

# 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

X. J A H R G A N G 1 9 5 7 / H E F T 1

---

**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
Helmut Reinold: Gedankengänge zu den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens . . . . .	1
Walter Wiora: Musik als Zeitkunst . . . . .	15
Luther A. Dittmer: Beiträge zum Studium der Worcesterfragmente . . . . .	29
Hans Joachim Zingel: Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut . . . . .	39
Hans Heinrich Eggebrecht: Ein Musiklexikon von Christoph Demantius . . . . .	48
Fritz Oberdoerffer: Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock . . . . .	61
Bruno Grusnick: Zur Chronologie von Dietrich Buxtehudes Vokalwerken . . . . .	75

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

# Gedankengänge zu den Möglichkeiten musikwissenschaftlichen Denkens

VON HELMUT REINOLD, KÖLN

## I

Der Glaube an eine Autonomie der Wissenschaft ist ebenso absurd wie notwendig. Absurd, weil ernstlich nicht bezweifelt werden kann, daß die Entwicklung jeden wissenschaftlichen Denkens über die Wege, die ihm sein jeweiliger Gegenstand vorschreibt, hinaus von den Bedingungen, von den Möglichkeiten mitgeprägt wird, unter denen es sich vollzieht — notwendig, weil wohl nur das Gefühl, geistig frei zu sein, zu souveränem wissenschaftlichem Denken befähigen kann.

Daraus folgt, daß jede Wissenschaft in der Entwicklung ihres Denkens einer Konstellation mehrerer Gesetze gehorcht, die sich aus der Natur ihres Gegenstandes, der Entwicklung ihrer eigenen Denkmöglichkeiten und der historisch-sozialen Welt ableiten, in der ihr nachgegangen wird. Da sich diese Konstellation laufend wandelt, selbst dann, wenn sich auch nur einer ihrer Faktoren verschiebt, ist es nur zu natürlich, daß eine Wissenschaft im Laufe ihrer Entwicklung zwangsläufig immer wieder neue Standorte gewinnt, die oft geradezu gegensätzliche Blickwinkel eröffnen, und ihre Denkebenen mehr oder minder häufig wechselt. Nicht nur verwandelt die Wissenschaft immer wieder ihren Gegenstand, der Gegenstand verwandelt auch die Wissenschaft, und zwar in dem Augenblick, wo er an sie Fragen heranträgt, die sie von ihrem derzeitigen Standort, aus gewohntem Blickwinkel und von ihrer augenblicklichen Denkebene her nicht beantworten kann, ja vielleicht gar nicht versteht. Es entspinnt sich dann der Kampf zwischen Methode und Gegenstand, dessen Schärfe davon abhängt, wie weit der nicht zuletzt durch seine geschichtliche Entwicklung gewandelte Gegenstand die Methode in Frage stellt, und der, wie die Geschichte des wissenschaftlichen Denkens erweist, regelmäßig damit endet, daß sich die Denkweisen der neuen Form des Gegenstandes anpassen müssen. Jedesmal, wenn sich die Grenzen von Wissenschaftsbereichen verschieben — und sie verschieben sich laufend —, ist dem eine solche Auseinandersetzung vorangegangen, ja, diese Auseinandersetzungen machen letztlich das eigentliche Leben der Wissenschaften aus<sup>1</sup>.

Wenn nicht alles trügt, bahnt sich in der Musikwissenschaft unserer Tage eine solche Auseinandersetzung an, deren Anstoß zwar von außen kommt, aber wohl in das Zentrum traditionell musikwissenschaftlichen Denkens eindringen wird. Der Hinweis auf einen der kritischen Punkte mag genügen: es hat sich trotz wiederholter Forderungen nach einer solchen Hilfswissenschaft als unmöglich erwiesen, in das herkömmliche Denkgefüge unseres Faches eine Methode einzubauen, die den Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft gerecht werden könnte<sup>2</sup>, obwohl kein

<sup>1</sup> Vgl. K. Mannheim: *Das Problem einer Soziologie des Wissens*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. 53; ferner: M. Horkheimer: *Bemerkungen über Wissenschaft und Krise*, in: *Zeitschrift für Sozialforschung*, I, 1932.

<sup>2</sup> Zu den Hintergründen dieses Sachverhalts vgl. H. Reinold: *Grundverschiedenheiten musikwissenschaftlichen und soziologischen Denkens und Möglichkeiten zu deren Überwindung*, erscheint in: *Kongreßbericht Hamburg 1956*.

Zweifel darüber besteht, daß zwischen Musik und Gesellschaft Beziehungen bestehen, die beider Wesen entscheidend beeinflussen. Daraus ergibt sich, daß die herkömmliche Denkweise der Musikwissenschaft an einem wichtigen Punkt den Zugang zum Wissen um die Musik versperrt — ein durchaus nicht ungewöhnlicher Vorgang, wenn man bedenkt, daß jeder Standort, jeder Blickwinkel und jede Denkebene Erkenntnismöglichkeiten freilich verschiedenen Ranges zugleich öffnen und verschließen. Darüber hinaus aber ist festzustellen, daß in der heutigen Situation der Musikwissenschaft zweifellos zwei weitgehend voneinander unabhängige Vorgänge zusammenstoßen: ein allgemeiner und ein interner. Der allgemeine Vorgang ist bedingt durch den Anteil der Musik und des Musikalischen an den historischen und sozialen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte, die auch einen weitreichenden Bedeutungswandel<sup>3</sup> der Musik erzwingen. Was den uns hier allein beschäftigenden inneren Vorgang anbetrifft, so ist hier nicht zu zeigen, warum sich die methodische Lücke, die die Forderungen etwa nach einer Musiksoziologie im Gesamtgefüge der Musikwissenschaft zutage gefördert haben, sich nicht durch Weiterentwicklung vorhandener Prinzipien schließen läßt, sondern an wesentlichen Punkten der gesamten Musikwissenschaft eine ganz neue Denkweise erfordert. Auch kann es hier nicht darum gehen, darzustellen, wie der sich abzeichnende Konflikt zwischen Methode und Gegenstand letztlich ein Ausschnitt aus der größeren, alle Bereiche des Lebens und Denkens umfassenden Auseinandersetzung zwischen den auseinanderstrebenden Wirklichkeiten und den Vorstellungen von ihnen in unserer Gegenwart ist und auch im wissenschaftlichen Bereich früher oder später jene sozio-kulturelle Anpassung<sup>4</sup> erfordern wird, die zu bewältigen ein Hauptanliegen unserer Zeit bleibt. Hier seien Gedankengänge entwickelt, die sich in dem Dilemma zwischen Methode und Gegenstand für den ergeben, der einige Entwicklungslinien unserer modernen Musikwissenschaft nachzieht, ebenso bemüht um die Möglichkeiten, die deren Denkweisen eröffnen, wie darum, einen Weg über deren natürliche Grenzen hinweg zu finden.

## II

Unsere moderne Musikforschung, „*Abkömmling der deutschen romantischen Geisteswissenschaft*“<sup>5</sup>, ist bis heute im wesentlichen Musikgeschichte geblieben<sup>6</sup>, soweit Musikwissenschaft nicht ganz kategorisch mit Musikgeschichte, einer „*Wissenschaft vom musikalischen Kunstwerk . . . , dessen Behandlung eine historische Methode erfordert*“<sup>7</sup> gleichgesetzt wird. Dies als entscheidend herauszustellen, bedeutet keineswegs, die Wichtigkeit der vergleichenden wie der systematischen Musikwissenschaft und vor allem ihre zukunftsweisenden Wege zu unterschätzen. Aber die Tatsache bleibt, daß das Schwergewicht der Musikforschung bis heute in

<sup>3</sup> Zum Wesen des Bedeutungswandels: K. Mannheim, a. a. O. S. 649/50.

<sup>4</sup> Zu den sozialen Voraussetzungen der sozio-kulturellen Anpassung vgl. R. König: *Soziologie heute*, Zürich 1949, S. 97—102, 113—118.

<sup>5</sup> W. Gurlitt: *Zur gegenwärtigen Lage der deutschen Musikwissenschaft*, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geisteswissenschaft, Jg. 17, 1939, 1. Referatenheft, S. 1.

<sup>6</sup> Vgl. etwa H. Riemann: *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig 19284, Einleitung.

<sup>7</sup> E. Wellesz: *Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung*, in: AfMW I, 1918, S. 446.

ihrem historischen Bereich liegt und daß zwangsläufig die Mentalität musikgeschichtlichen Denkens auch auf die übrigen Zweige der Musikforschung ausstrahlt.

Dieser Sachverhalt hat zwei Folgen, die, um es vorwegzunehmen, der Musikwissenschaft die Anpassung an die heutige historisch-soziale wie rein wissenschaftsgeschichtliche Konstellation keineswegs erleichtern werden.

Das damit die Musikwissenschaft mehr oder minder beherrschende Historismusproblem verlöre zwar die „gefährlich auflösenden und unterminierenden Wirkungen“, auf die etwa F. Meinecke hinweist<sup>8</sup>, weil eine „wertfreie Ansicht von der Geschichte . . . nicht unbedingt zu einem Relativismus (zu führen braucht), sondern zu einem Relationismus“ führen kann, der die wissenssoziologische Tatsache der Standortgebundenheit jeder historischen Erkenntnis einbezieht<sup>9</sup>. Doch stellt sich zweierlei dazwischen: Zunächst, daß aus Gründen, auf die noch einzugehen ist, Musikwissenschaft aus ihrem Gegenstand heraus eine rein wissenssoziologisch-ideologiekritische Unterbauung im herkömmlichen Sinne noch weniger als die Wissenschaften von den anderen Künsten, von der Literatur etwa, verträgt, da die Musik in das soziale und damit das historische Leben auf einer wesentlich anderen Bewußtseinsphäre eintritt als etwa die Literatur oder die Malerei<sup>10</sup>. Als Zweites aber, daß die Musikwissenschaft sich die Dimension des Sozialgeschichtlichen bis heute noch nicht hat erschließen können, müssen doch dem sozialgeschichtlich geschulten Blick manche Grundlagen der herkömmlichen Gesamtaufassung der Musikgeschichte einfach unverständlich bleiben<sup>11</sup>.

Diese beiden Sachverhalte bedingen zunächst, daß die Musikgeschichte jenen Schritt zur Überwindung der Gefahren des Historismus, den K. Mannheim aufzeigte, in ihrem methodischen Denken noch nicht gehen konnte. Daraus folgt, warum die herkömmliche musikhistorische Methode es, konsequent durchgeführt, verbietet, sich mit Gegenwartsfragen, die letztlich ebenso „historisch“ sind wie die vergangener Jahrhunderte, zu befassen. Solange im historischen Denken nicht der Schritt vom Schnitt- zum Koordinatendenken, das, um diese Vereinfachung einmal zu gebrauchen, historischen Längs- und systematischen Querschnitt vereint<sup>12</sup>, vollzogen ist, bleibt damit ein „Graben“ zwischen der Gegenwart, in der Historie betrieben wird, und der Vergangenheit, der sie sich zuwendet, zwingende Erfordernis.

Man sollte freilich von diesem Graben nichts Unmögliches erwarten. Wenn etwa Ph. Spitta in seinem berühmten Aufsatz über *Kunstwissenschaft und Kunst* fordert: „Damit sichere wissenschaftliche Ergebnisse erzielt werden, ist es vor allem notwendig, daß das Object dem Forscher stille hält, und nur, was dem Interesse der Gegenwart entrückt ist, erfüllt diese Forderung“<sup>13</sup>, und dies bis heute bewußt und unbewußt Maxime der Musikgeschichtsschreibung blieb, so ist dabei freilich übersehen, daß der Gegenstand dem Forscher nie stille halten kann, weil zumindest er

<sup>8</sup> F. Meinecke: *Geschichte und Gegenwart*, in: *Vom geschichtlichen Sinn und vom Sinn der Geschichte*, Leipzig 1939, S. 11 und 13.

<sup>9</sup> K. Mannheim: *Ideologie und Utopie*, Bonn 1929, S. 33 und 41; K. Mannheim: *Historismus*, in: *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. 52, 1924, S. 24.

<sup>10</sup> Vgl. dazu H. Reinold a. a. O.

<sup>11</sup> Vgl. H. Reinold: *Zur Bedeutung musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte*, in: Festgabe für K. G. Fellerer, Köln 1953, maschinenschr.

<sup>12</sup> Vgl. H. Reinold: *Grundverschiedenheiten . . .*

<sup>13</sup> Ph. Spitta: *Kunstwissenschaft und Kunst*, in: *Zur Musik*, Berlin 1892, S. 10.

selbst, in der Gesamtkonstellation der Zeit stehend, im wahren Sinne des Wortes vom historischen Objekt fort bewegt wird, ganz abgesehen davon, daß es Selbsttäuschung ist, zu glauben, historisch geworden, sei das Objekt in dem gemeinten Sinne dem Interesse der Gegenwart entrückt. Der „Graben“ bringt also keineswegs entscheidenden Gewinn, bleibt aber innere Notwendigkeit, und Jahrzehnte nach Spitta vertritt H. Abert wieder die Ansicht vom „Musikforscher als einem Anwalt der Vergangenheit“ und verschärft damit, wie W. Gurlitt folgert, „die sich ausschließenden Gegensätze von alter und neuer Musik, sowie von Musikforscher und Musiker, indem er jenem als dem ‚Anwalt der Vergangenheit‘ die ‚alte Musik‘ und diesem als dem ‚Anwalt der Gegenwart‘ die ‚neue Musik‘ nebst der Aufführung alter Musik arbeitsteilig zuweisen möchte“<sup>14</sup>. Damit schließt sich, wenn dieser scharfe, aber zutreffende Ausdruck gestattet ist, das Gefängnis, in das sich die Musikgeschichtsschreibung hineinmanövrierte mußte.

Warum dem ein innerer Zwang innewohnte, ist zunächst nicht zu erörtern, auch kann uns in diesem Zusammenhang nicht die Frage beschäftigen, warum die historische Methode bei ihrer Übernahme von der allgemeinen Historie zur Musikgeschichtsschreibung so unendlich viel von ihrer Brillanz und Subtilität verloren hat<sup>15</sup> — ein einziger vergleichender Blick in das Schrifttum zur allgemeinen historischen Methode und das zur Methode der Musikgeschichtsschreibung überzeugt davon —; wichtiger scheint vielmehr, die Wege zu beobachten, die sich in dieser methodischen Situation ergaben.

Grundsätzlich darf man sagen, daß, wenn auch oft nicht ausgesprochen, das Problem „Geschichte und Gegenwart“ schon früh an den Grundfesten des musikhistorischen Denkens zu rütteln begann. Parallel mit einer extrem historischen Strömung in der Musikwissenschaft läuft schon früh eine andere, die, grundsätzlich auch historisch eingestellt, in der Problematik „Musikgeschichte und Gegenwart“ eine vermittelnde Stellung einnimmt. Ihr führender Kopf war wohl G. Adler, dem der Ausbruch aus den Fesseln der historischen Schule, streng genommen, durch eine freilich sehr fruchtbare Inkonsequenz glückte, nämlich dadurch, daß er die strenge Trennung zwischen Kunst und Wissenschaft aufgab und das Ziel der Kunstwissenschaft immer wieder darin sah, „durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken“, ohne damit den Charakter der Musikforschung als Wissenschaft aufgeben zu wollen: „Mitzuraten, mitzuhelfen ist die Pflicht des Wissenschafters der Musik“<sup>16</sup>. Bemerkenswert darin ist zunächst, daß Adler von Erkenntnis der Kunst und nicht des einzelnen Kunstwerks spricht; dahinter steht bereits sein Durchbruch zum Grundbegriff des Stils, womit eine neue Dimension in das musikgeschichtliche Denken einzugreifen beginnt. Adler verließ methodisch den Standort des strengen Historikers und, wie nicht anders zu erwarten, hat man ihn deshalb angefeindet, so Einwände dagegen erhoben, daß er sein Handbuch der Musikgeschichte bis in die Gegenwart führte<sup>17</sup>. Inzwischen will sich einer, wenn auch — wissenschaftlich gesehen — noch vagen Eingliederung musikgeschicht-

14 W. Gurlitt a. a. O. S. 2.

15 Man vgl. zur Entwicklung der Methoden des historischen Denkens gerade im 19. und 20. Jahrhundert Fr. Wagner: *Geschichtswissenschaft*, in der Reihe „Orbis academicus“.

16 G. Adler: *Musik und Musikwissenschaft*, in: *Peters-Jahrbuch für 1898*, S. 39.

17 Vgl. G. Adler: *Wollen und Wirken*, Wien 1935, S. 43/4.

licher Gegenwartsprobleme auch die methodisch streng historisch orientierte Musikwissenschaft nicht mehr entziehen, und so finden wir in der modernsten Einführung in das Fach den Bereich der musikalischen Gegenwartsproblematik, wenn natürlich auch als Grenzgebiet, behandelt<sup>18</sup>. Wird die rein historische Methode aufrecht erhalten, dann ergibt sich freilich bei der Hinwendung zu Gegenwartsproblemen für den Musikwissenschaftler nur die Möglichkeit, vor dem Hintergrund seines historischen Wissens Entwicklungszüge in das Heute hinein fortzuführen und aus der Historie bedingte Schlüsse zu ziehen — ein in tieferem Sinne unhistorisches Verfahren —, und es ist aufschlußreich, an den Stellungnahmen auch bedeutender Musikhistoriker zu Gegenwartsfragen zu beobachten, wie sie ganz folgerichtig die Denkebene wechseln und dabei in ihrem Sinne notgedrungen „unwissenschaftlich“ verfahren müssen, um Gegenwartsprobleme zu erreichen. Dies aber ist letztlich ein erstes Rütteln an den Grundfesten des herkömmlichen musikgeschichtlichen Denkens, wenn auch der Versuch, aus der Vergangenheit für die Gegenwart zu lernen, mißlingen muß, weil eine der entscheidenden Erkenntnisse des Historismus gerade die von der Einmaligkeit der Geschichte ist und man damit den „Grundfehler“ begeht, „*Inkommensurables miteinander zu messen*“<sup>19</sup>. Entschiedener ist schon der Schritt zur Einführung fester Wertmaßstäbe in die Musikgeschichte, weil er nicht mehr oder weniger bedeutet, als die rein historische Methode zu opfern, selbst, wenn eine Volks- oder Rassenkonstante, so bedenklich sie auch stimmen mag, als „*seinsmäßiger Festpunkt*“ einer Methode der Musikgeschichtsschreibung untergeordnet wird<sup>20</sup>.

Zu einer allmählichen Aufweichung der herkömmlichen historischen Denkweise aber muß die Aufnahme einer neuen Grundproblematik in den Gesichtskreis der historischen Musikwissenschaft führen, und den entscheidenden Vorstoß in dieser Richtung verdanken wir wiederum G. Adler. Auf der Suche nach einer spezifisch musikwissenschaftlichen Grundkategorie, einer Fragestellung, die übrigens für die Musikwissenschaft letztlich bisher nur bei ihm auftritt, fand er „*daß der Riesenkomples derselben in dem Gesamtbegriff ‚Stil‘ zusammengefaßt werden kann . . . Die Stilbestimmung ist ‚die Achse der Erkenntnis der Kunstwerke‘*“<sup>21</sup>.

Zwar ist Adlers Stilbegriff noch durchaus historisch. Das Bemerkenswerte aber an der nun auftauchenden Stilproblematik bleibt: mit der Erörterung des Stils bricht — wenn auch zunächst unbemerkt — eine ganz neue Dimension in die Musikwissenschaft ein, die Dimension des Sozialen. Stil ist nicht nur eine historische, sondern vor allem eine soziale Erscheinung. Daran ändert auch nichts, wenn Adler seine Stilbestimmung auf das einzelne Kunstwerk und die einzelne Künstlerpersönlichkeit zustreben läßt. Freilich verschließt seine Neigung, beim Stil das Persönliche aus dem Blickwinkel der Heroenbetrachtung und nicht aus soziologischem Blickwinkel in den Vordergrund zu stellen, letztlich noch den freien Eintritt in jene neue Dimension des Sozialen im musikwissenschaftlichen Denken, zu der er selbst den Blick

<sup>18</sup> K. G. Fellerer: *Einführung in die Musikwissenschaft*, Berlin 1942, S. 140 ff.

<sup>19</sup> G. Adler: *Methode der Musikgeschichte*, Leipzig 1919, S. 53.

<sup>20</sup> Vgl. H. J. Moser: *Zur Methode der musikalischen Geschichtsschreibung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. XIV, 1920, S. 131 ff.

<sup>21</sup> G. Adler: *Methode . . .*, S. 113.

geöffnet hat. Von Wölfflin<sup>22</sup> her gesehen sieht sich das Stilproblem schon anders an, und C. Antoni kann dazu feststellen: „In der Tat wendet sich Wölfflin nicht an das ganze Werk, sondern an den Stil, also an den allgemeinen Durchschnitt, an die mittelmäßige Einheitlichkeit und Allgemeinheit eines Zeitalters“<sup>23</sup>. Gewiß nicht zufällig hat von der Literaturgeschichte her E. R. Curtius gerade an diesen stilgeschichtlichen Bemühungen geradezu beißende Kritik geübt<sup>24</sup>, eine Kritik, die beleuchtet, auf wie verschiedenen Ebenen die Kunst-Wissenschaften, ihren Gegenständen entsprechend, denken müssen. Literaturwissenschaft kann eben in viel größerem Ausmaße Philologie sein als alle anderen Kunst-Wissenschaften, die sich um so mehr vom philologischen Denken entfernen müssen, je weiter sich ihre Gegenstände vom wortbegrifflich exakt Faßbaren entfernen. Warum Musikwissenschaft letztlich nicht Philologie sein kann, so wertvoll ihr in bestimmten Bereichen auch die philologischen Methoden sein mögen, wird noch zu erörtern sein. Hier genügt festzustellen, daß Adlers Einführung des Stilbegriffs eigentlich die Krönung seines von Anfang an, wenn auch verborgenen Strebens auf die soziale Dimension hin bedeutet. Schon früh hält er es — unter den ästhetischen(!) Aufgaben der Musikwissenschaft — für wesentlich, das „Verhältnis der Musik zur Kultur, dem Klima, den nationalökonomischen Verhältnissen eines Volkes“ zu betrachten<sup>25</sup>. Denn „neben den rein musikalischen Factoren greifen in den Fortgang der Kunst noch andere außerhalb der spezifisch constructiven Elemente stehende Motoren ein, die oft von unüberbarem Einflusse auf die Entwicklung der Kunst sind“<sup>26</sup>. Und Jahrzehnte später erinnert Adler in seiner *Methode der Musikgeschichte* wieder an „die gebotene Rücksichtnahme auf die gesellschaftliche Entstehung und Verwertung(!) der Kunstwerke“<sup>27</sup>.

Mit Adlers Einführung des Stilproblems tauchen nun weitere Fragen auf, die in wunderbarer Weise historisches Denken zugleich sprengen und vertiefen. Stand Adler selbst auch der Psychologie mit großer Vorsicht gegenüber, so ist doch bezeichnend genug, daß sich sein Schüler E. Kurth gerade stilpsychologischer und dann auch allgemein musikpsychologischer Fragen annimmt. Damit wurde der Musikwissenschaft das Tor zu einem zweiten neuen Bereich aufgestoßen. Vielleicht erkannte Kurth selbst die letzte Bedeutung seines Vorstoßes in die Musikpsychologie nicht. Er hätte mit weniger historisch bedingtem Blick durch das Tor, das er selbst öffnete, noch viel weiter in ein neues Zentrum musikwissenschaftlichen Denkens vordringen können. Seine Gedankengänge zur Musikpsychologie, die feinste Empfindung dessen widerspiegeln, was, biologisch-anthropologisch gesehen, Grundlage aller Musikalität ist, das Bewegungsgeschehen, dem er nachspürte, sind für den Vorgang des Hörens naturwissenschaftlich erhaltbare Wirklichkeit<sup>28</sup>.

<sup>22</sup> mit dem Adler um die Priorität des Stilgedankens streitet, vgl.: *Wollen und Wirken*, S. 83.

<sup>23</sup> C. Antoni: *Vom Historismus zur Soziologie*, Stuttgart 1950, S. 300.

<sup>24</sup> Vgl. E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954<sup>2</sup>, S. 21.

<sup>25</sup> G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, S. 12; S. 12/3, und: *Methode . . .*, S. 41.

<sup>26</sup> G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, S. 12; S. 12/3, und: *Methode . . .*, S. 41.

<sup>27</sup> G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*, in: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, I, 1885, S. 12; S. 12/3, und: *Methode . . .*, S. 41.

<sup>28</sup> Materialien und weitere Literatur dazu in: H. Reinold: *Zur Problematik des musikalischen Hörens*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. XI, 1954, S. 157—187.

Warum blieb er beim intuitiven Erfassen stehen, wo es doch möglich war, rein wissenschaftlich zu begründen? Er wird den Schritt vom Geisteswissenschaftlichen ins Naturwissenschaftliche oder eine Verschmelzung beider Denkweisen auf dritter Ebene wohl bewußt vermieden haben, und so hat man an seiner *Musikpsychologie* dann auch besonders gerühmt, er habe sich nicht auf das Gebiet des Materialismus, womit naturwissenschaftliche Begründung gemeint ist, begeben<sup>29</sup>. Das läßt freilich außer acht, daß Naturwissenschaft und Materialismus nicht das gleiche sind. Der Schritt in die Musikpsychologie führt letztlich aus dem herkömmlichen historischen Denken hinaus und schließt zugleich die Möglichkeit ein, einmal zu einem musikgeschichtlichen Denken zu gelangen, das auch in seinen methodischen Grundlagen den Forderungen gerecht wird, die die allgemeine historische Methode schon seit langem zu ihren Bedingungen gemacht hat. Es sind jene Forderungen nach einer psychologischen wie sozialpsychologischen Fundierung der Geschichtswissenschaft, die sich nicht mehr umgehen läßt, sobald Geschichtsschreibung den Bereich der Kulturgeschichte betritt, die in der Kunstgeschichte aber notgedrungen zu einem tragenden Element werden muß.

### III

Der von der streng historischen Schule in der Musikwissenschaft so leidenschaftlich bekämpfte Einbruch der Psychologie in die Musikforschung, ja, in die Musikgeschichte wird sich also nicht verhindern lassen, freilich — wie noch anzudeuten sein wird — in einer ganz anderen Weise eintreten, als einstmals vielleicht gewünscht oder befürchtet wurde. Die Entwicklung hat — um das aus dem Gesagten folgernd vorwegzunehmen — an den merkwürdigen Punkt geführt, wo die Frage nach dem Sinn und den Möglichkeiten der Musik überhaupt, also eine, wenn man so will, ebenso höchst historische wie, wissenschaftlich gesehen, systematische Frage, aufgeworfen und wenigstens im Ansatz geklärt werden muß, ehe und damit wir weiter Musikgeschichte betreiben können.

Die Grundfrage nach dem Sinn und den Möglichkeiten der Musik im Leben, ein keineswegs rein philosophisches, sondern sehr vielschichtiges Problem, — besser: eine vielschichtige Konstellation von Problemen — muß im traditionellen musikwissenschaftlichen Denken als Randproblem erscheinen; ja, H. Abert konnte noch vom Musikwissenschaftler fordern, er müsse sich (ohne daß diese Frage bisher geklärt worden ist) „*namentlich über die Grundfrage nach dem Verhältnis von Kunst und Leben*“ „*von Anfang an*“ im klaren sein<sup>30</sup>. Eine wissenschaftliche Klärung dieser Grundfrage aber fordert der musikwissenschaftliche Historismus nicht. In dieser Situation ist es nicht verwunderlich, daß die systematische Musikforschung durchaus im Schatten der intensiven historischen Bemühungen bleiben mußte. In den frühesten methodischen Ansätzen zur Musikwissenschaft finden wir den systematischen Bereich zwar noch stark betont. So bemerkt schon F. Chrysander, „*das Gesamtgebiet der Tonkunst nach einheitlichen wissenschaftlichen Grundsätzen zu behandeln*“, sei im Grunde dringlicher als geschichtliche Untersuchungen

<sup>29</sup> Vgl. die Rezension von Kurths *Musikpsychologie* in: *Die Musik*, 1930/1.

<sup>30</sup> H. Abert: *Über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Bd. II, S. 425.

zu veröffentlichen, billigt diesen aber dann in seinen Jahrbüchern doch den größeren Raum zu<sup>31</sup>. Wenn auch G. Adler, H. Riemann und andere Methodiker der Musikwissenschaft den systematischen wie den historischen Bereich des Faches programmatisch gleich stark berücksichtigen<sup>32</sup>, so kann dem aufmerksamen Betrachter doch nicht die Tatsache entgehen, daß in dieser „erschöpfenden Umgrenzung“ durch G. Adler „die Musikwissenschaft selbst für die moderne Forschung noch ein vielfach erst zu erfüllendes Programm“ bedeutet. „Moderne Werke, die beide Teile, von den Hilfswissenschaften ganz abgesehen, durcharbeiteten, gibt es (außer Lexicis ...) noch nicht. ... Die Systematische Literatur entbehrt sogar zusammenfassender Kompendien ... ganz“<sup>33</sup>.

Bis heute ist der Begriff „Systematische Musikwissenschaft“ „noch nicht ausreichend in das allgemeine Bewußtsein gerade des Musikers und Musikforschers gedrungen“<sup>34</sup>, was freilich noch tiefere Gründe hat. Indem A. Wellek nämlich weiter abgrenzt, systematische Musikwissenschaft sei „die Musikwissenschaft in ihrem nicht-historischen Teil“<sup>35</sup>, berühren wir die Probleme, die sich zwischen den Begriffen „historisch“ und „systematisch“ auftun. K. Mannheim hat sehr scharf definiert, warum der „Gegensatz historisch und systematisch (Konstruktion) nur mit Vorsicht zu verwerten“ ist. Solange man ihn nämlich „auf einer vorbereitenden Stufe der Gedankenentwicklung verwertet, mag er einige Klärungen zutage fördern. ... Hypostasiert man aber diese bloß als erste Phase in einer Gedankenentwicklung berechnete Gegenüberstellung (über die sowohl die geschichtliche Entwicklung wie die immanente Struktur der Phänomene hinaustreibt) zu einer endgültigen Antithese und zu einem absoluten Gegensatz, so wird auch hier — wie so oft — ein partikulares Stadium in der Gedankenentfaltung zu einer Absolutheit gemacht. Und auch hier dient diese Absolutheit dazu, sich den Weg zur Synthese von systematischer und historischer Fragestellung zu versperren“<sup>36</sup>.

Diese Probleme sind für die Musikwissenschaft bis heute letztlich ungeklärt<sup>37</sup>. Über die scheinbare Gegensätzlichkeit der Begriffe „historisch“ und „systematisch“ hinaus aber hat wohl noch ein zweites Moment bis heute eine fruchtbare Entfaltung systematischer Musikwissenschaft verhindert. Die Bemühungen der systematischen Musikforschung sind weitgehend vom Denken der mechanistischen Naturwissenschaft des 19. Jahrhunderts abhängig und bewegen sich damit, wissenschaftslogisch gesehen, auf Ebenen<sup>38</sup>, die nur die Ränder des Phänomens „Musik“ berühren können. Die unglückselige Trennung von „Natur-“ und „Geisteswissenschaften“, auf anderen Fachgebieten längst überwunden<sup>39</sup>, muß sich bei wissenschaftlicher

<sup>31</sup> F. Chrysander: Jahrbücher der musikalischen Wissenschaft, Bd. I, Leipzig 1863, S. 11.

<sup>32</sup> Vgl. G. Adler: *Umfang, Methode und Ziel* ... , ferner: H. Riemann: *Grundriß* ...

<sup>33</sup> W. Fischer: *Musikwissenschaft*, in: G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte, 1930<sup>2</sup>, Bd. II, S. 1233.

<sup>34</sup> A. Wellek: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft*, in: *Die Musikforschung*, Jg. I, S. 157 und 159.

<sup>35</sup> A. Wellek: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft*, in: *Die Musikforschung*, Jg. I, S. 157 und 159.

<sup>36</sup> K. Mannheim: *Ideologie und Utopie*, S. 181.

<sup>37</sup> Einen Vorstoß zur Klärung dieser Zusammenhänge für die Musikwissenschaft unternahm W. Wiora: *Historische und systematische Musikforschung. Thesen zur Grundlegung ihrer Zusammenarbeit*, in: *Die Musikforschung*, Jg. I, 172 ff. Bisher nur Teil I veröffentlicht.

<sup>38</sup> Zur wissenssoziologischen und methodologischen Problematik der Ebenen vgl. M. Scheler: *Erkenntnis und Arbeit* (Abschnitt: *Zur Philosophie der Wahrnehmung*), in: *Die Wissensformen und die Gesellschaft*, Leipzig 1926, S. 354 ff., ferner E. Rothacker: *Probleme der Kulturanthropologie*, Bonn 1948.

<sup>39</sup> Man vgl. etwa die Entwicklung in der modernen Medizin.

Betrachtung des Gegenstandes, in dem sich, um diese unscharfen Begriffe einmal beizubehalten, „Natur“ und „Geist“ in der vielleicht wunderbarsten Weise begegnen, nämlich der Musik, besonders empfindlich auswirken, am entscheidendsten natürlich bei allen systematischen Bemühungen; das hat in der systematischen Literatur zur Musikwissenschaft dann dahin geführt, daß sie dem tiefgreifenden Wandel im naturwissenschaftlichen Denken nicht folgte und sich damit selbst wertvollster Möglichkeiten beraubte<sup>40</sup>.

Das Übergewicht des historischen Denkens in der Musikwissenschaft hat selbst zur Folge gehabt, daß man auch die vergleichende Musikwissenschaft lediglich als Ausweitung des musikgeschichtlichen Denkens ansah<sup>41</sup>, wenigstens soweit sie nicht manche Historiker einfach geringschätzig betrachteten<sup>42</sup>. Doch hat die vergleichende Musikwissenschaft schon bald „nicht nur neben der historischen Musikwissenschaft ihren Platz behauptet, sondern (ist) auch für den allgemeinen wissenschaftlichen Betrieb der allgemeinen Ethnologie, Psychologie, der Aesthetik und der allgemeinen Kunstwissenschaft zu einem unentbehrlichen Faktor geworden“<sup>43</sup>. Den entscheidenden methodischen Schritt aber tat wohl R. Lach, indem er die vergleichende Musikwissenschaft als eine systematische Wissenschaft sah: „In dieser Weise das gesamte musikalische Leben der Menschheit als sozusagen allotrope Modifikation — wenn die Anwendung dieses terminus technicus der Chemie auf unser Gebiet gestattet ist — des gesamten übrigen physischen wie psychischen Lebens der Menschheit zu erfassen, es aus den kulturhistorischen wie psychologischen, anthropologischen und biologischen Zusammenhängen der Gesamtentwicklung und -erscheinungsform der Gattung 'homo sapiens' zu erklären und so zu einer sozusagen Biologie der Musik zu werden, dies wäre die letzte und höchste Aufgabe der vergleichenden Musikwissenschaft“<sup>44</sup>. Dieses so kühn gesteckte Ziel konnte die vergleichende Musikwissenschaft natürlich noch nicht erreichen und wird es wohl aller Wahrscheinlichkeit nach erst erreichen können, wenn die Grundfrage nach der Stellung der Musik und des Musikalischen in der Natur des Menschen und im menschlichen Leben wenigstens in Ansätzen geklärt ist. Und doch gelang der vergleichenden Musikwissenschaft der wohl bisher entscheidendste Vorstoß in diesen Fragenkreis mit der Interpretation der Stellung der Musik in den Weltanschauungen der Urkulturen und der ostasiatischen Hochkulturen. Auf die überraschende Übereinstimmung zwischen den Ergebnissen dieser Forschungen, insbesondere derjenigen Marius Schneiders, und auf theoretisch-anthropologischem Wege durchgeführter Untersuchungen habe ich in anderem Zusammenhang hingewiesen<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> Dazu: H. Reinold: *Zur Problematik* . . .

<sup>41</sup> So etwa C. Sachs: *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig 1930, S. 1. Vgl. ferner: G. Schünemann: *Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte*, in: *AFMW*, Jg. II.

<sup>42</sup> Vgl. dazu etwa G. Adler: *Wollen und Wirken*, S. 118.

<sup>43</sup> R. Schwarz in: *Comptes rendus relatifs à la musicologie*, in: *Bulletin de la Société „Union Musicologique“*, Jg. III, S. 61.

<sup>44</sup> R. Lach: *Die vergleichende Musikwissenschaft, ihre Methoden und Probleme*, Wien und Leipzig 1924, S. 115/6.

<sup>45</sup> Vgl. H. Reinold: *Zur Problematik* . . .

## IV

Überblicken wir an diesem Punkte unseres Gedankengangs das bisher entwickelte Bild, um dann noch einmal zu H. Aberts Forderung, man müsse sich vor allem über die Zusammenhänge zwischen Kunst und Leben im klaren sein, zurückzukehren, dann machen wir eine eigenartige Entdeckung. Der Problemkreis „Musik und Leben“ klingt nämlich in den drei Hauptrichtungen der Musikwissenschaft zwar immer wieder in irgendeiner Form an, wird aber von der jeweiligen methodischen Mitte her natürlich als Grenzgebiet aufgefaßt oder als noch weit entrücktes Ziel gesehen. Die drei Zweige der traditionellen Musikwissenschaft, in eine Konstellation von drei Kreisen gebracht, rotieren also um ein Kernproblem, berühren es, drehen sich, wenn auch im allgemeinen unbewußt, um eine übergeordnete Mitte.

Dieser Tatsache war sich indirekt schon Spitta bewußt, wenn er schrieb: weil die Kunstwissenschaft „sowohl eine philosophische als auch eine physikalisch-mathematische als endlich auch eine geschichtliche und philologische Seite hat, greift sie in der Tat in verschiedene andere und selbständige Gebiete der Wissenschaft hinüber und nur das Object der Forschung ist es, vermöge dessen sie einen eigenen Platz für sich beanspruchen kann“<sup>46</sup>. Wenn indes J. Wolf Jahrzehnte später feststellte, „daß heute Musikwissenschaft ein Sammelbegriff ist, der eine ganze Reihe von Disziplinen in sich enthält“<sup>47</sup>, so zeigt sich, daß der Musikwissenschaft die Aufgabe blieb, ihre eigene Mitte, die sich aus ihrem Gegenstand, der Musik, ergibt, zu beziehen — eine Mitte, die die genannten Kreise, den historischen wie den systematischen und den ethnologischen, aufeinander beziehen und aus dem Sammelbegriff „Musikwissenschaft“ einen wissenschaftlichen Organismus machen kann.

Hier ist nicht auf die wissenschaftsgeschichtlichen und wissenssoziologischen Zusammenhänge einzugehen, die diese Entwicklung erzwungen haben, so fesselnd es auch wäre, sie zu verfolgen. Hier können nur zwei Ergebnisse dieser Entwicklung betrachtet werden, zunächst, wie sich die unglückliche Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften auf die Musikwissenschaft ausgewirkt hat. Auf der Antinomie zwischen Natur- und Kulturwissenschaften baut E. Wellesz die ganze Methodik der Musikwissenschaft, die für ihn ja Musikgeschichte ist<sup>48</sup>, auf, muß aber, bemerkenswerterweise beim Blick auf die Methoden der Künstlergeschichte, selbst zugeben, Künstlergeschichte bedürfe „der Hilfe der Aesthetik und der Psychologie. Eine derartige Wissenschaft stellt aber ein Grenzgebiet zwischen den historischen und den Naturwissenschaften dar . . . Man tut aber gut daran, vorerst eine möglichst reinliche methodologische Scheidung durchzuführen, um den Prozeß des Aufarbeitens des Materials nicht zu stören“<sup>49</sup> und, durch unzeitige Vermengung von Subjekt und Objekt des Schaffens, die günstige Entwicklung zu hemmen, in der beide Disziplinen begriffen sind“<sup>50</sup>.

Wellesz berührt hier den entscheidenden Punkt und schreckt zurück. Gerade die von ihm letztlich dann doch abgelehnte Verschmelzung von naturwissenschaftlichen mit

<sup>46</sup> Ph. Spitta: *Kunstwissenschaft und Kunst*, S. 3.

<sup>47</sup> J. Wolf: *Musikwissenschaft*, in: *Atlantisbuch der Musik*, Berlin 1934, S. 936.

<sup>48</sup> E. Wellesz: *Die Grundlagen . . .*, S. 446 und 446/7.

<sup>49</sup> Ein in diesem Zusammenhang sehr bedenklicher Gesichtspunkt!

<sup>50</sup> E. Wellesz: *Die Grundlagen . . .*, S. 446 und 446/7.

geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten auf der übergeordneten Ebene einer umfassenden Anthropologie — und, „eine Grundwissenschaft vom Wesen und Wesensaufbau des Menschen“ zu schaffen — ist, um mit Scheler zu sprechen, ein geistiges Hauptanliegen unserer Zeit<sup>51</sup>, gerade diese Verschmelzung wird auch der Musikwissenschaft entscheidende neue Schritte ermöglichen; denn eine neue Denkebene erschließt sich, sobald die Musikwissenschaft sich in das im Entstehen begriffene Gefüge einer allgemeinen theoretischen Anthropologie eingliedert. Musik ist nur möglich und im historischen wie sozialen Leben der Menschen sinnvoll, weil wir hören können. Diese Tatsache bindet, wenn auch in verschiedener Weise, Musikwissenschaft und Anthropologie. In den Zusammenhang einer umfassenden allgemeinen Wissenschaft vom Menschen gebracht, wird damit der Fragenbereich nach dem Wesen des Hörens im weitesten Sinne und nach seiner Bedeutung in der Grundgestalt des Menschen zum Schlüsselproblem für die ganze Musikwissenschaft; denn die Grenzen und Möglichkeiten des Hörens bedingen ja auch das Wesen, die Grenzen und Möglichkeiten der Musik.

Auf diese Zusammenhänge braucht hier nicht näher eingegangen zu werden<sup>52</sup>, wichtig ist nur, festzustellen, daß aus der Erschließung dieser neuen anthropologischen Denkebene gerade die Musikgeschichte besonderen Nutzen ziehen wird. Die Bedingtheit der Musik aus den Grenzen und Möglichkeiten des Hörens in der Natur des Menschen macht nämlich ein zweites und viel folgenschwereres Ergebnis der traditionellen Musikwissenschaft bewußt. Musikwissenschaft in unserem modernen Sinne ist aus der Besinnung auf die Vergangenheit entstanden, im ersten Ansatz und in ihrem mächtigsten Zweig Musikgeschichte geworden, das Dokument der Vergangenheit damit ihr eigentlicher Gegenstand. Jahrhundertlang war der einzige Weg zur Erhaltung musikalischer Dokumente der über das Notenbild. Damit war die Musikwissenschaft, wenn sie Musikgeschichte sein wollte, gezwungen, sich ihrem Gegenstand von seiner Übertragung auf eine fremde geistige Ebene, nämlich von der des Klangbildes auf die des Notenbildes, zu nähern. Musikwissenschaft wurde Philologie, obwohl Musik und Sprache auf zwei völlig verschiedenen Ebenen liegen und die Philologie aus dem Wesen der Sprache entwickelt wurde. Es ist hier nicht auf die Verschiebungen einzugehen, die unvermeidlich eintreten, wenn ein Klangvorgang wie die Musik ins Optische, also ins Notenbild, transponiert wird, auch nicht darauf, daß das Notenbild seinerseits eindeutig Einzelheiten enthält, die selbst an einem festgehaltenen Klangbild nicht mehr zu identifizieren sind, woraus sich ergibt, daß das Notenbild eine unersetzliche Hilfe bleibt<sup>53</sup>. Aber das Entscheidende an der Musik, das eigentlich geschichtlich Bewußte, ist das Klangbild. Den Angriff auf dieses Klangbild wird die Musikwissenschaft wagen müssen, um die ureigenste Ebene ihres Gegenstandes zu erreichen. Die technische Voraussetzung, Musik fixieren zu können, steht seit Erfindung der verschiedenen Methoden der Klangspeicherung zur Verfügung. Gewiß nicht zufällig hat die Musikwissen-

<sup>51</sup> M. Scheler: *Mensch und Geschichte*, Zürich 1929, S. 7.

<sup>52</sup> Vgl. H. Plessner: *Zur Anthropologie der Musik*, in: *Jahrbuch für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 1951; zu den Zusammenhängen zwischen Anthropologie, theoretischer Sinnesphysiologie und musikwissenschaftlicher Grundlagenforschung: H. Reinold: *Zur Problematik des musikalischen Hörens*.

<sup>53</sup> Auf diese Zusammenhänge zwischen Klang- und Notenbild ist näher eingegangen in: H. Reinold: *Der Aufbau einer Discothek wertvoller Gesangsaufnahmen . . .*, in: *Fontes artis musicae*, 1956/1.

schaft von den methodischen Möglichkeiten dieser für sie umwälzenden Erfindungen bis heute kaum Gebrauch gemacht, und sie wird dies auch erst können, wenn sie auf ihre anthropologische Ebene vorgedrungen ist.

Von einer solchen Entwicklung hängt aber weitaus mehr ab, als auf den ersten Blick scheinen mag. Allein die sachliche Feststellung, daß die Einführung sozialer Kategorien in die Musikwissenschaft, zunächst vornehmlich in die Musikgeschichte<sup>54</sup>, von einer Erschließung musikalischer Verhaltensweisen und ihrer historischen Spielarten dem musikalischen Klangbild gegenüber sowie von ihrer Stellung innerhalb der Mentalität von Einzelnen wie Zeitströmungen und Generationen abhängt, allein diese Feststellung erhärtet, wie wesentlich ein Erfassen der Musik vom Klangbild her gerade für die Klärung unausweichlich gewordener Fragen der Musikgeschichte ist.

## V

Rücken damit systematisches und historisches Denken in der Musikwissenschaft aus dem gewohnten Nebeneinander oder aus oft geforderter Verschmelzung in ein gewandeltes Bezugssystem, in dem vor dem anthropologisch-systematischen Untergrund auf einer diesem gegenüber weniger „wissenschaftlichen“, aber ebenso belangvollen Ebene sich die historische Auseinandersetzung vollzieht, so darf die Musikwissenschaft, wie alle anderen Kunstwissenschaften, sich ungeachtet der wissenschaftlichen Möglichkeiten, die dieses Bezugssystem erschließt, auch in ihrem methodischen Denken nicht der Tatsache verschließen, daß die höchsten Formen des Wissens um die Künste auf wissenschaftlicher Ebene im alten Sinne des Wortes nicht zu erreichen sind. Kunst und Wissenschaft erfassen auf grundverschiedenen Bewußtseinsebenen die Welt der Erscheinungen. Dieser Gegensatz hat die Musikwissenschaft schon früh beschäftigt, und Ph. Spitta präziserte ihn: *„Die Arbeitswege der Kunstwissenschaft und der Kunst dürfen niemals ineinander laufen. Zur Verhütung gegenseitiger Schädigung muß zwischen beiden Gebieten die Scheidelinie scharf gezogen sein“*<sup>55</sup>. Daß Spitta diese Trennung im wesentlichen aus Erwägungen des Historikers vornahm, hat uns hier ebensowenig zu beschäftigen, wie nicht kritisch auf den Unterschied zwischen Wissenschaft und Kunst einzugehen ist, wie er ihn sah<sup>56</sup>. Doch muß angemerkt werden, daß neben dieser scharfen Trennung von Anfang an auch eine vermittelnde Stellung zwischen Wissenschaft und Kunst verfochten wurde. Wenn G. Adler freilich das Prinzip vertritt, die Kunstwissenschaft habe *„durch die Erkenntnis der Kunst für die Kunst zu wirken“*<sup>57</sup>, dann müssen die Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst methodologisch geklärt sein, um wissenschaftlich fruchtbar werden zu können.

Damit aber zeichnet sich ein letzter Schritt ab. Die Wissenschaft geht zum Gegenstand, nicht kann der Gegenstand der Wissenschaft entgegenkommen. Wenn Wissenschaft und Kunst auf grundverschiedenen Ebenen liegen, so ergibt sich für jegliche Kunst-Wissenschaft das Paradoxon, sich vom eigentlichen Boden der Wissen-

<sup>54</sup> Vgl. W. Gurlitt: *Für eine Methode der musikalischen Sozialgeschichte*, Vortrag, erscheint in: Kongreßbericht Oxford 1955.

<sup>55</sup> Ph. Spitta: *Kunstwissenschaft und Kunst*, S. 13.

<sup>56</sup> Spitta definiert: *„Kunst und Wissenschaft verhalten sich zueinander wie Sein und Werden.“* a. a. O. S. 4.

<sup>57</sup> G. Adler: *Musik und Musikwissenschaft*, S. 31.

schaft entfernen zu müssen, um ihren Gegenstand erreichen zu können. Will Kunstwissenschaft Wissenschaft bleiben, so muß sie von einer wissenschaftlichen Ebene ausgehen, will sie Kunstwissenschaft sein, so muß sie im herkömmlichen Sinne wissenschaftliche Ebenen verlassen, um ihren Gegenstand zu erreichen. Diese Forderung ist nur zu erfüllen, wenn jegliche Kunst-Wissenschaft in einer Konstellation denken lernt, die mehrere Ebenen vereint, die, eine Brücke schlagend, vom wissenschaftlichen Ausgangspunkt zum (im Gegenstand bedingten) künstlerischen Zielpunkt reicht.

Dieser Gedankengang mag innerhalb wissenschaftlich-methodischer Erwägungen auf den ersten Blick einfach absurd erscheinen, ist es aber keineswegs; ja, der Schritt von der historischen zur künstlerischen Ebene ist gar nicht so weit, wie man annehmen mag. Der Historiker weiß, daß er die unwissenschaftlichste aller Wissenschaften erwählt hat und daß dem Historischen wie der Geschichtsschreibung ein unbestreitbares poetisches Moment innewohnt. Alle wahre Geschichtsschreibung bewegt sich auf der Grenze zwischen Wissenschaft und Poesie. Der Historiker ist sich dessen bewußt, ja, er macht es sich zunutze, um der Überflut des Materials Herr zu werden, und so ist es gewiß kein Zufall, wenn der Problembereich: Wissenschaft — Historismus — Poesie gerade in unseren Tagen von der Literaturwissenschaft, also einer der Kunstwissenschaften, durch E. R. Curtius aufgegriffen wurde, der sich mit Toynbee und von dort aus mit Troeltsch befaßt. Troeltsch zeichne am Ende seines Werkes über den Historismus „die Aufgabe einer Konzentration, Vereinfachung und Vertiefung der geistig kulturellen Gehalte, welche die Geschichte des Abendlandes uns zugeführt hat und die aus dem Schmelztiegel des Historismus in neuer Geschlossenheit und Vereinheitlichung hervorgehoben werden müssen: 'Das Wirksamste wäre ein großes künstlerisches Symbol, wie es einst die *Divina Commedia* und dann der *Faust* gewesen ist . . .'. Es ist merkwürdig, daß auch bei Toynbee — freilich in ganz anderem Sinne — die *dichterische Form* als *Grenzbegriff des Historismus* erscheint“. Damit hat „*unser Blick auf die moderne Geschichtswissenschaft uns zum Begriff der Dichtung im Sinne einer von der Phantasie geschaffenen Erzählung (fiction) geführt*“<sup>58</sup>.

Gehen wir noch einen Schritt weiter und erkennen wir an, daß der Wert der Geschichtsbetrachtung und ihres unermüdlichen Sich-Erneuerns an einem entscheidenden Punkt auf der gleichen Ebene liegt, den der Spanier P. Salinas für die Poesie mit den Worten fixiert: „*Poesie ist angewiesen auf jene höhere Form der Deutung, die im Mißverstehen liegt*“<sup>59</sup>, dann lösen sich freilich die Konturen des Wissenschaftlichen völlig auf, haben wir den Boden der Wissenschaft verloren, was nicht ausschließt, daß gerade dieser Schritt uns in den Bereich tieferen Wissens führen kann.

Wohnt schon dem Historischen dieser Drang nach einer außerwissenschaftlichen — eben künstlerischen — Ebene inne, wieviel stärker muß er bis ins Methodische hinein bei wissenschaftlicher Beschäftigung mit der Kunst selbst werden. Auf dem Weg, den Kunstwissenschaft vom Ausgangspunkt grundsätzlicher Wissenschaftlich-

<sup>58</sup> E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 17.

<sup>59</sup> Zitiert nach Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Hamburg 1956, S. 131.

keit zu ihren Gegenständen zu durchmessen hat, zeichnen sich also mehrere Ebenen ab: ein streng wissenschaftlich anthropologischer Untergrund als Ausgangspunkt, auf den man sich jederzeit stützen oder auch zurückziehen kann, die Ebene historischen Denkens und Einfühlens und als Berührungspunkt zwischen Methode und Gegenstand ein ausgesprochen intuitiv künstlerischer Bereich, der die künstlerischen Phänomene ihrem eigentlichen Idiom, im Falle der Musik dem Klanglichen, in der Übertragung auf eine andere, begrifflich formulierende künstlerische Ebene entreißt. Hier ist nicht darzulegen, wie (und ob) das letztlich möglich werden kann. Auch in diesem Grenzbereich wird Wissenschaft natürlich nicht zur Kunst, vielleicht wird sie, von ihrem wissenschaftlichen Ausgangspunkt vordringend, künstlerisch. Aber sie vermag dann einem gerecht zu werden, das auf rein wissenschaftlicher Ebene nie befriedigend gelöst werden kann und doch von hoher Bedeutung ist: ihren Gegenstand dadurch zu erfassen, daß sie sich ihm (auch) auf einer Ebene nähert, die seinem Rang und seiner Würde angemessen ist.

Der Hinweis auf diese wissenssoziologisch wie rein kulturanthropologisch bedeutsame Fragestellung mag hier genügen. Doch scheint es sinnvoll, die damit im Bereich der Kunstwissenschaften fließend werdenden Grenzen zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Betätigung abschließend von der künstlerischen Seite her festzulegen.

Unter den vielen Äußerungen schöpferischer Künstler, die es dazu geben mag, sei ein Brief Rilkes gewählt. Er, der Dichter, möchte Kunsthistorikerwissen vermeiden, „wohl aber das Einfach-Handwerkliche des Forschers, die technische Sicherheit und Übung“, naturwissenschaftliche und historische Denkweise und Arbeit lernen und kennen lernen, „soweit sie Technik und Handwerk ist“, um „jenes ‚toujours travailler‘, um das es sich handelt, zu erreichen“<sup>60</sup>. In geradezu klassischer Weise sind hier die Beziehungen zwischen den Ebenen der Wissenschaft und der Kunst am Weg des Künstlers zu Wissenschaftlichem und der Bewertung, die er ihm zumißt, dargelegt. Will Kunstwissenschaft als Wissenschaft zum Wesen der Kunst vordringen, so wird sie auf der Ebene des sprachlichen Darstellens den umgekehrten Weg zu gehen haben.

\*

Entscheidende Ausgangspunkte der Musikwissenschaft waren die Gegenüberstellung historischer und systematischer Musikforschung und, aus der Erkenntnis der Wesensverschiedenheit von Wissenschaft und Kunst, die scharfe Trennung von Kunstwissenschaft und Kunst. Wenn die Musikwissenschaft lange Zeit glauben konnte, im Kern Philologie und Historie zu sein, machen von innen und außen an sie herangetragene Probleme mehr und mehr deutlich, daß dies nur ein Abschnitt ihrer Entwicklung war, dem andere folgen werden. Die Bedeutung philologischer und herkömmlich historischer Methoden für die Musikforschung bleibt unangefochten. Aber es zeichnet sich für die Musikwissenschaft als eine Kunst-Wissenschaft eine neue Konstellation der Bereiche ab, in der an Stelle des ursprünglichen Neben- oder Gegeneinanders von Systematik und Historie die Konstellation mehrerer Ebenen des Denkens wie des Formulierens tritt: ein breiter, theoretisch-anthro-

---

<sup>60</sup> R. M. Rilke: *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906*, Leipzig 1929, S.160 und 162.

pologisch fundierter Untergrund, das weite Feld historischen Betrachtens, das, um soziale und sozialhistorische Kategorien bereichert, auch sogenannte Gegenwartsprobleme umfassen kann, und als eigentliche Berührungsfläche mit dem künstlerischen Gegenstand vor diesen beiden Ebenen Formen intuitiv künstlerischen Erfassens und Darstellens. Damit ist auch die unhaltbare Trennung der Kunstwissenschaft von der Kunst, die Trennung einer Wissenschaft von ihrem Gegenstand, überbrückt, denn zwar sind Wissenschaft und Kunst grundverschiedene Formen, aber Kunstwissenschaft kann als Wissenschaft der Kunst nur dann gerecht werden, wenn sie selbst zur Brücke vom Wissenschaftlichen zum Künstlerischen wird.

So reich auch die Möglichkeiten sein mögen, die für eine methodologische Begründung der Musikwissenschaft in einer Konstellation verschiedener Ebenen des Denkens und Darstellens liegen, so wird sich freilich jede Kunstwissenschaft dessen bewußt bleiben müssen, daß sie ihren Gegenstand letztlich doch nur in unvollkommener Weise erreichen und erfassen kann, denn das Ureigenste der einzelnen Künste liegt wohl in jenen Bereichen, die sich weder auf eine fremde Ebene übertragen noch verwandeln lassen.

## Musik als Zeitkunst

VON WALTER WIORA, FREIBURG IM BREISGAU

„*L'art du temps par excellence*“ nennt Gisèle Brelet die Musik<sup>1</sup>. Indem sie ihrem zweibändigen *Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*<sup>2</sup> den Titel *Le temps musical* voranstellt, bringt sie ihr Ziel zum Ausdruck, auf die Erkenntnis des Zeitlichen in der Musik ein System der gesamten Musikästhetik zu bauen<sup>3</sup>.

Vom Altertum bis zur Gegenwart haben Gelehrte und Denker auf diese Seite der Musik hingewiesen, so Augustinus, Herder, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Nicolai Hartmann. Als Zeitkunst definiert sie Albert Wellek in seinem psychologischen Aufriß *Musik*<sup>4</sup>, und ebenso kennzeichnet sie Wilhelm Weisedel in seinem philosophischen Beitrag zu der demnächst erscheinenden Festschrift für Hans Mersmann.

Keine andere Kunst unterscheidet sich so wesentlich von den Gegenständen der Außenwelt, in keiner sind Formen des mehrdimensionalen Raumes so schwach ausgeprägt, und keine ist demgegenüber so vielfältig und rational bestimmte Zeitgestaltung. Sogar die Themen einer Symphonie, die von manchen Konzertführern als Helden des tönenden Dramas bezeichnet werden, sind zeitförmig: sie sind nicht gegenständliche, sondern Verlaufs-Gestalten. Wie sehr unterscheidet sich die ertönend verklingende Melodie, mit der eine Symphonie beginnt, vom Helden, der auf der Bühne vor uns steht!

<sup>1</sup> a. a. O., S. 25.

<sup>2</sup> Paris 1949.

<sup>3</sup> „Faire supporter au temps musical tout l'édifice de l'esthétique de la forme sonore, retrouver en lui toute la musique en toute sa diversité d'aspects, — les unifier en lui qui en est la source, l'essence et la fin, — c'est ici notre dessein“ (S. 55).

<sup>4</sup> In: Wege zur Ganzheitspsychologie (Neue Psychologische Studien XII, 1), München 2/1954, bes. S. 166: Musik ist „akustische Sukzessivganzheit“. „Sie ist Zeitkunst und Ohrenkunst.“

Nun möchte zwar mancher Ästhetiker solche Unterschiede als unwesentlich abtun, da doch auch Bauwerke nicht als ruhende Gegenstände, sondern in lebendiger Bewegung erscheinen, sobald wir sie umschreiten und uns ästhetisch in sie einfühlen. Indem wir ihren Linien und Trakten nachgehen, verwandele sich Räumliches in Zeitliches; erst damit aber trete aus totem Stein das eigentliche Kunstwerk in Erscheinung. Lebendiger Einfühlung verschwinde so der Gegensatz von Raum- und Zeitkunst.

Aber das ist subjektivistische Verunklärung eines klaren Sachverhaltes; mit Recht tritt ihr G. Brelet entgegen. Eine musikalische Bewegung ist, weit mehr als die empfundenen Bewegungen in Architektur und Malerei, ein allgemeingültig-objektiver Vorgang; sie ist sehr viel bestimmter und reicher geformt. Musikalisches Hören ist in die Zeitspanne einer Fuge oder Sonate eingespannt, es vollzieht einen genau geregelten Vorgang mit, während sich die Betrachter eines Domes, auch die besten Kenner unter ihnen, verschieden lange Zeit nehmen, um an dieser oder jener Stelle zu verweilen und langsamer oder schneller weiterzugehen. Das Auge kann sich in den verschiedenen Richtungen des Raumes hin und her bewegen, der Hörende dagegen wird vom Musiker in die eine zeitliche Richtung mitgeführt, und diese läßt sich nicht umkehren. Indem wir eine Fuge hören, folgen wir einer bestimmten Zeitgestaltung in Rhythmus und Tempo, Gliederung und Spannungsverlauf; anders als jene Betrachter, machen wir eine durchgestaltete Zeitfolge aus soundsoviel Takten mit. Wenn einige Kunsthistoriker eine Säule von mehreren Seiten betrachten, so bewegen sie sich nicht in bestimmtem Rhythmus und streng gleichzeitig, wie ein Ballett sich bewegt oder gar ein Orchester und seine Zuhörerschaft „spielt“ und zuhört. Man braucht sich nur auf solche einfachen Tatsachen zu besinnen, um einzusehen, daß die Zeit in Bau- und Bildkunst nicht entfernt so gestaltet wird wie in der Musik und daß diese in viel reicherem und eigentlicherem Sinn „Zeitgestaltung“, „Zeitkunst“ ist.

Mit Recht betont G. Brelet die Eigenart musikalischer Zeitstrukturen auch im Vergleich mit denen des Tanzes und Dramas sowie des seelischen und geschichtlichen Werdens. Gewiß gibt es Übereinstimmungen, z. B. zwischen Motiv und Geste, melodischen und rhetorischen Figuren, musikalischen und sprachlichen Phrasen. Aber die Ähnlichkeit ist mit Unterschieden verknüpft. So unterscheidet sich z. B. die gelebte Zeit in der Musik von der dargestellten im Drama. So differiert vom raum-zeitlichen Tanz der Paare im Saal der Tanz der Stimmen im uneigentlichen Raume eines Tonsystems.

Aus Wesensunterschieden der Zeitkünste haben sich immer wieder Schwierigkeiten für ihre Verbindung ergeben, z. B. der Widerstreit zwischen Da-capo-Form und dem Fortgang der Handlung in der Oper. Aus ihnen erwachsen vielumstrittene Probleme des Tonfilms, der getanzten Musik, der gesungenen Erzählung. Zwar kommt manche Musik anderen Künsten nahe, besonders in der Frühzeit, als die Tonkunst ihr Eigenwesen noch nicht voll entfaltet hat, und in der Spätzeit, seit ihr reichdifferenzierte Formen als Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu Gebote stehen. Mit solchen Mitteln hat sie sich dem Ziele genähert, Protokoll seelischer Vorgänge und Vertonung von Schauspielen zu sein. Aber an Wagner oder Skrjabin zeigt sich, wie

sie dabei Gefahr läuft, an Reinheit und Eigenart des Wesens zu verlieren. Wesens-eigene Musik ist nicht getreue Wiedergabe von Sujets, seien es seelische Vorgänge oder dramatische Geschehnisse, sondern beseeltes Spiel in eigenen Formen.

Dieses Spiel ist Zeit- und Tonkunst; beide Seiten des Wesenskernes der Musik hängen eng miteinander zusammen. Für Tiere und Menschen hat der Schall besonders die Funktion, Geschehnisse zu melden oder auszudrücken, und das Hören hat die Funktion, Geschehnisse wahrzunehmen<sup>5</sup>. Der Schall kommt „aus dem Inneren“ eines bewegten Körpers, er ist Äußerung z. B. einer Erschütterung<sup>6</sup>. In diesem allgemeinen Phänomen wurzelt das Besondere des stimmlichen Ausdrucks<sup>7</sup>. Die Stimme kommt aus dem bewegten Innern des Sängers, und ihre Klänge dringen durch das Ohr bewegend in das Innere des Hörers.

Aus dem Wesen des Schalls und des Hörens sind Ursprünge der Musik zu verstehen, Ursprünge im Sinne der Grundlagenforschung wie der Entwicklungsgeschichte. G. Brelet trägt zu diesem Verständnis bei<sup>8</sup>. Daß Zeitgestaltung nicht erst eine andere Seite der Musik ist, etwa die rhythmische, sondern daß sie sich auch aus der akustisch-tonalen Seite ergibt, ist eines der Leitmotive ihres Buches. „*Le temps musical est immanent à l'ordre sonore*“<sup>8a</sup>.

\*

Die konstitutive Bedeutung der Zeit für die Musik zieht weitreichende Folgen für Begriffsbildung und Methoden der Musikwissenschaft nach sich. Vom zeitlichen Grundcharakter aus sind alle Begriffe, die wir von räumlichen Gegebenheiten her, z. B. aus der Kunstgeschichte, übernehmen, neu zu durchdenken und umzubilden. Fachausdrücke, wie Linie und Symmetrie, erhalten — soweit man sie überhaupt auf die Musik anwenden darf — weitgehend andere Bedeutung. „*N'est-ce pas dire que toutes les catégories d'un tel art ne s'éclairent et ne se conçoivent que par rapport au temps?*“<sup>9</sup>

Implizit ist dies schon in älterer Musiklehre und Musikwissenschaft, wenn auch nicht hinreichend, berücksichtigt worden; erst in den letzten Jahren aber mehrte sich die Zahl der Schriften, welche Zeitstrukturen der Musik ausdrücklich erörtern oder sogar im Titel herausstellen. Sie sind vorbereitet durch die „Energetik“ und verwandte Richtungen (A. Halm, Ernst Kurth, H. Mersmann, G. Becking, R. Steglich, W. Dankert usf.)<sup>10</sup>. Es ist bezeichnend, daß H. J. Moser in die vierte Auflage seines

<sup>5</sup> Brelet, a. a. O., S. 69: „*le son n'évoque aucun objet mais nous fait participer à un événement*“.

<sup>6</sup> Brelet, a. a. O., S. 71: „*l'ouïe, par sa vertu propre, nous introduit au cœur même de l'événement et de son processus*.“

<sup>7</sup> S. a. meinen Beitrag *Der tonale Logos*, Mf. IV, 1951, S. 8 f.

<sup>8</sup> z. B. S. 85: „*L'organe de l'audition était primitivement destiné à révéler les différences de pression du milieu environnant. Et cette destination primitive de l'organe auditif jette une lumière singulière sur l'essence originale et la signification du son. Il y a en effet ceci de commun entre le sens de la pression et celui de l'audition qu'ils signifient des changements et des événements, ce qui confirme la nature temporelle de la sonorité et son essentiel dynamisme. Et si l'ouïe fut le sens de l'ébranlement avant d'être celui de la sonorité, en l'ébranlement se trouvait déjà donnée la forme même de la sonorité, cette pure durée qui la prédestinait à l'art du temps.*“

<sup>8a</sup> S. 239.

<sup>9</sup> Brelet, a. a. O., S. 13.

<sup>10</sup> H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926; ders., *Zeit und Musik*, 4. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1931, S. 216—231; ders., *Musikhören*, Frankfurt/M. 1952; G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkennungsquelle*, Augsburg 1928; E. Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931; F. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung*, Jb. Peters, 1929; F. Dietrich, *Musik und Zeit*, Kassel 1933; K. Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik*, Leipzig 1935; H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz 1950; J. Müller-Blattau, *Gestaltung — Umgestaltung, Studien zur Geschichte der*

Musiklexikons (1955) ein eigenes Stichwort „Zeit“ aufgenommen hat. F. Brenn nennt „das Verhältnis der Stile zur ‚Zeit‘ und ihrer Gestaltung ein schwieriges Arbeitsfeld kommender Untersuchungen“, das wesentliche Aufschlüsse verspreche<sup>11</sup>. Indessen stößt das Bestreben, die historische und systematische Musikforschung mit der Einsicht in die Zeitförmigkeit der Musik zu durchdringen, auf Schwierigkeiten. Diese liegen namentlich darin begründet, daß Wissenschaft dazu neigt, hörbar Zeitliches als Gegen-Stand zu betrachten, und daß räumliche Gegenstände für den Betrachter sinnfälliger sind als zeitliche Vorgänge und darum als Anschauungsmodelle für diese dienen. Dazu kommt, daß man oft Vorbildern aus Kunst- und Literaturgeschichte folgt, ohne die der Musikwissenschaft aufgegebene Eigenart entschieden auszuprägen.

„La terminologie musicale abonde en métaphores spatiales“<sup>12</sup>. Wir sprechen von Linien und Kurven, vom Intervall als Oberbegriff zu Schritt und Sprung, von horizontaler und vertikaler Hörweise. Dabei durchdenken wir den Sachverhalt manchmal so wenig, daß wir den Gegensatz von Homophonie und Polyphonie mit dem von vertikalem und horizontalem Denken gleichsetzen, als sei eine Folge von Akkordkadenzen mit Auflösungen und Vorhalten „vertikal“; wir vergleichen die Melodie mit dem Akkord, anstatt den einzelnen Ton mit dem Akkord und die Melodie mit der Akkordfolge zu vergleichen<sup>13</sup>. Ferner verführt die Betrachtung des Notenbildes leicht zu schiefer Perspektive. Das Notenbild stellt Zeitfolge und Gleichzeitigkeit als räumliches Neben- und Übereinander dar; dies „erleichtert die Betrachtung des Musikwerkes, doch muß der Notenleser sich immer wieder vergegenwärtigen, daß hier die in Wirklichkeit auf uns zukommende Musik eigentlich nur ‚von der Seite gesehen wird‘“<sup>14</sup>. Aber auch der Begriff der Werkbetrachtung ist heikel, wenn man ihn auf Vorgänge anwendet, die nicht eigentlich betrachtet, sondern gehört und mitvollzogen werden wollen<sup>15</sup>. Statt echte Zeit- und Hörerlebnisse gedanklich zu klären, bleibt die Analyse oft im Besehen des Notenbildes stecken. Desgleichen denken wir in der Erörterung des Gehaltes und Hintergrundes manchmal merkwürdig unzeitlich, z. B. wenn wir die Musik als Symbol des gleichbleibenden Kosmos rühmen. Bei einem Ästhetiker wie Paul Moos wird das Zeitliche in der Musik von anderen Vorstellungen überschattet. Gegen Moriz Carriere betont er, es sei einseitig, „den Nachdruck auf den zeitlichen Verlauf der Musik“ zu legen; dieser sei „sozusagen eine Zufälligkeit, welcher der ideale Gehalt als solcher nicht unterworfen bleibt“<sup>16</sup>.

