“. — Die Zurückführung der Präludien entweder auf die mehr improvisatorische Barform (aber ein wesentlicher Unterschied gegenüber der Barform ist die Versetzung des zweiten „Stollens“ in die Dominante!) oder auf die Konzertform dürfte für viele Fälle zutreffen; doch sollte man die dreiteilige Dacapoform ABA nicht ohne weiteres gleichsetzen mit der Konzertform, bei der der vom Verf. mit A bezeichnete Teil (s. S. 11) doch nur das Ritornell bildet.

Endlich möchte ich entschieden der Behauptung widersprechen, daß die Choräle des *Orgelbüchleins* für den gottesdienstlichen Gebrauch deshalb nicht geeignet seien, weil die Melodien in der „ausgeglichenen“ Form geboten würden. Sehr viel problematischer ist hier die Frage der von Bach gewählten Tonart. Doch handelt es sich dabei um Ausführungsfragen, die hier nur angedeutet werden können. Alfred Dürr, Göttingen

Heinrich Eduard Jacob: Mozart oder Geist, Musik und Schicksal. Verlag Heinrich Scheffler. Frankfurt a. M. 1955. 467 S.

Der Referent hat sich seinerzeit in dieser Zeitschrift (6. Jahrg., S. 378 ff.) mit dem Haydn-Buch des Verf. befassen müssen. Mittelding (und zwar peinliches Mittelding) zwischen Roman und Musikermonographie mit der Präntention, die Musik in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, obwohl dafür die Voraussetzungen fehlten, brachte es schon auf dem Umschlag eine Täuschung: das Autograph der D-dur-Sonate, das gar nicht existiert und das der Verlag nach seiner Angabe durch einen Zeichner hatte zeichnen lassen.

Das Biographische war bei Mozart leichter zu übernehmen, denn es stehen nicht nur die Hauptdaten von Mozarts Lebensweg fest, sondern es bieten auch die vielen Briefe von Sohn und Vater einen dehnbaren Stoff. Gedehnt (und zwar auf fast 500 Seiten) wird nicht nur durch psychologisch gemeinte Erläuterungen, sondern auch durch Exkurse und gern etwas pikante Anekdotchen. (Mozart „fast so frei [gegen Frauen] wie Napoleon, der eine Frau . . . ins Zelt befahl und am Schreibtisch arbeitend ihr einen Blick zuwarf: Ziehen Sie sich aus“.) Mit talmiwissenschaftlichem Interesse werden Mozarts häufige Götz-Zitate untersucht. „Die ewige Fixierung des Landvolkes an die Düngerproduktion . . . ist eher infantil als gesund. Das Volk setzt sich selbst dem Kinde gleich, wenn es die verdeckten Körperöffnungen fortgesetzt in seiner Rede mitschleppt.“ Das Götz-Zitat, von Mozart in Kanons vertont, war und ist keineswegs nur bei Bauern, sondern durchaus auch in der Stadt gang und gäbe. (Wie roh Umgangston und Späße auch unter Aristokraten waren, kann man in den Briefen der Liselotte von der Pfalz lesen.) Die natürlich gern erwähnten Briefe an das Bäsle sind aber zweifellos erotische Entgleisungen.

Zu allem und jedem gibt der Verf. seinen Kommentar. Die Einleitung spricht vom Gletscherwasser der Salzach — das längst keines mehr ist! — und im Zusammenhang damit wird Mozarts Musik „kalt“ genannt, „die Kraft kommt aus der Kälte“, „sie verliert nie ihre Kälte“ — eine Behauptung, die mehrfach wiederkehrt. Zwar drückt Mozart, seiner Kunstauffassung entsprechend, Leidenschaften bekanntlich nie bis zum Ekel aus, aber daß seine Musik kalt sei, das kann nur jemand sagen, dem bei dieser Musik nicht warm ums Herz geworden ist. Diese Behauptung (von der Kälte der Mozartschen Musik) ist in jedem Sinne falsch. Mozarts Musik sei „von seiner Vorliebe für Hallen“ — „in einer unterirdischen Halle hallt es demnach unterirdisch“ — bestimmt, „seine Logenmusik, seine Vorliebe für die Freimaurerei, für geheime Sekten, die sich in Grotten versammeln, Sarastros Baß, der in Stockwerke absinkt, die die Bühne vor Mozart nicht kannte (und immer ist's hier unten kalt —)“, also phantasiert der Autor ohne jede Hemmung darauflos. Was alles zusammengebracht wird, läßt sich nicht aufzählen. Der Anschein großer Belesenheit und Gelehrsamkeit soll durch unendliche

Zitate (mit bloßer Namensnennung übrigens) erweckt werden. Aber wer wird alles zitiert! Wahllos geht es von Abert bis Stuckenschmidt, von Hugo Riemann hinunter zu Emil Ludwig, dem Vielschreiber und überführten Plagiator, der von Christus bis zu Mussolini keinen historischen Namen „unbiographiert“ gelassen hat. Die Vielseitigkeit der gestreiften Themen mag Halbgebildete reizen; sie ist ja ihrerseits aus Halbbildung erwachsen. Was soll man dazu sagen, wenn das moderne Wissen über die Antike folgendermaßen gekennzeichnet wird: „Um 1900 beherrschen Nietzsche, Burckhardt, Bachofen und Wilamowitz-Moellendorf das Feld der Erklärung. Sie beschreiten vier voneinander gesonderte Wege, die erst durch das Genie Hofmannsthal im Jahre 1905 miteinander vereinigt werden“? Mit J.s Italienisch ist es ähnlich. Er zitiert (S. 333) Leporellos Registerarie. „Purchè porti la gonella? Weshalb tragt Ihr den Unterrock?“ soll nach J. Leporello Donna Elvira fragen. Natürlich ist das sinnlos, da es heißt: „Wenn sie („non si picca, se sia ricca, se sia brutta“) nur den Weiberrock trägt“ („purchè“, nicht „perchè“, und „porti“ ist 3. Person singularis „congiuntivo presente“).

Aber halten wir uns nicht mit Kleinigkeiten auf, die freilich zur Schiefheit des ganzen Bildes beitragen! Als seine Erfindung, denn die Kennzeichnung als Zitat (Strasser zitiert bei Paumgartner, Mozart, 1940, 667) fehlt, bringt J. die Behauptung vor, daß Rezitativ und Garten-Arie der Susanna (27) in ihrem Munde sinnlos seien und „diese Arie der tief liebenden Frau gehöre, der Gräfin“. Die dramatische Situation ist völlig klar: „Da steht der Schelm ja Schildwadi, nun wart', ich will dich lehren; du sollst für deine Eifersucht den Lohn empfangen.“ (Ich zitiere zur Vorsicht deutsch.) Sie nasführt Figaro mit den gespielten Gefühlen der Gräfin; „hinter der angenommenen Maske, wenn Figaro nur hören will“, läßt sie „immer wieder die edle Stimme ihres Herzens vernehmen“ (Abert). Das sind keine „Auslegekünste“, sondern das ist der wahre Sachverhalt! Cherubin: „Mozarts Selbstportrait!“ (321) „Sicher war es Mozarts glühende Sehnsucht, selber Don Giovanni zu sein“, aber er, „Proletarier der Liebe“, klein, häßlich, bleich, „begehrt die Frauen glühend“, ist „schüchtern und frech“ (s. o.), hat aber „durchaus kein Glück bei Frauen“. Woher weiß der Autor, daß Mozart Don

Giovanni sein wollte und „freck zu Frauen“ war? Allein sein Brief an den Vater über seinen Heiratsplan zeigt eine ganz andere Auffassung vom Liebesleben. Die wundervolle Schilderung des Knaben Cherubin, der die Nöte der Pubertätszeit erleidet, mag oder wird auf eigene Erinnerungen an diese Nöte zurückgehen. Aber ein Selbstporträt — das ist eine jener vielen Peinlichkeiten, die Mozarts Bild verzerren.

Was der Autor über Musik sagt, ist mehr als dürftig, oft aber belustigend. Mozarts Sonate KV 46^e bringt „sekundenkurze Stokungen im Gewand einer Achtelpause“. Diese Stockungen stammen von J. Chr. Bach, der keine raschen Passagen schrieb, weil er durch eine leichte Fingerlähmung gehindert war, sie zu spielen, erklärt J. Natürlich stehen überall in den Sonaten und Konzerten Bachs rasche Passagen. Und was die Fingerlähmung als Ursache der Achtelpausen betrifft, so müssen zwei Generationen fingerlahm gewesen sein, denn es finden sich Achtelpausen genau derselben Art bei allen Klavieristen (vorzüglich italienischen), deren Stil durch Beweglichkeit die barocke Würde abzustreifen trachtet.

Galuppi
Allegretto



Rudini



Rossi



Das Mozartsche Thema



geht auf einen alten Typus ($\frac{1}{I} \frac{2}{V} \frac{3}{I}$) als Satzbeginn zurück.

Gasparini



Immer wieder tritt des Verf. musikalische Halbbildung hervor. Da nennt er das *cis* auf „saeculum“ zu Beginn des „Dies irae“ im Requiem „das chromatische Cis“ („eine so einfache Melodie, unheimlich ... durch das chromatische Cis“), wo es doch einfach Leitton ist! J. ist bemüht, spannend und unterhaltend zu schreiben. Für eine Monographie über einen unserer größten Musiker ist sein Stil peinlich: „Wie komponiert man einen

Don Giovanni? Indem man den Figaro vergißt. Die ewigen rhetorischen Fragen, die ständigen Ausrufezeichen, die Gedankenpunkte, wenn die Gedanken ausbleiben, die redseligen Ausweichungen, all das verbindet sich mit Mangel an Ehrfurcht! In diesem Jahr ist eine Flut von Mozart-Literatur über uns hereingebrochen; Mozart war sicherlich für manchen ein gutes Geschäft. Berufene und Unberufene haben über ihn geschrieben. Zu den Berufenen aber zählt J. jedenfalls nicht.
Hans Engel, Marburg

A. Hyatt King: *Mozart in Retrospect. Studies in criticism and bibliography.* Geoffrey Cumberlege Oxford University Press. London, New York, Toronto. 1955. XIII und 279 S.

Der verdienstvolle Direktor der Musikabteilung des British Museum veröffentlicht hier in Buchform 16 musikkritische und bibliographische Aufsätze, von denen 12 bereits in englischen Musikzeitschriften erschienen waren. Die erste Studie gibt in vier zeitlichen Abschnitten einen Überblick über Aufnahme, Veröffentlichung, Wiedergabe Mozartscher Werke, sowie über Mozartforschung und Biographien. Urteile von Musikern und Dichtern werden angeführt, darunter Aussprüche Goethes (dessen Beziehung zu Mozart in der deutschen Literatur vielfach ausführlich behandelt worden ist). Die internationale Verbreitung der Opern Mozarts wird mit einigen Daten erwähnt. Man hätte vielleicht noch hinzufügen können, daß der Widerhall in den Ländern doch sehr verschieden war: so ist wohl die *Zauberflöte* in Mailand zwischen 1800 und 1830 aufgeführt worden, doch folgte der ersten Aufführung, die 1816 stattfand, eine zweite erst 1923! Wir erfahren, daß in England Opern, unter ihnen nicht nur die *Entführung*, wie wir von Einstein wußten, sondern auch *Figaro* und *Giovanni à la Lachnith* verstümmelt dargeboten wurden. Die Aufführung eines Mozartschen Klavierkonzerts 1792 durch J. W. Hässler ist doch wohl nur für London ein „*ungewöhnliches Ereignis*“ gewesen, nicht aber für die deutschen Lande, spielte z. B. doch Beethoven am 31. März 1795 in Wien ein Konzert Mozarts. Für den Vortrag der Mozartschen Konzerte mögen die vom Verf. erwähnten und zur Herausgabe vorgesehenen, verzierten langsamen Konzertsätze Mozarts in der Bearbeitung von P. C. Hoffmann von großem Interesse sein. Der Stil

der Ausschmückung sei „*blutsverwandt*“ mit der Manier Hummels, stamme aber z. T. letztlich von Mozarts eigenem Gebrauch. Sollte man das nicht auch bei Hummel annehmen dürfen? Er war immerhin intimer Schüler Mozarts. Die Bearbeitungen, die Hummel den Konzerten Mozarts hat angedeihen lassen und die bis zum deutschen Zusammenbruch 1945 im Verlag Litolf geföhrt wurden, sind wohl gerade in den langsamen Sätzen Erinnerung an des Lehrers Vortrag.

Unter den Urteilen von Musikern sind ablehnende Äußerungen bemerkenswert, solche von H. G. Nägeli (S. 19), in neuerer Zeit der Artikel von Parry über „*Variation*“ in der 1. Ausgabe des Lexikons von Grove. Ihnen stehen noch in jüngster Zeit ähnliche Anschauungen zur Seite; so nennt die *Storia della Musica* von Della Corte und Pannain Mozarts Violinkonzerte „*langweilig und oberflächlich*“ (vgl. *Mf VIII*, 481). Mit einer gewissen Verwunderung liest man (39), daß erst durch das Buch Torrefrancas *Le origini* (nicht *origine*) *del romanticismo musicale* gezeigt worden sei, daß von Wyzewa-St. Foix der Einfluß italienischer Musik auf Mozart gegenüber der Bedeutung deutscher und französischer Komponisten unterschätzt worden sei. Das ist zwar, was die französischen Forscher anbetrifft, richtig. Wir wollen auch bei der Erwähnung des Buches von Torrefranca darüber schweigen, daß dieses Buch Beschimpfungen und Verdächtigungen der deutschen Musikforscher enthält. Die Verdächtigungen sollten (und das interessiert hier allein) der Beweisführung dienen, daß u. a. Mozart ganz und gar von italienischen Klavieristen abhängt. Diese Behauptung wird mit wenig Methode und vielen Worten vorgebracht. Gewiß ist es ein Verdienst, auf die italienischen Meister hingewiesen zu haben. Doch dabei bleibt es. Wie völlig unhaltbar mancher Hinweis ist, zeigt z. B. die neuerliche Veröffentlichung von Sonaten Giovanni Plattis, den Torrefranca den „Großen“ nennt, im Gegensatz zu C. Ph. E. Bach, dem „Kleinen“. Es ist herrliche Musik — nur hat sie ganz und gar nichts mit Mozart zu tun! Was die Opern betrifft, hat Abert bekanntlich mit vielen Hinweisen Mozarts Abhängigkeit von italienischen Vorbildern erwiesen.

Der Verf. kommt auch ausführlich auf Abert zu sprechen (69). Er erkennt an, daß dieser in seiner Mozartbiographie „*einige aus-*

gezeichnete neue Kapitel“ über Stilfragen beige-steuert habe, meint aber, daß „das Ergebnis der Arbeit“ Aberts, der fünften Ausgabe von Jahns Werk, „nicht als ein zufriedenstellendes Buch angesehen werden“ könne. Er nennt es ein „Flickwerk von Stilen“. Er vergleicht dann das Register bei Abert, das er „meisterlich“ nennt, vermißt aber dort Namen aus der 2. Ausgabe von Jahn. Auch unterdrücke Abert Fußnoten und streiche dort berichtete Aussprüche. Dieses Urteil ist angesichts der unkritischen Erwähnungen von Wyzewa und Torre Franca verwunderlich und nach unserer Meinung ungerechtfertigt.

Gewichtig ist das Kapitel, das sich mit Mozarts Autographen in England beschäftigt, ebenso wertvoll sind kleinere Beiträge über eine englische Ausgabe der vierhändigen Sonate KV 19 d, über das Andantino KV 256, von dem eine frühere Ausgabe von Clementi und Cramer 1830 nachgewiesen wird; daß das Thema aus Glucks *Alceste* stammt, hatte schon Hans Gal festgestellt. Über Joseph Mainzer (1807–1851, gest. in Manchester), der acht Monate vor den beiden Novellos 1828 in Salzburg den Spuren Mozarts nachging, wird berichtet. Der Verf. bietet ferner eine englische Übersetzung des in der französischen Originalsprache bereits veröffentlichten Berichtes des Schweizer Arztes Auguste Tissot (1766) über den zehnjährigen Wunderknaben Mozart. Unter den Neuentdeckungen nennt King auch die B-dur-Sinfonie KV Einstein 45 b als von Einstein „entdeckt“. Wann trifft eigentlich der Ausdruck „entdeckt“ zu? Doch wohl nur dann, wenn es sich um ein in Bibliothekskatalogen nicht aufgenommenes Werk oder ein anonymes Manuskript handelt, dessen Autor nachgewiesen wird. Beides ist hier nicht der Fall. Im alten Köchel stand die Komposition unter Anhang 214 mit dem Incipit des Breitkopfschen Kataloges, in der Preußischen Staatsbibliothek lag das Manuskript mit dem Verfasser-namen katalogisiert. Es stammt aus dem Nachlaß von Aloys Fuchs, dessen Bibliothek 1878 angekauft wurde. Einstein gab im Köchelverzeichnis 1937 an, eine Partitur sei in seinem Besitz. Das Werk ist von Jerger 1941 beim Abschluß der Mozartwoche in Wien zur Aufführung gebracht worden, ferner ist die Sinfonie 1943 durch E. H. Mueller von Asow bei Breitkopf & Härtel in der „Partitur-Bibliothek“ veröffentlicht worden. Allerdings ist bald danach das gesamte Ma-

terial durch Bombenangriff vernichtet worden, und so ist diese Ausgabe unbekannt geblieben. Referent besaß ebenfalls die Partitur seit 1935, hat über das Werk schon 1941 (*Deutsche Musikkultur*, S. 60) und im *Mozartjahrbuch* 1951 berichtet, übrigens auch, daß der Baß des zweiten Themas das „Credo-Thema“ ist, welche Feststellung also schon vor Dr. Mosco Cramer (S. 262/2) getroffen wurde. Der Fall zeigt, wie schwierig bibliographische Angaben aus der Kriegszeit zu finden sind.

Über den Wandel des Interesses an Mozart und an dessen verschiedenen Opern werden Betrachtungen angestellt und einige Statistiken angezogen. Seit 1900 ist es die gegen Wagner und gegen die Romantik aufkommende Stimmung, unter der auch Beethoven zurückgesetzt wird. In Deutschland hat dabei die (nicht genannte) Jugendmusikbewegung mitgewirkt, ebenso avantgardistische Musikergruppen, die (wie Busoni und seine Schüler) für eine neue Klassizität schwärmten. Mit Gropius und dem Bauhaus, die der Verf. ausdrücklich nennt (52), hat dieser Mozart zugute kommende Gesinnungs- und Stilwechsel nur sehr indirekt, durch die Negation von Romantik und Neuromantik, Zusammenhang. Der „rein atektonisch-konstruktiven Entmaterialisierung, dem Funktionalismus“, dem der „geometrische Purismus“ eines Adolf Loos mit der Parole „Ornament ist Verbrechen“ (Sedlmayr) zur Seite stand, kann eine Verbindung mit Mozart kaum nachgesagt werden. Neben Busoni, der als Vorkämpfer Mozarts im 20. Jahrhundert gewürdigt wird, müßte in noch höherem Grade auf R. Strauss gewiesen werden, auf dessen Einsatz nicht nur die steigende Vorliebe für den *Figaro*, sondern auch die Wiedergewinnung von *Così fan tutte* zurückgeht.