\*

Variation, Stuttgart 1950; C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, London 1953; F. Brenn, *Form in der Musik*, Freiburg/Schweiz, 1953; F. Blume und J. Müller-Blattau, MGG, *Art. Form*; W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Mainz 1954 Nr. 13, S. 651–677); H. J. Moser, *Musikästhetik*, Sammlung Götschen 344, Berlin 1953, S. 31–36; A. Briner, *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*, Zürich 1955 (LIE 12 390).

<sup>11</sup> a. a. O., S. 47.

<sup>12</sup> Brelet, a. a. O., S. 90.

<sup>13</sup> Vgl. dazu Wiora, *Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit*, Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 321.

<sup>14</sup> Moser, *Musiklexikon* 4/1955, S. 357. S. a. Brelet, S. 104: „La musique spatialisée, transcrite en schémas spatiaux, si fidèle soit cette transcription, ce ne sera jamais la musique que l'on entend, la seule réelle“, s. ferner S. 21: „Il est même intéressant de noter qu'il y a contradiction et incompatibilité entre l'audition de l'œuvre musicale et sa vision sur la partition: lire la musique empêche de bien entendre et de bien jouer. Or c'est que le temps spatialisé et représenté de l'œuvre écrite fait obstacle au temps vécu de la musique vivante.“

<sup>15</sup> Vgl. meinen Vortrag *Die Werkbetrachtung und das Innere des musikalischen Kunstwerkes*, Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Arbeitstagung Lindau 1955, S. 35–46.

<sup>16</sup> P. Moos, *Die Philosophie der Musik*, Stuttgart-Berlin-Leipzig 2/1922, S. 307.

Die Besinnung auf das Wesen der Musik als Zeitkunst erhält jedoch von zwei Seiten starke Förderung: von der französischen Musikästhetik und von der phänomenologischen Forschung seit Edmund Husserl.

Die französische Musikästhetik hat, im Anschluß an Henri Bergson und zugleich im Gegensatz zu ihm, den Begriff der musikalischen Zeit zu einem Mittelpunkt der Erörterung gemacht. Neben G. Brelet<sup>17</sup> ist hier namentlich der in Paris lebende russische Philosoph Pierre Souvtchinsky zu nennen<sup>18</sup>, auf den Igor Strawinsky hinweist<sup>19</sup>. Strawinsky betont, daß „dieses Problem der Zeit in der Musik von größter Bedeutung“ sei. Seine bekannten Sätze über ontologische und psychologische Zeit sind aus dem Ideenkreis der französisch-russischen Musikästhetik zu verstehen. Zitiert man sie fern von diesem Sinn-Zusammenhang als selbständige Denksprüche, dann erscheinen sie als unscharf und mißverständlich. Was meint Strawinsky z. B. mit dem Satz, daß die Musik uns zu dem Zweck gegeben sei, zwischen dem Menschen und der Zeit eine Ordnung zu setzen? Diesem Zweck dienen doch auch Uhren und Terminkalender. Also kommt es darauf an, genauer zu bestimmen, was hier die Wörter Zeit und Ordnung bedeuten und worin die besondere Leistung der Musik im Unterschied zu anderen Einrichtungen, welche die Zeit ordnen sollen, besteht.

Es gehört zu den großen Vorzügen des Werkes von Gisèle Brelet, daß sie ein reiches Erbe abendländischer, zumal deutscher Ästhetik, an dem die meisten Musikforscher vorübergehen, übernimmt und weiterentwickelt. Fruchtbar ist ihre kritische Auseinandersetzung mit irrationalistischen Theorien, die jede zeitliche Ordnung als Verräumlichung der ihrem Wesen nach irrationalen Zeit ansehen und den Kern der Musik einseitig im irrationalen Drängen und Kräftespiel suchen<sup>20</sup>. Bewunderungswürdig verbindet sie philosophisches Nachdenken mit reicher praktischer Erfahrung in der künstlerischen Ausführung alter und neuer Musik. Dagegen liegen Grenzen ihres Werkes an den Stellen, wo sie an Erkenntnissen der Musikgeschichte und Vergleichenden Musikwissenschaft vorübergeht<sup>21</sup>, sowie in der Verknüpfung von Wissenschaft und Metaphysik. Zwar wendet sie sich scharf gegen jene spekulative Metaphysik, wie sie Schopenhauer und Bergson von außen in die Musik hinein getragen haben<sup>22</sup>. Aber auch sie selbst entwickelt eine Metaphysik, ohne sie von wissenschaftlicher Erkenntnis zu trennen. Diese Philosophie sei im Wesen der Musik verborgen und aus ihr zu ergründen<sup>23</sup>. Enthusiastisch rühmt G. Brelet die Musik als einen Himmel inmitten der Erde und stellt sie, ähnlich wie Schopenhauer, auf

<sup>17</sup> S. a. ihre Bücher *Esthétique et Création Musicale*, Paris 1947, und *L'Interprétation Créatrice*, Paris 1951.

<sup>18</sup> *La Notion de Temps et la Musique*, Revue musicale 1939, S. 312. „Le problème de temps est essentiellement relié à la définition des catégories primaires dans la musique“.

<sup>19</sup> *Musikalische Poetik*, Deutsche Übersetzung, Mainz o. J., S. 22 f.

<sup>20</sup> „L'ordre temporel ne manifeste nullement l'intrusion de l'espace dans le temps . . . Le temps musical est une réfutation décisive de la durée bergsonienne“ (a. a. O. S. 48).

<sup>21</sup> z. B. S. 125 oder 486. Bezeichnend ist, wie wenige musikwissenschaftliche Zeitschriften in der Übersicht auf S. 790 genannt sind.

<sup>22</sup> „De cette fâcheuse sujétion de la musique à une métaphysique qui la mutile et la fausse, Schopenhauer nous offre un bon exemple“ (S. 39). „Loin d'interroger la musique en toute objectivité, Bergson la contraint à témoigner en faveur de la durée pure“ (S. 47). „On saisit . . . comment l'a priori métaphysique vient déformer les données les plus élémentaires de l'expérience musicale“ (S. 50).

<sup>23</sup> „A ces métaphysiques transcendantes, il est juste d'opposer et de préférer l'idée d'une esthétique autonome expliquant la musique par elle-même, sans secours extérieur. Mais cette esthétique autonome ne peut à son tour se construire que sur la base de cette métaphysique immanente que nous proposons, métaphysique qui découvre au fond de la musique le temps musical auquel se suspendent ses règles techniques et qui est la raison dernière de son autonomie et de sa suffisance“ (S. 56).

den ersten Platz unter den Künsten<sup>24</sup>. „*Le son est création de l'homme, et de même le temps vrai. Vivre dans le temps musical, c'est oublier la vie utilitaire et accéder à une vie divine où la pensée librement contemple les actes par lesquels, façonnant le temps, elle se façonne elle-même, rencontre le temps vrai en créant un temps qui l'exprime*“<sup>25</sup>. Damit hängt zusammen, daß hier die Begriffe „*temps*“ und „*durée*“ sehr viel mehr umfassen als die reine Dimension der Zeit mit ihrem Fließen aus der Zukunft über das Jetzt in die Vergangenheit. Ähnlich wie im Mythos, bei Bergson und anderen Dichtern und Denkern, wird Zeit zugleich als Urkraft und Tätigkeit verstanden: „*Le temps, au sens plein, est activité . . . Le temps musical apparaît comme le mobile profond et la source secrète de la création musicale . . . (il) est la substance même de la musique*“<sup>26</sup>.

Um hier zur Klarheit zu gelangen, ist der musikwissenschaftlichen Grundlagenforschung jene phänomenologische Analyse der Zeit willkommen, zu der namentlich E. Husserl, J. Volkelt, M. Heidegger, R. Ingarden, N. Hartmann und H. Conrad-Martius beigetragen haben<sup>27</sup>. Diese Analyse unterscheidet grundsätzlich die Eigenschaften der Zeit selbst von denen der Kräfte, Vorgänge und Gebilde in der Zeit. Die Autoren, welche freigebig grundverschiedene Zeiten angenommen haben: die des mechanischen Geschehens, des Bewußtseinsstromes, des Dramas, der Musik usf., haben „*der Zeit irrig zugeschrieben, was den besonderen zeiterfüllenden Geschehnissen zukommt*“<sup>28</sup>. Die allgemeinen Strukturen der Realzeit und der Anschauungszeit werden auf den verschiedenen Gebieten nur modifiziert, und verschiedenes Verhalten zur Zeit bedeutet noch keinen Unterschied in der Zeit selber. Keineswegs ist z. B. die Zeit zwar in der Realität irreversibel, in der Musik aber umkehrbar<sup>29</sup>; daß die Zeit weiterfließt, ist vielmehr die Voraussetzung dafür, daß ein Thema in umgekehrter Reihenfolge der Töne ablaufen oder daß es wiederkehren kann. Auch ist die Zeit nicht aufgehoben, wenn etwa eine Pause eintritt oder wenn sich im Klange nichts verändert<sup>30</sup>. Leerlauf, Dauer, Zwischenzeit — das bedeutet nicht, daß die Zeit selbst aufhört zu fließen, sondern daß in ihr weniger geschieht<sup>31</sup>. Zudem kann uns gerade dann, wenn die Zeit nicht durch reich wechselndes Geschehen erfüllt wird, das elementare Wesen des Zeitflusses um so sinnfälliger werden.

Phänomenologische Forschung versucht, die Gegebenheiten diesseits von Theorien und Spekulationen sachlich zu beschreiben. Sie sucht schlichteste Tatsachen, die so selbstverständlich sind, daß wir sie nicht beachten und darum zugunsten von Theoremen übergehen, ins Bewußtsein zu bringen, z. B. worin die „*Dauer*“, das „*Nacheinander*“ und die „*Gleichzeitigkeit*“ bestehen. Sie beschreibt die Zeit als den unveränderlichen, gleichförmigen, universalen Strom, als „*die schicksalhaft anmutende Unabänderlichkeit des Flusses*“. Sie zeigt, wie das reale Jetzt unaufhaltsam in die

<sup>24</sup> a. a. O. S. 33

<sup>25</sup> a. a. O. S. 425; s. a. 718 u. ö.

<sup>26</sup> S. 52, 57, 212.

<sup>27</sup> J. Volkelt, *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit*, München 1925; E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. v. M. Heidegger, *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung* 9, 1928, S. 367—490; M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 7/1953; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931; N. Hartmann, *Philosophie der Natur*, Berlin 1950, ders., *Ästhetik*, Berlin 1953; H. Conrad-Martius, *Die Zeit*, München 1954.

<sup>28</sup> Hartmann, *Philosophie der Natur*, S. 59 ff.

<sup>29</sup> Brelet a. a. O. S. 427.

<sup>30</sup> Vgl. Brenn, a. a. O. S. 9.

<sup>31</sup> Vgl. auch O. Becker, *Jahrbücher für Phänomenologie*, VI, 437.

Zukunft vorrückt und wie Vergehendes sich gleichwohl im Gegenwärtigen erhält<sup>32</sup>. Es ist z. B. kein überzeitliches Element — wie man gesagt hat—, wenn wir ein Thema noch im Ohr haben, das soeben verklungen ist, sondern dergleichen gehört durchaus zur Beschaffenheit der Zeitwahrnehmung. Wohl in den meisten Fällen, wo man von Zeitlosigkeit oder von Zusammenfassung der sukzessiven Formteile zu einem simultanen Formganzen spricht, handelt es sich in Wahrheit um zeitliche Strukturen, die man sich nur nicht klargemacht hat.

Nur in wechselseitiger Erhellung philosophischer, psychologischer und musikwissenschaftlicher Untersuchungen wird es gelingen, das Verhältnis der musikalischen zu den allgemeinen Strukturen der Zeit und zu denen des Bewußtseins, der Geschichte, des Dramas so weit zu klären, wie es wissenschaftlichem Erkennen möglich ist. Es geht dabei nicht nur darum, die eine mit der anderen Struktur zu vergleichen, sondern auch aufzuzeigen, wie die eine von der anderen abhängt. Indem wir Musik hören, ist die reale Zeit nicht aufgehoben; wenn wir in die Sonderwelt absoluter Musik eingetaucht sind, geht sie gleichwohl weiter und fundiert den Verlauf der Musik und des Hörens. In seiner posthum erschienenen Ästhetik hat N. Hartmann die philosophische Seite der Aufgabe bezeichnet: „Das ganze Zeitverhältnis in der Musik ist nur auf Grund einer genauen Kategorialanalyse der Zeit erfassbar, und zwar sowohl der Realzeit als auch der Anschauungszeit, wobei deren Gegensatz in Struktur und Seinsweise klar herausgearbeitet sein muß“ (S. 118).

Die musikwissenschaftliche Grundlagenforschung hat von ihrer Seite her an dieser Aufgabe mitzuwirken. Die folgenden Hinweise mögen dazu beitragen, einige Begriffe mit neuer Ursprünglichkeit zu erfassen und für die historische Forschung fruchtbar zu machen. Wir werden uns dabei auf einige Fragen beschränken und andere (z. B. die Probleme der Zeitmessung und der musikalischen Analogien zur Geometrie) bei anderer Gelegenheit erörtern.

\*

Wenn Kinder eine Singzeile viele Male wiederholen, so kann sich ihr Gesang über eine ebenso lange Zeit erstrecken wie eine Bachsche Fuge, aber diese „Erstreckung“ ist nicht „Gestaltung“. Die Zahl der Wiederholungen ist zufällig; die Kinder singen, bis sie müde sind oder bis der Text zu Ende geht. Dagegen ist die Fuge ein Beispiel hoher Zeit-Kunst. Ihr Gesamtverlauf bildet ein durchgestaltetes Ganzes; sie erfüllt einen „Zeitplan“, der vom Ausführenden befolgt sein will; sie verlangt von diesem z. B. „Zeitökonomie“ im Zurückhalten vor einer Steigerung. Die Komposition fordert vom Hörer die Mühe, das jeweils Verklingende zu behalten, dem Kommenden entgegenzulauschen, das Formgerüst herauszuhören und so aus den vorüberziehenden Klängen den übergreifenden Zusammenhang zu verstehen.

Das sind zwei Pole im Ausmaß musikalischer Zeitgestaltung. Dem einen Pol stehen Erscheinungen wie das Potpourri und das Glockengeläut nahe; der Gesamtverlauf ist eine „Und-Reihe“ oder ein „stationäres Kreisen im Klang“. Wenn in Litanei und Strophenlied eine Melodie wiederholt wird, so waltet nicht Wiederholung als „Konstruktionsprinzip“. Zum Gegenpol gehören einerseits wirkliche „Zeit-Konstruktionen“, z. B. künstliche Kanons mit Krebsgang, mit Gleichzeitigkeit im ver-

<sup>32</sup> S. bes. die Kategorialanalyse der Zeit in Hartmanns *Philosophie der Natur*, S. 136—215.

schiedenen Zeitmaß, mit Augmentation und Diminution (die man mit Zeitlupe und Zeitraffer vergleichen möge); andererseits gehören dazu durchgestaltete zyklische Werke vom Ausmaß der Messen Josquins oder der Symphonien Bruckners. Zwischen den Polen aber dehnt sich eine unabsehbare Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten „partieller Zeitgestaltung“, z. B. formlose Zyklen aus wohlgeformten Arien.

Arten mehr oder weniger durchgeführter Zeitgestaltung gehen ineinander über: Aus freien Tanzfolgen entwickelt sich die Suite; von Freiheiten des Tempos führt ein Weg zu genauer Festlegung in Metronomzahlen und Angaben der Dauer nach Minuten und Sekunden (wie bei Bartók); zwanglose bildet sich zu präziser Gleichzeitigkeit: harmonische Mehrstimmigkeit, Orchesterdisziplin im 18. Jahrhundert, Coup d'archet, Parademarsch usf. Im Unterschied zum simultanen Nebeneinander von Körpern im Raum gehört Gleichzeitigkeit der Musik durchaus zur Zeitgestaltung. Daß zwei Pianisten ein präzises Zusammenspiel fertigbringen, ist ein ganz anderes Phänomen als das „gleichzeitige“ Dastehen zweier Nachbarhäuser.

Auf der anderen Seite wandeln sich straffere zu lockeren Formen, z. B. die Symphonie in Osteuropa oder die Harmonik im Impressionismus. Absichtsvoll verzichtet man auf die Gestaltung längerer Strecken in aphoristischen Werken Neuer Musik. Keineswegs kann möglichst strenge Zeitgestaltung als allgemein gültiges Leitbild gelten. Zumal als Gegengewicht gegen den „Zeitdruck“ der heutigen Arbeitswelt erscheinen „Ferien von Zeit- und Freizeitgestaltung“ heilsam. Das Musizieren als freies Spiel ohne festes Programm hat neben Symphonien und Fugen bleibenden Wert. Als erholsamer Jux wird alogisches Stückwerk im Quodlibet gepflegt.

Zum anderen aber bleiben locker gefügte Formen auch darum sinnvoll, weil Laien den größeren Verlaufsstrukturen zumeist nicht gewachsen sind und eine Symphonie teilweise wie ein Potpourri aus schönen Melodien hören. Im klassischen Sonatenzyklus und anderen Gattungen, die sich an ein soziologisch mehrschichtiges Publikum wenden, werden solche „Kurzstreckenhörer“ mitberücksichtigt. So große Kunstwerke die Opern und Sinfonien Mozarts sind, so vermögen sie gleichwohl auch kurzweilig zu divertieren.

Während sich ein Bild als Ganzes sinnlich darbietet, so daß der Betrachter es in einem Augenblick zu erfassen vermag und das Auge beliebig lange auf dem Ganzen ruhen kann, erklingt in einem Musikstück jeweils nur eine Stelle. Am Ablauf eines Magnetophonbandes läßt sich anschaulich machen, wie sich das Musikstück abwickelt und eine Stelle nach der anderen den Zeitpunkt „Jetzt“ passiert, an dem sie erklingt. Doch ist der Vergleich insofern einseitig, als gerade das Jetzt nicht stillsteht, sondern in die Zukunft rückt. Beide Aspekte sind zusammenzufassen: Wenn man ein Klavierstück spielt, rückt die gefürchtete schwierige Passage immer näher heran oder, anders gesehen, man selber kommt dieser Stelle immer näher. Für passiv-gelassene Musik mag der erste Aspekt angemessen sein, für drängende oder strebende der zweite.

Im Hören bildet das Jetzt nicht einen unausgedehnten „Zeitpunkt“, sondern eine „Zeitspanne“. Ein kurzes Motiv wird, wie eine Geste, in seiner ganzen Erstreckung als sinnlich-gegenwärtig wahrgenommen. Zudem verschwindet die soeben verklungene Stelle nicht spurlos, sondern wird eine Weile „behalten“ und versinkt

erst allmählich in das Dunkel der Vergangenheit; besonders Husserl hat diese Retention analysiert und dabei die Musik als Beispiel herangezogen. Dazu kommt als drittes die „erweiterte Gegenwart“ im Auffassen einer Zeitgestalt von der Art einer Melodie: *„Die ganze Melodie erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist“*<sup>33</sup>. Aus dieser allgemeinen Struktur des zeitlichen Hörens ergeben sich Folgerungen für Musikgeschichte und Musiksoziologie. So erklärt sich etwa, daß Laien, die in sinnlichem Hören befangen bleiben, Melodien oft ganz leicht als Verlaufsgestalten erfassen, während sie größere Zusammenhänge, die geschulte Musikalität erfordern, nicht als solche zu erkennen vermögen.

Ferner ergibt sich daraus, daß kleine und große, kurze und lange Formen der Musik nur in mancher Hinsicht „gleichen Gesetzen unterstehen“ und im Laufe der Musikgeschichte einen wesentlich verschiedenen Werdegang durchgemacht haben. Durch verschiedene Erfüllung der Präsenzzeit und erweiterten Gegenwart unterscheiden sich kurz- und langzügige Melodik.

Wie verklingende Stellen behalten werden und nachwirken, so „gewärtigt“ man heranrückende, bevor sie ertönen. Man erwartet sie und *„schwingt sich in sie ein“*. Dabei ist der ausführende Musiker gewöhnlich stärker auf das Kommende eingestellt als der Hörer und geht ihm zeitlich voraus. Ferner besteht ein Unterschied darin, ob man ein Werk schon kennt oder ob es einem neu ist. Im ersten Fall erinnert man sich an das Kommende und verbindet so im Bewußtsein Vergangenheit und Gegenwart. Im zweiten Fall hängt das ahnende Voraushören sowohl von der Folgerichtigkeit der betreffenden Musik wie von der Musikalität des Hörers ab, nicht zuletzt aber auch von seiner Vertrautheit mit Stil und Gattung des Werkes. Eine Musik wird in dem Maße schlechter vorausgehört und damit schlechter verstanden, als ihre Gattung in der Hörerschaft nicht lebendig ist.

Die geschichtlichen Stile legen verschieden großes Gewicht auf das Auskosten des Jetzt, das Behalten des Verklingenden und die Hinwendung zum Kommenden. Aus der Analyse der Zeit ergibt sich ein besseres Sachverständnis für die von G. Becking und anderen Forschern dargestellten Typen und Personalstile, z. B. den Unterschied zwischen den Hauptthemen von Mozarts g-moll- und Beethovens c-moll-Sinfonie oder zwischen gegenwartsseligen Melodien Schuberts und vorwärtsdrängenden, entwicklungsfähigen, keimkräftigen Themen bei Beethoven. Andererseits ist von hier aus die Verschiedenheit im Charakter der aufeinanderfolgenden Themen eines und desselben Werkes zu verstehen, z. B. in vielen Sonatensätzen die Richtung auf die Zukunft im ersten Thema, die Betonung der Gegenwart im zweiten, das Ausklingen, Nachfolgen oder Resumieren in Epilog und Coda.

\*

Die Abschnitte eines Musikwerkes sind über eine Zeitstrecke verteilt. Sinnlich gegenwärtig bietet sich jeweils nur ein Teil des Gesamtvorganges; niemals erklingt akustisch wahrnehmbar ein Ganzes, immer nur ein Bruchstück. So zeigt sich an Musikwerken besonders deutlich, daß das Ganze „mehr“ ist als die Summe seiner

---

<sup>33</sup> Husserl, a. a. O. S. 398; vgl. auch den ganzen Abschnitt S. 397 f.

Teile. Das Ganze als Zusammenhang mit Gestaltqualitäten geht nicht in der Reihe einzelner Klänge auf, sondern kommt nur mittelbar in ihnen und durch sie hindurch zur Erscheinung. Wie aber ist das möglich? Wie kommt es zustande, daß sich im zeitlichen Nacheinander der Klänge mittelbar ein übergreifender Zusammenhang darbietet, und zwar nicht nur über kleine Strecken, sondern über lange Werke, wie Fugen und Symphonien, hin?

Dazu bedarf es offenbar eines zeitumfassenden geistigen Hörens. Der gestaltete Gesamtvorgang kommt dem Hörer durch jene synthetische Tätigkeit zum Bewußtsein, die Carl Maria von Weber, Hugo Riemann, Nicolai Hartmann und andere gerühmt haben. Solche Tätigkeit ist wesentlich komplizierter als die Wahrnehmung des räumlichen Gesamtbildes eines Bauwerks. Aufmerksam lauschend bezieht man das Jetzt und Jetzt und Jetzt aufeinander. Man faßt Teilstrecken zusammen, die im Ablauf der Zeit weit voneinander entfernt erklingen. Man behält nicht nur das soeben Erklungene, sondern bewahrt auch weiter Zurückliegendes und erkennt es in Durchführung und Reprise wieder. Man erwartet andererseits, daß das Stück etwa soundso weitergehen wird, und vermag daher zu erleben, was nur dem Erwartungsvollen widerfährt: Bestätigungen und Überraschungen. Indem man die jeweils erklingende Stelle auf das Ganze bezieht, faßt man sie etwa als Anfang der Durchführung oder Eintritt der Reprise auf; man hat ein Bewußtsein, an welcher Stelle des Ganzen man sich befindet.

Infolge der Schwierigkeit solchen Hörens kommt die volle Erfassung und damit die volle Erscheinung musikalischer Zeitstrukturen nur unter günstigen Umständen zustande. Es hängt von der Musikalität der Hörenden, aber auch von der Faßlichkeit des Werkes ab, ob dieses nur als Folge von Klangimpressionen vorbeirauscht oder sich als lebensvolles Zeit- und Tongebäude verwirklicht. Wenn es aber zum Gesetz des Kunstwerks gehört, zu angemessener Verwirklichung da zu sein, dann handelt der Komponist gegen das ihm aufgegebene Gesetz, wenn er die ganze Last der Synthese dem Hörer auflädt<sup>34</sup>. Er muß vielmehr die Komposition so gestalten, daß die zeitlichen Strukturen bei normaler Hörleistung erfassbar werden. Sonst gleicht er einem Architekten, der keine Häuser fertigbringt, die wirklich stehen. Es gehört zu seiner Aufgabe als Schöpfer von Zeitkunstwerken, das Werk bis in Einzelheiten so zu formen, daß im Hörer das zeitumspannende Gesamtverständnis und damit das Tongebäude als konkrete Wirklichkeit zustandekommen kann.

Wie kann er das erreichen? Welches sind die objektiven Eigenschaften faßlicher Zeitstrukturen in der Musik? Offenbar können und müssen hier verschiedene Komponenten zusammentreffen: homogene Stetigkeit, klare Gliederung mit Gruppierung der Teile zu Unterganzen, ausgeprägte Zentrierung u. a. Welche dieser Komponenten jeweils ausgewertet werden und welche nicht, darin unterscheiden sich die Stile, z. B. die verschiedenen Gestaltungsweisen Handels und Mozarts, des Mittelalters und des 19. Jahrhunderts. Nur auf einige Faktoren möchte ich kurz hinweisen.

Ein erster ist die Repräsentation eines umfangreichen Ganzen durch einen kurzen, hervorragenden Teil. Wie ein Titel, so kann ein musikalisches „Thema“ die Kraft

<sup>34</sup> S. dazu auch meinen Beitrag *Die Stellung des Komponisten zwischen dem Gesetz des Kunstwerks und dem Anspruch der Mitwelt* in der demnächst erscheinenden Festschrift für Hans Mersmann.

entwickeln, ein Ganzes oder Teilganzes (z. B. den betreffenden Satz einer Symphonie) zum Bewußtsein zu bringen. Indem es erstmals und wieder erklingt, bringt es einen Hinweis auf das Ganze mit sich; auch repräsentiert es über die Aufführung hinaus das Werk im Gedächtnis. Dies vermag es um so mehr, je stärker es sich durch Prägnanz der Gestalt und mehrfache Wiederholung einprägt; es erfüllt diese Funktion um so weniger, je weniger es Eindruck macht und bei Wiederkehr deutlich wiedererkannt wird. Bewußte Auswertungen der Repräsentation eines Ganzen durch ein Thema sind Resumés oder Zusammenfassungen, z. B. der Rückblick auf die ersten drei Sätze zu Beginn des Schlußsatzes in Beethovens Neunter Symphonie. Aber auch Wagners Leitmotive haben neben anderen Funktionen diese Bedeutung. Ein Thema kann sich als solches schwer durchsetzen und seine Aufgaben für das Zustandekommen der zeitlichen Form schwer erfüllen, wenn es nicht durch Wiederholung im Bewußtsein verfestigt wird. Kehrt es ohne hinreichende Verfestigung und nach gar zu langer Zeit wieder, so wird sich die Wiederkehr vielleicht beim Lesen der Partitur, aber schwerlich beim Hören als das ereignen, was sie sonst zu sein vermag: Rückbeziehung und Umfassung des Zeitverlaufs wie mit einer Klammer.

Zahlreiche Beiträge zur Energetik der Musik haben die Bedeutung von Kraft und Drang für den übergreifenden Zusammenhang dargestellt. Dabei sind aber von psychisch-subjektiven Impulsen und Strebungen diejenigen Spannungen zu unterscheiden, die sich „objektiv“ aus dem Logos der Musik ergeben. Zur tonalen, melodischen, rhythmischen Struktur gehört sachgegebene Finalität. Dissonanzen „verlangen“ nach Auflösung, melodische Sprünge aufwärts ziehen Schrittfolgen in Gegenrichtung nach sich, bei Störung des rhythmischen Pulsierens stellt sich das Bedürfnis nach Wiederherstellung des Gleichgewichts ein. Durch Stauung der Kräfte und Verzögerung des Ausgleichs kommt es zu komplexen Spannungs- und Lösungsfolgen, die weite Zeitstrecken in Anspruch nehmen. Eine sachgegebene Grundtendenz zur Rückkehr in den Anfang oder Mittelpunkt, der zentripetale Zug im Wesen der Musik, führt zur Wiederkehr der anfänglichen Tonart in Modulationsplänen, des ersten Teilsatzes am Schluß von Bogenformen und zu ähnlichen Anlagen. Dazu kommt das Bedürfnis nach Ausgleich von Gegensätzen und nicht zuletzt das sachgegebene Streben nach Entfaltung dessen, was potentiell in einem Motiv oder Thema angelegt ist. Daß hier Analogien zum Finalnexus im organischen Werden sowie zur Problemgeschichte und historischen Dialektik bestehen, liegt auf der Hand; aber es kommt darauf an, das Eigentümliche der Musik herauszustellen.

Im Anschluß an Heinrich Schenker hat besonders H. Federhofer nachdrücklich auf die Bedeutung von „Gerüsten“ für die musikalische Zeitgestaltung hingewiesen. Viele Werke und Abschnitte gestalten Kernvorgänge aus und profitieren von deren leicht faßlicher, oft sinnfällig-einfacher Form. Die Kerngestalten können bestimmte Melodien sein, die koloriert oder von anderen Stimmen begleitet werden, oder prägnante Tonfolgen allgemeiner Art, z. B. Tonleiterausschnitte, welche die Kerntöne eines melodischen Verlaufs verbinden. Es sind ferner Akkordfolgen und harmonische Prozesse (Kadenzten, Kernsätze usw.), aber auch rhythmische Gestalten, Modulationspläne u. a. Die Leistung des Hörens und der Analyse solcher Musik

besteht nicht eigentlich im Reduzieren, sondern darin, die Kerngestalt, das Rückgrat herauszuhören und den Gesamtverlauf als Ausgestaltung zu verstehen.

Die verwendeten Gerüste sind dem Hörer meist schon vorher bekannt. Damit ist eine weitere Grundlage der Musik als architektonischer Zeitkunst berührt: die Anlehnung an Gattungen, Formtypen und anderes Gemeingut. Kennt der Hörer usuell oder theoretisch die Gattung eines ihm bisher unbekanntes Werks, so besitzt er Anschauungsmodelle und Hinsichten, auf die er achten und hinhören kann. Er hört das Werk „als“ Rondo oder „als“ Sonate und bringt ein Verständnis für das Typische im Formverlauf bereits mit. Zugleich aber bringt er auch die Voraussetzungen dafür mit, Abweichungen von der normalen Formanlage dieser Gattung zu bemerken und damit das Neue und Individuelle des betreffenden Werks zu erfassen. Darum setzt der Komponist den Hörer und sich selbst von vornherein in einen ungünstigen Stand, wenn er überhaupt keiner Gattung folgt. Ferner erschwert er das Formverständnis, wenn er das Werk nicht nach einer Gattung benennt und damit die entsprechende Hördisposition nicht von vornherein hervorruft, sondern einen unbestimmten Titel, wie Musik für Streicher, wählt. Dazu kommt die Verwertung typischer Wendungen, die an bestimmten Stellen der Form üblich sind und diese Stellen bezeichnen, so daß sie dem Hörer zur Orientierung darüber verhelfen, ob jetzt z. B. die Exposition zu Ende geht oder schon die Durchführung begonnen hat.

In allen Blütezeiten musikalischer Zeitgestaltung haben die Komponisten mehr oder weniger individuell solches Gemeingut abgewandelt, das — wie die Sprache — als Objektiver Geist und zugleich als Hördisposition lebendig war. Jede der großen Epochen hat eigene Gemeinformen der Zeitgestaltung ausgebildet und befolgt. Denkwürdig ist dabei nicht nur die Mannigfaltigkeit, sondern zugleich die Beschränkung der Formtypen. Wieviele Werke und Gattungen halten sich z. B. in der Bach-Zeit an die Formidee: mehrmalige Wiederkehr eines Hauptteiles in verschiedenen Tonarten!

Wo alle diese Komponenten musikalischer Zeitgestaltung fehlen und nicht durch gleich starke ersetzt werden, da kann ein Werk kaum je als Ganzes die Wirklichkeit lebendiger Erscheinung erlangen. Zeitarchitektur wird es dann höchstens für Leser, nicht für Hörer. Die geistigen Bänder, welche die Teilstrecken zu Gliedern eines Gesamtvorganges machen, kommen nicht zustande, und das Kompositum zieht am Hörer als schattenhaftes Stückwerk vorbei.

\*

Musikalische Zeitgestaltung ist, wie alle künstlerische Form, transparent. Sie gilt als Symbol für „Zeit“ und „Ewigkeit“ und als Ausdruck des Zeitgefühls der Völker und Epochen. In verschiedenem Sinn bietet sie transmusikalische Gehalte und Ausblicke.

1. Musik ist ein sinnfälliges Anschauungsmuster für Urphänomene und Ordnungen der Zeit. So gilt die prägnante Melodie als Muster einer Verlaufsgestalt. Einschwingen und Ausklang, periodischer Ablauf und motivische Entwicklung, Variation und Wiederkehr des Gleichen lassen sich als Urformen des Werdens überhaupt betrachten. Musik leistet für die Zeit Ähnliches wie Architektur und Ornamentik für den

Raum, und ihre Theorie enthält ein Gegenstück zur Geometrie. Metrik und Rhythmik bilden ein Stück Chronometrie und haben einst zur Gliederung der realen Zeit beigetragen<sup>35</sup>. Sie zählen und messen diese, ohne sie zu verräumlichen. Hier wie sonst entfaltet Musik einen spezifisch zeitlichen Logos und Ordo<sup>36</sup>.

In manchen Werken sind Urphänomene nicht unauffällig mitenthalten, sondern gleichsam phänomenologisch herausgestellt, z. B. in Anfängen und Schlüssen bei Bruckner. Solche Musik kann durch Analogien an kosmisches oder historisches Werden gemahnen. Besonders Symphonien bieten Anschauungsmodelle für geschichtliche Vorgänge und Epochen: für Gleichzeitigkeit verschiedener Schichten, Nachahmung und Umbildung von Ideen, Stetigkeit im Kulturwandel usf.<sup>37</sup>.

2. Die musikalische Zeitgestaltung ist bald diesen, bald jenen Ideen gefolgt. Erhabenes Vorbild feierlichen Strömens oder Schreitens ist von alters her die zyklische Bewegung des Makrokosmos, das Gleichmaß der periodischen Umschwünge am Himmel<sup>38</sup>. Damit verband sich einst die Gliederung nach heiligen Zahlen, wie der Sieben<sup>39</sup> und der Drei (zumal in Tempus perfectum, das die Mensuralnotation durch den geschlossenen Kreis darstellt). Die Neuzeit folgt dem Leitbild der fortschreitenden neben dem der kreisenden Zeit; sie bildet Formen der Entwicklung und des dialektischen Werdens aus und erfüllt die Idee des Spieles drängender Kräfte gemäß der Auffassung vom Weltgrund als „Es“ oder „Willen“. In verschiedenen Abwandlungen wendet sich die Musik von irrationalen Bewegungsarten zum Ideal des präzisen Gleichmaßes: im Mittelalter zur Mensuralmusik wie zur Räderuhr, im 18. Jahrhundert zum orchestralen wie zum militärischen Gleichschritt, im Zeitalter des Jazz und des „Objektivismus“ zu jenem motorischen Rhythmus, der dem Gleichtakt der Maschine entspricht.

3. Musik ist Ausdruck allgemeiner Zeitstrukturen des Menschen. Sein Pulsschlag wurde zum integer valor, sein Gehen ist das mittlere Tempo zwischen Schnell und Langsam, die Periodizität seiner Körperbewegung bestimmt die Rhythmik. Zugleich hängt davon ab, inwieweit Zeitordnungen als unlebendig und enteelt, kompliziert und artifiziell erscheinen<sup>40</sup>. Die musikalische hängt an der leibseelischen Bewegung<sup>41</sup>. Sie ist Ausdruck der Zeit als der „*Form des inneren Sinnes*“ (Kant); sie spiegelt zeitliche Ordnungen der Seele und bringt sie in ihrer Reinheit zum Bewußtsein. „*L'expression musicale en sens le plus profond, c'est l'expression des formes pures de la vie temporelle . . . La forme musicale exprime les catégories mêmes par lesquelles l'esprit pense le temps*“<sup>42</sup>.

4. In diesem Rahmen bilden Völker, Epochen und Kulturen verschiedene Stile<sup>43</sup>. Das andere Verhältnis zur Zeit führt zu lässiger oder aktiver, kurzatmiger oder architektonischer Musik. Umgekehrt tragen Stile der Musik zur Einübung gewünsch-

<sup>35</sup> S. z. B. Conrad-Martius, a. a. O. S. 90 f.

<sup>36</sup> Vgl. Conrad-Martius, S. 81 f., 84, 91; Brelet, S. 710.

<sup>37</sup> S. a. Wiora, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik (Im Geiste Herders*, hrsg. v. E. Keyser, Kitzingen 1953), S. 84 f.

<sup>38</sup> Zur allgemeinen Bedeutung des „*urgegebenen Zeitmaßes*“ s. u. a. Conrad-Martius, S. 172 ff., 272 u. ö.

<sup>39</sup> vgl. *Mf.* IX, 266.

<sup>40</sup> z. B. oratorische und andere Rhythmen der Kirchenmusik. „variable Metren“, Entmenschlichung zum Maschinentakt. S. a. E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Frankfurt 1954, 198 u. ö. über die humane Zeit der Sanduhr und die abstrakt-mechanische der Räderuhren.

<sup>41</sup> S. a. Brelet, S. 77 u. ö.

<sup>42</sup> Brelet, S. 471, 422; s. a. 15, 61, 74, 315, 355, 733 u. a.

<sup>43</sup> Vgl. meinen *Europ. Volksgesang*, Köln 1952, S. 8 f. u. a.

ter Verhaltensweisen bei und prägen so ein „Ethos“<sup>44</sup>. Die Ethik stellt planvolle Zurückhaltung dem emotionalen Strohfeuer entgegen; sie zieht Auskosten des Jetzt seinem Überrennen und aktive Zeiterfüllung dem leeren Zeitvertreib vor.

5. Vor der Entmusikalisierung des Tages- und Jahreslaufes war viel Musik an Punkte und Abschnitte der gemeinsamen Zeit gebunden, z. B. Stundenruf der Wächter, Abendsegen, Jahresbrauchtum, Liturgie. Über äußere Zugehörigkeit hinaus nahm sie an Charakter und Stimmung der (noch nicht quantitativ eingegebenen) Zeiten teil. Es bildeten sich Gattungstypen mit der Bewandnis und Aura des Morgendlichen, des Abendsegens, des Introitus usf. Später knüpfte darstellende Musik an solche lebensgebundenen Gattungen an.

6. Mannigfaltige Darstellung des Zeitlichen wurde erst im Stil des differenzierten Werdens und seiner Gestaltung von Entwicklung und Übergang möglich. Dieser epochale Stil, der nicht entfernt in „subjektivistischer Romantik“ und „*temps psychologique*“ aufgeht, bot die Mittel, um Gegensätze, wie jähes Ereignis und allmähliches Wachstum, darzustellen. Dabei erhielten alte Formen der Beharrung neuen Sinn, z. B. Repetition und Bordun als Symbole des Todes bei Schubert.

7. Im ganzen ein Bild der Vergänglichkeit, bietet Musik schließlich Symbole des Ewigseins. Der Vorstellung von Ewigkeit als „stehendes Jetzt“ entsprechen lang ausgehaltene Klänge (z. B. Brahms, *Deutsches Requiem*). An die Idee „Unendlich, Unaufhörlich“, der auch das ewige Licht und Gebet dienen, gemahnt pausenlos stetiger Klangstrom, wie bei Ockeghem und Bach. Für den unendlichen Kreislauf ist der (oft in Kreisform notierte) Zirkelkanon ein Sinnbild. Abgeschiedenheit in tiefer Kontemplation oder Natureinsamkeit und Verklärung, „*als hätt' der Himmel die Erde still geküßt*“, werden als Hereinragen des Ewigen in die Zeit gedeutet.

Viele Autoren verwenden das Prädikat „Ewig“ gar zu freigebig auch für serene Gelassenheit und idyllische Friedlichkeit sowie für dionysischen Rausch und absolute Musik. Doch in Wahrheit ist solche „Zeitentrücktheit“ nur Entrückung des Bewußtseins aus realer Umwelt oder Alltäglichkeit. Auch die intensive Hingabe an den Augenblick bei Debussy und Strawinsky ist nur in einem uneigentlichen Sinn „*éternel présent*“. Noch weniger kann das Begnügen mit kurzen Zeitspannen in schwächeren Formen des „Impressionismus“, des Primitivismus und der punktuellen Musik als „Überwindung der Zeit“ gelten; es ist eher Entzeitlichung oder Zeitentstaltung. Die innere Dynamik des „Materials“ abschaffen, z. B. die Dissonanz in selbständige Klangtupfen oder „*tone clusters*“ umwandeln, heißt den Charakter der Musik als Zeit-Kunst preisgeben.

Nicht „ewig“, aber relativ zeitlos ist z. B. die Tonart einer Melodie im Verhältnis zur Tonfolge oder das Werk im Verhältnis zu seiner Ausführung. Überzeitlich ist das Wesensreich der Musik im Verhältnis zu Werk und Wirklichkeit. Die Urformen des Rhythmus und der Tongestalt sind zwar in ihrem idealen Sein zeitlich; sie gehören einer Idealzeit an, wie die Gebilde der Geometrie einem idealen Raum. Überzeitlich aber ist dieser Logos im Verhältnis zur geschichtlichen Zeit. Für dieses Verhältnis gilt zu Recht, was G. Brelet in anderem Sinne ausführte: „*S'immolant à l'éternel, le temps découvre ses forces positives.*“

44 S. a. Brelet, S. 60, 423, 477. Ein Akkord für sich hat kein Ethos, weil er keine menschliche Handlung und Bewegungsgestalt ist; das gilt nicht nur für die Antike.

## Beiträge zum Studium der Worcester-Fragmente

VON LUTHER A. DITTMER, NEW YORK

### 1. Der Rondellus

Außer den weltbekannten mehrstimmigen Kompositionsgattungen des 13. Jahrhunderts, Conductus, Choralbearbeitung und Motette, bespricht der in der Nähe von Worcester tätige Walter Odington die Form des Rondellus. Den von ihm angeführten beiden Beispielen nach<sup>1</sup>, besteht der Rondellus aus gleich gemessenen melodischen Abschnitten bald mit, bald ohne Text, die „radähnlich“ unter den einzelnen Stimmen getauscht werden, bis jede Stimme alles melodische Material durchgeführt hat. Anscheinend setzt Odington drei als die normale Stimmbesetzung.

Sehr dürftig vertreten ist diese Kompositionsgattung in Frankreich, um so mehr wird sie in England gepflegt, während Spanien auch einige Beispiele aufweist. Für die musikalische Produktion des 13. Jahrhunderts bleibt die südwestenglische Schule der Umgebung von Worcester die Hauptpflegestätte der Kompositionsgattung des Rondellus, während Stimmtausch in Frankreich sich nicht einmal zum stillbewußten Prinzip erhebt. Da nur englische Theoretiker, Odington und vielleicht auch Garlandia<sup>2</sup>, von dieser Gattung reden, dürfen wir sie in England für autochthon halten. Kein Zufall ist es, daß unser Gewährsmann für den Rondellus auch der den Worcester-Fragmenten verwandteste Theoretiker ist und daß diese Kompositionsgattung reichlich in den Worcester-Quellen sowie den diesen benachbarten zu finden ist.

Die wichtigste Tatsache, die man aus den Worcester-Fragmenten<sup>3</sup> erschließt, ist, daß ein englischer Alleluia-Choralbearbeitungstypus vorhanden ist, der ganz sui generis ist und der den Notre-Dame-Choralbearbeitungen nicht gleicht. Bis jetzt sind etwa 50 Beispiele dieser Gattung bekannt geworden, ein echter Zyklus der Alleluia-Choralbearbeitung für das liturgische Jahr, der auf der gleichen Stufe mit dem Leonin zugeschriebenen *Magnus Liber* steht. In diesen Alleluia-Choralbearbeitungen finden wir Teile mit und ohne die liturgische Melodie in der untersten Stimme (oder als Pes). Der Chormelodie gemäß eignen sich die einer gregorianischen Melodie zugrunde liegenden Partien keineswegs für formale Periodenliederung, geschweige denn für Stimmtausch; doch dort, wo der Pes frei erfunden ist, finden wir fast ausschließlich Stimmwiederholung. Um ein Beispiel dieser Choralbearbeitungsart zu vergegenwärtigen, führen wir die Texte der wegen der Erscheinung des ersten Teils als Nr. 339 in der Montpellier-Handschrift berühmt gewordenen Choralbearbeitung des „Alleluia“  $\mathfrak{W}$  „Post partum“ an<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> E. de Coussemaker, *Scriptorum de Musica Medii Aevi* (C. S.), Band I, S. 247.

<sup>2</sup> Ohne den Rondellus selber zu nennen, bespricht Garlandia (C. S. I. S. 116) das Prinzip des Stimmtausches: „*Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis, et multis aliis, ut patet in exemplo subposito.*“ Das Beispiel ist textlos für zwei Stimmen.

<sup>3</sup> Die von mir veröffentlichten Studien über die Worcester-Fragmente sind: *The Worcester Fragments*, 1956 (Katalog und Übertragungen); *Binary Rhythm, Musical Theory and the Worcester Fragments* in *Musica Disciplina* VII, 1953; *An English Discantuum Volumen*, ibidem VIII, 1954. Die Alleluia-Choralbearbeitungen sind besonders im letzten Aufsatz besprochen. Hinweise auf die Worcester-Kompositionen beziehen sich auf die Numerierung im Katalog.

<sup>4</sup> Durch — — — werden textlose Vokalisen bezeichnet; . . . . dagegen beziehen sich auf verlorene oder nicht ergänzte Textpartien.

- (1) *Ave magnifica Maria* *Ave salvifica deigera*  
 (1) *Ave mirifica Maria*  
 (1) *Al*

*Maria* *Ave gratifica mundoque salutifera*  
*Ave mundifica puerpera Maria*

*Maria* *Ave Maria.*  
*Ave glorifica luce corusca supera Maria Ave Maria.*

- (2) *Allelu ya.* (3) *Post et in puerperio novo dicata Maria*  
 (2) *Allelu ya.* (3) *Post et ante et in puerperio*  
 (2) *Allelu ya.* (3) *Post*

*privilegio labe carens et contagio.* (4) *Post par tum*  
*pura Maria labe carens et contagio.* (4) *Post par tum*  
 (4) *Post par tum*

*virgo intrega inviola ta permansis ti*  
*in tegra inviola ta permansis ti*  
*virgo invola ta permansis ti*

*dei genitrix*  
*-ons geniti generosa gloriosa virgo genitrix*  
*genitrix*

*Dei cuncta nutrientis nutrix et mundum alentis tui lactis alimentis*

*hunc alendo felix alitrix intercede.*  
*Diu . . . . . ianue ianitrix intercede.*  
*intercede pro nobis.*

- (5) *Ave magnifica Maria* *Ave salvifica deigera*  
 (5) *Ave mirifica Maria*  
 (5) *Al*

*Maria* *Ave gratifica mundoque salutifera*  
*Ave mundifica puerpera Maria*

*Maria* *Ave Maria.* (6) *Allelu ya.*  
*Ave mundifica luce corusca supera Maria Ave Maria.* (6) *Allelu ya.*  
 (6) *Allelu ya.*

Die der liturgischen Melodie zugrunde liegenden Partien bestehen aus Nr. 2 Alleluia, Nr. 4 Versus und Nr. 6 Wiederholung des Alleluia. Denen gegenüber stehen die ganz frei komponierten Stellen Nr. 1 voranrückende Stimmtauschmotette, Nr. 3 Versintonation und Nr. 5 Wiederholung der Stimmtauschmotette. Für die Besprechung des Rondellus ziehen wir in erster Linie die Stimmtauschmotette heran.

Jene Stimmtauschmotetten unterliegen dem Prinzip der zyklischen Wiederholung der einzelnen Stimmen durch Stimmtausch. In diesen dreistimmig besetzten Kompositionen werden bald bloß die zwei Oberstimmen ausgetauscht; der Pes wiederholt sich nur in der zweiten Durchführung. Doch sind Beispiele vorhanden, in denen jede Stimme ihr melodisches Material mit jeder anderen Stimme austauscht, um dabei die Form des Rondellus zu verwirklichen<sup>5</sup>. In jedem dieser Fälle stellen wir fest, daß nur die eine Stimme zuweilen textiert ist; die anderen bilden untergeordnete Vokalisen. Meistens stellt sich der Text tropisch zum Wort „Alleluia“ dar, mit Anfängen wie „Adoremus“, „Alle“ und „Ave“. Außerhalb des formalen Aufbaus der Rondelli stehen einige Takte am Schluß der Stimmtauschmotette, die bloß kadenzierender Natur sind.

Neben diesen Beispielen finden wir noch ausgedehntere Rondelli unter den unabhängigen Kompositionen der Worcester-Fragmente. Der Rondellus „Ave virgo mater dei“, Worcester Nr. 25, erinnert uns an das von Odington<sup>6</sup> zitierte Beispiel „Ave mater domini“. Jeder von beiden hat kurze Textphrasen und besteht aus Perioden von vier Longae. Das Worcester-Beispiel bezieht einen Hoquetus in den begleitenden Stimmen ein; es besteht aus wenigstens vier Zyklen der melodischen Wiederholung.

Die zwei aus den Vorsatzblättern zur Worcester-Handschrift F 152 entnommenen und schon von Hughes<sup>7</sup> richtig so genannten Rondelli zeigen eine andere Satzweise. Worcester Nr. 93, der sonst in einer vollständigeren Fassung in den aus der Abtei Meaux stammenden Fragmenten (University of Chicago 654 Add.) bekannt ist, hat längere Abschnitte bald mit, bald ohne Stimmtausch. Das Anfangsmelisma hat bloß Stimmtausch zwischen den beiden Oberstimmen bei wiederholendem Pes; „In excelsis gloria“ wird conductusmäßig ohne Stimmtausch durchgeführt; „Quem adorant omnia“ hat eine dreifache rondellusartige Durchführung; das angehängte Melisma ist ebenfalls ein Rondellus, während „Tuba gaudet coelica“ jeglichen Stimmtausch vermeidet; „Dulci sonat musica“ in der einen und „Hodie cum gaudio“ in der anderen Stimme sowie die Schlußpartie „Natus est rex gloriae“ in der einen und „De Maria virgine“ in der anderen Stimme sind wieder Rondelli. Wir brauchen nicht erstaunt zu sein, wenn wir Rondelli bei textlosen Abschnitten finden, da es außer dem Beispiel von Odington<sup>8</sup> andere gibt, wie die Schlußcauda zu dem aus dem frühen 13. Jahrhundert stammenden Conductus „Quem trina polluit“, Worcester Nr. 69. Der in den Fragmenten folgende Rondellus, Worcester Nr. 94, ist gleichgebaut, nur weist er längere Phrasen von acht und mehr Longae auf.

<sup>5</sup> Solche Rondelli kommen in Worcester Nr. 50, und in den in Musica Disciplina, VIII, angeführten Kompositionen A, C, D, E, K, L und M vor.

<sup>6</sup> C. S. I, S. 247.

<sup>7</sup> A. Hughes, Worcester Mediaeval Harmony, 1928; unter seinen Nummern 100 und 101.

<sup>8</sup> C. S. I, S. 247.

Worcester Nr. 31 ist dadurch interessant, daß längere Phrasen bei gleichzeitiger Textdeklamation auftreten. Ganz eigenartig ist, daß, obgleich alle Stimmen ihr melodisches Material untereinander austauschen, die mittlere Stimme ständig einen von den anderen abweichenden Text hat. Diesen Stimmtauschpartien vorangestellt ist eine längere Vokalise ohne jegliche melodische Wiederholung. Wollen wir, im Anschluß an Odington, den Rondellus für eine vollwertige Kompositionsgattung und nicht nur für eine Kompositionseigenart innerhalb einer andersartigen Komposition halten, dann müssen wir solche nicht zyklisch vorgetragenen Partien innerhalb der Rondellusgattung mit einschließen. In dieser Hinsicht macht Odington eine ganz interessante Bemerkung; indem er von den verschiedenen Gattungen des mehrstimmigen Gesanges redet, meint er:

„*Et si quod unus cantat, omnes per ordinem recitent, vocatur hic cantus Rondellus, id est rotabilis vel circumductus; et hoc vel cum littera vel sine littera sit. Si vere non alter alterius recitat cantum, sed singuli procedunt per certos punctus, dicitur Conductus, quasi plures cantus decori conducti.*“ (Coussemaker, *Scriptores*, I 245 b.)

Odington zufolge stellen wir fest, daß ein gewisses Verhältnis zwischen dem Conductus und dem Rondellus besteht; so finden wir, daß der Rondellus nicht nur mit den Stimmtauschmotetten der Choralbearbeitungen, sondern auch mit den Conductus urverwandt ist. In der Bodleiana, Corpus Christi College 489, finden wir einen Conductus, „*Flos regalis*“, dessen ungerade Zeilen conductusartig besetzt sind, dessen gerade Zeilen aber rondellusartig auszuführen sind. Wie auch sonst beim Conductus, ist diese Komposition in Partitur aufgezeichnet; bei den Rondelluspartien ist der Text unter die betreffende Stimme gesetzt<sup>9</sup>.

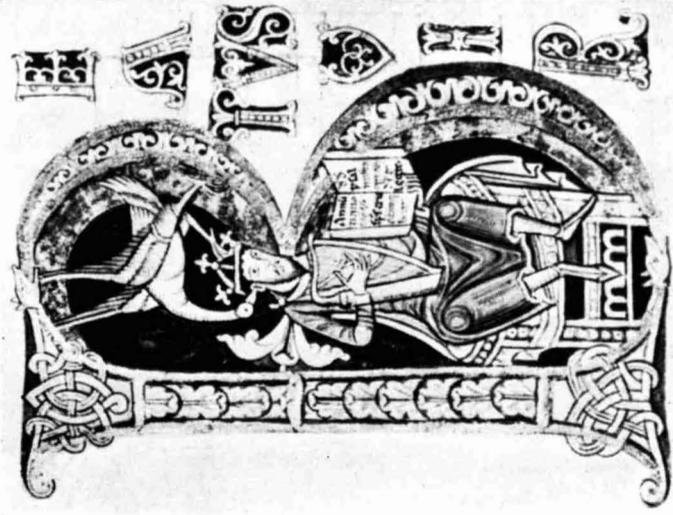
In Worcester Nr. 5 begegnet uns wiederum ein conductusartiger Abschnitt zum Text „*De supernis sedibus*“ mit gleichzeitiger Textdeklamation; ihm geht ein Anfangsmelisma mit zyklischem Stimmtausch voraus. Danach folgen wiederum eine untextierte Rondelluspartie und ein textierter Teil in der Form eines Rondellus. So können wir noch einmal eine gewisse Annäherung der zwei Gattungen aneinander feststellen. Wegen der Vermischung der angewandten Kompositionsmethoden ist es schwer, die zwei Gattungen auseinanderzuhalten; vielleicht sollte man sie nach ihren Aufzeichnungsmethoden voneinander unterscheiden. Seiner Natur nach hat der Conductus nur einen gleichzeitig in allen Stimmen zu deklamierenden Text und wird deshalb in Partitur notiert; der Rondellus, der keine gleichzeitige Textdeklamation aufweist, wird, wie die Motette, in Stimmen aufgezeichnet. Weist eine Komposition beide Attribute, die des Rondellus und die des Conductus auf, so können wir sie für einen Conductus halten, wenn sie wie „*Flos regalis*“ partiturmäßig niedergeschrieben ist, für einen Rondellus dagegen, wenn sie wie „*De supernis sedibus*“ in Stimmen aufgezeichnet ist.

„*De supernis sedibus*“ weist auch noch eine interessante Variante zum zyklischen Rondellusprinzip auf; statt je drei Durchführungen der melodischen Abschnitte, wie man sie für einen vollwertigen Rondellus erwarten würde, finden sich in dem

<sup>9</sup> Hughes (*New Oxford History of Music* II, 1954, S. 375/76) ist der Meinung, daß textlose Partien erst nachträglich textiert worden seien; nach ihm wären die Rondelli zuerst textlose Caudae gewesen. In seinem Katalog 1951 vertritt er die wohl richtige Meinung, daß es sich um sechs Verse handle, deren ungerade Zeilen conductusmäßig und deren gerade Zeilen wie Rondelli behandelt würden.



KÖNIG DAVID  
 Siegburger Psalterium  
 (12. Jahrhundert).  
 Wien, Nationalbibliothek.  
 Tafel XIV  
 in H. J. Hermann,  
*Die deutschen  
 romanischen  
 Handschriften*,  
 Leipzig 1926.



Initial aus dem S. Albans-Psalter (1119 - 1146). Hildesheim, St. Godehard.  
 Tafel 62 in M. Rieker, *Painting in Britain*, Melbourne 1954.

Zu H. J. Zingel, *Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut*.



**KÖNIG DAVID IN EINEM ARBOR JESSE**  
1483. Worms, Dom. Aufnahme: Bildarchiv Foto Marburg.

Zu H. J. Zingel,  
*Die Harfe als Symbol und  
allegorisches Attribut.*



**DAVIDS ANDACHT**  
Stich von Jan Sadeler (ca. 1550 -  
1600) nach Peter de Wit. Aufnahme: Bildarchiv Rheinisches Museum, Köln.

letzten textierten Teil nur je zwei Durchführungen. So stellen wir fest, daß der Text „*Salve virgo*“ der dritten Stimme in der zweiten wiederholt wird, dafür setzt er nicht in der ersten Stimme ein; ein zweiter Abschnitt fängt dann mit der textierten Partie in der ersten Stimme an und wiederholt sie dann in der dritten, und noch ein dritter Abschnitt benützt erste und zweite Stimme für seine Textierung.

Andere noch nicht veröffentlichte Rondelli dieser Art sind in den aus der Abtei Meaux stammenden Fragmente (University of Chicago 654 Add.) enthalten<sup>10</sup>, darunter „*Stella Maris nuncuparis*“, „*Patris superni gratia*“, „*Orbis pium primordium*“ und „*Christi caro mater*“.

Wir dürfen deshalb daraus schließen, daß, obschon nur ein Theoretiker die Form des Rondellus bespricht, diese Gattung des mehrstimmigen Gesangs in West-England sehr gepflegt wurde. Seiner Herkunft nach ist der Rondellus in beiden, den Stimmtauschmotetten der englischen Alleluia-Choralbearbeitungen sowie in den Conductus, stark verwurzelt.

## 2. Nebenquellen zum Worcester-Repertoire

### a) Oxford (Bodleiana) Mus. c 60

Die Fragmentensammlung Mus. c 60 schließt einige Blätter ein, die bis vor kurzem in die Hs. Bodleian 816 mit eingebunden waren. Dom A. Hughes, der diese Blätter in seinen Katalog<sup>11</sup> mit einbezog, war der Meinung, daß sie mit zum Worcester-Material gehörten, weil die Komposition „*Salve sancta parens*“ auch als Worcester Nr. 9 bekannt ist. Er meinte, daß die Aufzeichnungsmethode und die Satzweise beiden Fragmentenkomplexen gemeinsam seien. Zwar erkannte Hughes nicht, daß noch andere Konkordanzen vorhanden sind, doch dürfen wir uns nicht so positiv wie er ausdrücken, da neben Worcester andere Zentren des gemeinsamen Gutes vorhanden sind. Bekannt ist die Tatsache<sup>12</sup>, daß außer in Worcester Kompositionen gleichen Stils in Reading, Meaux, Ravesby, Leominster und vielleicht auch in Salisbury auftreten; die einzigen festen Angaben über die Herkunft der vertretenen Kompositionen, die wir bis jetzt feststellen können, deuten sogar auf andere Verfasserschaft und auf erst spätere Einfuhr nach Worcester! Unsere Annahme, daß die aus Worcester-Hss. entnommenen Blätter tatsächlich aus Worcester stammen, bleibt bestehen, doch dürfen wir keineswegs behaupten, daß diese von einer Hs. unbekannter Provenienz losgelösten Blätter am Oxforder Mus. c 60 zu den anderen Fragmenten gehörten. Die erheblichen Varianten und Abweichungen in den gemeinsamen Konkordanzen verstärken diese Meinung, da nicht anzunehmen ist, daß solche starken Varianten in Quellen gleicher Provenienz auftreten.

Die erwähnten Blätter sind in der richtigen Reihenfolge wieder zusammengestellt und als fol. 79–85 gekennzeichnet. Von Hughes Numerierung abweichend sind

<sup>10</sup> Der Anglist Richard L. Greene bespricht diese Fragmente kurz in seinem Aufsatz *Two Mediaeval Musical Manuscripts* in *Journal of the American Musicological Society* VII, 1954, S. 28.

<sup>11</sup> *Mediaeval Polyphony in the Bodleian Library*, 1951.

<sup>12</sup> Neben den Meaux-Fragmenten ist ein Verzeichnis einer verlorenen Hs. mit Kompositionen gleichen Stils aus Reading bekannt (vgl. F. Ludwig, *Repertorium* 1, 1 267 ff.); auch sind Fragmente von Leominsterer Herkunft in einer aus Salisbury stammenden Hs. Oxford Rawlins c 400\* (dazu mein Aufsatz in *Musica Disciplina* VIII) vorhanden. Andere Quellen sind noch unbekannter Provenienz.

fol. 82–85, welche er als 82–84 angegeben hat. In der folgenden Besprechung behandeln wir nur die letztgenannten Blätter, zu den anderen soll nur bemerkt werden, daß „*hic die nobili*“ in „*hac die nobili*“ verbessert werden muß.

Die Blätter 83 und 85 sind fast vollständig (Format 280 × 200 cm) erhalten. Fol. 82 und 84 sind bloß Streifen; fol. 82 und 85 sowie 83 und 84 sind Doppelblätter, d. h. die Mitte einer Lage.

- |                                   |                       |
|-----------------------------------|-----------------------|
| 1. „ <i>Kyrie fons pietatis</i> “ | Aus Worcester ergänzt |
| „ <i>Kyrie pater venerande</i> “  | fol. 82 <sup>r</sup>  |
| Pes                               | fol. 82 <sup>r</sup>  |

Eine dreistimmige, zu einer Variante des „*Kyrie Fons bonitatis*“ (?) komponierte Motette = Worcester Nr. 29 (q. v.).

- |  |                                       |
|--|---------------------------------------|
| 2. „ <i>Et in terra . . . voluntatis</i> “ | fol. 82 <sup>v</sup> –83 <sup>v</sup> |
| „ <i>Et in terra . . . voluntatis</i> “    | fol. 82 <sup>v</sup> –83 <sup>v</sup> |
| „ <i>Et in terra . . . voluntatis</i> “    | fol. 82 <sup>v</sup> –83 <sup>v</sup> |

Eine in Partitur geschriebene, dreistimmige Gloriamotette = Worcester Nr. 88 (q. v.).

- |                                    |                                       |
|------------------------------------|---------------------------------------|
| 3. „ <i>Rex omnium lucifluum</i> “ | fol. 83 <sup>v</sup> –84 <sup>r</sup> |
| „ <i>Rex omnium lucifluum</i> “    | fol. 84 <sup>r</sup>                  |
| „ <i>Regnum tuum</i> “             | fol. 84 <sup>r</sup>                  |

Eine dreistimmige, tropische Motette zum Tropus „*Regnum tuum solidum*“, dem letzten Vers des Gloriatropus „*Laus tua deus*“ (u. a. *Analecta Hymnica* XLVII 282 ff.) = Lo Ha 1, 2. (Vgl. auch Worcester Nr. 80.)

- |   |                                       |
|---|---------------------------------------|
| 4. „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “ | fol. 84 <sup>v</sup> –85 <sup>r</sup> |
| „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “    | fol. 84 <sup>v</sup> –85 <sup>r</sup> |
| „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “    | fol. 84 <sup>v</sup> –85 <sup>r</sup> |
| „ <i>Spiritus et alme orphanorum</i> “    | fol. 84 <sup>v</sup> –85 <sup>r</sup> |

Ein vierstimmiger Gloriatropus = Lo Ha 1, 1.

- |                                     |                      |
|-------------------------------------|----------------------|
| 5. „ <i>Campanis cum cymbalis</i> “ | fol. 85 <sup>v</sup> |
| „ <i>Onoremus dominam</i> “         | fol. 85 <sup>v</sup> |
| Pes „ <i>Campanis</i> “             | fol. 85 <sup>v</sup> |
| Pes „ <i>Onoremus</i> “             | fol. 85 <sup>v</sup> |

Eine vierstimmige Motette (nicht dreistimmig, wie bei Hughes, da bei der Ablösung der Leim viel von der Beschriftung mit sich zog; mit Hilfe moderner Mittel ist eine Übertragung möglich).

- |                                  |                      |
|----------------------------------|----------------------|
| 6. „ <i>Vaulor ex partibus</i> “ | fol. 85 <sup>v</sup> |
|----------------------------------|----------------------|

Eine vereinzelte Motettenstimme; vier Verse von je 13 Silben mit dem Reim „*ponitur*“ sind erhalten geblieben; Hughes führt diese Stimme nicht an.

Konkordanzen und Varianten werden anderwärtig besprochen<sup>13</sup>. Als Unikum im ganzen mehrstimmigen Schaffen des 13. Jahrhunderts sei Nr. 5 in Übertragung beigefügt. Glockenartig und zymbelmäßig („*Campanis cum cymbalis*“) wechseln die zwei den gleichen Ton *F* haltenden Stimmen durch 22 Longae miteinander: das Übrige besteht hauptsächlich aus Terzparallelen: *A H A H*. Die Motette selber

*F G F G*

wird im dritten Modus und, wie es scheint, in der binären Form aufgefaßt. Die Perioden der Oberstimmen betragen je sieben Longae mit Ausnahme der ersten Periode in der zweiten und der letzten Periode in der ersten Stimme. Diesem Sachverhalt zufolge setzt die eine Stimme dort ein, wo die andere aufhört; diese Kompositionsweise begegnet uns schon in den Stimmtauschmotetten der Alleluia-Choralbearbeitungen. Eine Reminiszenz an den Stimmtausch und selbst an die kanonische Imitation ist sogar vorhanden, aber, da der *Pes* sich so oft wiederholt und die Oberstimmen ständig ihre Lagen gegenseitig wechseln, war das von vornherein zu erwarten<sup>14</sup> (S. Notenbeispiel S. 36).

b) *Oxford (Bodleiana) Corpus Christi College 497*

Die Vorsatzblätter der Hs. *Corpus Christi College 86* wurden im Jahre 1938 gelöst und in mangelhafter Weise als *Corpus Christi College 497* zusammengebunden. Schon Hughes (in seinem Katalog) erkannte die richtige Reihenfolge der Fragmente; erhalten sind drei Doppelblätter, die Mitte einer Lage, sowie ein vorangeschobener Streifen. Der erhaltene Teil dieser aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts stammenden Sammlung enthält lauter Marienkompositionen. Die erste Hand zeichnete die Kyrietropen und *Conductus* auf, während eine zweite gleichzeitige Hand einige Motetten hinzufügte. Da die letztgenannten Kompositionen in erster Linie für uns von Wichtigkeit sind, erwähnen wir die von der Haupthand notierten Kompositionen nur kurz.

Da auch der Streifen fol. 7, wie das die Lage beginnende Blatt fol. 5 Kyrietropen enthält, so ist anzunehmen, daß er diesem Blatt unmittelbar voranging. Demzufolge kann die richtige Anordnung der Blätter folgendermaßen angegeben werden: fol. 7 (255 × 20 mm), fol. 5 (285 × 215 mm), fol. 3 (285 × 195 mm), fol. 1 (285 × 155 mm), fol. 2 (285 × 185 mm), fol. 4 (285 × 195 mm) und fol. 6 (285 × 195 mm). Fol. 1 und 2, 3 und 4 sowie 5 und 6 sind Doppelblätter.

Ohne die Reste der Kyrietropen auf dem Streifen mitzuzählen, kann man folgende Kompositionen aufführen: 1. „... *Mariae eleyson Sacrum*“ (fol. 5<sup>r</sup>), 2. „*Rex Mariae proles pia eleyson*“ (fol. 5<sup>r-v</sup>), 3. „*Porta salutis Maria naufragantum*“ (fol. 5<sup>v</sup>, 3<sup>r-v</sup>), 4. „*Me(mor) esto tuorum*“ (fol. 3<sup>v</sup>, 1<sup>r</sup>), 6. „*Ave Maria gratia plena*“ (fol. 1<sup>r</sup>), 7. „*Quis tibi Christe moeritas*“ (fol. 1<sup>v</sup>, 2<sup>r</sup>), 8. „*Transit naturae semitas*“ (fol. 2<sup>v</sup>, 4<sup>r</sup>), 10. „*O Maria, stella maris*“ (fol. 4<sup>r-v</sup>, 6<sup>r-v</sup>) und 11. „*Gloriosa dei mater*“ (fol. 6<sup>v</sup> ...).

<sup>13</sup> Für die Konkordanzen mit den Worcester-Fragmenten vgl. den Katalog, für die mit *Lo Ha* meinen Aufsatz in *Musica Disciplina VIII* an der gegebenen Stelle.

<sup>14</sup> Der Lagentausch wird bei den Theoretikern nicht direkt erwähnt, wie er bei den zwei in Übertragung mitgeteilten Beispielen, also *F ED C DE F — C DE F ED C — F F F F F*, vorkommt, doch sind Analogien in den Kontrapunktregeln bei den Theoretikern zu finden. Die *Discantus Positio Vulgaris* (C. S. I, 95) macht die interessante Bemerkung, wie wir es in solch einem Beispiel finden: „*Sciendum infra quod omnes notae impares, he quae consonant, melius consonant, quae vero dissonant, minus dissonant, quam pares*“. Die Stelle ist etwas korrupt, wie schon Riemann festgestellt hat, aber klar ist, daß ein Unterschied zwischen Konsonanzen auf dem guten und solchen auf dem schlechten Takteil gemacht wird.