Melodische Quellen und Verwandtschaften zur *Zauberflöte* werden vom Verf. aufgedeckt. „*Wachsen und Bedeutung von Mozarts Kontrapunkt*“ untersucht. Außer auf Fux, aus dessen *Gradus ad Parnassum* Mozart 1767 zwei Themen bearbeitet, wird vor allem auf Padre Martini hingewiesen. Man soll aber nicht die Salzburger und Wiener Tradition im kontrapunktischen Stil unterschätzen! In der Wiener Kirchenmusik und z. B. in den Orgelfugen Monns konnte Mozart echten kontrapunktischen Satz frühzeitig kennen lernen. Auf die „*Gegensätze in Mozarts Schaffen*“, das z. B. unmittelbar nach dem d-moll-Konzert (KV 466) das so ganz an-

ders geartete Konzert in C-dur (KV 467) bringt, wird mit Recht Gewicht gelegt. Der Verf. glaubt in einem weiteren Kapitel eine Verwandtschaft Mozarts mit dem Geist der griechischen Klassiker aufweisen zu können. Mozarts Kompositionen für die mechanische Orgel, seine verlorenen und unvollendeten Kompositionen, sein Verhältnis zur Orgel und zum Klavier werden in den weiteren Abschnitten mit schönen Belegen untersucht. Ein Anhang 2 stellt Werke von Mozart und von Vorgängern und Nachfolgern zusammen, in denen das Thema



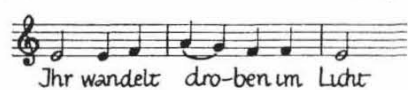
vorkommt. Abert hat bereits darüber geschrieben (I, 374) und darauf hingewiesen, daß es aus dem Beginn der Intonation des *Magnificat* im dritten Ton oder des *Gloria* (als *Credo*) stammt. K. erweitert Aberts und Reißmanns von Abert zitierte Angaben über das Auftauchen dieses Themas. Was dieses mit keltischer Volksmusik zu tun haben soll, ist unerfindlich. Von Ähnlichkeit kann man doch nur sprechen, wenn das Thema nicht nur in der — mehr oder minder zufälligen — Notenfolge, sondern in einer Struktur vorkommt, von der seine Stellung im Takt nicht abgetrennt werden kann. Im Choral der *Zauberflöte* kommen z. B. zwar die Noten *b-c-es-d* vor, aber erstens als 2. Zeile des Chorals „*Ach Gott*“ von 1524, die ohne Bezug auf das genannte Choralthema ist und somit auch von Mozart nicht als von ihm zitiertes Thema verwendet wird, zweitens in anderer Betonung, auftaktig. Auch muß bestritten werden, daß z. B. das Thema des Andantes der Klaviersonate op. 5 von Brahms



oder gar das Anfangsthema der *Harzreise*, op. 53



oder das Thema im *Schicksalslied*, op. 54



irgend eine Verwandtschaft, d. h. genetische Beziehung zum Credothema haben! Der erste Ton As (2) ist hier organischer Bestandteil,

den man nicht abtrennen kann, und auch hier liegen die Akzente ganz anders. Auf diese Weise, durch Herausschneiden von Tönen, kann man beliebige Beziehungen konstruieren. Reißmann und Abert wiesen auf die Niederländer. Schon eine flüchtige Betrachtung des thematischen Katalogs der *Trienter Codices* (DTÖ, VII, 1900, S. 31 ff.) läßt viele Verwendungen des Themas erkennen, natürlich für das *Magnificat* 3. *toni* (393), aber auch in den Nummern 285, 541, 636, 669, 1219, 1241, 1513, 1534 u. a. m.

Hans Engel, Marburg

Georg Kinsky: Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen. Nach dem Tode des Verfassers abgeschlossen und herausgegeben von Hans Halm. München-Duisburg: Henle 1955. XXII, 808 S.

Als Georg Kinsky am 7. April 1951 starb, harrten noch zwei umfangreiche Arbeiten aus seinem Nachlaß der Drucklegung. Zeigte schon der 1953 erschienene, von M. A. Souchay betreute Katalog der Autographensammlung L. Koch von der unermülichen Schaffenskraft des hochverdienten Musikbibliographen, so nimmt mit dem vorliegenden thematischen Katalog der Werke Beethovens nicht nur die engere Fachwissenschaft, sondern auch in einem weiteren Sinne die musikalische Welt sein kostbarstes Vermächtnis entgegen. Mit Recht kann Hans Halm, der das Manuskript abzuschließen und herauszugeben berufen war, im Vorwort von der „großen Tragik“ sprechen, „die darin liegt, daß Georg Kinsky die Vollendung dieses Werkes nicht selber durchführen und sein Erscheinen nicht mehr erleben durfte“. In der Tat sind Entstehung und Ausarbeitung dieses Verzeichnisses, an dem der Verf. noch an seinem Sterbetag gefeilt hat, vom Ende der 1930er Jahre an bis in die erste Nachkriegszeit in das Schicksal eines Gelehrten verflochten, dessen zähes Durchhalten inmitten äußerster Bedrängnis (überstürzter Verlust des eigenen Heims und des gesamten wissenschaftlichen Handapparates mit einem großen Teil des mühsam gesammelten Notizenmaterials, vorher schon fast zweijähriger Einsatz zu Fabrikarbeit) jedermann höchste Achtung abringen muß. Dem Zuspruch des Hrsg. ist es zu danken, daß wenigstens ein Exemplar des Beethovenkatalogs rechtzeitig in Sicherheit gebracht werden konnte, vor allem aber

auch, daß der nach allen bitteren Erfahrungen nahezu schon völlig entmutigte und sich in steter Selbstkritik plagende Verf. endlich (nach Kriegsende) dem Plan einer Veröffentlichung seine Zustimmung zu geben vermochte. Zu danken ist aber nicht minder der Initiative Günter Henles, der mit seinem eben erst (1947) gegründeten Verlag in einer Zeit völliger Unsicherheit das Wagnis der Drucklegung eines so umfangreichen und kostspieligen Unternehmens auf sich nahm. Alles in allem also ein Stück Idealismus, wie es die Geschichte der deutschen Wissenschaft in einem solchen Zusammenspiel der Kräfte unter schwersten äußeren Bedingungen nicht allzu oft zu verzeichnen hat.

Wie der Hrsg., so fühlt unter diesen Umständen auch der Referent die ernste Verpflichtung, zunächst der wechselvollen Entstehungsgeschichte des zu besprechenden Werkes zu gedenken. Seinen Ort im Bericht des heutigen Musikschritttums zu bestimmen, bedarf es freilich mehr als der bequemen Feststellung, daß die Musikwissenschaft nun endlich auch für Beethoven das Arbeitsinstrument besitze, das ihr für Mozart längst, neuerdings auch für Bach, Schubert und Reger zur Verfügung stehe. Wenn aus der großen Zahl thematischer Kataloge hier nur diese wenigen zitiert werden, so wegen der Frage, welche von ihnen — was für den alten „Köchel“ natürlich erst nach Einsteins neuer Bearbeitung gelten kann — alle Ansprüche, die heute von der Forschung an sie gestellt werden dürfen, zu erfüllen vermögen. Wie problematisch die Erfüllung solcher Wünsche auch beim besten Bemühen bleiben muß, deutet Halm mit einem Zitat aus Goethes *Italienischer Reise* als Motto seines Vorworts an: „So eine Arbeit wird eigentlich nie fertig, man muß sie für fertig erklären, wenn man nach Zeit und Umständen das Mögliche daran getan hat.“ Daß aber hier „das Mögliche“ getan worden ist, wird man aus voller Überzeugung anerkennen müssen, und wenn es ein Ehrentitel ist, daß mit dem Erscheinen von W. Schmieders *Thematisch-systematischem Verzeichnis der musikalischen Werke von J. S. Bach* (1950) festgestellt werden konnte, „der von der Musikforschung der ganzen Welt seit Jahrzehnten ersehnte ‚Köchel für Bach‘ liegt nunmehr vor“ (F. Blume in *Die Musikforschung* IV, 1951, 220), so gebührt die ehrende Bezeichnung eines „Köchel für Beethoven“ gewiß unein-

geschränkt dem hier zu besprechenden Verzeichnis.

Indem es sich nun in die maßgebenden thematischen Kataloge einreicht, verdient vor allem auch seine innere Organisation gewürdigt zu werden. Dabei ist es nicht unwichtig, Kinskys ursprüngliche Konzeption mit der endgültigen Durchführung zu vergleichen. Seine Überlegungen waren die eines Musikbibliographen von hohem Rang und sind stets aus reichen Erfahrungen erwachsen, sie sind also für eine Geschichte des thematischen Katalogs als Gattung (vgl. W. Altmann, *Über thematische Kataloge in Beethoven-Zentenarfeier. Internationaler Musikhistorischer Kongreß, 1927*, S. 283 ff.) doch von einem gewissen dokumentarischen Wert, auch wo sie unerfüllte oder gar unerfüllbare Idealvorstellungen geblieben sind. Da ist das sicher überspitzte Streben nach typographisch getreuer Wiedergabe der Titel von Originalausgaben und sonstiger Zitate aus Titelblättern, das mit letzter Genauigkeit doch nur durch Faksimilewiedergabe und dann nur in einem äußerst kostspieligen Verfahren hätte verwirklicht werden können. Die vorliegende Charakteristik der originalen Titelblätter mit Versalien und Zeilenabstand dürfte für jede Identifizierung genügen. Nicht aus satztechnischen Gründen, doch von unseren Kenntnissen aus gesehen, hätte sich Kinskys Absicht, die Erstdrucke von Beethovens Gesangstexten jeweils nachzuweisen, nur unvollkommen durchführen lassen, so nützlich die Ergebnisse für manche Fälle hätten werden können. Ein anderer Gedanke des Verf. war bei Variationenwerken die Verzeichnung anderer Variationenreihen über dasselbe Thema mit Angabe des Komponisten und sogar des Verlags und der Verlagsnummer. Gewiß ein verlockender Gedanke, sich den Nutzen solcher Materialsammlungen für die vergleichende Stilforschung vorzustellen. Aber wäre das im Hinblick auf den Umfang für ein solches Unternehmen nicht doch ein reichlich utopischer Plan?

Überraschend ist Kinskys ursprüngliche Stellungnahme zur Frage der Incipits, die uns ja geradezu das Signum eines thematischen Katalogs scheinen möchten. Er wollte, von Ausnahmefällen abgesehen, auf sie ganz verzichten und den Benutzer auf die Themenanfänge in anderen Werkverzeichnissen verweisen. Es ist für die Brauchbarkeit des Katalogs, vor allem für ein rasches Nach-

schlagen und Identifizieren dem Hrsg. nur zu danken, daß er diesem Plan nicht gefolgt ist, zuletzt dann auch auf Grund der von A. van Hoboken vorgebrachten Bedenken, in Übereinstimmung mit Kinsky selbst.

„Logik und Plastik“ eines Themas in einem Incipit deutlich werden zu lassen (Vorwort, S. XII), war nicht ohne gewissenhafte Überprüfung des Themenmaterials in den vorhandenen Katalogen möglich, soweit man sich ihnen anschließen wollte. Keine Themenangabe ist ungeprüft übernommen worden. Bei der Frage, welche Aufgabe ein Incipit zur möglichst erschöpfenden Orientierung des jeweiligen Benutzers zu erfüllen hat, spielt bekanntlich der Umfang eine entscheidende Rolle. Auch ein Themen- oder Werkanfang ist ein Organismus, den man nicht willkürlich zerschneiden darf. Aus einer Fülle von Beispielen solcher notwendig gewordenen Zurechtrückungen sei nur auf das *Trinklied, beim Abschied zu singen* für einstimmigen Chor (WoO 109, S. 572) hingewiesen, bei dem J.-G. Prodhomme (*La Jeunesse de Beethoven*, 1927, S. 329) das Vorspiel unterschlagen hat, was ähnlich G. Nottebohm (*Ludwig van Beethoven, Thematisches Verzeichnis*, anastatischer Neudruck der 2. Auflage, S. 117) bei dem *Bundeslied* op. 122 (Kinsky S. 357) tut.

Was enthält nun Kinskys Werkverzeichnis? Der Titel spricht die Beschränkung auf die vollendeten Werke deutlich genug aus. Ihre Zahl blieb natürlich nicht beim Bestand der Gesamtausgabe stehen, sondern schließt auch die seither erschienenen vollständigen Stücke ein. Darüber hinaus aber waren schon im Sinne von Kinskys Konzeption gewisse Abgrenzungen notwendig, über deren Berechtigung freilich der Hrsg. vorsichtigerweise „nicht in allen Punkten einen consensus omnium“ glaubt erwarten zu können (S. XII). Ich hebe hier nur etwas heraus, das jedem sofort einleuchten muß. Wenn Köchel-Einstein auch die Incipits nur skizzierter Werke aufnehmen konnte, so liegen eben die Dinge bei Beethoven wesentlich anders. Hätte das neue Verzeichnis auch Beethovens Kompositionspläne aufnehmen wollen, so wäre das angesichts von vielen Tausenden noch unerschlossener Skizzen von vornherein eine Utopie gewesen.

Für die Ordnung des Materials bot die feststehende Folge der Opuszahlen keinerlei Schwierigkeit. Die Werke ohne Opuszahl hatte bereits Nottebohm, nach Vokal- und Instrumentalmusik getrennt und nach fal-

lender Besetzung geordnet, so allgemeinverständlich zusammengestellt, daß sich hier kein Anlaß zu einer Änderung bot. Nur geht der neue Katalog — und das kommt der Zitierpraxis sehr entgegen — noch einen Schritt weiter, indem er mit einem einfachen und sinnfälligen Symbol alle Werke von WoO 1 bis WoO 205 (letzteres *Notenscherze in Briefen*) durchnumeriert.

Auf diese Gruppe der Werke ohne Opuszahl folgen *Zweifelhafte (in ihrer Echtheit nicht genügend verbürgte)* und *Unechte (untergeschobene) Kompositionen*. Was hier ausgeführt wird, um beispielsweise die Meinungen über die Jenaer Sinfonie gegeneinander abzuwägen, bestätigt die Fruchtbarkeit der Methode, in diesem thematischen Katalog über die Incipits und die sonst üblichen bibliographischen Bemerkungen hinaus, wenn auch nicht alles zu den einzelnen Werken zu bringen, was in Kinskys ursprünglichem Plan lag, so doch so viel, daß der Katalog sich geradezu einem Beethovenhandbuch nähert, das dem Frimmelschen gegenüber den Vorzug größter Systematik bietet. Es mag genügen, die streng eingehaltene Disposition mitzuteilen, nach der für jedes Werk auf das Incipit die Erläuterungen folgen (sie umfassen bei einem Hauptwerk wie der Neunten Sinfonie nicht weniger als 9 Seiten): Entstehungszeit (hierunter auch Nachweise von Entwürfen, soweit sie veröffentlicht wurden), Autograph, überprüfte Abschriften, Anzeigen des Erscheinens, Originalausgabe, Titelauflagen, Nachdrucke, Briefbelege, Verzeichnisse, Literatur. An dieser letzten Stelle findet man allerdings außer Thayer-Deiters-Riemann und Frimmels Beethoven-Handbuch möglichst vollständig nur diejenigen Spezialarbeiten, „die sich mit dem im vorliegenden Werke zu behandelnden Fragenkreis befassen. Analytische und sonstige ästhetische Untersuchungen blieben unberücksichtigt.“ Kaum wagt man zu hoffen, daß in einer späteren Auflage diese für manchen Benutzer vielleicht allzu knappen Literaturnachweise sich einmal so ausweiten könnten, wie sie als ausreichender Ersatz für eine Bachbibliographie jedem zur Verfügung stehen, der irgend eine Nummer in Schmieders thematischem Katalog aufschlägt. Hoffen wir immerhin auf eine heutigen Ansprüchen genügende retrospektive Beethovenbibliographie als Gegenstück zu Kinskys Katalog, nachdem E. A. Ballin für die Jahre 1939 bis 1952 im 1. Band des Beethoven-

Jahrbuchs 1954 die von V. A. Carus und Ph. Losch im Neuen Beethoven-Jahrbuch 1924 begonnene, laufende Titelverzeichnis mit besten Ansätzen wieder aufgenommen und E. Kastners *Bibliotheca Beethoveniana* von 1913 (2. Auflage von Th. Frimmel 1925) sich methodisch als nahezu unbrauchbar erwiesen hat.

Es wäre vermessen, wollte der Referent angesichts einer Leistung von so hohem Rang, die nicht nur in unserem Fach, sondern überhaupt im deutschen wissenschaftlichen Schrifttum der Nachkriegsjahre Anspruch auf einen Ehrenplatz erheben kann, nun auch noch versuchen, ihren etwaigen Unvollkommenheiten im einzelnen nachzuspüren. Daß mit ihnen zu rechnen ist, weiß keiner besser als der Hrsg. selbst, er sieht Anregungen aus dem Benutzerkreis jetzt schon dankbar entgegen. Daß die von ihm (S. XIII) aufgeworfene Frage nach dem Verf. des 1851 bei Breitkopf & Härtel anonym veröffentlichten *Thematischen Verzeichnisses sämtlicher im Druck erschienenen Werke Ludwig van Beethovens* noch einmal gültig beantwortet werden kann, läßt sich schwerlich erhoffen. In dem durch den Krieg verlorenen Briefwechsel mit Halm hatte Kinsky geglaubt, einen gewissen Geissler als den Verf. jenes Verzeichnisses feststellen zu können, und das Werk auch in seinem Manuskript unter dessen Namen zitiert, leider ohne Quellenangabe. So mußte es Halm zunächst bei der Anonymität belassen.

Eine Bitte, die schon F. Blume zu Schmieders Verzeichnis der Werke Bachs (s. o. S. 223) ausgesprochen hat, möchte ich schließlich für den vorliegenden thematischen Katalog noch einmal aufgreifen. Verlag und Hrsg. wünschten damals bei allen künftigen Zitaten des Werkes die Formel „BWV“ angewendet zu sehen. Man ist dem auch weitgehend gefolgt. Auf den vorliegenden Fall ließe sich eine solche Formel, die ja dann wohl gleichlautend ausfallen müßte, natürlich nicht noch einmal anwenden. Sie würde dadurch auch weder ansprechender noch für die Mehrzahl der Ausländer aussprechbarer. Warum also sollte man, wenn bei Beethoven die feststehenden Opuszahlen nicht ausreichen, entsprechend Blumes Vorschlag der „Schmieder-Nummern“, nicht einfach nach „Kinsky-Halm“, z. B. WoO 196, zitieren, auf die Gefahr hin, daß dieses Symbol nicht ganz so schlicht wirkt wie eine KV-Nummer?

Willi Kahl, Köln

Josef Bohuslav Foerster: *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers.* Mit einer einleitenden Studie von František Pala. Aus dem Tschechischen übertragen von Pavel Eisner. Artia-Verlag, Prag — Alkor-Edition, Kassel 1955. 766 S.

Unter allen Memoiren berühmter und unberühmter Musiker, auf die ich mich besinnen kann, ist kaum ein Buch an Reichtum des Sachgehalts und an unwillkürlicher Poesie der Erzählweise mit dem *Pilger* von J. B. Foerster (1859—1951) vergleichbar. Einerseits könnte man einige verstreute Kapitel zu „*Erinnerungen an Gustav Mahler*“ zusammenfassen, die das vielleicht schönste Buch der Mahler-Literatur wären: durch die Bedeutung unbekannter Tatsachen, wie sie nur einem Freunde anvertraut wurden, durch die geduldige Güte, die sich in der Schilderung des Charakters bewährt, und durch die Urteile eines erfahrenen Musikers über Einzelheiten von Entwürfen und abgeschlossenen Werken. Andererseits gerät F. während einer Ferienreise durch die Normandie unter Menschen, deren Geschichte so melancholisch-skurril und so gut erzählt ist, als habe Maupassant sie erfunden.

Eine Skizze der Biographie des Organisten, Komponisten und Kritikers F. — der 1893 von Prag nach Hamburg und 1903 nach Wien übersiedelte und erst 1918 nach Prag zurückkehrte — könnte nur ein blasser Reflex sein und ist überflüssig, denn die Einzelheiten, das einzig Wesentliche, müßten fehlen. F. spricht denn auch wenig von seiner „Karriere“, wenig sogar von seinen Kompositionen; er erzählt vielmehr von Smetana und Dvořák, Tschaikowsky und Janáček, von Brahms und Bruckner, Mahler und Schönberg, von Bülow, Toscanini und Nedbal, Kubelík und Ondříček, und immer wieder von Dvořák und Mahler. Er beobachtet genau, ohne ironisch zu pointieren, und verurteilt nicht, was er nicht versteht. Seine Bescheidenheit ist der Ausdruck einer Güte, die es gelassen ertrug, stets im Schatten anderer zu stehen.

Das Buch umfaßt — obwohl es nur bis zu F.s Wiener Jahren reicht — 766 Seiten, und das Original ist sogar noch um etwa ein Drittel länger. Trotzdem bedauert man, daß die (sehr gute) Übersetzung nicht vollständig ist.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Leoš Janáček in Briefen und Erinnerungen. Ausgewählt, mit Beiträgen und Anmerkungen versehen von Bohumír Štědroň. Aus dem Tschechischen übertragen von Ilse Schwarz-Turnowsky. Artia-Verlag Prag — Alkor-Edition, Kassel 1955. 248 S.

Das Werkverzeichnis im Anhang des Janáček-Buches von Štědroň verrät, daß man sich seit 1945 in der Tschechoslowakei mit besonderem, wohl auch politisch angesporntem Eifer um die Herausgabe unveröffentlichter Werke des nach Smetana und Dvořák dritten nationalen Komponisten von übernationaler Bedeutung bemüht. Und da bei uns außer *Jenufa* vor kurzem auch die Oper *Aus einem Totenhaus* aufgeführt worden ist, da die *Lachischen Tänze* ein (schon fast verbrauchtes) Repertoirestück sind und die *Festliche Messe* es sein sollte, war es ein glücklicher Gedanke, das neueste Buch über Janáček ins Deutsche zu übersetzen. (Die Übersetzung ist allerdings nicht makellos — auch abgesehen von Austriazismen).