(m-q) Campanis cum Cymbalis                      Onoremus Dominam

Cam-pa-nis cum cym-ba-lis, om-nis cho-rus ho-mi-num,  
 On-no-re-mus do-mi-nam, Dignam cæ-li cu-ri-

Campanis

Onoremus

Li-ris et psal-te-ri-is, Lau-dent cæ-li-um;  
 æ, E-lec-tam re-gi-am, Ma-trem re-gis glo-ri-

Or-ga-nis et sin-gu-lis, Mo-tis dan-do iu-bi-lum,  
 æ; Sem-per iu-bi-la-ci-o, Fit ma-tri post fi-li-

Cum io-co-sis no-tu-lis, Lau-de-tur per sæ-cu-lum.  
 um, De-vo-ta o-ra-ti-o, Pro sta-tu fra-gi-li-um.

(7-9) O Maria Stella Maris Jesu Fili Summi Patris

O Ma-ri-a, Stel-lamaris, Me-di-ci-na Sa-lu-ta-ris Cor-po-rum Et cordi-  
 Je-su fi-li, Sum-mi pa-tris, Je-su fi-li, Summæ ma-tris, Et in tac-

um; Fons lignatus, Clau-sus ortus Vi-ta precus Vi-tæ portus, Pau-pe-ris suff-  
 te Vir-gi-nus, Qui de cælo descendus-ti, Et de-scen-dens in-di-vis-ti, Veri

ra-gi-um In hac val-le lac-ri-ma-rum, In hoc loco tenebra-rum,  
 form-am ho-mi-nus Ge-ni-tri-cus pi-a pre-cævos alute, Nos qui

Con-tra fraudes hos-ti-um Nos cus-to-di, Nos de-fen-de; Sis ad-  
 fe-ce pec-ca-to-rum ab-lu-e, Et con-ce-de vi-tam pu-ram,

iu-trix et im-pen-de, Quod est ne-ces-sa-ri-um.  
 Et da pacem per mansu-ram, Et sa-lu-tem tri-bu-e.

Die Motetten sind:

- |   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 5. „ <i>In odorem continentiae conciedi</i> “ | fol. 3 <sup>r</sup>                  |
| „ <i>In odore fragrant dulcedinis</i> “       | fol. 1 <sup>r</sup>                  |
| . . . . .                                     |                                      |
| 9. „ <i>O Maria, stella maris</i> “           | fol. 2 <sup>v</sup>                  |
| „ <i>Iesu fili summi patris</i> “             | fol. 4 <sup>r</sup>                  |
| Pes   | fol. 2 <sup>v</sup> & 4 <sup>r</sup> |
| 12. „ <i>Gaude virgo salutate Gabriele</i> “  | fol. 6 <sup>v</sup>                  |

Zu Nr. 5 hat Handschin<sup>15</sup> schon festgestellt, daß die auf fol. 1<sup>r</sup> vorhandene Stimme mit dem Triplum von Montpellier (Mo) 70 identisch ist. Hughes hat in seinem Katalog nachgewiesen, daß die auf fol. 3<sup>v</sup> geschriebene Stimme musikalisch mit dem Motetus von Mo 70 identisch ist<sup>16</sup>. Anscheinend fehlte der Pes ganz. Da der Motetus in Mo dem hl. Andreas gewidmet ist, während der Tenor aus einem ebenfalls dem hl. Andreas gewidmeten Alleluia entnommen ist, glaubt Handschin den ursprünglichen Text gefunden zu haben. Doch sei bemerkt, daß sich in unserem Beispiel beide Texte auf die hl. Maria beziehen. Wenn zwei auf denselben Heiligen gedichtete Texte in derselben Motette vorkommen, so liegt die Vermutung nahe, daß sie die ursprünglichen Texte seien. Dabei wird die Prioritätsfrage der beiden Texte wieder zweifelhaft; doch glauben wir mit Handschin sicher, daß diese Motette englischen Ursprungs ist. Weil gewisse Schreibfehler den beiden Versionen gemeinsam sind, könnte man an eine gemeinsame Vorlage denken<sup>17</sup>.

Nr. 9 wird von Hughes als eine zweistimmige Motette angegeben, doch ist sie sicher dreistimmig; schon die Notationsweise gibt den Beweis dafür. Wie wir es auch bei Nr. 5 finden, enden beide Oberstimmen mit Melismen. Zwar haben in der Regel Conductus Schlußvokalisieren, doch kommen diese bei Motetten selten vor; erst in Motetten englischen Ursprungs sind Melismen innerhalb von Motetten gewöhnlich. Man bemerkt, wie die Oberstimmen ständig ihre Lagen gegenseitig wechseln; typisch ist *F E D C*. Der noch nicht identifizierte Pes findet sich in Worcester Nr. 32

*C D E F*

wieder und erweckt den Eindruck, als ob ihm eine liturgische Quelle zugrunde liege. Wie Hughes festgestellt hat, taucht der Text wieder in dem Conductus Nr. 10

<sup>15</sup> *Musica Disciplina V*, 1951, S. 76.

<sup>16</sup> Hughes, *Mediaeval Polyphony . . .*, S. 51.

<sup>17</sup> Es wäre eine dankbare Arbeit, Näheres über die Vorlagen der Montpellier-Handschrift festzustellen; die Wiederentdeckung der Hs. de la Clayette wird hoffentlich vieles zu der Geschichte der frühen Mensuralnotation beibringen. Die Varianten zwischen Nr. 5 und Mo V, 70 sind in meiner Baseler Maschinschriftdissertation *The Worcester Music Fragments*, 1952, S. 68 zu finden. Nebenbei bemerkt, weist die Clausula „*In Odorem*“, die zwar nicht als Quelle für unsere Motette sondern für Mo V, 95 u. a. gedient hat, gewisse Merkwürdigkeiten auf. Zunächst ist sie, wie Ludwig (*Repertorium*, S. 36) bemerkt hat, die einzige dreistimmige Clausula der zwar Notre-Dame-Gut enthaltenden, aber insularen Handschrift Wolfenbüttel 677. Ihr geht sogar das Unikum, die dreistimmige Gradual-Choralbearbeitung „*Haec dies*“, voran. Die Clausula sowie die Motettenversion in Mo V, 95, weisen Abweichungen von der normalen Notation auf; wo die auf den ersten Modus zurückzuführende Nebenform des dritten Modus benutzt wird, finden wir sogar in Mo die zweizählende Longa als Brevis bezeichnet, aus welcher Tatsache wir schließen dürfen, daß die Vorlage binär gewesen ist; sollte die Clausula auch binär gewesen sein, so verschwindet doch die Hypothese der „*reductio modi*“ für die vortheoretische Zeit ganz. Ich nehme Bezug auf eine ausführliche Darstellung der Modi und einen Versuch, den Leonin zugeschriebenen Teil des *Magnus Liber* zu übertragen (William Waite, *The Rhythm of Twelfth Century Polyphony*). Mir ist nicht ersichtlich, weshalb der verehrte Verf. die schon von Ludwig verworfene Idee der Priorität der peripheren und späten Hs. Wolfenbüttel 677 weiter fortpflanzt, indem er sie als die älteste erhaltene Fassung anerkennt; in der Tat stammt sie aus dem 14. Jahrhundert und aus Schottland; man hätte lieber die Florentiner Handschrift als Urtext benutzt gesehen.

auf. Hier sehen wir, daß die zweite Stimme aus der Fortsetzung des Textes der obersten Stimme besteht, gerade so wie bei der dadurch berühmt gewordenen Motette Mo IV 68 = Worcester 95. Handschin fügt hinzu<sup>18</sup>: „It reminds us of a predominantly English usage of the 15th century, according to which the Credo text was sometimes distributed between two voices“ (S. Notenbeispiel S. 37).

Endlich begegnet uns Nr. 12, die vereinzelt Motettenstimme, textlich wieder unter den Fragmenten aus Meaux (Chicago 654 Add.), fol. 2<sup>r</sup>. Dort Mittelstimme einer anderen Motette, gesellt sie sich zu dem als Motettentext benutzten Gloriatropus „*Spiritus et alme*“ und zu einem noch nicht identifizierten Pes. Die stets mit „*Gaude*“ beginnenden Zeilen erinnern an die mittlere Stimme der Alleluia-Choralbearbeitung „*Gaude virgo gaude*“, Worcester Nr. 45<sup>19</sup>.

Die wachsende Entdeckung von solchen Fragmenten bekannten oder unbekanntem Ursprungs, die stilistisch mit den Worcester-Fragmenten verwandt sind, zeigt deutlich, daß dieser Typus von Gesängen in ganz Westengland vertreten war, und deutet schon darauf hin, daß die sogenannte Gesangsschule zu Worcester nicht allein herrschend war, wenn auch Worcester immer noch als die Hauptpflegestätte dieser Kunstrichtung gelten mag.

## Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut

VON HANS JOACHIM ZINGEL, KÖLN

Von altersher hat die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut eine so große Rolle gespielt, daß ihre Bedeutung zuweilen eher auf außermusikalischen Beziehungen beruht hat als auf ihrer jeweiligen klanglichen und spieltechnischen Ergiebigkeit, und noch heute gilt „die goldene Harfe“ mehr aus solch poetischer Schau. Der Glanz ihrer Erscheinung und das immaterielle Raunen ihrer Saiten nähren phantasievolle Vorstellungen, und am Ende ist die Exklusivität, die man dem Instrument trotz „Jazzharfe“ noch immer zugesteht, weniger aus seiner Seltenheit zu verstehen als aus einem Nimbus, dessen Niederschlag in allen Künsten heute wie ehemals spürbar ist. Da wirkt auf der einen Seite die Vorstellung des harfenden Minnesängers, wie sie durch R. Wagners *Tannhäuser* mit dem Sängerkrieg im II. Akt klingendes Leben erhalten hat, auf der anderen Seite ist es das Bild des zur Harfe singenden Psalmisten, das in Gemälden, Stichen und Titeldrucken weit verbreitet und überall bekannt ist. Weltlicher und geistlicher Bereich sind damit gleichermaßen erschlossen, und wenn im Profanen noch die Erinnerung an das „Lieblingstrinstrument des schönen Geschlechtes“ aus Großmutterns Tagen mitschwingt, in dem sich die Dame des Salons mit der Harfenjule von der Straße begegnet, so werden

<sup>18</sup> Musica Disciplina V, S. 70.

<sup>19</sup> Man muß Hughes vorwerfen, daß er Worcester Nr. 45 in der *New Oxford History* (II S. 386) nicht mit genügend wissenschaftlichem Scharfsinn behandelt hat. Schon in *Worcester Mediaeval Harmony* stellte er fest, daß der Anfang dieser Komposition unter einem Palimpsest liege; doch schon in dem nichts nützenden Vorwort wurde die Vermutung des unabhängigen Einsatzes ausgesprochen. Diese falsche Meinung vertrat er in seinem Katalog, 1951, S. 36. 1952 teilte ich ihm mit, daß es sich tatsächlich um ein Palimpsest handele. Eine Kopie der Maschinenschrift meiner Dissertation habe ich in der Bodleiana deponiert, doch ist sie in der Prachtausgabe der *Oxford History* unberücksichtigt geblieben. Leider sind die von Hughes besorgten Teile der *Oxford History* sehr ergänzungsbedürftig.

andererseits die Grenzen mit Darstellungen der 24 Ältesten und der himmlischen Heerscharen aus der Offenbarung bis ins Übersinnliche erhöht. So vielfältig muten schließlich diese allegorischen und symbolischen Verbrämungen an, daß selbst der Historiker die besondere Stellung der Harfe in der musikalischen Praxis einst und jetzt nur richtig zu klären imstande ist, wenn er die außermusikalischen Bezogenheiten in seine Arbeit einbezieht<sup>1</sup>.

In den Mythen vieler Völker ist „die Erfindung der Musik“ an Saiteninstrumente geknüpft, deren Form bereits allegorisch ausgedeutet, deren Klang vollends so viel Magie zugesprochen wird, daß sie auf lange Sicht zu Sinnbildern göttlicher, dämonischer oder natürlicher Mächte werden. Mag auch eine strenge Systematik in diesen „Ur-Instrumenten“ nicht immer „Harfen“ sehen können, in der Auslegung späterer Geschlechter jedoch stehen sie bedeutsam vor uns, ob nun Censorinus (um 230 n. Chr.) die Erfindung der Harfe aus Dianas Bogen herleitet<sup>2</sup>, ob im hohen Norden von der fünfsaitigen Kantele die Rede ist, mit der der finnische Gott Wäinämöinen die Weltschöpfung bezwingt<sup>3</sup>, oder ob J. Grimm und C. Simrock vom harfenden Strömkarl Schwedens zu berichten wissen<sup>4</sup>.

Antike wie exotische Harfen zeigen Verzierungen, die „sicher in den meisten Fällen eine mythologische Bedeutung gehabt“ haben<sup>5</sup>. Menschliche und tierische Formen kommen vor, Königs-, Frauen-, Götter- und Tierköpfe sind häufig, sie bleiben sogar vielen europäischen Harfen erhalten zu Zeiten, in denen einer aufgeklärten Epoche jegliche hintergründige Beziehung längst verloren gegangen ist. „Die schönste musikinstrumentliche Darstellung des Opferschiffes ist in der Harfe verwirklicht“<sup>5a</sup>, charakteristisches Tiersymbol der Harfe wiederum ist der Schwan. In beiden Gleichnissen wird das Instrument zur Brücke zwischen Himmel und Erde, zum Symbol des Todes wie der Auferstehung<sup>6</sup>; unter den christlichen Tiersymbolen ist dann der Schwan das der Reinheit<sup>7</sup>. Im Gebrauch des Wortes „Schwanengesang“ klingt die sinnbildliche alte Beziehung noch heute an. Bei den ob-ugrischen Stämmen heißt die Harfe geradezu „Schwan“ (oder Kranich)<sup>8</sup>, griechische Rahmenharfen zeigen ebenfalls den apollinischen Vogel<sup>9</sup>, und Vogelköpfe (als Geisterbilder!) finden sich an georgischen, sarmatischen und persischen Harfen<sup>10</sup>. Die Schlangen- und Hundsköpfe nordischer Harfen des Mittelalters mögen gleichfalls ihre sinnbildliche Bedeutung gehabt haben. In allen Fällen wird die Harfe — die Tempelharfe der alten

<sup>1</sup> Vgl. M. Pincherle, *La harpe* in E. Lavignac, *Encyclopédie de la musique*, II, 3, S. 1922 (*Symbolisme de la harpe*); A. Schaeffner, *Origine des instruments de la musique*, Paris 1936, S. 109 ff. (*Religion et Magie*); Marius Schneider, *Die historischen Grundlagen der musikalischen Symbolik*, Die Musikforschung IV, 1951, S. 113 ff.

<sup>2</sup> Pincherle, a. a. O. S. 1893 nach Edition Teubner, 1867, S. 66.

<sup>3</sup> J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, Bd. II, Berlin 1876, S. 756; — W. Danckert, *Das europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 334; — Pincherle, a. a. O. S. 1910 und H. Pfrogner, *Musik. Geschichte ihrer Deutung*, Freiburg/München, 1954, S. 19.

<sup>4</sup> J. Grimm, a. a. O. 756 u. Bd. I, S. 408; — K. Simrock, *Handbuch der deutschen Mythologie*, Bonn 1878, S. 448 f.

<sup>5</sup> H. Hickmann, Art. *Harfe* in MGG Bd. V, Sp. 1517.

<sup>5a</sup> M. Schneider, a. a. O. S. 136.

<sup>6</sup> Marius Schneider, *El origen musical de los animales-simbolos*, Barcelona 1946, S. 169.

<sup>7</sup> L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Bd. I, Paris 1955, S. 103.

<sup>8</sup> A. O. Väisänen, *Die ob-ugrische Harfe* in Finnisch-ugrische Forschungen, Helsinki 1937, Bd. 24, S. 127 ff.

<sup>9</sup> R. Herbig, *Griechische Harfen*, Athenische Mitteilungen LIV, 1929, S. 183 f. mit Abb. 10 und Beilagen IV und XVI.

<sup>10</sup> Väisänen, a. a. O. S. 150 ff.

Ägypter, die Zauberharfe der Exoten, das Attribut hochgestellter Personen und erleuchteter Propheten — mit einem Kranz mythologisch-symbolischer Vorstellungen ausgezeichnet.

Im christlichen Mittelalter bedeutet die für die spätere Harfe charakteristische Dreiecksform das Abbild der Vollkommenheit und der Ordnung im Kosmos. Auch versinnbildlichen psalterium, lyra und cythara den Leib des Herrn, ihre gespannten Saiten seine Glieder. So sagen es die Kirchenväter<sup>11</sup>. Und noch Mechthild von Hackeborn (1241–1299) sieht in mystischer Verzückung, wie vom Herzen Gottes eine „*cithara*“ ausgeht, die Jesus ist und deren Saiten seine Auserwählten sind<sup>12</sup>. Für Isidor von Sevilla (570–636) ist das Dreieck das Herz, die sieben Saiten sind die Kardinaltugenden, in der Auslegung anderer auch die sieben Planeten<sup>13</sup>. Honorius Augustodunensis (12. Jahrhundert) sieht in der Harfe (Psalter) die Seele, in der Leier (Kithara) den Leib verkörpert; dieser Dualismus wird uns noch beschäftigen<sup>14</sup>.

Wenn schließlich im hohen Mittelalter der Stimmschlüssel (*Plectrún*) in Wort und Bild gleich häufig herausgestellt wird, so soll gewiß nicht nur die praktische Funktion dieses Werkzeugs aller Harfenspieler betont, sondern auch auf ein geordnetes Tonsystem in den sauber gestimmten Saiten hingewiesen werden<sup>15</sup>. Es liegt auf gleicher Ebene, wenn man an den 15 Saiten der Harfe die Solmisation demonstriert, wie es Boetius, Grocheo, Lanfranco und Glarean wollen und die Titelbilder zu B. Prasberg, *Clarissima plane atque choralis musicae interpretatio* (1501), sowie von G. Rhau, *Enchiridion musices* (1518), zeigen<sup>16</sup>. Mit  $3 \times 7$  Saiten verdeutlicht endlich die gotische Harfe auf Hieronymus Boschs Bildkomposition *Das 1000jährige Reich* (Ausschnitt: *Die Musikantenhölle*) nicht allein wirklichkeitsgetreu den Drei-Oktaven-Umfang; die Dreizahl bezeichnet zugleich die Trinität, die sieben Saiten die Himmelssphären<sup>17</sup>.

In der Rangordnung der Musikinstrumente nach Johannes de Grocheo stehen die besaiteten ohnehin obenan<sup>18</sup>, unsere Harfe wird darüber hinaus noch ausdrücklich als künstliches Instrument über die niederen Tonwerkzeuge erhoben<sup>19</sup>. Daß der Esel ungeeignet zum Harfenspiel sei, klingt in lateinischen, deutschen, französischen, englischen und italienischen Sprichwörtern an. Gleiches soll Hans Holbeins d. J. Illustration zu des Erasmus von Rotterdam *Lob der Torheit* von 1516 be-

<sup>11</sup> L. Schrade, *Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abtei Cluny*, Deutsche Vierteljahrschrift f. Lit.-Wiss. u. Geistes-Geschichte, VII, 1929, S. 248; — R. Hammerstein, *Die Musik am Freiburger Münster*, AfMw IX, 1952, S. 212.

<sup>12</sup> K. Honemeyer, *Luthers Musikausschauung*, hs. Diss. Münster 1941, S. 76.

<sup>13</sup> Pincherle, a. a. O. S. 1922; — Réau, a. a. O. S. 68.

<sup>14</sup> Pfrogner, a. a. O. S. 117.

<sup>15</sup> Textstellen zitieren Pincherle, a. a. O. S. 1921; — Fr. Dick, *Bezeichnungen für Saiten- und Schlaginstrumente in der altfranzösischen Literatur*, Gießener Beiträge zur Roman. Philologie, Heft 25, Gießen 1932; — D. Treder, *Die Musikinstrumente in den höfischen Epen der Blütezeit*, Greifswald 1933; — Abbildungen finden sich bei G. Kinsky, *Geschichte der Musik in Bildern*, Leipzig 1929; — M. F. Schneider, *Alte Musik in der bildenden Kunst Basels*, Basel 1941; — MGG Bd. V, Taf. 65.

<sup>16</sup> Boetius, *De institutione musicae*, hrsg. v. G. Friedlein, Leipzig 1867, S. 205; — J. Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, SIMG I, S. 85; — G. M. Lanfranco, *Scintille di musica*, Brescia 1523, IV; — Glarean, *Dodecachordon*, Basel 1547.

<sup>17</sup> W. Fraenger, *Hieronymus Boschs, das 1000jährige Reich*, Coburg 1947, S. 77 ff. und Taf. V; — P. Harlan, *Vom Wesen der Musikinstrumente*, ZfM. 1954, S. 463 f.

<sup>18</sup> Vgl. Wolf, a. a. O. und Th. Gérold, *Les pères de l'église et la musique*, Paris 1931, S. 180 f.

<sup>19</sup> Glarean, *Dodecachordon*, S. 57: „Cum difficultatem eius arbitror in causa esse tum quod vulgus magis amat clamosa minusque artes habentia [instrumenta]“.

sagen<sup>20</sup>. Der Satz: „*Wer nicht Harfe spielen kann, werde ein Pfeifer*“<sup>21</sup> entsprechen die Verse S. Brants in seinem *Narrenschiff* von 1494: „*Ein sackpiff ist des narren spil, der harpffen achtet er nit vil*“<sup>21a</sup>.

Sinnbildliche Funktion aus göttlicher Herkunft und Rangerhöhung infolge kunstvoller Anlage vereinen sich am Ende mit ethischem Wert. Ein Tröster in Leid und Arbeit ist die Harfe des hl. Bernhard, gestimmt und gespielt von Anmut, Vernunft, Reue, Buße, Demut, Liebe, Mitleid, Geduld und Gerechtigkeit (= den neun Saiten?). Selig, wem dies himmlische Instrument erklingt, wer durch Gottes-Minne und Armut sich dereinst das Paradies verdient! So heißt es in einem Schriftwerk der altfranzösischen Mystik<sup>21b</sup>, und „*Gutes tun und Gott loben*“ lehrt auch die Harfe nach Martin Luther. Mit dieser Formulierung in seiner Auslegung des 150. Psalms<sup>22</sup> ist er nicht nur der Auffassung des J. Nider in *24 güldene Harpfen* nahe, die bis 1500 schon in acht Auflagen erschienen waren<sup>23</sup>, Luther steht damit deutlich auf dem Boden altkirchlicher Tradition. Neueste Forschungen, vor allem die über die Konkordanz des Mittelalters durch H. Hüschen, deren Veröffentlichung bevorsteht, haben erwiesen, daß die von Luther in seinen Psalmskommentaren noch vertretene, später von ihm selbst verworfene mystisch-allegorische Erklärung der musikalischen Instrumente engsten Zusammenhang mit der gelehrten Methode der Kirchenväter hat. Seit Augustin sehen diese nämlich alle Instrumente weniger praktisch als geistlich, d. h. im Hinblick auf einen ihnen innewohnenden theologischen Gehalt, und der Reformator schließt sich nur dem an, was jene in fast wörtlicher Übereinstimmung, zum mindesten aber immer dem Sinne nach ebenso ab- und nachgeschrieben haben. Und zwar werden gewisse Instrumentenpaare, so auch Psalterium und Cithara, in einem bestimmten Gegensatz gesehen: jenes weist auf die überirdische, vollkommene und himmlische Welt hin, diese auf das Gegenteil. Begründung für diesen Dualismus fand man in der gegensätzlichen Formgebung beider: weil beim Psalterium der Ton von oben herkomme („*desuper resonans*“), bei der Cithara aber von unten<sup>24</sup>. Soll nun diese Erklärung überhaupt eine reale Grundlage gehabt haben, ehe sie weitergetragen und gelegentlich auch irrtümlich verstanden worden ist, so können wir uns heute nur auf zwei Instrumente beziehen, die gestaltlich jene Antithese zulassen. Wir müssen im „*ψαλτήριον*“, das von jeher als dreieckiges und saitenreiches Instrument angesprochen worden ist, die assyrische aufrechte Winkelharfe erkennen, die so gehalten worden ist, daß ihr Körper über den Saiten lag, während mit der „*cithara*“ in diesem Falle sowohl die antike Leier als auch eine

<sup>20</sup> M. F. Schneider, a. a. O. Abb. 65.

<sup>21</sup> überliefert durch G. Kastner, *Parémiologie musicale de la langue française*, VI, 5, S. 545 f. (Paris o. J.).

<sup>21a</sup> Neudruck der Gesellschaft der Bibliophilen, Basel 1913.

<sup>21b</sup> A. Hilka, *Altfranzösische Mystik und Beginentum*, Zs. f. romanische Philologie, XLVII. Bd., Halle 1927, S. 121 ff. (ausdrücklich „*harpe*“ im Text).

<sup>22</sup> Honemeyer, a. a. O. S. 69.

<sup>23</sup> Honemeyer, a. a. O. S. 75 zitiert: „Im 3. gnadenreich Spiel wird der Mensch selbst zur Harfe. Die Saiten sind Kräfte der Seele, müssen gespannt sein, auch sollen die Hände an die Saiten gelegt werden, d. h. der Mensch muß mit Fleiß gute Werke wirken“. Wenn darüber hinaus zitiert wird, daß das Holz (der Harfe) dürr sein solle, d. h. der Leib müsse frei sein von der Feuchtigkeit loser Begierden, so ist solche Auslegung zu ergänzen durch ein Zitat aus Aristides Quintilianus „Von der Musik“ (hrsg. von R. Schäfke, Berlin 1937, S. 303), in dem es heißt: „Von den Instrumenten entsprechen die mittels Saiten organisierten dem ätherischen trockenen und einfachen Bereich des Weltgebäudes wie dem betreffenden Teil der seltsamen Natur. Sind sie doch leidenschaftsloser und frei von Veränderung, der Feuchtigkeit fremd; denn durch feuchte Luft verlieren sie ihre rechte Stimmung.“

<sup>24</sup> Vgl. Honemeyer, a. a. O. und W. Wolff, *Luthers Musikanschauung im Zusammenhang mit Augustin und der kirchlichen Tradition*, ungedr. Diss. Marburg 1928.

Vorform unserer späteren Zither gemeint sein müssen<sup>25</sup>. Hinzu kommt, daß wir in Übereinstimmung mit fast allen Experten im hebräischen „Nebel“ die Winkelharfe sehen und daß bereits sämtlichen hebräischen, lateinischen, griechischen und arabischen Bezeichnungen für dieses Saiteninstrument der Geruch der Vornehmheit anhaftet<sup>26</sup>. Damit wäre also früh vorgebildet, was die Kirchenväter veranlassen konnte, das Psalterium so zu kennzeichnen; Origenes von Alexandria (ca. 185–254) formuliert: „psalterium = spiritus, cithara = corpus“; Augustin sagt: „psalterium est caro divina operans, cithara caro humana patiens“, Bruno von Köln (1032 bis 1101): „psalterium est immortalitas et impassibilitas, cithara est mortalitas et passibilitas“, und Luther endlich faßt es in den Satz: „psalterium est deus incarnatus, cithara est homo deificatus.“ Nicht aus Willkür oder gar durch Zufall, sondern auf dem Boden einer festgegründeten Tradition erscheint also die Harfe in Luthers Bibelübersetzung, und mit ihr wird sie so und nicht anders im neuhochdeutschen Sprachschatz eingebürgert.

Aus seiner überirdischen Herkunft sind dem Harfenklang von Anfang an übersinnliche Kräfte zugeflossen; die nordische Mythologie ist von zaubermächtigem Harfenspiel voll<sup>27</sup>, aber auch in neuerer Zeit künden noch Märchen und Sagen von der Macht Harfender, ja von der selbsttätigen Tongewalt des Instruments<sup>28</sup>. An die Äolsharfe müssen wir hier denken, an die Harfe des hl. Dunstan (925–988), die einmal (an der Wand hängend) eine Antiphon gespielt haben soll<sup>29</sup>, und an alle jene natürlichen und künstlichen „Windharfen“, die von jeher Konstrukteure und Phantasten beschäftigt haben und bis in unsere Tage den Poeten als zauberisches Requisit gelten<sup>30</sup>. Natur-, Erd- und Wassergeister haben sich des Zaubers klingender Saiten bedient; Seekönig, Meermann und Nöck sind Gestalten, denen Bildner, Dichter und Musiker Harfenspiel nachrühmen<sup>31</sup>. Die Assoziation rauschender Harfenarpeggien zu bewegtem Wind- und Wasserspiel ist schließlich in der neueren Musik, in der Programmusik, im romantischen und impressionistischen Stil lebendig. „Die Zauberharfe“ ist nicht bloß ein Titel für ein Schubertsches Singpiel gewesen, in dem der Komponist übrigens für zwei Harfen schreibt, zauberisches Kolorit ist der Harfenton schon in Händels *Giulio Cesare* (1724), dann in Boieldieus *La dame blanche* (1825) und endlich bei Wagner, Strauss und Debussy, in deren Partituren über das Koloristische hinaus noch stark das Sinnbildliche zu spüren ist.

Gutes und Böses wirken die Dämonen mit ihrem Saitenspiel; Verlockung und Verführung sind ebenso ihre Ziele wie Hilfe und Errettung zum Guten. Magisch und

<sup>25</sup> Im späten Gelehrtenlatein ist freilich die Harfe auch oft als „cithara“ bezeichnet.

<sup>26</sup> H. Hickmann, *Les harpes de l'Égypte pharaonique*, Kairo 1953, S. 365 ff.

<sup>27</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, III, S. 1465 ff. und Dankert, a. a. O. S. 334.

<sup>28</sup> Vgl. das von C. Simrock (*Deutsche Märchen*, Stuttgart 1864, S. 71 ff.) aufgezeichnete Märchen *Der eiserne Johann*.

<sup>29</sup> *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, S. 1465 ff.

<sup>30</sup> So ist Höltys „Lied“ von der kleinen Harfe, deren Saiten im Abendrot von selbst tönen, zum Motto für den III. Satz der Harfensonate von P. Hindemith (1939) geworden.

<sup>31</sup> Man denke an Eichendorffs *Meeresstille*, an Geibels Vers „Der Meermann harft“ und an die Ballade *Der Nöck* nach dem Schwedischen von A. Kopsis in der Vertonung durch C. Loewe.

*Die Windharfe* heißt eine Gedichtsammlung von Oda Schäfer (1937). *Geisterharfe* betitelt sich eine Novelle von Johanna Baltz (1887), *Die Harfe. Ein Beitrag zum Geisterglauben* eine Erzählung von Th. Körner.

Eine Oper *Meeremanns Harfe* von Arno Kleffel wurde 1865 in Riga aufgeführt.

Hierher gehören auch die Gemälde von A. Böcklin *Meeresbrandung* und *Seetingeltangel* sowie M. Klingers *Accorde*.

zauberhaft berückendes Harfenspiel nährt die Neigung des mittelalterlichen Menschen zur Symbolik, folgert F. Dick aus verschiedenen Textstellen, die er zitiert. Daß „*der Harfen Wunderklang der bösen Geister wehret*“, sagt noch G. Ph. Harsdörfer in seiner *Seelewig* von 1644<sup>32</sup>. Wenn dann der Geiz<sup>33</sup>, die Wollust<sup>34</sup>, die Sirenen<sup>35</sup>, Unterweltdämonen und gar der Teufel selbst sich des Harfenzaubers bemächtigen<sup>36</sup>, so war gewiß für die Zeitgenossen, die viel besser als wir um „Sinnbilder“ Bescheid gewußt haben, die Aussage solcher paradoxer Bildmotive um so eindringlicher. Dasselbe gilt, wenn — wie schon im Altertum<sup>37</sup> — im Mittelalter ausgerechnet Tieren eine Harfe in die Hand gegeben wird; Esel und Schwein — Symbole der Dummheit und Gemeinheit (man denke an die oben genannten Sprichwörter!) — spielen gelegentlich Harfe<sup>38</sup>.

Am großartigsten hat sich die Macht der Töne in der Gestalt des antiken Orpheus bewiesen, der im Norden seine Parallele hat<sup>39</sup>, und in David, dem Hirtenknaben und späteren Psalmisten, seine christliche Entsprechung findet. Beide Überlieferungen, die heidnische wie die biblische, sind so oft in Wort, Bild und Ton künstlerisch gestaltet worden, daß vornehmlich sie den eigenen Nimbus der Harfe festgelegt haben.

Der ein Saitenspiel handhabende griechische Sänger — eine Handschrift des British Museum, London, stellt ihn harfend inmitten der Tiere dar<sup>40</sup> — ist als Opernheld seit Monteverdis *Orfeo* (1607) bekannt geworden; sein musikalisches Attribut bleibt in vielen Partituren die Harfe (Gluck 1762, J. G. Naumann 1787, J. Haydn 1793/94 u. a.). In der Karikatur spielt J. Offenbach, ein zweiter Orpheus, Harfe<sup>41</sup>. In der alttestamentarischen Figur des harfenden David sieht R. Hammerstein mit Recht drei verschiedene Sinngehalte<sup>42</sup>: zunächst die Verwirklichung der Heilung des kranken Saul, danach David selbst als Begründer der Kirchenmusik und endlich seine Gestalt mit der Harfe als Sinnbild christlichen Lobgesangs; der Psalmist wird zuletzt — ähnlich wie die hl. Cäcilie<sup>43</sup> — selbst als Allegorie der Kirchenmusik gesehen. Eine ausführliche Würdigung der Davidgestalt verdanken wir W. Blankenburg<sup>44</sup>, hier interessieren uns zunächst die Szene „David vor Saul“ und die Heilung Sauls durch das Harfenspiel. Blankenburg hebt hervor, daß die medizinische Wirkung der Musik niemals bloß magisch verstanden werde, sondern immer auch als

<sup>32</sup> MfM. XIII, S. 53 ff.

<sup>33</sup> H. Lavoix, *La musique dans l'imagerie du moyen âge*, Paris 1875, S. 21.

<sup>34</sup> Auf einer aquarellierten Federzeichnung von Peter Vischer d. Ä. (Abb. in A. Fuchs, *Die Musikdarstellungen am Sebaldusgrab*, Erlanger Beitr. z. Musikwissenschaft II, Kassel 1935, S. 36.)

<sup>35</sup> Im *Horius Deliciarum* der Herrad von Landsperg (vgl. M. Engelhardt, *H. von Landsperg*, Stuttgart 1818, Taf. 5, Fig. 3). Ähnlich bei einem Fest am Württembergischen Hofe 1609 (vgl. H. J. Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, Halle 1932, S. 86 Anm.). — Die *Loreley* mit einer Harfe malte A. Rethel (ca. 1836).

<sup>36</sup> Lavoix, a. a. O. S. 47 und *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, S. 1465 ff.

<sup>37</sup> H. Hickmann, „*Harfe*“ in MGG Bd. V, Abb. 25, 40 u. 43 (altvorderasiatische Tierdarstellungen).

<sup>38</sup> Pinderle, a. a. O. S. 1922; — Mar. Schneider, a. a. O. S. 273; — Réau, a. a. O. S. 125; — M. Rickert, *Painting in Britain*, Melbourne 1954, Taf. 94.

<sup>39</sup> Danckert, a. a. O. S. 334.

<sup>40</sup> Signatur: Eg. 1554, German., 1596—99.

<sup>41</sup> Abb. in F. Herzfeld, *Du und die Musik*, Berlin 1950, S. 329.

<sup>42</sup> a. a. O. — Vgl. dazu W. Menzel, *Christliche Symbolik*, Regensburg 1854, Bd. I, S. 372.

<sup>43</sup> Vgl. dazu Th. Körners Gedicht *Die hl. Cäcilie*, C. A. H. Clodius' Gedicht *An die Harfe der hl. Cäcilie* (Allg. musikal. Ztg., Leipzig 1806, S. 273. — Ferner den mehrfach verwendeten Titel zu G. F. Händels Opern (Abb. in R. Haas, *Musik des Barocks*, Potsdam 1928, S. 241; — J. Müller-Blattau, *Händel*, Potsdam 1933, S. 116; — MGG V, Sp. 1254.). Endlich die Gemälde von P. Mignard (Abb. in *Enciclopedia italiana*, Milano-Roma 1929, Bd. IV, Taf. 112) und Fr. Solimena [1657—1747] (Schloß Pommersfelden).

<sup>44</sup> MGG Bd. III, Sp. 39 ff.

Frucht des göttlichen Geistes. Damit ordnet sich erneut die Stellung des charakteristischen Instruments in jenen Bezirk ein, der ihm nach der dualistischen Auslegung der Kirchenväter seit jeher zukommt. Schon aus dem hohen Mittelalter sind anschauliche Darstellungen überliefert<sup>45</sup>, desgleichen Textstellen (z. B. aus der *Weltchronik*)<sup>46</sup>. Die Geschichte klingt ferner bei Martin Luther ebenso an<sup>47</sup> wie in J. Otts Vorrede zu den *115 weltlichen und einigen geistlichen Liedern*<sup>48</sup> und in G. Ph. Harsdörfers *Frauenzimmersgesprächspielen*<sup>49</sup>. Sie wird in einem Baseler Volksschauspiel von 1571 dargestellt<sup>50</sup>, wie sie schon bei Tinctoris Bestandteil der Musiklehre als „*mos davidicus*“ ist<sup>51</sup> und auch von G. Zarlino nicht vergessen wird<sup>52</sup>. J. Kuhnau ist das Thema Anlaß zur zweiten seiner *Musikalischen Vorstellung einiger biblischer Historien* geworden<sup>53</sup>, ebensowenig fehlt es in dem von J. U. König verfaßten Oratorientext von 1718 *Der königliche Prophet David*, dessen Musik von G. Ph. Telemann leider verschollen ist<sup>54</sup>. Ihre künstlerisch eindringlichste Darstellung endlich fand diese biblische Szene durch Rembrandt, der außer einer Handzeichnung zwei Gemälde (in den Haag und Frankfurt) hinterlassen hat.

Äußerlicher als seine vergeistigte Kunst wirkt dagegen P. Lastmanns Bild „David im Tempel“ (Braunschweig)<sup>55</sup>. „David Rex“ inmitten seiner Musiker war schon im hohen Mittelalter das am häufigsten vorkommende musikikonographische Thema<sup>56</sup>, in zahlreichen Miniaturen ist es abgewandelt<sup>57</sup> und am Ende geradezu das typische Psalterbild geworden<sup>58</sup>. Wird dabei zunächst jeweils dem Psalmisten das Lieblingsinstrument der Zeit in die Hand gegeben, so bleibt schließlich die Harfe als bevorzugtes Attribut des musizierenden Königs übrig, und nach allem, was wir bisher an sinnbildlichen Hintergründen finden konnten, ist das kein Zufall. Noch bedeutungsvoller freilich ist der letzte der von Hammerstein genannten Sinngehalte: das Psalterbild, in dem der harfende David zum Sinnbild christlichen Lobgesangs, d. h. der Kirchenmusik wird; denn der Psalter ist das Gebetbuch der Kirche schlechthin<sup>59</sup>. Dieses Bild ist am Beginn des Psalters in den mittelalterlichen Prachtbänden wie in den Stunden- und Gebetbüchern burgundischer Fürsten zu finden. Nicht nur das Thema „David mit seinen Musikern“, sondern auch David allein, betend (die Harfe liegt vor ihm) oder singend und harfend, wird immer neu gestaltet. Im „*Arbor Jesse*“, in den Reihenfiguren gotischer Kirchenfassaden, am geschnitzten Chorgestühl, auf Heiligenbildern, an Orgelprospekten erscheint der Schutzpatron der *Musica sacra* mit seiner Harfe; zu Plastiken, Gemälden, Stichen und Schnitten

45 M. Rickert, a. a. O., Taf. 86; — Th. Gérold, *Histoire de la musique*, Paris 1936, Pl. XXIII, auch S. 329.

46 Treder, a. a. O. S. 40.

47 In der Vorrede zu den *Symphoniarum jucundae* (1538) zitiert von Pfrogner, a. a. O. S. 158.

48 abgedruckt in Eitner Publikationen I–IV.

49 Vgl. E. Schmitz, *Lilientron-Festschrift*, Leipzig 1910, S. 254 ff.

50 E. Refardt, *AFMW III*, S. 199 ff.

51 E. Coussemaker, *Scriptores*, IV, S. 153 f.

52 *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1562, S. 7.

53 Vgl. Zingel, a. a. O. S. 120.

54 Zingel, a. a. O. S. 120 f. — In J. v. Seyfrieds dreiaktigem Melodram *Saul* ist die Szene musikalisch ausgeführt.

55 Abb. in M. Sauerlandt, *Die Musik in 5 Jahrhunderten europäischer Malerei*, Leipzig 1922, Taf. 93.

56 Hammerstein, a. a. O. S. 212, und A. Springer, *Die Psalter-Illustration im frühen Mittelalter*, Leipzig 1883.

57 Vgl. E. Boeckler, *Abendländische Miniaturen*, Leipzig-Berlin 1930; — P. Buberl, *Die illuminierten Hss. in Steiermark*, Leipzig 1911; — H. J. Hermann, *Die frühmittelalterlichen Hss. des Abendlandes*, Leipzig 1923; — H. Tietze, *Die illuminierten Hss. der Rossiana zu Wien*, Leipzig 1911; — H. Wegener, *Die deutschen Hss. bis 1500*, Leipzig 1928; — D. F. Scheurleer, *Iconographie des instruments de musique*, Den Haag 1914.

58 J. R. Rahn, *Das Psalterium aureum zu St. Gallen*, St. Gallen 1878.

59 Blankenburg, a. a. O. Sp. 41.

treten Titelblätter. So sehr ist die Harfe Mittel zum Lobe Gottes, daß ein altes Sprichwort sagen darf: „Es tönt nicht gut auf der Harfe, wenn man Gott lästert“<sup>59a</sup>. So stark ist die Allegorie im Bewußtsein der abendländischen Menschheit verankert, daß die Harfen der Barockzeit — unabhängig vom Typ — „Davidsharfe“ genannt und mit einem gekrönten Haupt, dem des königlichen Harfenspielers aus dem Alten Testament, geziert werden. Mehr noch, der Begriff „Davidsharfe“ wird als so eindeutig empfunden, daß Lieder- und Psalmensammlungen bald so heißen können: *Cithara Davidica*, *Davidsharffe*, *Königliche Harff des himmlischen Sängerkürsten*, *Harfften Davids mit Teutschen Saiten bespannt*, *Davids Buß- und Todten Harfften*, *Christlich Davids Harfenspiel*, *Hunderttönige Vater-Unser-Harffe*, *Lobsingende Harfe*, *Geistlich Harfenspiel*, *Zionsharffe*, *Arpa Davidica*, *Choralharfe*, *Lutherische Harfe*; seit dem 16. Jahrhundert reiht sich Titel an Titel, und nicht allein deutsche, sondern auch englische und holländische Ausgaben erscheinen bis in unsere Zeit, in der die letzten Drucke mit diesem Schlagwort versehen werden. Der Titel einer späten Ausgabe des Psalters von A. Lobwasser (Berlin 1700) symbolisiert überdies treffend, wie „die lobenden Wasser aus einem Psalter in Harfenform alle Lande durchströmen“<sup>60</sup>.

Instrument der Bibel ist die Harfe ohnehin<sup>61</sup>; man gibt sie den Juden in die Hand, wenn alttestamentarische Geschichten dargestellt werden sollen<sup>62</sup>; in den apokalyptischen Visionen bei den 24 Ältesten und im Chor der Engel tönt sie ebenso<sup>63</sup>. Von Himmelstönen und Engelscharfen wissen auch neuere Autoren zu reden<sup>64</sup>, und ganz eindeutig kontrastiert Victor Hugo in *La Lyre et la Harpe* (1822) diese im christlichen Sinne gegenüber jener im heidnischen. Für die musikalische Praxis folgt daraus eine Verwendung der Instrumentalfarbe der Harfe vornehmlich in Gebeten, Apotheosen und Sakralszenen<sup>65</sup>. Was in einigen frühen Kirchenkantaten (von S. Knüpfer, J. Krieger, J. Schelle, F. W. Zachow) Gestalt angenommen hatte und in der farbigen Kirchenmusik der Herrnhuter Brüdergemeine zu Niesky fortgesetzt worden ist<sup>66</sup>, findet in der romantischen Orchestration seine Erfüllung. Nur über diese historische Tradition ist die Einbürgerung der Harfe im modernen Orchester überhaupt zu verstehen; denn wenn H. Berlioz in seinem *Grand traité*

<sup>59a</sup> Gérold, a. a. O. S. 404, zitiert Prosper von Aquitanien, der sagt: „*Psalterio coelestia, cithara autem terrena laudentur*“.

<sup>60</sup> Abb. in MGG Bd. I, Sp. 1715 und in F. Blume, *Evangelische Kirchenmusik*, Postdam 1931, Abb. 24, S. 74. Die zentrale Aufstellung des königlichen Harfenspielers auf dem bekannten Stich der Dresdener Kantorei um H. Schütz „beleuchtet seine hohe sinnbildliche und autorative Kraft“ (Blankenburg); Abb. in H. Schnoor, *Dresden. 400 Jahre deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 44 und in MGG IV, Sp. 979 (im Ausschnitt).

<sup>61</sup> Vgl. G. Büchner, *Biblische Real- und Verbal-Handkonkordanz*, Leipzig 1901; — *Calwer Bibelkonkordanz*, Stuttgart 1922; — *Praktisches Bibelhandbuch* (Wortkonkordanz), Stuttgart 1951.

<sup>62</sup> Musikalische Verwirklichung in Moritz v. Hessen, Psalm 150; Musik zu Basler Volksschauspielen 16. Jh.; S. Brossard, *Les trois enfants de la fournaise de Babylon*; Händel, *Esther* (1720); B. Klein, *David* (1830); J. von Seyfried, *Noah* (1819); J. E. Eberlin, *Der verlorene Sohn*; J. Fr. Lesueur, *Weihnachtsoratorium*; H. Berlioz, *Des Heilands Kindheit*; Fr. Liszt, *Psalm 23* und *137*; A. Honegger, *König David*.

<sup>63</sup> Vgl. dazu G. Schünemann, *Die Musikinstrumente der 24 Älten*, AfMf I, 1936, S. 42 ff. mit Abb. — Abb. barocker Titel bei J. Haas, a. a. O. S. 97 u. 109. — Am bekanntesten A. Dürers „Berufung“ (Apokalypse) von 1498. — Vgl. ferner J. Sadeler, Anbetung des Lammes, 1588 (Abb. in AfMW I, S. 57) und „Collegium musicum zu Thun“ 1737 (Abb. in A. E. Cherbuliez, *Die Schweiz in der Musikgeschichte*, Leipzig 1932, Abb. 7); auch Ms. aus dem 13. Jh. (Abb. bei Gérold, a. a. O. Pl. XXI.)

<sup>64</sup> Silesius, Milton, Klopstock, Schiller, Höltz, Matthison, Platen, Dehmel, Chateaubriand, Lamartine u. a. *Der Engel, der seine Harfe versetzte*, ist der Titel eines Romans von Ch. Terrot (Deutsche Übersetzung im Süddeutschen Verlag, München 1955).

<sup>65</sup> E. A. Slanina, *Die Sacral szenen der deutschen Oper des frühen 19. Jahrhunderts* (Diss. Köln 1934), Bochum 1935; — H. J. Zingel, *Die Einführung der Harfe in das romantische Orchester*, Die Musikforschung II, Kassel 1949, S. 192 ff.

<sup>66</sup> Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, S. 127 f. und 157 f.

*d'Instrumentation et d'Orchestration modernes* (Paris 1844, S. 80) über die Harfe bemerkt: „Les notes, les accords, les arpèges qu'elles jettent alors ou travers de l'orchestre et du cœur, sont d'une splendeur extrême. Rien de plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques, de pompes religieuses, que les sons d'une grande masse de harpes ingénieusement employée“, so faßt er nur noch einmal vom modernen Klangempfinden her, was die Überlieferung seit altersher an sinnbildlicher Bedeutung in sich schloß.

Schon frühzeitig haben sich (vgl. Blankenburg) jüdische, hellenistische und christliche Vorstellungen zu einer einzigen Gestalt „Orpheus-David-Christus“ verdichtet. Darüber hinaus mögen Motive aus anderen Bereichen in die Figur des harfenden Psalmensängers eingegangen sein, so z. B. solche, die von den antiken Gottheiten und Sänger-Poeten wie Phöbus-Apollon, Arion und Amphion herrührten<sup>66a</sup>. Später, als schon die Harfe Davids sich ihre Sonderstellung zu erringen begann, kam auch aus dem Norden Kunde von harfenden Barden. In Irland, Wales und Schottland spielte die Rahmenharfe eine große Rolle, sie gehörte zu den drei unentbehrlichen Requisiten des edlen Mannes und genoß gesetzlichen Schutz. Mit den „*Lais de harpe*“, die Tristan gesungen hat<sup>67</sup>, mag dann der Ruhm jener nordischen Harfner herübergekommen sein. Bezeichnenderweise steht in dem bekannten Doppelbildnis Dufay-Binchois die Harfe, stellvertretend für die weltliche Musik, der Orgel gegenüber<sup>68</sup>, auch haben einige Minnesänger sie im Wappen geführt<sup>69</sup>, eine sogenannte Wolkensteinharfe hat man auf der Wartburg verwahrt, und G. de Machaut zählte die Vorzüge seiner Dame an den Saiten seiner Harfe ab<sup>70</sup>. Als Wappenzeichen Irlands, wo die europäische Harfe ihre erste Förderung genoß, hat sie lange in der Standarte des britischen Königs gestanden, im saitenlosen Zustand sollte sie auf einem Relief am „Irischen Hause“ zu Dublin als Mahnmal der Unfreiheit das Volk aufrufen. Als man später Ossians Poesie entdeckte, erhielten aus der Tradition der Briten die Sänger der Romantik starken Impuls. Bei keiner Ossian- oder Barden-Oper durfte das charakteristische Requisit fortan fehlen, Rust, Mayr, Lesueur, Catel und Méhul verwenden Harfen in ihren Partituren<sup>71</sup>. Selbst niederen Wandermusikanten erweisen Dichter und Maler nun Ehren; in den Gestalten der (oft blinden) Harfner und Harfenmädchen lebt die Vergangenheit in einem verklärten Lichte auf<sup>72</sup>. Die „Lieder des Harfners“, die durch die Dämmerung und

<sup>66a</sup> Apollo mit der Harfe: vgl. Lavoix, a. a. O. S. 47; — Treder, a. a. O. S. 39; — D. F. Scheurleer, *Catalogus van de Muziekwerken*, II, Den Haag 1924, S. 81; — dazu Hans Sachs, *Die harpf Apollinis und der friedstab Mercurii*, auch *Phoebus mit der frawen Coronis*; — C. Spangenberg, *Von der Musica und den Meistersängern*, ed. A. v. Keller, Stuttgart 1861; — H. Holbein d. J., Entwurf zu einer Festdekoration 1533 (Kretzschmar-Festschrift, Leipzig 1918, S. 19).

Amphion mit Harfe zaubert bereits in der *Weltchronik* (Tredler, a. a. O. S. 40); desgl. in Görings *Liebessweyenblümlein* (1654).

Arion mit Harfe: erwähnt von Spangenberg, a. a. O., und dargestellt von J. Peri im 5. Intermedium zu Florenz 1589 (vgl. J. Haas, a. a. O. S. 31).

<sup>67</sup> Lavoix, a. a. O. S. 33 f.; — Treder, a. a. O. S. 39 f.

<sup>68</sup> Abb. in Kongreßbericht Basel 1924, Leipzig 1925, zum Titel, und in MGG I, Sp. 1854.

<sup>69</sup> Lavoix, a. a. O., nennt den „*wilden Alexander*“, das *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, S. 1465 ff. Blicker von Steinach. In der Genealogie des Hauses Habsburg (von J. Burgkmair) führt ein Werner v. H. ein solches Wappen (Abb. in G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Tafelband, Nr. 144).

<sup>70</sup> im „*Dit de la harpe*“ (nach Dick, a. a. O. u. a.).

<sup>71</sup> Zingel, Mf II, S. 199 f.

<sup>72</sup> Vgl. Gedichte von Klopstock, Goethe, Matthison, Mayrhofer, Uhland, Lenau, Storm. Über den blinden Musiker (Harfner) in der Antike weiß H. Hickmann Wesentliches zu sagen (*Le métier de musicien au temps des Pharaons*, Kairo 1954). — Vgl. auch L. Richters „Überfahrt am Schreckenstein“ im Vergleich zu Th. Körners *Der Schreckenstein und der Elbstrom*. — Mit Thomas' *Mignon* ist der Harfner aus Goethes *Wilhelm Meister* auf die Opernbühne gekommen.

nächtliche Stille hallen und wehmütige Sehnsucht wecken, sind gleichsam ein Konzentrat der Romantik (Tieck, Mörike, Stifter). Harfentöne scheinen aus Himmelsfernen zu kommen, und leicht gilt das Instrument ähnlich der Leier als Sinnbild der Poesie, wobei die Tatsache, daß es lebendig und praktisch verwertbar war, ihm nur noch den Vorrang vor jener sicherte.

Am Ende darf das Instrument, das Orpheus, König David und der hl. Caecilia zugewiesen und von den Sängern der Heldenlieder gespielt worden war, eine der neun Musen auf dem Parnaß<sup>73</sup> und die Musica selbst zieren. In der Darstellung der sieben freien Künste aus der Bilderhandschrift der Herrad von Landsperg (12. Jh.) war sie schon so abgebildet<sup>74</sup>. Eine Harfe allein oder einen harfenden Engel oder Genius wählen sich später Musikfirmen als passendes Fabrikzeichen (A. Ruckers und J. Couchet in Antwerpen, A. Delin und noch J. Kirkman in London)<sup>75</sup>, bei Musikfesten, Ausstellungen und Messen gilt das Instrument als Kennzeichen, und es ist auch Max Klinger als geeignetes Attribut der Muse in seiner *Evocation* erschienen, ist also gleichsam tönendes Sinnbild künstlerischer Inspiration und Huldigung an die Musik.

So rundet sich der Kreis. Der Primat der „goldenen Harfe“ ist keine willkürliche Erfindung, sondern geschichtliche Tatsache, die weit zurück zu verfolgen ist und die soziologische Sonderstellung des Instruments rechtfertigt.

## Ein Musiklexikon von Christoph Demantius

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT, ERLANGEN

Die Musica nova brachte zu Beginn des 17. Jahrhunderts aus Italien zahlreiche neue Kunstwörter mit, die bald auch zu einem Lehrgegenstand des Musikunterrichts an den deutschen Lateinschulen erhoben wurden, weil die Knaben, „wenn sie zur Music gestellet werden . . . von Italienischer Sprache / vnd also jetzo vbliden Terminis Musicis nichts gelernet / noch verstehen“ (N. Gengenbach, *Musica Nova*, Leipzig 1626). Als Übermittler der neuen italienischen Fachausdrücke galt das ganze 17. Jahrhundert hindurch Michael Praetorius. Im Anschluß an sein *Syntagma musicum* III (1619) wurde im deutschen Raum die musikterminologische Lexikographie in Form von *Appendices usitatorum in hodierna Musica terminorum* begründet, die den Lehrbüchern der praktischen Musik (*Ars cantus*, *Musica modularia*, *Ars executionis*) „den Tyronibus zum besten“ beigegeben wurden, „die- weil heutigen Tages / hin vnd wider die Italienischen termini musici bey den Componisten sehr gebräudlich seyn“ (J. A. Herbst, *Musica practica*, Nürnberg 1642). Zumeist wurden auch lateinische und griechische Termini in diese *Appendices* mit eingereiht. Sie bildeten bis in das 18. Jahrhundert hinein im deutschen Raum eine eigene Gattung der musikterminologischen Lexikographie, die dann

<sup>73</sup> z. B. bei P. Vischer d. Ä., Figur am Sebaldusgrab zu Nürnberg, H. Holbein d. J., Entwurf zum „Parnaß“ 1533 (Berliner Kupferstichkabinett), P. van Vianen, Silberrelief zu Wien (Wiener Jahrbuch 15), J. A. de Peters, Apoll und die Musen, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

<sup>74</sup> Abb. in MGG III, Sp. 1295.

<sup>75</sup> Vgl. Grove, *Dictionary* III. Ed. 1927, Bd. IV, S. 474 ff., und E. Closson et Ch. v. d. Borren, *La musique en Belgique*, Brüssel 1950, S. 457 und 459.



DIE ZWEITE BERUFUNG AUS DER APOKALYPSE

Albrecht Dürer (1471 - 1528). Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen. Aufnahme: Bildarchiv Foto Marburg.

Zu H. J. Zingel, *Die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut.*



Zu H. J. Zingel,  
*Die Harfe als Symbol und  
allegorisches Attribut.*

### HEILIGE CÄCILIE

Francesco Solimena (1657 - 1747), Pommersfelden.



### DIE MEERESBRANDUNG

Arnold Böcklin (1827 - 1901), Berlin, Nationalgalerie.

auch neben den eigentlichen Musiklexika (seit Janowka 1701) noch eine Zeit lang fortbestand. Ihr stark traditionelles Gepräge, ersichtlich vor allem an einem charakteristischen Grundbestand von Wörtern und Wortbegriffen (Concerto, Capella, Coro favorito, Falso bordone, Verzierungsbezeichnungen [Accento, Tremulo, Tirata usw.], Tempus, Director musices, Stilus recitativus u. v. a.) ist symptomatisch für die epochale Geschlossenheit der Zeit von 1600 bis gegen 1750.

Derartige Appendices terminorum musicorum finden sich u. a. in den Lehrbüchern der *Musica practica* von Nicolaus Gengenbach (*Musica Nova*, Leipzig 1626), Christoph Demantius (*Isagoge artis musicae*, seit 8. Aufl., Freiberg i. S. 1632), Laurentius Ribovius (*Enditridion Musicum*, <sup>2</sup>/1638), Ambrosius Profe (*Compendium Musicum*, Leipzig 1641), Johann Andreas Herbst (*Musica practica*, Nürnberg 1642)<sup>1</sup>, Johann Michael Corvinus (*Heptachordum Danicum*, Kopenhagen 1646), Nicolaus Zerleder (*Musica Figuralis*, Bern 1658), Georg Falck (*Idea Boni Cantoris*, Nürnberg 1688), J. C. Lange (*Methodus Nova*, Hildesheim 1688), Johann Georg Ahle (*Kurze Anleitung zur Singekunst*, Mühlhausen 1690), Johann Lorenz Albrecht (*Gründliche Einleitung*, Langensalza 1761), J. A. Hiller (*Anweisung*, Leipzig 1774). Auch Johann Gottfried Walthers lexikalische Arbeit im I. Band seiner *Praecepta der Musicalischen Composition* (Weimar 1708)<sup>2</sup> gehört hierher: Der eigentlichen Kompositionslehre (*Musica poetica*) des II. Bandes stellt Walther eine Elementarlehre voran, in der die musikalischen Termini „mit unter die *musicalischen Charakteres*“ gezählt werden. Dagegen ist sein *Musicalisches Lexicon* (Leipzig 1732) im Anschluß an S. de Brossards *Dictionnaire de Musique* (Paris 1703) entstanden, das seinerseits aus dem Plan erwachsen war, die „*mots Italiens*“ in französischer Sprache zu erklären<sup>3</sup>. Mit Brossard und Walther war, zusammen mit dem Musiklexikon des Prager Organisten Th. B. Janowka (Prag 1701), die musikalische Lexikographie als ein selbständiger Zweig des musiktheoretischen Schrifttums begründet, der dann im deutschen Raum durch das Stösselsche *Kurtzgefaßte Musicalische Lexicon* (Chemnitz 1737) und durch die Arbeiten von J. G. L. Wilke (1786), G. F. Wolf (1787) und H. Chr. Koch (1802) in unser lexikographisches Zeitalter hineingeführt wurde.

Der terminologische Anhang in der *Isagoge artis musicae . . . Kurtze Anleitung recht und leicht singen zu lernen* von Christoph Demantius, dem Zittauer und Freiburger Stadtschulkantor, ist das umfangreichste Musikwörterbuch des 17. Jahrhunderts und hat neben der kleineren Herbstschen Arbeit zahlreichen späteren Appendices als Vorbild gedient. Von den 10 Auflagen (12 Ausgaben) der Zeit von 1602 bis 1671 lassen sich nur noch 5 Exemplare nachweisen<sup>4</sup>:

<sup>1</sup> Abdruck dieser Appendix zusammen mit den handschriftlichen Eintragungen von Friedrich Emanuel Praetorius in das Wolfenbütteler Exemplar der Herbstschen Gesangslehre in der Zeitschrift *Musica* in Vorb.

<sup>2</sup> Neuauflage von P. Benary (Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. von H. Besseler, Bd. 2) Leipzig 1955.

<sup>3</sup> H. H. Eggebrecht, *J. G. Walthers Musiklexikon in seinen terminologischen Partien* (Acta musicologica in Vorbereitung).

<sup>4</sup> In Ergänzung einer Umfrage der Deutschen Staatsbibliothek Berlin vom Jahre 1950.

Von Demantius' *Forma Musices. Gründlicher und kurtzer Bericht der singekunst*, Bautzen 1592 (ein nur deutsch abgefaßter kleinerer Vorläufer der lateinisch-deutsch abgefaßten *Isagoge*) scheint es nur noch ein einziges Exemplar zu geben (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Universitätsbibliothek Tübingen).

- Nürnberg 1607 (British Museum London, Bibliothek Hirsch)<sup>5</sup>  
 Freiberg 1621 (Niedersächsische Landesbibliothek Hannover)  
 Freiberg 1632 (8. Auflage, Deutsche Staatsbibliothek Berlin, z. Z. Universitätsbibliothek  
 Tübingen)  
 Freiberg 1650 (Ratsschulbücherei Zwickau)  
 Freiberg 1656 (9. Auflage, unverändert gegenüber 8. Auflage, Bayerische Staatsbibliothek  
 München)

Der lexikalische Anhang ist offenbar erst seit der 8. Auflage in die *Isagoge* eingefügt. Denn jener weiter unten zitierte Passus aus der Vorrede bezieht sich ausdrücklich auf diese Auflage, und in den angeführten Ausgaben von 1607 und 1621 ist die Appendix nicht enthalten.

Im dreigliederten Modell der deutschen Musiklehre des 17. Jahrhunderts (*Musica theoretica, — practica, — poetica*) gehört die *Isagoge* zu den Lehrbüchern der *Musica practica*, der trivialen *Musica*, der *Ars cantus*. Die Lehre von der italienischen *Maniera del buon canto* (Verzierungslehre) ist noch nicht mit einbezogen. Sie findet sich im Bereich der deutschen Schulmusik erstmalig 1642 in der *Musica practica* von J. A. Herbst (im Anschluß an Praetorius, *Syntagma musicum* III)<sup>6</sup>. Der Aufbau der *Isagoge* (ab 8. Auflage) ist folgender: *De Clavibus*, *De Vocibus* [Tonsilben], *De Mutatione vocum*, *De Figuris notarum* mit Ligaturen-, Tactus- und Fuga-[Canon-]Lehre, 6 Gesangsregeln (über Haltung, Intonation, Affektbeachtung und Aussprache), Appendix, Solmisationsexempla (Intervallübungen), 100 Fugenexempla (Mutationsübungen).

Eine Neuauflage dieser Lehrschrift dürfte wegen ihres traditionellen und typischen Charakters kaum lohnend sein. Ihre Besonderheit ist, worauf schon R. Kade<sup>7</sup> und A. Adrio<sup>8</sup> hinwiesen, jener lexikographische Teil, den wir als das bedeutendste „Musiklexikon“ des 17. Jahrhunderts hier (mit Anmerkungen versehen) vollständig mitteilen. In der lateinischen Vorrede zur 8. Auflage (datiert 12. März 1632) schreibt Demantius, daß er sein Lehrbuch für diesen Neudruck sorgfältig durchgesehen habe, „und am Schluß habe ich aus dem Praetorianischen *Syntagma* die Erklärungen [*explicationes*] derjenigen griechischen, lateinischen und italienischen Wörter [*vocum*] in alphabetischer Ordnung eingefügt, die die heutigen Musiker [*Musici hodierni*] in ihren *Cantiones* am häufigsten gebrauchen. Denn diese Wörter kommen in den *Lexicis* und in den Büchern, die die *Praecepta Musica* enthalten, nicht vor . . .“

Von den insgesamt 175 *Termini* sind aber nur reichlich 100 aus dem *Syntagma* III (und II) genommen. Sie sind z. T. gegenüber Praetorius abweichend definiert. Diese Abweichungen, wie überhaupt die Auswahl der *Termini* und vor allem die Nennungen der Begriffswörter und Wortbegriffe, die Praetorius nicht hat, sind besonders durch den Gesangsschul-Charakter der *Isagoge* bestimmt. Eine Reihe

<sup>5</sup> Abbildung der Titelseite dieses Exemplars in MGG, Art. *Demantius* (A. Adrio); vgl. *Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch*, Bd. I, Frankfurt/M. 1928, Nr. 141, Taf. VI. — Das von Eitner (*Quellenlexikon*, Art. *Demantius*) als in Bibliothek Wagener (jetzt Conservatoire Brüssel) verzeichnete Exemplar der Ausgabe Nürnberg 1607 ist 1913 von dort an die Bibliothek Hirsch (jetzt British Museum) gelangt (freundliche Mitteilung von Herrn Dr. Albert Van der Linden, Brüssel).

<sup>6</sup> Dazu A. Allerup, *Die ‚Musica practica‘ des J. A. Herbst und ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung*, Kassel 1931.

<sup>7</sup> *Christoph Demant*, *VfMw* VI, 1890.

<sup>8</sup> MGG, Art. *Demantius*.

von Ausdrücken (*Choro favorito*, *Chorus recitativus* und *Stylus recitativus*, auch *Falso bordone*, *Paß*, *Capellen-Aufstellung* im Artikel *Con una Capella . . .* u. a.) stehen, von Praetorius unabhängig, in enger Nachbarschaft zur Schützchen Terminologie. Man erfährt aus der Zusammenstellung, was die Lateinschüler auf dem Gebiet der Musik-„Technologie“ haben lernen sollen und welche Termini es sind, „die die Musici hodierni am häufigsten gebrauchen“. Für einzelne Terminusschichten bringt Demantius klar definierte Bedeutungsstufen. Und für die barocke Musikgeschichte gibt uns unser Abdruck ein kleines geschlossenes Nachschlagewerk zur Hand.

#### Appendix

Neben anderen *Notitiis* aber / und in *Musicis rebus scitu necessariis*, ist auch vor hoch notwendig erachtet / der lieben Jugend aufs kürzeste die vornehmsten / Griechischen / Lateinischen und Italiänischen *terminos Musicos* oder Wörtlein / so der Zeit von jetzigen neuen *Musicis* aus gewissen Ursachen erdacht und rühmlichen gebraucht werden / an hero zusammen zu bringen und bey zu fügen / solche wird ihm [sich] nach Gelegenheit der Zeit ein jeder wol wissen zu Nutz zumachen.

Folget nun ein kurtze Ordnung der Griechischen / Lateinischen und Italiänischen Wörtlein nach dem *Alphabet* gesetzt<sup>1</sup>.

#### A.

*Accentus* oder ein *Accent* im singen ist / wenn die Noten fein artlich im Halse gezogen werden.

Praet. 182: „*Accentus* [= eine Art der *Diminutio* = *Coloratur*] ist: Wenn die Noten folgender Gestalt im Halse gezogen werden . . .“

*Accort* wird ein gantz Stimmwerk von *Instrumenten* oder Pfeiffen genennet.

Praet. II, 12: „— ist ein gantz Stimmwerk von Pfeiffen / Fagotten vnd andern Instrumenten . . .“

*Adagio* bedeut langsam / gemach oder einen langsamen *tact*.

Praet. 50 u. 88; s. Art. *Tempus*

*A Due* mit zwo / *tre* drey / *quattro* viere / *cinque* fünffe / *sei*, 6. *sette*, 7. *Otto*, 8. *Nove*, 9. *Dieci voci*, zehen Stimmen.

*Alemande* ein gemeiner Teutscher Tantz.

Praet. 37: „— heist so viel, als ein deutsches Liedlein oder Tänzlein . . .“

*Altus*, *Alto* wird in einem *quatuor* die höchste Stimm ohne eine [d. h. die zweithöchste] genennet / weil sie höher gehet als der *Tenor*.

*Altus* noch erkennbar als Bezeichnungsfragment von [Contratenor] *altus*; Studien 118.

*Aria* oder *Air*, ist eine hübsche Melodey oder Weise / welche einer vor sich selbst singet.

Praet. 30: „— eine hübsche Weise oder Melodey, welcher einer aus seinem eignen Kopffe also singet . . .“

#### B.

*Balletti* seynd sonderliche Tänzte zu Mummereyen und Auffzügen gemacht.

Praet. 31

*Barytonus* ist ein tieffer *Tenor* dem Baß zu nechst / da das ~~☞~~ auf der mittel Linien verzeichnet ist.

Praet. 88: „Durch diß Wort verstehen die Italiäner den *Tenor* oder *Quintum* in den tieffen Choren . . .“

<sup>1</sup> Abkürzungen:

Praet. = M. Praetorius, *Syntaxa musicum* Bd. III (1619), zit. nach der NA von E. Bernoulli, Leipzig 1916. — Eckige Klammer bedeutet abgeänderte Übernahme aus [Praet. — *Synt. mus.* II (NA von W. Gurlitt, Kassel 1929)] ist als Praet. II abgekürzt.

D. = Demantius

Studien = H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainzer Akademie-Abhandlung Jg. 1955, Nr. 10.

*Basis, Bassus* oder *Basso*, wird die unterste Stimme im Gesang genennet.

*Bassetto* ist der hohe Baß.

Praet. 88: „—die vnterste Stimme, so in den hohen *Choren* das *Fundament* führet, vnd in *Intervallis* sich einem *Basse* gleich artet“.

*Bassviola* eine gemeine Baßgeige.

Praet. 97

*Basso Continovo, bassus continuus, Generalis pro Organo*, oder *General-Baß* / ist eine sonderliche Stimme / welche durch das gantze Stück das *fundament* führet / daraus *Organisten*, *Lautenisten* etc. gar künstlich mit spielen können.

[Praet. 98

*Bicinium* wird ein Gesang mit zwey Stimmen genennet.

*Bombardo piccolo, Bombardino*, ein *AltPommer*.

Praet. 96

*Bombardo* ein Chor Baß *Pombard*.

Praet. 97

*Bombardone* ein groß *Pommer*.

Praet. 97

*Bransle* ist ein *Frantzösischer Tanz*.

Praet. 36

### C.

*Canzoni* sind entweder *BuhlenLiedlein* / oder auch *Gesänge* ohne *Texte* / so man in *Kirchen* an stat *muteten* gebrauchen kan.

[Praet. 29; Zusatz von D.: „so man in *Kirchen* . . . gebrauchen kan“

*Canzonette* seynd was man zu *Lande* die *MeisterGesänge* nennet.

Praet. 29; Zusatz von D.: „zu *Lande*“

*Capella* ist ein besonderer *Chor* / so einem stück zur *Pracht* zugesellet wird /solche wird unterschiedlich gefunden / als:

Praet. 88 f. (1. Bedeutung)

*Capella Vocalis* wenn solche mit *MenschenStimmen* besetzt.

Praet. 89 (2. Bedeutung)

*Capella Fidicinia* wenn solche mit *Geigen* bestellt.

Praet. 90 (3. Bedeutung des Wortes *Capella* = *Chorus instrumentalis*)

*Capella di Cornetti* wenn solche mit *Zincken* verordnet.

*Con una Capella, con due, tre, qvattro etc. Capelle*, mit einer *Capelle*, mit zwey / dreyen / vier etc. *Capellen*.

NB. zu merken / daß in einem vier *Chörigen* Stück / dem 1. *Chor* die 2. *Capella* / und dem 2. *Chor* die 1. *Capella* / und also abgewechselt mus geordnet werden.

Praet. 137, 143, 147, 152, 158; — D. scheint aber die Formulierung aus *Schützens Vorrede* zu den *Psalmen Davids*, *Passus 2*, genommen zu haben.

*Chelys* ist eine *Laute*.

Praet. 96

*Chitharon* ist eine große *Zitter*.

Praet. 96

*Choralis Cantus* hat den Namen vom *Chor* oder von dem *Ort* / da man singet.

*Chorea* ist ein gemeiner *Tantz*.

*Choro favorito* oder *Fav.* ist ein solcher *certirender Chor*, dem der *Capellmeister* am meisten *Favorisiren* und mit den besten *Stimmen* oder *Instrumentisten* bestellen muß / denn solcher wird allein in ein *Corpus, Orgel, Regal*, oder dergleichen gesungen.

Praet. nennt diesen Chor „Chorus [vocalis] der Concertat-Stimmen“, die *pro variatione* auch instrumental besetzt oder verstärkt werden können (152). — Siehe Terminus und Definition bei Schütz, Psalmen Davids, Passus 1. — Vgl. Art. Voces concertatae. — „... denn solcher wird allein in ein Corpus gesungen“ bezieht sich wohl darauf, daß beim Monodischen Concertieren (auch wo dieses im Rahmen des Chorischen Concertierens stattfindet) der Gb. konstituierender Bestandteil der Komposition ist, entsprechend Schützens Begriff des „über den Bassum Continuum concertirenden Stylus Compositionis aus Italia“ im Unterschied zum „Stylus der Kirchen-Music ohne den Bassum Continuum“ (Geistl. Chormusik, Vorrede). — N. Gengenbach (Musica Nova 1626, S. 145): „Choro favorito, Chori favoriti sind / welche mit den besten Vocalisten vnd Instrumentisten bestellet werden sollen / da denn entweder nur eine Stimme allein (in das Orgelwerck / oder sonst in ein Corpus etc.) gesungen wird / oder zwey / drey / oder vier miteinander certiren . . .“

*Chorus* ist ein solch Orth da die *Musicanten, Communicanten, und saltanten* etc. sich versamen / *Item* wenn man ein Stück an unterschiedlichen Orthen gegen ein ander singet wird auch Chor genennet.

Hier ist — bezeichnend für das 17. Jh. — der Chor-Begriff identisch mit der chorischen Concertatweise, dem „Umbwechseln per choros“ (Praet. passim)

*Chorus Adulorum* wird mit lauter groben und tieffen Stimmen gesetzt.

*Chorus Extraordinarius* ist ein solcher Chor / der wie ein *Intermedium* zu desto größerem favor der *muteten* gemacht ist / auch in Manglung der Leute kan ausgelassen werden.

*Chorus Instrumentalis*, ist ein solcher Chor / welcher mit lauter *Instrumentisten* sol bestellet werden.

Praet. 82 f.

*Chorus Recitativus* ist ein solcher Chor / der seine Sach ohne Wiederholung der Wort an einander (gleichsam wie ein *Orator*) *recitirt* und herfür bringt.

D. nennt den Schützschen Wortbegriff (vgl. unten die Art. Stylus recitativus u. Voces recitativae) und fügt in Klammern den von Praet. 82 genannten ein: Chorus der Concertat-Stimmen, wozu die besten Sängere auszuwählen sind, „also das die Wörter recht vnd deutlich *pronunciret*, vnd gleich als eine *Oration* vernehmlich daher *recitret* werden, derer vrsachen es die *Itali* auch bißweilen *Chorum recitativum* nennen“.

*Chorus Plenitudinis* hilft auch die *Harmoniam* vermehren.

*Chorus Puerorum* wird von lauter Knaben oder *discantisten* bestellet.

*Chorus vocum, vocalis*, ist ein solcher Chor / der mit lauter Menschenstimmen muß angeordnet werden.

Praet. 82 u. 89

*Chromatica signa* werden genennet *ḥ ḅ*. weil sie ein sonderliche Zierd im Gesange seyn.

*Clavecymbalo* ist ein *Clavecimbel*.

Praet. 96

*Clausula* wird genennet ein Schluß oder Zusammenkunfft der Stimmen in dem Gesang / entweder nach Ausgang einer Fugen / *periodi*, oder vielmehr gar das *final* und Ende desselben Gesanges.

*Concetto, Cantio, Conventus Musicus* ein *Concert*, ist von unterschiedlichen Stimmen eine Zusammenstimmung.

Praet. 16: „... est diversarum vocum modulatio“. J. Handschin: „Zusammenwirken mit gleichzeitigem Sich-abheben“ (Musikgeschichte 286). — Die monodische Concertatweise und das Concertiren per choros läßt D. hier unberücksichtigt

*Consort* ist einerley art von *Instrumenten*, aus einem *accort* oder gantzen Stimwerck.

[Praet. 19. — Die Grundform der Consort-Besetzung ist bei Praet. der Lauten-Chor (134). Wo er bei den Concertgesängen den Chorus instrumentalis „mit Lauten, Geigen vnd andern lieblichen Instrumenten“ (Flöte, Stille Posaun) zu besetzen vorschlägt, erinnert er an „die Art der Engelländer“, an „die Englische Consort“ (92, 147). — Lit. zu Concerto und Consort s. Studien 123, Anm. 3

*Contratenor* ist in einem *quatvor* die nechste Stimme über dem *Tenor*, sonsten *Altus* genand.

Altus hier deutlich sichtbar als Bezeichnungsfragment von [Contratenor] altus; vgl. Studien 118

*Corna muti, torti, storti* sind Krumbhörner.

Praet. II, 40

*Cornetto* ein schwarzer Zinck.

Praet. 96

*Cornetto muto*, gelber / gerader / stiller Zinck.

Praet. 96

*Couranta* ein Tantz der mit gewissen Springen getantzet wird.

Praet. 37

#### D.

*Dialogi* seynd solche Gesänge da etliche Stimmen / andern auff beschehende Fragen / Antwort geben.

Praet. 28; vgl. auch Art. Echo

*Diminutiones* sind Läufelein im Gesang sonsten *Colloraturen* genand.

[Praet. 182

*Director Musicus* ein *Cantor*.

*Director organicus* ein *Organist*.

*Discantus* ist die höchste und oberste Stimme / auch *cantus* oder *canto* geheissen.

*Dulciano*, ein Fagott oder *Dulcian*.

Praet. 96

*Due soprani* zwen *Discant*.

*Duum* ist ein Gesang mit zwey Stimmen.

#### E.

*Ecco interveniente*, da ein *eddo* oder Widerhall darzwischen mus gemacht werden.

*Echo* ist solcher Art / wie ein *Dialogus*, ohn allein daß die *respondirenden* Stimmen / den vorhergehenden zu End einer Frage / mit etlichen Noten an *Harmoni* müssen gleich seyn / doch gar *subwißè*, *pian* oder still müssen gesungen werden.

Vgl. Art. Proposta, Risposta und Dialogi

#### F.

*Fagotto* ein Chorist *fagot* oder *Dulcin*.

[Praet. II, 38

*Falsetstimmen* werden genennet / wenn man ein *Instrument* höher oder tieffer durch sonderliche Kunst zwinget / *Item*, wenn einer mit voller und natürlicher Stimme nicht mehr singen kan und die Stimmen im Halß verwechselt oder *fistuliret*.

[Praet. II, 12 u. 19

*Falso bordone* ist wenn in einem Gesang viel *syllaben* oder Wörter unter einer einigen Noten gesungen werden.

Praet. 23 f. hat diesen Wortbegriff nicht. — D. nennt ihn in Übereinstimmung mit Schützens Auferstehungs-Historie, Vorrede: „... so lange der *falsobordon* in einen Thon weret...“ (s. die Schützschen *Falsi bordoni* etwa in den Psalmen Davids, z. B. GA Spitta II, S. 12 u. 115)

*Fantasia* oder *Phantasia* ist wenn einer nach seinem eigenem *plesier* und gefallen eine *fugam* an und in die ander knüpffet und künstlich herfür bringet.

[Praet. 33

*Fiffaro* ein Qverflöt oder Qverpfeiff.

Praet. 96

*Figuralis Cantus* hat den Namen von den mancherley Figuren so in demselben gefunden werden.

Figuren hier in der Bedeutung Noten (s. Art. Notae). — D. Cap. V: „Was nennt man in der Music Figuren [figurae]? — Noten, Puncten, Pausen und andre Zeichen“.

*Fiauto* oder *flauto* eine Blockflöt.

Praet. 96

*Flauto piccolo* klein Flötlein.

Praet. 96

*Forte* heist starck / wird bißweilen nur mit einem *F.* angedeutet / bedeut daß man am selben Ort sol starck singen.

[Praet. 88

*Fuga* ist ein solcher Gesang / da etliche Stimmen aus einern singen / und immer eine die andern gleichsam jaget.

D. „Was nennt man in der Musica Fugen oder Canones? — Wenn zwo oder mehr Stimmen einander nachfolgen und jagen“.

### G.

*Gagliarda* oder *galliarida* ist ein Italiänischer Tantz / so mit geraden und aufgerichteten Gliedern getantzet wird.

[Praet. 36

*Gamma* ist der dritte Buchstab im Griechischen *Alphabet*, wird darumb zur *Music* gebraucht / weil solche [die Musik] von den Griechen zu den Lateinern sol kommen seyn. G. Falck (Idea Boni Cantoris 1688): „...gebraucht, [um] anzudeuten, daß die Music von den Griechen zu den Lateinern...“

*Giardiniero* ist ein Gärtners Liedlein welche die Gärtner oder Kräutler in *Italia* bey ihrer Arbeit zu singen pflegen.

[Praet. 32

*Giustiniani* sind sonderliche Buhlenliedlein in der Stadt *Bergama*.

[Praet. 13

*Groppi* oder *gruppo* sind *mordanten* so zu letzt in den *Clausulis con fratta gula* geschlagen werden.

*Grosso* heist groß / als: *trombone grosso* eine grosse *Quart* Posaun.

[Praet. 96

### H.

*Hymnus* ist ein Gesang darinnen Gott allein gelobet wird.

### I.

*Intermedio* wird genennet wenn zwischen einem *vers* im *Magnificat* oder zwischen einem *actu* in einer *Comoedien* etwas *Musiciret* wird.

[Praet. 84 ff.

*Intervallum* ist der Raum zwischen zweyen Noten *ascendendo* oder *descendendo* sonsten *saltus* oder ein Sprung genennet.

*Intrada*, *Intrata* oder *Entrata* sind unterschiedlicher art Tänzte / welche man bey grossen Herren oder auch *Comoedianten* Auffzügen brauchet.

[Praet. 35 u. 31

### L.

*Largo*, *Lento* langsam / gemach / bedeut daß man sol einer langsamen *Mensur* singen.

[Praet. 50 u. 88; s. Art. *Tempus*

*Linæ parallelæ* sind Linien / Strich oder Zeilen / welche gleicher weite von einander gezogen.

*Liuto* eine Laute.

[Praet. 96

### M.

*Madrigalia* sind sonderliche Italiänische *carmina* oder *vers*, welche hernach auch auf sonderliche Manier in eine *Musicalische Harmoni* versetzt werden.

[Praet. 24 f.

*Maschierada* seynd sonderliche Auffzüge so in Mummereyen als wie *Ballete* gebraucht werden.

[Praet. 37

*Melodia* ist der Thon oder Weise eines Gesanges von etlichen der Choral oder Melodey genennet.

*Messanza* oder *Mistichanza* ist ein Gesang von allerley *clausulen* und possierlichen Liedern wie ein BetlerMantel zusammen geflicket sonsten *Qvotlibet* genannet.

[Praet. 30

*Messanza proclamationum* ist ein Gesang von allerley MarckGeschrey.

*Mezopian* heisset / nicht so gar mählig / und auch nicht so gar starck / mittelmäßig.

*Missa* ist von den alten *Patribus* ein fein zusammen gesetztes Werck oder Gesang / welches allein GOtt zu Ehren in der Christlichen Kirchen vor Mittag *intoniret* wird / unter die *Missodiam* gehörig.

*Missodia* wird genennet die gantze *Musica* welche zu allen Zeiten vor Mittage in der Kirchen angestellt wird.

*Modeta* ist ein fein gravitatisch-volstimmiger und prächtiger Gesang mit sonderlichen und künstlichen *fugen* gezieret.

*Musica* die Singekunst.

Die triviale Definition: *Musica* = *Ars cantus*, gemäß der Bestimmung der *Isagoge* für den Gesangsunterricht und entsprechend der zu Beginn des Lehrbuches gegebenen Definition: „*Quid est Musica? Est rectè ac suaviter canendi scientia.* — Was ist die *Musica*? Die *Musica* ist eine Kunst recht und lieblich zu singen“.

#### N.

*Notae* seynd die *figuren, characteres* oder Kennzeichen / dadurch des Gesanges Melodey vorgeschrieben wird.

Vgl. Art. *Figuralis Cantus*

*Nicolo* ein AltPommer.

Praet. II, 36

#### O.

*Omnes* zeigt an daß alle *Vocalstimmen* im selben Gesang zusammenfallen.

[Praet. 86, 90 u. 93: nicht auf *Vocalstimmen* eingeschränkt

*Organo* ein Orgel.

Praet. 96

*Organo piccolo* ein Positieff.

Praet. 96

#### P.

*Paduana* oder *Pavana* ist ein Wällischer gravitätischer Tantz.

[Praet. 35 f.

*Palchetto* ist ein sonderlicher *chor* von *Instrumentisten* oder Singern / sonsten *capella* genand / welcher auch kan aussen gelassen werden.

[Praet. 88 ff.

*Partes, parti* oder *Parteyen* / seynd die Bücher daraus man singet.

[Praet. 63 f., 82

*Paß* sind gewisse Regeln / Lehren oder Vermahnungen / sonsten *tiriti* [?].

Vgl. Schütz, Psalmen Davids, Vorbemerkung: „ . . . als hab ich folgende *Paß*, darauff man fürnemblich achtung zu geben / hierbey erinnern wollen“.

*Passagiren* oder *colloriren* heisset *diminutiones* oder schöne Läufelein machen.

[Praet. 187

*Passamezo* ist ein Italiänischer kurtzer und langsamer Tantz.

[Praet. 36

*Pian, Piano* heist still / gemach / wird bißweilen nur mit einem P. angezeigt / bedeut daß man am selben Ort muß still und gemach singen.

[Praet. 88: „ . . . daß man die Stimmen nicht allein meßigen: sondern auch langsamer singen soll“.

*Pian per tutto* durch aus still.

*Picciolo, piccolo* klein / als: *flauto piccolo* ein klein Flötlein.

Praet. 96

*Piffara* oder *Piffaro* ein Schalmeyen.

[Praet. 96

*Pracambulum* ist ein *Harmony* von etlich wenig Griffen / welche ein *Organist* vor einer *Moteten* anfang greiffet / dadurch er den instehenden *tonum* den *Musicanten* zuerkennen giebet.

Praet. 35 u. 152; Zusatz von D.: „Dadurch er den instehenden *tonum*“ usw.; dazu Studien 93 f.

*Presto* heist geschwinde.

Praet. 50 u. 88 (im Index 199 „Praesto: Geschwinder Tact“); s. Art. Tempus.

*Proposta* ist in einem *Dialogo* oder *Echo* der fragende Chor.

Vgl. Art. Risposta u. Echo.

*Psalmodia* sind gewisse KirchenGesänge / welche aus den *Psalmen* des Königlichen Propheten Davids genommen und *Choraliter* oder *Figuraliter* gemacht seyn.

*Psalmus* ist ein Musicalisches Gebet / als vornemlich sind die *Psalmen* Davids.

#### Q.

*Qvodlibet* ist ein Gesang von allerley Clausulen, viesierlichen Texten und kurzweiligen Possen zusammen gestücket und geflicket.

[Praet. 30

*Quinta Vox* ist so viel als *Vagans* die fünffte Stimm in einem Gesang.

#### R.

*Regularis Cantus* wird der mit dem *h dur* genennet / weil solcher Gesang natürlich gesetzt wird / daher er auch *naturalis* genennet wird.

*Ricercar* ist ein Gesang da eine gute *fuga* fleissig durchsuchet auff mancherley Weise und Art in einander gefüget / geflochten / *dupliret* etc. künstlich und anmutig zusammen / gebracht ist / und biß zum Ende hinaus geführt wird.

Praet. 34; Zusatz von D.: „ist ein Gesang“; zum Terminus AfMw IX (1952), 137 ff., u. Studien 107

*Ripieno* bedeut einen vollen Chor / da alle Singer und *Instrumentisten* zusammen stimmen.

Praet. 86

*Risposta* ist in einem *Dialogo* oder *Echo* der *respondirende* Chor / oder welcher in einem *Echo* still und *submis*se *musiciret* wird.

Vgl. Art. Proposta u. Echo

*Ritornello* ist eine gewisse *Clausul* in einem Stück welche unterschiedlich mal *repetiret* und wiederholet muß werden.

Praet. 84

*Ricantate il Ritornello* singet noch einmal das *Ritornello*.

#### S.

*Saltarella* wird bey den Teutschen der Sprung oder NachTantz genennet.

*Sarabande* ist ein sonderlicher Frantzösischer Tantz.

*Scala* eine Leiter / gleich wie man dieselbe auff und nieder steigt / also steigt man auch in der *Scala musicali* auff und nieder.

*Scherzi musicali*, sind allerley Musicalische weltliche Liedlein.

[Praet. 30

*Serenata* ein Gassaten Liedlein.

[Praet. 31

*Sestini*, ist ein Gesang von 6. Versen und Zeilen / da alle Gesetz des ersten Gesetzes letzte Wörter / doch verwechselt wiederholen.

[Praet. 26

*Simfonia sinfonia* ist ein gutes Musicalisches Stück / entweder mit lauter *Instrumentisten* oder auch zugleich mit Singen bestellet.

Praet. hat zwei Begriffe von *Symphonia* (*Simfonia*, *Sinfonia*): 1. vokalinstrumentale Besetzung (16 u. 22), 2. rein instrumentale Besetzung (22 f., 34 u. 93), — mit *Ritornello*-(*Intermedio*-)Bedeutung (34, 87 u. 152). Vgl. Art. *Symphonia*

*Solmisare* oder *solmisiren* heisset man / wenn im singen die *Voces musicales* gebraucht werden.

*Sonada* oder *sonata* ist ein gravitätisch und prächtig Stück / allein auf *Instrumente* gericht.

[Praet. 34

*Sonetti* ist ein *genus carminis* von 14. Versen / haben ihr sonderliche Art in den Reimen.

Praet. 28

*Soprano* ist die oberste und höchste Stim in einem Chor / sonsten *cantus* oder *Discantus* genennet.

*Sordunen* ist eine sonderliche art von Pfeiffen.

[Praet. II, 3 u. 39

*Spatium* ist der Raum welcher zwischen den langen Linien im Gesange gesehen wird.

*Spinetto* ein gemein vierkicht *Instrument*.

Praet. II, 62; III, 96; Zusatz von D.: „gemein“. — *Instrumentum* („indiscrete sic dictum“, — „wiewohl gar vnrecht“, Praet. ebda.) ist hier Kunstwort mit der Bedeutung „Spinett“ [*Clavicymbel*, *Symphony*, *Virginal*], wogegen sich Praet. II, 11, III, 81 nachdrücklich wendet: man solle „*Instrumentisten*“ (die insonderheit die *univoca*, einfache oder Ornament-*Instrumenta* spielen) und „*Organisten*“ („welche auf *Clavicymbeln* vnd *Symphonien* sowol als auff *Orgeln* spielen können“) unterscheiden.

*Stromenti Musici* allerley *Musicalische Instrumenta*.

*Stylus recitativus* ist im *Componiren* eine solche Manier / da die Wörter nicht sonderlich *repetiret* werden.

Übernommen wahrscheinlich von Schütz, *Psalmen Davids* 1619, Vorrede, 6. Passus: „Weil ich auch gegenwertige meine *Psalmen* in *stylo recitativo*, (welcher bis Dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet / wie sich dann zu composition der *Psalmen* [d. h. aller Verse eines *Psalm*s, im Gegensatz zu den *Motetten* und *Concerten*] / meines erachtens fast keine bessere art schicket / dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* jimmer fort *recitare* . . .“ — Daß dieser Begriff von *Stylus recitativus* eine „unlebendige und äußerliche“ Übernahme des ital. Begriffes ist (E. Katz, *Die musikal. Stilbegriffe des 17. Jhs.*, Diss. Frbg. i. Br. 1926), wird man von Schütz nicht behaupten wollen. Es handelt sich nicht um einen falschen, sondern um einen anderen Wortbegriff als den, der damals im betont expressiven Sinne auch *Stylus monodicus*, — *oratorius*, — *dramaticus* genannt wurde und den auch Bernhard hat (*Tractatus*. NA Müller-Blattau, S. 82 f.) und der nach Walthers *Lexicon* ein „die Gemüths-Bewegungen auszudrücken geschickter Styl“ ist; doch hat Walther in den *Praecepta* noch die Schützische Grundbedeutung: „*Recitativo* . . . ist, wenn der *Text* ohne wiederholung der Worte, auf erzehlerische Art hergesungen wird“ (NA Benary, S. 52). — Vgl. die Art. *Chorus Recitativus* und *Voces recitativae*.

*Symphonia* oder *Sinfonia* ist was in einer *Moteten* allein auff *Instrumenten* gemacht wird.

Siehe Art. *Simfonia*

*Syncopatio* wird genennet wenn eine kleinere *Nota* durch eine größere gleichsam gerissen oder gezogen wird.

*Systema* wird ein jedes zusammen gesetztes Ding geheissen / also auch in der *Musica* die fünf Linien und vier *spatia* zusammen gesetzet / wird auch *Systema* geheissen.

## T.

*Tamburo* eine Heerpaucke.

Praet. 97

*Tardo* heisset langsam / gemach / oder eines langsamen *tacts*.

Praet. 50; vgl. Art. *Tempus*

*Tempus* bedeut in der Music zweene *tact*. Drumb wird in den *GeneralBassen* nach zweyen Schlägen allzeit ein Strich gemacht.

*Tempus* bedeutet hier immer noch *Gradius temporis*, d. h. die *Brevis*, die einen Valor von 2 *Tactus* = 2 *Semibreven* hat. Wie damals allgemein gilt auch in D. 'Isagoge eine *Semibrevis* „einen gewöhnlichen und stets gebräuchlichen Schlag“ (= „*tactus usitatus*“), so daß eine (imperfekte) *Brevis* einen Valor von „zwei Schlägen“ (je aus Nieder- und Aufschlag bestehend) gilt. — Die Setzung der Abteilungsstriche im Gb. allezeit nach zwei Schlägen (vgl. z. B. Schütz, Psalmen Davids; dazu das Vorwort von Ph. Spitta, GA II, S. IX) besagt, daß stets zwei *Tactus mensural* zusammengefaßt werden. Dazu die Definition von N. Gengenbach (*Musica Nova* 1626, Appendix, S. 137): „*TEMPUS* bedeutet in der *Musica* zweene *Tactus*, als wenn ein Organist seine *Tabulatur* / oder ein Componist seine *Partitur in Tempora* eintheilet / so machet er allezeit nach zween Schlägen einen Strich durch die Linien. Inmassen auch heutiges Tages der *Bassus Continuus in Tempora* eingetheilet wird. Ist allenthalben eine gute Nachricht“ (folgt Beispiel).

In der Isagoge unterscheidet D. innerhalb des *Tactus simplex vel communis* (im Gegensatz zum *Tactus proportionatus* = ausschließlich dreizeitiger Takt) den durch *Semicirculo cum linea*  $\text{C}$  angezeigten *Cantum imperfectum vel vulgarem sive communem* („gemeiner oder gewöhnlicher Gesang“) von dem durch *Semicirculo absque lineola*  $\text{C}$  angezeigten *Cantum tactu pleniore vel remissiore canendum* („etwas langsamer und mit einem völligeren Tact zu singender Gesang“).

Aus Praet. 50 u. 88 nimmt D. in sein *Difinitorium* die *Inscriptiones* auf, die den langsamen (*Adagio*, *Largo*, *Lento*, *Tardo*) und den schnellen Tact (*Presto*) anzeigen.

*Tenor* wird in einem *quatuor* die unterste Stim ohne eine [d. h. die zweitunterste] geheißten. *Testudo* eine Laute.

Praet. 96

*Theorba* ein *Theorba* oder große Laute mit einem langen Hals.

Praet. 96

*Threnodiae* sind allerley Begräbnis Gesänge.

*Tiratae* sind lange geschwinde Läufein so *gradatim* durchs *clavier* hinauff oder herunter gemacht werden.

Praet. 184

*Toccatà* ist ein *praeludium* welches ein Organist ehe er eine *mutet* oder *fugam* anfehlet aus seinem Kopff vorher *fantasiert*.

Praet. 35

*Tonus* ist in der *Musica* das *intervallum* oder die weite / so weit sich im Singen und Klingen das *ut* biß zum *re*, oder von *re*, biß zum *mi*, erstrecket. Es finden sich auch noch andere *toni*, derer seynd 8. die werden sonst in 14. *modos* gebracht / von welchen viel gelehrte Leute sehr herrliche Sachen geschrieben.

*Transpositus Cantus* wird der mit dem *b.moll* genennet weil er eine *qvart* höher oder eine *qvint* tieffer über oder unter *Cantum durum* versetzt ist.

*Traversa* eine Qverflöt oder Qverpfeiff.

Praet. 96

*Tremolo* ist nichts anders als ein zittern der Stimme über einer Noten / sonsten *mordanten* genennet.

Praet. 183 („... die Organisten nennen es *Mordanten* oder *Moderanten*“)

*Tricinium* ist ein Gesang mit drey Stimmen.

*Tromba*, *Trompetta* oder *Trombetta* ein Trommet.

Praet. 96

*Trombone* eine gemeine Posaune.

Praet. 96: „Posaun, in gemein“

*Trombone piccolo* klein AltPosaun.

Praet. 96

*Trombone majore*, *grando*, *grosso* ein *Qvart*Posaun.

Praet. 96

*Trombone all' ottava bassa* ein *Octav*Posaun.

Praet. 96

*Tuba* ein Trommet.

Praet. 96

*Tutti* heist alle / und bedeutet in einem Gesange daß da selbst wo es stehet / alle *vocal-* und *Instrumental*stimmen zusammen fallen und *musiciret* werden.

[Praet. 86 u. 93

## V.

*Vagans* wird in einem *quinque* die fünfte Stimme genennet / weil solche bald ein *Discant* bald ein *Tenor*, *Alt* oder *Baß* ist / sonst *quinta vox* geheissen.

Praet. 88: *Barytonus* bei den Italienern „Tenor oder Quintum in den tieffen Choren . . . von den Alten der *Vagand* oder *Vagans* . . . genennet“

*Variationes* seynd Verenderungen / da eine *Clausula* bald mit schlechten [schlichten] Noten / bald aber mit *Colloraturen* gesetzt wird.

*Villanelle* seynd BauerLiedlein.

Praet. 33

*Vinate* Saufflieder.

Praet. 32

*Vinette* Wintzers oder Weinmeisters Liedlein.

Praet. 32

*Viola*, *Viole* Geigen oder Fiedel.

Praet. II, 43, s. auch II, 48

*Viola di brazzio*, *brazzo* Fiedeln oder Geigen / welche man auff den Armen helt.

Praet. II, 48; III, 97

*Viola di gamba* Geigen welche man zwischen den Schinbeinen helt.

Praet. II, 44

*Violone* grosse Baßgeige.

Praet. 97

*Un*, *Una* eines / à *una voce*, mit einer Stimm.

*Vocales* zeigt an wie [daß] alle Stimmen müssen gesungen werden.

[Praet. 94

*Voce sola*, bedeut da eine Stimm allein gehet / als: *Soprano solo*, da der *Discant* alleine singet / *Alto solo*, da der *Alt* allein etc.

[Praet. 93

*Voces concertatae* oder *solae* Stimmen / welche mit einander *Certiren*, und immer eine mehr *favor* erlangen wil, als die ander / sonst *voci favoriti*.

[Praet. 82. — D. führt hier die Praetoriusche und Schützsche Bezeichnung der Solistischen Stimmen zusammen; vgl. Art. Choro favorito

*Voces humanae* bedeut / daß es allein mit Menschen Stimmen sol *musiciret* werden.

[Praet. 93

*Voces recitativae* welche ihre Sache ohne Wiederholung der Wörter vollbringen.

Praet. 93 (ohne Definition, die bei Praet. in Richtung dahin gehen würde: daß die Wörter „gleich als eine *Oration* vernehmlich daher *recitiret* werden“, 82). — Vgl. die Art. Chorus recitativus und Stylus recitativus

*Volte* ist ein solcher Tantz / darin man sich immer mit einander schwinget und umbkehret / von einer Seiten zur andern.

Praet. 37

Was nun ferner mehr / in einem oder dem andern von nöthen zu erinnern seynd wird / verhoffe ich / es werde ein jeder fleißiger und geübter *Musicus* und *Cantor* seine Schüler und ungeübte nach seiner *discretion* wol wissen zu unterrichten. Denn die Gelegenheit meiner *Isagogen* vernahmet mich / daß ich damit beschließen sollen.

GOTT allein die Ehre.

## Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs und des Spätbarock

VON FRITZ OBERDOERFFER, AUSTIN (TEXAS)

In der Frage, wie Generalbässe in der Musik Bachs und seiner Zeitgenossen auszuführen seien, herrscht noch immer keine Einigkeit. Die Fragen, ob die Rezitative in kirchlichen Werken von Cembalo oder Orgel begleitet werden sollen, ob zur Begleitung der Bachschen Klavierkonzerte ein zweites Cembalo herangezogen werden müsse, und endlich, wie die Ausführung des Generalbasses im einzelnen aussah, tauchen immer wieder auf und finden keine einheitliche Beantwortung. Im folgenden ist der Schwerpunkt auf die Ausführung des Generalbasses bei Begleitung eines Instrumental- oder Vokalsolisten gelegt. Diese Beschränkung scheint deshalb angebracht, weil fast alle Beispiele, die bisher zur Illustration des Bachschen Generalbaßspiels herangezogen wurden, aus dieser Literatur stammen. Außerdem liegt die Gefahr, die Grenzen der Generalbaßbegleitung zu überschreiten, hier viel näher, als bei der Begleitung von Orchester- und Chorwerken. Diese bedürfen kaum harmonischer Ergänzung, und der Begleiter hat mehr die Aufgabe, die Musik zusammen- bzw. im Ton zu halten. Zum Vergleich werden aber einige Beispiele aus größer besetzten Werken herangezogen werden.

Spitta hat eigentlich schon alles Notwendige über diese Frage gesagt, besonders im zweiten Band seiner Bach-Biographie und in einigen Spezialartikeln<sup>1</sup>. Kaum hatte er aber die Ergebnisse seiner eingehenden Forschungen vorgelegt, so erhoben sich die Stimmen praktischer Musiker, die nicht glauben wollten, daß sich Bach, der Meister des Kontrapunkts, mit einer relativ einfachen, akkordischen Generalbaßauffassung begnügt haben sollte.

Um die Anschauung der Partei der Musiker, wie sie der Einfachheit halber genannt seien im Gegensatz zur Partei der Wissenschaftler, vertreten hauptsächlich durch Spitta und Chrysander, zu verstehen, mögen einige Argumente von Robert Franz herangezogen werden. Franz war ja nicht nur der bekannte Liederkomponist, sondern auch ein großer Verehrer spätbarocker Chormusik und hat manches Chorwerk von Bach und Händel für den praktischen Gebrauch eingerichtet und zur Aufführung gebracht. Seine Argumente sind an sich nicht unvernünftig, sein einziger Fehler bestand darin, daß er sich seine Meinung in diesem Falle ohne historische Kenntnis gebildet hatte oder doch, ohne die Forschungsergebnisse der Historiker hinsichtlich der barocken Aufführungspraxis anzuerkennen. Ohne historische Kenntnisse würden wir wahrscheinlich zu ähnlichen Ergebnissen kommen wie Franz. In seinem *Offenen Brief an Hanslick*<sup>2</sup>, in dem er seine Ansicht verteidigt, spricht er z. B. von „defekten Stellen“ (S. 3) oder von bloßen „Skizzen“ (S. 33 und 35) bei der Erwähnung von Arien, die nur vom Continuo begleitet werden. Er erwähnt dann die „curiose Forderung einer größtmöglichen Neutralität der Ausfüllungen“, wie

<sup>1</sup> Über das Akkompagnement in den Kompositionen Bachs. — Schlußwort über das Akkompagnement und die Ansichten J. Schäfers. Beide in Musikalisches Wochenblatt, Jg. 6, 1875.

<sup>2</sup> Leipzig 1877.

sie die Historiker stellten (S. 10), und meint schließlich (S. 24): „Schließlich kann es doch nur darauf ankommen, eine einmal gegebene Aufgabe künstlerisch, d. h. mit künstlerischem Formsinn, mit künstlerischer Freiheit, womöglich mit künstlerischem Erfolge, also durch die Herstellung eines einheitlichen, organisch entwickelten Ganzen zu lösen.“ Sein grundlegender Irrtum bestand darin, die Generalbaßbegleitung für einen wichtigen konstruktiven Teil einer Komposition zu halten, statt für einen einfachen, neutralen harmonischen Hintergrund. So ist es verständlich, daß er den Generalbaß auf kontrapunktischer Basis ausgeführt wissen wollte, unter Benutzung von Motiven der Hauptstimmen. Seine Ansicht fand den Beifall vieler Musiker, wie Albert Hahn, Julius Schäfer u. a.

Als allmählich immer mehr Einzelheiten über die spätbarocke Aufführungspraxis bekannt wurden, versuchte die Partei der Musiker, ihre Stellung ebenfalls zu befestigen, und begann, die Generalbaßlehren und andere zeitgenössische Quellen zu untersuchen. Jeder noch so kleine Wink, der als Bestätigung ihrer Wünsche gedeutet werden konnte, wurde gesammelt und oft aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen oder über Gebühr verallgemeinert. Das trifft ganz besonders zu auf das häufige Heranziehen von Matthesons *Organistenprobe* (1719), in zweiter Auflage *Große Generalbaßschule* (1731), beide nicht Generalbaßbegleitung, sondern Improvisation über dem Generalbaß lehrend. Ähnlich steht es mit dem häufigen Zitieren von einigen Beispielen aus Heinichens *Der Generalbaß in der Komposition* (1728), ohne ihnen den notwendigen Hintergrund zu geben.

Die seitdem erschienenen zahlreichen Einzelstudien über die Aufführungspraxis des Barock haben manche Frage geklärt. Merkwürdigerweise ist aber der oben erwähnte Standpunkt der Musiker noch heute lebendig, wenn auch nach Möglichkeit versucht wird, ihn mit historischen Belegen zu verteidigen. Es ist natürlich kein Zufall, daß wir auf dem Gebiet der Generalbaßausführung keinen zu festen Boden unter den Füßen haben; denn die Generalbaßbegleitung ist, wie schon oben erwähnt, nicht so sehr ein Teil der musikalischen Konstruktion einer Komposition als vielmehr der Aufführungspraxis mit ihren wechselnden Bedingungen.

In Bachs Falle, besonders was seine Kammermusik betrifft, haben wir einige gültigere Zeugnisse als die von zeitgenössischen Lehrbüchern veröffentlichten. Spitta wies schon auf den Mittelsatz der c-moll-Triosonate aus dem *Musikalischen Opfer* hin, dessen Generalbaß Kirnberger aussetzte und unter den Beispielen seiner *Grundsätze des Generalbasses als erste Linien zur Komposition* (1781) veröffentlichte<sup>3</sup>. Spitta selbst veröffentlichte im Anhang seiner Bachbiographie Nikolaus Gerbers Aussetzung des Generalbasses einer Violinsonate von Albinoni mit Korrekturen Bachs. Kirnberger und Gerber waren beide Schüler und Verehrer Bachs und müssen Bachs Ansichten über die Ausführung seiner Generalbässe gekannt haben. Kirnberger beabsichtigte mit seiner oben erwähnten Veröffentlichung geradezu, modernere Bestrebungen in der Generalbaßbegleitung, die es bei dünnstimmiger Musik mit der Vierstimmigkeit der Begleitung nicht mehr so genau nahmen, wieder auf die alte, rechte Art der Begleitung zurückzulenken, wie er sie bei Bach gelernt hatte.

Diese beiden Beispiele und noch einige andere, größtenteils aus Bachs Kammermusik mit obligattem Cembalo, in denen einzelne Takte ausgeschriebene General-

<sup>3</sup> Veröffentlicht in F. T. Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough Bass*, Oxford 1931, S. 790 f.

baßbegleitungen zu enthalten scheinen, sind angeführt in Max Schneiders *Der Generalbaß Johann Sebastian Bachs*<sup>4</sup> sowie kürzlich wieder in Eta Harich-Schneiders *Die Kunst des Cembalospiels*<sup>5</sup> und deren kürzerer, deutsch und englisch erschienener Fassung *Das Cembalo (The Harpsichord)*<sup>6</sup>. Beide Autoren sind der Gefahr nicht entgangen, jede Art begleitender Akkordfigurierung einer ausgesetzten Generalbaßbegleitung gleichzusetzen.

Man muß unterscheiden zwischen Begleitung im allgemeinen und Generalbaßbegleitung im besonderen. Es ist bekannt, daß Bach in seiner Klaviermusik häufig Gebrauch von Akkorden macht und sogar auf längere Strecken akkordische Begleitung verwendet. Sein Klaviersatz ist sehr vielseitig und nicht auf polyphonen Satz beschränkt, ja, nicht einmal hauptsächlich auf ihn gegründet. Man darf also das akkordische Element an sich nicht als einen Niederschlag der Generalbaßtechnik betrachten. Die ausgeschriebenen Begleitungen in Bachs Kammermusik, auf die weiter unten näher eingegangen wird, stellen überdies in den meisten Fällen einen wesentlichen Teil des Satzgefüges dar, während in schwach besetzter Musik die Generalbaßbegleitung die Hauptaufgabe hat, auf der rhythmischen Basis des Basses einen harmonischen Hintergrund zu geben. Alle Autoren von Generalbaßlehren, die oft zitierten Mattheson und Heinichen eingeschlossen, heben hervor, daß der Begleiter im Hintergrund zu bleiben habe und nicht die Aufmerksamkeit des Hörers vom Solisten ablenken dürfe.

Mattheson und Heinichen dienen nun für gewöhnlich als Kronzeugen für ein Akkompagnement, das übermäßigen Gebrauch von Verzierungen und ornamentalen Zusätzen macht. Es ist deshalb vielleicht angebracht, einige ihrer Äußerungen zu zitieren, die in die entgegengesetzte Richtung deuten.

Matthesons *Exemplarische Organistenprobe* (Hamburg 1719) und ihre zweite Auflage, die *Große Generalbaßschule*, (Hamburg 1731) gleichen sich grundsätzlich. Mattheson ersetzt nur in der zweiten Auflage Fremdwörter durch deutsche Ausdrücke, modernisiert die Hinweise auf Werke anderer Komponisten im Zusammenhang mit seinen Beispielen, fügt ein Vorwort hinzu und erweitert das einleitende Kapitel durch ausführliche Einschaltungen, wie einer Biographie Telemanns und anderer nicht auf den eigentlichen Zweck des Werkes hinzielender Zusätze. Die folgenden Zitate sind in beiden Ausgaben zu finden.

In einer Anmerkung zum zweiten Probestück verteidigt Mattheson die besondere Art seiner Übungen, die dem Spieler Gelegenheit zu einer verzierten Ausführung geben, mit der Begründung, daß er auf diese Weise den Fehler der üblichen Generalbaßlehren vermeiden wolle, die so langweilig seien, daß sie die Schüler abschreckten. Er fährt fort: „*Es kann wohl nichts langweiliger sein, als einen schlechten Generalbaß solo zu spielen. Deshalb hat man es hier so eingerichtet, daß immer ein bestimmtes Thema beibehalten ist, das dann und wann der rechten Hand Gelegenheit gibt, sich zu beteiligen, Exercitii gratia.*“ Seiner Erfahrung nach verspreche diese Methode Erfolg. — In § 8 der Bemerkungen zur Übung Nr. 22 erwähnt er eine gewisse Stelle, an der die rechte Hand ein Baßmotiv übernehmen soll, und meint: „*Solche Modulationes haben aber nur statt, wenn einer alleine, oder zur Probe (solche Sachen, wie diese Exempel) spielt. Audi wohl, wenn sein Baß dem Sänger Anlaß zur Pause und zum Atemholen giebet. Die Modulationes in der rechten Hand gehören*

<sup>4</sup> Peters-Jahrbuch 1914/15.

<sup>5</sup> Kassel 1939.

<sup>6</sup> Kassel und St. Louis 1954.

eigentlich zum Generalbaß nicht, aber wohl zum Organisten oder Accompagneur; der kann dadurch bei Gelegenheit den Zuhörer sehr affizieren, und Kenner zu verstehen geben, daß er der Compositionis extemporaneae mächtig sei, wie denn der Generalbaß nichts anderes ist.“ In einer Anmerkung zur 22. Übung des zweiten Teils, während der Besprechung eines Abschnitts, in dem die rechte Hand solo spielen soll, bemerkt er: „Gibt sich inzwischen einer für einen Meister aus, so muß er hier extemporisieren können; denn solche Leute, hauptsächlich unter den Organisten, zu prüfen, ist hier der erste und vornehmste Zweck ---“. Einige Seiten später schließt er in § 31: „Ich will es aber wie durchgehends alle solche Auszierungen und Embelliments, nicht als ein Requisitum beim gewöhnlichen Accompagnement, sondern als eine galante Zugabe bei der Probe, beim Exercitium, und bei ersehener Gelegenheit betrachtet haben.“ — Diese wenigen Zitate zeigen deutlich, daß Matthesons Ziel war — wie es schon der Titel zur ersten Ausgabe zum Ausdruck bringt — Organisten auf's Probspiegel vorzubereiten, und zwar besonders auf das von ihnen verlangte freie Spiel über einen bezifferten Baß. Die eigentliche Kunst des Akkompagnements erwähnt er nur gelegentlich.

Waren Matthesons *Organistenprobe* und *Große Generalbaßschule* im Grunde das gleiche Werk, so zeigen Johann David Heinichens *Neu erfundene gründliche Anweisung* — — — (Hamburg 1711) und ihre zweite Auflage *Der Generalbaß in der Composition* (Hamburg 1728) ganz erhebliche Unterschiede, wenn auch grundsätzlich die Anordnung des Materials in beiden Fällen die gleiche ist und nur die beiden ersten Kapitel von Teil I und II der Ausgabe von 1711 im späteren Werk in je zwei Kapitel aufgespalten sind. Vielleicht die auffallendste Veränderung, die der zweiten Auflage zu ihrem rund vierfachen Umfang verhalf, betrifft die zahlreichen, neu hinzugefügten Beispiele für das vollstimmige Akkompagnement, das beide Hände vollstimmige Akkorde greifen läßt.

Zur Frage des verzierten Generalbaßspiels ist nun das Kapitel über den „manierlichen“ Generalbaß aus der zweiten Auflage immer wieder herangezogen worden, unter Zitierung von ein oder zwei Beispielen, aber ohne diesen durch Anführung der das Kapitel einleitenden einschränkenden Bemerkungen den rechten Hintergrund zu geben. Nur F. T. Arnold, der dieses Kapitel ausführlich behandelt<sup>7</sup> erwähnt sie zum Teil.

In § 1 des 6. Kapitels über den manierlichen Generalbaß sagt Heinichen: „Einen manierlichen Generalbaß spielen erfordert viel Erfahrung, Discretion und Judicium. — Der Generalbaß ist ohnedies nicht deswegen erdacht worden, daß man damit, wie in den Praeludiis concertieren, sondern nur denen concertierenden Stimmen accompagnieren solle. — Es gibt auch das vollstimmige Accompagnement den Fingern soviel zu tun, daß dabei wenig Manieren statthaben können. Ist man aber zuvor in Fundamentis richtig, alsdann erst ist es Zeit an die Nebendinge, flosculos und Zierraten des Generalbasses zu denken, um selbige bei schwacher Musik, und wo ein vollstimmig Accompagnement (zumal auf Orgeln) nicht allzeit nötig ist, mit Discretion anzubringen.“ Weiter in § 2: „Es besteht aber die Kunst des manierlichen Generalbasses überhaupt, daß man seine Akkorde nicht überall platt niederschlage, sondern in allen Stimmen (besonders in der äußersten Stimme der rechten Hand, die am meisten hervorsticht) hier und da eine Manier mit anbringe, und dadurch dem Accompagnement mehr grace gebe, welches sich bei einem vier- und nach Gelegenheit fünf- bis sechsstimmigen Accompagnement mit aller Bequemlichkeit werkstellig machen lässet.“ In den folgenden §§ gibt Heinichen eine Erklärung für die verschiedenen Verzierungen und bemerkt zu seinem ersten Notenbeispiel, das die Anwendung von Trillern

<sup>7</sup> a. a. O., S. 448 ff.

zeigen soll (S. 524): „Es ist mit diesem Exempel nicht die Meinung, daß man in so wenigen Takten keine andre Manier als lauter Triller anbringen solle: sondern es wird nur kürzlich gewiesen, auf wieviel Art ungefähr das Trillo anzubringen sei. Welches auch von denen Exempeln aller folgenden Manieren zu verstehen ist.“ In ähnlicher Art warnt Heinichen auch zur Vorsicht bei den weiterhin von ihm erwähnten Manieren.

Übersieht man den ganzen ersten Teil von Heinichens Lehrbuch, dessen letztes Kapitel vom manierlichen Generalbaß handelt, so kann man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß er weit mehr an vollstimmiger, als an verzierter Begleitung interessiert war. Dies geht schon aus der Tatsache hervor, daß er sich nicht scheut, den teilweise sehr langen Beispielen für fünf- bis siebenstimmige Begleitung viele Seiten einzuräumen, was den Preis des Buches erheblich erhöhen mußte. In der oben zitierten einleitenden Anmerkung zu den Beispielen für die Anwendung verschiedener Verzierungen macht er außerdem klar, daß man sie nur als Schulbeispiele und nicht als ausgeführte Generalbaßbegleitungen betrachten dürfe. – Die vorhergehenden Zitate sind alle der Ausgabe von 1728 entnommen, die nach Heinichens italienischem Aufenthalt erschien. Das entsprechende Kapitel der Ausgabe von 1711 ist wesentlich kürzer, gibt aber in gewisser Beziehung besseren Aufschluß über die deutsche Generalbaßpraxis. Überraschend ist, daß viele Beispiele beider Ausgaben dem später von C. Ph. E. Bach angefeindeten „lästigen Hacken“ mittelmaßiger Spieler gefährlich nahekommen.

Alle Quellen ermahnen den Generalbaßspieler, im Hintergrund zu bleiben und den Solisten niemals zu stören. Aus seiner Reserve heraustreten durfte er nur, wenn der Solist pausierte oder lange Noten hielt. Hier war es seine Aufgabe, die Musik in Bewegung zu halten. Es wäre verkehrt, wenn der Begleiter hier motivisches Material der Solostimme fortführen würde. Dadurch würde die Wirkung einer lang gehaltenen Note oder einer Pause verändert und der Hörer gezwungen, die weitere motivische Entwicklung zu verfolgen. Es würde an diesen Stellen aus einem Solo ein Duett gemacht, was der Komponist offenbar nicht im Sinne hatte, wenn er den Baß ruhig weitergehen ließ; denn wenn er die Absicht gehabt hätte, die Stimmen sich duettartig ablösen zu lassen, würde er die Weiterführung des Motivs dem Baß anvertraut haben, wie es z. B. in J. S. Bachs Sonate e-moll für Flöte und Continuo in den Takten 5, 13 und 25 des ersten Satzes der Fall ist.

#### Beispiel 1

The image shows a musical score for two staves: Flute (Fl.) and Continuo (Cont.). The Flute part is in G major and begins with a trill (tr.) on the first note, followed by a melodic line with a slur. The Continuo part provides harmonic support with chords and a bass line. The score includes figured bass notation (e.g., #, #, #, 6, #, 6, 6, 6, #, 6) and a 'etc.' marking at the end.

Es ist eine bekannte Tatsache, daß in der Barockmusik der Baß neben seiner harmonischen Funktion oft wichtige strukturelle Aufgaben übernimmt, sei er als Melodie geschrieben, wie im Adagio aus Bachs E-dur-Violinkonzert,

## Beispiel 2

Adagio

Viol. I, II  
Viola

Cont. *sempre p*

Solo

*d.*  
*etc.*

oder baßartig konstruiert und in ruhigem Rhythmus unter Benutzung größerer Intervalle gleichmäßig fortschreitend, wie im Andante aus Bachs e-moll Sonate für Flöte und Continuo,

## Beispiel 3

Andante

*2 x rep.*

oder endlich als bestimmt rhythmisierter Orgelpunkt mit motivischem Einschlag auftretend, wie im Andante aus Bachs a-moll-Violinkonzert.

## Beispiel 4

Andante

Viol. I, II  
Viola

Cont. *etc.*

In Fällen wie Beispiel 2 und 4, besonders wenn ein Baßthema eingeführt wird, sollte der Begleiter nicht versuchen, den Part seiner rechten Hand dadurch „interessant“ zu machen, daß er melodisches Material verwendet, das Bach im späteren Verlauf der Sätze mit dem Baß in Verbindung bringt. Bach selbst begleitet das Baßthema in Beispiel 4 mit kurzen Streicherakkorden in gleichmäßigem Rhythmus mit leichter melodischer Flexion. Aber selbst dieser melodische Zug scheint ihm nicht so wichtig gewesen zu sein, wie man in seiner Umarbeitung dieses Konzertes für Cembalo und Streicher, transponiert nach g-moll, sehen kann. Hier spielt der Cembalist im Mittelsatz diese Akkorde genau wie die Streicher. In Takt 15 und 16 kreuzen sich nun die Partien beider Violinen wegen der tiefen Lage der 2. Violine. Hier spielt der Cembalist wieder die gleichen Noten wie die Streicher, so daß die an früherer Stelle vorhandene leichte melodische Wendung verloren geht.

Beispiel 5

Offenbar war Bach der Gegensatz zwischen der tiefen Lage der Begleitung und der hohen Lage des Soloeinsatzes im nächsten Takt wichtiger als das unveränderte Beibehalten des Begleitungs-motivs, das durch Oktavtransposition leicht zu erreichen gewesen wäre.

Etwas anders liegt der Fall in Beispiel 2, dem Anfang des Mittelsatzes aus Bachs E-dur-Violinkonzert. Die ersten sechs Takte setzen den Rahmen für den Satz mit der Einführung eines Baßthemas, das, als Ganzes oder in Teilen, das Fundament der Satzkonstruktion bildet. Dazu spielen die übrigen Streicher einfache Akkorde in langen Notenwerten ohne eigene melodische Entwicklung, und schließen sich ab Takt 5 dem Baß in der höheren Oktave an. Nach dem Einsatz des Solisten trennen sie sich wieder vom Baß und führen eine von der Motivik des Basses und der Solostimme unabhängig rhythmisierte akkordische Begleitung durch.

Beispiel 6

In diesem Zusammenhang ist das Beispiel 6 sehr lehrreich. Helmuth Schultz veröffentlichte 1932<sup>8</sup> einige Takte einer von Bach selbst ausgesetzten Generalbaßbegleitung. Es handelt sich um den Anfang der Baßarie „Empfind ich Höllenangst und Pein“ aus Kantate Nr. 3, einer der späten Leipziger Kirchenkantaten.

Da die Arie in fis-moll steht, das Beispiel aber nach e-moll transponiert ist, scheint die Aussetzung des Generalbasses keine bloße Schulaufgabe, sondern für die Begleitung der Arie auf der Orgel bestimmt gewesen zu sein. Vielleicht hatte einer von Bachs Schülern die Begleitung zu übernehmen und bat um Bachs Hilfe, da dieser Baß besonders eckige Konturen zeigt und nicht leicht prima vista zu begleiten ist. Im obigen Beispiel sind die Ziffern und die Gesangsstimme, die im autographen Beispiel fehlen, hinzugefügt worden. Die Oberstimme der rechten Hand zeigt keine speziell melodische oder thematische Haltung, der Baß ist hier durchaus die melodische Hauptsache und hat sich dem Hörer einzuprägen. Die rechte Hand erklärt die zugrundeliegende Folge von Harmonien in so einfacher und unauffälliger Weise wie möglich. Eine ausgeprägte Oberstimmenmelodie würde den Hörer nur von der Hauptsache ablenken, wie Beispiel 6a zeigt.

Beispiel 6a

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The second system also has two staves in the same clefs and key signature, ending with the word "etc." in the lower staff.

Wenn man einmal davon absieht, daß diese Art von Oberstimmenmelodie nicht dem Textinhalt der Arie entspricht, so muß man zugeben, daß mit einer Oberstimmenmelodie, gleich welchen Charakters, nur erreicht wird, daß man den Hörer von der Hauptsache, dem Baß, ablenkt, der ganz offenkundig den Text der Arie zum Ausdruck bringt, später vom Solisten übernommen wird und dann mit diesem in eckigen Intervallsprüngen wetteifert. Mit ihm soll der Hörer im Ritornell vertraut gemacht werden, jede Art von selbständiger Melodie in der Oberstimme kann die beabsichtigte Wirkung nur schmälern.

Wenn wir die musikalische Situation der Beispiele 2 und 6 mit Beispiel 3 vergleichen, so ist offenbar auch hier die beste Lösung für den Begleiter, nur einfache Akkorde in einfachem Rhythmus zu spielen und nicht den Eintritt des Flötenparts mit der rechten Hand voranzunehmen, wie es z. B. Eta Harich Schneider vorschlägt<sup>9</sup>. Dadurch wird die Wirkung des Soloeinsatzes nur geschwächt. Außerdem ist in diesem Falle, wie auch im Falle der Violinkonzerte (Beispiele 2 und 4), der Baß nicht ein einfacher Begleitbaß, zu dem eine entsprechende Melodie zu finden, der

<sup>8</sup> Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jg. 15, Heft 1, S. 225 ff.

<sup>9</sup> Die Kunst des Cembalospieles, Kassel 1939, S. 201 f.

Erfindung des Begleiters überlassen wurde, sondern es ist ein Ostinato, der vollständig oder in Teilen durch den ganzen Satz läuft und sich damit als dessen Rückgrat erweist. Auch hier muß der Hörer sich ihn als den Träger der kommenden Entwicklung fest einprägen; jede selbständige oder sich an später Kommendes anlehende Melodie lenkt nur von der Hauptsache ab.

Überhaupt stehen die der Generalbaßausführung gewidmeten Abschnitte in Eta Harich Schneiders in anderer Beziehung so anregenden Büchern unter einem unglücklichen Stern und verlassen die aus der zeitgenössischen Literatur als gesichert anzusehenden Erkenntnisse häufig zugunsten einer recht freien Auslegung. So empfiehlt sie z. B. für Takt 4 bis 8 des letzten Satzes aus Bachs E-dur-Sonate für Flöte und Continuo eine „kontrapunktische“ Ausführung der Begleitung<sup>10</sup>.

Beispiel 7

Sie meint, daß eine rein harmonische Lösung nach dem verheißungsvollen Anfang nicht genüge. „Schon die Symmetrie der zweimal vier Takte zeigt uns, daß Bach hier ein vollwertiges thematisches Antworten erwartete.“ Die von ihr vorgeschlagene, kontrapunktische Ausführung der Begleitung stellt einen leider nicht sehr glücklichen Versuch dar, das Anfangsmotiv der Flöte mit der Baßfortsetzung zu vereinen. Hier hat sie, wie im vorigen Beispiel, übersehen, daß der Baß selbst die Fortführung des Themas darstellt, die durch eine selbständige melodische Fortführung der rechten Hand des Begleiters nur verunklärt würde. Es ist gerade die besondere Eigenart dieses Satzbeginns, daß die rollende Baßfigur der Flöte die ungestörte Fortführung ihrer Melodie erst nach einem zweiten Anlauf gestattet. Später wird die rollende Baßfigur übrigens von der Flöte übernommen, und wenn schon für den Part der rechten Hand auf Bachsches Motivmaterial zurückgegriffen werden muß, wäre es angemessener gewesen, die Rhythmen anzuwenden, die an dieser Stelle von Bach im Baß gebracht werden. Einfache, die Harmonie erklärende Akkorde sind aber auch hier die beste Lösung.

Ganz allgemein muß man sich darüber klar sein, daß die Anwendung von Motiven der komponierten Stimmen auch in der rechten Hand der Begleitung ein gefährliches Unternehmen ist, ganz besonders im Falle Bach. In Bachs Motiven sind melodische und harmonische Führung so ausgewogen, daß jeder Versuch des Begleiters, mit dem Original zu wetteifern, von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Der Grund liegt auf der Hand. In Bachs Motivik stehen harmonische und melodische Schwerpunkte in einem ganz eigentümlichen Gleichgewichtsverhältnis. Da nun eventuelle Nachahmungen der rechten Hand später eintreten, fallen sie für gewöhnlich auf harmonisch und metrisch unbetonte Stellen und klingen dann künstlich

<sup>10</sup> a. a. O., S. 204 f.

und nicht überzeugend. Man braucht in den Klavierauszügen zu Bachs Kantaten nicht lange nach solchen Stellen zu suchen. Es ist ein grundlegender Irrtum, anzunehmen, daß es notwendig sei, der Oberstimme des Generalbasses in Barockkompositionen melodische Selbständigkeit zu geben, als ob der vom Komponisten geschriebene Baß nur ein harmonisches Skelett wäre, das der Begleiter durch Zufügung einer Melodie oder thematischer Motive zum Leben zu bringen hätte. Ganz besonders im Falle Bach, der auch im Satztechnischen immer so planvoll und genau arbeitete, scheint die Annahme absurd, daß er eine so wichtige Aufgabe irgendwelchen zufälligen Begleitern anvertraut haben sollte.

Nun fordern zwar die meisten Generalbaßlehren melodische Fortschreitung der Oberstimme, aber immer nur in der Bedeutung, wie sie auch heute noch in der Harmonielehre gelehrt wird. Das heißt, die Oberstimme soll alle unnötigen Sprünge vermeiden und möglichst glatt verlaufen. — Auch die gelegentliche Anwendung von Imitationen wird in manchen Generalbaßlehren erwähnt. Besonders sind hier die öfters herangezogenen Lehrbücher von Saint-Lambert<sup>11</sup> und Heinichen zu nennen. Saint Lambert erwähnt die Anwendung von Nachahmungen in der Begleitung in § 12 des aus 18 §§ bestehenden Kapitels *Licences* mit folgenden Worten: „*Quand on accompagne une voix seule qui chante quelqu'air de mouvement, dans lequel il y a plusieurs imitations de chants, tels que sont les airs Italiens; on peut imiter sur son clavecin le Sujet & les Fugues de l'air, faisant entrer les Parties l'une après l'autre; Mais cela demande une science consommée, & il faut être de premier ordre pour y réussir.*“ Heinichen<sup>12</sup> meint, da anzunehmen, daß der Komponist Nachahmungen schon selbst angebracht habe, wo sie hinpassen, „daß diese Manier auf dem Clavier die allerarmseligste im Gebrauch sei.“ Dazu kommt, daß Saint Lambert augenscheinlich kurze Anfangsimitationen im Sinn hat, während bei Heinichen der Ausdruck „*Imitation*“ auch das Parallelgehen der Begleitoberstimme in Sexten oder Terzen mit der Solostimme umfaßt. Ähnlich steht es mit C. Ph. E. Bachs Kapitel *Von der Nachahmung*<sup>13</sup>. In den §§ 1 bis 6 spricht er von Nachahmungen zwischen Solostimme und Baß, und wie sie bei Wiederholungen verändert werden können. Nur im letzten § gibt er zwei Beispiele für die Nachahmung eines jeweils ein Viertel vorher in der Solostimme gebrachten Motivs durch die Oberstimme der Begleitung. Bach gibt beide Male erst den einfachen Text, dann eine leicht variierte Form für den Solisten und schließlich die Nachahmung der letzten durch den Begleiter. Es handelt sich in beiden Fällen um absteigende Sequenzen, deren durchgehende Figuration in den jeweils anderthalb Takten zwischen der Solostimme und der Oberstimme der Begleitung aufgeteilt ist, beleuchtet also einen ganz speziellen Fall<sup>14</sup>. Aber auch die anderen Beispiele, die oben herangezogen worden sind, sprechen nur von Ausnahmefällen und sehen auf keinen Fall aus wie eine Aufforderung, aus der komponierten Musik herausgeplückte Motive in der rechten Hand der Begleitung anzubringen, wo immer sich dazu eine Gelegenheit zu bieten scheint. Als weitere Beispiele für J. S. Bachs Aussetzungen von Generalbässen werden

<sup>11</sup> M. de Saint Lambert, *Nouveau Traité de l'Accompagnement du Clavecin*, Paris 1707.

<sup>12</sup> a. a. O., 1728, S. 578.

<sup>13</sup> *Versuch* — — — II. Teil, Kap. 33.

<sup>14</sup> In *Grove's Dictionary*, Artikel *Thorough-Bass*, ist eines der Begleitungsbeispiele abgedruckt, ergänzt mit Füllnoten, die das Original nicht bringt. Bach hätte sie sicher eingefügt, wenn er sie hätte haben wollen, denn alle Akkorde sind immer voll ausgedruckt, obwohl alle Beispiele nur auf einem System dargestellt werden. Vgl. denselben Irrtum bei Arnold, a. a. O., S. 387.

häufig seine Sonaten für Violine, bzw. Flöte mit obligatem Cembalo zitiert. In seinem Artikel *Der Generalbaß J. S. Bachs* erwähnt Max Schneider die Violinsonaten als „Fundgrube“ solcher Beispiele; das erweckt den Verdacht, daß er viele obligate Figurationen für ausgesetzte Generalbässe hält, denn gerade die Violinsonaten sind so gut wie frei von Beispielen für ausgearbeitete Generalbaßbegleitung. Auch Eta Harich Schneider ist diesem Irrtum verfallen, wenn sie die akkordische Figuration der rechten Hand im Siciliano der 4. Violinsonate „à la Saint Lambert“ nennt. Wir suchen in Saint Lamberts Lehrbuch vergebens nach der Anwendung von gebrochenen Akkorden dieser Art. Er erwähnt den Gebrauch von arpeggiertem Anschlag nur bei der Begleitung von Rezitativen<sup>15</sup>, sonst müssen die Akkorde einfach angeschlagen werden. Als Ausnahme läßt er zu, daß eine der Akkordnoten auf dem zweiten Achtel nachgeschlagen werden mag, wenn der Baß im  $\frac{2}{4}$ - oder  $\frac{3}{4}$ -Takt in gleichmäßigen Vierteln fortschreitet. Diese Situation liegt im Siciliano der 4. Violinsonate offenkundig nicht vor. Außerdem besteht die Begleitung hier nicht nur aus gleichmäßig gebrochenen Akkorden, sondern enthält auch diatonische Partien. Beide bilden mit der  $\frac{6}{8}$ -Figuration der linken Hand, die auch keinen eigentlichen Generalbaß darstellt, einen neutralen, ebenmäßig fließenden Hintergrund für die wechselnden Rhythmen und Synkopen der Violine. Biegsame Figurationen dieser oder ähnlicher Art, wie sie Bach auch in anderen Violinsonaten verwendet, sind ein wesentlicher Teil der Komposition und geben den betreffenden Sätzen ihren besonderen Charakter. Das kann nicht die Aufgabe einer Generalbaßbegleitung sein, die im Prinzip an den Baß gebunden ist und dessen Rhythmus unterstreicht. Ausgeschriebene Begleitungen, die rhythmisch oder melodisch selbständig angelegt sind — ob sie nun mehr aus einfachen oder gebrochenen Akkorden oder aber aus einer Mischung akkordischer und melodischer Elemente bestehen — bezeichnet man besser als obligate Begleitung. Gelegentlich gehören sehr einfache akkordische Begleitformen in diese Kategorie, wie z. B. die Akkorde der Rechten in den ersten zwölf Takten des zweiten Satzes der A-dur-Violinsonate.

Beispiel 8

Adagio

VI.

Adagio

Cemb  
obl.

15 a. a. O., S. 62.

Hier haben wir wieder ein Baßthema in ruhig fortschreitenden Viertelnoten vor uns, das als Ganzes oder mit Teilen die Grundlage des Adagio bildet. Da die grundlegende rhythmische Einheit der melodischen Entwicklung des Satzes die Achtelbewegung ist, setzt Bach diese gleich bei Beginn des Satzes vor dem Eintritt der Violine mit den Akkorden der Rechten fest; dabei vermeidet er aber sorgfältig, diese Akkorde mit einer eigenen melodischen Linie auszustatten oder Bezug auf den folgenden Einsatz der Violine zu nehmen. Im ganzen Satz tritt die Achtelbewegung durchgehend als rhythmischer Hintergrund in Erscheinung, entweder in der rechten Hand des Begleitparts oder in der Violine, wenn nicht beide gleichzeitig mit melodischer Figuration beschäftigt sind. Deshalb muß man diese Akkorde, zumal sie auch rhythmisch unabhängig vom Baß sind, als einen Teil der Satzkonstruktion betrachten und nicht als ausgesetzten Generalbaß.

Die akkordische Figuration des Cembaloparts der zweiten Arie aus Bachs Kantate Nr. 203 „*Amore traditore*“, die auch öfters als Beispiel eines ausgesetzten Generalbasses erwähnt wird, hat mit Generalbaß nichts zu tun. Das Cembalo konzertiert hier, und die Noten müssen so gespielt werden, wie sie stehen, ohne daß versucht wird, durch längeres Halten von Akkordtönen eine generalbaßartige Wirkung zu erzeugen. Das kann doch nicht erreicht werden; denn auf diese Weise ist ein Generalbaß niemals ausgeführt worden.

Das einzige vollständig ausgeführte Beispiel, das einem ausgesetzten Generalbaß nahekommt, ist die Begleitung des Largos der Flötensonate h-moll. Hier hat die Begleitung folgende bestimmte Züge mit einer Generalbaßbegleitung gemein: sie macht keinen Versuch, Material aus dem Solopart zu entleihen; immer wenn die Flöte pausiert oder eine lange Note hält, stellt eine fließende Figur der Rechten die Verbindung zum nächsten Takt her; der Klaviersatz bindet sich nicht immer an die normale Vierstimmigkeit, sondern reicht von gelegentlicher Einstimmigkeit bis zu sechs Stimmen; mit Ausnahme der Sequenz in den Takten 13 und 14 entwickelt die Begleitung keine eigene Motivik.

Beispiel 9

Die Abweichungen von einer normal, aber mit einer gewissen Freiheit ausgeführten Generalbaßbegleitung bestehen einmal in der oben erwähnten Sequenz, die in Takt 13 und 14 der Begleitung mehr melodische Einheitlichkeit gibt als dem Solopart, dann in der oft ungewöhnlich hohen Lage der Oberstimme der Begleitung, die gelegentlich eine Oktave höher als die Solostimme liegt, und schließlich in Nichtbeachtung der Regel, die Akkorde der rechten Hand immer so nah wie möglich miteinander zu verbinden. Diese Abweichungen vom normalen Generalbaßspiel sind wahrscheinlich der Grund, warum Bach die Begleitung dieses Satzes auf-

geschrieben hat. Am Anfang der folgenden Fuge, die mit der nur vom Cembalobaß begleiteten Flöte beginnt, erwartete er offenbar nur die gewöhnliche akkordische Begleitung der rechten Hand, für die es keiner besonderen Aufzeichnung bedurfte. Einige weitere kleine Beispiele für Begleitfiguren sind über den ersten und letzten Satz dieser Sonate verstreut, und einige weitere befinden sich in der D-dur-Sonate für Viola da Gamba und obligates Cembalo. Viele von ihnen, obgleich reine Begleitfiguren, sind insofern konstruktive Bestandteile der betreffenden Sätze, als sie zwischen Cembalo und Soloinstrument ausgetauscht werden; oder sie übernehmen rhythmische Figuren einer der obligaten Stimme, um den glatten Fluß der Musik nicht zu unterbrechen; oder aber Bach wollte die Oberstimme einer Folge einfacher Akkorde in einer bestimmten Lage haben, wie z. B. in den Anfangstakten des letzten Satzes der h-moll-Flötensonate.

## Beispiel 10

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Cembalo obbligato (Cemb. obl.). The Flute part is written in the upper staff, and the Cembalo part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The Flute part features a melodic line with syncopation, while the Cembalo part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Hier markiert die Oberstimme der Begleitung die Haupttöne des Flötenthemas auf gutem Taktteil, die dann von der durch Synkopen aufgehaltenen Flöte auf unbetontem Taktteil nachgeschlagen werden, was in diesem Falle eine gute Hilfe für den Hörer ist, dessen Aufmerksamkeit so auf die Haupttöne des Flötenthemas gelenkt wird. — Es scheint überflüssig, noch mehr Beispiele zu zitieren, da sich keine neuen Gesichtspunkte ergeben würden.