Das Buch ist eine sorgfältig kommentierte Sammlung von Briefen Janáčeks und Auszügen aus seinen Schriften, von Dokumenten über seine vielseitige Tätigkeit und Urteilen über seine Werke und seinen Charakter. Allerdings war die Aufmerksamkeit des Hrsg. leider mehr auf Anlässe zu nationalem, „slawistischem“ und sozialem Pathos als auf eine musikalische Charakteristik der Werke gerichtet (und der Vorwurf absichtsvoller Einseitigkeit wird ihn vermutlich auch nicht kränken). Während wir über gleichgültige Verwandte, die in Polen und Rußland „Wurzel gefaßt haben“, zweimal mit denselben Worten unterrichtet werden (72 und 157), ist von Janáčeks Messen und anderer Kirchenmusik niemals die Rede — nur sein Ärger über eine Apostrophierung als „gläubiger Greis“ wird uns nicht vorenthalten, vielmehr durch Sperrdruck eingepreßt (202).

Ein systematisch angelegtes Verzeichnis sämtlicher vollständig erhaltener Kompositionen und Bearbeitungen Janáčeks gibt die tschechischen und deutschen Titel, die Entstehungszeiten und die letzten Druckausgaben der Werke an — warum nicht auch die früheren? (Zur Korrektur des Riemann- und des Moser-Lexikons: Janáček war Professor der Komposition am Konservatorium in Prag, nicht in Brünn; den Ehrendoktor verlieh ihm die philosophische Fakultät der Universität Brünn, nicht Prag.)

Carl Dahlhaus, Göttingen

Alphons Silbermann: Introduction à une Sociologie de la Musique. Paris 1955, Presses Universitaires de France, 227 S. (Bibliothèque Internationale de Musicologie.)

In dem spärlichen und aus mancherlei Gründen oft fragwürdigen Schrifttum zur Musiksoziologie nimmt diese Studie zunächst deshalb einen eigenen Platz ein, weil sie in einer für unser Fach ungewohnten Weise mehrere Probleme gleichzeitig an- und miteinander entwickelt und dazu an einem Gegenstand, aus dem traditionelles musikwissenschaftliches Denken etwas ganz anderes gemacht hätte, nämlich eine Biographie des Dirigenten und Komponisten Eugène Goossens. Für S. indes sind diese Unterlagen zu einer Lebensbeschreibung Anstoß, diese *Introduction à une* (nicht: à la!) *Sociologie de la Musique* zu geben, die dreierlei vereinigt: die als sozial gelagerter „Fall“ gesehene Lebensgeschichte eines Musikers, ein Beispiel musikalischer Sozialgeschichtsschreibung und einen Einblick in die heutigen Möglichkeiten, „angewandte Musiksoziologie“ zu betreiben.

Man sollte diese Studie also vor allem ihrer Denkweise wegen lesen.

Die Prinzipien entwickelt an einem ebenso ungewohnten wie präzisen Gedankengang die *Introduction* (1–12). Es gebe zwei Grundhaltungen der Biographik: einen Menschen und sein Werk zu beurteilen oder Mensch und Werk in ihre kulturellen Zusammenhänge, ihr „Milieu“ zu stellen. S. hegt ein tiefes Mißtrauen gegen das Beurteilen, das letztlich nur Wertmaßstab oder mit einem Wort, das er von R. Bayer übernimmt, „*transfiguration d'un appétit*“ sei — Dinge, um die der ernst zu nehmende Biograph natürlich auch wissen wird, die S. aber auf einen in der Biographik ungewöhnlichen Weg führen. Seiner Ansicht nach nämlich kann man den Gefahren dieser *Transfiguration*, diesen verkappten Gelüsten nur entgehen, wenn man zur Theorie und Geschichte der Musik (und auch ihrer Schöpfer) die sozialen Zusammenhänge hinzufügt, womit an die Stelle der üblichen Begriffe „gut“, „mittelmäßig“ und „schlecht“ für einen Komponisten und sein Werk die Kriterien „*permanent*“, „*transitoire*“ und „*éphémère*“ treten. Von da ist es nur ein Schritt zu der Feststellung, die gewohnte Weise, die Musikgeschichte gewissermaßen nur über ihre Höhepunkte zu betrachten, neige dazu, lediglich eine Chronik der Capricen und Extravaganzen des Genies, also

des Anormalen, zu geben, „*en somme, l'anamnèse d'une pathologie glandulaire du genre humain*“, während die wahre Geschichte die der Gesellschaft — also des Mittelmaßes? — sei, der Gesellschaft, die im Lauf der Jahrhunderte ihre Kunst bildet und entwickelt. Auf der Suche nach der Ganzheit des Lebens, der „*vie totale*“, wird so in der Geschichte das, was um und zwischen den Gipfeln liegt, ebenso wichtig wie diese Gipfel selbst, und es wird zur Aufgabe einer Musiksoziologie, in der Musik einen Teil des kulturellen Ausdrucks einer Gesellschaft, in der Persönlichkeit des Musikers die sozial bedingten Züge zu sehen.

Die Biographie verwandelt sich damit zur „Geschichte eines Falles“, und dieser der drei Aspekte des S.schen Buches ist für unser Fach so ungewöhnlich, daß er als Denkmöglichkeit weit mehr zu fesseln vermag als die Lektüre einer landläufigen (und sei sie auch noch so gut gemachten) Biographie. Natürlich bieten sich die Kategorien „*permanent*“, „*transitoire*“ und „*éphémère*“ zunächst nicht bei den großen Meistern an, die über derartige Erwägungen erhaben scheinen, es, wenn auch in sehr differenziertem Sinne, aber auch nicht sind. So bedeutsam auch ein „Fall Beethoven“ sein könnte, zunächst wird sich diese Betrachtungsweise wohl an den „*compositeurs mineurs*“ (87) erproben und entwickeln müssen. Indem sie das sozial Typische hervorkehrt und von da aus ermöglicht, das Individuelle zu sehen, schützt sie zuvörderst vor den Lächerlichkeiten, die nur allzu oft bei der üblichen Betrachtung eines „*cas mineur*“ unterlaufen, wenn diesem künstlich ein Rang aufgezwungen wird, den er nicht hat, nur um ihn überhaupt bemerkenswert zu machen. Es zeigt sich nun nämlich, daß dies gar nicht nötig ist, daß viel interessantere und wahrere Zusammenhänge im Verwobensein gerade auch der „*cas mineurs*“ mit ihrer Zeit, ihrer Welt und der Art, in der sie sich mit diesen auseinandersetzen, liegen. So wird aus dem in Biographien gewohnten Kapitel über die Jugend des Helden in dieser Studie „*Le cas de la jeunesse*“, werden Goossens frühe Musikerjahre zum „*cas du 'savoir'*“, seine spätere Dirigententätigkeit in Amerika zum „*cas du chef d'orchestre nomade*“, seine Auseinandersetzung mit der Oper zum „*cas de l'opéra*“. Über Zeit und Umwelt hinaus gewinnen damit die „*différentes unités sociales*“ (34): Familie, Freundschaft, aber auch Tätigkeit

im Orchester, im Kammermusikensemble, also die gesamte sozialpsychologische Problematik der „Gruppe“ mit den in ihr bedingten und herrschenden Verhaltensweisen und Vorstellungen, eine entscheidende Bedeutung für die Biographie, gebührt nun der Kritik der „*idéologie du succès*“ ein eigenes Kapitel, dringt die Auseinandersetzung mit dem „*Paradoxe créateur*“ in das Verständnis des schöpferischen Musikers Goossens ein. Man wird dem entgegenhalten, daß viele dieser Gesichtspunkte der gewohnten Biographik durchaus vertraut sind — entscheidend aber ist die neue Konstellation, in der die Dinge hier erscheinen. Aus der Abneigung gegen das jedem soziologischen Denken von Natur aus fremde „*diviniser*“ (154) bemüht sich S., „*une personnalité à l'intérieur des processus sociaux, à l'intérieur du schéma dynamique des interactions humaines*“ (209) zu zeichnen.

Solche Biographik ist nur auf einem breiten sozialgeschichtlichen Untergrund möglich. Dieses Fundament muß über gedrängte Übersichten der allgemein kulturellen Ereignisse auf den verschiedenen Stufen, in den einzelnen Wirkungsbereichen des geschilderten Lebens hinausgehen und in die allgemein sozialen Lebensordnungen der verschiedenen Gesellschaftsordnungen eindringen. Damit gewinnen für jede Lebensdarstellung aus unserem Jahrhundert die Voraussetzungen und Folgen des Krieges generell und beider Weltkriege im einzelnen eine hohe Bedeutung, muß diese Studie, um eine Biographie des Musikers Goossens geben zu können, geradezu zwangsläufig eine — übrigens fesselnde — Darstellung der sozialen Lage der Musik und der Musiker in England zumal der ausklingenden viktorianischen Zeit enthalten in den Kapiteln „*Le cas de 'l'Angleterre, pays sans musique'*“ und „*Le cas de: 'La musique anglaise? — Connais pas'*“, und wird Goossens Tätigkeit in Australien als „*cas de 'l'aventure musicale'*“ nur aus einer Analyse der sozio-kulturellen wie musikalischen Verhältnisse in Australien verständlich.

Der dritte Gesichtspunkt schließlich, den S. neben der Fallstudie und dem Beispiel musikalischer Sozialgeschichtsschreibung verfolgt, ist: Darstellung der heutigen Möglichkeiten, angewandte Musiksoziologie zu betreiben. Mit Schärfe zieht S. den Trennungsstrich zwischen angewandter Musiksoziologie und dem „*bavardage idéologique, technique, anecdotique ou historique*“ (209).

Die gewöhnlich als „soziologisch“ bezeichneten Fragen, ob ein Werk etwa auf Bestellung geschrieben ist oder nicht, sind innerhalb einer eigentlichen Musiksoziologie natürlich zweitrangig, denn es bleibt für den Soziologen, der sich für soziale Fakten und nicht für soziale Spekulationen interessiert, nutzlos, den Wert bestellter und nicht bestellter Ergebnisse zu vergleichen (105). Wichtig sind letztlich nur die Kriterien „permanent“, „transitoire“ und „éphémère“ und entscheidend der Schritt, daß jede Gesellschaft Geist ist und jeder Geist Gesellschaft (107). Damit wird der eindeutige Trennungsstrich sichtbar, der zwischen Musiksoziologie und geisteswissenschaftlich gesehener Musikgeschichte liegt. Es ist letztlich der Unterschied zwischen Wissenssoziologie und abstrahierter Geistesgeschichte. Aber noch eine zweite Kluft tut sich auf: die zwischen musikalischer Sozialgeschichte und hergebrachter Musikgeschichtsschreibung. Dem Schritt für Schritt bis ins Anekdotenhafte Nebeneinanderreihen von Einzelheiten (aus dem dann größere Zusammenhänge erschlossen werden) steht ein Denken in sich fortgesetzt entwickelnden und sich wandelnden Konstellationen gegenüber, in denen auch äußeren Bedingtheiten, Alltäglichkeiten eben jene Bedeutung als Faktoren zuerkannt wird, die sie, auch für den genialsten Menschen, haben (142/3). Hier tritt eben die allem soziologischen Denken eigentümliche Abneigung gegen das „diviniser“ in Erscheinung, die sich ganz einfach daraus ergibt, daß der Soziologe naturgemäß auch im Besonderen noch die Spuren des Allgemeinen sieht, während der Historiker und zumal der Biograph allzuleicht noch im Allgemeinen das Besondere entdecken zu müssen glaubt. Immer handelt es sich dabei nur um kleine, aber bedeutsame Verschiebungen, und aus diesem Gesichtswinkel gewinnen dann auch die Fragen des musikalischen Idioms, also jenes mit zentralsten, bisher aber am wenigsten erörterten Problems einer Musiksoziologie, einen anderen Akzent, rücken die Fragen des Stils in ein neues Licht, vom Personal-Ästhetischen fort mehr in den sozialen Bereich, der das Ästhetische wie das Individuelle einschließt, wie die Kapitel „*L'esthétique du Ballet russe*“ und „*Le cas de ‚Rythme contre mélodie‘*“ erweisen. Angewandte Musiksoziologie führt also schließlich folgerichtig in den allgemein kultursoziologischen Raum (208 ff.),

man könnte sagen: angewandte Musiksoziologie ist musikalische Kultursoziologie.

Das Bemerkenswerte an dieser S.schen Studie ist, daß man solche angewandte Musiksoziologie durchaus mit den Mitteln und Unterlagen betreiben kann, die Musikwissenschaft, Soziologie und allgemeiner Kulturwissenschaft bereits zu Gebote stehen, angewandte Musiksoziologie also eine Denkmöglichkeit ist, durch die bisher in diesem Sinne verschlossene, aber bedeutsame Zusammenhänge erschlossen werden können. Angesichts dieser Tatsache erscheint es unwichtig, in der Studie danach zu forschen, ob etwa die Zusammenfassungen der allgemein sozio-kulturellen Ereignisse hier und da nicht anfechtbar sind und der Gefahr des Summarischen überhaupt entrinnen können. Auch ist eine weitere Frage und — wissenschaftslogisch gesehen — natürlich auch ein wesentlich weiterer Weg, ob eine aus letztlich nur der Musik entnommenen Kategorien entwickelte und dann auch theoretisch-systematisch begründete Musiksoziologie möglich wäre und wohin sie führen könnte. Das sollte uns hier nicht kümmern, wo S. in seiner Studie zeigt, was angewandter Musiksoziologie möglich ist und zu welchen Einsichten sie uns zu verhelfen vermag.

Helmuth Reinold, Köln.

Alois Melichar: *Überwindung des Modernismus*. 3. Aufl. Wien, Frankfurt & London 1955, J. Weinberger. 126 S. (1. Aufl. 1954).

Melichar legt in dieser Schrift die schon in der *Unenteilbaren Musik* angekündigte Auseinandersetzung mit dem „Modernismus“ vor, als „konkrete Antwort an einen abstrakten Kritiker“, nämlich Franz Roh, dessen Aufsatz gegen Melichar (in der Neuen Zeitung, Sommer 1953) leider nicht als Ganzes mitgeteilt wird. Diese cum ira et studio verfaßte Kampfschrift will den Nachweis erbringen, wie verderblich dieser Modernismus, besonders in der Kategorie des Nichtgegenständlichen, Abstrakten, dem in der Musik die Atonalität entspricht, auf die Malerei und die Musik (von der Literatur wird nicht gesprochen) eingewirkt hat. Das Wesen dieses Modernismus wird nun durch seine einzelnen Ausdrucksformen kapitelweise verdeutlicht. Als solche werden genannt: *Naturhaß* und *Dingverachtung* (88), *Widersprüchlichkeiten*, *Stillosigkeit*, *Schwulst* (98), *Arroganz* (106) und *Dilettantismus* (112). Als Prototypen werden vorgestellt

der „*schwach begabte*“ Kandinsky, der „*begabte Akademiker*“ Klee und der „*Zyniker*“ Picasso, gegen die namhafte Zeugen wie George Groß, Meidner, Hofer, Kokoschka und Beckmann aufgerufen werden. Mit polemischer Nachdrücklichkeit wird auf gewisse Auswüchse „*terroristischer*“ Kritik (H. Weigel, Adorno, Ruppel und der Maler Baumeister) und auf ein geschickt gelenktes Cliques- und Reklamewesen (die „*orphischen* [= Orffischen] *Wanderprediger*“ mit einem verblüffenden, unbelegten Zitat!) hingewiesen. — Daß dieses Pandämonium *criticum* nun doch nicht den Eindruck nihilistischer Trostlosigkeit hinterläßt, dafür sorgen der belebende Ausgleich eines skurrilen Humors, ein überaus scharfer, auch selbstironischer Witz, ein trotz gelegentlicher attributiver Überfrachtung nach Karl-Krausscher Prägnanz strebender, in vielen Ausdrucksformen schillernder Stil, ferner die gründliche Belesenheit des Verf. und seine Neigung zu „*Zitaten-Zutaten*“ (dies eines seiner vielen Wortspiele!), die für den späteren Kunst- (und Kultur-!) Historiker eine Fülle wichtigen, z. T. entlegenen Belegmaterials bereitstellt. Da es sich hier um ein echtes, bei aller bewußt herausfordernden Aggressivität die Grenzen des literarisch und menschlich Zulässigen nicht überschreitendes Pamphlet (nicht ein Pasquill!) handelt, überwiegt die Polemik die Diskussion, können die genau gezielten Zitate in der jeweils günstigsten Position erscheinen, braucht der Aufbau nicht streng systematisch zu sein. — Den Musiker gehen eigentlich nur Kapitel 7 und 8 an. In *Perspektive und Tonalität* kommt M., angeregt durch ein geheimnisvolles Wort Hegels, zu dem eigentlich schon von E. Kurth vorausgenommenen, in diesem Zusammenhang aber fruchtbaren und unpolemisch begründeten Ergebnis: „*Perspektive ist die klingende, durch die Malerei geschaffene Raumtonalität, Tonalität ist die wahrhaft diaphane (durchsichtige), aus der Musik geschöpfte Zeitperspektive.*“ Daher ist, in offenbar bewußt ahistorischer Einstellung, „*der Akkord der Gegenstand der Musik*“, seine Funktionalisierung „*Metaphysischwerden seines virtuellen geistigen Gehalts*“; dagegen kommt den in „*eisiger Isoliertheit verharrenden atonalen Akkorden*“ keine wahre Existenz zu. Das wäre wohl eine Diskussionsbasis! Nun will M. durchaus kein Reaktionär sein, er hält fest am Expressionismus, er verehrt Strawinsky und

Kokoschka, er erhofft eine „*metaperspektivische Malerei und neotonale Musik*“, er tritt für stärkere Beachtung von J. N. David, Egk, Höller, Pepping, Blacher und v. Einem ein (vielleicht sind seine Befürchtungen etwas übertrieben) — er wird sich aber in dem bereits angekündigten dritten Bande nun mit der Tatsache auseinandersetzen müssen, daß die „*Atonalität*“ eine gar nicht geringe Rolle, und nicht nur im Sinne belebender Farbwirkung, auch in den Werken vieler dieser Meister, und erst recht bei Bartók, Hindemith und Honegger (die in dieser Schrift kaum genannt werden) spielt. Er wird also den Begriff der Atonalität scharf umgrenzen und bündig und ohne viel Polemik (für die er eine besondere Neigung und Begabung mitbringt) belegen müssen! — Anregend ist die Abhandlung *Farbe und Ton* (77), in der das Problem einer athenatischen „*Augenmusik*“, des absoluten Ton- und Farbbewußtseins und der farblichen und harmonischen Dissonanz im Sinne der „*Unzulänglichkeit jeder Analogie*“ abgehandelt wird. — Daß M.s Buch starken Widerhall, und gerade bei urteilsfähigen Zeitgenossen (ein Sonderprospekt nennt u. a. Strawinsky, Furtwängler, Th. Mann, Heisenberg, Sedlmayr, Heuß, Schmidt-Rottluff, Dix, Kokoschka, J. N. David, J. Marx, J. Haas, Egk, L. Blech, E. Schenk und M. Picard) gefunden hat, verleiht ihm zeitgeschichtlichen Wert. Ob die geschilderten „*Verwesungssymptome*“ Beweise einer allgemeinen „*modernen Impotenz*“ sind, wie vor fast 40 Jahren von autoritärer Seite versichert wurde, oder nur „*absurder Most*“, der schließlich doch einen guten Wein ergibt, ob also „*nicht die Restauration sondern die große Revision auf dem Marsch ist*“ (121) — das wird auch dieser mutige und anregende Protest nicht entscheidend beeinflussen können, das hängt noch von vielen anderen Faktoren ab, deren Wichtigkeit auch M. bekannt sein wird, deren Behandlung aber außerhalb der Zielsetzung seiner Schrift lag!

Reinhold Sietz, Köln

Wilhelm Furtwängler: *Ton und Wort*, F. A. Brockhaus, Wiesbaden 1954 275 S., 3 Abb., 7 Notenbeispiele. Das Buch enthält in chronologischer Reihenfolge 31 Abhandlungen Furtwänglers (Aufsätze, Vorträge und Ansprachen) aus der Zeit von 1918 bis 1954; außerdem jenen energischen Mahnbrief an Goebbels aus

dem Jahre 1933, mit dem der Dirigent den Minister zu überzeugen hoffte, „daß Männer wie Walter, Klemperer, Reinhardt und andere auch in Zukunft in Deutschland mit ihrer Kunst zu Worte kommen können müssen“, weil große Künstler viel zu rar seien, als daß irgendein Land es sich leisten könne, ohne kulturelle Einbuße auf ihr Wirken so ohne weiteres zu verzichten. Ähnlich die Quintessenz des klugen Aufsatzes *Der Fall Hindemith* aus dem Jahre 1934. Zwei gewichtige Dokumente, wert allen Respekts. Sie heute abzdrukken, bedeutet freilich auch, den Leser auf den Kompromiß hinzuweisen, den der Schreiber — jedenfalls nach außen hin — später mit dem anfangs so beherzt kritisierten System einzugehen vorgezogen hat.