Die kurze Diskussion der Äußerungen Matthesons, Heinichens und Saint Lamberts, die häufig herangezogen werden, um zu beweisen, daß es nicht nur das Recht, sondern die Pflicht eines Generalbaßspielers war, die Oberstimme und den Satz seiner Begleitung so interessant wie möglich zu machen, sowie die Beobachtungen an den Beispielen aus Bachs Musik lassen die folgende Begrenzung für die Ausführung von Generalbaßbegleitungen geringstimmiger Werke Bachs — und des späten Barock im allgemeinen — gerechtfertigt erscheinen.

Die rechte Hand einer Generalbaßbegleitung hat die Aufgabe, für die komponierten Stimmen einen neutralen harmonischen Hintergrund zu liefern. Ihre Akkorde gehören nicht zur thematischen Struktur der Komposition und dürfen nicht in motivischer oder freier melodischer Form mit den komponierten Stimmen in Wettbewerb treten, um die Aufmerksamkeit des Hörers nicht von diesen abzulenken. Im Falle eines Baßthemas muß jedes melodische Übergewicht der Oberstimme der Begleitung vermieden werden, um das Baßthema nicht in den Hintergrund zu drängen. Ganz besonders muß eine Vorwegnahme des Soloeintritts vermieden werden, da sie diesen nur um seine Wirkung bringen kann. Nur wenn die Solostimme pausiert oder eine lange Note aushält, muß die rechte Hand des Begleiters die Musik in Bewegung halten, falls diese Aufgabe nicht schon vom Baß übernommen wird.

Nun mag sich die Frage erheben, wie die oft zitierten bewundernden Äußerungen von Mizler<sup>16</sup> und Daube<sup>17</sup> über Bachs Generalbaßspiel in dieses Bild einer ziemlich beschränkten Teilnahme des Begleiters hineinpassen. Beide loben Bachs Begleitung in den höchsten Tönen und vergessen nicht zu erwähnen, der Hörer habe den Eindruck gehabt, daß die Oberstimme der Begleitung mehr wie ein konzertierender Part klang, so als wäre er komponiert und nicht improvisiert, und Bach habe gewußt, wann sie „brillieren“ mußte. Um den richtigen Hintergrund für dieses Urteil zu finden, darf man nicht vergessen, das um 1750, als Mizler und Daube über ihre Eindrücke berichteten, die allgemeine Entwicklung der Musik sich schon von der reichen Setzweise und Harmonik Bachs abgewandt hatte. Dieser Umschwung kommt z. B. treffend zum Ausdruck, wenn Kirnberger Bach einmal den größten Harmoniker aller Zeiten und Völker nennt. Nur von diesem Gesichtspunkt aus sind auch Ernst Ludwig Gerbers<sup>18</sup> Worte zu verstehen, wenn er in der Biographie seines Vaters Nicolaus berichtet, daß er ein großes Vergnügen an der Art empfand, wie sein Vater die bezifferten Bässe der Violinsonaten von Albinoni in Bachscher Manier ausführte, besonders an „dem Gesang der Stimmen untereinander“, so daß er das Fehlen der Solostimme gar nicht vermißte. Wahrscheinlich handelt es sich um Begleitungen der gleichen Art wie das von Spitta im 2. Band seiner Bachbiographie veröffentlichte Beispiel. Es ist als sicher anzunehmen, daß Bachs Meisterschaft in lebendiger und zielsicherer Behandlung der Harmonie, die auch in seinem Generalbaßspiel glänzend hervorgetreten sein muß, auf seine Schüler und Zeitgenossen den nachhaltigsten Eindruck gemacht hat. Noch 1808 spricht ja Kittel, einer der letzten von seinen Schülern, mit Ehrfurcht von den Maßen von Harmonien, mit denen Bach die ihm zu mager scheinenden Akkorde eines begleitenden Schülers, über dessen Schultern hinweggreifend, bereicherte<sup>19</sup>. Schon mit der Fülle und der Sicherheit, mit der Bach normale Generalbaßbegleitungen ausführte, wird er weit über seine Umgebung hinausgeragt haben, und das allein würde die Urteile Mizlers und Daubes rechtfertigen. Verglichen mit einer normalen Ausführung des Generalbasses, scheint die Begleitung des Largos aus der Flötensonate allerdings brillant, und es ist sehr wohl möglich, daß beide mit ihrem Lobe eine solche Begleitung im Sinne hatten. Da Bach sich aber die Mühe machte, die Begleitung zu diesem Satze so auszuarbeiten, wie er sie haben wollte, erwartete er offenbar nicht, daß sie in dieser Form zu einem bezifferten Baß gespielt werden könnte.

Selbst wenn Bach gelegentlich aus Trios, die er begleitete, „wenn er wußte, daß der Komponist dieser Trios es nicht übel nehmen würde“, ein vollkommenes Quatuor machte, wie C. Ph. E. Bach einmal an Forkel schrieb, so waren es doch nur überschüssige Kräfte eines Meisters, die hier ausnahmsweise ins Spiel gebracht wurden, um einer schwächeren musikalischen Gestalt etwas mehr Leben einzuimpfen. Das darf aber nicht als ein Wink für den heutigen Begleiter gedeutet werden, auch gegenüber meisterhafter Musik, wie der Bachs, seiner Phantasie die Zügel schießen zu lassen.

16 L. Mizler, *Musikalische Bibliothek*, 4. Teil, 1738, S. 48.

17 J. Fr. Daube, *Generalbaß in drei Akkorden*, Leipzig 1756, S. 204.

18 Ernst Ludwig Gerber, *Altes Tonkünstler-Lexikon*, Spalte 492.

19 J. Chr. Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Teil 3, Erfurt 1808, S. 33.

## Zur Chronologie von Dietrich Buxtehudes Vokalwerken

VON BRUNO GRUSNICK, LÜBECK

In seiner Studie *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes*<sup>1</sup> hat Friedrich Blume auch die Frage nach der chronologischen Ordnung der Vokalwerke aufgeworfen. Er hat dabei vier Arten quellenmäßiger Datierungen festgestellt: „1. Zuweisungen Pirros an eine bestimmte Entstehungszeit aus biographischen und geschichtlichen Gründen, 2. Gesicherte Datierungen durch Drucklegung einzelner Kompositionen, 3. Versuchsdatierungen Pirros auf der Grundlage seiner Zuordnung der Kantaten zu bestimmten Abendmusiken und 4. die Zeitangaben, die Düben seinen Kopien in den Upsalaer Sammlungen zugesetzt hat“<sup>2</sup>. Von diesen vier Arten scheidet die dritte aus, da Pirro<sup>3</sup> bei seinen Versuchsdatierungen von nicht zutreffenden Voraussetzungen ausgegangen ist, wie Blume überzeugend dargelegt hat<sup>4</sup>.

Die anderen Arten von Datierungen ergeben folgendes Bild: Die früheste datierbare Kantate Buxtehudes ist „*Aperite mihi portas*“. Der Komponist hat sie, wie aus seiner Widmung an den Kgl. schwedischen Kommissar Christoph Schneider hervorgeht, noch als Organist der deutschen Kirche in Helsingör geschrieben. Sie muß also vor 1668 entstanden sein. Pirro und Blume setzen sie für die Zeit von 1666 bis 1667 an. Ein gewichtiger Grund spricht jedenfalls dafür, für ihre Aufnahme in die Dübensammlung erst das Jahr 1667 anzunehmen. Als Gustaf Düben die Nachfolge seines Vaters in den Ämtern des Stockholmer Hofkapellmeisters und Organisten an der deutschen St. Gertrudkirche 1663 antrat, entfaltete er einen beispiellosen Sammeleifer, durch den er einen einzigartigen Schatz an zeitgenössischer Musik zusammenbrachte. Die zentrale Bedeutung seiner musikalischen Stellung einerseits und seine bescheidene kompositorische Begabung andererseits haben gewiß wesentlich zu dem energischen Sammeln fremder Werke beigetragen. In den Jahren von 1663 bis 1667 entstanden die größten Tabulaturbände der ganzen Sammlung. Es ist nun sehr auffallend, daß in keinem dieser Sammelbände, die den Titel *Motetti e Concerti, Libro I—V* tragen, auch nur ein einziges Werk von Buxtehude enthalten ist. Wir müssen also annehmen, daß Düben in dieser Zeit noch nicht mit dem Helsingörer Marienorganisten bekannt war und daß seine Beziehungen zu Buxtehude erst kurz vor dessen Übersiedlung nach Lübeck begannen. Denn bei einem Künstler vom Range Buxtehudes dürfen wir doch wohl erwarten, daß auch schon unter den Werken, die er vor seinem 30. Lebensjahr geschaffen hat, so Hervorragendes gewesen sein wird, daß Gustaf Düben es für wert gehalten hätte, in seine Sammlung aufgenommen zu werden — wenn er es gekannt hätte. Aus dem hier dargelegten Grunde wird auch die nach Pirro<sup>5</sup> (aus stilkritischen Erwägungen) möglicherweise noch früher anzusetzende Kantate „*An filius non est Dei*“ nicht vor 1667 in Dübens Hände gekommen sein.

<sup>1</sup> Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1940, S. 10 ff.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 31.

<sup>3</sup> *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913.

<sup>4</sup> Blume, a. a. O., S. 31.

<sup>5</sup> a. a. O., S. 338 f.

Eine sichere Datierung besitzen wir für die Trauermusik, die Buxtehude 1671 in zwei kunstvollen Kontrapunkten über den Choral „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“ als *Simeons Abschied bey Absterben des weyland Hoch-Ehrwürdigen . . . Herrn Menonis Hannekenii . . . der Stadt Lübeck hoch ansehnlichen Superintendenten* komponiert hat. Sie erschien 1674 beim Tode seines Vaters als *Fried- und Freudenreiche Hinfahrth Des alten großgläubigen Simeons* im Druck. Nicht datiert, aber durch den Anlaß bestimmbar, ist die Aria „*Klinget für Freuden, ihr lärmten Klarinen*“, die für die Hochzeit Karls XI. von Schweden (März 1680) geschrieben wurde, und gewiß mit Recht setzen Pirro und Blume die in der gleichen Tabulatur überlieferte Osterkantate „*O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit*“ in dieselbe Entstehungszeit<sup>6</sup>. In das Jahr 1683 gehört die einzige erhaltene Abendmusik *Das jüngste Gericht*, ebenso der sechschörige Motetto „*Benedicam Dominum*“.

Durch Drucklegung sind für folgende Werke gesicherte Datierungen vorhanden:

- 1672 „*Auf, stimmet die Saiten*“
- 1673 „*Auf, Saiten, auf*“
- 1674 „*Muß der Tod denn auch entbinden*“  
(Klaglied auf den Tod seines Vaters)
- 1675 „*Gestreuet mit Blumen*“
- 1677 „*Jesu, meiner Freuden Meister*“ (entstanden 1676)<sup>7</sup>
- 1681 „*Schlagt, Künstler, die Pauken*“ (nur Textdruck)  
„*Erfreue dich, Erde*“
- 1695 „*Deh credete il vostro vanto*“
- 1698 „*Opachi boschetti*“
- 1705 „*O fröhliche Stunden, o herrlicher Tag*“

Da, wie schon erwähnt, die Versuchsdatierungen Pirros unhaltbar sind, bleiben noch die Datierungen, die sich in den Dübenschens Sammlungen finden. Bei diesen muß man unterscheiden zwischen solchen, die von den Komponisten selbst herrühren, und solchen, die Düben seinen Abschriften oder Intavolierungen zugesetzt hat. Die ersteren geben mit Sicherheit das Entstehungsjahr an, die letzteren, die weitaus größte Zahl der vorhandenen Zeitangaben, bezeichnen die Daten der Eintragungen Dübens<sup>8</sup>. Aber schon Seiffert und Blume haben darauf hingewiesen, daß sie einen hohen Grad von Zuverlässigkeit besitzen, jedenfalls für die Meister, mit denen Düben in direktem Austausch gestanden hat<sup>9</sup>. Die vorhandenen Eintragungen ergeben für Buxtehudes Werke folgende zeitliche Ordnung:

<sup>6</sup> Pirro, a. a. O., S. 209. — Heute werden beide Werke in der Universitätsbibliothek Uppsala getrennt aufbewahrt. Sign. Vok. mus. hdskr. Caps. 51 : 13 und 51 : 13a, aber ihre ursprüngliche Zusammengehörigkeit zeigt sich noch darin, daß die letzten acht Takte der Kantate bei der Aria zu finden sind.

<sup>7</sup> G. A. (Ugrino) Bd. IV, S. 76. Auch in Uppsala vorhanden unter Vok. mus. hdskr. Caps. 86 : 36 (anonym).

<sup>8</sup> Eine dritte Art der Datierungen stellen Abschriften von Kopistenhand aus fremden Städten dar. Z. B. ist der Danziger Marienkapellmeister und Komponist Balthasar Erben in der Dübensammlung mit Stimmenmaterial zu „*Adi daß ich doch in meinen Augen hätte des Wassers gnug*“ vertreten, das folgende Eintragungen enthält: *Dantisci A* 1682 *Io. Augusti S. Schirm*. Samuel Schirm war ein Sänger der Danziger Marienkirche.

<sup>9</sup> Blume, a. a. O., S. 32.

- 1676 „*Jesu dulcis memoria*“  
 1680 „*Membra Jesu nostri*“ (Zyklus von sieben Kantaten)  
 1681 „*Sicut Moses exaltavit serpentem*“  
     „*Gen Himmel zu dem Vater mein*“  
     „*O dulcis Jesu*“  
 1682 „*Lauda Sion Salvatorem*“  
     „*Ich sprach in meinem Herzen*“ (Stimmen, Tabulatur von 1683)  
 1683 „*Ich halte es dafür*“  
     „*Canite Jesu nostro*“  
 1684 „*Je höher du bist*“  
     „*Pange lingua gloriosi*“  
 1685 „*Fürchtet euch nicht*“  
     „*Herren vår Gud*“

Damit sieht Blume die Zahl der sicher datierten Kantaten als erschöpft an und sagt: „*Andere Methoden quellenmäßiger Datierung können vorläufig nicht angewendet werden. Es muß Aufgabe einer künftigen Forschung sein, die Dübensche Sammlung in ihrer Gesamtheit chronologisch zu ordnen*“<sup>10</sup>. Hier nun setzt unsere Untersuchung ein. In der Tat ist es eine dringende Aufgabe, die kostbare, etwa 1500 Werke umfassende Sammlung Dübens systematisch zu durchforschen. Im folgenden geschieht das nach einer bestimmten Seite und nur auf Buxtehude beschränkt. Es wird sich erweisen, daß mit den bisher gemachten Angaben keineswegs die Zahl der quellenmäßig datierbaren Vokalwerke Buxtehudes erschöpft ist. Mit einer neuen Methode können wir aus den Quellenbeständen Uppsalas eine Fülle von sicheren und wahrscheinlichen Datierungen gewinnen<sup>11</sup>.

Die zur Dübensammlung gehörenden Handschriften sind uns in folgendem Zustand überliefert:

- a) in Stimmen,
- b) in deutscher Orgeltabulatur,
- c) in Partitur (nur sehr wenige Werke)<sup>12</sup>.

Bei den Tabulaturhandschriften müssen wir unterscheiden zwischen solchen, die nur ein Werk enthalten, und solchen, die mehrere oder eine große Anzahl von Werken umfassen. Die größten Tabulaturhandschriften sind die schon erwähnten fünf Bücher *Motetti e Concerti*. Über sie handeln wir hier nicht, da sie keine Werke von Buxtehude enthalten. Unter den übrigen Sammelhandschriften befinden sich viele, deren Zustand uns deutlich zeigt, daß sie von Anfang an zusammenhängende Einheiten waren, also keine später zusammengebundenen Konvolute darstellen. Für

<sup>10</sup> a. a. O., S. 33.

<sup>11</sup> Eine weitere Studie des Verf., die in der Schwedischen Zeitschrift für Musikwissenschaft erscheinen wird, behandelt die Datierungen der ganzen Dübensammlung.

<sup>12</sup> Gelegentlich finden sich unter dem handschriftlichen Material auch Drucke, z. B. von Buxtehude „*Auf! Stimmet die Saiten*“ und „*Gestreuert mit Blumen*“.

solche Handschriften kann mit Gewißheit angenommen werden, daß die darin befindlichen undatierten Werke derselben Zeit angehören wie die datierten. Prüfen wir daraufhin das für Buxtehude in Betracht kommende Quellenmaterial. Es handelt sich um zehn Handschriften.

1. Der Tabulaturssammelband UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 82 : 42 enthält folgende Werke:

- Dietrich Buxtehude: „*Salve, desiderium*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Afferte Domino gloriam, honorem*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Sicut Moses exaltavit serpentem*“. Sopr. 26. 2. 1681.
- Dietrich Buxtehude: „*Gen Himmel zu dem Vater mein*“. Sopr. 3. 5. 1681.
- Dietrich Buxtehude: „*Lauda Sion Salvatorem*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Welt, packe dich, ich sehne mich*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Ich habe Lust abzuschneiden*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*O dulcis Jesu*“. 2 Sopr. 20. 10. 1681.
- Dietrich Buxtehude: „*Kommst du, Licht der Heiden?*“. 2 Sopr. B.
- David Pohle: „*Nur in meines Jesu Wunden*“. 2 Sopr. A. 2 T. B.

Durch die drei zeitlich bestimmten Werke wird auch für die übrigen das Jahr 1681 als Dübendatierung erschlossen<sup>13</sup>. Man beachte, wie sich in der Reihenfolge der Ablauf des Jahres spiegelt.

2. Ebenso verhält es sich bei dem Tabulaturssammelband UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 82 : 43.

- Dietrich Buxtehude: „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“. Sopr.
- Dietrich Buxtehude: „*Ich sprach in meinem Herzen*“. Sopr. 1683.
- Dietrich Buxtehude: „*Ich bin die Auferstehung*“. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Gott fährt auf mit Jauchzen*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Canite Jesu nostro*“. 2 Sopr. B. 11. 5. 1683.
- Dietrich Buxtehude: „*Wie schmeckt es so lieblich*“. Sopr. A. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Ich halte es dafür*“. Sopr. B. 18. 8. 1683.
- Dietrich Buxtehude: „*In dulci júbilo*“. 2 Sopr. B.

Auch in dieser Handschrift werden durch drei festliegende Daten fünf weitere Werke bestimmt. Auch hier begleitet wieder die Reihenfolge den Jahresablauf.

3. Eine weitere interessante Quelle liegt in UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 82 : 35 vor. Sie enthält folgende Werke:

- Dietrich Buxtehude: „*Drei schöne Dinge sind*“. Sopr. B.
- J. Ph. Krieger: „*Der Herr ist mein Licht*“. Sopr. B.
- Gioseppe Peranda: „*O ardor, o flamma*“. Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*O lux beata Trinitas*“. 2 Sopr.
- Dietrich Buxtehude: „*Je höher du bist*“. 2 Sopr. B. 23. 7. 1684.

<sup>13</sup> Für das an letzter Stelle stehende Stück von David Pohle darf man sicher das Jahr 1682 annehmen.

- David Pohle: „*Amo te, Deus meus*“. Sopr. A. B. 14. 8. 1684.  
 Dietrich Buxtehude: „*Wie soll ich dich empfangen?*“. 2 Sopr. B.  
 Dietrich Buxtehude: „*Dein edles Herz, der Liebe Thron*“. Sopr. A. T. B.  
 Dietrich Buxtehude: „*Salve Jesu, Patris gnate*“. 2 Sopr.  
 Dietrich Buxtehude: „*Herr, auf dich traue ich*“. Sopr.  
 Dietrich Buxtehude: „*Fürchtet euch nicht*“. Sopr. B. 1. 12. 1685.

Hier haben wir elf Werke, von denen drei mit genauen Daten zweier Jahre versehen sind. Die Zeitangabe 23. 7. 1684 für „*Je höher du bist*“ legt die Vermutung nahe, daß das vorausgehende Stück „*O lux beata Trinitas*“ kurz vor Sonntag Trinitatis intavoliert worden ist. Ferner wird durch das Adventslied „*Wie soll ich dich empfangen*“ und durch die Passionsmusik „*Dein edles Herz*“ die Stelle deutlich, wo der Jahreswechsel anzusetzen ist.

4. Als nächste Quelle untersuchen wir UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 83 :69–73. Darin befinden sich:

- Remigio Cesti: „*Beatus vir*“. Sopr. B.  
 Gios. Benedictus: „*Anima mea, suspira*“. A.  
 (Dasselbe Werk in Caps. 33 :6 mit Rosenmüller als Verfasser)  
 P. F. Benedictus: „*O Jesu dilecte mi*“. A.  
 Dietrich Buxtehude: „*Fallax mundus ornat vultus*“. Sopr.  
 J. Ph. Krieger: „*Exulta, jubila*“. Sopr. B. 1. 2. 1681.

Durch das letzte Stück ergibt sich für Buxtehudes „*Fallax mundus*“ als Dübendatierung der Januar 1681 oder der Ausgang des Jahres 1680.

5. Der Tabulaturammelband UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 84 :29–41 enthält dreizehn Werke von Christian Geist, Samuel Capricornus und Buxtehude. Vor der an zwölfter Stelle stehenden Kantate „*O Jesu dulcis dilectio*“ von Christian Geist, die vom 7. August 1675 datiert ist, befinden sich von Buxtehude die Kantaten „*Laudate pueri*“ und „*O clemens, o mitis*“, die wir somit für das Jahr 1675 gewinnen.

6. Der Tabulaturammelband UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 83 :41–45 besteht aus folgenden Werken:

- Samuel Capricornus: „*Audi, Domine Deus meus*“. A. T. B.  
 Dietrich Buxtehude: „*Pange lingua*“. 2 Sopr. A. B. 7. 2. 1684.  
 Dietrich Buxtehude: „*Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*“. Sopr. A. T. B.  
 Samuel Capricornus: „*Quis dabit capiti meo aquam?*“. A. T. B.  
 Samuel Capricornus: „*Dulcissime, amantissime Jesu*“. A. T. B.

Die vorhandene Datierung macht wahrscheinlich, daß die Kantate „*Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*“ vor Himmelfahrt 1684 intavoliert worden ist.

7. Die nächste Quelle, UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 86 :19–28, enthält zehn Werke von Chr. Geist, Kriechel, Chr. Bernhard, Buxtehude, S. Capricornus und V. Albrici. Das erste Stück, „*Emendemus in melius*“ von Christian Geist, ist am 28. 9. 1676 intavoliert worden. An fünfter Stelle steht „*Surrexit Christus hodie*“ von Buxte-

hude. Da keine zweite Datierung vorkommt, entsteht die Frage, ob wir diese österliche Musik noch für 1676 annehmen können oder ob es nicht wahrscheinlicher ist, daß sie in das Jahr 1677 hineingehört.

8. Einen großen Zuwachs an Datierungen für Buxtehude bringt UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 85 : 1—18. Die Handschrift enthält folgende Werke:

- J. Ph. Krieger: „*Nun danket alle Gott*“. Sopr. T. B.
- David Pohle: „*Oculi mei semper ad Dominum*“. Sopr. A. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Nun laßt uns Gott, dem Herren*“. Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Wär Gott nicht mit uns*“. Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Mein Gemüt erfreuet sich*“. Sopr. A. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Bedenke, Mensch, das Ende*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Jesu, meine Freude*“. 2 Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Eins bitte ich vom Herren*“. 2 Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*O Gottes Stadt*“. Sopr.
- Dietrich Buxtehude: „*O Gott, wir danken deiner Güt*“. 2 Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Schwinget euch himmelan*“. 2 Sopr. A. T. B.
- J. Albrecht Kress: „*Dulcis Jesu, pie Deus*“. Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Walts Gott, mein Werk ich lasse*“. Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Herren vår Gud*“. Sopr. A. T. B. 8. 6. 1687.
- Dietrich Buxtehude: „*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*“. Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Domine, salvum fac regem*“. 2 Sopr. A. T. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Der Herr ist mit mir*“. Sopr. A. T. B.
- Kaspar Förster: „*In tribulationibus*“. Sopr. A. T. B.

Das einzige datierte Werk macht seine Umgebung bestimmbar. Da es aber erst an vierzehnter Stelle steht, drängt sich die Frage auf, ob man die ganze Folge für 1687 in Anspruch nehmen darf. Vielleicht reicht ein Teil in das Jahr 1686 zurück. Die festliche Aria auf Lübeck „*Schwinget euch himmelan*“ könnte zur genaueren Zeitbestimmung dienen, wenn es gelänge festzustellen, für welche Gelegenheit Buxtehude sie komponiert hat und bei welchem Anlaß Düben in dem Stimmenmaterial, das sich noch außer der Tabulatur in Uppsala befindet, das Wort Lübeck durchgestrichen und durch Stockholm ersetzt hat. Mag aber auch die genaue Jahresbestimmung gewisse Schwierigkeiten bereiten, so wird man doch berechtigt sein, in der vorhandenen Reihenfolge eine chronologische Ordnung zu sehen.

9. Ein neues Problem taucht in UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 85 : 48—53 auf. Hier finden sich folgende Werke:

- Augustin Pfleger: „*O barmherziger Vater*“. Sopr.
- Dietrich Buxtehude: „*Liebster, meine Seele saget*“. 2 Sopr.
- Guilielmus Bart: „*Dilectus meus mihi*“. Sopr. B.
- Dietrich Buxtehude: „*Jesu dulcis memoria*“. 2 Sopr.
- Christian Geist: „*Quam pulchra es, amica mea*“. 2 Sopr.

Vincenzo Albrici: „*Mortales, audite factorem*“. 2 Sopr.

Matthias Weckmann: „*Ein Tag in deinen Vorhöfen*“. Sopr. A. B.

Hier ist keine Datierung vorhanden, aber zu Buxtehudes „*Jesu dulcis memoria*“ gibt es in Uppsala eine zweite Quelle in Stimmen, die, wie bereits oben erwähnt, die Jahreszahl 1676 enthält. Die Prüfung der Werke der Dübensammlung, die sowohl in Stimmen als auch in Tabulatur vorliegen, ergibt im allgemeinen, daß sie derselben Zeit angehören. Allerdings soll nicht verschwiegen werden, daß es auch auffallende Ausnahmen gibt<sup>14</sup>. In unserem Fall liegen die Dinge folgendermaßen: Die Stücke von Pfleger, Geist und Weckmann sind nicht datiert. Das Werk von Bart erschien bereits 1671 im Druck; von Albrici liegt eine zweite Quelle in Stimmen ebenfalls in Uppsala. Bei dieser befindet sich ein Blatt, dessen Wasserzeichen die Jahreszahl 1674 aufweist<sup>15</sup>, womit ein terminus a quo für dieses Material gegeben ist. Wir dürfen also wohl annehmen, daß die Datierung des Stimmenmaterials von 1676 auch für die Tabulatur zutrifft, wodurch für Buxtehudes „*Liebster, meine Seele saget*“ dieses Jahr anzunehmen ist.

10. Als letzte Quelle, die für unsere Datierungsaufgabe in Frage kommt, untersuchen wir UUB Vok. mus. hdskr. Caps. 85 : 76—88. Sie enthält:

Johann Theile: „*Ach, daß ich hören sollte*“. Sopr.

Christian Ritter: „*Vater unser, der du bist im Himmel*“. Sopr.

Dietrich Buxtehude: „*Schaffe in mir, Gott*“. Sopr.

Dietrich Buxtehude: „*Lobe den Herrn, meine Seele*“. T.

(Christian Geist): „*Vater unser, der du bist im Himmel*“. Sopr.

Johann Theile: „*Die Seele Christi heilige mich*“. Sopr.

Dietrich Buxtehude: „*Lova Herren, min själ*“. T.

(Schwedische Fassung des 4. Stückes)

Johann Theile: „*Jesu, mein Herr und Gott allein*“. Sopr.

Dietrich Buxtehude: „*Herr, nun lässest du deinen Diener*“. T.

Christian Geist: „*Wie schön leuchtet der Morgenstern*“. Sopr.

Balthasar Erben: „*Ach, daß ich doch in meinen Augen*“. Sopr.

Dietrich Buxtehude: „*O fröhliche Stunden, o fröhliche Zeit*“. Sopr.

Johann Fischer: „*Liebe Seele, sei nur*“. Sopr.

Die Handschrift weist keine Daten auf, aber es gibt Gründe, sie auf die Zeit von 1681 bis 1683 anzusetzen. Christian Ritter hat sein *Vater unser* 1681 komponiert und den Vorstehern der deutschen Kirche gewidmet. Das autographe Stimmenmaterial mit der Widmung von 1681 befindet sich ebenfalls in Uppsala. Weiter sind von B. Erbens „*Ach, daß ich doch in meinen Augen*“ zwei Stimmenmaterialie in Uppsala vorhanden, wobei, wie bereits oben erwähnt, als Danziger Datierung der 10. 8. 1682 angegeben ist. Die Entscheidung ist nicht leicht. Vielleicht darf man annehmen, daß die ersten zehn Stücke in das Jahr 1681 hineingehören und im folgen-

<sup>14</sup> Darüber berichtet des Verfassers oben erwähnte Studie *Die Datierungen der Dübensammlung*.

<sup>15</sup> Vgl. Folke Lindberg, *Katalog över Dübensamlingen* . . . S. 10. (Maschinenschriftliches Exemplar in Uppsala, Universitätsbibliothek)

den Jahr nur der B. Erben hinzukam, während Buxtehudes Osterkantate für das Jahr 1683 anzusetzen ist. Man beachte, daß dieser Sammelband nur Sopran- oder Tenorstücke enthält.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Untersuchung der Tabulaturausgaben der Dübensammlung, soweit sie sicher ursprüngliche Handschrifteneinheiten und keine nachträglich zusammengefügte Konvolute sind, einen Gewinn von 40 neuen, teils sicheren, teils wahrscheinlichen Datierungen für Buxtehudes erhaltene Vokalwerke erbringt. Damit ändert sich grundlegend die Basis für die Chronologie seiner Werke. Bisher hätte man diese Aufgabe nur mit stilkritischen Methoden wagen müssen, die recht ungewiß in ihrem Erfolg gewesen wären. Es ist daher begreiflich, daß noch kein solcher Versuch gemacht worden ist. Der künftigen Buxtehudeforschung wird durch die hier aufgezeigten Zusammenhänge der Quellen diese Arbeit wesentlich erleichtert. Von den rund 130 erhaltenen Vokalwerken Buxtehudes können jetzt 74 mehr oder weniger sicher zeitlich eingeordnet werden.

Von den 107 Vokalwerken Buxtehudes, die auf der Universitätsbibliothek in Uppsala liegen, sind 67 datierbar. Von diesen 67 Werken entfallen auf die 13 Jahre von 1667 bis 1679 neun (wenn man das Textbuch von der *Hochzeit des Lammes* hinzunimmt, zehn). Auf die acht Jahre von 1680 bis 1687 kommen dagegen 58 Datierungen (ohne Berücksichtigung der beiden geistlichen Parodien<sup>16</sup>). Wenn wir dasselbe Verhältnis auch auf die nicht datierbaren Werke übertragen, so ergibt sich daraus, daß von den 107 in Uppsala aufbewahrten Werken etwa 14 auf die früheren 13 Jahre entfallen, dagegen etwa 93 auf die späteren acht Jahre. Hieraus geht mit überzeugender Deutlichkeit hervor, daß die eigentliche Zeit der engen Freundschaft zwischen Buxtehude und Düben mit dem Jahre 1680 einsetzt. Damit erhält die Widmung des Kantatenzyklus „*Membra Jesu nostri*“, den der Lübecker Marienorganist dem Stockholmer Hofkapellmeister als seinem „*Amico pl. honorando*“ in jenem Jahre übersandte, ihren besonderen Sinn. In dem Jahrzehnt vor 1680 war der Hauptlieferant geistlicher und festlicher Vokalmusik für Gustaf Düben der von 1670 bis 1679 in der Stockholmer Hofkapelle tätige, aus Güstrow stammende Christian Geist. Während von Buxtehude aus diesen Jahren nur vereinzelte Werke nachweisbar sind, enthält die Dübensammlung von Chr. Geist fast 60 Vokalwerke, deren Datierungen, soweit sie vorhanden sind, fast alle in seine Stockholmer Jahre fallen. Nach seinem Ausscheiden aus der Hofkapelle und seinem Fortgang nach Kopenhagen beginnt schlagartig die Vorherrschaft Buxtehudes in der Stockholmer Musikpflege, was die Dübensammlung eindringlich beweist.

Auch diese kostbare Sammlung hat Verluste erlitten, und wir wissen nicht, ob und wie weit Buxtehude davon betroffen ist. Was wir aus den neu gewonnenen Datierungen mit erschreckender Klarheit erkennen, ist die Tatsache, daß sich die Hauptmasse der erhaltenen Vokalwerke Buxtehudes auf noch weniger Jahre zusammendrängt, als bisher angenommen wurde. Unermeßlich sind die Verluste, die Buxtehudes Lebenswerk betroffen haben.

Um so dankbarer müssen wir den Söhnen Gustaf Dübens für das Erhaltene sein. Während in Lübeck durch Verständnislosigkeit selbst verantwortlicher Kirchenmusi-

<sup>16</sup> „*Klinget mit Freuden, ihr klaren Klarinen*“ und „*Erfreue dich, Erde*“.

ker wie Kantor Caspar Ruetz fast das gesamte musikalische Erbe der Vernichtung anheimfiel, vermachte der Stockholmer Hofmarschall Anders von Düben, der jüngste Sohn Gustafs, die einzigartige Sammlung seines Vaters der Universitätsbibliothek Uppsala als Geschenk – 25 Jahre nach Buxtehudes Tod.

### Verzeichnis der datierbaren Vokalwerke Buxtehudes

- 1667 „*Aperite mihi portas justitiae*“
- 1671 „*Mit Fried und Freud ich fahr dahin*“
- 1672 „*Auf! Stimmet die Saiten*“
- 1673 „*Auf, Saiten, auf*“
- 1674 „*Muß der Tod denn auch entbinden*“
- 1675 „*Gestreuet mit Blumen*“  
 „*Laudate, pueri, nomen Domini*“  
 „*O clemens, o mitis, o coelestis pater*“
- 1676 „*Liebster, meine Seele saget*“  
 „*Jesu, dulcis memoria*“  
 „*Jesu, meiner Freuden Meister*“
- 1677 „*Surrexit Christus hodie*“
- 1678 „*Die Hochzeit des Lammes*“ (nur Textbuch erhalten)
- 1680 „*Klinget für Freuden, ihr lärmen Klarinen*“  
 („*Klinget mit Freuden, ihr klaren Klarinen*“)  
 „*O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit*“  
 „*Membra Jesu Nostri Patientis Sanctissima*“  
 Nr. 1 „*Ecce super montes pedes*“  
 Nr. 2 „*Ad ubera portabimini*“  
 Nr. 3 „*Quid sunt plagae istae*“  
 Nr. 4 „*Surge, amica mea*“  
 Nr. 5 „*Sicut modo geniti infantes*“  
 Nr. 6 „*Vulnerasti cor meum*“  
 Nr. 7 „*Illustra faciem tuam*“
- 1681 „*Fallax mundus ornat vultus*“  
 „*Salve desiderium*“  
 „*Afferte Domino gloriam, honorem*“  
 „*Sicut Moses exaltavit serpentem*“ (26. 2. 1681)  
 „*Schlagt, Künstler, die Pauken*“  
 („*Erfreue dich, Erde*“)  
 „*Gen Himmel zu dem Vater mein*“ (3. 5. 1681)  
 „*Lauda Sion Salvatorem*“  
 „*Welt, packe dich*“  
 „*Ich habe Lust abzuschneiden*“ (Uppsalaer Fassung)  
 „*O dulcis Jesu*“ (20. 10. 1681)

- „Kommst du, kommst du, Licht der Heiden“  
 „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz“  
 „Lobe den Herrn, meine Seele“  
 „Herr, nun lässest du deinen Diener“
- 1682 „Ich sprach in meinem Herzen“
- 1683 „Sinet dem Herrn ein neues Lied“  
 „O fröhliche Stunden, o fröhliche Zeit“  
 „Ich bin die Auferstehung“  
 „Gott fähret auf mit Jaudizen“  
 „Canite Jesu nostro“ (11. 5. 1683)  
 „Wie schmeckt es so lieblich und wohl“  
 „Ich halte es dafür“ (18. 8. 1683)  
 „Das Jüngste Gericht“  
 „In dulci jubilo“  
 „Benedicam Dominum in omni tempore“ (Ao 1683. 2. Fer. Natal.)
- 1684 „Pange lingua gloriosi“ (7. 2. 1684)  
 „Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ“  
 „Drei schöne Dinge sind“  
 „O lux beata Trinitas“  
 „Je höher du bist“ (23. 7. 1684)  
 „Wie soll ich dich empfangen“
- 1685 „Dein edles Herz, der Liebe Thron“  
 „Man singet mit Freuden vom Sieg“<sup>17</sup>  
 „Salve Jesu, Patris gnate“  
 „Herr, auf dich traue ich“  
 „Fürchtet euch nicht“ (1. 12. 1685)  
 „Nun laßt uns Gott, dem Herren“
- 1686 „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“  
 bis „Mein Gemüt erfreuet sich“
- 1687 „Bedenke, Mensch, das Ende“  
 „Jesu, meine Freude“  
 „Eins bitte ich vom Herren“  
 „O Gottes Stadt“  
 „O Gott, wir danken deiner Güt“  
 „Schwinget euch himmelan“  
 „Walts Gott, mein Werk ich lasse“  
 „Herren vår Gud“ (8. 6. 1687)  
 „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“  
 „Domine, salvum fac regem“  
 „Der Herr ist mit mir“
- 1695 „Deh credete il vostro vanto“
- 1698 „Opachi boschetti“
- 1705 „O fröhliche Stunden, o herrlicher Tag“

<sup>17</sup> Diese bisher nirgends erwähnte Kantate, die in der Westdeutschen Bibliothek (Marburg/Lahn) aufbewahrt wird, trägt auf dem äußeren Titelblatt die Jahreszahl 1690, am Kopf der Partitur die Zahl 1685.

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

*Die deutsche Musikforschung im Wiederaufbau**Zum Beginn des 10. Jahrgangs der Zeitschrift „Die Musikforschung“*

VON HANS ALBRECHT, KIEL

In unseren Tagen ist das Erscheinen des 10. Jahrgangs einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift ein Ereignis, das aus mehreren Gründen einen besonderen Akzent verdient. Die deutsche Musikforschung ist im allgemeinen durch Langlebigkeit ihrer Zeitschriften nicht verwöhnt worden. Sie hofft zwar jedesmal wieder, ihr werde auch einmal ein Blatt beschert, das bis in fast legendäre Jahrgangsziffern (50 und mehr) am Leben bleibe, sie ist aber mit Recht mißtrauisch und soll daher — vorsichtshalber! — die „ganz kleinen“ Jubiläen nicht völlig klanglos vorübergehen lassen. „Die Musikforschung“ ist zudem eine Zeitschrift, die in einer Zeit gegründet worden ist, als jedes Kilo Papier minderer Qualität zu den Kostbarkeiten gehörte, und daß aus dem in so schlechte Windeln gepackten Säugling sich dann doch ein ganz passables Wesen entwickelt hat, darf man an einem seiner Geburtstage wohl durch einen Rückblick auf diese zehnjährige Entwicklung ein wenig feiern. Da aber Entstehung und Werden der Zeitschrift unlöslich mit Gründung und Aufbau der Gesellschaft für Musikforschung verknüpft sind, da zudem auch diese Gesellschaft jetzt zehn Jahre hinter sich gebracht hat und da diese Zeitspanne nun einmal nach einem grauenvollen Chaos und noch unter turbulenten Verhältnissen begonnen hat, dürfte eine ohne hohe Ambitionen verfaßte Rückschau auf die Jahre 1946—1956 eine angemessene Form des Jubiläumsgedenkens sein. Für diese „kleine Chronik“ soll der Griffel der Klio nicht bemüht werden, und das „goldene Buch der Geschichte“, in das schon so viele angeblich „bedeutende“ Ereignisse eingetragen und aus dem die betreffenden Seiten so oft von den Späteren, die es besser wußten, wieder herausgerissen worden sind, wird gar nicht erst aufgeschlagen werden. Es soll auch nicht fein säuberlich, nach Daten geordnet und nach „Wichtigkeit“ typographisch differenziert, ein Kalendarium angelegt werden. Die Annalen der Gesellschaft für Musikforschung zu schreiben, fühlt sich der Chronist nicht berufen. Er will nur als einer derjenigen, die von Anfang an „dabei“ gewesen sind, einige Stadien der Entwicklung skizzieren, damit vor allem die Jüngeren wissen, wie es einmal war, und damit sie beurteilen können, warum dieses oder jenes Unternehmen nicht ins Leben gerufen worden oder nicht am Leben geblieben ist. Da aber gerade auch die Jahre 1935 bis 1945 für das, was 1946/47 wieder aufzubauen war, in vieler Beziehung von entscheidender Bedeutung waren, das Bild dieses Jahrzehnts deutscher Musikforschung — begreiflicherweise — den Nachgeborenen unter Aspekten erscheint, die, allzu vereinfacht und verallgemeinert, der historischen Realität nicht voll und ganz entsprechen, und da schließlich der Chronist auch diese Entwicklung (seit etwa 1938) aus einer Nähe beobachten konnte, wie kaum ein anderer, bzw. an ihr aktiv beteiligt war, scheint es angebracht, auch schon um des Kontrastes zwischen „vorher“ und „nachher“ willen den Blick über die Grenze des deutschen Zusammenbruchs 1945 hinaus rückwärts zu lenken. Niemand braucht der deutschen Musikwissenschaft zu sagen, daß ihr in den Jahren 1933—1938 sehr viel zerschlagen worden ist. Wie hätte gerade sie sich gegen die totale Macht wehren sollen? Es geht in allem, was die folgenden Streiflichter aus der jüngsten Geschichte unseres Fachs erörtern, nicht im geringsten um politische Ereignisse, sondern stets nur um „Glanz und Elend“ der deutschen Musikforschung in all den schweren Jahren vor und seit der großen Katastrophe, und wenn gelegentlich etwas Lokalkolorit in die Darstellung hineinkommt, so entspringt das der Absicht des Chronisten. Er überläßt hochtrabende Proklamationen und

tiefsinnige Deutungen den dazu Berufenen, aber er verfällt auch nicht in die so verbreitete Mode des „Untertreibens“, für die er sich nicht anmaßend genug fühlt. Daher kann er es sich nicht versagen, einige durchaus grundsätzliche Anschauungen zu äußern, die er als Leitgedanken für seine Tätigkeit als Schriftleiter sich täglich selber immer wieder einprägen muß. Da auch die Zeitschrift ein Jubiläum feiert, hält er es für angebracht, die Gedanken, von denen die Schriftleitung sich leiten läßt, einmal den Lesern vorzutragen. Im rein berichtenden Teil der folgenden Chronik läßt es sich (glücklicherweise) nicht vermeiden, auf einige sehr entscheidende Ereignisse einzugehen, die zwar außerhalb der Gesellschaft für Musikforschung eingetreten sind, ohne diese Gesellschaft aber wohl kaum möglich gewesen wären. Dazu gehören Dinge, die für die gesamte Musikwissenschaft von höchster Bedeutung sind. Der Tatsache, daß es gelungen ist, einige alte Desiderata zu erfüllen, verdanken wir die Hoffnung auf die Erfüllung der übrigen.

\*

Als in den ersten Frühlingswochen des Jahres 1945 das sogenannte Dritte Reich endgültig zusammenbrach, riß der Sog dieses Sturzes in einem auch von den nüchternsten Skeptikern nicht geahnten Maße alles mit sich, was überhaupt noch an geistiger und kultureller Tätigkeit bis in die Jahre des „totalen Krieges“ hatte gerettet werden können. Der deutschen Musikforschung ging es dabei nicht besser als allen anderen Wissenschaften und Künsten. Die absolute Auflösung vernichtete die letzten Reste innerfachlicher Beziehungen und gesamtdeutscher Organisationen. Zwar war die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft, die aus der 1917 gegründeten Deutschen Musik-Gesellschaft hervorgegangen war, bereits seit einigen Jahren, still und ohne Aufsehen zu erregen, eingeschlafen, nachdem sie ihre wichtigste Funktion, die Herausgabe und Finanzierung der Zeitschrift für Musikwissenschaft hatte aufgeben müssen. Schon das Verbot, Zeitschriften als Mitgliedsgaben zu verteilen, hatte zu einem erheblichen Mitgliederschwind geführt. Die Gründung des Staatlichen Instituts für deutsche Musikforschung hatte ein Übriges getan. Die Zusammenlegung des schon vorher zum Erliegen gekommenen Archivs für Musikwissenschaft mit der Zeitschrift für Musikwissenschaft führte zum Archiv für Musikforschung, und die alleinige Finanzierung dieses neuen Blattes durch das Staatliche Institut brachte es mit sich, daß die Deutsche Gesellschaft für Musikwissenschaft jeden Einfluß auf die Zeitschrift verlor.

Es bedarf keiner Betonung, daß die organisatorische Form eines staatlichen Instituts den Anschauungen und Absichten des totalitären Regimes entsprach. Der Initiator der Gründung, Max Seiffert, gedachte aber zweifellos nur, seine im Fürstlichen Institut für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeberg zum ersten Male in eine feste organisatorische Form gebrachten Arbeiten in einem Staatsinstitut neu zu aktivieren und großzügig auszubauen. Es ist ja auch die entscheidende Frage, was die unmittelbar an der Gründung Beteiligten und alle für die Arbeit Verantwortlichen mit Hilfe der zentralisierten Organisationsform tatsächlich Positives geschaffen haben. Seiffert ging es begreiflicherweise um all das, was er seit 1914 in Rede und Schrift verlangt und gegen Ende des ersten Weltkrieges in Bückeberg auch teilweise und zeitweise erreicht hatte. So brachte er die Bückeberger Bestände und Pläne in das neue Institut „als Morgengabe“ mit ein. Daß dann der Berliner (musikalische) Teil des Deutschen Volksliedarchivs, um den sich Friedlaender und Mersmann verdient gemacht hatten, als besondere Abteilung angegliedert wurde, ging auf andere Initiatoren als Seiffert zurück. Die etwas unorganische Anflückerung der Staatlichen Instrumentensammlung in einer dritten Abteilung hatte den — grotesken, heute schon eher makaber wirkenden — Grund, daß man 1935 den Zugriff des Dr. Goebbels auf die Kunsthochschulen befürchtete und für diesen offenbar ernsthaft drohenden Fall das Museum der Musikinstrumente aus der Hochschule für Musik herausnehmen wollte, um es in dem

Forschungsinstitut für die Zuständigkeit des Wissenschaftsministeriums zu retten. Seifferts Interesse galt natürlich fast ausschließlich der sogenannten Historischen Abteilung, die in praxi als „das“ Institut betrachtet wurde und für die auch der allergrößte Teil der Ausgabemittel des Haushalts bestimmt war.

Die Vorstellung, als sei das Staatliche Institut so etwas wie eine — womöglich gar politische — Kommandobrücke für die deutsche Musikforschung gewesen, hat vor allem im Ausland geherrscht und ist auch von einigen deutschen Forschern gehegt worden. Mit dieser nicht sehr angenehmen Vorstellung ist auch der Chronist 1939 in das Institut eingetreten, wo er den die Altersgrenze überschreitenden Seiffert allmählich ablösen sollte. Zu dessen Ehre muß er aber ausdrücklich betonen, daß von dem Gedanken an eine Diktatur über die deutsche Musikwissenschaft sicherlich keine Rede sein konnte. Seiffert hatte gewiß ausgeprägte Sympathien und Abneigungen und hielt damit meist auch nicht hinter dem Berge. Das hat hier und dort zu heftigen Reibungen und offenen Konflikten mit einzelnen Forschern geführt, und da Seiffert außerdem im Alter schärfer und starrsinniger wurde, gab es oft endgültige Brüche. Das alles mochte ihn zuweilen als gefürchteten, rechtshaberischen Menschen erscheinen lassen, vor allem bei der jüngeren Forschergeneration. Trotzdem wollte er nicht als Machthaber in alle Fragen hineinreden und über strittige Punkte ex cathedra entscheiden. Niemand kann behaupten, die Freiheit der Musikforschung sei durch ihn bedroht worden, wenn auch manche Vertreter des Fachs mit Ton und Methode seines Vorgehens nicht einverstanden waren.

Zu den wesentlichen Verdiensten des Staatlichen Instituts gehört in erster Linie eine Tatsache, die von der heutigen Jugend vielleicht nicht mehr ganz gewürdigt werden kann. Es ist ihm gelungen, eine Art von Autonomie für die Musikwissenschaft zu schaffen. (Die Gerechtigkeit verlangt, daß hier auf den Anteil der beteiligten Ministerialvertreter am Zustandekommen einer solchen Autonomie inmitten eines Staates, der alles und jedes lenken wollte, ausdrücklich hingewiesen wird.) Zum ersten und bisher einzigen Male war das Fach im Besitz ausreichender Mittel für zentrale Aufgaben, hatte die Gewähr für einen stabilen Haushalt, konnte über die Verwendung der Mittel selbst entscheiden und war dem Staate nur eine rein haushaltmäßige Rechenschaft schuldig. Daß eine derartige Selbständigkeit überhaupt möglich war und trotz teilweise heftiger Angriffe hoher politischer Stellen und Funktionäre nicht angetastet wurde, rief in allen, die die Lage aus nächster Nähe hatten beobachten und beurteilen können, später fast das Gefühl des Reiters auf dem Bodensee hervor. Nur infolge der — vom zuständigen Ministerium stets beschützten — Selbstverwaltung war es auch möglich, die alten Denkmäler Deutscher Tonkunst, die um 1930 der katastrophalen wirtschaftlichen Krise zum Opfer gefallen waren, wieder ins Leben zurückzurufen. Warum man dabei den Namen und die Erscheinungsweise änderte, mag hier unerörtert bleiben. Die relative Regelmäßigkeit, mit der die Bände des „Erbes deutscher Musik“ erschienen, und ihr von politischen Tagesparolen wie von der damaligen Staatsideologie unbeeinflußt gebliebener Inhalt sind ein unbestreitbares Zeugnis für die positive Arbeit des Instituts und für den Segen der fachlichen Autonomie.

Schon der erste Aufbauplan Seifferts sah vor, daß alle Musikforscher von Bedeutung — nicht etwa nur die Lehrstuhlinhaber — zu Mitgliedern des Instituts mit Sitz und Stimme ernannt und daß für die einzelnen Aufgaben des Instituts besondere Ausschüsse aus qualifizierten Fachkennern gebildet werden sollten. Beide Maßnahmen sind mehr oder weniger dem bald beginnenden Kriege zum Opfer gefallen. Vor allem ist es nicht mehr zu einer wirklichen Plenarsitzung der Institutsmitglieder gekommen, die besonders dem Chronisten am Herzen lag, nachdem er 1940 die Leitung des Instituts übernommen hatte. Über eine informierende Versammlung in den ersten Jahren des Institutsaufbaus kann dieser nichts Authentisches berichten, da er an ihr nicht teilgenommen hat. Es steht aber fest, daß ein

offenbar sowohl politisch als auch von persönlicher Gegnerschaft inspiriertes stürmisches Intermezzo bei dieser Sitzung dazu geführt hatte, daß Seiffert etwas kopfscheu und überängstlich geworden war. Für die Jungen unter uns sei zum Verständnis einer derartigen Reaktion bei einem so berühmten Manne darauf hingewiesen, daß Seiffert ja zu einer Generation gehörte, die im preußischen Obrigkeitsstaat groß geworden war und zeit ihres Lebens den Gehorsam gegenüber allem, was diese Obrigkeit repräsentierte, geradezu als Lebensgesetz für einen Ordnungsstaat betrachtete; daher blieb auch der Respekt vor der Uniform und deren Trägern ein — oft unbewußtes — Motiv für das Verhalten gegenüber den mit Zeichen „hohen Ranges“ ausgestatteten Funktionären des neuen Regimes. Indessen ließ Seiffert sich doch nicht von seinem Aufbauplan abbringen. Von den Ausschüssen waren zwar nur die Vorsitzenden und Schriftführer ernannt, diese arbeiteten aber doch intensiv und hatten gegenüber der Leitung des Staatlichen Instituts völlige Handlungsfreiheit, was ihr Sachgebiet betraf, d. h. sie waren nur an die letzte Zustimmung des Instituts zur Finanzierung der vorgeschlagenen Arbeiten gebunden. So hat z. B. der Ausschuß für das „Erbe deutscher Musik“, den seit 1940 im wesentlichen Friedrich Blume repräsentierte, dank der Abneigung des Institutsleiters gegen „einsame Beschlüsse“, wie man heute sagen würde, praktisch so gearbeitet, daß Blume der eigentliche Leiter des „Erbes deutscher Musik“ war und daß alle Pläne und Dispositionen in freundschaftlichster Form gemeinsam mit dem Leiter des Instituts aufgestellt wurden. Ein Blick auf die Bände des „Erbes deutscher Musik“, die in den Jahren dieser Zusammenarbeit erschienen sind, belehrt jeden darüber, daß diese Denkmalreihe davon erheblichen Nutzen gehabt hat. Als 1945 das Institut, dessen wichtigste Bestände 1943 auf Anordnung seines vorgesetzten Ministeriums mit der Leitung nach Niederschlesien verlagert worden waren, unter dem Krachen der schnell näherrückenden russischen Panzergeschütze, inmitten der Sturmflut nach Westen und Norden flüchtender gehetzter Menschen erlosch, waren noch Bände des „Erbes“ im Stich, ein Zeichen dafür, daß es den Beteiligten immer wieder gelang, den drakonischen Verzweigungsmaßnahmen des untergehenden Regimes zum Trotz die Publikationstätigkeit des Instituts — wenn auch mit Einschränkungen; der Jahrgang 1944 des Archivs für Musikforschung mußte nach dem dritten Heft abgebrochen werden — aufrecht zu erhalten. Selbst in den Tagen, da große Teile Deutschlands in West und Ost bereits Kampfgebiet waren, gingen bezeichnenderweise noch „Erbe“-Korrekturen zur Post.

So traf also der totale deutsche Zusammenbruch die Musikwissenschaft zu einem Zeitpunkt, als sie noch keineswegs in Lethargie verfallen war, obwohl sie eigentlich längst den Gesetzen des „totalen Krieges“ hätte zum Opfer gefallen sein müssen. Nun erst senkte sich auch auf sie das allgemeine dumpfe Schweigen. Kaum wußte der eine vom anderen, ob er noch lebe. Die chaotischen Frühjahrs- und Sommermonate des Jahres 1945 ins Gedächtnis zurückzurufen, ist hier nicht der Ort. Als die ersten Postverbindungen wieder zugelassen wurden, konnten sich auch die ersten Kontakte zwischen einzelnen von uns wieder anbahnen. In diesen Wochen begannen auch schon die Überlegungen, wie man vom Verlorenen möglichst viel wieder aufbauen könne, feste Gestalt anzunehmen. Damals wurden die ersten vorsichtigen Entrümmerungsversuche am zusammengestürzten Hause der deutschen musikwissenschaftlichen Organisation — zunächst nur geplant. Damit begann aber schon die Geschichte ihres Wiederaufbaus, und es sollte der heutigen jungen wie der kommenden Generation im Gedächtnis bleiben, unter welcher unerhört schweren äußeren Bedingungen sich das alles vollzogen hat. Kaum einer von uns hatte regelrechte Arbeitsmöglichkeiten; fast alle hausten irgendwo, kaum einer „wohnte“; niemand hatte genug zu essen, wir vegetierten, indem wir oft „Speisen“ in unseren Magen brachten, „welche die Säue äßen“; außer Hunger und — bald auch — Frost beherrschte alle die Sorge um die wenigen Fetzen des an sich wertlosen Geldes, mit denen wir die „Lebens“mittel

kaufen konnten, die zum Leben zu wenig, zum Sterben zu viel waren; wir schlugen uns mit gesundheitlichen Mangelerscheinungen herum, und oft genug wurde uns vor unzureichender Ernährung schwarz vor Augen. Das war die Situation, in der sich fast jeder von uns befand.

Im Herbst 1945 trafen sich Friedrich Blume und der Chronist in Gronenberg (unweit der Lübecker Bucht), wo Blume Unterschlupf gefunden hatte. Die Eisenbahnfahrt von Bochum (wo der Chronist gelandet war) nach Schleswig-Holstein war das damals übliche Abenteuer mit überfüllten Güterwagen, in denen man Stunden um Stunden stehend hin- und her schwankte, sofern man keinen Platz an der Wand ergattert hatte; überall und nirgends hielt der Zug auf freier Strecke; man mußte unwahrscheinlich oft umsteigen. Von den 36 Stunden, die man für etwa 400 Kilometer benötigte, durfte der Chronist allerdings einige auf dem komfortablen Fußboden des Lübecker Wartesaales im Pseudoschlaf zubringen. Auf einem langen Spaziergang — vor uns lag inmitten der Lübecker Bucht das Wrack des großen Dampfers, bei dessen Bombardierung Hunderte von unglücklichen K.Z.-Häftlingen elendiglich zugrunde gegangen waren — sprachen wir, die wir den Krieg hindurch fast allein die publikatorischen Arbeiten des Staatlichen Instituts geleistet hatten, über die Lage, insbesondere über die etwaigen Folgen der politischen „Säuberung“ und „Umerziehung“, die Aussichten auf Zusammenarbeit und auf einen organisatorischen Zusammenschluß innerhalb unseres Fachs, die Möglichkeiten, wieder — wenigstens ganz bescheiden — zu publizieren usw. Wir waren nicht sehr optimistisch, aber wir hofften doch, daß die gesunde Kraft, die in unserer Wissenschaft steckt, sich eines Tages wieder durchsetzen würde. Schon in dieser eingehenden, sehr realistischen Unterredung fiel der Name „Gesellschaft für Musikforschung“ und wurde von einer schlicht auszustattenden Zeitschrift gesprochen, die unter dem Titel „Die Musikforschung“ erscheinen könne. Da wir bereits auch mit dem Verleger Karl Vötterle wieder Fühlung bekommen hatten, zogen wir ihn bald zu Rate; wir hatten sein lebhaftes Interesse an allen organisatorischen Fragen der deutschen Musikforschung, das er von jeher tatkräftig bewiesen hatte, unter den schwierigen Kriegsverhältnissen kennen und schätzen gelernt. Mit seiner Hilfe konnte der damalige schleswig-holsteinische Ministerpräsident Theodor Steltzer für die neuen Pläne gewonnen werden, unter dessen schirmender Hand und mit dessen Unterstützung schon am 1. November 1946 in Kiel die Gesellschaft für Musikforschung gegründet wurde. Es war eine formelle und sozusagen vorsorgliche Gründung, die in der Hauptsache von Kieler Dozenten und Studenten vollzogen wurde, aber sie fand in juristisch einwandfreier Form statt. Nachdem ein mühsamer Versuch, die Genehmigung der britischen Militärregierung zu einer Tagung in Göttingen zu erlangen, trotz Steltzers Befürwortung gescheitert war, sollte durch das fait accompli der offiziellen Gesellschaftsgründung in Kiel der Weg zu einer gesamtdeutschen Gesellschaft vorbereitet werden. Inzwischen hatten sich wohl auch die Kulturoffiziere der Militärregierung davon überzeugt, daß wir weder „heim ins (Dritte) Reich“ wollten, noch finstere Pläne gegen die Sicherheit der alliierten Truppen schmiedeten. Wir „durften“ als Kieler Gesellschaft tatsächlich Mitglieder in anderen Orten und — was für damalige Verhältnisse geradezu als großherzig gelten mußte — sogar in den übrigen Besatzungszonen haben. Nur mit Steltzers Hilfe gelang es dann erstaunlicherweise doch, die Erlaubnis für die Göttinger Tagung zu erhalten, und so konnte Friedrich Blume als der in Kiel gewählte Präsident schon für den 11. April 1947 zu einer konstituierenden Versammlung in die Göttinger Universität einladen. Hier wurden die Satzung beschlossen, ein neuer, definitiver Vorstand gewählt, Ausschüsse gegründet und eine Zeitschrift grundsätzlich geplant.

Unter welch schwierigen Umständen auch das alles vor sich ging, ist fast schon vergessen; es lohnt sich aber, an einige besondere Effekte zu erinnern. Nicht daß wir alle unsere

vom Hunger gezeichneten Physiognomien manchmal erst nach schärferem Hinsehen wiedererkannten, daß wir in der Göttinger Mensa unsere mühselig für diese Reise zusammengesparten Lebensmittelmarken in die üblichen Mahlzeiten (Hauptreiz: Rote Rüben) umtauschten, daß wir die Luft des Sitzungssaales mit selbstgebaumtem Tabak verpesteten, nicht alles das und Ähnliches war etwas Besonderes. Wir mußten aber bei jeder Wahl, ja schon bei jeder Nominierung ängstlich darauf bedacht sein, niemand zu nennen, der dieser oder jener Dienststelle einer der vier Besatzungsmächte hätte suspekt sein können. Wir wußten jedoch eigentlich alle nur, wie wenig dazu gehörte, bei Secret Service oder CIC als „big Nazi“ oder gar als Verbrecher zu gelten, und wie unerforschlich oft genug die Maßnahmen solcher Stellen sein konnten. In Göttingen brauchten wir uns nicht einmal bei derartigen theoretischen Fragen aufzuhalten, wir bekamen vielmehr sofort praktischen Anschauungsunterricht. Mitten in unsere Sitzung, für die wir alle notwendigen Genehmigungen der britischen Militärbehörden zu haben glaubten, kam blaß und aufgeregt Fritz Lehmann und flüsterte Rudolf Gerber die Hiobsbotschaft ins Ohr, bei ihm im Theater sei ein britischer Kontrolloffizier aus Hannover erschienen, um etwas über die nicht genehmigte Versammlung zu erfahren. Auf alles gefaßt gingen Blume, Gerber und der Chronist mit Lehmann zum Theater. Der Offizier, der jedes deutsche Wort auf das beste verstand, aus verständlichem Emigrantenhaß aber so tat, als spreche er nur englisch, ließ uns durch seine „Dolmetscherin“, eine Wasserstoffsuperoxyd-Blondine von unverfälscht Hannoverscher Provenienz, erklären, wir hätten die Genehmigung seiner — für Niedersachsen allein zuständigen — Dienststelle zur Tagung nicht eingeholt. Über dieses „Vergehen“ sah er dann aber großzügig hinweg. Dafür zog er eine Liste hervor, die sich als das völlig harmlose Adressenverzeichnis aus der im Februar 1947 erschienenen Nr. 1 der Mitteilungen der Gesellschaft entpuppte. Auf dieser Liste standen die Namen einiger Kollegen, die nach Ansicht der britischen Militärregierung wohl fürchterlicher Taten fähig waren; denn der Offizier fragte mit dem Blick eines Kommissars aus einem schlechten Kriminalfilm, ob diese Elenden da seien. Jeder von uns hätte damit rechnen können, genau so genannt zu werden wie diese Handvoll Kollegen. Zum Glück konnten wir ehrlich sagen, daß keine dieser suspekten Personen an der Tagung teilnehme. So entließ man uns dann in Ungnaden und Mißtrauen, aber mit der Erlaubnis, weiterzutagen. Wir kehrten leicht erschüttert, aber keineswegs wegen unserer schweren Unterlassungssünden zerknirscht, in die Versammlung zurück. Das nicht unbedenkliche Intermezzo mußte natürlich erst recht zur Vorsicht bei den weiteren personellen Entschließungen mahnen. Immerhin herrschte jedoch bei dieser Tagung der „noch einmal Davongekommenen“ eine vorbildliche Einmütigkeit — vielleicht gerade, weil wir alle so viel Schweres erlebt hatten und unter den gleichen Nöten und Sorgen litten? Es wurde also in allen grundsätzlichen Fragen volle Übereinstimmung erzielt, und der damals gewählte Vorstand ist ja auch bis 1956 unverändert geblieben. Der harmonische Verlauf der Göttinger Tagung beeindruckte die unter uns weilenden Senioren des Fachs ganz besonders, und der Chronist erinnert sich gern eines lebhaften Tischgesprächs mit Johannes Wolf, der in der Einmütigkeit eine starke Garantie für ein Wiederaufleben der deutschen Musikwissenschaft und für die Wiederherstellung ihres alten, ruhmreichen Ansehens sah.

Mit der zunehmenden Auflockerung der Besatzungsmaßnahmen begann dann der Aufstieg der Gesellschaft für Musikforschung in jenen immer noch schweren Jahren. An ihm haben zweifellos zwei Männer das größte Verdienst: Friedrich Blume, als der Gründer und als der erste und bisher einzige Präsident, und Karl Vötterle, als Verleger der Zeitschrift und als unermüdlicher, unverdrossener Helfer in den damals geradezu chronischen Notlagen. Zielstrebig und mit einer geradezu hartnäckigen Beharrlichkeit begabt, hat Blume sich von keinem Rückschlag entmutigen lassen. Mochte die Lage auch noch so aussichtslos scheinen oder noch so verworren geworden sein, er ließ nie locker. Wieviel Zeit,

wieviel Ärger, wieviel Arbeit, also wieviel Nervenkraft er für seine Aufgaben als Präsident geopfert hat, kann nur der ermesen, der ihn aus der Nähe beobachten und selber beurteilen kann, was Organisationsarbeit ist. Dabei soll hier nicht einmal vom Verzicht auf so manche eigene Forschungsarbeit und Publikation gesprochen werden. Ohne die dynamische Verlegerpersönlichkeit Vötterles aber wäre mancher schöne Plan an materiellen Schwierigkeiten kläglich gescheitert. Sein optimistischer Wagemut, aber auch sein verlegerischer Idealismus haben z. B. das Erscheinen der frühen Jahrgänge unserer Zeitschrift erst ermöglicht.

Die Währungsreform des Jahres 1948 traf auch die Gesellschaft für Musikforschung hart. Das bis dahin kaum angebrochene, aus Mitgliedsbeiträgen stammende kleine Vermögen schwand völlig dahin. Inzwischen war außerdem die Teilung Deutschlands in drei Westzonen und eine Ostzone schon so weit fortgeschritten, daß die Zahlungen der Mitglieder in der damaligen russischen Besatzungszone ihrem Werte nach bei weitem nicht dem finanziellen Aufwand der Gesellschaft für die zu liefernde Zeitschrift entsprachen, so daß die Mitglieder in Mitteldeutschland wesentlich höhere Ausgaben verursachten, als sie an Einnahmen bieten konnten. Zudem war alles, was dort einkam, auf einem von der sowjetischen Militärregierung genehmigten Sonderkonto in Dresden praktisch „eingefroren“ und ging dann bald darauf völlig verloren, als bei der Verschärfung politischer Spannungen zwischen West und Ost dieses Konto beschlagnahmt wurde, weitere Zahlungen von Beiträgen an die Gesellschaft innerhalb der russischen Besatzungszone verboten wurden und „Die Musikforschung“ nur noch durch die Post bezogen werden durfte. Jahrelang hat die Gesellschaft für Musikforschung diesen Zustand hingenommen, ohne ihrem schon in Göttingen laut und deutlich verkündeten Grundsatz untreu zu werden, daß es nur eine deutsche Musikwissenschaft gebe und daß man an dieser Einheit nicht rütteln lassen wolle. Sie hat infolgedessen auf die Beiträge ihrer Mitglieder in Mitteldeutschland verzichtet, ohne diesen ihre Rechte zu schmälern. So ist nicht nur der 1947 zum Vizepräsidenten gewählte Ordinarius der Berliner Humboldt-Universität, Walther Vetter, selbstverständlich in seinem Amt geblieben, obwohl er formaliter gar nicht mehr Mitglied war, sondern alle mittel-deutschen Kollegen haben stets Sitz und Stimme behalten. Das Opfer, das die Gesellschaft der Wahrung der musikwissenschaftlichen Einheit brachte, bestand darin, daß ihre Einnahmen bei weitem nicht ausreichten, eine Vierteljahrsschrift von relativ bescheidenem Umfang (20 Bogen pro Jahr) herauszugeben. Hier mit Rat und vor allem mit Tat geholfen zu haben, ist und bleibt das große Verdienst Karl Vötterles. Ihm ist es auch im wesentlichen zu verdanken, daß die von ihm selbst vorgeschlagene Lieferung selbständiger Studien in Form der „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ überhaupt durchgeführt werden und daß man damit schon 1948 beginnen konnte.

Die von Februar 1947 bis April 1948 erschienenen vier kleinen Hefte Mitteilungen, die die Gesellschaft als vorläufigen Ersatz für die vorgesehene Zeitschrift veröffentlichte und die heute schon zu bibliographischen Seltenheiten geworden sind, waren reine Informationsblätter, mit deren Hilfe man zunächst die interessierten Kreise auf die Gesellschaft für Musikforschung aufmerksam machen und diese dann über Beschlüsse, Pläne, Personalien und Ereignisse innerhalb des Fachs unterrichten wollte. Nach eingehenden Vorbesprechungen hatte der Vorstand der Göttinger Versammlung nahegelegt, damit einverstanden zu sein, daß der Präsident, der zu den vier Herausgebern gehörte, provisorisch die Schriftleitung der „Musikforschung“ übernehme, wobei der Chronist ihn unterstützen solle. Das war eine der vielen Verlegenheitslösungen, die dazumal allerorten mit Rücksicht auf die Bestimmungen der Militärregierungen und die laufende „Entnazifizierung“ gewählt werden mußten. Bevor der in Aussicht genommene jetzige Schriftleiter nicht von einer Spruchkammer „entlastet“ worden war, durfte er keine Zeitschrift leiten. Er blieb also formell im Hintergrund, aus dem er erst 1949 als offiziell ernannter Schriftleiter hervortrat.

Die Zeitschrift aus dem auch wissenschaftlich nicht gerade fetten Boden der Jahre 1947/48 zu stampfen, war eine zwar reiz- und vielleicht auch ehrenvolle, aber nicht ganz einfache Aufgabe. Sie wurde dem Schriftleiter aber dadurch etwas erleichtert, daß er praktisch seit 1940 das Archiv für Musikforschung an Stelle des zum Kriegsdienst einberufenen Hans Joachim Therstappen geleitet und nach seinen Vorstellungen ausgestaltet hatte. Im ersten Jahrgang der „Musikforschung“ konnten trotz aller zeitbedingten Schwierigkeiten doch schon einige recht umfangreiche Forschungsbeiträge erscheinen, die z. T. aus ungedruckten Sammelwerken, wie z. B. der Festschrift zu Max Seifferts 80. Geburtstag, stammten, z. T. Referate vom Kongreß 1948 in Rothenburg ob der Tauber wiedergaben. Wer heute diesen Jahrgang I (1948) unserer Zeitschrift durchblättert, wird nicht nur das schlechte, in jedem Heft etwas anders getönte Papier bemerken, sondern auch feststellen, daß das Gesicht der „Musikforschung“ sich trotzdem seither in seinen wesentlichen Zügen nicht verändert hat. Das Papier ist besser, der Umfang größer, Fadenheftung ersetzt die rostenden Eisenklammern der ersten Hefte, eine Dreifachnummer wie Heft 2—4 des Jahrgangs II (1949) haben ein gütiges Schicksal und die Bärenreiter-Druckerei uns seither erspart, aber Anordnung und Inhaltsauswahl sind dieselben geblieben: Aufsatzteil (sogenannter Borgisteil), Berichte und Kleine Beiträge (Petitdruck), Besprechungen, Mitteilungen, dazu jeweils im zweiten und vierten Heft das Verzeichnis der Vorlesungen über Musik und in jedem zweiten Heft eine Übersicht über die im Vorjahr angenommenen Dissertationen. Jedem wird klar sein, daß hier die Tradition der alten Zeitschrift für Musikwissenschaft (über das Archiv für Musikforschung) ziemlich getreu gewahrt geblieben ist. In ähnlicher Weise wird die Tradition des alten Archivs für Musikwissenschaft ja durch die Neubelebung dieses Blattes seit 1950 fortgesetzt. Die alte, bewährte Verteilung der Publikationsaufgaben auf zwei Zeitschriften, von denen die eine das Organ der Fachgesellschaft ist, ist dadurch dankenswerterweise wieder ermöglicht worden.

Der Chronist, der inzwischen — vielleicht fast unbemerkt — in das Gewand des Schriftleiters der „Musikforschung“ gestiegen ist, beruft sich nunmehr auf seine Vorbemerkungen und möchte zum Jubiläum seines Sorgenkindes die bereits angekündigten Worte pro domo sprechen. Es gehört zum Charakter einer Zeitschrift, die zwar von der Musikwissenschaft herausgegeben und geleitet wird, sich aber an den viel breiteren Kreis der nicht hauptberuflich in dieser Wissenschaft tätigen Gesellschaftsmitglieder und der sonstigen interessierten Leser wendet, daß sie keinesfalls einseitig werden darf. Das gilt für ihren gesamten Inhalt, also auch für die Besprechungen. Erst kürzlich konnte der Schriftleiter (in der zehnten Jahresversammlung der Gesellschaft am 20. September 1956 zu Hamburg) seine Auffassung, seine Überlegungen und seine Erfahrungen über Inhalt und Aufbau der „Musikforschung“ vortragen. Neben reine Forschungsbeiträge (auch archivalischer oder quellenkundlicher Natur), die von jeher die Dauerbedeutung einer wissenschaftlichen Zeitschrift bestimmen, gehören Diskussionsbeiträge und zusammenfassende Forschungsberichte. Wenn die Gesellschaft für Musikforschung, wie es in ihrer Satzung heißt, „ein Zusammenschluß von Musikforschern, Musikwissenschaftlern, Kirchenmusikern, Musikerziehern und praktischen Musikern mit Freunden der Musikforschung“ ist, dann kann ihr „Vereinsorgan“ sich nicht nur mit „schwerwissenschaftlichen“ Spezialstudien begnügen. Es muß (und will) vielmehr auch den Freunden der Musikforschung über die Ergebnisse, Anschauungen und Streitfragen dieser Wissenschaft berichten, gewisse Folgerungen daraus für die musikalische Praxis ableiten (etwa zu den Problemen der Wiedergabe von Musik) und Diskussionen anregen; alles das darf natürlich nicht den wissenschaftlichen Charakter in Frage stellen. Daß aber ein solches Blatt ebenso wenig der Tummelplatz für spezielle Forschungsneigungen des Schriftleiters oder eines diesem nahestehenden Kreises sein darf wie nur zur Befriedigung der Bedürfnisse einer bestimmten Fachgruppe (etwa der reinen Musikhistoriker oder der Hochschullehrer) bestimmt ist, gehört zu den unumstößlichen An-

schauungen des Schriftleiters. Er ist auch der Ansicht, daß keine Lehrmeinung absolut fest verankert auf ehernem Sockel stehe; daher muß er auch „Ketzler“ zu Worte kommen lassen. Es muß ihm dabei gleichgültig sein, ob er selber anderer Meinung als ein solcher Autor ist und ob von ihm geschätzte Fachleute für diesen am liebsten ein Autodafé veranstalten möchten. Solange zu den meisten strittigen Problemen die Pilatusfrage nicht beantwortet ist, hat der Schriftleiter sich davor zu hüten, sich als Gralshüter bestehender Lehrmeinungen aufzuspielen. Er hat also nicht das Recht, von seiner Meinung abweichende Hypothesen kurzerhand als „dummes Zeug“ abzulehnen oder zu erklären, die betreffende Frage sei „ja schon längst einwandfrei“ geklärt. Niemand kann von der Fachzeitschrift einer Gesellschaft für Musikforschung (die ja kein Zweckverband der Musikforscher oder eine Gewerkschaft musikwissenschaftlicher Dozenten ist) verlangen, daß sie nur Beiträge bringe, die ihn selbst ganz besonders interessieren. Schon die strengste Beschränkung auf wissenschaftliche Forschungen könnte nicht verhindern, daß immer ein Teil der Leser einen Teil der Beiträge uninteressant fände. Den Mittelalterspezialisten würde ein Aufsatz über die italienische Kammerkantate des 18. Jahrhunderts ärgern, den Großmeisterforscher eine Untersuchung über süddeutsche Kleinmeister des 16. Jahrhunderts usw. Die Musikhistoriker nähmen Anstoß daran, daß ein folkloristischer oder musikethnologischer Artikel den kostbaren Platz für einen Index des Codex xy belegte, kurz: ohne Ärgernis ginge es auch dann nicht ab, wenn die Zeitschrift sich nur nach den „eigentlichen“ Musikwissenschaftlern richten würde. Daher scheint der Weg, den „Die Musikforschung“ bisher gegangen ist, nicht in die Irre zu führen. (Gelegentliches Stolpern über einen verunglückten Beitrag oder Verweilen bei einem etwas abseitigen Thema sind nur zu menschlich.) Was für die Beiträge gilt, muß auch für die Rezensionen beansprucht werden. Nicht nur was den Fachmann im engeren Sinne oder den Spezialforscher interessiert, verdient eine Besprechung. Die Zeitschrift der Gesellschaft für Musikforschung ist das Sprachrohr, durch das die Musikwissenschaft allen Lesern ihr Urteil über Bücher und Ausgaben mitteilen soll. Dazu gehört auch die Warnung vor dem Unzulänglichen oder gar leichtfertig Zusammengeschriebenen. Ja, diese Aufgabe ist vielleicht verantwortungsvoller als viele andere. Nur wenn der Fachmann dem interessierten Leser über Wert oder Unwert einer Schrift die Augen öffnet, bewahren wir unsere Mitglieder davor, allzu „stark instrumentierten“ Waschzetteln und Reklamesongesängen zum Opfer zu fallen. Die Unbestechlichkeit der wissenschaftlichen Kritik allein kann verhindern, daß nicht einwandfreie oder ganz unzureichende Werke den Weg in die Arbeit der mehr oder weniger aktiv in der Praxis stehenden Mitglieder finden. Für einen sehr großen Teil der Leser aber ist die Rubrik „Besprechungen“ eine Art von Chronik der Neuerscheinungen, aus der man sich nicht nur über das unterrichtet, was erschienen ist, sondern auch darüber, wie es beurteilt wird. Wie der Schriftleiter bereits in Hamburg betont hat, hält er die Heranziehung des musikwissenschaftlichen Nachwuchses zum Besprechungswesen für eine wichtige Aufgabe. Er teilt nicht die Auffassung einiger von ihm geschätzter oder ihm befreundeter Forscher, daß die Rezension der Arbeit eines älteren, „arrivierten“ Kollegen durch eine junge Kraft nicht tragbar sei. Nach seiner Ansicht kommt es einzig und allein darauf an, ob diese junge Kraft von dem betreffenden Gegenstand genug versteht, ob sie also zu einem fachkundigen und objektiven Urteil in der Lage ist. Lebensalter und berufliche Position der Rezensenten hat er — offen gestanden — noch nie als Kriterium für deren Auswahl angesehen.

Wenn nun der Schriftleiter wieder als Chronist reden darf, so muß er zunächst auf die wichtigsten Ereignisse im Leben der Gesellschaft für Musikforschung hinweisen. Noch vor der Stabilisierung unseres Geldes gelang es Friedrich Blumes zäher Energie, einen musikwissenschaftlichen Kongreß auf die Beine zu stellen, und es war erstaunlich, wie stark die Beteiligung trotz der noch so ungünstigen Reise- und Ernährungsbedingungen war. Diese „erste Leistungsschau der deutschen Musikwissenschaft nach dem Kriege“, wie man den

Kongreß auch genannt hat, fand vom 26. bis 28. Mai 1948 in Rothenburg ob der Tauber statt. Nachdem dann am 19. Oktober 1949 die durch die Satzung vorgeschriebene jährliche Mitgliederversammlung in Kiel abgehalten worden war, wurde für das Jahr 1950 der zweite Kongreß vorbereitet, der zugleich der erste deutsche mit internationaler Beteiligung war und durch die Verbindung mit dem zweiten internationalen Kongreß der Musikbibliotheken ausgezeichnet wurde. Er fand unter sehr starker Beteiligung vom 16. bis 19. Juli in Lüneburg statt. Ihm folgte die Wissenschaftliche Bachtagung in Leipzig (23.—26. Juli 1950), eine Veranstaltung, die ebenfalls von der Gesellschaft für Musikforschung betreut wurde. Ab 1951 wurde es zur Gepflogenheit, die Jahresversammlungen in ein wissenschaftliches und musikalisches Rahmenprogramm einzubauen. Zunächst legte man die Versammlung des Jahres 1951 in die Kasseler Musiktage (8. Oktober). Mit einem eigenen Programm wurde dann die Mitgliederversammlung in Regensburg (27.—29. September 1952) gestattet; dieses Verfahren hat sich so bewährt, daß es bisher unverändert beibehalten werden konnte. Den dritten Kongreß (wieder mit internationalem Gepräge) veranstaltete die Gesellschaft vom 15. bis 19. Juli 1953 in Bamberg; er war zugleich der erste Versuch, das traditionelle Schema der „bunten Platte“ von Kurzreferaten aufzugeben und durch Vorträge über Zentralthemen mit Diskussionsreferaten zu ersetzen. Zur Mitgliederversammlung vom 24. Oktober 1954 in Köln fand am Tage vorher eine „Arbeitssitzung“ über Probleme der Aufführungspraxis statt, und die Jahresversammlung vom 2. Oktober 1955 in Leipzig bildete den Abschluß einer Reihe von wissenschaftlichen und künstlerischen Veranstaltungen, die am 29. September begonnen hatten. Ihren vierten Kongreß konnte die Gesellschaft schließlich vom 17. bis 22. September 1956 in Hamburg abhalten; er lag nur wenige Wochen vor dem zehnten Jahrestag der Gründung der Gesellschaft. Denen, die seit der Kieler Gründungsversammlung vom 1. November 1946 „dabei“ gewesen waren, schien es, als läge weit mehr als nur ein Jahrzehnt zwischen der Zusammenkunft der von vagen Hoffnungen bewegten kleinen Gründerschar und dem glanzvollen Großstadtkongreß in Hamburg. Wer von uns hätte 1946 auch nur davon zu träumen gewagt, daß zehn Jahre später viele hundert Mitglieder zu einem stark beachteten wissenschaftlichen Kongreß unserer Gesellschaft zusammenkommen würden? Teilnehmerzahlen sind indessen ja noch kein untrügliches Zeichen für den Aufstieg einer wissenschaftlichen Organisation. Die Gesellschaft für Musikforschung kann aber auf eine Fülle von Leistungen hinweisen, von denen hier nur die Publikationen genannt seien.

Viel bedeutsamer und fruchtbarer haben sich die Tatsache, daß Friedrich Blume als immer wiedergewählter Präsident der Gesellschaftsarbeit einen stetigen Kurs geben konnte, und die Einsicht, daß man sich nicht selber mit Kompetenzschmerzen belasten solle, auf Gebieten ausgewirkt, von denen — wie so manche alten Entschließungen aus den Jahren 1947—1950 zeigen — eigentlich wir alle einmal meinten, sie gehörten zum engsten Aufgabenkreis der Gesellschaft. Zwar hatte schon die Gründung der Forschungsinstitute in Kiel und Regensburg, kurz darauf auch in Berlin, einige wesentliche Aufgaben von den Schultern der ohnehin mit Plänen und Vorhaben überbürdeten Gesellschaft genommen. (Blume hat es von vornherein verstanden, hier keinerlei Rivalität aufkommen zu lassen; es gehört zu seinen besten taktischen Erfolgen, daß er die Forschungsinstitute eng an den Vorstand der Gesellschaft zu binden wußte.) Unzählige Versuche, auf allen möglichen Wegen der Gesellschaft Mittel und Vollmachten zur Wiederbelebung des „Erbes deutscher Musik“ zu verschaffen, sind von Kiel aus unternommen worden, und ein Studium des zu diesem Zweck geführten Briefwechsels allein genügt schon für die Erkenntnis, daß unter den Verhältnissen, in denen sich die deutsche Kultur- und Wissenschaftspflege befinden, kaum etwas so schwer zu erreichen ist wie die Finanzierung gesamtdeutscher Vorhaben, sofern diese an einer Stelle konzentriert werden sollen. So gelang es denn auch erst 1953 — nicht zuletzt dank der wohlwollenden Förderung durch den damaligen Staatssekretär

Dr. Erich Wende —, für die Wiederbelebung der Denkmalausgaben eine Möglichkeit zu finden. Die Musikgeschichtliche Kommission, die damals gegründet wurde, hat das erreicht, was die Gesellschaft für Musikforschung nicht hätte erreichen können, und sie kann ihre Aufgabe auch nur dadurch erfüllen, daß sie von der Gesellschaft völlig unabhängig bleibt. Daß Blume Vorsitzender dieser Kommission geworden ist, verstand sich von selbst, nicht weil er zugleich Präsident der Gesellschaft ist, sondern weil er die notwendigen Verhandlungen zum Neuaufbau des „Erbes“ geführt hatte. Es war dann ein besonderes Glück, daß die Kommission bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft auf lebhaftes Interesse für das „Erbe“ stieß und daß darüber hinaus von dort auch noch die Gründung und der Aufbau eines Archivs von Quellenphotos ermöglicht wurden. Zu den notwendigen Sachmitteln schießt die Stadt Kassel einen erheblichen Betrag für personelle Kosten zu und beherbergt das Archiv in besonders schönen Räumen. Nimmt man nun noch hinzu, daß es Blume schon 1949 gelang, den Kontakt mit der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft herzustellen, und zwar nicht etwa nur für sich persönlich, sondern auch für die ganze deutsche Musikforschung, dann ist die Bilanz, die man nach zehn Jahren ziehen kann, eigentlich mehr als erfreulich. Noch als alle Wunden, die Deutschland seinen Nachbarn geschlagen hatte, bluteten und schmerzten, hat man uns zum ersten Nachkriegs-Kongreß der IGMW nach Basel (1949) eingeladen. Damit dürfte die Musikwissenschaft zu den ersten Disziplinen gehört haben, die sich über Feindschaft und Haß hinweg wieder zusammengefunden haben.

Es liegt dem Chronisten völlig fern, das abgebrauchte Schlagwort vom „deutschen Wunder“ auch nur in Gedanken auf den Wiederaufbau der deutschen Musikwissenschaft anzuwenden. In ihm ist nichts Wunderbares zu entdecken. Was erreicht worden ist, verdanken wir unserem Willen zum Weiterleben, der uns einenden Überzeugung, daß unsere Wissenschaft — trotz der staunenden Bewunderung der Finanzgewaltigen für Atomkraftwerke, Kunststoffe und dergleichen mehr — nicht ganz entbehrlich ist, dem Umstand, daß zur rechten Zeit die rechten Männer bereit standen und daß wir sie wählten, dem Glück, daß unsere Freunde in der Welt uns so schnell wieder die Hand entgegenstreckten, und all der unverdrossenen Arbeit, sei sie in Forschung und Lehre geleistet worden, sei sie dem Aufbau der Organisation, des Publikationswesens, der Forschungsstätten gewidmet gewesen. Wir brauchen beim dankbaren Rückblick keine schmetternden Fanfaren und keine Lorbeerkränze für diejenigen, die sich besondere Verdienste errungen haben. Uns genügt es zu wissen, was wir ihnen zu danken haben. Wir brauchen auch nicht mit Wilhelm II. die Parole „Voll dampf voraus!“ für die nächsten zehn Jahre zu geben. Sie werden uns sicherlich Erfolge und Enttäuschungen bringen. Eines aber dürfte ihnen wohl nach ihrem Ablauf im Januar 1966 kaum nachzusagen sein: Sie werden die deutsche Musikwissenschaft nicht aus dem Zustand völliger Verarmung und scheinbarer Aussichtslosigkeit in den neuen Lebens gebracht haben.

### *Ein offenes Wort zur geistigen Haltung der deutschen Musikwissenschaft*

VON HANS HICKMANN, KAIRO

Nach vielen Jahren selbstgewählter Isolierung war es mir in diesem Sommer möglich, für ein paar Monate in den Kreis der deutschen Kollegen zurückzukehren, alte Freundschaften aufzufrischen und neue Verbindungen anzuknüpfen. Während dieses Deutschlandaufenthalts hat mich der Kontakt mit einer nur allzulange entbehrten, wesenseigenen Geisteswelt zunächst sicherlich manches in rosigerem Lichte sehen lassen, als es in Wirklichkeit ist. Aber auch bei kritischer Betrachtung ergeben die Tatsachen ein positives Bild:

So ist es mir vergönnt gewesen, die deutsche Musikwissenschaft straff durchorganisiert wiederzufinden. Es war eine tiefe, echte Freude, zu sehen und zu spüren, daß sehr ernst gearbeitet und veröffentlicht wird und die Einzelforschung rüstig vorangeht, daß ein jeder nach bestem Wissen und Gewissen unsere Wissenschaft zu fördern sucht und die akademische Jugend auf einem erstaunlich hohen Niveau steht. Wenn wir vielleicht auch noch nicht wieder den Stand erreicht haben, auf den wir einmal mit Recht so stolz gewesen sind, so kann doch gesagt werden, daß alles getan worden ist, was nur immer unternommen werden konnte. Ein notwendigerweise objektiver, weil im Ausland lebender Beobachter sieht diese Dinge vielleicht deutlicher als alle die Kollegen, die während der letzten Jahrzehnte innerhalb der deutschen Grenzen gelebt haben. Von außen betrachtet, bietet die deutsche Musikwissenschaft im Gesamteindruck ein durchaus erfreuliches Bild.

Aber gerade einem Auslandsdeutschen wie mir, der lange Jahre draußen auf eigene Faust gearbeitet und geforscht hat, muß nun auch auffallen, was zur Kehrseite der Medaille gehört: So begeistert ich über das hohe Niveau der eigentlichen Arbeit bin, so enttäuscht bin ich über gewisse Unterscheidungen und zu weit getriebene Klassifizierungen, die unsere Schar in Gruppen scheiden, wo es eigentlich nur Vertreter der gleichen Disziplin geben sollte. Aus vielen Unterredungen, die ich zu führen Gelegenheit hatte, ging mit Deutlichkeit hervor, daß die zu meiner Studienzeit noch durchaus wissenschaftlich einwandfreie Einteilung nach Spezialgebieten, nämlich nach „Historikern“ und „Systematikern“, heute zu regelrechten Gruppenbildungen und zu einer Spaltung geführt hat, die mit dem eigentlichen Problem nichts mehr zu tun hat und sich auf die unangenehmste Art in ganz realen Dingen des beruflichen Lebens bemerkbar macht. Gibt es denn überhaupt einen vergleichenden Musikwissenschaftler (oder, wie man heute nicht sehr viel glücklicher sagt: einen Musikethnologen), der nicht historisch interessiert ist? Der ein deutsches Volkslied nur aus seinem Lebensraum herauszuschälen und „systematisch“ zu erfassen trachtet und es nicht auch in die großen historischen Zusammenhänge hineinzustellen versucht? Es sei mir gestattet, als mir nahe liegendes Beispiel mein eigenes Fachgebiet zu wählen: Aus ehemals „vergleichenden“ Studien ist schon längst eine historisch ausgerichtete Forschung erwachsen, die Ägyptisches aus Ägyptischem ableitet, biographische Daten zu einer provisorischen, spezifisch ägyptischen Geschichtsschreibung zusammenstellt, diese aber ihrerseits in Zusammenhang mit unserem Musikgeschehen setzt. Hat doch das Studium außereuropäischer Völker und antiker Hochkulturen den doppelten Wert sowohl einer wissenschaftlichen Erforschung an sich als auch einer wesentlichen Bereicherung unserer historischen und systematischen Erkenntnisse in Bezug auf unser eigenes Musikleben.

Nun habe ich allerdings das Glück, in einem Lande zu leben, wo beide, die schriftliche und die mündliche Tradition, so offenbar übereinstimmen, daß man sich nur immer wieder wundern muß, warum sich bisher noch niemand der Mühe unterzogen hat, die ägyptische „Vorgeschichte“ zur antiken Musik der Hellenen und zur Kirchenmusik der Kopten, jener ersten Gemeinden der Christenheit, zu erarbeiten. Aber wenn auch nicht alle anderen Kollegen mit so einwandfreien Quellen arbeiten können, sondern, wie manche Prähistoriker, sich damit begnügen müssen, den kärglichen Befund der Ausgrabungen zu interpretieren und mit dem derzeitigen Bestand folkloristischer Gebräuche in Verbindung zu setzen, so hat doch auch in diesen Fällen der „reine Historiker“ oder Philologe nicht das Recht, die Nase zu rümpfen. Man kann ihm im Gegenteil vorwerfen, an einer ganzen Reihe von Belegen vorüberzugehen, die er lieber hätte auswerten sollen. Diese gewisse Überheblichkeit erkläre ich mir lediglich durch den Mangel wirklicher Ausgrabungstätigkeit oder praktischer Orientierung, mit den dazugehörigen Erkenntnissen methodischer Art. So kann für uns, die wir draußen gearbeitet haben, eine mündliche Tradition mehr Wert haben als eine schriftliche Quelle. Letztere kann gefälscht oder auch unvollkommen übermittelt worden sein, oder Pergament, Papyrus und eingemeißelte Inschriften sind

vielleicht nur fragmentarisch auf uns gekommen. Die Wiedergabe der mündlichen Tradition wird dagegen immer notengetreu und in jeder Beziehung vollkommen sein, auf Grund von Vorstellungen, die ich im Rahmen dieser Glossen nicht auseinandersetzen kann.

Auch die Frage der zeitlichen Abstände spielt in diesen Fällen eine weit geringere Rolle als man früher anzunehmen geneigt war. Freilich ist es für einen gewissen Typ von Historikern unfaßbar, nun auf einmal mit Zeitspannen rechnen zu müssen, die ihn aus seiner gewohnten Bahn werfen. Aber auch ein Wissenschaftler, der sich z. B. mit einem Komponisten des 19. Jahrhunderts befaßt und Vergleiche zwischen dem ersten Konzept eines bestimmten Werkes dieses Meisters und der vielleicht im selben Jahre vollendeten Ausführung zieht — also mit wenigen Monaten zu rechnen hat — sollte imstande sein, für andere Menschen und andere Zeiten auch mit anderen zeitlichen Distanzen zu rechnen. Zwischen der ersten Aufführung des Osirismythos in Form einer Art primitiver „Passion“ oder religiöser Schaustellung und seiner jetzigen Form liegen Jahrtausende<sup>1</sup>, zwischen gewissen Vorgängen in der Steinzeit und ihren modernen Entsprechungen noch weit größere Spannen, und doch wird es keinem ernsthaften Wissenschaftler einfallen, deshalb an diesen bis in die erstaunlichsten Einzelheiten gehenden Zusammenhängen zu zweifeln<sup>2</sup>. „Diese Zeit (die Vor-Geschichte) als geschichtslos abzutun, war irrig und überheblich. Denn die Geschichte ist so alt wie die Menschheit. Die Menschheit hat von ihren ersten Tagen an Geschichte gemacht.“ „Eine geschichtslose Zeit hat es nie gegeben, und eine vor-geschichtliche Menschheit konnte auch nur in der geschichtswissenschaftlichen Auffassung des vergangenen Jahrhunderts bestehen. Diese alten Anschauungen, die heute keineswegs immer überwunden sind, drücken im Grunde nichts anderes als das derzeitige Unvermögen aus, jenseits der Schrift-Pfähle Geschichte zu erkennen“<sup>3</sup>. Das Gleiche, aber mit anderen Worten, hat A. Schaeffner in seiner grundlegenden Arbeit *Ethnologie musicale ou Musicologie comparée* ausgedrückt: „Il existe plusieurs façons de procéder à la recherche historique, aucune ne saurait être dédaignée, dès l'instant qu'elle nous aide à comprendre comment les choses se sont passées, ici, là et encore ailleurs. Il s'agit toujours de la musique, et, finalement, toujours d'histoire.“ „Le musicologue devra dominer ses chiffres et en tirer des conclusions. Nous ne voyons que trop de signes de lassitude devant le nombre croissant de statistiques, d'inventaires, d'enquêtes, auxquelles il manque essentiellement d'avoir été entreprises et conduites en fonction d'autre chose... Il s'agit d'apporter à l'historien des civilisations, et pas uniquement à lui, une matière concrète, riche de faits caractéristiques, que celui-ci utilisera à son tour. Ainsi les musicologues travailleront-ils à la fois pour eux-mêmes et pour cette science qui ne peut être que collective, l'histoire des civilisations. Ils recevront certainement autant que ce qu'ils auront donné“<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. auch die Tierfabeln und -märchen, die sich seit der Pharaonenzeit nicht wesentlich geändert haben und heute noch in Form volkstümlicher Gesänge weiterleben (E. Brunner-Traut, *Ägyptische Tiermärchen*, in: *Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde* 80, 1955, 1, S. 30: „In der Tat dürfte Ägypten der reiche Born sein, der die Welt bis heute mit Märchen getränkt hat“).

<sup>2</sup> J. Maringer, *Vorgeschichtliche Religion*, Zürich 1956, S. 105: „Der von den arktischen Urkulturen mit ihrem eigenartigen Opfer und Hochgottglauben auf die Kultur der Höhlenbärenjäger der letzten Zwischenzeit zu ziehende Schluß ist religionsgeschichtlich von eminenter Tragweite. Er bekundet das Überdauern einer Gottesvorstellung und eines Kultes von der Eiszeit bis in unsere Gegenwart hinein.“ Über Einzelheiten wie z. B. die künstliche Abschleifung der Tierzähne (des göttlich verehrten Bären) vgl. ibidem S. 144. Dazu das Rituallied der Männer nach dem Bärenfang und die dem erlegten Bären geltende Totenklage bei W. Dankert, *Tonmalerei und Tonsymbolik in der Musik der Lappen* (Die Musikforschung IX, 1956, 3, S. 291 und 294). Gesänge, die in diesem Zusammenhang besondere Bedeutung annehmen. Ähnliche Beispiele „für das zähe Fortleben kultisch-religiösen Braudtums“ bei J. Maringer, op. cit., S. 206 (gleiche Formen in der Alt- und Mittelsteinzeit), S. 229 (steinzeitliche Reste jagdmagischer Riten bei den Ojibwa-Indianern, bei den Pueblos, in Sibirien und bei den Lappen), S. 230 (vor einer prähistorischen Felsmalerei Opfer darbringende Lappen), S. 297, 313 u. s. f.

<sup>3</sup> J. Maringer, op. cit., S. 14—15, 35—36.

<sup>4</sup> *Les Colloques de Wégimont* (I), Brüssel 1956, S. 19 und 23. Beispiele vgl. S. 21 und 22. Cf. auch C. Lévi-Strauss, *Histoire et Ethnologie* (Revue de métaphysique et de morale 1949, 3—4, S. 363—391).

Diesen wenigen Referenzen seien noch einige konkrete Beispiele hinzugefügt. Wenn sich heute ein der „reinen Geschichtsforschung“ oder „Musikphilologie“ angehörender Historiker mit der Geschichte der Mehrstimmigkeit beschäftigt, ohne die zahlreichen Belege außereuropäischer Quellen zu berücksichtigen (was besonders unverzeihlich ist, wenn es sich um datierbare Referenzen handelt), dann geht er eben am eigentlichen Problem vorbei, so leid es uns tut, das so schroff ausdrücken zu müssen. „*Nous ne serons jamais assez de spécialistes différents pour parvenir à convaincre les historiens qu'un phénomène de cette espèce . . . ne se place ni à une époque ni en un lieu déterminés, pas plus que l'invention de la musique ou de la danse*“<sup>5</sup>. Es geht beispielsweise nicht an zu behaupten, daß die Totentänze eine spezifisch deutsche Erfindung seien und nur von einem bestimmten Datum an existierten<sup>6</sup>, da es ein paar Tausend Jahre früher bereits solche gegeben hat, und die Anfänge abendländischen Musizierens sind nun einmal undenkbar ohne den vorderen Orient, ohne Byzanz, Syrien, Altgriechenland, das pharaonische und koptische Ägypten.

Auf der anderen Seite sollte es keinen systematischen Musikwissenschaftler mehr geben, der so unsystematisch wäre, sich historische Entwicklungsgänge entgehen zu lassen, die zur phänomenologischen Erfassung des ihm anvertrauten Materials einfach dazugehören.

So meine ich, daß diese enttäuschende Aufspaltung in Historiker und Systematiker nur arbeitstechnisch angewendet werden sollte, jedoch ohne jede Überheblichkeit und verletzende, gegenseitige Herabsetzung. Wir sind alle Musikwissenschaftler, und mich persönlich interessieren historische Vorgänge gleicherweise, ob sie sich nun z. B. im 18. Jahrhundert vor oder nach Christi Geburt abgespielt haben.

Es hat immer Schulen gegeben, und innerhalb dieser Schulen Gruppen von Schülern und Anhängern, die sich um einen Meister scharen. Das soll und muß so sein. Aber es darf nichts anderes daraus werden: es darf nicht zur Sziission kommen. Wenn es schon schwierig genug ist, ost- und westdeutsche Musikwissenschaft zu vereinigen, Norden und Süden im Zeichen gemeinsamer Interessen wenigstens beruflich und sachlich zu befrieden, so sollten wir uns hüten, auch noch zwischen Musikwissenschaftlern erster und zweiter Klasse zu unterscheiden!

## Zum Verhältnis von Musikforschung und Aufführungspraxis alter Musik

VON HARALD HECKMANN, KASSEL

Wie die Kunstgeschichte, so ist auch die Musikgeschichte als wissenschaftliche Disziplin — so wie wir sie heute betreiben — eine Frucht jener Geistesbewegung, welche entstand als „Anwendung der in der großen deutschen Bewegung von Leibniz bis zu Goethes Tode gewonnenen Lebensprinzipien auf das geschichtliche Leben“, des Historismus. Und wenn man den Begriff des Historismus so versteht, wie ihn der eben zitierte Friedrich Meinecke<sup>1</sup> verstanden wissen will, ihm also nicht jenen „*tadelnden, auf Übertreibungen oder Entartungen gehenden Sinn*“ beilegt, wie das der Sprachgebrauch heutigentags gemeinhin tut, dann ist sie, die Musikgeschichte als wissenschaftliche Disziplin, auch heute noch diesem Gesetz, nach dem sie angetreten, unterworfen, und zwar — wie es scheinen will — in stärkerem Maße als die Kunstgeschichte. Das hat seinen Grund in der besonderen Wesensart der Musik als einer Kunst, die nur im Zeitverlauf Gestalt annimmt.

Diese flüchtige Erscheinungsweise bedingt es, daß das musikalische Kunstwerk noch nicht real vorhanden ist, wenn es die Werkstatt seines Schöpfers verläßt. Das schriftlich niedergelegte „Original“ — mündlich überlieferte Kunst bleibt hier absichtlich unberücksichtigt —

<sup>5</sup> A. Schaeffner, op. cit., S. 31.

<sup>6</sup> Die Musikforschung, IX (1956) S. 189.

<sup>1</sup> Die Entstehung des Historismus, München 2/1946.

ist nicht das Kunstwerk; dieses ist zwar in ihm enthalten, aber um Wirklichkeit zu werden, bedarf es der vermittelnden Tätigkeit eines Wiedergebenden. Der Verlauf in der Zeit, und damit die notwendige Verknüpfung an eine Wiedergabe, verbindet die Musik mit den anderen „mysischen“ Künsten, dem Tanz, der Dichtung und der theatralischen Kunst, und trennt sie von der bildenden Kunst<sup>2</sup>. (Die Dichtung nimmt, soweit Dichtung nicht gesungen oder gesprochen wird, insofern eine besondere Stellung ein, als ihre lesbaren Texte tatsächlich, ohne daß sich eine Wiedergabe dazwischenschaltet, das wirkliche Kunstwerk zu sein scheinen, und damit nähert sich die geschriebene Dichtung [scheinbar] dem gemalten Bild. Wesentlich aber vollzieht der Leser dieses Gedichts einen ähnlichen Vorgang wie der Leser eines musikalischen Notentextes: mehr oder weniger bewußt richtet er sich an Vorgehörtem aus, hört er innerlich, was er liest. Darum nennt Goethe „stilles Lesen“ ein „trauriges Surrogat der Rede“. Natürlich ist da ein Unterschied, aber er ist ein Unterschied des Grades<sup>3</sup>. So ist das Lesen von Dichtung in seinem Wesen etwas anderes als das Anschauen von Bildern; den Akt der Wiedergabe vollzieht der die Dichtung lesende Einzelne für sich.)

Diese Wiedergabe ist nicht mit Interpretation gleichzusetzen (obwohl der Sprachgebrauch das tut); wenn schon ein Fremdwort sein muß, dann wäre Reproduktion das richtige (im Unterschied zur Rezeption des Bildwerkes). Auch ein Bild kann man interpretieren — der Kunsthistoriker tut das —, aber keinesfalls reproduzieren (von der Möglichkeit der Vervielfältigung einmal abgesehen)<sup>4</sup>.

Seit je ist in der handwerklichen Musiklehre ein beträchtlicher Platz den Erklärungen der musikalischen Schriftsymbole usw. eingeräumt, deren richtige Auflösung und Anwendung die Wiedergabe des Musikwerks ermöglichen sollen. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts nehmen diese Erklärungen erheblich zu und vermehren sich um ausdrückliche Hinweise auf die klangliche, rhythmische, harmonische und dynamische Realisierung des Kunstwerks. Seit dieser Zeit mehrten sich auch die aufführungspraktischen Hinweise in den Kompositionen selbst (man denke nur an die Tempohinweise in ihrem Verhältnis zur Uhrzeit bei M. Praetorius). Seit dem Zeitpunkt, in dem Musik vergangener Epochen mehr und mehr in den Gesichtskreis der musizierenden und musikforschenden Gegenwart rückt, (sie konnte wegen der angedeuteten flüchtigen Seinsweise der Musik tatsächlich dem Bewußtsein ganz entschwinden, anders als die ältere Malerei, Plastik, Baukunst usw., die man ja lebendig vor Augen hatte) seither wird die Aufführungspraxis, die klangliche Realisierung, zum (historischen) Problem. Der Musikhistoriker, der an die Musikgeschichte seine Fragen stellt, hat nicht — wie der Kunsthistoriker im Bild, im Bauwerk usw. — den wirklichen Gegenstand seiner historischen Bemühung vor Augen, wenn er das alte Chorbuch, die alte Tabulatur oder was sonst immer untersucht. Er muß vielmehr immer wieder die Frage stellen, welchen musikalischen Inhalt denn diese Urkunden tatsächlich haben; vor den Musikhistoriker als Kunsthistoriker muß zuerst der Diplomatiker treten, der die Urkunden entziffert, und mit der Entzifferung des Notentextes ist ja noch nicht das verschollene Klangbild wiedergewonnen. Seine Wiederherstellung stellt den Musikhistoriker vor eine grundsätzlich andere Aufgabe, als sie etwa dem Kunsthistoriker oder Restaurator gestellt ist, der ein altes Bild in seinen Ursprungszustand versetzen, ihm seine einzige, richtige Gestalt zurückgeben soll. Denn die Notwendigkeit einer (jeweils neuen) Wiedergabe der Musik, bevor sie (jeweils) Gestalt annimmt, bedingt doch, daß das Musikwerk in vielerlei Gestalt erscheinen kann, gleicht doch eine Wiedergabe schwerlich in allen ihren Teilen einer anderen völlig. Unter-

<sup>2</sup> Vgl. W. Gurlitt, *Über die Phantasie in den musischen und bildenden Künsten* (Revue Belge de Musicologie, VIII, 1954, S. 71 ff.). Ferner G. Brelet, *L'Interprétation créatrice, Essai sur l'Exécution musicale*, l'ome I, Paris 1951, S. 1 ff. — Vgl. auch W. Wiora, *Musik als Zeitkunst* in diesem Heft.

<sup>3</sup> Th. Dart versteht diesen Unterschied allerdings prinzipiell (*The Interpretation of Music*, London 1954, S. 11 f.).

<sup>4</sup> Vgl. Brelet, a. a. O., S. 93 ff.

einander können sie sich sogar erheblich unterscheiden und sind doch dasselbe Kunstwerk, und so kann es auch nicht sein, daß es nur eine richtige Wiedergabe (und damit klangliche Gestalt) des Musikwerks geben könnte. Statt der Frage nach der richtigen und falschen Wiedergabe sollte man die nach der guten oder schlechten stellen, womit man allerdings die Fragestellung nach dem Wert oder Unwert einer Interpretation der wissenschaftlichen Kritik entzieht.

Die junge Musikwissenschaft konnte sich zunächst bei ihrer Beschäftigung mit der Musik vergangener Epochen nicht mit den Problemen der klanglichen Realisierung befassen. Sie mußte sich vorerst damit begnügen, mit diplomatischen Methoden die Sachverhalte der schriftlichen Fixierung zu klären — in dieser methodischen Voraussetzung ist sie der reinen Geschichtswissenschaft und der Philologie verwandter als der Kunstwissenschaft — und das vom Klang abstrahierte musikalische Gebilde für die ganze Musik nehmen. Auch ohne die Klärung der klanglichen Gegebenheiten führte der Zwang, das Musikstück der Vergangenheit erst einmal zu entziffern und in moderne Notation umzusetzen, es zu „vergegenwärtigen“ — und sei es zunächst auch nur schriftlich — zu einer vorwiegend historischen Anschauung des Kunstwerks. Es war zunächst einmal historische Quelle (für etwas); die eine Seite seines Wesens, sein Werden, stand im Mittelpunkt der Betrachtung, das doch eigentlich erst im Sein seinen Sinn erhält, wie eine Vergangenheit erst in einer Gegenwart sinnvoll deutbar und vom bloßen Geschehen zur Geschichte wird<sup>5</sup>.

Es war einer späteren Generation von Musikforschern vorbehalten, nach der Verwirklichung der Musik im Klang zu fragen, einer Generation, die mit einer Musik aufgewachsen war, in der das Klangliche, wie nie vorher, konstitutiver Wert der Komposition war, mit der Musik Wagners, Berlioz', Regers und Richard Strauss'. Die Musik des hohen und späten Barock verlangte im Zusammenhang mit der Wiedererweckung der Musik Bachs und Händels zuerst nach einer Erforschung ihrer klanglichen Gegebenheiten (F. Chrysander, M. Seiffert, M. Schneider, A. Dolmetsch). Arnold Schering stellte dann sehr radikal (viel radikaler als Hugo Riemann) die Frage nach der instrumentalen Beteiligung an der Musik des 15. und frühen 16. Jahrhunderts und beantwortete sie ebenso radikal zugunsten der Instrumente. Sein schärfster Antipode, Theodor Kroyer, vertrat demgegenüber nicht minder dogmatisch die Partei der reinen Vokalistin. Eigentlich hat erst der Kroyer-Schüler Hermann Zenck die Kontroverse, die ihre Exponenten überdauerte, aufgehoben, indem er in seiner A-capella-Studie<sup>6</sup> aufwies, wie durch diese Alternative von instrumental-vokal eine Problematik in die Musik getragen wurde, die es zu der Zeit ihrer Entstehung noch nicht geben

<sup>5</sup> Vgl. F. Altheim, *Wandlungen des Geschichtsbegriffs* (Universitas II, 1947, S. 1175), ferner: K. Bauch, *Abendländische Kunst* (Düsseldorf 1952), S. 5. Wie wenig die historische Verstehensweise bis heute an Gewicht verloren hat, dafür zeugt die Frage, die Thr. Georgiades in seinem Buch *Musik und Sprache* (Berlin, Göttingen und Heidelberg 1954) gestellt hat; ob nämlich die „eigenartige Tendenz der Gegenwart, den Irbegriff von Musik erst in der Gesamtheit der historisch erfahrbaren Musik zu erblicken, als eine besondere, neue Art musikalischer Betätigung angesehen werden darf“ (S. 133). In dieser Zuspitzung — so scheint es — kann diese Frage wohl nur gestellt werden, wenn dahinter eine Anschauung steht, die der gegenwärtigen Produktion nur wenig Möglichkeiten mehr einräumt, um so mehr aber der musikalischen Interpretation. (Interpretation allerdings in einem umfassenderen als dem in musikalischen Zusammenhängen sprachüblichen Sinne verstanden. Vgl. Georgiades, S. 134 ff.) Es sei darauf hingewiesen, daß Wilhelm Worringer 1921 für die bildende Kunst und das Kunstverstehen Gedanken geäußert hat, die in ähnliche Richtung zielen. (*Künstlerische Zeitfragen*, wiederabgedruckt in dem Sammelband *Fragen und Gegenfragen, Schriften zum Kunstproblem*, München 1956, S. 106 ff., besonders S. 121 ff.) Für die Musikwissenschaft hat diese Gewichtsverteilung des Kunstverständnisses zu einer Erweiterung der Erkenntnis in Bereiche geführt, die — soviel man sieht — in der Kunstwissenschaft nur am Rande, insbesondere in der archäologischen Architekturgeschichte, berührt worden sind. Man denke an die Erhellung des musikalischen Sachverhalts in seinem ursprünglichen Geltungsbereich durch die theoretisierenden Aussagen der musiklehrenden Zeitgenossen und die damit in engem Zusammenhang stehende terminologische Forschung. Vgl. W. Gurlitt im Kongreßbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft Utrecht 1952, (Amsterdam 1953), S. 211 ff., H. H. Eggebrecht, ebenda, S. 155 ff., und dessen *Studien zur musikalischen Terminologie* (Abhandlung Nr. 10, 1955, der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz 1955).

<sup>6</sup> MGG, I, 1949, Sp. 69 ff. Dort sind im Literaturverzeichnis auch die Schering'schen und Kroyer'schen Darstellungen aufgeführt.

konnte. Er hält an der grundsätzlich vokalen Struktur dieser Musik fest, räumt aber auch die (belegbare) Beteiligung von Instrumenten ein und stellt klar, daß der A-cappella-Begriff erst in der cäcilianischen Bewegung des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die lokale römische Tradition der Sixtinischen Kapelle zur Kennzeichnung des rein vokalen Stiles verengt wurde. Das entscheidende Ergebnis dieser wissenschaftlichen Auseinandersetzung liegt dann nach seinem Urteil auch *„in der verdienstlichen Ausbreitung eines vielschichtigen Materials archivalischer, text- und stilkritischer, ikonographischer, instrumentenkundlicher, liturgischer und soziologischer Natur, das jeweils der Erhärtung der gegensätzlichen Thesen dienen sollte“*<sup>7</sup>.

Die Musikforschung konnte sich mit der Bestandsaufnahme dieser imponierenden Fülle empirischen Einzelwissens nicht begnügen. Sie mußte sie systematisch und begrifflich fassen und begreifen. Wilibald Gurlitt skizzierte 1919 das Programm einer zukünftigen Musikgeschichtsschreibung, für die er die Synthese von *„historischer und systematischer Forschungseinstellung“*, von *„kultureller und formaler Stilgeschichte“* forderte<sup>8</sup>.

Für die historische Klangforschung, insbesondere zur Musik des Barock und speziell der Orgel, hat Gurlitt selbst jene andere Seite des historischen Erkennens in Angriff genommen, hat dem Empirismus des Vereinzelten, Tatsächlichen, Anschaulichen, Inhaltlichen den des Typischen, Ideellen, Begrifflichen, Formalen hinzugesellt<sup>9</sup>, indem er die Erforschung der historischen Klangstile inaugurierte, die er als *„Ausdruck individuell, zeitlich und national begrenzten geschichtlichen Lebens“* verstanden wissen wollte und für deren Erfassung die Untersuchung der sich wandelnden Klangideale die Grundlage abgeben sollte<sup>10</sup>. (Daß die Erforschung der klangstilistischen Gegebenheiten bei der Barockmusik ihren Ausgang nahm, hatte nicht in einer zufälligen Vorliebe für diese Epoche seinen Grund; klanggeschichtliche Gesichtspunkte mußten vielmehr in dieser Epoche besonders ergiebig erscheinen, war sie doch *„von jeher durch ihre auffallende Neigung zur Entfaltung klanglicher Pracht und vokalen und instrumentalen Glanzes gekennzeichnet“*<sup>11</sup>.) Aus dieser neuen Einsicht in die klanggeschichtlichen Fragestellungen ergab sich als grundsätzliches Ergebnis, *„daß jede selbständige Epochen-Gestalt der Musikgeschichte ein ihr eigentümliches, unersetzliches, in den geistigen Grundlagen dieser Epoche fest verwurzeltes Klangideal besitzt, dem alle Mittel klanglicher Verwirklichung ihrer Musik dienen, einen unverrückbaren, traditionell mehr oder weniger geschlossenen Klanghorizont, aus dem die musikalischen Kunstwerke ihrer Zeit leben“*<sup>12</sup>.

Es war bisher mit voller Absicht nur von der Musikforschung und ihrem Verhältnis zur Klanglichkeit in der Musik vergangener Zeiten die Rede. Nun ist es aber offenkundige Tatsache, daß die Musik der Vergangenheit in den letzten 130 Jahren in zunehmendem Maße auch außerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung Gegenliebe und Eingang in das Musikleben gefunden hat<sup>13</sup>, eine Entwicklung, die an einer besonderen Stelle die enge Verpflichtung von Geschichte und Leben sichtbar und hörbar macht. Für die Geschichtswissenschaft ist es eine vertraute Erscheinung, daß die Menschen in Zeiten kultureller Krisen

<sup>7</sup> Sp. 75.

<sup>8</sup> Hugo Riemann und die Musikgeschichte (ZfMw I, 1919, S. 570 ff.).

<sup>9</sup> Ebenda., S. 583. Was Gurlitt hier für die Musikgeschichtsschreibung fordert, zielt im Grunde auf eine Synthese jener beiden geisteswissenschaftlichen Verhaltensweisen, die mit Begriffen wie Gehalt—Gestalt, Wahrheit—Wirklichkeit, Begreifen—Erklären hinreichend gekennzeichnet sind und sich im Idealfall im Oberbegriff des *„Verstehens im prägnanten Sinne“* vereinen. (Vgl. dazu E. Rothacker, *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, 1948, S. 122 ff., auch F. Altheim, *Wandlungen des Gedichtsbegriffs*, Universitas II, 1947, S. 1175 f.).

<sup>10</sup> W. Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte* (Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst 1926), S. 11.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda., S. 37.

<sup>13</sup> Das Wort *„Musikleben“* ist eine für die eingangs angedeutete zeitliche, an eine Wiedergabe gebundene Seinsweise der Musik ganz bezeichnende Bildung, für die Entsprechungen dann auch nur bei anderen Zeitkünsten (Theaterleben, literarisches Leben), nicht aber bei den bildenden Künsten zu finden sind.

ein besonderes Mißtrauen gegenüber der Geschichte und ihrem „Zweck an sich selbst“ entwickeln<sup>14</sup>, sie daraufhin befragen, ob und womit sie dem Leben nützen könne. So hat es denn für den Musikhistoriker nichts Überraschendes, daß in unserer immer wieder bis zum Überdruß als krisenhaft beschworenen, aber darum tatsächlich nicht weniger krisenhaften Situation der Musik mit besonderem Nachdruck die Frage gestellt wird, ob denn die (Musik)-Geschichte dem (Musik)-Leben nützen könne. Der Musikhistoriker, dem es mit seiner Wissenschaft ernst ist, wird diese Frage bejahen. Allerdings wird sich seine Begründung dafür nicht in den Vordergründen einer pragmatischen Nützlichkeit aufhalten können. Die Begründung für das „Ja“ zu dieser Lebensfrage der (Musik)-Geschichte muß aus tieferen Schichten kommen. Für den Historiker ist die Vergangenheit nichts Abgeschlossenes, sondern etwas, was zur Gegenwart hin offen ist, von dort her seinen Sinn erhält und als Gegenwart schon die Zukunft in sich enthält. Die aus einem „historischen Grundgefühl“ erwachsende Kraft, diese „Dreieinigkeit der Zeit“ zu spüren, unterscheidet den Historiker — nach Roland Nitsche — vom Antiquar einerseits und vom Utopisten andererseits<sup>15</sup>. So verstanden nützt die (Musik)-Geschichte dem (Musik)-Leben, der musikalischen Gegenwart und Zukunft, wenn sie sich mit der musikalischen Vergangenheit befaßt, um aus ihr die Gegenwart zu verstehen und aus der Gegenwart die Vergangenheit, (was nicht heißt: das eine mit den Maßen des anderen messen!)<sup>16</sup>.

Das ganze Dilemma des nicht immer besonders glücklichen Verhältnisses von Musikwissenschaft und Musikpraxis rührt von einem fundamentalen Mißverständnis in diesen grundsätzlichen Fragen her. Nicht selten hat die Musikpraxis an die Musikwissenschaft die falschen Fragen gestellt, hat bedenkenlos die empirischen Fakten benützt, ohne nach ihrem Sinn zu fragen. Nicht selten aber hat auch die Musikwissenschaft die Musikpraxis bei der Frage nach dem Sinn der musikalischen Vergangenheit im Stich gelassen, hat ihr Steine statt Brot gegeben, indem sie auf die nüchternen Tatsachen verwies. Besonders offen tritt dieses Problem bei der sogenannten Aufführungspraxis alter Musik zutage, obwohl die Musikwissenschaft an deren Entartungen unschuldiger ist, als oft behauptet wird. Friedrich Blume hat in einem öffentlichen Vortrag die Rolle der Musikforschung im Musikleben skizziert und darauf hingewiesen, wie wenig die — vielbeklagte — Historisierung unseres Musiklebens mit historischer Musikforschung zu tun habe<sup>17</sup>; man wird allerdings einen gemeinsamen Wurzelgrund für beide Erscheinungen einräumen müssen. Natürlich hat die Musikforschung ihre Arbeitsergebnisse nicht der engsten Zunft vorbehalten; sie hat sie vielmehr bereitwillig zur Verfügung gestellt. So war und ist es auch mit den musikalischen Denkmälern der Vergangenheit selbst, so war und ist es auch mit den Ergebnissen der klanggeschichtlichen Forschungen, von denen hier die Rede ist. Aber man sieht die Dinge von der verkehrten Seite an, wenn man meint, die Neigung, alte Musik auf alten Instrumenten zu spielen, beruhe auf Forderungen der Musikforschung, denen sich ein Teil der Interpreten nicht länger habe entziehen können. In Ausschließlichkeit ist diese Forderung von ernsthaften Musikhistorikern niemals gestellt worden — im Gegenteil. Dafür möge eine kleine Blütenlese von Zitaten Zeugnis ablegen: Friedrich Blume: „Wo sie [die Haltung derer, die ältere Musik als beispielsweise der Reformationszeit musizieren] zu praktischem Musizieren führt, da wird das Musizieren zum Experiment, zum historischen Demonstrationsversuch oder, in bedenklicheren Fällen, zum Ausdruck snobistischen Eklektizismus“<sup>18</sup>. Wilibald Gurlitt: „... Woraus hervorgeht, wie sehr Auslegung und Wiedergabe alter Musik in ihren künstlerischen Voraussetzungen an die musikalische Lage der Gegenwart

14 R. Nitsche, *Die Situation der Geschichtswissenschaft* (Universitas II, 1947, S. 43 und ff.).

15 a. a. O., S. 45 f.

16 Vgl. W. Gurlitt, *Musikwissenschaftliche Forschung und Lehre in pädagogischer Sicht* (Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 36).

17 *Musikforschung und Musikleben* (Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 7 ff.).

18 Ebenda, S. 18.

gebunden sind. Damit sei genug gesagt gegen jede Art von Historismus, musikalischer Denkmalspflege und Restauration in Musik und Musikleben . . .“<sup>19</sup>. Hans Albrecht: Wenn er zur Editionstechnik sagt, was aber analog auch für die Aufführungspraxis gilt: „diese [grundsätzlichen Fragen] beginnen dort, . . . wo . . . das historische Notwendige mit dem in der Gegenwart . . . Unerläßlichen vereinigt werden muß“<sup>20</sup>. Karl Gustav Fellerer: „Der Mensch wählt das Werk als lebendiges Erbe, und er gibt ihm seine Gestalt. Diese Vielheit von Gestalten, die sich von der ursprünglichen Wirklichkeit des musikalischen Kunstwerkes oft weit entfernen, bestimmen das Werk in seiner jeweiligen Gegenwart und seiner historischen Wirklichkeit“<sup>21</sup>. Jacques Handschin: „Wir sagen es in aller Bestimmtheit: die Musikgeschichte ist nicht dazu da, dem Musiker Vorschriften zu machen“<sup>22</sup>. Besonders temperamentvoll hat schließlich Rudolf von Ficker gegen historisierende klangliche Rekonstruktionsversuche — besonders bei mittelalterlicher Musik — Stellung genommen<sup>23</sup>.

Die Forderungen einer ausschließlichen Wiedergabe „alter“ Musik auf „alten“ Instrumenten stützt sich meist auf folgende Argumentation: Einmal wird die (begrenzt gültige) These der Musikforschung von der engen, untrennbaren Einheit von aller Musik und ihrem ursprünglichen Klangleib in Anspruch genommen und zum anderen wird auf einen (scheinbar) vergleichbaren Vorgang in der bildenden Kunst hingewiesen, deren Denkmäler vergangener Epochen man heute auch von den entstellenden Fassungen neuerer Zeit befreie, um sie dem modernen Beschauer in ihrer Ursprungsgestalt darzubieten, eine Begründung, die sich eigentlich schon durch den Hinweis auf die eingangs skizzierten Wesenseigentümlichkeiten der Musik als Zeitkunst und ihren Unterschied zur bildenden Kunst erledigt. Aber dabei wird noch etwas anderes übersehen. Wenn es die Aufgabe des Musikhistorikers ist, das Kunstwerk in seinem ursprünglichen Geltungsbereich zu begreifen, (bevor er es aus seiner — des Historikers — Gegenwart heraus auf seinen über diesen ursprünglichen Geltungsbereich hinausweisenden Sinn befragt), so ist die des Wiedergebenden prinzipiell, d. h. zuerst, eine ganz andere. Sein Bestreben muß es zunächst sein, das Musikwerk aus seinem ursprünglichen Geltungsbereich heraus- und in die Gegenwart hineinzunehmen, und das kann nur mit Mitteln geschehen, die in den Geltungsbereich der Gegenwart gehören. Das können auch „alte“, „historische“ Instrumente sein; denn es gibt unter ihnen durchaus solche, die inzwischen in unserer Gegenwart zu Hause sind. Zu ihnen gehört z. B. das Cembalo, das man jetzt glücklicherweise nicht mehr als eine Vorform des Hammerklaviers — im negativen oder positiven Sinne — versteht, sondern als ein Klangwerkzeug von besonderer Eigenart, das im Instrumentarium unserer Gegenwart Geltung beansprucht<sup>24</sup>. Deshalb kann die Wiedergabe etwa Bachscher Klaviermusik auf dem Cembalo so überzeugen — unter glücklichen Umständen sogar mehr als die auf dem Hammerklavier — nicht aber allein wegen der historischen Angemessenheit des Kielinstruments für diese Musik. Auch gebe man sich keiner Täuschung über den Grad der Authentizität hin, der dadurch erreicht wird, daß man die historisch „richtigen“ Instrumente verwendet! Der Klang, den sie heute und hier erzeugen, entstammt eben doch der Gegenwart, also nicht dem ursprünglichen Geltungsbereich der Komposition, genau so wie der Interpret und seine Zuhörer Kinder ihrer Gegenwart bleiben, mit zeiteigentümlichen Denk- und Hörgewohnheiten und einem zeiteigentümlichen Musikbegriff. Das aber, was man aus dem ursprünglichen Geltungsbereich

<sup>19</sup> *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bads* (Bach-Jahrbuch 1951—1952, S. 16 ff.), S. 19. (Sperrung nachträglich vom Verf. des obenstehenden Artikels.)

<sup>20</sup> Art. *Editionstechnik* (MGG III, 1954, Sp. 1109 ff.) Sp. 1112.

<sup>21</sup> *Die Klangwirklichkeit im musikalischen Erbe* (Das Musikleben VII, 1953) S. 163 f.

<sup>22</sup> *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 387.

<sup>23</sup> In dem 2. öffentlichen Vortrag des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Utrecht 1952 (Kongreßbericht Utrecht 1952) Amsterdam 1953, S. 33 ff.

<sup>24</sup> Es ist bezeichnend für die Stellung des Cembalos in unserem Musikleben, daß es eine umfangreiche moderne Literatur für dieses Instrument gibt; man denke dabei nur an die konzertanten Werke von Manuel de Falla, Frank Martin, Francis Poulenc, Hugo Distler und Hugh O'Meagher.

in den gegenwärtigen transponieren kann — und muß, will man nicht das Kunstwerk in seinem Wesen verfehlen —, sind Sinn und Zweck seiner aufführungspraktischen klanglichen und anderen Mittel. Das Transponierte aber steht auf einer anderen Stufe, ist nicht mehr dasselbe.

Es kann also nicht als Alternative zu der Forderung nach dem „historisch Richtigen auf jeden Fall“ die Interpretation gefordert werden, die sich ganz unreflektiert dem „Impetus“ oder „Gefühl“ des Musizierenden überläßt — oder wie man das immer nennen mag, was seine musikalischen Intentionen leitet, bevor sich der kritische Intellekt einschaltet —, eine Interpretation also, die sich nur ja nicht um das kümmert, was man von der „alten“ Musik weiß. Denn schließlich gehört auch dieses Wissen zu unserem gegenwärtigen Musikbegriff<sup>25</sup>. Das aber bedingt — seit „alte“ Musik in unserem Musikleben Platz hat — eine neue Lage für den Wiedergebenden, daß er nämlich das historische Wissen seiner Zeit mit in seine Wiedergabe hineinnehmen muß. Damit nähert sich seine Aufgabe von einer anderen Seite her der des Historikers. Was dieser mit denkerischen Mitteln versucht, nämlich das Musikwerk aus einem, dem historischen, Geltungsbereich in einen anderen, den gegenwärtigen, zu versetzen, das unternimmt der Musiker mit musikalischen. So kann die Berufung auf das historische Wissen der Zeit für den Musiker (wie auch für den Historiker) nicht genügen, ohne daß er die Frage nach dem Sinn und der Geltung des Gewußten für die Vergangenheit und die Gegenwart stellt.

Daß das musikalische Kunstwerk dem Musiker, Hörer und Wissenschaftler noch etwas zu erkennen aufgibt, was über der Geschichte, also unbedingt von ursprünglichem und gegenwärtigem Geltungsbereich Sinn und Geltung hat, das kann in dieser, der Aufführungspraxis gewidmeten Darstellung nur am Rande berührt werden. Zudem fehlen in der Musikwissenschaft zu solchem Erkennen — bei dem das Zeitbedingte nur mehr die Mittel und der Anlaß wären — noch fast alle Voraussetzungen. Es bedürfte dazu einer neuen theoretisch-systematischen Grundlegung der Musik, die auf breitester historischer Basis mehr bieten müßte als eine nachträgliche Rechtfertigung der gerade vergangenen Kunst, von der sie jeweils abstrahiert ist<sup>26</sup>. Daß die Kunstwissenschaft — und in geringerem Grade auch die Literaturwissenschaft — unserem Fach in dieser Hinsicht um Einiges voraus sind, stärker das Kunstwerk auch außerhalb seiner historischen und gegenwärtigen Bedingtheit in den Blickpunkt haben rücken können, hängt wieder damit zusammen, daß die Musikwissenschaft bei der Betrachtung ihrer Objekte immer an eine neue (zeitbedingte) reproduktive — nicht nur rezeptive — Vergewärtigung gebunden ist. Diese Tatsache zieht auch dem Verstehen von Musik älterer Vergangenheiten und fernerer Kulturen engere Grenzen, als sie dem Verstehen älterer und fremderer bildender Kunst gezogen sind.

Wieweit die Ansätze zu einer neuen, auf das Übergeschichtliche gerichteten Verstehensweise in der Musik — die eine auf das Historische gerichtete glücklich ergänzen würde — auch für die Aufführungspraxis fruchtbar werden könnte, darüber zu befinden ist es noch zu früh. Vielleicht aber liegen die Auswirkungen in einer Richtung die zum ersten Male durch die Bearbeitung des 6-stimmigen Ricercars aus dem „Musikalischen Opfer“<sup>27</sup> durch den Komponisten Anton von Webern eingeschlagen wurde, der jenen gewagten Versuch unternahm, die Bachsche Musik im Klanglichen ganz aus ihren historischen Bedingtheiten herauszunehmen. Dabei handelte es sich gewiß um mehr als um ein bloß naives Hereinnehmen in die eigene Gegenwart; denn der Komponist Webern war als Musikwissenschaftler mit der

<sup>25</sup> Wie es scheint, in den Ländern germanischer Zunge stärker als in denen romanischer.

<sup>26</sup> Vgl. W. Wiora *Historische und systematische Musikforschung* (Mf. I, 1948, S. 171 ff.).

<sup>27</sup> Für Flöte, Oboe, Engl. Horn, Klarinette, Baßklarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Pauke, Harfe, Streichquintett. (Universal-Edition, Wien 1936.) Auf diese Bearbeitung hat kürzlich R. Stephan aufmerksam gemacht (Deutsche Universitätszeitung, XI, 1956, S. 26 ff.).

Historie wohlvertraut. Webern versuchte, dem übergeschichtlichen Sinn dieser Musik nahe-zukommen, indem er sie mit seinen — des modernen Komponisten — klanglichen Mitteln quasi analysierte.

\*

Mehr oder weniger deutlich ausgesprochen steht die Frage nach dem Sinn der aufführungspraktischen Mittel für Vergangenheit und Gegenwart hinter einer Reihe neuerer Arbeiten zu diesem Thema. In Th. Darts Interpretations-Studie klingt sie hin und wieder leise an<sup>28</sup>. Dann sei aber mit Nachdruck auf die schon genannte Darstellung von Gisèle Brelet<sup>29</sup> hingewiesen, die von anderer als historischer Seite ausgeht, aber im Rahmen der Erörterung der musikalischen Interpretation überhaupt auch auf die Wiedergabe „alter“ Musik zu sprechen kommt<sup>30</sup>. In Deutschland sind in diesem Zusammenhang vor allem die Arbeiten von Hans-Peter Schmitz zu nennen. Er kommt von der Praxis her. Als Flötist ist er Schüler von Gustav Scheck, als Musikwissenschaftler entstammt er der Schule Max Schneiders. Er steht also gewissermaßen zwischen den Lagern der Musikforschung und Musikpraxis und scheint darum besonders berufen, musikwissenschaftliche Erkenntnisse für die Praxis fruchtbar zu machen. Seine zahlreichen Arbeiten beschränken sich auf die Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts, in ihren Grundlegungen beanspruchen einige von ihnen jedoch Geltung über diesen Zeitraum hinaus.

Die „Tonotechnie“ des Augustinerpaters Engramelle<sup>31</sup> vom letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, eine Anweisung zum Bau von mechanischen Orgeln mit Stiffwalzen, untersucht Schmitz genau auf die in ihr enthaltenen Angaben über Zeitmaß, Artikulation und Verzierung. Als Ergebnis dieser Studie ergibt sich für ihn: „Alle Anweisungen Engramelles bezeugen . . . ebenso wie die mitgeteilten Musikstücke für mechanische Orgelwerke die durchaus organische also nicht mechanische Grundhaltung spätbarocker Musizierkunst, die dem Einzelnen den Grad an Modifikationen des Zeitmaßes, der Artikulation und der Verzierung zugestand, der seiner Besonderheit entspricht“<sup>32</sup>. In einer Beispielsammlung zur Verzierungspraxis<sup>33</sup> kommt es ihm, neben der Ausbreitung einer Fülle von teilweise bisher unausgeschöpftem — handschriftlichem — Material und dessen Erläuterung, auf den hinter den Fakten stehenden Sinn an, mehr auf die Frage, warum verziert wird, als auf die Feststellung, daß und wie verziert wird, auf die Betonung der großen interpretatorischen Freiheit in der Barockmusik, „die gegenüber heute weit stärkere schöpferische Anteilnahme des Menschen in seiner individuellen Freiheit“<sup>34</sup> beim Musizieren. Am weitesten ins Grundsätzliche stößt er in einer Studie vor, die vom Titel her nur ein beschränktes Interesse erweckt, in seiner Arbeit *Über die Verwendung der Querflöte des 18. Jahrhunderts in unserer Zeit*<sup>35</sup>. Schmitz geht von der Voraussetzung aus, „daß angesichts der dauernd im Fluß befindlichen allgemeinen Äußerungsarten und Verhaltensweisen des Menschen in seiner jeweiligen psycho-physischen Struktur, also angesichts der dauernden Wandlung des Subjekt-Typs, wir heute grundsätzlich dem Objekte der Musik früherer Zeiten in einem anderen Verhältnis gegenüberstehen als die Zeitgenossen. Auch wenn wir uns ernsthaft darum bemühen, wir können die Vergangenheit nicht in derselben Weise interpretieren wie die

<sup>28</sup> Vgl. Anm. 3.

<sup>29</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>30</sup> Besonders in dem Abschnitt *L'exécution comme réconstruction historique*, S. 98 ff. Ihr musikhistorischer Gewährsmann ist dabei vor allem J. Handschin.

<sup>31</sup> *Die Tonotechnik des Père Engramelle, Ein Beitrag zur Lehre von der musikalischen Vortragskunst im 18. Jahrhundert.* (Musikwissenschaftliche Arbeiten, hrsg. von der Gesellschaft für Musikforschung 8), Kassel und Basel 1953.

<sup>32</sup> a. a. O., S. 19.

<sup>33</sup> *Die Kunst der Verzierung im 18. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1955.

<sup>34</sup> a. a. O., S. 13.

<sup>35</sup> *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstag*, 1955, S. 277 ff., dann auch in der Zs. Hausmusik XX, 1956, S. 1 ff. Man vergleiche dazu die kritische Stellungnahme von Gustav Scheck und Lilli Friedemann in derselben Zeitschrift, XX, S. 40 ff. und S. 49 ff.

*Menschen der damaligen Zeit, denn wir sind andere . . . geworden; und vieles — wie Instrumente und Räume — ist uns bis zu einem gewissen Grade zu rekonstruieren möglich, nur nicht das Entscheidende: der musizierende und hörende Mensch vergangener Zeiten“<sup>36</sup>. Schmitz räumt dann mit einigen Vorurteilen der gängigen Aufführungspraxis auf, stellt manches als gesichert geltendes Ergebnis in Frage und zieht dieses Fazit: „So ergibt sich, daß wir heute beim Musizieren von Werken vergangener Epochen unser Ziel nicht mehr in dem Aufführungsstil sehen können, der noch einem großen Teil der älteren Generation in jugendlicher, von Entdeckerfreude getragener Begeisterung über die wiedergeborene Musik der Vergangenheit als Ideal vorschwebte, nämlich in dem Aufführungsstil, der durch eine möglichst vollständige und getreue Rekonstruktion sämtlicher Faktoren gekennzeichnet wird. Wir wissen heute, daß es nicht mit der Verwendung ‚originaler‘ Instrumente getan ist, die, von Spielern eines anderen Menschentyps gespielt, in anderen Räumen anders geklungen haben; wir wissen, daß uns heute, die wir die musikalische Klassik und Romantik hinter uns haben, Werke des 18. Jahrhunderts anders erscheinen und wir sie anders und mit anderen Mitteln interpretieren müssen als Menschen, die noch davor standen“<sup>37</sup>.*

Schmitz formuliert manches scharf zugespitzt, und manche Einzelheit fordert zur Korrektur oder jedenfalls zur Modifikation heraus<sup>38</sup>, aber sein so temperamentvoll vorgetragenes Grundanliegen hat bewirkt, daß die erstarrte Diskussion um die Aufführungspraxis wieder in Fluß gekommen ist. Derartige Studien machen deutlich, daß auch ein scheinbar so klar in den Fakten begründetes Fach wie die „Aufführungspraxis alter Musik“ von Zeit zu Zeit von Grund auf neu durchdacht und auf seinen (wandelbaren) Sinn befragt werden muß.

Verzeichnis der benutzten, im Verlaufe der Darstellung  
noch nicht genannten Literatur

- M. J. Adlung, *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*, Erfurt 1758. Faksimile-Neudruck, hrsg. von H. J. Moser, Kassel und Basel 1953.
- I. Ahlgrim und E. Fiala, *Zur Aufführungspraxis der Badischen Cembalowerke* (Österr. Musikzeitschrift IX, 1954, S. 71 ff.).
- C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, I und II, Berlin 1753 und 1762, hrsg. von W. Niemann, Leipzig 1906.
- F. Chrysander, *Lodovico Zacconi als Lehrer des Kunstgesanges* (VfMw VII, 1891, S. 337 ff.).
- F. Conrad, *Die Verzierung in der Barockmusik* (Hausmusik XX, 1956, S. 157 ff.).
- A. Dolmetsch, *The Interpretation of Music in the XVII and XVIII Centuries*, London 2/1946.
- W. Ehmann, *Tibulstrium, Das geistliche Blasen, Formen und Reformen*, Kassel und Basel 1950.
- K. G. Fellerer, *Die Aufführung alter Musik* (Das Musikleben V, 1952, S. 161 ff.).
- W. Gurlitt, *Vom Klangbild der Barockmusik* (Die Kunstformen des Barockzeitalters: Sammlung Dalp, Bd. 82 1956, S. 227 ff.).
- R. Haas, *Aufführungspraxis* (Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von E. Bücken), Potsdam 1931.
- R. Haas, *Die Musik des Barocks* (ebenda), Potsdam 1929.
- H. Heckmann, *Zur Aufführungspraxis der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts* (Musik und Altar V, 1953, S. 136 ff.).
- H. Hoffmann, Art. *Aufführungspraxis* (MGG I, 1949, Sp. 783 ff.).
- H. Keller, *Phrasierung und Artikulation*, Kassel und Basel 1955.