Gut die Hälfte der Aufsätze behandelt einzelne Komponisten oder Kompositionen. Daß Beethoven, Wagner, Brahms und Bruckner im Vordergrund stehen, versteht sich eigentlich von selbst, jedenfalls für den, der Furtwänglers Programme der letzten Jahrzehnte verfolgt hat. Allein der Abdruck des groß angelegten Aufsatzes über den ersten Satz der 5. Sinfonie von Beethoven macht das Buch besitzenswert; nicht etwa, weil man diese „Bemerkungen“ als die einzig möglichen oder einzig „richtigen“ zu diesem Satz ansehen müßte, sondern weil sie — wie etwa auch die Abhandlung über Brahms und Bruckner — ein eindrucksvolles Zeugnis dafür sind, daß ein hervorragender Dirigent über sein Wirken am Pult auch geistig souverän Rechenschaft abzulegen vermag. Das aber bedeutet ja nichts anderes, als daß eben der Geist es ist, der dem großen Dirigenten den Taktstock führt, und erst in zweiter Linie die Intuition des Augenblicks.

Friedrich Baake, Rendsburg

Frédéric Chopin: 24 Préludes. Heft 1 der Autographen der Werke von Chopin. Fr.-Chopin-Institut, Warschau.

Mit diesem Heft wird die große Aufgabe begonnen, Chopins sämtliche Werke im Faksimile zu veröffentlichen. Das ist erstmalig in der Geschichte der musikalischen Handschriften. Bei der großen Zahl der sehr verschieden bezeichneten Werke wird der Anblick der Faksimiles auch den Klavierspielern vielfache Anregungen geben. In ihnen erscheint alles, was Phrasierung, Dynamik und Pedal betrifft, auf das sorgfältigste angegeben, so mannigfach und scharf,

wie es der immer etwas schematisierende Druck kaum vermag. Die äußere Wiedergabe gibt das Letzte an Treue her, einschließlich der Schmutz- und Gebrauchsspuren.

In einem Vorwort in polnischer, russischer, französischer und englischer Sprache erläutert W. Hordynski die Geschichte der Handschrift, die als Druckvorlage gedient hat, und versucht, die Entstehungszeit der *Préludes* zu klären. Chopin hat zweifellos seine Werke zunächst in einer Skizze entworfen und darnach eine Reinschrift angefertigt. Eine solche Skizze stellt z. B. die Form der *Berceuse* dar, die A. Cortot im Faksimile veröffentlicht hat (*Trois manuscrits de Chopin*, 1932). Aber auch in den Reinschriften finden sich zahlreiche Korrekturen, die während des Schreibens ausgeführt wurden. Selten gelingt eine sofort fehlerlose Reinschrift wie bei dem 1. und 11. *Prélude*. Das sind dann schon ästhetisch wundervolle Blätter.

Auf dem vierzeiligen Papier läßt Chopin jede dritte Zeile frei. In sie kann er dann Verbesserungen des darüber oder darunter liegenden Systems eintragen. Gelegentlich werden sofort nach dem Schreiben schon Takte gelöscht und durch neue ersetzt. Anweisungen für den Stecher sind beigefügt, z. B. bei Nr. 8 über die verschiedene Größe der Noten, bei Nr. 9 über Ausstechen von Oktavierungen. So ist alles getan, um ein genaues Bild seiner Absichten zu vermitteln.

P. Wackernagel hat einen kurzen Bericht über die „*Handschrift Chopins*“ gegeben (Chopin-Almanach 1949). Hier sei auf eine Besonderheit hingewiesen: Chopins Art der Kanzellierung. Das Ausstreichen von Stellen in Gitterform ist eine oft anzutreffende Eigenart vieler Komponisten. Die Art der Ausführung aber ist mannigfach, dem Charakter des Schreibers entsprechend. Man nehme die seltsame, aber gründliche Form A. Scarlattis mit dichten Parallelstrichen einer Richtung (Tafel 17 in E. Winternitz, *Musical Autographs from Monteverdi to Hindemith*, Bd. II), die überaus pedantischen Gitter Vivaldis (Tafel 19) mit Diagonalstrichen beider Richtungen in fast genau gleichem Abstand, Schuberts großzügige, weit auseinandergezogene Diagonalgitter (Tafel 98, 99), Bellinis unregelmäßige, fast wilde Gitter (Tafel 107), Schumanns Art mit nur wenigen Diagonalstrichen (Tafel 114), Faurés sehr feine, fast zierliche Striche mehrerer Richtungen (Tafel 139), Debussys Dia-

gonalgitter (Tafel 173, 174), die am meisten an Chopin gemahnen. Aber Chopin geht in der Dichte der Striche, in der Vielfalt der Richtungen — diagonal, waagrecht, senkrecht — oft so weit, daß die getilgten Stellen völlig unleserlich werden. Es ist, als ob er diese Stelle dem Stecher verbergen, ja, aus eigenen Gedankengängen restlos herausreißen wollte. Eine seltsame Mischung zugleich nervöser und pedantischer Haltung. Solche Handschriften vermögen zu mannigfachen Betrachtungen Anlaß zu geben.

Paul Mies, Köln

Hans Renner: Reclams Kammermusikführer. Unter Mitarbeit von Wilhelm Zentner, Anton Würz, Siegfried Greis. Stuttgart: Reclam 1955. 830 S. (Universal-Bibliothek. Nr. 8001—12.)

In den Reihen der Musikführer, die sich in den letzten Jahren, nicht ganz ohne die wachsenden Ansprüche der Rundfunkhörer, ungewöhnlich stark vermehrt haben, hat seit einiger Zeit auch die Kammermusik ihren Platz gefunden. Man glaubt beobachten zu können, daß diese Musikführer gegenüber dem früheren, oft recht anspruchslosen Durchschnitt neuerdings einen eigenen Typ entwickelt haben, dessen Tendenzen auch das vorliegende Buch erkennen läßt mit seinem „Grundsatz, die Materie möglichst umfassend, vorurteilsfrei und allgemeinverständlich zu betrachten“ (Vorwort S. 5/6). Dem Verständnis des Musikfreundes helfen hier z. B. in einem Stichwortverzeichnis zusammengestellte Fachwortklärungen sowie Nachweise über Musikinstrumente und musikalische Formen nach. Eine vorurteilsfreie Darstellung wird in den einzelnen Interpretationen durch ein beträchtliches Verantwortungsgefühl der Verf. ihrem Gegenstand gegenüber, z. B. auch in der Frage der Bearbeitungen, gewährleistet. Was den Umfang des erfaßten Materials angeht, so dürfte seine Fülle mit über 1500 Stücken von 87 Komponisten, durch 667 Notenbeispiele illustriert und dazu mit einem „geschichtlichen Überblick“, der weitere 450 Meister in ihrem kammermusikalischen Schaffen wenigstens kurz charakterisiert, in solchem Rahmen kaum noch zu überbieten sein. Gerade dadurch, daß die Auswahl sich zwar im allgemeinen an das hält, was dem Musikfreund praktisch zugänglich ist, trotzdem aber den gewohnten Kreis der bekannten Standwerke überschreitet, hat dieser Führer auch dem Fach-

mann manches zu seiner Orientierung zu bieten.

Einige wenige Unstimmigkeiten dürfen für eine etwaige spätere Auflage vielleicht angedeutet werden. G. Gabriellis Sonate für 3 Violinen und Bc. wird S. 660 mit ihrem Erscheinungsjahr 1615 angesetzt, und S. 11 wird ihre Priorität gegenüber S. Rossis berühmter Triosonate „*detta La Moderna*“ von 1613 betont, dabei werden aber P. G. Cimas Sonaten von 1610 übersehen. Johann Fischer (S. 26) ist 1716, nicht 1721 gestorben. Ein Wort über die näheren geschichtlichen Voraussetzungen für die ad-libitum-Streicher in der Kammermusik des 18. Jahrhunderts (S. 161; vgl. dazu E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, 1939) wie für die des Instrumentalrezitativs (S. 195) wäre erwünscht. Seltsamerweise wird Boccherini nur mit einigen Quartetten, nicht aber mit der doch von ihm geschaffenen und 125 Werke zählenden Gattung des Streichquintetts gewürdigt. Die Echtheit von Mozarts Sonaten KV 55—60 ist nicht unbestritten. Doch können solche Beanstandungen das erfreuliche Bild dieses Kammermusikführers kaum trüben. Willi Kahl, Köln

Alphons Diepenbrock: Verzamelde Liederen. Voor Bariton of Mezzo-Sopran en Piano. 2. Amsterdam: Alphons Diepenbrock Fonds, G. Alsbach (1955). 82 S.

Es darf hier wohl genügen, auf die Rezension des ersten Heftes dieser Liederauswahl des bedeutenden holländischen Komponisten hinzuweisen (W. Kahl in *Mf.* VI, 1953, S. 188). Wiederum fällt bei den vorliegenden Klavierliedern die weit gespannte Textwahl auf. Neue Goethesche Texte wie *Der König in Thule*, *Mignon*, *Celebrität* treten hinzu. Vor allem aber bewegt sich der oftmals als Kirchenkomponist hervorgetretene Diepenbrock jetzt auch mit einigen Stücken in geistlichen Bereichen (Bernhard von Clairvaux (?), Franciscus Xaverius und ein *Ave Maria*). Die Herkunft seines Liedstils von Wagner belegt im vorliegenden Heft deutlich, worauf schon E. Reeser (*Een eeuw nederlandse muziek*, 1950, S. 224 f.) aufmerksam gemacht hatte, die Vertonung von Goethes *Der König in Thule* von 1886. Im übrigen steht das wiederum von Reeser betreute Heft mit der Heranziehung von Erstdrucken, späteren Korrekturen und Hss. editionstechnisch durchaus auf der Höhe des vorangehenden und bereits besprochenen. Willi Kahl, Köln

Klangstruktur der Musik. Neue Erkenntnisse musik-elektronischer Forschung. Im Auftrage des Außeninstituts der Technischen Universität zusammengestellt und bearbeitet von F. Winckel. Verlag für Radio-Foto-Kinotechnik GMBH, Berlin-Borsigwalde, 1955. 224 S.

Bei diesem aus einer Vortragsreihe des Außeninstituts der Technischen Universität Berlin-Charlottenburg hervorgegangenem Sammelwerk verschiedener Verf. handelt es sich um eine Darlegung der neuen Erkenntnisse auf dem Gebiet musik-elektronischer Forschung.

Die allgemeine Einführung gibt F. Winckel mit *Naturwissenschaftliche Probleme der Musik*. Nach kurzen Ausführungen über die physikalischen, physiologischen und psychologischen Grundlagen weist der Verf. entsprechend dem Titel des Buches (Klangstruktur der Musik) auf die Möglichkeit hin, mit naturwissenschaftlichen Methoden einen lebendig erklingenden musikalischen Vorgang exakt zu analysieren. Von der Tatsache ausgehend, daß das wesentliche Element der Musik nicht in den unbeweglichen, starren Tönen und Klängen, sondern in den steten Veränderungen derselben zu suchen sei, beschreibt der Verf. eine Reihe von physikalischen Erscheinungen, die sich bei einem musikalischen Vorgang erkennen lassen.

Die „Werkstatt“ des Elektronenmusiklers behandelt F. Enkel. In *Die Technik des Tonstudios* werden die raumakustischen Eigenschaften der Aufnahmeräume dargelegt, dann die Eigenschaften der Mikrophone nebst ihrer richtigen Aufstellung behandelt und anschließend eine Übersicht über die Regie-Einrichtungen (Verstärker, Regler, Aussteuerungsmesser, Lautsprecher) gegeben. Dabei geht der Verf. nicht nur auf technische Fragen, wie nichtlineare Verzerrungen und Störspannungen, ein, sondern er behandelt auch die Dynamikregelung, die bei der elektroakustischen Übertragung mit Rücksicht auf die Bedingungen der Wiedergabe beim Hörer in den meisten Fällen nötig ist. Zum Schluß wird noch auf die Magnetophontechnik, die Archivierung der Aufnahmen und die zweckmäßige Wartung und Überprüfung der technischen Einrichtungen eines Tonstudios eingegangen. Die knappe, aber ausgezeichnete Darstellung vermittelt einen guten Einblick in die Besonderheiten der Studioteknik.

H. - W. Steinhausen ergänzt in *Musische Technik* die Ausführungen Enkels noch

durch Hinweise auf besondere Verfahren und auf die Probleme stereophonischer Übertragung.

Der Beitrag von W. Lottermoser *Akustische Untersuchungen an alten und neuen Orgeln* fällt insofern etwas aus dem Rahmen der übrigen Aufsätze heraus, als es sich hier nicht um musik-elektronische Probleme handelt, sondern um die Anwendung elektroakustischer Meßverfahren auf die Untersuchung von Musikinstrumenten, eine Methode, die in den letzten Jahrzehnten weitgehend ausgebaut wurde. Während die Fragen der elektronischen Musik noch umstritten sind, bewegen wir uns bei den Orgeluntersuchungen Lottermosers auf durchaus sicherem Boden. Der Verf., der bereits in zahlreichen Veröffentlichungen über dieses Gebiet eine erfreulich exakte naturwissenschaftliche Arbeitsmethode aufgewiesen hat, berichtet in vorliegendem Beitrag über die bisher erzielten Ergebnisse. Die Bedeutung der angewandten elektroakustischen Untersuchungsmethode liegt darin, daß es möglich ist, die klanglichen Eigenschaften hochwertiger älterer Orgeln physikalisch exakt zu definieren. Die auf diese Weise gewonnenen Erkenntnisse lassen sich wieder als Maßstäbe bei der Rekonstruktion und Restauration älterer Orgeln wie bei der Bemessung neuerer Werke verwenden. Einleitend gibt der Verf. einen kurzen Überblick über die Entwicklung der physikalischen Orgelforschung. Nach den Anfängen bei Helmholtz (allgemeine Theorie der Pfeifen), Stumpf (Klangfarbe, Einschwingvorgänge) und Lord Rayleigh (Mündungskorrektur) beschäftigten sich die Forscher zunächst mit Fragen der Tonbildung bei Zungen- und Lippenpfeifen (hier insbesondere mit der Schneidentonbildung) und untersuchten in neuerer Zeit den Einfluß von Querschnitt, Aufschnitthöhe, Labien, Kernspalt, Kernstich, Winddruck, Windladesystemen, Ventilformen und Material auf den Klang von Orgelpfeifen. Anschließend legt Lottermoser die Ergebnisse seiner eigenen Orgelforschungen vor, die er durch Messungen der Plenumklänge und Einzelregister bedeutender Orgelwerke gewonnen hat. Es zeigt sich, daß die Barockorgeln weder über große Lautstärken verfügen, noch starker dynamischer Wirkungen fähig sind. Ihr Wesen liegt in der Eigenart der Klänge begründet. An Hand eines großen Vergleichsmaterials konnte der Verf. nachweisen, daß sich in den Klangspektren hochwertiger Orgeln

meist zwei Maxima zeigen, die der Höhe bestimmter Vokalformanten entsprechen. Außerdem tritt bei einer Pfeifenreihe eine systematische Klangfarbenverschiebung von den dunklen zu den hellen Klängen hin ein. Endlich konnte der Verf. auch den Einfluß der Ausgleichsvorgänge noch näher klären.

Mit den Möglichkeiten der elektrischen Tonerzeugung befassen sich gleich drei Beiträge: O. Sala *Subharmonische elektrische Klangsynthesen*, J. Poullin *Musique Concrète* und W. Meyer-Eppler *Elektronische Musik*. Diese bezeichnen gleichzeitig die drei Hauptrichtungen heutiger musikelektronischer Forschung, nämlich (Definitionen nach Meyer-Eppler) die sogenannte elektrogene Musik, die elektronische Musikinstrumente „ohne innere (das heißt aus der Werkstruktur heraus verständliche) Notwendigkeit“ benutzt, ferner die konkrete Musik, die elektronische Gestaltungsmittel auf „natürliche (das heißt mit mechanischen Schallsendern erzeugbare) Klänge und Geräusche“ anwendet, und endlich die eigentliche elektronische Musik, die Gestaltung und Form allein aus den technischen Mitteln erhält. Während es sich demgemäß bei der ersten Gruppe um elektronische Musikinstrumente handelt, mit denen man beliebige, also auch traditionelle Musik ausführen kann, — natürlich unter Ausnutzung der elektronischen Möglichkeiten hinsichtlich Tonhöhe, Klang und Dynamik —, sieht die in Frankreich entwickelte *Musique Concrète* ihr Ziel darin, vorhandene Klangkomplexe elektronisch umzugestalten, um dadurch zu neuen musikalischen Ausdrucksmitteln zu gelangen. Die elektronische Musik endlich verwendet nur synthetische Klänge, gewinnt Eigengesetzlichkeit und Wirklichkeit allein aus den Mitteln der Elektronik, wobei der schöpferische Mensch weitgehend ausgeschaltet werden kann.

In seinem Beitrag erklärt O. Sala die Wirkungsweise des Mixtur-Trautoniums. Obgleich dieses Instrument nur zwei Spielmanuale besitzt auf denen jeweils nur eine Melodie möglich ist, kann mit Hilfe von subharmonischen Tönen auch vielstimmig (nur akkordisch) gespielt werden. Allerdings hängt diese Vielstimmigkeit nicht allein vom Ermessen des Spielers ab, denn es können als Akkordtöne nur solche Töne gebracht werden, die subharmonisch zu dem jeweils gespielten oberen Ton (Melodieton) liegen, und sie können sich auch nur parallel mit der Bewegung des letzteren verschieben.

Da aber zu jedem Spielton stets bis zu vier Akkordtöne aus einer Zahl von zwanzig Subharmonischen ausgewählt und auch während des Spiels sehr schnell gewechselt werden können, ergibt sich doch eine große Mannigfaltigkeit in der Anwendung der Akkordtöne. Die Klangfarben lassen sich in der bekannten Weise durch Stoßerregung von Resonanzkreisen erzielen. Mittels des Überspielverfahrens unter Benutzung von Tonbandgeräten können auch mehr als zweistimmige Melodieführungen entstehen. Allerdings ist die Hinzufügung je zwei weiterer Stimmen nur sukzessiv möglich. J. Poullin zeigt, wie durch verschiedene Ablaufgeschwindigkeiten von Bandaufnahmen und mittels sonstiger technischer Maßnahmen Frequenzen, Klangspektren, Ausgleichsvorgänge sowie zeitliche und dynamische Werte der Klangobjekte verändert werden können. Eigene Wirkungen erreicht man bei der Wiedergabe noch durch bestimmte räumliche Verteilung der Schallstrahler. Besonderen Wert legt die französische Forschergruppe auf die Entwicklung eines geeigneten Notationssystems, das die neuen elektronischen Möglichkeiten einwandfrei zu fixieren gestattet. Die rein elektronische Musik entsteht nach den Ausführungen von Meyer-Eppler allein mit und in den elektronischen Geräten. Dort wird sie dann aufbewahrt („gespeichert“) und gelangt über eine Wiedergabeapparatur zum Ohr des Hörers. Einen Vermittler zwischen Komponist und Hörer und damit eine Interpretation des Werks gibt es nicht mehr. Mittels elektronischer Umformungsprozesse der von elektrischen Schwingungserzeugern produzierten Töne und Klänge ist es möglich, alle gewünschten Klänge und Klangfarben zu erhalten, auch solche, die den normalen mechanischen Klangerzeugern unbekannt sind. Die verschiedenen Vorgänge werden in dem Beitrag theoretisch behandelt und ebenfalls die Prinzipien einer Notation diskutiert. Der Schwierigkeit, sich in der neuen Klangwelt zurechtzufinden, kann man nach Ansicht des Verf. durch ein „Netz von mathematischen Wegweisern“ entgegen treten, da es möglich ist, die „stofflichen Elemente der Komposition mit den mathematischen Mitteln der Informationstheorie“ zu behandeln.

Wenn sich die in den Beiträgen erkennbaren Bestrebungen auch noch mehr oder weniger im Stadium des Experimentierens befinden, so darf doch nicht übersehen werden, daß

durch diese gewissermaßen „in der Retorte gezeugte Kunst“ erhebliche Gefahren für unser Musikleben entstehen können. Darauf wird auch in dem Sammelband eindringlich hingewiesen. So sieht z. B. H.-H. Dräger in seinem Beitrag *Die historische Entwicklung des Instrumentenbaues*, in dem er sehr treffend die klanglichen Unterschiede der beiden großen Epochen der Instrumentenentwicklung der letzten 500 Jahre charakterisiert, diese Gefahren mit dem Einbruch des modernen technischen Denkens in die Musik. Während bei einem elektroakustischen Instrument, wie dem Trautonium noch ein „Funktionszusammenhang mit dem Körper des Spielers“ besteht, ist dieser Zusammenhang bei der elektronischen Musik aufgehoben. Es besteht deshalb die Gefahr, daß der Mensch seine schöpferische Tätigkeit durch eine regelnde, nur Schalter bedienende ersetzt.