<sup>36</sup> a. a. O., S. 277 bzw. S. 2.

<sup>37</sup> Ebenda, S. 282 f. bzw. S. 7.

<sup>38</sup> Vgl. die Stellungnahme von Gustav Scheck zu Schmitz' Thesen (Anm. 35).

- H. Keller, *Ornamentik — einmal anders gesehen* (Neue Zs. f. Musik, CXVII, 1956, S. 611 ff.).
- J. F. B. C. Majer, *Museum musicum, 1732*, Faksimile-Neudruck, hrsg. von Heinz Becker, Kassel und Basel 1954.
- Cl. Monteverdi, *L'Orfeo*, in der Bearbeitung von August Wenzinger (Klavierauszug [mit Instrumentenangaben]), Kassel und Basel 1955.
- L. Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg <sup>3</sup>/1787, Faksimile-Neudruck, hrsg. von H. J. Moser, Leipzig 1956.
- Fl. van der Mueren, *Historisch Begrijpen* (Revue Belge de Musicologie, VII, 1953, S. 102 ff.).
- H. Nathan, *The sense of History in musical Interpretation* (The Music Review, 1952, S. 85 ff.).
- H. Neupert, *Das Cembalo heute* (Musica VII, 1953, S. 214 ff.).
- H. Neupert, *Das Cembalo*, Kassel und Basel <sup>3</sup>/1956.
- H. Neupert, *Das Klavichord*, Kassel und Basel <sup>2</sup>/1956.
- D. Ortiz, *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones*, Rom 1553, übertragen von Max Schneider, Kassel o. J. <sup>2</sup>/(1936).
- H. Osthoff, *Besetzungsfragen in der Musik des Barock* (Das Musikleben II, 1949, S. 289 ff.).
- H. Peter, *Die Blockflöte und ihre Spielweise in Vergangenheit und Gegenwart*, Berlin 1953.
- M. Praetorius, *Syntagma musicum*, II, Wolfenbüttel 1619, Faksimile-Neudruck, hrsg. von W. Gurlitt, Kassel 1929.
- M. Praetorius, *Syntagma musicum*, III, Wolfenbüttel 1619, hrsg. von E. Bernoulli, Leipzig 1916.
- J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Breslau 1789, Faksimile-Neudruck hrsg. von H.-P. Schmitz, Kassel und Basel 1953.
- H. F. Redlich, *Original und Bearbeitung* (Das Musikleben V, 1952, S. 164 ff.).
- E. K. Rössler, *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel und Basel 1952.
- C. Sachs, *The History of musical Instruments*, New York 1940.
- A. Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, Leipzig 1931.
- H.-P. Schmitz, *Prinzipien der Aufführungspraxis alter Musik*, Berlin-Dahlem 1950.
- H.-P. Schmitz, *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Kassel und Basel 1952.
- H.-P. Schmitz, *Über die Wiedergabe der Musik J. S. Badis*, Berlin 1951.
- H.-P. Schmitz, *Flötenlehre 1 und 2*, Kassel und Basel 1955.
- M. Seiffert, *Die Verzierungen der Sologesänge in Händels „Messias“* (SIMG VIII, 1906—1907, S. 581 ff.).
- K. Westphal, *Mit oder ohne Verzierungen?* (Das Musikleben VI, 1953, S. 41 ff.).
- H. Chr. Wolff, *Moderne Aufführungspraxis der Barockoper* (Das Musikleben V, 1952, S. 169 ff.).

## Zur Erforschung des einstimmigen deutschen Liedes im Mittelalter

VON JOSEPH MÜLLER-BLATTAU, SAARBRÜCKEN

Ein Bericht wie dieser hätte noch vor einigen Jahren mit der Feststellung beginnen müssen, daß die Zusammenarbeit von Germanistik und Musikwissenschaft gerade auf dem Gebiete des mittelalterlichen Liedes unerläßlich sei. Das ist nun überflüssig geworden, da gerade in jüngster Zeit zwei germanistische Ausgaben diese Zusammenarbeit in musterhafter Weise

verwirklichen. Ja, es melden sich sogar schon Stimmen<sup>1</sup>, welche sich wenden „gegen musikwissenschaftliche Prädispositionen, die rechtmäßige literarhistorische Erwägungen anscheinend aus dem Felde schlagen wollen.“ So erscheint eine Überschau im jetzigen Zeitpunkt geradezu als Notwendigkeit; sie erstrebt nicht absolute Vollständigkeit im einzelnen, sondern Herausarbeitung der Grundzüge der bisherigen und künftigen Forschung.

Auf dem Hamburger Musikwissenschaftlichen Kongreß 1956 hielt R. Stephan (Göttingen) ein Referat über *Sangbare Dichtung in althochdeutscher Zeit*. Er nennt zwei Gruppen von Dichtungen, „bei denen man an gesanglichen Vortrag denken kann.“ Der ersten rechnet er die Murbacher Hymnen zu; doch muß man ihm beistimmen, daß trotz Gennrichs Versuch<sup>2</sup> die Frage, ob die Texte wirkliche Kontrafakturen oder nur Interlinearversionen seien, noch keineswegs endgültig geklärt ist. Zur zweiten Gruppe gehören das Petruslied und das Galluslied (letzteres trotz des lateinischen Textes). Mein Übertragungsversuch der neumierten Weise des ersteren<sup>3</sup> ist von Ursprung<sup>4</sup> berichtigt worden. Seine Übertragung der dritten Zeile ist einleuchtend; dagegen kann ich ihm in der Bewertung der „Höherstellung“ von Neumen, die dem Wesen dieser Notierung widerspricht, nicht folgen und bleibe bei meiner Deutung von Zeile 1 und 2, ebenso bei der Leisen-Melodik, die ich zur Grundlage wählte, denn das Petrus-Lied nimmt textlich die Gattung der „Leise“ wirklich vorweg. Daß die vielen kleinen Melismen dem Stil der Hymnen entsprechen sollen, widerlegt m. E. die erste Fassung von „Christ ist erstanden“<sup>5</sup> Der Feststellung des „Quilisma“ im Kyrie folge ich gerne. Mein Vorschlag lautet demnach:

Un-sar troh-tin hat far-salt San-cte Pe-tre gi-valt  
 daz er mac gi-ner-can zēi-mo din-gen-ten man.  
 Ki-rie-lei-son, chris-te-lei-son.

Eine endgültige Lösung wird — darin stimme ich mit Ursprung überein — vielleicht niemals möglich sein. Auf meine Übertragung des Gallus-Liedes<sup>6</sup> hat Friedrich Maurer<sup>7</sup> nach eingehender Begründung auch die fünfzeiligen Strophen des Georgsliedes gesetzt; „*der sprachliche Rhythmus kommt besser als bei den lateinischen Gallusliedern heraus*“. Die Frage, die er an die Musikwissenschaft stellt, hat er im Grunde selbst schon beantwortet: „*die Zeilenformeln können wiederholt oder leicht variiert werden*“. — Zu der gleichen Gruppe gehört auch Otfrieds Krist, dessen Gesangsvortrag nicht zu bestreiten ist. Stephan bemerkt, daß die Neumierung die Singweise als Epenmelodie kennzeichne<sup>8</sup>. Inzwischen aber ist eine Abhandlung von Ewald Jammers über *Das mittelalterliche deutsche Epos und die Musik* im Erscheinen<sup>9</sup>, deren Manuskript mir der Verf. freundlicherweise zugänglich machte. Hier ist die Problematik der eben besprochenen Gruppe ausführlich und mit sehr eingehenden Begrün-

1 Zeitschrift für deutsches Altertum 87, S. 147.

2 Zeitschrift für deutsches Altertum 82, S. 138 und *Vierzehn Melodien zu mittelhochdeutschen Liedern*.

3 *Zur Form und Überlieferung der älteren deutschen geistlichen Lieder*, ZfMw XVII, 140 — im folgenden weiterhin als FÜ zitiert.

4 Die Musikforschung V, 17.

5 FÜ 137.

6 FÜ 143.

7 *Fragen und Forschungen*. Festschrift für Th. Siebs, 1956, 338.

8 Vgl. den demnächst in der Zeitschrift für deutsches Altertum erscheinenden Artikel *Zum sanglichen Vortrag mittelhochdeutscher strophischer Epen* von K. H. Berteau und R. Stephan.

9 Heidelberg Jahrbuch 1956.

dungen, die auch die Germanisten überzeugen dürften, dargestellt. Ich beschränke mich darauf, einige Ergebnisse herauszuheben; der Gesamthalt ist weitaus reicher und ein wesentlicher Beitrag zur Erforschung dieser schwierigen Frühzeit. Die Neumierung in Otfrieds *Krist* — so wird überzeugend dargelegt — weist auf die Art der lateinischen kirchlichen Lektion, nicht auf eine „Epenmelodie“. Die Entwicklung einer solchen führt vom Verspaar zur Strophe, für die in der Nibelungenstrophe, der Strophe aus Wolframs *Titarel* und der Weise zum jüngeren Hildebrandslied Beispiele vorliegen<sup>10</sup>. Über diese Strophenmelodien dürfen wir von Jammers noch eine Sonderstudie erwarten. — Dann behandelt der Verf. das Georgs-, Gallus- und Petruslied. Für die neumierte Weise des Gallusliedes<sup>11</sup> gibt er eine andere Übertragung; für das Petruslied steht seine Deutung zwischen der von Ursprung und der meinigen<sup>12</sup> in der Mitte. Abschließend wird auch noch die altfranzösische Überlieferung epischer Melodien zum Vergleich herangezogen. So ist jede Möglichkeit, zu sicheren Ergebnissen zu kommen, genutzt.

Daß man in der Entzifferung der Neumen weiterkommen kann, wenn besondere Umstände hilfreich hinzuwirken, zeigt die musikalische Überlieferung der *Carmina Burana*. Ihre Bearbeitung wird nach O. Schumanns frühem Tode durch Walther Lipphardt fortgesetzt<sup>13</sup>. Er berichtete zunächst<sup>14</sup> über die bisherigen Übertragungsversuche linienloser Neumen und über ihre mögliche metrisch-rhythmische Bedeutung. In einer jüngeren Abhandlung<sup>15</sup> bringt er zur ersten Gruppe der überlieferten Stücke, den lateinischen Liedern südfranzösischer Herkunft, welche in den Zusammenhang der vier bedeutenden St. Martial-Handschriften des 12. Jahrhunderts gehören, in Noten aufgezeichnete Melodien. Im Vergleich wird dabei die Weise zu C 153 a („*Vrowe ih pin dir undertan*“) neu gewonnen; sie ist, nach „*Cramer gip diu varwe mir*“, nun die zweite gesicherte Übertragung eines deutschen Liedes der *Carmina Burana*. So sind weitere behutsame Bemühungen auf diesem Wege keinesfalls aussichtslos. Auf die Frühüberlieferung des deutschen geistlichen Liedes sei nur eben hingewiesen. Sie ist noch keineswegs genügend erforscht. In meiner oben erwähnten Abhandlung<sup>16</sup> hatte ich das für die wichtigsten Festlieder („*Sys willekomen*“, „*Christ ist erstanden*“, „*Nu bitten wir*“) unternommen und eine Studie über das älteste Fahrtenlied („*In Gottes Namen fahren wir*“) später<sup>17</sup> folgen lassen. Erst neuerdings ist diese Erforschung der Kernlieder wieder aufgelebt. W. Irtenkauf hat Entstehung und Einordnung des „*Kindelwiegens*“ neu untersucht und dabei auf die Bedeutung der entsprechenden lateinischen „geistlichen“ Lieder hingewiesen<sup>18</sup>. Aus dem „*Resonet in laudibus*“ ist „*Joseph lieber neve mein*“ (Hs. Leipzig 1305) herausgewachsen. Aber der Melodietypus ist bereits in Perotins Organum quadruplum „*Sederunt principes*“ zu finden! Stephan hat jüngst die älteste Fassung von „*Mitten in des Lebens Zeit*“ aufgefunden und wird darüber berichten. Einstweilen sei auf seinen Beitrag *Die Lieder des Clm 6034 verwiesen*<sup>19</sup>. Auf diesem Gebiet ist, vor allem in der Erforschung der einzelnen Lieder, noch viel Arbeit zu leisten.

Die Melodienüberlieferung zum deutschen Minnesang ist bekanntlich gering. Aber gerade hier ist der Wunsch zur Zusammenarbeit von Seiten der Germanistik begreiflicherweise sehr rege. Sie gibt zugleich auch wichtige Grundlagen für unsere Arbeit, wie es etwa W. Mohrs Artikel *Deutsche Versmaße und Strophenformen*<sup>20</sup> oder die jüngste Arbeit Hugo

<sup>10</sup> Daß die Weise der Nibelungenstrophe in der Trierer Marienklage vorliegt, hat Geering im Kongreß-Bericht Basel 1949 näher begründet; ich hatte bereits 1938 darauf hingewiesen.

<sup>11</sup> Vgl. FÜ 143.

<sup>12</sup> s. o.

<sup>13</sup> Vgl. seinen Artikel mit ausführlicher Literaturangabe in MGG.

<sup>14</sup> Die Musikforschung I, 121.

<sup>15</sup> *Unbekannte Weisen zu den Carmina burana*, AfMw XII, 122.

<sup>16</sup> FÜ 134 ff.

<sup>17</sup> Festschrift für Max Schneider 1935.

<sup>18</sup> Die Musikforschung IX, 253.

<sup>19</sup> Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie Band 2.

<sup>20</sup> Merker-Stammlers Reallexikon.

Mosers *Minnesang und Spruchdichtung*?<sup>21</sup> mit ihrer einleuchtenden Trennung der Arten der hochmittelalterlichen deutschen Lyrik deutlich genug erweisen. Friedrich Maurer (Freiburg) hat als erster mit der Zusammenarbeit Ernst gemacht, indem er seiner Ausgabe *Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide*<sup>22</sup> die erhaltenen und erschlossenen Weisen unter Mitarbeit von G. Birkner beigab<sup>23</sup>. Aber hier stehen wir nun mitten in der Problematik unserer Arbeit: die Weisen sind in sogenannter modaler Übertragung, d. h. in einem  $3/4$ -Takt mit durchgeführter Taktstrichsetzung gegeben. Das bedeutet Verfälschung der Originalüberlieferung durch Umsetzung in ein anderes, wesensfremdes Notenbild, das möglicherweise von dem Nichtfachmann gar im Sinne neuerer Akzentrythmik gelesen wird. Meine Forderung geht dahin, die im Notenbild etwas modifizierte Originalnotation, die eine in sich eigenständige Art der Aufzeichnung ist, beizugeben<sup>24</sup>. Sie stellt zusammen mit dem Text die Originalgestalt des Liedes dar. Ein Übertragungsversuch mag außerdem noch beigegeben werden<sup>25</sup>. Er regt zu weiterer Diskussion über die sinnvollste und zweckmäßigste Art der Übertragung an. — Bei Walthers Melodien ist die Sachlage besonders kompliziert; m. E. hat Heinrich Husmann sie am überzeugendsten bereits im 4. Abschnitt seiner Abhandlung *Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters*<sup>26</sup> dargelegt. Er geht von Gennrichs wegweisendem Aufsatz *Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern*<sup>27</sup> aus, weist aber dessen Schlußfolgerung, daß die Melodien der französischen Troubadourlieder auf die deutschen Kontrafakta zu übertragen seien, ab, unter Hinweis auf die „vermittelnde Stellung“ von C. Bützlers Untersuchungen zu den Melodien Walthers von der Vogelweide<sup>28</sup> und die „vorsichtige Haltung“ von I. A. Huismans' *Neue Wege zur diderotischen und musikalischen Technik Walthers von der Vogelweide*<sup>29</sup>. An dem Vergleich von Jaufre Rudels „*Lancan li jorn*“ mit dem ihm nahestehenden, m. E. nicht als direkte Kontrafaktur zu bezeichnenden Palästinalied Walthers weist er den nichtmodalen, rein silbenzählenden Charakter bei den Melodien auf. Es erscheint ihm wohl möglich, daß Deutschland in seinem Hauptkern diesen „alten Troubadourstil“ weiter fortsetzt, natürlich mit den bekannten deutschen metrischen Spezialitäten, wie Auftakt, Silbenzerlegung, Silbentrennung usw. Damit hat er dem Einwand Ausdruck gegeben, den man von namhaften Germanisten immer wieder hörte: warum die modale Übertragung, die doch nur eine „Art und Weise“ der rhythmischen Interpretation sei, unbedingt auf die deutschen Lieder, soweit die Weisen nicht aus dem Romanischen entlehnt seien, zutreffen müsse.

Anders geht Ursula Aarburg in ihren *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe* vor, die soeben als Beiheft zu H. Brinkmanns entsprechender Textausgabe<sup>30</sup> erschienen sind. Das Bezeichnende der musikalischen Überlieferung ist, daß sie unmittelbar romanischer Herkunft ist. Bodmer hatte 1748 die ersten Vorbilder entdeckt, nach ihm hatten Bartsch, danach besonders Spanke und Gennrich sich mit diesen Entlehnungen beschäftigt, deren Zahl immer weiter anwuchs. Ein neuer Anstoß kam durch die Textausgabe des Romanisten Istvan Frank: *Trouvères und Minnesänger*<sup>31</sup>. Er stellte die bisher als Kontrafakturen festgestellten mittelhochdeutschen Lieder mit ihren romanischen Mustern zusammen, kommentierte den Text und gab Hinweise auf die Melodien. Nach seinem Tode (1955) gab Wendelin

<sup>21</sup> Euphorion 50, 1956, S. 370 ff.

<sup>22</sup> Tübingen 1954.

<sup>23</sup> Vgl. auch seine Ausgabe der religiösen und politischen Lieder Walthers von der Vogelweide in *Altdeutsche Textbibliothek*, Band 43, 1935.

<sup>24</sup> Vgl. meine Besprechung, *Die Musikforschung* VIII, 482.

<sup>25</sup> Wie es Fr. Ranke und der Berichterstatter bei der Ausgabe des Rostocker Liederbuches getan haben.

<sup>26</sup> *Die Musikforschung* VI, 1938, 8 ff.

<sup>27</sup> *ZfMw* VII, 65.

<sup>28</sup> Jena 1940.

<sup>29</sup> Utrecht 1950.

<sup>30</sup> 2. Auflage 1956, Düsseldorf, L. Schwann.

<sup>31</sup> *Schriften der Universität Saarbrücken*, 1952.

Müller-Blattau unter dem gleichen Titel, als Band 2, und in der gleichen Sammlung die zugehörigen Melodien in möglicher Vollständigkeit heraus. Ursula Aarburg hatte in ihrer Besprechung<sup>32</sup> bereits auf nicht berücksichtigte Kontrafakturen hingewiesen, die besonders Spanke festgestellt hatte. Nun ging sie in einer Abhandlung *Melodien zum frühen deutschen Minnesang*<sup>33</sup> an die erwünschte Aufnahme des ganzen Melodienbestandes. Sie stellte die überlieferten Melodien zusammen, dann die erschließbaren. Dabei gruppierte sie die vorhandenen Kontrafakturen nach dem unterschiedlichen Grade ihrer Nähe und wies mit Recht alle Versuche zurück, für deutsche melodielose Minnelieder „*einigermaßen passende romanische Weisen*“ auszusuchen. Das würde ins Uferlose führen und jeder wissenschaftlichen Beglaubigung entbehren. Ihre obengenannte Ausgabe ist gewissermaßen die Probe aufs Exempel. Sie gibt 27 Melodien, sieben aus der provenzalischen, sieben aus der nordfranzösischen Überlieferung. Daß sie aber auch Weisen ihrer 5. und 6. Gruppe, trotz festgestellter Unsicherheit, einbezieht, muß sie selbst verantworten. Die Originalmelodie ist meist gegeben, darunter der Vorschlag rhythmischer (modaler) Interpretation. Die rhythmischen Gruppen sind durch kleine Striche (nicht Taktstriche) geordnet, die Zeilen durch Häkchen getrennt. So ist das Bild sehr schön und übersichtlich. Die Weisen, bei denen sie nicht die Originalnotierung gibt, sind im eleganten, federnden 3. Modus übertragen (Vorbild: R 42 von Gace Brulé, dessen Melodie wirklich so notiert war); die Bezeichnung „*daktylisch*“ scheint mir nicht abwegig. Ich stimme gern allem zu, was U. Aarburg auch in ihrer Abhandlung<sup>34</sup> über diesen Modus sagt, meine aber ganz einfach, daß er eine spezifisch romanische Prägung eines Sachverhalts ist, den man für die deutschen Texte auch in einer anderen „Art“ ausdrücken könnte, wenn man nicht bei der Originalnotation bleiben will. Für deutsche Lieder, z. B. Walthers von der Vogelweide Palästinalied, habe ich mich mit Germanisten an Hand der Original-Aufzeichnung stets besser verständigt als an einem der vielen Versuche modaler Interpretation. Wir werden kritische Stimmen aus den Kreisen der Germanistik, wie etwa Jan de Vries, *Zur Übertragung der Melodien der Minnesänger*<sup>35</sup>, keinesfalls überhören dürfen.

Für die anschließenden Liederhandschriften kann sich der Bericht kurz fassen. Die Lieder Neitharts von Reuenthal liegen in W. Schmieders Ausgabe<sup>36</sup> vor, die ich seinerzeit besprochen habe<sup>37</sup>. Eine eindringende Gesamtuntersuchung, die vor allem auch paläographische Besonderheiten und den volkstümlichen Einschlag zu klären hätte, ist immer noch zu leisten. Bei der Jenaer und der Colmarer Liederhandschrift genügen die Ausgaben den heutigen Anforderungen nicht mehr. Dagegen liegen in den Arbeiten von E. Jammers<sup>38</sup>, R. Zitzmann<sup>39</sup> und Fr. Eberth<sup>40</sup> sorgfältige Studien über die Weisen vor, die fortgesetzt werden müßten. Wie man, vom paläographischen Befund der Handschrift ausgehend, in sorgfältiger Einzeluntersuchung der Lieder zu neuen, einleuchtenden Ergebnissen kommen kann, zeigt die Abhandlung von E. Jammers *Die Melodien Hugos von Montfort*<sup>41</sup>, in der sich auch neue Erkenntnisse zur Erforschung deutscher Liedmelodien aus seiner Schrift *Die Anfänge der abendländischen Musik*<sup>42</sup> aufs neue bewähren. Wesentlich scheinen mir vor allem die Deutung der Melismen und die Klärung des instrumentalen Einschlags zu sein. Doch haben wir der historischen Zeitfolge damit etwas vorgegriffen. — Für die zwei hervorragendsten Persönlichkeiten um 1300, Wizlav von Rügen und Frauenlob, fehlen trotz verdienstlicher

32 Anzeiger für deutsches Altertum.

33 Zeitschrift für deutsches Altertum 87, 24.

34 S. 40/41.

35 Zeitschrift für deutsches Altertum 87, 132 ff.

36 DTÖ 37/1.

37 Anzeiger für deutsches Altertum, 1931, 24.

38 ZfMw III.

39 Würzburg 1944.

40 Dissertation Göttingen 1933.

41 AfMw XIV, S. 1 ff.

42 Straßburg 1955.

Einzelstudien<sup>43</sup> noch die nötigen Gesamtdarstellungen. Das Wesentliche für Frauenlob ist bereits von Husmann gesagt: er ist noch ein Vertreter des klassischen Minnesangs, für den wir, im Gegensatz zu den eben behandelten frühen westdeutschen Sängern, keine zwingenden Beweise für romanische, modale Interpretation haben, zumal sich, wie Husmann mit Recht hervorhebt, in Frankreich die Rhythmik um 1250 grundlegend ändert; an Stelle der modalen Tradition ist dort die mensurale Rhythmik getreten. Wir müssen für Deutschland also eigene Wege gehen. Das wird dann auch der Erforschung der Weisen des Meistergesanges zugute kommen. Bert Nagels die bisherige germanistische Forschung zusammenfassendes Buch *Der deutsche Meistergesang*<sup>44</sup> hat die musikalischen Probleme geschickt dargestellt. Doch fehlt noch eine wirklich umfassende musikwissenschaftliche Darstellung, die auch die Frage der Töne zu klären hätte. So sind z. B. die aus dem Meistergesang übernommenen Walther-Weisen nach wie vor skeptisch zu beurteilen. Eine von U. Aarburg angekündigte Arbeit wird darüber wohl weiteren Aufschluß bringen.

Im Gegensatz zu diesem Beharren ist um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine merkliche Verwandlung der Formen und Inhalte der Lieder festzustellen. In die Struktur dringen Zeilenformeln zu rein instrumentalem Gebrauch ein; die ersten Möglichkeiten volkstümlicher und kunstvoller Mehrstimmigkeit werden versucht. Aber bevor dies alles geschichtlich wirksam wird, schauen wir mittels der Aufzeichnung der Geißlerlieder<sup>45</sup> des Jahres 1349 in das reiche Leben des geistlichen Volksgesanges hinein, dessen Kreis wir auch durch die Weisen zu den geistlichen Spielen (Osthoff, Lipphardt) und den Marienklagen (Lipphardt) berühren. Für die Frühaufzeichnungen weltlicher Volkslieder sei zunächst im ganzen auf John Meiers *Deutsche Volkslieder*, Wioras aufschlußreiche Sammlung *Europäischer Volksgesang* und im einzelnen auf einschlägige Studien in den Jahrbüchern für Volksliedforschung und a. a. O. hingewiesen.

In der deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts treten drei Persönlichkeiten besonders hervor: Oswald von Wolkenstein, der „Mönch von Salzburg“ und Heinrich Laufenberg. Für den ersteren hat W. Salmen eine zusammenfassende Darstellung von Leben und Werk gegeben<sup>46</sup>. Die Erforschung einzelner Weisen versuchte ich bereits 1930 durch eine Sonderstudie über „*Wach auf, mein Hort*“ anzuregen<sup>47</sup>. Gerade die einstimmigen Weisen der Lieder und Sprüche scheinen mir alle Möglichkeiten der bisherigen deutschen Liedkunst des Mittelalters zusammenzufassen; eine eingehende Analyse, mitbetreut von den Germanisten, ist im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Saarbrücken im Entstehen. — Für den „Mönch von Salzburg“ ist zunächst eine Neuauflage dringend erwünscht. Dann muß die Frage, ob Johann II. von Rossez, der 1364–1375 Erzabt von St. Peter war, als Dichter und Vertoner der geistlichen, ein anderer, Jüngerer („zweiter Mönch“) als Schöpfer der weltlichen Lieder in Frage kommt, weiter erörtert werden. Dann müßten die Weisen eingehend behandelt und verglichen werden<sup>48</sup>. Denn gerade der „*Tischsegen*“, dem Ursprung bereits eine Sonderstudie gewidmet hat<sup>49</sup>, ist mit dem obengenannten „*Wach auf*“ eines der meistüberlieferten Lieder der Zeit und somit von typischer Bedeutung. Wir werden beide in den handschriftlichen Liederbüchern wiederfinden. Bevor wir aber zu diesen übergehen, sei Heinrich Laufenberg kurz betrachtet. Seine Kontrafakturen habe ich in einer Sonderstudie erörtert<sup>50</sup>. Sie gehören mit dem ganzen wichtigen Komplex der Lieder der deutschen Mystik auch in die Erforschung des Volksliedes im 15. Jahrhundert. H. J. Moser

<sup>43</sup> Zum ersteren Gennrich, *Zeitschrift für deutsches Altertum* 80, 92.

<sup>44</sup> Heidelberg 1952.

<sup>45</sup> Vgl. meinen Artikel in *MGG*.

<sup>46</sup> *Musica Disciplina* VII, 1953, 147 ff.

<sup>47</sup> *Adler-Festschrift* (1930).

<sup>48</sup> Wie es z. B. Bittinger in *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*. (Würzburg 1953) tut.

<sup>49</sup> In seinen *Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*, *AFMw* IV.

<sup>50</sup> *Elsaß-Lothringisches Jahrbuch* 17, 1932, 143 ff.

und F. Quellmalz haben die Lied-Aufzeichnungen im Codex St. Blasien Nr. 77 gedeutet<sup>51</sup>. Das Locheimer, Rostocker und Wienhäuser Liederbuch enthalten weitere Belege. Für die Erforschung des Locheimer Liederbuchs war Amelns Faksimile-Ausgabe von 1926 eine bedeutsam fortwirkende Tat. Die Weisen wurden vom Schreiber dieser Zeilen<sup>52</sup> und danach, berichtigend und weiterführend, in einer Sonderstudie von W. Salmen<sup>53</sup> eingehend erörtert und wohl endgültig geklärt. Während diese Überlieferung auf das spätmittelalterliche Stadtlid (im weitesten Sinne) beschränkt blieb, enthalten das Wienhäuser Liederbuch (um 1470)<sup>54</sup> und das Rostocker Liederbuch (um 1470)<sup>55</sup> ein weit umfangreicheres Repertoire von Liedern, an denen Liturgie-, Musik-, Literaturwissenschaft und Volkskunde gleichermaßen interessiert sind. Noch einmal eröffnet sich hier der Bestand mittelalterlicher geistlicher Lieder. Im Wienhäuser Liederbuch begegnet zu Beginn (mindestens als Bruchstück) jene Weihnachtskomplet aus Seckau (1345) mit den Strophen des „*Resonet*“ und des „*Nunc dimittis*“. Das Liederbuch der Anna von Köln (1500), dessen Neuausgabe<sup>56</sup> sinnreich die originale Notation mit „*erschließender Übertragung des unausdrücklich Mitgegebenen*“ verbindet, erweitert den Kreis der weihnachtlichen Lieder zu einem umfangreichen Bestand geistlicher Liedkunst, der Volkslied und kunstvolle stadtbürgerliche Lyrik vereint. Es zeigt erneut, wie notwendig eine umfassende und eingehende Untersuchung des deutschen geistlichen Liedes im 15. Jahrhundert ist, auf der Grundlage von W. Bäumkers großem Quellenwerk und den bereits vorliegenden Sonderstudien, von denen die Untersuchungen am deutschen geistlichen Lied des 13.—16. Jahrhunderts von Sr. M. C. Pfleger<sup>57</sup> und die neueste Studie von R. Stephan *Lied, Tropus und Tanz im Mittelalter*<sup>58</sup> hier besonders genannt seien. Auch das Rostocker Liederbuch enthält wenigstens ein deutsches Weihnachtslied „*Eyn hillich dach*“ (= „*Corde natus ex parentis*“, als Anfangsnoten also zu ergänzen: *elfedg/aag*), den Tischsegen und drei lateinische Marienantiphonen. Der sonstige Bestand bedürfte auf Grund der Forschungen seit 1927 einer neuen eingehenden Behandlung. Bleibt noch die Überlieferung kleinerer Liedbestände und verstreuter Liedaufzeichnungen spätmittelalterlicher Lieder, die meist durch andeutende Mensur, Angabe bloßer Zeilenformeln und instrumentale Zeilen Deutung und Übertragung erschweren. Hierher gehören etwa die Lieder aus den Handschriften Ansbach 161, Darmstadt 2225 und Berlin 922<sup>59</sup>. F. Gennrich hatte in seiner Abhandlung *Mittelalterliche Lieder mit textloser Melodie*<sup>60</sup> Übertragungsproben gegeben. Am weitesten aber gelangte E. Jammers in seiner Studie *Deutsche Lieder um 1400*<sup>61</sup>, weil er dem Problem der Zeilenformel und vor allem ihrer instrumentalen Verwendung bis ins Einzelne nachging. So scheinen mir bei ihm wirklich gültige Lösungen gefunden — trotz kleiner Einwendungen im einzelnen, die bei dieser Notierungsart unausbleiblich sind. Wir stehen mit diesen Weisen — und den entsprechenden des Locheimer und des Rostocker Liederbuchs — am Ende des musikalischen Minnesangs und an der Schwelle einer großen Zeit des bürgerlichen Liedes. Es ergibt sich anschließend, daß nicht nur hier, sondern beim gesamten einstimmigen Lied des Mittelalters viele Helfer an der Lösung der vielschichtigen Fragen teilnehmen müssen und daß gegenseitige sachliche Kritik nötig und förderlich ist. Wenn irgendwo, so gilt hier Goethes ermunterndes Wort: „*Ein Einzelner hilft nicht, sondern wer sich mit vielen zu guter Stunde vereinigt.*“ Diese Stunde, meine ich, ist jetzt gekommen.

<sup>51</sup> *Volkskundliche Gaben*. Festschrift für John Meier 1934, 146 ff.

<sup>52</sup> AfMw III, 1938.

<sup>53</sup> Leipzig 1951.

<sup>54</sup> Ausgabe von H. Sievers, Wolfenbüttel 1954.

<sup>55</sup> Ausgabe von F. Ranke und J. Müller-Blattau, Halle 1927.

<sup>56</sup> von W. Salmen und J. Koepf, Düsseldorf 1954.

<sup>57</sup> Berliner Dissertation 1937.

<sup>58</sup> Zeitschrift für deutsches Altertum 87, 147 ff.

<sup>59</sup> Diese in der Ausgabe von M. Lang — J. Müller-Blattau, Berlin 1941.

<sup>60</sup> AfMw IX, 1952, 120 ff.

<sup>61</sup> Acta Musicologica XXVIII, 1956, 28 ff.

## Stand und Aufgaben der musikalischen Lokalforschung in Deutschland

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

Seit Max Seifferts klar umrissener Akademie-Rede *Ein Archiv für deutsche Musikgeschichte* (Berlin 1914) ist das Thema „musikalische Lokalforschung“ mehrfach Gegenstand mehr oder weniger ausführlicher Untersuchungen gewesen<sup>1</sup>. Alle Verfasser programmatischer Aufsätze zur Landeskunde betonen die Notwendigkeit lokaler Forschungen und fordern eine straffe Organisation der wissenschaftlichen Arbeit. Was hat die deutsche Forschung an derartigen Untersuchungen aufzuweisen, wie sind der Stand und die Lage der Landeskunde, welches sind die in den jetzigen Verhältnissen durchführbaren Aufgaben?

Den methodischen Grundstein für moderne lokale Quellenforschung legte Friedrich Chrysander. Das Jahr 1854 mit Chrysanders Beiträgen zur mecklenburgischen Musikgeschichte bildet den eigentlichen Wendepunkt von einer mehr oder weniger unsystematischen Lokalforschung zur methodisch strafferen Darstellung von Orts- und Landesmusikgeschichten. Was vor Chrysander an lokalgeschichtlichen Studien entstanden ist (vielfach verstreut in zahlreichen Zeitschriften-Artikeln), bleibt deshalb nicht weniger bedeutungsvoll für die Forschung. Die besten Arbeiten aus dieser Zeit, so u. a. die von M. Fürstenau, E. Th. Mosevius und L. Schneider, werden ihre wissenschaftsgeschichtliche und sachliche Bedeutung behalten, auch wenn sie durch neuere Forschungen ergänzt worden sind. Relativ zahlreich erschienen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, abgesehen von kleinen und kleinsten Arbeiten in Periodica, Lokalstudien grundlegenden und umfassenden Charakters: Die erste zusammenfassende Darstellung der Hamburger Operngeschichte legte 1855 O. Lindner vor, die der Dresdner Musikgeschichte 1861—1863 M. Fürstenau, K. von Ledebur stellte bereits 1861 die Lexikographie in den Dienst der Ortsgeschichte (*Tonkünstler-Lexikon Berlins*), nachdem für Bayern schon 1811 ein allerdings weniger sorgfältig bearbeitetes Musikerlexikon von Lipowski erschienen war. 1887 folgte ein *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon* von Stiehl. Von größter Anregung für die Lokalforschung war Spittas monumentale Bach-Biographie (1873, 1880), in ihren Einzelheiten zur Lokalgeschichte des Bachschen Lebensraumes ein Musterbeispiel sorgfältigster Quellenverarbeitung und daher von weitreichendem Einfluß auf spätere Arbeiten. Mit dem Beginn der Denkmälerpublikationen im Jahre 1892 konnte sich die Lokalforschung auch in editionsmäßiger Hinsicht entfalten und schließlich 1936 eigene Landschaftsdenkmale (in der Denkmälerreihe *Das Erbe deutscher Musik*) in selbständigen Bänden innerhalb ihres inzwischen erweiterten Aufgabenbereichs vorlegen. Über die markantesten Leistungen der Lokalforschung unterrichtet am sinnfälligsten nachfolgende Tabelle. Chronologisch angeordnet erscheinen die für das betreffende Jahr jeweils bedeutendsten lokalhistorischen Publikationen in Auswahl ohne Rücksicht auf die Publikationsform (Aufsatz, Buch, Denkmäleredition).

### Die Hauptleistungen der musikalischen Lokalforschung

Erscheinungsjahr	Verfasser und Kurztitel
1849	M. Fürstenau, <i>Geschichte der sächsischen Hofkapelle</i>
1850	E. Th. Mosevius, <i>Die Breslauer Singakademie</i>

<sup>1</sup> Vgl. M. Seiffert, *Grundaufgaben der Musikwissenschaft und des Bückeburger Forschungsinstituts*, in Kongreß-Bericht Basel 1924; H. J. Moser, *Ziele und Wege der musikalischen Lokalforschung*, in Kongreß-Bericht Leipzig 1926; derselbe, *Musikgeographie*, in *Die Musik* XXVII, 1935; derselbe, *Das musikalische Denkmälerwesen in Deutschland*, Kassel 1952; H. Engel, *Musiksoziologie und Volkskunde*, in Kongreß-Bericht Salzburg 1932; derselbe, *Organisationsfragen*, in *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XIV, 1932; derselbe bearbeitete die Musiktafeln zum deutschen Kulturatlas, 1930; vgl. ferner die Sektionen „Musikalische Landeskunde“ in den einschlägigen Kongreß-Berichten, insbesondere Leipzig 1926; ferner R. Schaal, *Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgedichtsforschung*, Kassel 1947.

- 1852 L. Schneider, *Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses in Berlin*  
 1854 Fr. Chrysander, *Beiträge zur mecklenburgischen Musikgeschichte*  
 (und 1856)  
 1855 O. Lindner, *Die erste stehende Oper in Deutschland*  
 1861 K. von Ledebur, *Tonkünstlerlexikon Berlins*  
 M. Fürstenau, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hof zu Dresden*  
 1863 F. Chrysander, *Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle*  
 1865 J. A. Leibrock, *Geschichte der herzoglich Braunschweigischen Kapelle*  
 F. M. Rudhart, *Geschichte der Oper am Hofe zu München*  
 1866 D. Mettenleiter, *Musikgeschichte von Regensburg*  
 1867 D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Oberpfalz*  
 1868 J. Hörnes, *Die Kirchenmusik in Franken im 16. und 17. Jahrhundert*  
 1873 Ph. Spitta, *J. S. Bach*  
 1878 F. Chrysander, *Die Hamburger Oper 1678—1738*  
 1883 E. Stitzenberger, *Grundlinien einer Geschichte der Tonkunst in Baden*  
 1885 E. von Marschalk, *Die Bamberger Hofmusik*  
 1887 C. Stiehl, *Lübeckisches Tonkünstlerlexikon*  
 1889 ff. F. Zelle, *Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper*  
 1890 G. Münzer, *Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus*  
 J. Sittard, *Geschichte des Musik- und Konzertwesens in Hamburg*  
 1890 f. J. Sittard, *Geschichte der Oper am Hofe zu Stuttgart*  
 1891 C. Stiehl, *Musikgeschichte der Stadt Lübeck*  
 1892 Erscheinungsbeginn der Denkmäler deutscher Tonkunst  
 1894 ff. F. X. Haberl, *Archivalische Exzerpte über die herzogliche Kapelle in München*  
 A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Lasso*  
 1895 J. Bolte, *Das Danziger Theater im 16. und 17. Jahrhundert*  
 1897 G. Thouret, *Musik am preussischen Hof im 18. Jahrhundert*  
 1898, (1900, 1910—1912) G. Bossert, *Geschichte der Stuttgarter Hofkantorei unter den Herzögen Christoph, Ludwig, Friedrich, Johann Friedrich, Eberhard III.*  
 1898 R. Drescher, *Nürnbergers Meistersingerprotokolle*  
 R. Schwartz, *Musikantenzunft in Stettin*  
 F. Walter, *Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe*  
 1899 W. Kleefeld, *Das Orchester der Hamburger Oper 1678—1738*  
 M. Seiffert, *Die musikalische Gilde in Friedland*  
 R. Vollhardt, *Geschichte der Kantoren und Organisten in Sachsen*  
 1900 Erscheinungsbeginn der Denkmäler der Tonkunst in Bayern  
 Th. Hampe, *Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg*  
 W. Nagel, *Zur Geschichte der Musik am Hof zu Darmstadt*  
 E. Schmidt, *Zur Geschichte der Kirchenmusik in Rothenburg*  
 1901 G. Lutze, *Die Hofkapelle zu Sondershausen*  
 A. W. Thayer, *Beethoven*  
 1902 A. Fritz, *Theater und Musik in Aachen*  
 L. Schiedermaier, *Künstlerische Bestrebungen am Hofe des Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern*  
 A. Werner, *Geschichte der Kantoreigesellschaften im Kurfürstentum Sachsen*  
 E. Zulauf, *Beiträge zur Geschichte der landgräfllich-hessischen Hofkapelle zu Kassel*  
 1903 A. Werner, *Die Kantoreigesellschaft zu Bitterfeld*  
 1904 A. Mayer-Reinach, *Zur Geschichte der Königsberger Hofkapelle*  
 A. Sandberger, *Bemerkungen zur Biographie H. L. Haßlers und seiner Brüder sowie*

- zur Musikgeschichte der Städte Nürnberg und Augsburg  
 L. Schiedermaier, *Die Anfänge der Münchener Oper*
- 1905 H. Abert, *Die dramatische Musik am Hofe Herzog Karl Eugens von Württemberg*  
 Jordan, *Musikgeschichte von Mühlhausen i. Th.*  
 E. Praetorius, *Mitteilungen aus norddeutschen Archiven*
- 1906 C. Valentin, *Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.*  
 H. Wäschke, *Die Zerbster Hofkapelle unter Fasch*  
 A. Werner, *Musik und Musiker in der Landesschule Pforta*
- 1907 J. Rautenstrauch, *Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen*  
 L. Schiedermaier, *Die Blütezeit der Oettingen-Wallersteinschen Hofkapelle*
- 1908 A. Einstein, *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher*  
 E. Mummehof, *Musikpflege und Musikaufführungen im alten Nürnberg*  
 C. Sachs, *Musikgeschichte der Stadt Berlin bis 1800*  
 W. Schacht, *Zur Geschichte des Rostocker Theaters*  
 L. Schiedermaier, *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus*
- 1909 H. Abert, *Zur Geschichte der Oper in Württemberg*  
 Th. Kroyer, *G. Aidinger*  
 G. Lutze, *Die Musik am Hofe zu Sondershausen im 17. und 18. Jahrhundert*  
 C. Sachs, *Die Hofmusik zu Solms-Braunsfeld*  
 R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs I.*
- 1910 A. Bopp, *Beiträge zur Geschichte der Stuttgarter Stiftsmusik*  
 C. Mühlfeld, *Die herzogliche Hofkapelle in Meiningen*  
 R. Oppel, *J. Meiland*  
 C. Sachs, *Musik und Oper am brandenburgischen Hof*  
 W. Wolffheim, *Mitteilungen zur Geschichte der Hofmusik in Celle*
- 1911 A. Arnheim, *Aus dem Bremer Musikleben im 17. Jahrhundert*  
 H. Kretzschmar, *Sachsen in der Musikgeschichte*  
 H. Rauschnig, *Musikgeschichte Danzigs*  
 A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weissenfels*
- 1912 H. E. Guckel, *Katholische Kirchenmusik in Schlesien*  
 F. Stein, *Musikgeschichte von Heidelberg*
- 1913 L. Schiedermaier, *Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts*  
 B. Engelke, *Die Musik im Magdeburger Dom*
- 1914 K. Blessinger, *Studien zur Ulmer Musikgeschichte*  
 J. Gmelch, *Musikgeschichte Eichstatts*
- 1916 H. Lemacher, *Zur Musikgeschichte am Hofe zu Nassau-Weilburg*  
 H. Mersmann, *Beiträge zur Ansbacher Musikgeschichte*  
 H. Ordenstein, *Musikgeschichte von Karlsruhe*  
 F. Noack, *Ch. Graupners Kirchenmusik*  
 C. Sachs, *Musikgeschichte der Provinz Brandenburg*
- 1917 L. Odendahl, *F. H. Himmel*  
 H. Rott, *Kunst und Künstler am Baden-Durlachischen Hofe*
- 1918 B. Engelke, *Rudolstädter Hofkapelle*  
 M. Gondolatsch, *Die musikalische Glanzzeit Löwenbergs*  
 H. J. Moser, *Zur mittelalterlichen Musikgeschichte der Stadt Köln*  
 C. Sachs, *Archivalische Studien zur norddeutschen Musikgeschichte*  
 K. Schmidt, *Beiträge zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt Friedberg*  
 A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch*

- 1919 C. Meyer, *Geschichte der Güstrower Hofkapelle*  
C. Sachs, *Stadtpfeifer, Kantoren und Organisten in Prenzlau*  
C. Sachs, *Die Spandauer Stadtpfeiferei*
- 1920 M. Seiffert, *Hamburger Musik im Zeitalter Badis*  
H. J. Moser, *Geschichte der deutschen Musik*
- 1921 A. Aber, *Die Pflege der Musik unter den Wettinern*  
F. Müller-Prem, *Das Musikleben am Hofe . . . in Carlsruhe, O. S.*  
P. Rubardt, *Beiträge zur Musikgeschichte Stades im 17. Jahrhundert*  
A. Schmitz, *Archivalische Studien über die musikalischen Bestrebungen der Kölner Jesuiten im 17. Jahrhundert*
- 1922 H. Leichsenring, *Hamburger Kirchenmusik im Reformationszeitalter*  
P. Nettel, *Zur Geschichte der Musikkapelle des Fürstbischofs von Olmütz*  
A. Werner, *Sachsen-Thüringen in der Musikgeschichte*
- 1923 H. Abert, *W. A. Mozart*  
H. Biehle, *Musikgeschichte von Bautzen*  
E. Bücken, *München als Musikstadt*  
E. Kruttge, *Geschichte der Burgsteinfurter Hofkapelle*  
H. Kummer, *Beitrag zur Geschichte des Hoforchesters, der Oper und der Musik zu Kassel 1760—1822* (Manuskript)  
G. Küsel, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Königsberg i. Pr.*  
K. Stephenson, *Hamburger Kirchenmusik im 17. Jahrhundert*
- 1924 M. Gondolatsch, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Görlitz*  
O. Kaul, *Die Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*  
E. Kirsch, *Zur Musikpflege an der Universität Frankfurt/Oder*  
P. A. Merbach, *Das Repertoire der Hamburger Oper 1718—1750*  
P. Nettel, *Beiträge zur Oettinger und Nördlinger Musikgeschichte*  
O. Ursprung, *Freisings mittelalterliche Musikgeschichte*
- 1925 L. Burgemeister, *Der Orgelbau in Schlesien*  
H. Güttler, *Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*  
O. Kaul, *Zur Geschichte der Bamberger Hofmusik im 18. Jahrhundert*  
W. Lott, *Zur Geschichte der Passionsmusiken auf Danziger Boden*  
L. Schiedermaier, *Der junge Beethoven*  
M. Zenger, Th. Kroyer, *Geschichte der Münchner Oper*
- 1926 K. G. Fellerer, *Beiträge zur Musikgeschichte Freisings*  
O. Schmidt, *Geschichte der Dresdner Staatsoper*  
L. Wilss, *Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern*
- 1927 P. Cohen, *Musikdrucker in Nürnberg*  
B. Engelke, B. Stockmann, *ein Flensburger Musiker des 16. Jahrhunderts*  
B. Engelke, H. Schmidt, *Musik am Gortorper Hof*  
M. Gondolatsch, *Die musikalischen Beziehungen zwischen Leipzig und der Oberlausitz*  
E. Rosendahl, *Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig*  
A. Schering und R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs II*  
O. Ursprung, *Musikgeschichte Münchens*  
A. Werner, *Kantorei in Zörlbig*
- 1928 J. Vleugels, *Zur Pflege der katholischen Kirchenmusik in Württemberg 1500—1650*
- 1929 P. Epstein, *M. Apelles von Löwenstern*  
H. J. Moser, *P. Hofhaimer*  
W. Niemeyer, *Zwickauer Stadtpfeifer im 16. Jahrhundert*

- G. F. Schmidt, *Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters in Braunschweig-Wolfenbüttel*  
 E. Simon, *Geschichte der Kantoreigesellschaft zu Lommatzsch*
- 1930  
 F. Blume, *Denkmäler der Musik in Pommern*, herausgegeben von H. Engel, 1930—1936  
 A. Bopp, *Musikgeschichte von Biberach*  
 H. Engel, *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*  
 H. Gerigk, *Musikgeschichte von Elbing*
- 1931  
 Th. Abbetmeyer, *Zur Geschichte der Musik am Hofe zu Hannover vor A. Steffani*  
 F. Blume, *Geistliche Musik am Hofe des Landgrafen Moritz von Hessen*  
 E. W. Böhme, *Die frühdeutsche Oper in Thüringen*  
 J. Müller-Blattau, *Geschichte der Musik in Ost- und Westpreußen*  
 H. Rauschnig, *Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig*  
 W. Stahl, *Geschichte der Kirchenmusik in Lübeck*  
 A. Werner, *Städtische und fürstliche Musikpflege zu Bitterfeld*  
 O. Zur Nedden, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts*
- 1932  
 H. Engel, *Spielleute und Hofmusiker im alten Stettin*  
 M. Federmann, *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts*  
 W. Feldmann, *Der Codex Mf. 2016 (Schlesien)*  
 W. Müller, *Die Musikgeschichte Stralsunds bis 1650*  
 W. Rau, *Geschichte der Chemnitzer Stadtpfeifer*  
 M. Schreiber, *Beiträge zur Musikpflege im Kloster Andechs von 1803*  
 Erscheinungsbeginn der Zeitschrift *Musik in Pommern*
- 1933  
 F. Böskes, *Musikgeschichte von Osnabrück*  
 L. Krüger, *Die Hamburger Musikorganisation im 17. Jahrhundert*  
 J. U. Lenz, *Der Berliner Musikdruck*  
 H. J. Moser, *Corydon*  
 H. E. Pfeiffer, *Theater in Bonn 1600—1814*  
 E. Valentin, *Musikgeschichte von Magdeburg*  
 Th. W. Werner, *Melchior Schildt*  
 O. Zur Nedden, *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I.*
- 1934  
 J. Domp, *Musik an westfälischen Adelsböfen*  
 G. Haass, *Geschichte des Hoftheaters Karlsruhe I*  
 J. Hübner, *Bibliographie des schlesischen Musik- und Theaterwesens*  
 J. Luppä, *Die Geschichte des Solinger Musiklebens im 19. Jahrhundert*  
 R. Schröder, *Studien zur Geschichte des Musiklebens der Stadt Dortmund*  
*Denkmäler thüringischer Musik*, herausgegeben von E. W. Böhme
- 1935  
 Erscheinungsbeginn des *Erbes deutscher Musik*, Abteilung *Reichsdenkmale*  
 O. Kaul, *Zur Musikgeschichte der ehemaligen Reichsstadt Schweinfurt*  
 H. P. Kosack, *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preußen*  
 W. Haacke, *Die Entwicklungsgeschichte des Orgelbaues im Lande Mecklenburg-Schwerin*  
 G. Linnemann, *Celler Musikgeschichte*  
 E. Preußner, *Die bürgerliche Musikkultur*  
 A. Schmitz, *Stand und Aufgaben schlesischer Musikforschung*  
 W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle I*
- 1936  
 Erscheinungsbeginn des *Erbes deutscher Musik*, Abteilung *Landschaftsdenkmale*  
 I: Bayern, II: Kurhessen  
 S. Färber, *Das Regensburger Hoftheater und seine Oper*  
 F. Feldens, *Musik und Musiker in Essen*

- W. Freytag, *Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert*  
 K. Hartmann, *Musikpflege in Alt-Bayreuth*  
 F. Merseberg, *Die künstlerische Entwicklung der Altenburger Hofkapelle*  
 L. Schiedermaier, *Die rheinische Musikforschung*  
 1937 *Landschaftsdenkmale* III: Rhein-Main, IV: Niedersachsen, VI: Schleswig-Holstein  
 und Hansestädte, VII: Mecklenburg-Pommern  
 H. Funck, *Beiträge zur Altonaer Musikgeschichte*  
 N. Hampel, *Deutschsprachige protestantische Kirchenmusik Schlesiens bis zum  
 Einbruch der Monodie*  
 E. Kaestner, *Zur Musikgeschichte der Stadt Gardelegen*  
 G. Kittler, *Musikpflege in Pommern zur Herzogszeit*  
 J. Th. Krug, *Quellen und Studien zur oberrheinischen Choralgeschichte*  
 W. Klemm, *Benediktinisches Barocktheater in Südbayern*  
 W. Müller, *Musikgeschichte von Soest*  
 O. Riemer, *Musik und Musiker in Magdeburg*  
 G. Rudloff-Hille, *Die Bayreuther Hofbühne im 17. und 18. Jahrhundert*  
 K. Schweickert, *Musikpflege am Hof der Kurfürsten von Mainz*  
 W. Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken*  
 B. A. Wallner, *Beiträge zur Musikgeschichte von Metten*  
 Th. W. Werner, *Von der Hofkapelle zum Opernorchester*  
 1938 R. Bauer, *Rostocks Musikleben im 18. Jahrhundert*  
 W. Feldmann, *Musik und Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*  
 G. von Graevenitz, *Musik in Freiburg/Br.*  
 W. Kahl, *Die Musik an der alten Universität Köln*  
 G. Pietzsch, *Sachsen als Musikland*  
 E. F. Schmid, *Die Orgeln der Abtei Amorbach*  
 W. Schramm, *Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Glashütte*  
 W. Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper 1678—1738*  
 1939 *Landschaftsdenkmale* VI: Schleswig-Holstein und Hansestädte, Band 2, 3, 4;  
 V: Mitteldeutschland; X: Sudetenland, Böhmen und Mähren; XII: Ostpreußen  
 und Danzig  
 G. Groß, *Das Danziger Theater in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*  
 G. Kittler, *Musikgeschichte der Stadt Köslin*  
 G. Kraft, *Die thüringische Musikkultur*  
 A. Krieffmann, *Katholische Kirchenmusik in Württemberg*  
 E. Müller, *Musikgeschichte von Freiberg*  
 C. Ph. Reinhardt, *Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts*  
 K. Rücker, *Die Stadtpfeiferei in Weimar*  
 F. W. Schwarzbeck, *Ansbacher Theatergeschichte bis zum Tode des Markgrafen  
 Johann Friedrich*  
 W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle II*  
 1940 H. Mielenz, *Mecklenburgische Musikgeschichte*  
 A. R. Mohr, *Frankfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert*  
 A. Werner, *Freie Musikgesellschaften alter Zeit im mitteldeutschen Raum*  
 1941 A. Gottron, *Tausend Jahre Musik in Mainz*  
 A. Schering und R. Wustmann, *Musikgeschichte Leipzigs III*  
 E. F. Schmid, *H. L. Haßler und seine Brüder*  
 G. Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin*  
 W. Scholz, *Musikgeschichte der Stadt Liegnitz*  
 Sievers/Trapp/Schumm, *250 Jahre Braunschweigische Staatstheater*

- 1942 *Landschaftsdenkmale VII: Mecklenburg-Pommern, Band 2; VIII Alpen und Donau*  
 H. Grimm, *Meister der Renaissance-Musik an der Viadrina*  
 H. Grimm, *Der Anteil einer Stadt am deutschen Theater*  
 J. Kapp, *Geschichte der Staatsoper Berlin*  
 W. Serauky, *Musikgeschichte der Stadt Halle III*  
 E. L. Stahl, *Mozart am Oberrhein*  
*Augsburger Mozart-Buch*
- 1943 F. W. Beinroth, *Musikgeschichte der Stadt Sondershausen*
- 1944 G. Fock, *Hamburgs Anteil am Orgelbau*  
 L. Hübsch-Pfleger, *Das Nürnberger Lied im deutschen Stilwandel um 1600*  
 (Manuskript)
- 1947 R. Schaal, *Das Schrifttum zur musikalischen Lokalgeschichtsforschung*  
 L. Schiedermaier, *Musik am Rheinstrom*
- 1948 G. Haußwald, *Dresdner Kapellbuch*
- 1949 C. Gerhardt, *Die Torgauer Walter-Handschriften*  
 A. Orel, *Goethe als Operndirektor*  
*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (mit Länder- und Städteartikeln)  
 H. Schnoor, *Dresden*  
 F. Zobeley, *Rudolf Franz Erwein Graf von Schönborn und seine Musikpflege*
- 1950 W. Vetter, *Der Kapellmeister Bach*  
 H. Albrecht, C. Othmayr  
 I. Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdner Hoffeste*  
 G. Fock, *Der junge Bach in Lüneburg*  
*J. S. Bach in Thüringen*
- 1951 J. Hennings und W. Stahl, *Musikgeschichte Lübecks*  
 Erscheinungsbeginn der *Denkmäler rheinischer Musik*
- 1952 Erscheinungsbeginn der *Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte*  
 A. Fett, *Musikgeschichte der Stadt Gotha*
- 1953 E. F. Schmid, *Musik am Hofe der Fürsten von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg*
- 1954 *Das Wienhäuser Liederbuch*, herausgegeben von H. Sievers  
 W. Salmen, *Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ostdeutschen Grenzlage*
- 1956 G. Schmidt, *Die Musik am Hofe des Markgrafen von Brandenburg-Ansbach*
- 1957 H. J. Moser, *Die Musik der deutschen Stämme*
- In Vorbereitung  
 H. J. Moser, *Die Tonsprachen des Abendlandes*  
 E. F. Schmid, *Musikgeschichte von Hohenzollern-Hechingen*

Außer den zahlreichen, jeweils mehr oder weniger auf Lokalforschung beruhenden Einzelbiographien besitzt die deutsche Musikwissenschaft bereits eine große Anzahl zusammenfassender Orts- und Länder-Geschichten. Unter der Leitung hochqualifizierter Spezialforscher, von denen Hermann Abert, Hans Joachim Moser, Adolf Sandberger, Arnold Schering, Ludwig Schiedermaier, Max Schneider, Max Seiffert, Walter Serauky und Arno Werner als besonders hervorragende Persönlichkeiten genannt seien, entwickelte sich die Landeskunde aus ersten Anfängen heraus zu einer immer bedeutenderen Grundlage für die allgemeine Musikforschung überhaupt. Allein das lokalgeschichtliche Schrifttum aus einigen Spezialgebieten, wie Geschichte des Orgelbaus, der Instrumentenherstellung, des Notendrucks und Verlagswesens usw., würde eine umfangreiche Bibliographie ergeben. Größere Lokalstudien liegen heute für die musikgeschichtlich bedeutenden Städte fast aller deutschen Länder vor. Den stärksten Anteil an Lokalgeschichten hat Sachsen-Thüringen, während Bayern als einziges deutsches Land eine selbständige monumentale Denkmälerreihe auf-

zuweisen hat (kurzlebige Denkmälerausgaben erschienen für Pommern und für Württemberg, während seit 1951 Denkmäler rheinischer Musik herausgegeben werden). Lokalforschung entfaltete sich ergebnisreich vor allem im Rheinland, in Norddeutschland sowie im gesamten ostdeutschen Raum. Intensiver Bearbeitung harren noch die Länder Württemberg-Baden, Hessen (insbesondere Kurhessen), Oldenburg und Westfalen. Eine zentrale Sammelstelle erhielt die Lokalforschung erstmals in Form des Bückeburger Fürst Adolf-Instituts für Musikwissenschaftliche Forschung im Jahre 1917. Die Schaffung einer Photokopiensammlung älterer theoretischer und praktischer Musik aus dem Besitz deutscher und ausländischer Bibliotheken sowie einer Bilder- und Autographensammlung bedeuteten einen wesentlichen Auftrieb für lokalhistorische Sammelarbeit. Durch die wirtschaftlichen Verhältnisse der zwanziger Jahre wurde das Institut 1927 zur Schließung gezwungen, jedoch konnten Arbeitsprogramm und Bestände von dem 1935 in Berlin gegründeten Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung übernommen und ausgebaut werden. Eine der Hauptaufgaben dieses neuen Instituts war die Herausgabe einer die alte Denkmälerreihe fortsetzenden und die Ergebnisse der landschaftlichen Denkmalsinventarisierung einbeziehenden Serienpublikation *Das Erbe deutscher Musik*, unterteilt in Reichs- und Landschaftsdenkmale, wodurch die Lokalforschung zum ersten Male auch äußerlich repräsentativer in Erscheinung treten konnte. Was im Staatlichen Institut als zentraler Forschungsstätte gesammelt und vorbereitet wurde, war vielfach das Ergebnis umfangreicher Kleinarbeit in den Instituten der Landesuniversitäten. Diese zur Lokalforschung geradezu prädestinierten Institute haben dementsprechend einen ausschlaggebenden Anteil an der Lokalforschung überhaupt.

Mit dem Zusammenbruch 1945 war auch die Landeskunde ihrer wichtigsten Arbeitsgrundlage, nämlich des Generalkatalogs, durch die fast totale Vernichtung des Staatlichen Instituts beraubt. Die Inventarisierungsarbeit vieler Jahrzehnte war verloren, soweit sie nicht in bereits publizierten Werken ihren Niederschlag gefunden hatte. Wir stehen somit heute am Anfang einer völligen Neuorganisation unserer Arbeit. Die zu bewältigenden Aufgaben sind infolge der durch die Kriegeinwirkungen veränderten Quellenlage noch komplizierter geworden, als sie es in normalen Zeiten ohnehin schon gewesen waren. Die Zusammenfassung und Auswertung aller Lokalstudien für Zwecke der Gesamtforschung kann nur von einem zentralen Institut aus erfolgen. Die Errichtung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs in Kassel (1954) war daher die erste Voraussetzung zur Bewältigung der künftigen Forschungsaufgaben, deren wichtigste im folgenden aufzuzeigen versucht wird.

Lokalgeschichtsforschung dient in erster Linie der musikwissenschaftlichen Materialerfassung und — darauf aufbauend — der Darstellung von Orts- und Ländergeschichten. Diese wiederum bilden das Gerüst für die nationale Musikgeschichte. Die Inventarisierung der musikalischen Quellen in Gestalt von Archivalien und Musikalien (Handschriften und Drucke), Instrumenten und Bildzeugnissen in den verschiedenen Landschaften bildet daher die unbedingt notwendige Grundaufgabe. Angesichts der Verheerungen des letzten Krieges erscheint diese Aufgabe notwendiger denn je. Waren musikalische Quellen aller Art, vor allem Handschriften und Drucke — sofern sie nicht in der Obhut einer wissenschaftlichen Institution (Bibliothek, Archiv, Forschungsinstitut oder dgl.) lagen — schon in normalen Zeiten vielfach unsachgemäßer Behandlung und Aufbewahrung und damit der möglichen Vernichtung preisgegeben, so ging durch die Einwirkung des letzten Krieges und durch die Wirren der ersten Nachkriegsjahre ein wesentlicher Teil des Quellenbestandes verloren. Die Forschung wird sich daher vordringlich mit dem Problem des musikwissenschaftlichen Denkmalschutzes in den einzelnen Ländern zu befassen haben. Ebenso wie Kunstdenkmäler aller Art sollten in Zukunft die musikalischen Quellen unter das Denkmalschutzgesetz fallen. Ein entsprechender Entwurf mit genauer Spezifikation der betreffenden Quellen wäre den zuständigen Regierungsstellen zuzuleiten.

Die Arbeit der Inventarisierung selbst wird noch stärker als bisher unter Einschaltung der einzelnen Universitätsinstitute erfolgen müssen. Welche Möglichkeiten hier vorhanden sind, hängt in erster Linie von der Arbeitsweise des betreffenden Instituts, vom Personal- (Studenten-)Bestand und den Geldmitteln ab. Die Publikation des von den Landesinstituten vorgelegten Materials könnte weitgehend vom Zentralinstitut veranlaßt und gefördert werden (in der Art der Erbe-Publikationen). Ausschlaggebend für eine weitere gedeihliche Forschungsarbeit dürfte jedoch eine neu zu schaffende *Zentralkartei für Lokalforschung*, möglichst als Organ des Zentralinstituts, werden. Der Verf. darf hier auf Grund seiner Erfahrungen mit bibliographischen Problemen der Lokalforschung auf die Notwendigkeit hinweisen, eine solche Zentralkartei vielgliedrig und nach neuesten organisatorischen und wissenschaftlichen Gesichtspunkten aufzubauen. Für die Lokalforschung bedeutet das vor allem die Neubegründung eines Denkmälerkatalogs. Darüber hinaus ist ein grundlegender, auch die Forschungsergebnisse der Nachbarwissenschaften, soweit sie die Musik betreffen, insbesondere der Geschichtsforschung, einbeziehender Schrifttumskatalog zur Ausarbeitung einer (nach Ländern, und innerhalb dieser nach Orten unterteilten) zu publizierenden *Bibliographie des Schrifttums zur deutschen musikalischen Landeskunde* erforderlich. Mit diesen zwei Katalogen würde die Zentralkartei im Laufe der Zeit zu konkreten Auskünften und Hinweisen über lokalgeschichtliche Fragen, nämlich Inventar (Quellen) und Schrifttum, in der Lage sein. Der Musikwissenschaft wäre also durch Sichtung und Weiterverarbeitung des betreffenden Unterlagenmaterials eine sichere Orientierungsmöglichkeit gegeben.

Zu den dringenden Erfordernissen der Lokalforschung gehört die Schaffung besserer Publikationsmöglichkeiten. Über die Denkmälereditionen hinaus ist für landeskundliche Studien eine Publikation an zentraler Stelle wünschenswert. Die Gründung eines eigenen Organs in Form eines *Jahrbuchs für musikalische Landeskunde* wäre zweckmäßig, soll nicht eine noch weitergehende Zersplitterung der lokalhistorischen Veröffentlichungen erfolgen. In einem solchen Jahrbuch könnte der deutschen Lokalforschung ein publizistischer Mittelpunkt, geradezu ein wissenschaftliches „Informationszentrum“ ersten Ranges entstehen, indem außer Originalbeiträgen zur Lokalgeschichte und Forschungsberichten vor allem spezielle Inventars- und Schrifttumsbibliographien geboten würden. Der musikalischen Denkmalspflege stände das Jahrbuch für ihre vielfältigen Aufgaben zur Verfügung. Diese zweifellos auch unter den heutigen Verhältnissen realisierbaren Aufgaben bilden natürlich nur den ersten Wiederbeginn der eigentlichen Forschungsarbeit. Im Laufe der Zeit wird gerade die Lokalforschung als Materialspender der Gesamt-Musikforschung ohne eine systematisch aufgebaute Schriftenreihe (außer den Denkmälereditionen) nicht auskommen können.

Neben den grundlegenden organisatorischen Erfordernissen der Lokalforschung, ohne die jegliche wissenschaftliche Arbeit nicht gedeihen kann, harren die vielfältigsten Aufgaben der eigentlichen landeskundlichen Forschung einer befriedigenden Lösung. Die Probleme des mittelalterlichen Musikwesens, vor allem die Musikgeschichte der Klöster und Stifte, die soziologischen Fragen bürgerlicher und höfischer Musikkultur sind zunächst nur auf Grund lokaler Studien darstellbar. Neben der Inventarisierung und Auswertung musikalischer Quellen der öffentlichen und privaten Bibliotheken (Staats-, Stadt-, Schloß-, Kirchen-, Schul- und Museums-Bibliotheken) wird die Archiv-Forschung wieder stärker in Erscheinung treten. Die Forschung der letzten Jahrzehnte hat archivalische Arbeiten gegenüber der dringend notwendigen musikalischen Quellenerschließung nicht in wünschenswertem Maße durchführen können. So klaffen in der musikwissenschaftlichen Archiv-Forschung heute beträchtliche Lücken, die sich nicht nur auf biographische Fakten beziehen. Die zahlreichen Chroniken und Tagebücher, die verschiedenen Kirchen- und Staatsakten bedürfen, ebenso wie Urkunden und Inschriften, systematischer Durchforschung. Besonderes Augenmerk ist auf die historischen Hilfswissenschaften zu richten, von denen die Numismatik, Genealogie und Heraldik, außer der für den Musikforscher unentbehrlichen Paläogra-

phie, vielfach von entscheidendem Einfluß auf Lokalforschungen sind. Auf die Bedeutung der Geschichtswissenschaft braucht an dieser Stelle nicht hingewiesen zu werden. Die Ergebnisse der Literaturwissenschaft sollten für die Geschichte der wortgebundenen Musik stärker als bisher herangezogen werden. Insbesondere bietet die literaturwissenschaftliche Quellenkunde vielseitige Orientierungsmöglichkeiten. Religionswissenschaft, Kunst- und Theatergeschichte, Alt- und Neuphilologie sowie die Volkskunde stellen der Lokalforschung ihre Dienste zur Verfügung, sei es als direkte Materialspender, sei es zum Vergleich der Arbeitsmethoden.

Die bisherigen Ergebnisse der Lokalforschung dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß allein an Bearbeitung und Auswertung reinen Quellenmaterials von Bedeutung das meiste noch zu tun ist. Erst nach Schaffung einer gesicherten Arbeits- (d. h. Material-) Grundlage werden Fragen der systematischen Musikforschung befriedigend gelöst werden können. Wir haben die Chance, auf den Trümmern des allgemeinen Zusammenbruchs von 1945 nach ersten neuen Gehversuchen auch für die Lokalforschung ein breites Wirkungsfeld zu reorganisieren. Heute gilt es mehr denn je, die den veränderten Verhältnissen entsprechenden realen Forschungsmöglichkeiten klar zu erkennen und dementsprechend zu handeln.