Auch Boris Blacher bleibt in *Die musikalische Komposition unter dem Einfluß der technischen Entwicklung der Musik* den elektronischen Neurungen gegenüber etwas skeptisch. Seiner Meinung nach besitzen die jetzt möglichen Klangfarbendifferenzierungen für das musikalische Schaffen nicht die Bedeutung, die ihr die „Fortschrittsapostel der elektronischen Kunst“ beilegen. Die größte Gefahr erblickt er jedoch darin, wenn versucht würde, „durch Technik mit den Mitteln der Technik Kunst zu produzieren“, denn das wäre der Weg zur totalen Mechanisierung und Technisierung der Musik.

Zum Schluß faßt H. H. Stuckenschmidt in *Musik und Technik* die einzelnen Gedanken zusammen und versucht sie zu deuten. Er sieht in der elektronischen Kunst mit ihrem Streben nach Rationalisierung und Objektivierung, die ihre Entsprechung in dem Streben der jungen Komponistengeneration nach Ausschalten des Subjektiven, des „Unkontrollierbaren“, zugunsten eines musikalischen Konstruktivismus findet, letztlich nur den Ausdruck einer allgemeinen Tendenz in der geistigen Entwicklung des heutigen Menschen, die, im Grunde genommen, durch die Übertechnisierung und Automatisierung auf allen Gebieten des Lebens entstanden ist und die von den Vertretern der Kybernetik in der „Informationstheorie“ auch klar ausgesprochen wurde. — Der Band gibt durch seine Vielseitigkeit und die oft gegensätzlichen Standpunkte der einzelnen Verf., die die neuen Bestre-

bungen z. T. kritisch beleuchten, einen ausgezeichneten Überblick über den heutigen Stand musikelektronischer Forschung und über ihre Probleme, so daß, gleichgültig wie der Einzelne zu den Fragen der elektronischen Musik steht, das Buch für alle an dem heutigen Musikleben Interessierten von besonderem Wert sein dürfte. Die einzelnen Beiträge sind mit Abbildungen, Diagrammen, Kurven und Tabellen gut ausgestattet und werden jeweils durch entsprechende Literaturhinweise ergänzt. Das dreisprachige Fachwörterverzeichnis am Schluß, mit den neuen elektroakustischen Spezialausdrücken, erleichtert das Studium dieser Literatur.

Wilhelm Stauder, Frankfurt a. M.

Hans Pfitzner: Reden, Schriften, Briefe. Unveröffentlichtes und bisher Verstreutes, hrsg. von Walter Abendroth (mit Vorwort), Berlin-Frohnau und Neuwied 1955, Hermann Luchterhand Verlag. 336 S.

Um Hans Pfitzner ist es in letzter Zeit sehr still geworden. Zwar wird sein *Palestrina* gelegentlich aufgeführt — erwähnt sei auch jene anfechtbare Aufführung, in der der 2. (Konzil)-Akt nur gesprochen wird! —, Konzert und Rundfunk bringen zuweilen einige Lieder, aber der Sinfoniker und Kammermusiker kommt recht selten zu Gehör. Zweifellos trägt daran die Unrast unserer Tage viel Schuld. Außerdem war der Aufführungsstil vieler Werke so sehr an die Anwesenheit Pfitzners gebunden, daß es heute schwer fällt, im Sinne ihres Schöpfers fortzufahren. Wenn man das immer noch verbreitete, von Pfitzner und seinen Freunden stets bekämpfte Wort vom „letzten Romantiker“ hinzunimmt, dann sind das schon einige Argumente, die das Verschwinden Pfitzners vom „Musikmarkt“ erklären. Mahler und Reger ist es ja zeitweise nicht anders ergangen; aber die Standpunkte wechseln in rhythmischem Ablauf, und so darf man damit rechnen, daß auch Pfitzner eines Tages als Gesamtpersönlichkeit in seiner wahren Bedeutung erkannt werden wird. Mit dem Komponisten ist nämlich der geistreiche und temperamentvolle Schriftsteller eng verbunden.

Seine leidenschaftlichen Schriften sind nicht weniger wichtig als seine Kompositionen, denn wenn er zu Problemen Stellung nahm, dann trug er das von ihm als richtig Erkannte mit Begeisterung vor. Dabei schwamm er stets absichtlich gegen den Strom; auch

das hat ihm sicherlich geschadet. Noch sind seine Schriften nicht wieder erschienen, aber der vorliegende Band, den Pfitzners Freund und Biograph Walter Abendroth herausgibt, darf als Präludium (besser noch: als Overtüre im Potpourristil) zu ihrer Neuausgabe angesehen werden. Diese Formulierung ist kein Werturteil, sondern will nur die Fülle und Verschiedenheit der veröffentlichten Schriften annähernd andeuten!

In einem ausführlichen, meisterlich stilisierten Vorwort legt A. die besondere Stellung Pfitzners im heutigen Musikleben dar: „Es war Pfitzners historischer Auftrag, die Werte und Gehalte der unvergänglichen Romantik aus dem Auflösungsprozeß der vergänglichen ‚romantischen‘ Epoche zu befreien und sie hinüberzuretten in ein Zeitalter, das (in der zweiten Lebenshälfte des Meisters) sogar diese Werte und Gehalte selbst in Frage zu stellen als seinen besonderen Beitrag zum ‚Fortschritt‘ empfand.“ So richtete sich „Pfitzners Abwehr . . . gar nicht so sehr gegen die rein stilistischen Merkmale der ‚Neuen Musik‘ als vor allem gegen den Propagandajargon und die Argumentation ihrer Wortführer.“ A. tut recht daran, Pfitzners Urteilen „ein subjektives Wahres“ zu unterstellen und darauf hinzuweisen, daß der Komponist „an den Folgen dieser Rücksichtslosigkeit sein Leben lang zu tragen gehabt“ hat. Aber „das richtig verstandene Pfitzner-Wort ist immer subjektiv unantastbar. Hinter ihm steht in jedem Augenblick ein persönliches Ethos von großartiger Kraft.“ Wer Pfitzner persönlich gekannt hat, wird zugeben, daß von ihm, sofern er nicht gerade besonders schlechter Laune war, eine Faszination ausging, die selbst Bemerkungen, die aus dem Munde anderer respektlos geklungen hätten, als wahr und richtig wirken ließ.

Der vorliegende Sammelband (ein Nachlaß) enthält kleinere und größere Schriften, Dichtungen, Widmungen, Briefe und Anekdoten, die z. T. bisher unbekannt waren. Der glühende Verehrer Schopenhauers ist ebenso zu erkennen wie der heftige Kämpfer gegen alle Arten von Schlamperei, und wer wissen will, was Zivilcourage ist, lese den Brief an den damaligen preußischen Ministerpräsidenten Göring vom 30. Januar 1935! Reizend sind die Parodien *Der Widerspenstigen Zähmung* im Stile ver-

schiedener Dichter, die Busch-Parodie ist ein besonders köstliches Beispiel Pfitznerschen Humors! Das Ganze ist überaus anregend und stimmt oft nachdenklich. A. hat es mit gründlicher Sachkenntnis redigiert und kommentiert. Als Anhang sind eine Zeittafel, Anmerkungen und Quellennachweise beigegeben. Einige ausgezeichnete Aufnahmen, vor allem aus den letzten Lebensjahren des Komponisten, erhöhen den Wert des Buches, dem weite Verbreitung zu wünschen ist.

Helmut Wirth, Hamburg

Oscar von Pander: Clemens Krauss in München. München 1955, Verlag C. H. Beck. 132 S.

Nachdem der Verlag (allen Musikfreunden und nicht zuletzt auch dem Wissenschaftler zu Dank) während der letzten Jahre bereits eine stattliche Bandzahl jeweils einem Großmeister gewidmeter „Dokumente seines Lebens und Schaffens“ hat vorlegen können, wendet er sich mit diesem Büchlein erstmals einem bedeutenden Interpreten zu. Es ist kein Dokumentenband im eben bezeichneten Sinne, vielmehr greift der Verf. aus dem künstlerischen Lebensweg des 1954 verstorbenen Clemens Krauss mit den acht Jahren seiner Münchener Staatsoperleitung die bedeutendste Station heraus. In gedrängter Kürze schildert er die glanzvolle Karriere des 1893 geborenen Sängerknaben der Wiener Hofkapelle, der als Schüler Graedeners und Heubergers im Bannkreis der Richter-Mahler-Schalk aufwächst, von den ersten *Lehrjahren* in Brünn (1913) über das wichtigste Engagement dieser Periode in Stettin (1916—1921), wo der Einfluß des in Berlin wirkenden Nikisch beherrschend wird, und die erste Staatsoper verpflichtet in Wien mit gleichzeitiger Ernennung zum Professor der Musikakademie (1922) bis zu den beginnenden *Meisterjahren*. Der ehemalige Intendant der Frankfurter Oper (1924—1929) und Direktor der Berliner Staatsoper (1929—1934) wird als Nachfolger Knappertsbuschs nach München berufen, mit dem Auftrag, „ein Opern-Ensemble zu schaffen, das in der Gestaltung der Aufführungen jenen Grad der Vollkommenheit erreichen soll, welcher der idealen Bestimmung des . . . Hauses gerecht zu werden vermag“. Diese Münchener Position wird im Hinblick auf Krauss' Persönlichkeit mit

Machtbefugnissen ausgestattet, wie sie vorher wohl kaum jemals einem Kapellmeister-Intendanten eingeräumt worden sind.

Nach ausführlicher Diskussion der Münchener Theaterverhältnisse schildert der Verf. mit aller Deutlichkeit, in welchem Maße Krauss' Eingreifen den Einzug eines neuen Geistes bedeutet hat. Aus intimer Kenntnis der Münchener Aufführungen heraus werden neben den künstlerischen Maximen und Arbeitsregeln dieser Dirigentenpersönlichkeit, die sich in gleicher Bedeutung auf die musikalische Darstellung wie auf Inszenierung und Bühnenbild erstreckten, beschrieben und an Krauss' „grundlegenden Neueinstudierungen“ sichtbar gemacht, die er zusammen mit den schon von Frankfurt her bewährten Mitarbeitern Rudolf Hartmann als Regisseur und Ludwig Sievert als Bühnenbildner unternommen hat. *Aida*, *Rosenkavalier*, *Così fan tutte*, *Zauberflöte* und *Don Carlos* werden bereits im ersten Münchener Jahr und in den folgenden *Palestrina*, *Friedenstag*, *Tosca*, *Onegin*, *Turandot*, *Ariadne*, *Falstaff* und andere Meisterwerke der Musikbühne beispielgebend für die Verwirklichung der Krauss'schen Ideen, der im übrigen dem modernen Opernschaffen sehr kritisch gegenüberstand und das Risiko der Einstudierung einer modernen Oper ablehnte. Die Pfeiler seines Münchener Spielplans waren Strauss (11 Inszenierungen), Wagner (10), Mozart (6), Verdi (4) und Puccini (3). Ein Sonderkapitel ist den von Krauss geförderten und nicht selten ohne Berücksichtigung der „Fach“-Bindung erst richtig geleiteten Sängern vorbehalten. Sorgfältig werden Krauss' dramaturgische Neufassungen der *Ägyptischen Helena* (1933: 2. Akt, 1940: 1. Akt) und der *Carmen* (Wiedereinführung des Dialogs und textliche Neugestaltung) durchleuchtet. Die Legimitation zu diesen Unternehmen erblickt der Verf. wohl mit Recht in dem Umstand, daß Richard Strauss erst auf Krauss' Ratschlag hin die Revision der *Arabella* und die Vereinfachung der *Salome*-Instrumentation vorgenommen hat. Außer im *Eugen Onegin* hat Krauss dabei die einem Nachschaffenden gesetzten Grenzen nie überschritten; dieser bildet eine Ausnahme insofern, als gegen Schluß hin auch die musikalische Struktur des Werkes angetastet worden ist, was bereits eine „posthume Bearbeitung“ darstellt, wie sie Krauss sonst grundsätzlich abgelehnt hat.

Für den Opern- und Theaterwissenschaftler ist das wichtigste Kapitel jenes, das sich mit

der produktiv-künstlerischen Zusammenarbeit Strauss-Krauss während der Entstehung des *Capriccio* (1939—1942) befaßt. Hier hätte man gerne über die von manchen Zitaten erläuterten Erörterungen des Verf. hinaus auch über das Hin und Her der Entstehung und über das bei Strauss sonst unvermeidliche Eingreifen in die Textgestaltung selbst (in Form von weiteren Briefstellen) mehr erfahren. Ein Schlußkapitel schildert kurz die vorwiegend der Konzert- und Reisetätigkeit gewidmeten Nachkriegsjahre.

Ein tabellarischer Lebenslauf des Frühverstorbenen, Verzeichnisse seiner Münchener Neuinszenierungen und Konzerte und eine Übersicht des Münchener Sängersonals der Spielzeit 1941/42 runden das Bändchen ab, das mit einem halben Hundert von Bühnen- und Szenenbildern und Privatphotos geschmackvoll ausgestattet ist. In erster Linie wohl für den Opernfreund bestimmt, wird es auch dem Wissenschaftler und Dirigenten gute Dienste leisten und vor allem dem Opernspielleiter wertvolle Anregungen bieten können, da es über das Nur-Berichtende hinaus, eine komprimierte Zusammenfassung der Arbeitsregeln und der Grundeinstellung Krauss' zum Musikdrama darstellt. Wilhelm Pfannkuch, Kiel

Chorbuch zum Gemeindelied. Erster Teil: Das Kirchenjahr. (Sonderdruck aus dem 2. Teil des III. Bandes des Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik. Nach den Quellen hrsg. von Konrad Amln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas, unter Mitarbeit von Carl Gerhard f.) Göttingen 1954, Vandenhoeck & Ruprecht, 152 S.

Der III. Band des *Handbuchs der deutschen evangelischen Kirchenmusik* enthält im 2. Teil die mehrstimmigen Sätze zum Gemeindelied, d. h. neben einigen besonders „gemeindemäßigen“ Chorliedern, konzertierenden Stücken für solistische Besetzungen und Motetten über gereimte Texte in erster Linie die mehrstimmigen Sätze zu den im ersten Teil des Bandes veröffentlichten Gemeinde-Melodien, soweit uns solche Tonsätze überhaupt überliefert und gegenwärtig erreichbar sind. Aus den nahezu 200 allein für das ganze Kirchenjahr (von Advent bis Michaelis) bestimmten Gesängen wurden in sechs Sonderheften insgesamt 120 Stücke ausgewählt, die nun hier in

einem umfangreichen, aber doch handlichen *Chorbuch zum Gemeindelied* zusammengefaßt vorliegen. Lediglich ein Satz von Gesius (Bd III², S. 277) ist durch die ursprünglich dafür vorgesehene Komposition von Crüger (Chorbuch S. 141 = Schöberlein II, Nr. 510) ersetzt. (Vgl. Begleitwort zur 9. Lieferung des III. Bandes der Stammausgabe. Da das Inhaltsverzeichnis des Chorbuchs in der Komponistenspalte hier den Vermerk „nach Crüger“ aufweist, konnte die Originalquelle offenbar auch inzwischen noch nicht beschafft werden.)

Die Auswahl ist im großen und ganzen sehr geschickt, wobei die schlichten Kantionalsätze den kunstvolleren motettischen Bearbeitungen vorgezogen werden. Jedoch enthält das Chorbuch auch Werke größeren Stils in der Art der Passionslied-Motette „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ von Jobst vom Brant und der Gesänge Leonhards Lechners (S. 91 f. u. 120 ff.), oder mehrteilige Kompositionen wie das 2–7stimmige Osterlied „Erstanden ist der heilig Christ“ von Michael Praetorius. Hinsichtlich der Besetzung liegt der Schwerpunkt bei den 4stimmigen Stücken für zwei Frauen (Knaben-) und zwei Männerstimmen, die zwei Drittel des Gesamtbestandes ausmachen. Daneben sind eine Anzahl 5stimmiger und einige 6stimmige Sätze sowie solche für zwei und drei gleiche oder gemischte Stimmen und vor allem für drei hohe und eine Männerstimme („ad aequales“) vertreten. Schließlich ist auch dem instrumentalen Musizieren durch Aufnahme zahlreicher Kompositionen mit Generalbaß, von denen einige noch mit zwei hohen ad libitum-Stimmen („pro complemento“: Geigen, Blockflöten, Oboen etc.) versehen sind, Rechnung getragen. Abgesehen davon können natürlich fast alle veröffentlichten a cappella-Sätze nicht nur rein vokal, sondern auch ganz oder teilweise mit Instrumenten ausgeführt werden.

Im Vergleich zur Lieferungs Ausgabe des Handbuchs fallen viele kleine Verbesserungen auf, die man sich, aufs ganze gesehen, aber noch konsequenter durchgeführt denken könnte. So bedeutet es, schon rein äußerlich betrachtet, einen Vorteil, daß infolge Änderung der Reihenfolge einiger Tonsätze verschiedentlich nicht mehr mitten im Stück umgeblättert zu werden braucht (S. 2 f., 110 f., 112 f.). Dasselbe wäre sicher auch bei den Sätzen S. 91 f., 93 f. und

133 f. zu erreichen gewesen. S. 2 Mensur 11/12 sind im Sopran Silbenverteilung und Bindung des Originaltextes wiederhergestellt. Hierbei erhebt sich die Frage, ob nicht S. 106 am Anfang entsprechend hätte verfahren werden müssen, wo es z. B. im Sopran im Original

heißt. Bemerkenswert ist die Berichtigung der die Primärquellen betreffenden Jahreszahlen S. 24 und 31. In diesem Zusammenhang müßte noch S. 63 überprüft werden. Der Tonsatz von Leonhard Schröter (S. 30) ist sinnvoll mit Atemzeichen versehen, eine Verbesserung, die auch selbst so klar gegliederten Kompositionen wie dem berühmten „Psallite“ zustatten käme. Weiterhin ist die Generalbaßbezifferung der in Frage kommenden Stücke gelegentlich korrigiert (S. 66) oder durch eingeklammerte Zeichen vervollständigt worden (S. 17). In dieser Hinsicht sind fast alle diesbezüglichen Sätze noch ergänzungsbedürftig; z. B. wäre, abgesehen von zahlreichen durch (6) zu kennzeichnenden Akkorden, mit den Baßtönen *Ais* (S. 66), *cis* (S. 11), *fis* (S. 115 und 127) und *gis* (S. 88 und 101) unbedingt etwa (#) unter das Baß-A S. 80 Mensur 1 und 7 bzw. Baß-d S. 11 Mensur 8/9, und (b) unter das Baß-c S. 67 Mensur 3 zu setzen gewesen. Sehr zu begrüßen sind endlich die gegenüber der Lieferungs Ausgabe häufiger gebrauchten, hier jeweils über die Note gesetzten Warnungszidentien (S. 16, 18 und 20), mit denen man bei praktischen Ausgaben (im Gegensatz zu wissenschaftlichen Editionen) erfahrungsgemäß nicht sparen sollte. So müßte beispielsweise bei der erwähnten 2–7stimmigen Komposition von Praetorius (S. 76 ff.) das jeweils in Mensur 3 der einzelnen Abschnitte nach dem *cis* auftretende *c* gemäß Teil 3 auch in den übrigen Teilen ein darübersetztes *h* bekommen. Ebenso wäre u. a. S. 35 im Tenor, S. 38 M. 11, S. 47 M. 7, S. 53 M. 16, S. 91 M. 7 jeweils im Alt, und S. 99 M. 11 im Tenor (vgl. Sopran!) zu verfahren. Die Akzidentiensetzung ist im übrigen nicht einheitlich. Wenn man von dem heute allgemein üblichen, auch hier weitgehend befolgten Grundsatz ausgeht, daß bei Anwendung des Mensurstrichs das vor eine Note gesetzte Akzidentens nur für die Note, vor der es steht, und für die unmittelbar fol-

gende gleicher Tonhöhe gilt, so ist in Kadenzklauseln mit Nebennote je nach Quellenbefund stets zu schreiben

M. 8, S. 91 M. 6, S. 130 M. 18, S. 136 M. 4, S. 145 M. 5). Da es sich bei vorliegender Ausgabe um einen Sonderdruck handelt, ist im weiteren nicht auf Einzelheiten der Editionstechnik einzugehen. Hier nur noch kurz folgendes: Die Setzung des Mensurstrichs scheint mir bei Choralätzen J. S. Bachs wenig sinnvoll, zumal die Vorteile dieser Notierung, z. B. Wegfall der Notenteilung und Anbindung an Mensurgrenzen, nicht wahrgenommen werden (S. 64). Hier ständen also, wie bei allen anderen Bach-Chorälen der Ausgabe, besser Taktstriche. Andererseits sollten die Liedsätze von Gesius, Vulpius, Praetorius, Melchior Franck, Crüger etc. S. 48, 67, 90, 102, 103, 138, 141, 142 und 152, nicht nur um der Einheitlichkeit willen, lieber mit Mensurstrichen notiert sein.

An Fehlern ist folgendes zu verbessern: S. 5 und S. 138 fehlt 8 unter dem Violin-schlüssel des Tenors; S. 88 M. 11 steht in der Bezifferung 6 unter Baß-d statt unter -f; S. 100 steht anfangs der Mensurstrich falsch: M. 3 enthält nur 3 Viertel (aus dem Dilemma helfen hier vielleicht die Zeichen *prima volta* und *seconda volta* am Zeilenende); S. 115 M. 7 fehlt beim ersten d im Baß das Achtelfähnchen; S. 124 M. 2 wird es im Baß statt f-f wohl d-d heißen müssen (möglicherweise steht der Druckfehler schon in der Quelle, was ich augenblicklich nicht überprüfen kann); S. 147 M. 4 wären die beiden Achtel im Baß entsprechend dem Sopran an einen Balken zu hängen. Im Inhaltsverzeichnis fehlt bei „*Gen Himmel aufgefahren ist*“ und „*Lobt Gott, ihr Christen, alle gleich*“ (Schein) das Zeichen + (Generalbaßvermerk). Außerdem muß es dort heißen: „*Gelobt sei Gott im höchsten Thron*“ (statt: *gelobet*) und: „*Helft mir Gotts Güte preisen*“ (statt: *Gottes*).

Es bleibt also zu hoffen, daß in weiteren Auflagen, die das *Chorbuch zum Gemeindegelied* sicher erleben wird — man möchte es jedenfalls wünschen —, abgesehen von der Fehlerkorrektur, auch einige der aufgeführten Verbesserungsvorschläge verwirklicht werden, dies um so mehr, als wir es hier mit dem nicht nur bisher bedeutsamsten und umfangreichsten, sondern auch hinsichtlich Verwendbarkeit und Interessenskreis wichtigsten Sonderdruck aus dem *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik* zu tun haben.

Franz Krautwurst, Erlangen

Johann Adolph Hasse: Sonate e-moll für Violine und Cembalo. Hrsg. v. Richard Engländer, VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig (1956), 12 S.

—: Sonate G-Dur für Flöte und Cembalo. Hrsg. v. Richard Engländer, VEB Friedrich Hofmeister, Leipzig (1956), 8 S.

Johann Adolph Hasses „Nebenarbeiten“, seine Klavier- und Kammermusik, fanden bis heute nur wenig Beachtung. Das ist um so bedauerlicher, als gerade sie in ihrer eigenwilligen Synthese von italienischen und deutschen Stilelementen eine musikhistorische Sonderstellung einnehmen. Konnte der Schreiber dieser Zeilen vor kurzem ein Verzeichnis und eine Besprechung der 20 Klavierkompositionen Hasses vorlegen, so besitzen wir leider noch keine Übersicht über Hasses Kammermusik mit Generalbaß. Immer wieder stößt man in größeren Bibliotheken auf Instrumentalwerke des Meisters, so daß eine Ordnung des Materials dringend erwünscht wäre. Dankbar begrüßt man deshalb auch die Neuauflage der bereits 1934 erstmalig edierten beiden Sonaten für begleitete Soloinstrumente. Der Hrsg. wählt sie aus dem Londoner Druck *Six Solos for a German Flute or Violin*, den der Verleger Walsh ungefähr 1755 herausbrachte. In ihnen findet man zahlreiche Eigenheiten von Hasses Handschrift wieder, die von den Klaviersonaten her bekannt sind: die bunte Reihung von verschiedenen thematischen Einfällen innerhalb der schnellen Sätze, hier nur etwas straffer durch das dreiteilige Formschema zusammengehalten, oft mit notengetreuen Anlehnungen an eigene Cembalokompositionen, wie auch den häufig unvermittelten Wechsel von Dur und Moll und schließlich die melodische Fülle in den langsamen Stücken. Sätze wie das Andante der e-moll-Sonate machen begreiflich,

daß Hasses Kunst noch im späten 18. Jahrhundert das musikalische Europa begeistern konnte. Auch heute wird man sich dem Eindruck dieser schlichten, edlen Melodieführung nicht entziehen können. E. hat beide Ausgaben mit einem Vorwort und kenntlich gemachten Zusätzen versehen, die sowohl dem Cembalisten wie dem Solisten manche Hilfe leisten werden. Besonders aber scheint mir die für die Übergangszeit um 1750 immer etwas problematische Aussetzung des Generalbasses gelungen zu sein: in ihr ist die Technik des Hasseschen Klaviersatzes auf die Continuopraxis übertragen — eine den Besonderheiten des Stiles sehr angemessene Lösung.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Carl Philipp Emanuel Bach: Vier Sonaten für Flöte und Klavier (Cembalo). (A. Wotquenne, Verzeichnis Nr. 83—86). Herausgegeben und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Kurt Walther. Heft I Nr. 1—2, Heft II Nr. 3—4. Wiesbaden o. J. (1955), Breitkopf & Härtel.

Im Jahre 1935 hatte Walther die Fassung für zwei Flöten und Bc. der 2. Sonate veröffentlicht (Musikverlag Zimmermann, Leipzig) und schon damals die Hoffnung ausgesprochen, auch die Fassung für Flöte und obligates Klavier „bald“ veröffentlichen zu können. Daß dies, verzögert durch die Ereignisse der dazwischenliegenden Jahre, nun endlich möglich geworden ist, wird den Hrsg. ebenso erfreut haben wie den praktischen Musiker; denn diese Sonaten für Flöte und obligates Klavier — insgesamt sind fünf bekannt, von denen W. vier veröffentlicht — gehören sicherlich zu den besten Werken der gesamten Literatur für diese Besetzung und hätten längst eine Veröffentlichung verdient. Daß sie bisher keinen Hrsg. gefunden haben, mag seinen Grund z. T. darin haben, daß ihnen das Odium der Bearbeitung anhaftete — gewiß zu Unrecht; denn die Freiheit, mit der Philipp Emanuel die Besetzungsfrage seiner Trios zu behandeln pflegt, schließt den Gedanken an eine instrumentgebundene Konzeption weitgehend aus, ganz abgesehen davon, daß in den meisten Fällen die Frage nach der „Urfassung“ überhaupt noch nicht verlässlich beantwortet worden ist. Bisweilen wird freilich der kantable Stil, besonders der langsamen Sätze, bei der Besetzung mit zwei Melodieinstrumenten und Generalbaß wirkungsvoller dargestellt werden können

als bei obligater Mitwirkung eines Tasteninstrumentes; andererseits wird das Bekanntwerden der vier Sonaten durch die Fassung mit Klavier natürlich erheblich gefördert.

Als Quellen sind, wie es in derartigen Ausgaben üblich ist, jeweils eine Handschrift (der früheren Preußischen Staatsbibliothek Berlin) zugrundegelegt, und zwar für die Sonaten Nr. 1 bis 3 Autographe. Die zahlreichen darüber hinaus von E. F. Schmid nachgewiesenen Abschriften, insbesondere aber die Teilautographe in Brüssel und Wien, scheint der Hrsg. nicht eingesehen zu haben, obwohl doch wenigstens im Falle der Sonate 4 eine Überprüfung der abschriftlichen Vorlage durch eine autorisiertere Quelle nicht hätte schaden können.

Die Edition wahrt den Urtext insofern, als Zusätze an dynamischen Zeichen in Klammern, harmonische Füllnoten in kleinem Stich geboten werden; dagegen sind Bögen ohne Kennzeichnung ergänzt, das Zeichen + in *tr* geändert, Nachschläge nach Trillern zugesetzt und Vorschläge aufgelöst. Das letzte ist freilich ein zweifelhaftes Unterfangen, wie sich durch Vergleich mit der bei Ricordi (Lörrach o. J., *Florilegium musicum* Nr. 3) gleichfalls erschienenen Sonate Nr. 1 (Wotquenne Nr. 83) ergibt. Hier sind die Vorschläge original wiedergegeben und die Notenwerte der vom Hrsg. (G. Scheck) vorgeschlagenen Ausführung darübersetzt. Dabei zeigt sich, daß beide Editoren trotz allen scheinbar eindeutigen Regeln in Philipp Emanuels *Versuch* über die Ausführung nahezu sämtlicher Vorschläge im 1. Satz verschiedener Meinung sind (!), und zwar sind davon so wichtige Stellen wie das Thema (Takt 2 und Parallelstellen) selbst betroffen. Angesichts eines derartig deprimierenden Ergebnisses sollte man wohl doch lieber die Originallesart mitteilen und Vorschläge zur Ausführung machen (wie es W. übrigens für die Ausführung von Trillern und ähnlichen Ornamenten sowie rhythmisch problematischer Partien in Sonate 2 selbst tut), zumal da gerade die Flötisten heute in der Ausführung barocker Ornamente bereits weitgehend geschult sind.

Die Einfügung generalbaßmäßiger Füllnoten in den Klavierpart ist zweckentsprechend und kann sich auf die mehrgriffige Behandlung der Baßpartie in Sonate 2 durch den Komponisten berufen.

Alfred Dürr, Göttingen

Kurt Stephenson: Die musikalische Klassik. Köln: Volk 1953. 72 S. (Das Musikwerk. Hrsg. v. K. G. Fellerer)

An die Bearbeiter der einzelnen Hefte innerhalb der von K. G. Fellerer herausgegebenen Beispielsammlung *Das Musikwerk* werden, entsprechend der Sonderart dieses langsam, aber zielsicher fortschreitenden Unternehmens, hohe Anforderungen gestellt. Auf verhältnismäßig engem Raum die Entwicklung einer musikalischen Gattung im Längsschnitt darzustellen, verlangt mit der gebotenen Konzentration auf einen tragbaren Umfang des einzelnen Heftes eine Stoffbeherrschung, mit der erst die bestmögliche Auswahl der Beispiele gewährleistet wird, und was wiederum der Notenteil nicht bieten kann, sollte stets das erläuternde Wort der Einleitung nicht nur im engeren Rahmen einer Interpretation der wenigen ausgewählten Beispiele, sondern darüber hinaus mit einer Art Gattungsgeschichte in extenso ergänzen.

Stephensons Sammlung wird nach Auswahl und Darstellung diesen Aufgaben in hohem Maße gerecht. Die Auswahl unter den 15 Beispielen — von Haydn, Mozart und Beethoven, weitere von D. Scarlatti, G. B. Sammartini, Telemann, Quantz, G. M. Monn, J. Stamitz und C. Ph. E. Bach — ist mit großem Geschick so getroffen, daß sie bei aller Beschränkung den Benutzer „in Grundsätzliches einzuführen und zu weiterem Studium anzuregen“ vermag (Vorwort S. 5). Die verschiedensten Besetzungen kommen dabei zur Geltung, als Notbehelf mehrfach auf zwei Systeme zusammengezogen, Soloklavier, Kammermusik bis zum Orchesterersatz. Die Einführung nimmt, indem sie auf weite Strecken hin das Form- und Stilgeschichtliche vor einen geistesgeschichtlichen und soziologischen Hintergrund stellt, einen beträchtlichen Raum ein. Hier hat sich St. seine Arbeit an keinem Punkt der Darstellung leicht gemacht. Alles ist, auch wo es sich um bekannte Sachverhalte handelt, scharf durchdacht, immer wieder hat er Eigenes zu sagen und ist bemüht, seine Interpretation auch dem Fernerstehenden verständlich zu machen (vgl. glückliche Umschreibungen wie „Ausdrucksbereich“ für den Quantzschen Affektbegriff, S. 10). Klassik als Wert-, nicht als Stilbegriff ist der Grundgedanke dieser inhaltreichen Einführung, weswegen man unter der wegweisenden Literatur des Vorworts gerne auch W. Vettters Aufsatz *Schuberts Klassizität* (Mf.,

VIII, 1955, 23 ff.) in Zusammenhang mit des Verf. Buch *Der klassische Schubert* angeführt gesehen hätte. Mit Taktzählung im Notenteil wäre die Einführung noch leichter zu benutzen. Sehr zu loben ist, daß die jeweiligen Vorlagen für die Textgestaltung, wo es angebracht schien, nur mit Vorbehalt übernommen werden, etwa bei Fragen der Phrasierung. Ein Versehen dürfte wohl im 2. Takt des Andante der Ph. E. Bachschen Sonate das zweimalige *ges* auf dem 2. Achtel der rechten Hand sein. Steglichs Ausgabe (Nagels Musikarchiv Nr. 6) zeigt hier an erster Stelle ein *g*, nachdem der Hrsg. schon im Bach-Jahrbuch 1915, S. 109 angedeutet hatte, wie die Zeitgenossen gerade an diesem sicher beabsichtigten Querstand Anstoß nahmen.

Willi Kahl, Köln

Gioacchino Rossini: Ausgabe bisher unveröffentlichter Werke, mit Vorwort von Alfredo Bonacorssi, Pesaro 1954. (Quaderni Rossiniani a cura della fondazione Rossini, Bd. I—III).

Der große italienische Opernmeister (1792 bis 1868), der einst die Welt in einen „Rossini-Taumel“ versetzte, dem in Wien sogar der junge Schubert verfiel (*Ouvertüren im italienischen Stil*, VI. *Sinfonie C-dur* u. a.), ist bis heute eigentlich immer noch in zwiefacher Hinsicht berühmt, einmal als Komponist der zugkräftigen Oper *Der Barbier von Sevilla*, zum anderen als Feinschmecker par excellence, als kluger Genießer des Daseins; fleißige Leute und solche, die sich dafür halten, verfehlen sogar nicht, ihn einen genialen Faulpelz zu nennen. Ein solches Urteil schießt weit über das Ziel hinaus, denn Rossini war alles andere als faul. Er war nur ein ökonomischer Künstler, der es vorzog, sich auf dem Höhepunkt seines Schaffens aus dem „Betrieb“ — um eine anachronistische Bezeichnung für ein sicherlich zu Rossinis Zeiten schon vorhandenes Phänomen zu gebrauchen — zurückzuziehen und ein Leben nach seiner Façon zu leben. Wenn der Opernkomponist schwieg, so bedeutet das kein Versiegen der schöpferischen Kraft, denn eine Reihe von Kompositionen, von denen bislang nur das „*Stabat mater*“ wirklich bekannt war, zeigt, daß der Meister keineswegs am Ende war. Der „*Schwan von Pesaro*“ war ein gebildeter Mann, nicht ohne Skepsis seiner Zeit gegenüber und mit feinem Instinkt für seine Grenzen begabt, und nichts spricht mehr für ihn als

seine Begegnung mit Wagner, in dem er mit Recht seinen großen Antipoden sah. Das Wagnersche Musikdrama hat viele vor treffliche Opernkomponisten des 19. Jahrhunderts unverdientermaßen beiseitegeschoben, die einem Vergleich mit Richard Wagner in der Gunst des Publikums nicht standhielten. Die heutige Zeit, obwohl mit einem überreichen historischen Erbe bedacht, sucht nun trotzdem — oder vielleicht gerade deshalb — gern wieder jene Epochen auf, die dem gigantischen Erfolg Wagners voraufgegangen sind; da ist es kein Wunder, daß auch ein so bedeutender Künstler wie Rossini langsam wieder das ihm zustehende Ansehen zurückerhält.

Die bis jetzt vorliegenden Bände der neuen Ausgabe, die im Namen der von Bruno Riboli geleiteten *Fondazione Rossini* 1954 in Pesaro erschienen sind, gelten dem Kammer- und Klavierkomponisten Rossini. Die Kenntnis dieser Werke lag bisher sehr im argen, und Rossinis Testament wird gleichsam erst jetzt vollstreckt! Des Meisters Humor und Weltgewandtheit zeigen sich nicht nur in komischen Opern, sondern auch in unterhaltsamen Konzertwerken. Hier sind keine weltanschaulichen Probleme zu lösen.

Als 1951 Alfredo Casella die *III. Sonata a quattro* von Rossini nach einer Kopie der Kongreßbibliothek zu Washington in orchestralem Gewand herausgab und diese seit ihrer „Uraufführung“ häufiger in den Konzertsälen erklingt, war das Eis für eine intensivere Pflege der Kunst Rossinis gebrochen.

Band I der vorliegenden Ausgabe (139 S.), revidiert von Lino Livabella, bringt alle sechs Sonaten, die Rossini 1804 in Ravenna im Alter von zwölf Jahren komponiert hat. Der Grund für die merkwürdige Quartettbesetzung mit zwei Violinen, Violoncello und Kontrabaß wird aus der Widmung an den „amico mecenate“ Agostino Triossi klar, der selbst Kontrabaß spielte. Sie rechtfertigt auch eine chorische Besetzung, wie Casella sie vorgenommen hat. (Übrigens sind die Sonaten I [G-dur], II [A-dur] und IV [B-dur] mit teilweise nur geringfügigen Änderungen schon seit längerer Zeit als Quartette für Blasinstrumente in einer Ausgabe von B. Schott's Söhne zugänglich und bekannte Repertoirestücke vieler Bläservereinigungen, was aus dem Revisionsbericht nicht ersichtlich ist. Nr. I ist nach F-dur, Nr. II nach G-dur transponiert, Nr. IV hat

die alte Tonart behalten.) Alle sechs Sonaten sind dreisätzig. Sie verraten einen ausgeprägten Klangsinn und sind gleichsam ein südlicher Abglanz des Wiener klassischen Stils, der dem jungen Rossini so sehr ans Herz gewachsen war. Schwärmte der alte Rossini von Mozart, so stand dem Jüngling Haydn sehr nahe „... *welch ein liebevoller Verkehr der Instrumente untereinander! Und welche Feinheit in den Modulationen! Alle bedeutenden Komponisten haben eine schöne Durchführung, aber diejenige Haydns hatte für mich immer einen ganz besonderen, eigentümlichen Reiz ... Ich studierte damals Haydn mit besonderer Vorliebe*“ (K. Pfister: *Das Leben Rossinis*, Detmold 1948, Albert Nauck, S. 15). Wegen seiner Liebe zur deutschen Musik erhielt er von seinen Mitschülern den Spitznamen „*Il Tedeschino*“.

Die sechs Sonaten für vier Instrumente zeigen eine gewandte Handschrift, die kaum auf einen 12jährigen Buben schließen läßt. Unbedenklich in der Wahl der Themen, weiß der junge Rossini mit der Form jedoch umzugehen. Auch die Beherrschung der Satztechnik ist sehr beachtlich, selbst wenn sich in den 1. Sätzen der Sonaten II und VI ganz offene Quint- und Oktavfortschreitungen finden. Köstlich ist das reiche figurative Leben, das vor allem der Violine II konzertante Aufgaben zumutet. An Mozartsche Finales in derselben Tonart erinnert in seiner knappen Formulierung der 3. Satz der Sonata III (C-dur), die Patenschaft Haydns zeigt sich im 1. und 2. Satz der Sonata B-dur, die Mozarts wiederum im 1. Satz der Sonata Es-dur. Allerdings geht diese Berührung nicht sehr tief. Sie beschränkt sich, wie angesichts der Jugend des Komponisten nicht verwunderlich ist, auf Äußerlichkeiten und thematische Anklänge, und sie zeigt in den Durchführungsteilen jene konzertante Spielfreude, die nicht auf gedankliche Konzentration bedacht ist. Verblüffend aber ist, wie sich in diesen ausgesprochenen Kindheitswerken der spätere Meister ankündigt. Schon in den Sonaten findet man den „typischen“ Rossini, mit dem Reichtum und der Prägnanz der thematischen Erfindung, der Lockerheit des musikalischen Satzes und der zwanglos gehandhabten Modulationskunst, die stets Überraschungen birgt. Der künftige Dramatiker spricht aus dem *Tempesta* überschriebenen Finale der VI. Sonate

(D-dur), einer Musik, die ebenso im *Barbier* wie im *Othello* oder auch im *Wilhelm Tell* stehen könnte.

Eine Ausgabe der Sonaten für normale Quartettbesetzung sollte sich eigentlich lohnen. Sie müßte einige Änderungen mit sich bringen, die aber nicht wesentlich ins Gewicht fallen würden. Wer (außer den Berufsmusikern) spielt denn so gut Kontrabaß, daß er die schwierige Partie in diesen Sonaten übernehmen könnte? Über den wissenschaftlichen Wert einer Veröffentlichung hinaus gibt es auch ein praktisches Anliegen, dem man Rechnung tragen sollte. Es findet Beachtung in dem III. Band (17 S.), dessen Betrachtung sofort folgen möge.

Domenico Ceccarossi gibt hier *Prélude, Thème et Variations pour cor* heraus, ein Werk aus Rossinis letzten französischen Jahren, das dem einst berühmten Hornisten Eugène Léon Vivier (1817—1900) gewidmet ist. Die von Rossini in *E* geschriebene Hornstimme ist, um Aufführungen mit dem modernen Instrument zu ermöglichen, nach *F* transponiert worden. Auch hier läßt sich der Opernkomponist nicht verleugnen: dem Thema folgen zwei Variationen, die durch ein Rezitativ unterbrochen sind. Die Hornpartie ist sehr virtuos, aber der Menschenfreund Rossini bringt in der II. Variation eine „Variante pour les Paresseux“ (!). Verschiedene Vorschläge für Sprünge zeigen einige vorteilhafte Kürzungen an. Hornvirtuoson sollten sich mit diesem nicht eben tiefen, aber technisch so dankbaren Werk getrost einmal beschäftigen.

Weitgehend unbekannt sind auch Rossinis Klavierstücke. 1951 veröffentlichte Luigi Rognoni (in Ed. Suvini Zerboni, Milano) *Quelques Riens*, kleine Klavierstücke, die z. T. schon durch Orchesterfassungen von Respighi (Ballett *La boutique fantasque* für Diaghilew [1919] und *Rossiniana-Suite* [1925]) bekannt geworden waren. Band II der neuen, hier zur Debatte stehenden Ausgabe (116 S.) enthält eine Auswahl anderer Stücke, die von G. Macarini-Carmignani revidiert worden ist. Die zehn Stücke stammen aus dem letzten Lebensjahrzehnt des Meisters; einige tragen denn auch den hübschen Untertitel *Péché de vieillesse*. Mit komödiantischer Freude widmete Rossini „diese Alterssünden den Pianisten vierten Ranges, denen anzugehören ich die Ehre habe“ (Pfister, S. 86). Allerdings werden viertrangige Pianisten mit diesen Stücken nicht viel beginnen können,

denn die meisten verlangen eine gute, ja, virtuose Klaviertechnik. *Petit Caprice (Style Offenbach)* und die Tarantelle mit vorüberziehender Prozession sind, wie einige Stücke aus *Quelques Riens*, aus den glänzenden Orchesterbearbeitungen von Respighi bekannt. Der Wert der erstmals veröffentlichten Klavierstücke ist ungleich. Stilistisch mögen sie in die Nähe der virtuoson Unterhaltungskunst eines Thalberg, Kalkbrenner oder Hüntens gehören; doch klingen hier und da auch Liszt und Chopin, sogar Schumann an (*L'Innocence italienne — La Candeur française; Ouf! Les petits pois*), obwohl die Titel das nicht ohne weiteres vermuten lassen. Ein Stück wie *Une caresse à ma femme* ist in seiner Einfachheit berückend schön und sollte auch heute noch Freunde finden. Den Höhepunkt der vergnügten Laune aber findet man in dem komischen Intermezzo *Un petit train de plaisir*, das eine Eisenbahnfahrt schildert. (Rossini selbst hat nie in seinem Leben einen Dampfzug benutzt.) Es ist eine realistische Situationsschilderung mit treffenden Anmerkungen des Komponisten. Selbst ein Unglück bleibt nicht aus, und Rossini weidet sich an dem heftigen Schmerz der Erben in einem sehr lustigen Allegro vivo und setzt an den Schluß die Worte: „*Tout ceci est plus que naïf c'est vrai!*“ Doch schlägt er auch ernstere Töne an. Das letzte Stück der Sammlung heißt *Marche et réminiscences pour mon dernier voyage*. Wenn man will, kann man darin einen Vorklang zum letzten Satz von R. Strauss *Ein Heldenleben* sehen, denn Rossini läßt in der rondoartigen Komposition Themen aus einigen seiner Opern anklingen und zeichnet zum Schluß sein eigenes Porträt. Ein rührendes Stück Musik, das durchaus tieferen Sinn hat, ohne dabei romantischem Weltschmerz zu erliegen. Überhaupt ist eines gewiß: Rossini ist niemals langweilig. Abgesehen von den spieltechnischen Problemen, zeigen die Kompositionen ein feines Gefühl für Harmonik und Freude an überraschenden Ausweichungen. Obwohl der Band sorgfältig bearbeitet worden ist, haben sich einige Druckfehler eingeschlichen, die in dem übersichtlichen Satzbild aber leicht zu erkennen sind. Man wird kaum in den Verdacht kommen, dem Historismus das Wort zu reden, wenn man die neue Ausgabe empfiehlt. Rossini hat nie den Anspruch erhoben, ein Revolutionär zu sein, aber der glühende Verehrer Bachs und der Wiener Klassik war ein großer

Meister, der sich in einer Zeit heftigster geistiger Auseinandersetzungen den natürlichen Charme seiner Vorväter bewahrt hatte.
Helmut Wirth, Hamburg

Ludwig van Beethoven: Quintett für Oboe, 3 Hörner in Es und Fagott. Mit L. A. Zellners Ergänzungen nach dem Autograph erstmals hrsg. v. Willy Hess. B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein nur als Bruchstück erhaltenes Bläser-Quintett von Beethoven ist hier zum ersten Mal veröffentlicht worden, und zwar in einer von L. A. Zellner ergänzten Gestalt, in der es 1862 in Wien und in unserm Jahrhundert je einmal in Bonn und Winterthur zur Aufführung gekommen ist.

Eine Herausgabe in vervollständigter Form, die schon in der 2. Auflage des 2. Bandes von Thayers Biographie als erhofft bezeichnet wurde, war der einzige Weg, das Fragment praktisch nutzbar zu machen, und die Literatur der Kammermusik für Bläser hat damit einen Zuwachs erhalten, der Spielern und Hörern willkommen sein wird. Aber bei dem Umfang der „Restauration“ trägt das Werk den Namen Beethovens doch nur mit bedingter Berechtigung:

Vom Originalmanuskript, das nach Mitteilung des Hrsg. eine eigenhändige Reinschrift Beethovens ist, fehlen vorn und hinten Blätter, so daß vom ersten Satz nur 23 Takte der Durchführung und die Reprise und vom dritten Satz, einem Menuett, nicht mehr als 19 Takte vorhanden sind; vollständig ist nur das dazwischenliegende Adagio. Im übrigen wissen wir weder, ob das Werk nur dreisätzig war, noch welche Bewandnis es mit dem für eine Klarinette vorgesehenen, aber leergelassenen System hat.

Die Komposition, die wahrscheinlich aus Beethovens Wiener Frühzeit stammt — Biamentis Katalog setzt sie 1795 an —, repräsentiert in ihrer frischen, feinen und individuellen Erfindung den Typus des Divertimento, und die Verwendung des ungewöhnlichen Klangkörpers von 3 Hörnern, Oboe und Fagott verleiht ihr noch einen besonderen Reiz. Wenn im Thayer dem ersten Satz „Anklänge an das Septett“ nachgesagt werden, so darf hinzugefügt werden, daß der Epilog von einem Motiv beherrscht wird, das im Mittelsatz des ersten Fidelio-Duetts („Ich weiß, daß der Arme sich quälet“) wiederkehrt. Die versonnene Lyrik des Adagio hat — wodurch sich wohl die

zusätzliche Überschrift „*maestoso*“ erklärt — das edle Pathos des frühen Beethoven. Das Menuett muß, nach dem Anfang zu urteilen, ein sehr pikanter Satz gewesen sein; auf die Verwandtschaft des Themas mit dem Hauptthema zum 1. Satz des Bläser-Sextetts op. 71 wird schon im Thayer hingewiesen.

Die nach formaler Analogie, selbstverständlich unter Verzicht auf ein Trio, vorgenommene Ergänzung des Menuetts beurteilt der Hrsg. selbst als bloßen Notbehelf. Die Vervollständigung des ersten Satzes (durch 157 Takte!) ist pietätvoll durchgeführt und praktisch brauchbar. Vergleicht man allerdings die Exposition mit ihrem Modell, der natürlich fließenden, zielsicher geführten Reprise, so wird man den künstlerischen Unterschied spüren, der sich besonders bei dem kurzatmigen Anfang und dem harmonisch nicht ganz geglückten Schluß der Überleitung zum Seitensatz bemerkbar macht. Und das zugefügte Stück der Durchführung bedeutet, so geschickt es mit der originalen Fortsetzung verbunden ist, eher eine Abnutzung als Ausnutzung des thematischen Materials. So kann denn die Publikation nur mit einem lachenden und einem weinenden Auge begrüßt werden. Ludwig Misch, New York

Felix Mendelssohn Bartholdy: Sonata in F major for Violin and Piano, discovered and edited by Yehudi Menuhin. New York, London & Frankfurt 1953, C. F. Peters.

Diese nach der Photokopie des Autographs (unbekannter Herkunft) herausgegebene, in Berlin am 15. Juni 1838 beendete Sonate stammt aus einer Zeit, über die der Komponist an Ferdinand Hiller (s. dessen *Mendelssohn*, 2/1878, S. 111) am 17. August 1838 schrieb: „Zudem ist ein ganz bedeutender und mir sehr lieber Zweig der Claviermusik . . . so die rechte Kammermusik, jetzt ganz vergessen und das Bedürfnis, mal was Neues darin zu haben, ist mir gar zu groß. In dieser Idee habe ich neulich eine Sonate mit Violine und die mit Cello gemacht . . .“ Da bisher nur eine, noch sehr jugendliche Violinsonate, ebenfalls in F (op. 4), bekannt war, könnte dieses Werk tatsächlich im Bilde seines Schaffens eine Lücke füllen. Übrigens erwähnt Mendelssohn in einem Brief an Fanny Hensel noch eine solche Sonate, von der „das erste Stück fertig“ sei (*Briefe*, Bd. 2⁵ [1865], S. 191). Warum der selbstkritische Meister das vorliegende Stück nicht veröffentlicht hat, geht

vielleicht aus einer Bemerkung in einem Schreiben an Klingemann (*Briefwechsel*, 1909, S. 236) vom 1. Januar 1839 hervor, in dem er bei der Aufzählung seiner eben vollendeten Kompositionen schreibt: „Eine schlechte Sonate für Piano und Geige ... zähle ich nicht.“

Der erste Satz (mit Coda) mit seinem Anklang an Beethovens op. 110 und seinem Verharren in einer dessen *Frühlingssonate* verwandten Stimmung verläuft trotz Formtreue ohne rechte Inspiration; zudem ist die Durchführung mit ihren frühromantischen Skalenablösungen (bei G) und der rosaliartigen Verarbeitung des 1. Themas spannungsarm. Bedeutend höher steht das Lied-ohne-Worte-artige, feierliche Adagio; die feinen Anklänge an den ersten Satz, die selbständige Baßführung und die gelegentliche Mittelstimmenkantabilität zeigen die Hand des Meisters. Leichter gewogen scheint das ruhelos virtuose, rondoartige Finale (ebenfalls mit einigen Annäherungen an den ersten Satz), von dem sich hübsche kanonische Führungen (bei H) und ein geschickt gelegter Orgelpunkt (bei L) wirkungsvoll abheben.

Der fehlerfreie Druck macht die gelegentlichen Zutaten des Hrsg. deutlich erkennbar. Ob die Sonate tatsächlich „den Konzertsaal nicht zu scheuen braucht“, wird sich erst erweisen müssen. Reinhold Sietz, Köln

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concerto in D minor for Violin and String Orchestra, discovered and edited by Yehudi Menuhin. New York, London & Frankfurt 1952, C. F. Peters.

Von den zahlreichen Jugendwerken Mendelssohns liegt, soweit sie nicht posthum in die Gesamtausgabe aufgenommen worden sind, bisher kaum etwas im Druck vor. Zwar sind die Opern von Georg Schönemann (ZfMw V), die Kirchenkompositionen von Rudolf Werner (Dissertation von 1930) und das Klavierkonzert von Hans Engel (*Die Entwicklung des Klavierkonzerts*, 1927) hinreichend klar beschrieben und eingeordnet worden, aber es ist doch sehr zu begrüßen, daß das bisher kaum beachtete Violinkonzert des Dreizehnjährigen nun der Öffentlichkeit vorgelegt wird. Der Hrsg. erhielt es von einem Nachkommen des Komponisten, vorher war es im Besitz Ferdinand Davids.

Das Werk, das nach Menuhins Meinung dem Komponisten „sehr am Herzen gele-

gen“ haben soll, ist dem Freunde und Lehrer Eduard Rietz gewidmet, der es im elterlichen Hause Mendelssohns gespielt hat, worauf auch die Streicherbegleitung (hier als Klavierauszug arrangiert) hinweist, die es (wie auch manche andere Züge) mit dem Klavierkonzert gemein hat. Im ersten Satz fallen die gehaltvolle Länge der Durchführung, die kontrapunktische Geschicklichkeit und die freie Gestaltung der Reprise auf. Das Andante, melodisch reich und modulatorisch weit greifend, führt über einen originell auslaufenden Schluß in das aus einem Thema gearbeitete, in trotzigem d-moll verharrende Finale. Außer der Reife und Elastizität der Formbehandlung ist die Kühnheit mancher Modulation bemerkenswert (z. B. bei 13), die auch vor ungewöhnlichen Reibungen nicht haltmacht (bei 31 und 40–41).

Mit Recht weist der Hrsg. auf die ausgeschriebenen, rhapsodisch freien Kadenz hin (bei 33, 46, 61–65), die den entsprechenden Stellen im e-moll-Konzert mindestens ebenbürtig sind. Den Vorschlag Menuhins, viele der Tuttistellen vom Solisten mitspielen zu lassen, sollte man allerdings besser unbeachtet lassen.

Reinhold Sietz, Köln

Anuario Musical Vol. IX, Barcelona 1954, Instituto Español de Musicología, 265 S.

Das neunte, vom spanischen Institut für Musikforschung in Barcelona herausgegebene Jahrbuch zeigt wieder einmal das in diesem Lande fruchtbare Verhältnis von Musikgeschichte und Volks- und Völkerkunde. Unter den in spanischer, französischer und deutscher Sprache abgefaßten neun Aufsätzen überwiegen die von mehr als lediglich landeskundlichem Interesse, da die Mehrzahl entweder methodische oder sachliche Kernfragen angeht oder allgemein bedeutsames neues Material mitteilt, worin sich erneut der erst z. T. gehobene Reichtum an Quellen in diesem Lande spiegelt.

Die umfangreichste historische Studie stammt von J. Romeu Figueras, der in Fortsetzung und Vertiefung eines bereits im Jg. 1950 dieses Jahrbuchs erschienenen Spezialbeitrags zur Formgeschichte der „cantares paralelisticos“ hier die Überlieferung aus Katalonien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts untersucht. In diesem für die mittelalterliche Liedgeschichte Europas bedeutsamen Aufsatz, dem eine kritische Ausgabe mehrerer Liedtexte angefügt ist, wird vor

allem deutlich, wie erheblich der Beitrag der „juglares“, die von Hof zu Hof und Volk zu Volk zogen, zur Verbreitung vieler mittelalterlicher Liedformen und -weisen gewesen ist. Zum Lebensweg einzelner namhafter, dichterisch hervortretender „juglares“ wird neues biographisches Material zusammengestellt.

H. Anglès bringt in einem Aufsatz über *Cristóbal de Morales y Francisco Guerrero* einen Nachtrag zu dem vornehmlich dem ersteren dieser beiden Meister gewidmeten achten Anuario, indem er vor allem mit weiterem neuem Archivmaterial aus Beständen in Sevilla und Barcelona aufwartet. So erfährt man Einzelheiten von den Reisen Guerreros über Sevilla hinaus, aber auch wichtige Hinweise für die Tätigkeit von „ministriles“ an den spanischen Hauptkirchen im 16. Jahrhundert, was angesichts der offiziellen Mißachtung und Entrechtung dieses Berufszweiges bemerkenswert ist. Ebenfalls eine Fülle neuer biographischer Fakten vermochte N. Solar-Quintes über José de Nebra zusammenzutragen, der im 18. Jahrhundert zu den bedeutendsten spanischen Komponisten zählte und wichtige Funktionen in der kgl. Kapelle innehatte.

F. Civil endlich legt viele Dokumente über Orgeln und Organisten in der Kathedrale von Gerona vom 14. bis 16. Jahrhundert vor, von wo der erste Beleg für den liturgischen Gebrauch dieses Instruments aus dem Jahre 1368 vorliegt.

Die volks- und völkerkundlichen Studien lassen mehrfach die Mentorschaft von Marius Schneider erkennen, dessen systematische und typologische Grundkonzeptionen deutliche Ausgangsbasen für einige Autoren sind. Während Schneider eine detaillierte Studie über *Le verset 94 de la sou-rate VI du Coran* und damit über ein Teilproblem des variantenreichen Erzählgesanges vorlegt, greift P. Collaer in *Notes concernant certains chants espagnols hongrois, bulgares et géorgiens* den jüngst entwickelten Gedankengang über Reste einer mediterranen Altschicht in der europäischen Volksüberlieferung auf, wozu hier, vor allem am Wiegenlied dokumentiert, überzeugende und zu weiteren Vergleichen anreizende Parallelen aus Bulgarien und Spanien mitgeteilt werden.

M. García Matos eröffnet eine Aufsatzfolge über die Volksmusikinstrumente Spaniens mit einer reich bebilderten Abhand-

lung über die „xeremies“ auf der Insel Ibiza. Ibiza, als Rückzugsgebiet mit alten Traditionen auf allen Gebieten der Kultur bekannt, erweist sich auch hier an Hand dieses sechstönigen, nur mehr von Hirten geblasenen Instruments, verglichen mit altägyptischen Zeugnissen, als ein reichhaltiges Reservat mit besonderer Geschichtstiefe.

Die Unterlage für einen längeren Aufsatz des bekannten Musikologen des Baskenlandes J. A. de Donostia bildet ein 1824 in San Sebastián erschienenes Buch *Guipuzkoako Dantzak*, das wichtige Ausführungen über die baskische Tanz- und Spielpraxis jener Zeit enthält (vgl. dazu auch in MGG Art. *Basken*). Leider hat der Autor den übersetzend-referierenden Teil seiner Darlegungen nicht deutlich genug von dem interpretierenden getrennt, so daß es schwer fällt, die Textübertragungen der sprachlich nur wenigen zugänglichen baskischen Quelle zu erkennen.

R. Haase geht mit dem Thema *Klang aus Wasser und Feuer*, fußend auf der harmonikalen Symbolik von H. Kayser und A. v. Thimus, eine für den Ursprung der Musik zentrale Frage an. Auf Grund weltweit zusammengetragener Belege versucht der Verf. darzustellen, wie die Schöpfung der Welt durch Klang und Rhythmus eingeleitet wird, was in den Mythen mit Wasser und Feuer symbolisiert wird, wie mythische Gehalte und philosophisch-theologisches Denken der Alten mit naturwissenschaftlichen Tatbeständen in Übereinstimmung stehen. So fruchtbar dieses Bemühen scheint, so ist doch eine bis auf den Grund lotende Beweisführung oft nicht möglich, während hingegen dem Glauben oder Nichtglauben Raum offen bleibt. Mitteilungen und Besprechungen beschließen den inhaltreichen Band.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Musica 1957. Ein Jahrweiser für Musikfreunde. Hrsg. von Karl Vötterle. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel.

In abwechslungsreicher Bildauswahl legt der Bärenreiter-Verlag auch für 1957 seinen Musica-Kalender vor. Besondere Aufmerksamkeit widmet der Hrsg. dem Genrebild. Zu Meisterwerken dieser Kunstgattung gehört zweifellos der *Flötespielende Hirtenknabe* von Ter Brugghen (Titelbild). Malerisch von besonderer Eindringlichkeit ist der *Clavichordspieler* von Zacchia il Vecchio (gest. nach 1561). Bezeichnend für die niederländischen Musikbilder des 17. Jahrhunderts

ist das *Porträt einer Frau am Spinett* von Jan Miense Molenaer. Zu dieser Stilgattung gehören auch A. van Ostades *Bäuerliche Hausmusik* und Cornelis Mans *Musizierendes Paar*. Die Stimmung einer Hausmusikstunde kommt vollgültig zum Ausdruck in der zweifarbigen Zeichnung *Mädchen am Spinett* von Gerrit Dou (Cornelis Ploos van Amstel). Besonders deutlich wird die hervorragende Drucktechnik der Musica-Bilder bei der *Hausmusik* von Gerard ter Borch. Für die Forschung bedeutet das neu aufgefundene Gluckbild von E. Aubry eine wesentliche Bereicherung, demgegenüber die bisher bekannte Studie von Greuze einer erneuten Überprüfung bedarf. Neben anderen Musikbildern erscheint von besonderem Reiz Ernst Barlachs *Plastik Singer* sowie Heinrich Moshages *Cellospielerin* (Eisenplastik). Auch die westafrikanische Holzplastik *Afrikanisches Trommlerpaar* ist eine Besonderheit in der Vielfalt der Bilddarstellungen. Von den übrigen Bildern seien vor allem hervorgehoben die *Mandolinenspielerin* von Corot und die ergreifende Totenmaske Gustav Mahlers.

Richard Schaal, Schliersee

Zu der Besprechung des Webern-Heftes der „Reihe“ (Universal-Edition, Wien 1955) in „Die Musikforschung“ IX, S. 364 schreibt der Herausgeber:

Der Rezensent bedauert die „*leider nur kleine Auswahl von Briefen und Dokumenten von und über Webern*“. Das einschlägige Material befindet sich im wesentlichen bei der Universal-Edition. Leider handelt es sich nicht um eine kleine Auswahl, sondern um das, was zugänglich ist. Der einzige wichtige Brief Weberns, der nicht aufgenommen wurde (über sein op. 30), ist bereits früher von Willi Reich veröffentlicht worden. Der Rezensent wünscht eine „*umfangreichere Ausgabe*“ der „*Schriften*“ Weberns. Solche Schriften sind nicht bekannt. Sodann schreibt er: „*Vor allem ist die Veröffentlichung der Vorträge Weberns . . . dringend zu fordern, falls die Manuskripte noch vorhanden sind.*“ Die Manuskripte sind nicht mehr vorhanden. Weiterhin heißt es: „*Leider fehlt auch eine Bibliographie der Sekundärliteratur über Webern.*“ Eine solche, auch nur nennenswerte Sekundärliteratur ist mir nicht bekannt. Ebenso steht es mit der „*bedauerlichen Ignorierung bereits bekannter Analysen*“. Außer den

von mir charakterisierten von Leibowitz und Searle gibt es bisher keine Analysen Webernscher Werke. Schließlich spricht der Rezensent von der allgemein seriellen Musik als einer „*These, an der Eimert noch immer festhält*“. Dabei habe ich im Hinblick auf Webern genau das Gegenteil geschrieben, nämlich S. 40, Z. 25–30 und S. 102, Z. 12 bis 15 v. u. Herbert Eimert, Köln

Fünf Vergil-Motetten zu 4–7 Stimmen von Josquin Desprèz, Adrian Willaert, Jakob Arcadelt, Cipriano de Rore. Hrsg. von Helmuth Osthoff [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk. 54.) VI, 31 S.

Mehrstimmige Vertonungen von Texten der römischen Antike aus dem 16. Jahrhundert verdienen als wohl augenfälligste Zeugen für das Wirksamwerden des „Renaissance“-Gedankens im Bereiche der Musik die besondere Aufmerksamkeit der Musikforschung. Während man nun über die Kompositionsform, deren Hauptanliegen die musikalische Unterstreichung der metrischen Verhältnisse bildete (Odenkomposition) durch Arbeiten von Liliencron, Prüfer, Moser u. a. bereits gut informiert ist und Neudrucke in genügender Anzahl vorliegen, hat man jenen (motettischen) Sätzen über Texte der klassischen Latinitas, deren Ziel die Inhaltsdeutung des Wortes bildete, erst in jüngster Zeit Beachtung geschenkt. Den hierzu grundlegenden Ausführungen von Helmuth Osthoff (*Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prèz bis Orlando di Lasso*, in AfMw XI, 1954, 85 ff.) tritt nun als wertvolles Anschauungsmaterial die vorliegende Auswahl zur Seite, deren Erscheinen um so lebhafter zu begrüßen ist, als Neuausgaben derartiger Sätze ungleich seltener sind als in ersterem Falle. Von den fünf Motetten sind drei Erstveröffentlichungen (Josquin Desprèz, „*Fama, malum qua non aliud velocius ullum*“ und „*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*“, Cipriano de Rore „*Dis-simulare etiam sperasti, perfide, tantum*“). Willaerts „*Dulces exuviae, dum fata deusque sinebat*“ erschien bereits in dessen *Opera omnia* (II, 1950). Arcadelts „*At trepida et coeptis immanibus effera Dido*“ in *The Chansons of J. Arcadelt* (Northampton 1942). Allen fünf Sätzen liegen Texte aus dem vierten Buch der *Aeneis* zugrunde, deren Inhalt — die tragische Beziehung zwischen Dido und Aeneas — zur musikalischen Ausdeutung geradezu herausfordern mußte

und später bis ins 19. Jahrhundert für die Oper erneut Bedeutung gewann. So erweisen sich denn auch alle fünf Motetten „als Musterbeispiele dessen, was das 16. Jahrhundert unter ‚musica reservata‘ verstand“ — bei Josquin noch im Gewande kunstvoller Polyphonie der Letztgotik, bei de Rore schon in farbenreicher Akkordik und Vieltimmigkeit der venezianischen Schule. Die Ausgabe, der die Voßsche und zu den beiden Josquin-Sätzen auch die Schillersche Übersetzung beigegeben sind, bringt halbe Notenwerte und Mensurzwischenstriche; die Sätze von Willaert und Arcadelt sind, der leichteren Ausführbarkeit halber, eine kleine Terz hochtransponiert. Zum Quellenbericht (S. V) sei die Bemerkung gestattet, daß der Satz von Willaert (Nr. 3) auch in dessen *Musica quatuor vocum... liber secundus* (Venetiis 1545) als Nr. 11 enthalten ist (die GA folgt dieser Vorlage mit anscheinend vielfach anderen Original-Akzidentien, als im gleichzeitigen *Concentus*, nach dem der Hrsg. veröffentlicht) und daß sich aus verschiedenen Bibliotheken vollständige Exemplare des *Sixiesme livre de Chansons* von Le Roy-Ballard in den Auflagen von 1559, 1569 und 1578 gewinnen lassen (vgl. F. Lesure u. G. Thibaut, *Bibliographie des éditions d'Adrien Le Roy et Robert Ballard*, Paris 1955).

Othmar Wessely, Wien

Loyset Compère: Missa *Alles regrets* zu vier Stimmen. Hrsg. von Lutz Finscher. [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk. 55.) IV, 28 S.

Von den wenigen vollständig oder fragmentarisch erhalten gebliebenen Messen Loyset Compères (um 1450—1518) ist bisher nur das Kyrie der Missa „*L'homme armé*“ in einer Neuausgabe von Albert Smijers (*Van Ockeghem tot Sweelinck IV*, Amsterdam 1942, ²/1952, Nr. 32) erschienen. Die erstmalige Edition einer ganzen Messe ermöglicht es, nunmehr auch Compère als Meister großer Formen näherzutreten, nachdem seine Leistungen auf dem Gebiete der Liedmotette und Chanson, der schon die Zeitgenossen anscheinend den Vorzug einräumten, an Hand zahlreicher Neudrucke leicht zugänglich sind. Die Tenor-cantus-firmus-Messe „*Alles regrets*“ ist über die gleichnamige Chanson von Hayne van Ghizeghem gearbeitet, die Compère auch ein zweites Mal als Tenor seiner Chanson „*Venez regretz*“ verwendet hat. Im Rahmen einer kunstvollen Parodietechnik, die der Hrsg. mit

Recht als nur dem Verfahren Obrechts in seiner Missa „*Je ne demande*“ vergleichbar erachtet, werden aber auch die anderen Stimmen von Ghizeghems Chansons verarbeitet, bald unverändert, bald in den verschiedenartigsten Kombinationen, ohne daß deshalb Melodik oder Rhythmik der „*res facta*“ Veränderungen unterworfen würden. Auf die Schönheit dieser Messe hat schon Ambros (*Geschichte der Musik III*, Leipzig ³/1893, S. 252 ff.) aufmerksam gemacht. Und tatsächlich ist das Werk auch vortrefflich geeignet, die Eigenart der Persönlichkeit ihres Schöpfers zu zeigen, der am Ende einer Stilepoche steht, der allenthalben noch das Vorbild Dufays erkennen läßt und doch „*stets allen Neuerungen der Zeit*“ aufgeschlossen war, dessen künstlerisches Profil also, wie so oft bei Angehörigen einer „*überreifen Spätzeit*“, durch die reizvolle „*Verbindung von Altertümlichem und Neuem*“ bestimmt wird. Der sorgfältigen Neuausgabe lagen zwei Handschriften aus Jena und Wien zugrunde, deren letztere (aus den Sammlungen des Schlosses Ambras bei Innsbruck) allerdings schon 1936 als Handschrift „s.[eries] n.[ova] 2660“ in den Besitz der Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek kam und heute als Dauerleihgabe in deren Musiksammlung unter der Signatur „S.[upplementa] m.[usicalia] 15. 495“ aufliegt.

Othmar Wessely, Wien

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten Aus Anlaß des Internationalen Kongresses, den die Gesellschaft für Musikforschung in Hamburg vom 17. bis 22. September 1956 abgehalten hat, sind zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt worden: Herr Dr. Günter Henle (Duisburg) für seine Verdienste um das musikwissenschaftliche Verlagswesen und um die Gesellschaft für Musikforschung, Herr Professor Dr. Curt Sachs (New York) für seine umfassenden Leistungen auf dem Gesamtgebiet der Musikforschung, Herr DDr. Karl Vötterle (Kassel) für seine Verdienste um das musikwissenschaftliche Verlagswesen und um die Gesellschaft für Musikforschung. Nach vollzogenem Rücktritt des bisherigen Vorstandes hat die Mitgliederversammlung am 20. September 1956 den Vorstand, wie folgt, neu gewählt: Professor Dr. Friedrich

Blume, Kiel (Präsident), Professor Dr. Walther Vetter, Berlin (Vizepräsident), Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen (Schriftleiter), Dr. Richard Baum, Kassel (Schatzmeister). Dr. Walter Blankenburg, Schlüchtern, der in vollem Einvernehmen mit dem Vorstand von seinem Schriftführeramte zurückgetreten ist, wurde an Stelle des durch seine Wahl in den Vorstand automatisch aus dem Beirat ausscheidenden Professors Dr. Gerstenberg in den Beirat gewählt. Der Beirat setzt sich demnach folgendermaßen zusammen: Professor Dr. Heinrich Bessler (Leipzig), Dr. Walter Blankenburg (Schlüchtern), Professor Dr. Hans Engel (Marburg), Professor Dr. Rudolf Gerber (Göttingen), Professor Dr. Joseph Schmidt-Görg (Bonn) und den gemäß Artikel 6, Zeile 3 der Satzung ständig dem Beirat angehörenden Mitgliedern. Die Jahresversammlung 1957 der Gesellschaft für Musikforschung wird voraussichtlich in Berlin, die Jahresversammlung 1958 voraussichtlich in Verbindung mit dem Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Köln abgehalten werden.

Blume

*

Die Philosophische Fakultät der Freien Universität Berlin hat Professor Dr. Curt Sachs, New York, die Würde eines Ehrendoktors verliehen. Die Ernennungsurkunde wurde ihm zu seinem 75. Geburtstag am 29. Juni 1956 übersandt.

Am 28. August 1956 beging Professor Dr. Robert Haas (Wien) seinen 70. Geburtstag. Dem hochverdienten Gelehrten aus diesem Anlaß die besten Glückwünsche auszusprechen und ihm noch viele Schaffensjahre zu wünschen, betrachtet auch „Die Musikforschung“ als eine Ehrenpflicht.

Dem Direktor der Hohner-Werke Trossingen, Herrn Ernst Hohner, verlieh die Philosophische Fakultät der Universität Tübingen zu seinem 70. Geburtstag die Würde eines Ehrendoktors. Dr. h. c. Ernst Hohner ist vor allem für seine Verdienste auf dem Gebiet der Musikpädagogik und für seine verständnisvolle Förderung der Musikforschung geehrt worden.

An der Universität Leipzig ist ein zweites Ordinariat für Musikwissenschaft errichtet worden. Es wurde dem Ordinarius in Jena,

Professor-Dr. Heinrich Bessler, angeboten. Professor Bessler hat den Ruf nach Leipzig angenommen.

Der in Konstanz lebende und an der Technischen Hochschule Stuttgart lehrende Herausgeber der Instrumentenbau-Zeitschrift, Professor Dr. Hermann Matzke, vormals Direktor des Instituts für musikalische Technologie an der Technischen Hochschule Breslau, wurde in den Fachkreis *Feinmechanik und Optik, Musik- und andere Instrumente* beim Ausschuß für wirtschaftsnahe Forschung im Wirtschaftsministerium Baden-Württemberg berufen.

Pfarrer Dr. Manfred Mezger, Pfäffingen bei Tübingen, wurde als o. Professor für Praktische Theologie an die Kirchliche Hochschule Berlin berufen.

Nachdem Professor Dr. Heinrich Bessler (Jena) einen Ruf an die Universität Leipzig angenommen hat, ist das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Jena in ein Forschungsinstitut umgewandelt worden, dessen Leitung dem Oberassistenten Dr. Johannes Krey übertragen worden ist.

Vom 1. bis 8. Juli 1957 findet in Paris der 3. Internationale Kongreß für katholische Kirchenmusik statt, der sich hauptsächlich mit der Situation befassen soll, die durch die päpstliche Enzyklika „*Musicae Sacrae Disciplina*“ vom 25. Dezember 1955 geschaffen worden ist.

Das Centre de Documentation du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, hat unlängst den 10. Band seines Bulletin unter dem neuen Titel *Bulletin signalétique* (vormals: *Bulletin analytique*) veröffentlicht. Wir erinnern bei dieser Gelegenheit daran, daß das besonders für die Naturwissenschaft und Technik verdienstvolle Organ in seiner Sparte *Philosophie. Sciences humaines* auch Zeitschriftenaufsätze und Besprechungen musikwissenschaftlichen Inhalts vermittelt.

Wolfgang Schmieder

Einbanddecken für „Musikforschung“, Jahrgang 1956, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29—37.

Inhaltsverzeichnis Fortsetzung von Umschlagseite 2

| | |
|--|-----|
| Camillo Schoenbaum: Bemerkungen zu den Oden des Transoscus | 447 |
| Siegfried Orth: Neues über den Stammvater der „Erfurter Bache“, Johann Bach | 447 |
| Wolfgang Irtenkauf / Helmut Maier: Gehört der Spielmann Hans Bach zur Mu- sikerfamilie Bach? | 450 |
| Paul Mies: Zu einigen Joseph Haydn zugeschriebenen Liedern | 452 |
| Richard Schaal: Archivalische Nachrichten über die Krismann-Orgel in der Stifts- kirche zu St. Florian | 453 |
| Hermann Kock: Zu J. S. Bachs Instrumenten und zu ihrem Spiel | 457 |
| Renate Königs: Jahrestagung der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Schleiden (Eifel) | 464 |
| Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hoch- schulen | 465 |

Besprechungen

H. C. R. Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn* (Wirth; 471) / *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstag* (Heckmann; 473) / F. Stier, *Ehrung deutscher Musiker durch die Universität Jena* (Feldmann; 476) / E. Winternitz, *Musical autographs from Monteverdi to Hindemith* (Mies; 477) / A. P. Coclico, *Compendium Musices* (Ruhnke; 479) / W. Tell, *Bachs Orgelwerke für den Hörer erläutert* (Dürr; 481) / H. E. Jacob, *Mozart oder Geist, Musik und Schicksal* (Engel; 482) / A. H. King, *Mozart in Retrospect* (Engel; 484) / G. Kinsky, *Das Werk Beethovens* (Kahl; 486) / J. B. Foerster, *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers* (Dahlhaus; 484) / Leos Janáček in *Briefen und Erinnerungen* (Dahlhaus; 490) / A. Silbermann, *Introduction à une Sociologie de la Musique* (Reinold; 490) / A. Melichar, *Überwindung des Modernismus* (Sietz; 492) / W. Furtwängler, *Ton und Wort* (Baake; 493) / F. Chopin, *24 Préludes* (Mies; 494) / H. Renner, *Reclams Kammermusikführer* (Kahl; 495) / A. Diepenbrock, *Verzamelde Lieder* (Kahl; 495) / *Klangstruktur der Musik* (Stauder; 496) / H. Pfitzner, *Reden, Schriften, Briefe* (Wirth; 498) / O. von Pander, *Clemens Krauss in München* (Pfannkuch; 499) / *Chorbuch zum Gemeindelied. Erster Teil: Das Kirchenjahr* (Krautwurst; 500) / J. A. Hasse, *Sonate e-moll für Violine und Cembalo / Sonate G-dur für Flöte und Cembalo* (Hoffmann - Erbrecht; 502) / C. Ph. E. Bach, *Vier Sonaten für Flöte und Klavier (Cembalo)* (Dürr; 503) / K. Stephenson, *Die musikalische Klassik* (Kahl; 504) / G. Rossini, *Ausgabe bisher unveröffentlichter Werke* (Wirth; 504) / L. van Beethoven, *Quintett für Oboe, 3 Hörner in Es und Fagott* (Misch; 507) / F. Mendelssohn-Bartholdy, *Sonata in F major for Violin and Piano* (Sietz; 507) / F. Mendelssohn-Bartholdy, *Concerto in D Minor for Violin and String Orchestra* (Sietz; 508) / *Anuario Musical IX* (Salmen; 509) / *Musica 1957* (Schaal; 509) / A. Webern (Eimert; 510) / *Fünf Vergil - Motetten* (Wessely; 510) / L. Compère, *Missa Alles regrets* (Wessely; 511)

| | |
|------------------------|-----|
| Mitteilungen | 511 |
|------------------------|-----|

Teilaufgaben dieses Heftes liegen Prospekte folgender Verlage bei:
Paul Kaltschmid, Wien | Friedr. Hofmeister, Frankfurt | M. | Edition Peters, Frankfurt | M. | Akademische
Druck- und Verlagsanstalt, Graz (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden) | Benno Schwabe & Co., Basel-Stuttgart |
Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

MUSICA ANTIQUA BOHEMICA

Eine Sammlung von Altmeistern der böhmischen Musik
(Artia/Prag)

| | | |
|------------------------|---|----------|
| KLAVIER | Nr. 14 Tschechische Klassiker I | DM 5.40 |
| | Nr. 20 Tschechische Klassiker II | DM 6.80 |
| | Nr. 17 Sonatinen alter tschechischer Meister | DM 6.80 |
| | Nr. 8 Dusek, Sonata per il Clavicembalo | DM 4.- |
| | Nr. 21 Dusik, 12 melodische Etüden | DM 5.40 |
| | Nr. 4 Vorisek, Sonate op. 20 | DM 4.- |
| ORGEL | Nr. 12 Tschechische Klassiker | DM 9.40 |
| | Nr. 3 Cernohorsky Orgelkompositionen | DM 4.- |
| VIOLINE | Nr. 7 Pichl, 6 Fughe con un preludio f. Viol. Solo | DM 4.- |
| VIOLINE UND KLAVIER | Nr. 11 Tschechische Klassiker | DM 5.40 |
| | Nr. 2 Benda, Triosonate für 2 Viol. u. Klavier | DM 3.80 |
| KAMMERMUSIK | Nr. 5 Kramar-Krommer, Streichquartett op. 5/1 | DM 4.- |
| | Nr. 15 Kozeluh, Streichquartett B-dur op. 32/1 | DM 6.80 |
| | Nr. 9 Zach, Sonata a tre für 2 Viol. u. Baß (Vcl.) | DM 4.- |
| KONZERTE | Nr. 16 Vranicky, Violinkonzert B-dur Ausgabe für Violine und Klavier | DM 7.80 |
| | Nr. 18 Fils, Flötenkonzert Ausgabe für Flöte und Klavier | DM 5.40 |
| | Nr. 10 Benda, Cembalokonzert mit Streichorchester Partitur | DM 6.80 |
| | Nr. 19 Mica, Concertino notturno Es-dur für Violino prinzipale und Orchester Partitur | DM 13.50 |
| | NEU ERSCHIENEN: | |
| | Nr. 22 Dusik, 6 Sonaten für Harfe | DM 6.- |
| | Nr. 24 Benda, 16 Sonaten für Klavier | DM 15.- |
| | Nr. 25 Vranicky, Streichquartett B-dur | DM 7.50 |
| | Nr. 26 Brixl, Konzert für Orgel und Orchester Partitur | DM 15.- |
| | Nr. 27 Kramar-Krommer, Konzert für Oboe und Orchester, Ausgabe für Oboe und Klavier | DM 7.50 |

Verlangen Sie das Sonderverzeichnis

MUSICA ANTIQUA BOHEMICA

ALKOR - EDITION KASSEL