### *Pierre Bourdelot in Stockholm*

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Der Arzt Pierre Michon (1610—1685), der sich nach seinem Onkel „Bourdelot“ nannte und — ein vielseitiger Dilettant — die erste französische Musikgeschichte schrieb, ist lexikographisch mehrfach erfaßt worden. Die musikwissenschaftliche Forschung interessiert besonders sein Aufenthalt in Stockholm, wohin man ihn wahrscheinlich schon Ende 1651 gerufen hatte, um die schwer erkrankte Königin Christine zu heilen, was ihm so glänzend und nachhaltig gelang, daß ihn die großzügige Herrscherin mit Gaben aller Art überhäufte und auch nach seiner Verabschiedung 1652 mit ihm in steter, meist brieflicher Verbindung blieb. Ein geistreicher, gelehrter Pedanterie abholder Weltmann, Sänger und Gitarrist, errang er durch geschickt arrangierte Feste Bewunderung und Nachahmung. Die heutige Forschung neigt zu der Annahme, der Vergnügungstaumel, der den schwedischen Hof damals erfaßte und an dem die Königin — z. B. in szenischen Balletts als kostümierte Zigeunerin — lebhaften Anteil nahm, habe nur die Vorbereitungen zu Christines Thronentsagung und Glaubenswechsel, an dem Bourdelot vielleicht auch nicht ganz unbeteiligt war, tarnen sollen; jedenfalls vermittelte er den Briefwechsel der Königin mit dem Philosophen Gassendi und mit Pascal. Kein Wunder, daß der „Protomedicus“ bald den Neid und Haß der Höflinge erregte. Aber auch die zahlreichen Gelehrten, mit denen Christine sich (als ebenbürtige Partnerin) umgab, ärgerte das sichere Auftreten des ironischen Fremdlings. So ereignete sich schon bald nach Bourdelots Ankunft ein peinlicher Zusammenstoß, den, wohl als erster, Jöcher in seinem *Gelehrtenlexicon* (1751) schildert, aus dem dann mehrere Musiklexika (Fétis, Mendel-Reißmann und Grove) nachgeschrieben haben.

Die Eintragung steht sub verbo Marcus Meibom (1626—1711), dem berühmten Herausgeber der *Antiquae musicae auctores septem* (1652), und lautet: „*Er stand wegen seiner Erudition in großem Ansehen. Weil er aber auf die alte Music gefallen war, und, nachdem die Königin ihm allerhand Instrumente nach seinem Angeben verfertigt lassen, ein Concert öffentlich angestellt, dabey er selber, wiewol er eine schlechte Stimme hatte, singen wollte, so lief es auf ein allgemeines Gelächter hinaus. Da er nun argwohnte, daß der junge Bourdelot, der Königin Mignon, dieser Prostitution Ursache sey, so lief er zu ihm hinauf auff die Galerie, und schmiß ihn in Gegenwart der Königin an den Hals, darüber er Schweden quittiren mußte.*“

Wir haben nun einen eigenen Bericht Bourdelots über dieses Erlebnis, der der Forschung bisher entgangen zu sein scheint. Abgedruckt ist der Brief des Arztes bei Jacques Fromental Elie Halévy, *Souvenirs et portraits* (Paris 1861). Der Komponist der *Jüdin* will den Brief auf einer Versteigerung erworben haben, was wohl zu glauben ist, da er, wie aus seinen Briefen an F. v. Hiller hervorgeht, musikgeschichtlich interessiert war und Antiquaria sammelte. Jedenfalls ist an der Echtheit des Schreibens, dessen Orthographie und Interpunktion eingeständenermaßen nachgebessert sind, nicht zu zweifeln. Es gibt ein sehr lebendiges Bild der künstlerischen Kultur am Hofe Christines, zugleich ein gutes, wenn auch nicht fleckenloses Charakterbild des Briefschreibers, der ja in gewisser Hinsicht ein Rivale Meiboms war. Mehrere bedeutende Persönlichkeiten treten auf: der Bibliothekar Gabriel Naudé (1600—1653), die klassischen Philologen Claude de Saumaise (1588—1653) und Isaac Vossius (1618—1689), auch Descartes, der die letzten Monate seines Lebens am schwedischen Hofe geweilt hat, wird gewürdigt. Von Musikern erwähnt Bourdelot Marin Mersenne (1588—1648) sehr ehrenvoll; interessant ist, daß der erst zwanzigjährige Lully schon richtig charakterisiert wird (*hardi et malin!*). Der Brief stammt (nach Halévy) aus dem Hause des Empfängers Pierre Le Gallois, von dem die kleinen Schriften *Lettre . . . à Mademoiselle Regnault de Solier touchant la musique* (1680) und *Conversations académiques tirées de l'académie de Mr. l'abbé Bourdelot* (1674) bekannt sind; der am Schluß erwähnte Abbé Hautefeuille beschäftigte sich mit Mechanik, besonders mit der Herstellung von Hörrohren. Die Kürzung in der Mitte unseres Textes betrifft die Gründe, warum Bourdelot die Wohltaten Christines annahm, die Kürzung am Ende behandelt die Wunderwirkungen der Musik.

A Monsieur Pierre Le Gallois, à Paris.

De Stockholm, ce 15 mars 1652

*Il m'est enfin permis, monsieur, de vous écrire cette lettre, que j'aurais voulu adresser il y a longtemps, mais les occupations que j'ai en cette cour ne m'en ont pas laissé le loisir, mon service m'appelant souvent auprès de la Reine, qui, comme on vous l'a mandé, vient d'être gravement incommodée. Mais j'ai eu enfin la gloire et le bonheur de rendre à une santé solide et parfaite cette grande et illustre Souveraine. Et en même temps je vous dirai qu'à cette occasion, j'ai reçu, pas plus tard qu'hier, un magnifique présent: j'étais dans la chambre de la Reine avec plusieurs seigneurs et savants, à discourir de choses et d'autres, lorsqu'on apporta, comme cela se pratique quelquefois ici, huit grands bassins remplis de confitures de toutes sortes. Sur un neuvième bassin, au lieu de confitures, se trouvait une grosse et pesante chaîne d'or. Le valet qui l'apportait s'arrêta devant moi, et pendant que je la regardais avec admiration, le comte Magnus de La Gardie, chambellan de Sa Majesté la Reine (et très-avancé dans sa faveur), s'approchant de moi, me dit galamment et avec beaucoup de courtoisie qu'il pensait que cette espèce de confiture serait fort de mon goût, et qu'il me l'offrait de la part de la Reine. Je me hâtai de l'accepter avec force remerciements, et la mis à mon col pour le moment, et dans ma poche un peu plus tard. Le comte y ajouta un fort honnête présent d'une bourse pleine de ducats. Joignez à cela les cadeaux que j'ai déjà eus directement de la main Royale et de plusieurs grands du royaume, et vous verrez que je n'aurai pas eu à me repentir de mon voyage en ce pays.*

*Ce qui a encore augmenté le plaisir que j'ai naturellement à recevoir des présents, c'est que cette distinction et cette grâce ont fort contrarié tous les pédants qui se trouvent ici et qui en étaient témoins, entre autres Marc Meibom (ou Marcus Meibomius, comme il se fait appeler en latin), pédant, fils et petit-fils de pédant, pédant de sang, de race et d'encolure, lequel, parmi bon nombre de prétentions ridicules, a celle de se croire plus savant et plus habile en musique que moi, ce qui n'est pas, certes, je vous le jure. Je*

vous conterai tout à l'heure une petite aventure qui a eu lieu entre lui et moi ces jours derniers. Ce qui me rejouit le plus, c'est qu'il va perdre, je l'espère du moins, la belle pension que lui donna généreusement la Reine pour la dédicace qu'il lui a faite de son livre sur la musique des anciens. J'en suis ravi au fond du cœur, et je ne négligerai rien pour arriver à cela. J'en ai déjà touché quelques mots à l'oreille du comte Magnus de La Gardie, qui est tout à fait de mes amis, et au chancelier Oxenstierna, qui ne demande pas mieux que de faire des économies pour grossir son pauvre trésor, sur lequel, depuis la mort de M. Descartes, est venue s'abattre une volée de malotrus qui le grugent à qui mieux mieux et vivent aux dépens de son épargne. Il faut se servir de ses amis pour nuire le plus possible à ses ennemis : c'est une bonne maxime, un précepte salutaire que j'aime; je m'en suis toujours bien trouvé et je m'y conformerai toujours dorénavant, si Dieu me prête la vie qu'il me doit et qu'il promet à tout bon chrétien alors qu'il l'envoie dans ce bas monde. Cela ne m'empêchera d'être bon et compatissant aux pauvres et aux malheureux que je trouverai sur mon chemin . . .

Voici maintenant la petite historiette où M. Meibom a joué son rôle laquelle probablement ne vous intéressera guère, mais que je vous conte parce que j'y ai pris une part notable.

Il y a tous les nuits chez Sa Majesté un souper où Elle admet les savants étrangers qui se trouvent ici, des seigneurs et des dames. Ces soupers sont bons, le premier maître-queux étant devenu mon élève et mon ami. De tous les gens que je vois ici, c'est le plus utile et le plus modeste. Il vient conférer tous les matins avec moi, consulter mon appétit, qui est actif, et que ce climat de septentrion ne laisse pas que d'aiguïser encore, ce qui est d'un bon pronostic. N'allez pas en conclure que je me livre à des intempérences que le bon goût comme la philosophie réprouvent, non, je suis délicat, je sais choisir, et j'use avec intelligence et sobriété des dons de Dieu. Et puis, à souper en bonne compagnie, il y a grande délectation et grande volupté, comme le dit Cicéron à son ami Pétus.

Comment je regrette d'être arrivé ici après la mort de ce pauvre M. Descartes! Hélas! les froids de ce pays l'ont tué! deux hivers de ces rudes climats ont suffi à nous enlever ce grand esprit!

Enfin, à notre dernier souper (c'était jeudi dernier), il y avait M. Gabriel Naudé, bibliothécaire du palais, que vous connaissez, M. Saumaise, M. Isaac Vossius, notre Meibom ou Meibomius, plusieurs seigneurs, et les dames choisies parmi les plus aimables de la cour.

Or, après le repas, et pendant qu'on causait, un valet ayant heurté maladroitement une épINETTE de grand prix, richement travaillée et incrusté, à laquelle la Reine tient particulièrement, cela amena naturellement la conversation à rouler sur la musique. Voyez la bizarrerie. La gaucherie d'un lourdaud nous fait parler d'une chose divine et immatérielle, laquelle amène une catastrophe, comme vous le verrez tout à l'heure.

De propos en propos, la Reine en vient à me demander de lui chanter quelques airs français, ce que je fais quelquefois, mais comme médecin, pour la distraire, et seulement quand nous sommes seuls, afin de ne pas déroger, et aussi parce que je n'ai pas la voix forte, et que, dans ce pays, on ne fait état que des grosses voix. Mais comme j'avais bu quelques vins de France qui m'avaient donné de la chaleur au cœur et de la force à la voix, j'ouvris bravement l'épINETTE et y promenai mes doigts, puis, au milieu du silence général, je chantai d'une voix assez nette un air de cour qui est, je crois, de Auxcousteaux ou de Moulinia ou de Guédron (je le crois plutôt de ce dernier), et qui commence par ses mots : « Rempli d'étonnement, je consulte en moi-même Si je dois préférer Amarante à Bacchus. »

Cet air fit grand plaisir à la compagnie ; prié de continuer, et encouragé de la sorte, je me donnai carrière plus hardiment encore, et fis choix d'un autre air qui commence ainsi : « Amis, ce buffet m'importune ». Ce n'était pas sans raison que je choisissais cette

petite cantate ; j'étais en effet importuné de la vue d'un buffet chargé de liqueurs de toutes sortes, lesquelles éveillaient en moi une soif diabolique. Par merveille, comme si j'avais été compris et qu'on eût lu dans ma pensée et dans mon gosier, on fit à l'instant même circuler ces bonnes liqueurs au gré de mes désirs, et je remarquai ce que j'avais déjà été à même d'observer, à savoir : que les dames n'étaient pas des dernières à s'en accommoder, et que ce n'étaient pas toujours les plus petites mains qui prenaient les plus petits verres.

Alors la conversation devint plus enjouée. Toutes les dames parlaient à la fois. L'une d'elles (qui n'est plus jeune) me dit avec un grand soupir, qu'elle avait connu particulièrement M. de Noailles que j'avais accompagné à Rome en 1635. Une autre me parla des Italiens que M. le Cardinal avait fait venir il y a quelques années à Paris, où elle se trouvait alors, lesquels chantaient à ravir la fable d'Orphée en musique. Celle-là était belle à faire enrager Eurydice. Une troisième me demanda de lui apprendre les airs que j'avais chantés ; mais son mari, jaloux et brutal, n'aime pas la musique, et je n'insistai pas.

Je racontai qu'il y avait à Paris, dans ce moment même, un garçon qui ferait parler de lui, grâce à la musique. C'est ce jeune Florentin, hardi et malin que vous connaissez, je pense, et qu'on nomme Baptiste ou Lully. Je dis aussi que pour les chansons, les brunettes, les vaudevilles, les noëls, on était passé maître en France, que les dames de Paris avaient la voix douce et mélodieuse, mais qu'on chantait mieux en Italie, parcequ'il faut du soleil au chant, qu'il y a dans ce pays-là un air chaud et doux qui baigne moelleusement la poitrine et qu'on ne craint pas d'y attraper un catarrhe en ouvrant la bouche comme il le faut faire en chantant. Que c'était là la raison naturelle du grand nombre de voyelles qui entrent dans tous les mots de la langue italienne, par exemple, dans *allegamente, anima, amore, cara, dolce, etc.*, tandis que les langues du Nord semblent craindre les voyelles, et sont prodigues de consonnes, comme pour dispenser les dames d'ouvrir trop souvent et trop largement la bouche, et de s'enrhumer en avalant du brouillard ou de la neige fondue.

Je dis aussi que les Grecs avaient chanté harmonieusement ; qu'ils avaient excellé dans la musique comme dans tous les beaux arts ; que chez eux les orateurs plaidaient au son de la flûte ; que de la perfection des formes devait naître le parfait équilibre, le jeu régulier de tous les organes ; que dans les belles enveloppes devaient se trouver de belles poitrines, de belles voix, et que, par conséquent, les épaules gracieuses, les poitrines bien faites et bien tournées d'Aspasie, de Lais, de Phryné . . .

Ici M. Meibomius m'interrompit malhonnêtement. Notez que pendant que j'avais chanté, il avait fait de s'endormir, ce qui était, vous en conviendrez, assez malséant. On n'y avait pas pris garde, parceque tout le monde sait qu'il est un rustre sans usage et mal élevé, ce qui lui donne un privilège dont il use sans scrupule. Mais dès que j'avais parlé des Grecs, il s'était levé de son siège en agitant ses longues oreilles, comme si la Grèce tout entière lui eut appartenu, à lui seul, avec ses dieux, ses poètes, ses orateurs, ses nymphes et ses courtisanes, qui certes se seraient enfuies à son approche.

Il se mit alors à parler longuement de ses découvertes prétendues dans la musique des anciens, et cita à tort et à travers Euclide, Alypius, Aristide, Quintilien et autres illustres morts. Je le laissai parler tout à l'aise et tant qu'il voulut, parceque je voyais bien qu'il ennuyait la Reine et les dames.

Il est temps que je vous dise quel esprit et quel homme est ce Meibom dont le nom revient si souvent dans cette lettre. Je vous dirai d'un mot qu'il est savamment bête. Il a beaucoup de lecture et peu de jugement, quelque science et point de goût ; aucune grâce dans l'esprit. Quant à l'homme, il est brutal et colère, et il y a dans les forêts de la

Dalécarlie bien des ours qui sont moins mal léchés que lui. La Reine fera bien de l'envoyer dans cette partie de ses domaines pour y vivre dans quelque caverne écartée, en lui ôtant sa pension toutefois.

Il traduit et commente à sa guise les anciens. Quand le texte le gêne, il l'ajuste et le rogne à sa taille. Pour les modernes, il les pille sans façon, témoin le père Mersenne. C'était là un vrai, un digne savant! aimable, modeste, un peu simple et crédule, mais le brave homme! je crois le voir encore dans son jardin des Minimes de la place Royale. Hélas! il n'est plus, et M. Meibom, plein de santé, n'a encore que vingt-six ans!

Pendant qu'il chevauchait ainsi sur ses auteurs, je sentis tout à coup une idée merveilleuse poindre dans les cannelures les plus reculées de mon cerveau. Je la communiquai sur le champ à la Reine, qui daigna l'approuver. Alors, interrompant à mon tour le rustre: « Monsieur Marcus », lui dis-je d'une voix haute et ferme, « vos discours ont charmé Sa Majesté (il s'inclina gonflé, ne prévoyant pas le coup qui allait le frapper), et pour avoir une idée de la sublimité de la musique des anciens, Elle vous demande de Lui chanter sur l'heure l'ode pythique de Pindare dont vous parlez si bien.»

A cette attaque à brûle-pourpoint, pétrifié par la surprise et par la terreur, il demeura quelques moments sans répondre, sentant bien que cette demande était un ordre, et voyant d'un coup d'œil la profondeur du précipice où il allait choir.

« Majesté », dit-il enfin en balbutiant comme un homme ivre (il l'était peut-être), « je ne chante pas aussi bien que M. Bourdelot, et d'ailleurs pour chanter l'hymne de Pindare une lyre me serait indispensable pour soutenir ma voix, à l'instar des anciens.»

« Que cela ne tienne » répondit la Reine. « J'ai des guitares, des théorbes, des luths en quantité, vous choisirez.»

« Mais pour chanter cette ode et lui faire rendre tout son effet, il faut en même temps que l'on danse; que Votre Majesté daigne écouter seulement le commencement de cette ode, que je vais traduire de mon mieux: « Lyre dorée (vous voyez que le poète s'adresse à son lyre), compagne inséparable d'Apollon et des Muses à la belle chevelure, tu règles par tes sons les mouvements de la danse . . . »

« Eh bien », s'écria la Reine, « M. Naudé dansera.»

Cette Parole royale retentit dans l'assemblée comme un coup de tonnerre, et le tonnerre lui-même, s'abattant sur la tête du pauvre bibliothécaire, ne lui aurait pas causé plus d'effroi. Il pâlit et poussa des cris de désespoir. La Reine l'avait désigné, je crois, parcequ'il avait quelquefois, pour son malheur, dansé aux bals de la cour et aussi peut-être parcequ'elle trouvait là une bonne occasion de prendre ses ébats. Moi, je fus affligé, car j'aime M. Naude qui est honnête homme; et si vous racontez cette aventure à Paris, n'en dites rien à M. Guy Patin, qui a une grande amitié pour lui, cela lui ferait de la peine.

M. Meibom, qui avait bien compris que j'étais l'auteur de son malheur, et qui me lançait des regards à me devorer, était cependant charmé de faire partager sa mauvaise fortune à ce pauvre M. Naudé, qui résistait toujours à toutes ses instances; mai la Reine et le comte Magnus s'étant mis de la partie, M. Naudé céda. Que vouliez-vous qu'il fit contre trois? comme dit M. Corneille. — Qu'il dansât; c'est ce qu'il se résigna à faire, hélas! et d'aussi bonne grâce que possible.

On avait, pendant ces colloques, apporté, par ordre de la Reine, quantité de luths et de guitares qu'on avait déposés en tas sur le tapis aux pieds de M. Meibom, qui se tenait là droit et roide, absolument comme un archer qui aurait vidé son carquois. Après avoir fait semblant d'essayer plusieurs de ces instruments, auxquels il n'entend rien, il choisit enfin, d'un air de connaisseur, un luth assez bon et qui, par parenthèse, avait appartenu à M. de L'Enclos, père de la belle Ninon, car ce gentilhomme jouait très-bien de cet instrument. C'est la Reine qui voulut bien m'instruire de cette particularité, sans me dire toutefois par quelle aventure ce luth était venu à Stockholm. Pendant ce temps aussi,

*l'assemblée, éveillée au dernier point, prenait place sur des sièges et faisait cercle autour des malheureux ; de toutes parts brillaient des yeux remplis de malice et d'une attente moqueuse. Pour moi, il me semblait voir deux gladiateurs destinés à périr, et je croyais lire gravée sur la peau de leur front cette triste inscription: Morituri te salutant. Cela me faisait vraiment du chagrin pour M. Naudé.*

*Enfin on entendit tout à coup quelques accords que M. Meibom tira de ce pauvre luth que Mademoiselle de L'Enclos avait peut-être caressé de ses jolis doigts. Ces accords étaient tout à fait faux, et hors de la tablature ; mais, comme on croyait que c'étaient des accords grecs, on ne dit rien. Puis M. Meibom se mit à chanter, et M. Naudé à danser.*

*Muses à la belle chevelure, Apollon, qu'invoquait Pindare, aidez-moi à décrire ce chant et cette danse! Je vous parlais tout à l'heure des ours de Dalécarlie! Combien j'aurais préféré entendre leurs grognements et jouir de la vue de leurs gesticulations naturelles! (pourvu qu'au préalable on les eut muselés). De tous côtés j'entendais un petit rire contenu qui grossissait toujours comme la mer quand elle monte ; mais tout à coup la Reine ayant ri très fort, tout le monde reconnut le rire royal, et la vague creva avec un bruit épouvantable . . . Les plus graves n'y tenaient plus. M. Vossius étouffait, M. Saumaise se tenait les côtes. Moi, j'étais si content, que je ne rais pas, je regardais rire les autres. J'étais semblable à un auteur qui observe l'effet de sa pièce de théâtre. Aristophane et Térence, j'imagine, ne riaient pas à leurs comédies.*

*A ces éclats d'une hilarité universelle immodérée, olympienne, les champions se regardent d'un air interdit et interrompent leurs exercices ; puis à l'instant même, et comme saisi d'un accès de rage, M. Meibom, éperdu, me cherche des yeux dans la foule, m'aperçoit, et se sentant démuselé, se précipite sur moi. Le croyeriez-vous, Monsieur! il lève sur ma figure sa main tout ouverte, et . . . Mais le comte Magnus, qui a servi, m'a dit que j'ai senti seulement le vent du soufflet.*

*Il s'ensuivit comme une mêlée, une sorte de brouhaha et de bousculade, puis on fit sur-le-champs sortir M. Meibom, afin que l'air frais du soir calmât ses humeurs irritées et l'âcreté de sa bile. Quant au bon M. Naudé, chacun chercha à le consoler, car on l'aime généralement. Il était tout confus, hors d'halaine et de sens. Il ne fera une maladie mais je le guérirai. Pour M. Meibom, après cet éclat et cette sauvagerie, il ne pourra, certes, rester plus longtemps à la cour, je m'en irais plutôt. Mais la Reine ne voudra pas perdre son médecin, et il faudra bien qu'il aille porter ailleurs ses chansons pindariques et ses colères de cuistre. Après cela tout le monde se retira, et voilà comment la fête finit.*

*Maintenant je vous dirai que j'ai toujours et plus que jamais le projet, que je vous ai annoncé plusieurs fois, de faire un livre intitulé: Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à nos jours. Cela peut, j'en conviens, paraître bizarre au premier aspect. Sied-il à un médecin, me direz-vous, à un docteur de la faculté de Paris, de se livrer à une étude pleine de frivolité? C'est là que je vous attendais. Ignorez-vous que les plus beaux génies de l'antiquité, que les docteurs de la foi chrétienne, que les rois, que les papes ont touché à ce bel art? C'est l'éternel honneur de la musique de pouvoir citer dans ces annales tant de grands noms de législateurs, de philosophes, d'historiens, poètes, guerriers fameux, souverains illustres. Où la couronne et la tiare ont passé, je puis bien fourrer mon bonnet carré, et la dignité de ces grands hommes vaut bien celle de Pierre Midion-Bourdelot. Allez, croyez-moi, ce ne sont pas mes juleps, mes sirops, mes saignées, mes ordonnances de toutes sortes qui feront vivre mon pauvre nom ; mais je me présenterai hardiment, mon livre à la main, devant le tribunal de la postérité, quand j'y serai convoqué.*

*Si j'écrivais tout bonnement sur la médecine, comme vous me l'avez conseillé, serais-je plus habile qu'Hippocrate et Galien? Je ferais nombre avec un tas de barbouilleurs de papier. Ah! si j'avais le malheur d'être musicien de mon métier, je me garderais bien d'écrire sur la musique! où serait le mérite? Non, je ferais un gros livre sur la médecine*

que je ne saurais pas. Mais un médecin écrivant l'histoire de la musique, à la bonne heure! voilà du bon, du neuf, du piquant! Et c'est ce qu'il faut, Monsieur, dans le siècle où nous sommes. La hâblerie prend toujours. Les simples sont les niais. Sortez Diogène de son tonneau, que vous restera-t-il? un gueux comme un autre. Vous lui jeterez une obole et passerez votre chemin. Mais le tonneau, Monsieur, le tonneau!

Si vous me dites: « Que mettras-tu dans ton livre? », je vous répondrai que la matière ne me manquera pas. Depuis la création du monde jusqu'au jour d'aujourd'hui, le monde est plein de musique. J'en vois partout, et de si belle que je n'en peux plus ouïr. Et ne savez-vous pas que les astres, en marchant dans l'espace, font entendre des accords sublimes? Je vous dirai un jour en quel mode tourne la terre; mais je ne toucherai pas à ces hautes questions. Mon champ sera encore assez vaste, et je le parsemerai çà et là de petites anecdotes pour que les dames ne craignent pas de feuilleter mes pages de leurs mains blanches et parfumées. Sans le suffrage des femmes pas de réussite possible, mon cher Monsieur. Cet aphorisme en vaut bien un autre. D'ailleurs les femmes sont très-souvent mêlées aux annales de la musique, comme on le verra: témoin Clytemnestre, dont je vais vous conter l'histoire que je connais dans tous ses détails. . .

Voilà une bien longue lettre, Monsieur, j'en suis honteux, et cependant je la prolongerais encore, si on me pressait de la fermer. Je vous l'adresse par un courrier que le Chancelier expédie pour Paris, lequel part dans une heure, et joindra aux dépêches royales ma volumineuse correspondance. Commencée, interrompue, continuée à divers reprises, cette lettre vous dira quelle joie j'éprouve à m'entretenir avec vous. Je vous ai écrit bien des choses que j'aurais mieux fait garder pour moi; mais vous êtes indulgent et discret. Saluez pour moi tous nos amis, l'abbé de Hautefeuille en particulier. J'espère bien à la St-Pierre prochaine fêter joyeusement à Paris, à votre table ou à la mienne, mon patron, qui est aussi le vôtre. Menagez-vous pour ce grand jour, et tenez-vous prêt à me faire raison. Cura ut valeas.

P.-M. Bourdelot

## *Anna Amalie von Preußen und Johann Philipp Kirnberger*

*Bemerkungen zu drei Briefen der Prinzessin aus der Autographensammlung  
des Instituts für Musikforschung Berlin*

VON FRITZ BOSE, BERLIN

Das Institut für Musikforschung Berlin gelangte in den Besitz von drei Briefen der Prinzessin Anna Amalie von Preußen, der Schwester Friedrichs d. Gr., die an ihren Lehrer Johann Philipp Kirnberger gerichtet sind. Nur einer dieser Briefe ist datiert, nur einer trägt eine Anschrift, dafür fehlt bei diesem die Unterschrift. Dennoch ist an der Echtheit der Dokumente und an der Person der Schreiberin wie des Empfängers kein Zweifel. Die Briefe waren Generationen hindurch in privatem Sammlerbesitz und sind auch, soweit bekannt, bisher nicht veröffentlicht. Von der Prinzessin sind meist nur Briefe an ihre Verwandten und an fürstliche Persönlichkeiten aus den Archiven der europäischen Höfe bekannt geworden. Die wenigen auf musikalische Fragen Bezug nehmenden Briefe der Prinzessin hat Curt Sachs zusammenfassend publiziert<sup>1</sup>. Die bisher unbekanntenen Briefe an ihren Kompositionslehrer und treuen Bediensteten Kirnberger behandeln gleichfalls musikalische Probleme, geben aber auch einen Einblick in das persönliche Verhältnis zwischen diesen beiden genialen und absonderlichen Musikerpersönlichkeiten.

Prinzessin Amalie gilt in der Musikgeschichte als eine wichtige Schlüsselfigur vor allem für die Berliner Vorklassik, als ein „wichtiger Faktor . . . für die Kunstanschauungen und

<sup>1</sup> Curt Sachs: *Prinzessin Amalie von Preußen als Musikerin* (Hohenzollernjahrbuch 4. Jg. 1910, S. 181–191).

für das Schaffen der *Nachfahren*<sup>2</sup>. Sie verdankt diesen Ruhm jedoch weniger ihrem eigenen Wirken als Musikerin und Komponistin oder als Mäzenin, sondern vor allem der Tatsache, daß sie ihre kostbare Bibliothek ganz dem Joachimsthal'schen Gymnasium vermachte, wodurch manches theoretische und praktische Meisterwerk alter Zeiten von Praetorius bis Bach für die Nachwelt erhalten blieb. Sie war eine der ersten Musikerpersönlichkeiten, die sich in großem Maßstab für die Musik vergangener Zeiten interessierten. Da sich ihr Wirken fast ganz auf Berlin beschränkte, wo sie nur recht bescheiden Hof hielt und vor allem in der zweiten Lebenshälfte sehr zurückgezogen lebte, war sie der zeitgenössischen Musikgeschichtsschreibung kaum bekannt. 1723 geboren, begann sie im Alter von 35 Jahren erst mit regeltem Kompositionsunterricht. Von ihren Kompositionen wurde zu ihren Lebzeiten nur bekannt, was ihr Lehrer Kirnberger in seiner *Kunst des reinen Satzes* veröffentlicht hat — den Eingangsschor zu ihrer Kantate *Der Tod Jesu* (Ramlers) und ein Allegro für zwei Violinen und Generalbaß —, sowie einige vierstimmige Choräle in Sammlungen von Zeitgenossen. Gerbers überschwengliches Urteil<sup>3</sup> stützt sich vor allem auf Kirnbergers Werk und Meinung. Dieser mag als unbedingt zuverlässiger Gewährsmann gelten, denn obwohl er wirtschaftlich von der Prinzessin abhängig war, sind ihm Schmeicheleien kaum zuzutrauen. Auf Gerber stützen sich die späteren Geschichtsschreiber bis zu Eitner, vor allem auch Fétis. Ledebur übernimmt zunächst Gerbers Würdigung der Komponistin, geht aber ausführlicher auf ihre z. T. übertrieben scharfe Kritik am Schaffen ihre Zeitgenossen ein<sup>4</sup>. Er druckt einen Brief ab, den sie an den Kirnbergerschüler J. A. P. Schulz 1785 schrieb und der eine geradezu beleidigende Absage an die Kunstauffassung dieser Generation enthält, sowie einen Brief an Kirnberger über Glucks *Iphigenie auf Tauris*, der schon 1820 in der Berliner Zeitung veröffentlicht worden war<sup>5</sup>. Sie findet „die ganze Oper sehr miserabel“ und bescheinigt Gluck, daß er „1. gar keine Invention, 2. eine schlechte, elende Melodie und 3. keinen Accent, keine Expression“ habe. Sie vermißt den imitatorischen Stil kontrapunktischer Stimmführung. „Aber das ist der neue Gusto, der sehr viele Anhänger hat.“ Mit dieser Meinung durfte sie der Zustimmung ihres Lehrers und Schützlings sicher sein, da er ja denselben Anschauungen huldigte, wie wir wissen.

Als Amalie 1758 ihren Kompositionsunterricht bei Kirnberger aufnahm, war sie bereits eine fertige Musikerin. Auch als Komponistin hatte sie sich schon vorher versucht, wenn auch nichts aus der Zeit vor 1758 von ihren Kompositionen erhalten ist, wie sie ja auch später das meiste vernichtet hat, was ihrem auch gegen sich selbst sehr strengen Urteil nicht standhielt. Wie üblich, hatte sie schon in früher Jugend musikalische Unterweisung erhalten, zuerst bei Gottlieb Hayne, der auch ihren Bruder Friedrich und ihre Schwester Ulrike unterrichtete. Ihr Klavierspiel wurde gerühmt, ihr Fleiß brachte ihre Schwester oft in Verzweiflung<sup>6</sup>. Von großer Bedeutung für ihre musikalische Entwicklung dürfte der Einfluß ihres Bruders, des Kronprinzen, für sie gewesen sein; sie spricht diesen 1738 in einem Brief als ihren Lehrer an<sup>7</sup>. Mit ihm verband sie nicht nur eine sehr herzliche Zuneigung, sondern auch eine weitgehende Übereinstimmung in Charakter und Entwicklung. Wie er, war auch sie in der Jugend dem Neuen aufgeschlossen und zugetan, verharrte dann aber in der einmal akzeptierten Stilauffassung und stand so im Alter in schroffem Gegensatz zu der inzwischen weiterentwickelten musikalischen Mode. Graun und Hasse, Ph. E. Bach und Händel bleiben ihre Vorbilder. Für den neuen empfindsamen Stil hatte sie kein Verständnis, die homophone Setzweise ohne kontrapunktische Stimmführung, das erwachende nationale Stilbewußtsein, die schlichte, liedhafte Schreibweise lehnte sie ab. Einzig an dem neuen deutschen Singspiel scheint sie einigen Gefallen gefunden zu haben, denn sie besuchte

<sup>2</sup> Sachs, a. a. O., S. 191.

<sup>3</sup> Ernst Ludwig Gerber: *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Erster Theil, Leipzig 1790.

<sup>4</sup> C. v. Ledebur: *Tonkünstlerlexikon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin 1861.

<sup>5</sup> Beide Briefe auch bei Sachs, a. a. O., S. 188.

<sup>6</sup> Sachs, a. a. O., S. 183.

<sup>7</sup> Sachs, a. a. O., S. 183.

seit 1769 gelegentlich die Aufführungen von Koch und Doebbelin<sup>8</sup>. Sie berichtete darüber brieflich ihrem Bruder, der jedoch an seinen Lieblingen Graun und Hasse und damit an der inzwischen hoffnungslos veralteten opera seria festhielt. Auch Friedrich teilte die Vorliebe seiner Schwester für gelehrte Musik. „*Es freut mich immer, wenn ich finde, daß sich der Verstand mit der Musik zu schaffen macht; wenn eine schöne Musik gelehrt klingt, das ist mir so angenehm, als wenn ich bei Tisch klug reden hörte*“<sup>9</sup>.

Amalie huldigte denselben Anschauungen wie ihr Bruder und sein Kreis. Wenn sie in späteren Jahren in manchen Stücken eigene Ansichten vertrat und über ihr eigenes Schaffen wohl noch der Schwester, aber nicht dem Bruder berichtete, so liegt das wohl in ihrer bevorzugten Hinneigung zur Kirchenmusik. Für ihre Choralvariationen und Passionskantaten konnte sie bei ihrem Bruder in der Tat wenig Verständnis erwarten, also schwieg sie davon.

Aus der Zeit vor dem Beginn ihrer Studien im strengen Satz unter der Leitung ihres Kammermusikern Kirnberger hat sich keine ihrer Kompositionen erhalten. Wir wissen jedoch von einem Marsch für Infanteriemusik und von einem Maskenfestspiel<sup>10</sup>. Diese Themen verweisen sie näher an ihren Bruder und den Rheinsberger Kreis als an Kirnberger. Dennoch kann man wohl nicht mit absoluter Sicherheit sagen, daß die Bekanntschaft mit Kirnberger der Anlaß zu einer „*entscheidenden Wendung*“ ihres Lebens wurde<sup>11</sup>. Ihre Anschauungen waren schon geprägt. Sie deckten sich freilich weitgehend mit denen Kirnbergers; so fand sie sich in ihm bestätigt und ermutigt — um so mehr, als ringsum alles bereits neuen Anschauungen huldigte. Sie fand in Kirnberger einen Mann ihres Geschmacks, eines Geschmacks, der damals schon außer Mode war. Wohl war sie seine Schülerin, aber sie war ein selbständiger Geist, wie auch unsere drei Briefe zeigen. Auch ihre Bigotterie hatte ihre Wurzeln schon in früherer Zeit, vielleicht in ihrem unglücklichen, der Staatsraison geopfertem Liebesverhältnis aus dem Jahre 1744<sup>12</sup>.

Für ihre Eigenwilligkeit und Unkonventionalität spricht auch die Tatsache, daß sie sich 1755 eine Hausorgel bauen ließ — zu einer Zeit also, da dieses Instrument schon ausschließlich sakralen Charakter und seinen Platz in der Hausmusik längst an die zarteren Saiten-Tastentinstrumente abgegeben hatte<sup>13</sup>. Auch ihre Begeisterung für die Musik der Vergangenheit, insbesondere des 17. Jahrhunderts, stammt schon aus der Zeit vor Kirnberger; sie sammelte zeitlebens alte Noten und Bücher über Musik.

Mit Kirnberger verband sie nicht nur der Gleichklang der Kunstauffassung und Musikanschauung, auch die Charaktere ähnelten sich sehr. Auch Kirnberger war ein scheuer Sonderling; auch er hielt starr an seinen Idealen und Meinungen fest und verfolgte alles Abweichende mit schroffer Ablehnung und beißender Ironie. Gerber nennt ihn „*zurückhaltend, finster und sauer im Umgange*“<sup>14</sup>. Seine „*verdrießlichen Händel*“ mit Marpurj und anderen Kritikern seiner theoretischen Schriften verdunkeln sein Bild, wie das der Prinzessin durch ihre Unduldsamkeit gegen Andersgläubige in Kunstdingen getrübt erscheint. Waren Kirnbergers Schüchternheit und steifes Benehmen eine „*Folge seiner niederen Erziehung*“<sup>15</sup>, so war die Menschenscheu der alternden Prinzessin eine Folge von Enttäuschungen und Krankheiten. Also fanden sich zwei Gleichgesinnte trotz der Standesunterschiede in einer bis ins hohe Alter ungeminderten Freundschaft, die nicht durch die gegen andere oft bewiesene Unduldsamkeit getrübt wurde. Dafür sprechen unsere Handschriften der Prinzessin an ihren Freund und Diener Kirnberger.

<sup>8</sup> Georg Thouret: *Die Musik am preussischen Hofe im 18. Jahrhundert* (Hohenzollernjahrbuch 1. Jg. 1897, S. 49 ff.).

<sup>9</sup> Thouret, a. a. O., S. 56.

<sup>10</sup> Sachs, a. a. O., S. 184.

<sup>11</sup> Sachs, a. a. O., S. 184.

<sup>12</sup> Sachs, a. a. O., S. 182.

<sup>13</sup> Sachs, a. a. O., S. 183.

<sup>14</sup> Gerber 1790, Spalte 786.

<sup>15</sup> Ledebur, a. a. O., S. 283.

Die kurzen Episteln sind ohne Anschriften, Poststempel oder Zustellvermerke, also offenbar durch Boten zugestellt. Eine Anrede fehlt in allen Briefen, wie auch in dem einzigen bisher bekannt gewordenen Brief an Kirnberger über Gluck<sup>16</sup>, während die Prinzessin den Hofkapellmeister J. A. P. Schulz in Rheinsberg einer Anrede wenigstens im Verlauf des ersten Satzes würdigt<sup>17</sup>. Vielleicht drückt sich darin nicht so sehr die Beachtung der gesellschaftlichen Schranke zwischen Herrin und Diener als eher der formlose Charakter dieser Mitteilungen aus, die weniger Briefe als Notizzettel waren und z. T. wohl Notensendungen oder dergleichen begleiteten. Das gilt vor allem für den ersten unserer Briefe, der so formlos ist, daß er noch nicht einmal eine Unterschrift trägt. Die Handschrift ist die der anderen Briefe, und auch vom Text her ist an der Autorschaft der Prinzessin nicht zu zweifeln. Leider ist dieser Brief auch nicht datiert. Doch dürfen wir annehmen, daß er nicht allzuweit vor oder nach dem einzig datierten von 1783 geschrieben ist. Die Schmerzen, die Kirnberger plagten, dürften der Beginn jener „*langwierigen, schmerzhaften Krankheit*“ sein, die ihn vor seinem Tode (27. Juli 1783) befallen hatte<sup>18</sup>. Daß es sich nicht um eine frühere Krankheit handeln kann, geht aus der Bemerkung Amalies hervor, daß sie ihn leider nicht öfter besuchen könne. Offenbar war sie selbst auch kränklich. Wir wissen, daß sie in jenen Jahren „*alt und lahm*“ war und nur innerhalb ihres Palastes, auf ihre Hofdamen gestützt, wenige Schritte zu gehen vermochte<sup>19</sup>. Wir werden den Brief also in die letzten Lebensjahre bzw. -monate Kirnbergers datieren müssen.

Der Brief besteht aus einem Doppelbogen im normalen Briefformat (ca. 19 x 24 cm). Das vergilbte Papier hat als Wasserzeichen schwache Querliniierung und in der Mitte des Doppelbogens ein lateinisches „V“. Die erste der vier Seiten ist zu etwa einem Viertel mit der sehr kleinen Schrift der Prinzessin ausgefüllt. Die Rückseite trägt unter dem Mittelfalz die Anschrift „*An H. Kirnberg*“ von der Hand der Briefschreiberin. — Der Inhalt nimmt Bezug auf die Übersendung einer Komposition, an deren Text Kirnberger anscheinend etwas aussetzen gehabt hatte. Sie ist erfreut, daß er keinen Fehler „*in der Musik*“ beobachtet hat. Auf welchen Vorwurf Kirnbergers sich der zweite Satz des Briefes bezieht, bleibt ohne Kenntnis von dessen vorangegangenen Schreiben unverständlich. Vielleicht war es eine schlecht deklamierte Passage. Der im zweiten Absatz erwähnte, von Kirnberger bei ihr bestellte figurierte Choral war wohl mehr als eine der üblichen Kompositionsaufgaben, die der Lehrer der Schülerin stellte. Amalie war zu dieser Zeit keine Anfängerin mehr, ihre Meisterschaft wurde auch von ihrem Lehrer anerkannt. 1779 nahm er zwei Beispiele aus ihrem Schaffen in seine *Kunst des reinen Satzes* auf und veröffentlichte das sehr schmeichelhafte Urteil des Dresdener Hofkapellmeisters J. G. Naumann, der zu den führenden Musikerpersönlichkeiten Europas gehörte. Ihre Choräle waren in verschiedenen Sammlungen enthalten, noch 1832 druckte J. A. André einen dieser Choräle als Beispiel für den strengen Satz ab<sup>20</sup>. Sie brauchte sich also zu dieser Zeit Kirnberger gegenüber nicht mehr als Schülerin zu fühlen. Der bestellte Choral war demnach wohl keine Aufgabe, sondern ein Auftrag, vielleicht für eine geplante Veröffentlichung Kirnbergers bestimmt.

Der Schluß des Briefes gilt persönlichen Dingen und zeigt, über die rein menschliche Anteilnahme an der Erkrankung ihres Dieners hinaus, in den Schlußworten die tiefe Verehrung, die sie für ihn hegte. Hier fällt alle Konvention ab; aus der unpersönlichen, distanzierten Haltung dieses und der anderen Briefe wechselt die Schreiberin unvermittelt in eine bei ihr ungewöhnliche Wärme des Gefühls über.

<sup>16</sup> Ledebur, a. a. O.

<sup>17</sup> Ebda.

<sup>18</sup> C. F. Cramers *Magazin der Musik*, S. 946.

<sup>19</sup> Paul Seidel: *Die äußere Erscheinung Friedrichs des Großen* (Hohenzollernjahrbuch 1. Jg. 1897, S. 102).

<sup>20</sup> A. André: *Lehrbuch der Tonsetzkunst*, Offenbach 1832, nicht im 3. Teil, wie S. Borris angibt (s. Anm. 22), sondern im Anhang des 1. Bandes, S. 22, Nr. 46 „*Du dessen Augen flossen*“. Es ist der Eingangschoral zu Ramlers Kantate „*Der Tod Jesu*“, den schon Kirnberger abgedruckt hatte.

Der zweite Brief ist ebenfalls ohne Ort und Datum, trägt dafür aber Amalies Unterschrift. Er ist auf einem halben Briefbogen geschrieben, von dem auch noch die untere Hälfte abgetrennt ist (12 x 18,5 cm). Das Papier ist dick, beinahe kartonstark, sehr vergilbt und ohne Wasserzeichen. Die wieder sehr kleine, etwas zittrige Schrift füllt etwas mehr als die Hälfte des Zettels. Zur Datierung fehlen alle näheren Anhaltspunkte. Die schon sehr greisenhaften Schriftzüge weisen dieses Autograph aber in die unmittelbare Nähe der beiden anderen. Auch dieser Brief springt ohne Anrede *medias in res*. Im ersten Absatz nimmt sie auf eine kritische Bemerkung zur Akkordfolge im „reinen Satz“ Bezug, die vielleicht auf eine Stelle in einer ihrer Kompositionen zielte. Wer der zitierte Hoffmann gewesen sein mag, habe ich nicht ermitteln können. Der zweite Absatz beschäftigt sich mit einer Kritik, die Kirnberger an einer ihm übersandten, nicht erhaltenen Motette der Prinzessin geübt hat. Sie beharrt auf der von ihr gewählten rhythmischen Fassung einer bestimmten Vokalphrase und lehnt die von Kirnberger vorgeschlagene Änderung als altfränkisch ab. Der Brief schließt mit einer Höflichkeitsfloskel, die allerdings in ihrem genauen Wortlaut nicht exakt zu entziffern ist. Besonders das letzte Wort ist sehr unleserlich. Ergänzt man die von Amalie meist arg vernachlässigte Interpunktion, so könnte der Briefschluß heißen: „*Sein allweil! Teures Adieu!*“

Der dritte Brief ist datiert und signiert. Anschrift und Ortsangabe fehlen freilich auch hier. Er ist auf einem Doppelbogen im Umfang der halben Vorderseite geschrieben. Das Papier ist geringfügig vergilbt; das Wasserzeichen zeigt Längsstreifen und in der Mitte einen Ritter mit Turnierlanze und einen säbelschwingenden, aufrecht schreitenden Löwen, beide in einer Ringpallisade, darunter die Inschrift „*Pro Patria*“. Die Schrift zeigt, wie die des zweiten Briefes, Spuren des vorgerückten Alters, die Feder gehorcht der Hand nur noch zögernd. Die Entzifferung bereitet daher einige Schwierigkeiten.

Der Inhalt ist gänzlich ohne Bezug auf persönliche oder spezielle Dinge, die Prinzessin gibt hier ihren Anschauungen über die Aufgaben des Vokalkomponisten und über die ästhetischen Wirkungen der Musik allgemein Ausdruck. Offenbar ist ein Brief Kirnbergers über dieselben Fragen vorangegangen. Da sie hier einer „*edlen Simplizität*“ das Wort redet und gegen das „*aufgehäuften Schulwissen*“ vorgeht sowie Wortverständlichkeit und Affektwiedergabe von der Vokalmusik verlangt, übernimmt sie Forderungen der von ihr doch sonst bekämpften neuen Richtung, wie sie von Gluck und den Odenkomponisten der Berliner Liederschule, von Reichardt und J. A. P. Schulz vertreten wurden. Sie offenbart damit eine gewisse Zwiespältigkeit, wie sie ja auch einerseits kontrapunktische Studien trieb und figurierte Stücke in imitatorischer Technik schrieb, daneben aber auch isorhythmische Choräle „*für sangesentwöhnte Gemeinden*“ komponierte<sup>21</sup>.

In diesem Brief nimmt sie also ganz entschieden Partei für die Odenkomponisten und den expressiven Stil und stellt sich damit gegen Kirnberger und seine kontrapunktisch „gelehrte“ Schreibweise, obwohl sie diese sonst über alles schätzt. Vielleicht ist es eine Entgegnung, bei der sie über ihren eigenen Schatten springt, durch des Lehrers Kritik zum Widerspruch um jeden Preis gereizt. Ihr widerborstiges Temperament läßt sie sich ganz im Sinne ihrer Zeitgenossen gegen das gelehrte Schulwissen aussprechen, obwohl sie selbst doch dazugehört. Der Brief zeigt sie als eigenwillige, unabhängige Denkerin. Gewiß sog sie Kirnbergers Lehren in sich auf, aber sie übernahm seine Anschauungen nur, weil und insofern sie sich mit den ihrigen deckten. Nach diesen Briefen dürfen wir das Verhältnis zwischen den beiden nicht mehr so eindeutig als das von Schüler und Lehrer ansehen, wie es seit Sachs' Darstellung üblich ist. In diesem Verhältnis waren vermutlich von Anfang an beide Partner gleichzeitig Gebende und Nehmende. Amalie verkehrte mit Kirnberger, wie die Briefe zeigen, auf gleicher geistiger Ebene. Sie fürchtete sein kritisches Urteil, aber sie unterwarf sich diesem nicht, sie widersprach und griff sogar den Meister kritisch an.

<sup>21</sup> Sachs, a. a. O., S. 187.

Aus diesen Briefen gewinnen wir den Eindruck einer harmonischen Freundschaft auf Grund gegenseitiger Wertschätzung. Dazu paßt die Feststellung von Siegfried Borris, daß Kirnberger zu seinen theoretischen Arbeiten von Amalie angeregt worden sei<sup>22</sup>. Die Prinzessin ermunterte den Lehrer, seine Ansichten und Lehren schriftlich auszuarbeiten, wie sie ihn wohl durch ihren stets wachen Widerspruchsgeist zu sorgfältiger Formulierung und Überlegung seiner Lehrsätze und Meinungen gezwungen haben wird, was ihr übrigens von Kirnberger in der Widmung zur *Kunst des reinen Satzes* auch ausdrücklich bestätigt wurde.

Brief Nr. 1<sup>23</sup>

An H. Kirnberg

*Ich war bekümmert, daß er etwa einen Fehler in der Music beobachtet hätte, solches wäre mir ungemein nahe gegangen, weil ich mir sehr befeißige Keine zu schreiben. Was die (Sorgen) anlanget, hat er vollkommen Recht, es kann aber immer bleiben, denn keiner wird acht darauf haben. S Bach und Verschiedene haben dergleichen Bockssprünge auch gethan; Niemand hat sie bemerkt.*

*Den figurirten Choral weldien er mir bestellet hat ist fertig. In der folge will und werde mir inacht nehmen dergleichen fehler mit dem Text zu begehen. Wenn ich werde den Choral abgeschrieben haben soll er ihn gleich bekommen. Ich wünsche nichts mehr als daß er seine Schimertzenkonto erledigt sein, es thut mir Wehe bis in die Seele, wenn ich davon höre: geduld, zeitvertreib und gesellschaft, seind hülfsmittel zur Linderung, und zerstreuet den bitteren gedanken des schmerztes; wenn es sich thun ließe ich würde ihn ofte besuchen, denn wenn ich mit ihm gesprochen habe, so deucht mir ich wäre lauter Harmonie*

Brief Nr. 2

*Er wird mir zugestehen, daß die schönheit der Music in der Abwechselung der Klänge besteht. 2) das kein Componist 2 Tertzen Major der Reihe nach setzen darf wegen der 5. und*

*8.ven Was Hoffmann gesagt hat wegen die Beyden accorde*  $\begin{matrix} c & g \\ e & c \end{matrix}$  *das er sie mit widerwillen*

*gehört hätte, weil die Tertz Major gleich auf der Tertze Minor folgt finde ich sehr besonders, wenn dergleichen dem Tonsetzer verboten wird, so bleibt in der gantzen Music nichts übrig. Daher ist es eine grillenfängerey, oder eine Übermäßige pedanterie.*

*Was das Mottett anbetrifft, hat er nur allein auf die Worte acht gegeben, und wenig oder nichts auf die Noten ich will es so wie es da ist abschreiben lassen und es ihm hernach zu schicken / NB  / habe ich die probe gemacht, es geht vollkommen  ist*

*altfränch und der aussprache nicht gemäß*

*sein all Weil teures adieu*

*amelie*

Brief Nr. 3

*Ich habe die gedanken nicht, das ein Componist zugleich Dichter und (Redner) seyn soll, diese Forderung überträfe alle Menschlichen Kräfte. Ich bin aber der meinung, das ein jeder vocal Componist sich befeißigen muß, 1 die schprache in welche er schreibt gründlich zu Kennen. 2. die aus-sprache derselben, nicht zu verändern, namlich ein Kurtzes wort zu ziehn, und ein langes was ihm mißfällt zu verschlucken. 3. den Sinn der Worte / wovon es lediglch abhängt / genau zu verstehen, hierin liegt die ganze Kunst, sonst, ohne alle diese*

<sup>22</sup> Siegfried Borris-Zuckermann: *Kirnbergers Leben und Werk*, Kassel 1934, S. 25.

<sup>23</sup> Schwer lesbare Stellen in runden Klammern.

Überlegungen, ist es unmöglich, den gehörigen affect, ausdrück, und beyfall der zuhörer zu erlangen, denn dieselben wollen durchaus gerührt und bewegt werden, jener zur Freude, der andere zur traurigkeit, nach dem der Text ist.

Ferner, Kunst / und überhaupt, ist von allen die Rede / wenn sie übertrieben ist, verliert den geschmack, und gefällt niemand; hingegen in allen sachen, ist eine edele Simplicität weit schwerer, künstlicher, angenehmer und dauerhafter, als das aufgehaufte schulwesen, welches doch immer gezwungen ist; der zuhörer muß nicht kaltblütig werden, man mus ihn beständig aufmuntern: und hierrinn besteht die gantze und vornehmste Kunst des Componisten. aber nun einmal nicht in dieser Welt.

den 12 März -83

amelie

## Von unbekanntem Mozart-Frühdrucken

VON MARTA WALTER, BASEL

In Heft 4, Jahrgang 5 (1952) der „Musikforschung“ teilte Richard Schaal drei bei Köchel-Einstein nicht verzeichnete Frühdrucke von Klavierauszügen der *Zauberflöte* von Mozart mit, zu denen ich einen weiteren anzuzeigen in der Lage bin.

Zunächst wurde der erste Teil des Klavierauszugs erwähnt, der bei J. J. Hummel mit der Verlagsnummer 842 erschienen ist, und die Vermutung des Vorhandenseins eines zweiten Teils ausgesprochen. Die Universitätsbibliothek Basel besitzt ein Exemplar, das beide Teile vereint. Der zweite Teil ist ebenfalls mit einem Titelkupfer versehen, der Szene, in der Monostatos die in einer Pergola schlummernde Pamina überrascht. Die Pergola befindet sich in einer von Buchsbaumwänden bestandenen Allee. In Nischen sieht man hohe Statuen, und die Allee wird von der Bronzefigur eines Wächters auf hohem Podest abgeschlossen. Die Verlagsnummer 846 verweist, wie 842 des ersten Teils, nach Deutsch<sup>1</sup> ebenfalls auf das Jahr 1793. Der Klavierauszug wurde demnach doch offenbar vor der Berliner Erstaufführung der Oper herausgegeben. Das Titelkupfer trägt mit denselben Schriftformen den gleichen Titel wie dasjenige des ersten Teils, doch der Zeichnung wegen in anderer Anordnung. Die Illustration ist ebenfalls von C. C. Glassbach gezeichnet. Der Preis beträgt 4 Florin. Es folgt sodann das Inhaltsverzeichnis der auf 64 Seiten enthaltenen Stücke: „*Нм! Нм! Нм! Der Arme kann von Strafe sagen*“; Rezitativ: „*Die Weisheitslehre dieser Knaben*“; Duetto: „*Schnelle Füße*“; Chor: „*Es lebe Sarastro*“; Finale [1. Akt]: „*Nun stolzer Jüngling*“; Quintetto: „*Wie? Wie? Wie?*“; Finale [2. Akt] „*Bald prangt den Morgen*“; Duetto: „*Der, welcher wandelt*“; Chor: „*Triumph! Triumph!*“; Quartetto: „*Halt ein! o Papageno, und sey klug*“; *Schlußchor (!)*: „*Nur stille! Stille!*“

Die ersten fünf Stücke sind dem ersten Akt entnommen, das Finale ist willkürlich in anderer Reihenfolge aufgeteilt, wie denn die ganze Anlage so wenig dem Original entspricht, daß man sich füglich fragen darf, welche Gründe oder Motive zu ihr geführt haben mögen. Außer der Preisangabe auf dem Titelblatt ist auf dem unteren Plattenrand der ersten Seite einer jeden Nummer noch ein Preis in Sr (Silbergroschen?) angegeben, der zwischen 6 und 12 Sgr. variiert. Das weist auf eine Ausgabe von Einzelnummern hin. Obgleich Serienaushgaben oft Erstaushgaben sind, kann es sich hier nur um spätere Abzüge handeln, da auf die Plattenränder die Preise hinzugestochen sind, denn die Seiten des zweiten Teils sind durchpaginiert. Das Exemplar des ersten Teils im Besitz der Universitätsbibliothek Basel ist wahrscheinlich ebenfalls eine zweite Auflage, denn der Preis beträgt dort 5,5 Florin, während auf der Abbildung bei Grand-Carteret nur fl. 5 verzeichnet sind. Zu diesem ersten Teil sei bemerkt, daß die Ouvertüre auch als Einzelaushgabe mit der Sonderpaginierung 1—7 gedacht war und

<sup>1</sup> Vgl. O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers*. London 1946.

mit einem besonderen, einfachen Titelkupfer ohne Bezugnahme auf die Oper als *OUVERTURE fürs CLAVIER oder PIANO FORTE / von / W. A. MOZART*, herauskam. Die Paginierung 1–64 beginnt erst mit der Introduction. Der Einband mit braunem Lederrücken des Basler Exemplars stammt sichtlich vom Besitzer. Beim Binden wurde nämlich das Quintett „Nur stille, stille“ mit der Verlagsnummer 846 irrtümlich in den Schluß des ersten Teils, Arie und Duett des ersten Teils „Papagena, Weibchen, Täubchen“ und „Pa,pa, pa,pa“ dagegen an den Schluß des zweiten Teils geheftet. Zufälligerweise handelt es sich beide Male um die Seiten 57–64.

Das Titelbild des ersten Teils ist insofern von besonderem Interesse, als es dem Kupferstich zu einem Textbuch der Oper mit dem Impressum „Frankfurt und Leipzig 1794“ weitgehend entspricht. Dort wie hier ist im Hintergrund der von Pappeln umgebene runde Tempel mit der in gleicher Kurve absteigenden Treppe zu sehen, links der steil aufsteigende Fels. Das Vogelbauer mit vier Vögeln ist auf dem Titelblatt des Klavierauszugs etwas schmaler, doch in der Ausführung genau gleich. Auch Papageno trägt dasselbe Federkleid und den gleichen Kopfschmuck und an einem Bande eine sechspfeifige Panflöte. Sein Gesicht ist allerdings bäuerlicher und seine Stellung geändert, denn das Titelblatt zeigt die erste Begegnung mit Tamino, neben welchem die Schlange zu sehen ist. Die Darstellung der Papagenofigur im Libretto von 1794 ist den Ausführungen von Willi Schuh über zwei Papageno-Darstellungen aus dem Jahre 1794 in der Mozart-Gedenknummer der Schweizerischen Musikzeitung (1. Februar 1956) beigegeben. So bleibt nur die Frage, ob beide Illustrationen von Glassbach stammen, oder ob die eine eine freie Kopie von der anderen ist. Zum Kupferstecher Carl Christian Glassbach sei bemerkt, daß das Künstler-Lexikon von Nagler ihn, im Gegensatz zu Thieme-Becker, als zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch lebend nachweist.

Es sei hier hinzugefügt, daß J. J. Hummel mit der Platten-Nummer 828, also vor der Klavierausgabe und mit derselben Firmenadresse, wohl im selben Jahr (sofern er die Platten wirklich chronologisch nummerierte) *DIE ZAUBERFLÖTE / Grand Opera / Arrangé Pour / DEUX FLUTES ou DEUX VIOLONS / Par L'Authheur / Mr. W. A. MOZART* herausgab. Der Inhalt besteht aus den Stücken: „Der Vogelfänger bin ich ja“; *Bildnisarie*; „Du feines Täubchen“; „Bei Männern, welche Liebe fühlen“; „Zum Ziele führt dich diese Bahn“; „Wie stark ist nicht den Zauberton“; Glockenspiel und „Es klinget so herrlich“; „Bewahret euch vor Weibertücken“; „Alles fühlt der Liebe Freuden“; „In diesen heil'gen Hallen“ „O Isis und Osiris“; „Der Hölle Rache“; „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“; „Adi ich fühl's“; „Soll ich dich teurer“; „Ein Mädchen oder Weibchen“ — in einer ebenso zusammenhanglosen Reihenfolge wie im Klavierauszug. Einige Stücke enden mit einer mehr oder weniger ausgedehnten Kadenz oder Coda, andere sind gekürzt. Zwischentakte, Varianten und Stimmführungen, wie sie Mozart kaum eingefallen wären, dienen zur weiteren „Bereicherung“. Das letzte Stück ergeht sich sogar in Variationen. Die Tempoangaben zeigen Abweichungen. Die Ouvertüre fehlt, sie ist durch den Priestermarsch als Introduction ersetzt. Ein Exemplar dieser Flötenausgabe befindet sich in Basler Privatbesitz.

Ein weiterer Frühdruck der *Zauberflöte* im Klavierauszug, der schwerer bestimmbar ist, weil der Verlag wenig bekannt zu sein scheint, ist Köchel-Einstein ebenfalls entgangen. Er ist als Stereotyp-Ausgabe beim Verlag Hirsch & Co. in Berlin herausgekommen. Eine Verlagsnummer fehlt. Der Text ist deutsch und italienisch. Für die annähernde Datierung ist wegweisend der Vermerk unter der Inhaltsangabe: „Die deutsche Dichtung ist von Emanuel Johann Schikaneder, geb. 1751, † den 21. Sept. 1812“. Der Inhalt ist originalgetreu, aufgeteilt in die Ouvertüre und 23 Nummern. Das kleine Querformat 12 x 26 cm umfaßt außer dem Titelblatt und Inhaltsverzeichnis 132 Seiten. Das Titelblatt in Crayontechnik auf Kupfer ist überladen bebildert, gezeichnet von G. Böhmner oder Böhme. In der Mitte ist in einer Rokokokartusche und Schlußzene mit dem Aufzug sämtlicher Personen inclusive Köni-

gin der Nacht und Monostatos dargestellt, links oben die Szene der die Schlange tötenden Damen, rechts die Erscheinung der Königin der Nacht vor Tamino, links unten bläst Tamino seine Flöte vor den wilden Tieren (Panther, Löwe, Wolf etc.), gegenüber überrascht Papageno den Monostatos bei der schlafenden Pamina. Kopfschmuck, Kleid und Vogelbauer des Papageno sind auch hier der Darstellung Glassbachs ähnlich, wenn auch keine Kopie. Über dem Mittelbild trägt ein von einer Putte gehaltenes Schriftband den Titel: *DIE ZAUBER-FLÖTE*, unter dem Mittelbild folgt auf zwei aufgeschlagenen Buchseiten: *OPER / von / W. A. MOZART.*, beiderseitig davon der Vermerk: *Vollst: / Clavier- / Auszug // Ste- / reotyp- / Ausgabe*, darunter: *Berlin bei Hirsch & Co.* Der Noten- und Textsatz ist klein und klar, wenn auch Unregelmäßigkeiten und Einzelheiten des Notenbildes einen nicht sehr gewandten Handstich vermuten lassen. Es scheint sich um einen Umdruck zu handeln.

Zu R. Schaals Entdeckung einer Simrock-Ausgabe des Klavierauszugs der *Zauberflöte* von C. D. Steegmann wäre zu bemerken, daß sie die Platten-Nummer 4 mit der Ausgabe von Friedrich Eunike aus dem Jahre 1793 gemeinsam hat. Ohne eine Vergleichsmöglichkeit gehabt zu haben, möchte ich annehmen, daß auf den Platten der Ausgabe von Eunike der italienische Text von Steegmann (bei Gerber: Stegmann) hinzugefügt wurde, wobei leichte Veränderungen im Notentext unerlässlich waren, daß diese Ausgabe also später erschienen ist, eventuell mit neuem Titelblatt. Die Eunike-Ausgabe ist mit der Preisangabe von 7½ Fl., die zweisprachige Steegmann-Ausgabe mit dem Preis von 12 Frs. versehen. Diese Annahme muß bis zu einer sicheren Bestimmung offen bleiben, doch ist sie nicht von der Hand zu weisen, denn nach Gerbers Lexikon war der Theatermann Carl David Stegmann (1751 bis nach 1808) mit Eunike befreundet und mit Simrock bekannt.

## Stifter und Mozart

VON JOSEF VAN HEUKELUM, OPLADEN

*„Eine Freude macht es mir . . . , dich mit Förderung der edlen Kunst der Musik als einen der Directoren des Conservatoriums beschäftigt zu wissen . . . Ich bitte dich, mir viel über diesen Gegenstand zu erzählen, wenn wir wieder zusammen kommen. Ich liebe die Musik sehr aber im Dienste ihres erhabenen Berufes. Heute zu Tage wird viel Mißbrauch mit ihr getrieben bis zu den Männern der Leierkasten herab.“*

Adalbert Stifter an Joseph Türk, 25. Oktober 1866

Zeit seines Lebens blieb Adalbert Stifter, der unermüdete Streiter für jede Gattung der Kunst als Darstellung des „Göttlichen in dem Kleide des Reizes“<sup>1</sup>, auch der Musik mit warmen Gefühlen und zugleich kritischen Gedanken verbunden. Nach seinem eigenen Zeugnis wurde ihm die beglückende Wirkung dieses Schönen in künstlerischer Darstellung erstmalig gerade in den Begegnungen mit der Musik (Kunst- und Volksmusik, Chor- und Instrumentalmusik) bewußt. Durch sie empfing seine Liebe zur Kunst überhaupt den ersten belebenden Anstoß<sup>2</sup>. Sie behielt selbst dann noch eine rührende vordergründige Stellung im Erleben und in der Kritik Stifters, als er, der jugendliche Musikant<sup>3</sup>, Singstimme, Klarinette

<sup>1</sup> A. Stifters *Sämtliche Werke*, Prag—Reichenberg, 1091 ff. SW XXI, 1901 236/30 v. 21. Juni 1866 (Stifter an G. C. F. Richter).

<sup>2</sup> SW XXI, 236 v. 21. Juni 1866 an Richter: „Sehr bald trat die Schönheit mir auch in der Kunst . . . entgegen, wie ich denn kaum im zehnten Lebensjahr durch die Schöpfung von Haydn in ein ahnungsreiches, wohlwollendes Wunderland versetzt wurde“.

<sup>3</sup> Johannes Aprent über Adalbert Stifter (Verlag Hans Carl, 1955, S. 30:) „Adalbert lernte geigen und die Klarinette blasen, vor allem aber singen. Er hatte eine Altstimme und ein vortreffliches Gehör.“

und Geige (er spielte sie noch in den ersten Wiener Jahren!) endgültig gegen Palette, Farbe und Feder eintauschte, seine schöpferische Eigentätigkeit also auf zwei anderen Gebieten entschieden reger wurde.

Von den ersten, zauberhaft und „sanft und lindernd“<sup>4</sup> ins Gemüt eingehenden Melodien seiner Kindheitstage in Oberplan spannt sich ein weiter Bogen musikalischen Erlebens über Kremsmünster, wo in der Stiftsschule das „ahnungsreiche, wonnevolle Wunderland“<sup>5</sup> der Musik einer Gesetzmäßigkeit und Bewertung unterworfen wurde, weiter über Wien, der unvergeßlichen „Stadt der Musik, guter Musik und in erlesenen Zirkeln auch verstandener Musik“<sup>6</sup>, wo er andere ermunterte, Musik zu lernen, denn „in dem Reich der Töne liegt auch Himmelsfrieden“<sup>7</sup> —, schließlich nach Linz, wo zwar die Regelmäßigkeit des Genusses aufhörte, aber die Musik doch ein Schmuck des Lebens blieb. Und zwischen den ersten Melodien („es waren Klänge“<sup>8</sup>) und der letzten („Blume der Musik“<sup>9</sup>) liegt ein tiefes Erleben der Musik Mozarts, der ihm neben Haydn der größte Tonsetzer<sup>10</sup> war.

Wir dürfen annehmen, daß die Vorliebe Stifters für Haydn schon in Kremsmünster auf Mozart ausgedehnt wurde. Das läßt sich aber erst mit der Aufnahme seines Studiums in Wien nachweisen, wo er „mandies Concert gar nicht erwarten“<sup>11</sup> konnte. Er träumte von der „liebvollsten Gattin der Welt“, mit der er abends „zu ihrem Pianoforte“ ginge, „und sie spielte herrliche Mozart, die sie auswendig weiß“<sup>12</sup>. Er läßt die Braut seiner Seele, Angela, eine „Meisterin auf dem Piano“, die Worte sagen: „Mozart theilt mit freundlichem Angesichte unschätzbare Edelsteine aus und schenkt jedem etwas“<sup>13</sup>.

Stifter besuchte auch die Oper und bekannte sich sowohl in Wien, wo es zu seiner Zeit hinter den Kulissen (Nicolai — Balachino) und innerhalb des musikbegeisterten Publikums (Deutschtum oder Italienertum in der Musik?) unerfreuliche Zerwürfnisse gab, als auch später in Linz entschieden zu Mozart.

In Wien war ihm die italienische Oper „widrig“<sup>14</sup>, und 1863 noch klagt er aus Linz seinem Freund und Verleger Heckenast, daß er „lange nichts von Mozart . . ., sondern gelegentlich nur (!) von einem ini oder etti“ gehört habe<sup>15</sup>.

Wenn sich Mozarts Opern (wie auch Beethovens *Fidelio*) trotz der starken italienischen Einflüsse auf den Spielplänen in Wien und Linz behaupten konnten, so erfreute das ihn ungemein: „Bin ich doch dieser Tage in Figaro's Hochzeit gegangen, und strahlte diese Musik wie eine aufgehende Sonne eine wahre Freudensflut in mein Herz“<sup>16</sup>.

Noch höher wertete Stifter die Oper *Don Juan*, da er sie zusammen mit Mozarts unvollendetem *Requiem* (beides in Wien gehört), mit Beethovens „A *Symphonie*“ und *Fidelio* und mit Haydns unvergeßlicher *Schöpfung* in der Beilage zu einem Gesuche um Bewilligung öffentlicher Vorträge über Ästhetik anführt, und zwar an erster Stelle unter den genannten Beispielen aus der Musik, „an denen das Schöne nachgewiesen“ werden soll, dessen wichtigstes Merkmal das Sittliche ist, „das der Menschheit Zusagendste“, „das immer und allzeit selbst bei unendlicher Wiederholung unbedingt Gefallende“<sup>17</sup>.

4 A. Stifter, *Briefe — Schriften — Bilder*. Hrsg. v. Amelungk. S. 16 (Aus Stifters unvollendet gebliebener Geschichte des eigenen Lebens).

5 Vgl. Nr. 2.

6 SW XV, *Wiener Salonszenen*, S. 252.

7 SW XVII, S. 25 an M. Greipl v. 4. Juli 1830.

8 Vgl. Nr. 4 (Aus der Selbstbiographie).

9 SW XXI, S. 34/22 an Adolf Freiherrn von Kriegsau v. 11. Oktober 1865.

10 SW XXII, S. 180/13 an Leo Tepe v. 26. Dezember 1867.

11 SW I, *Ergänzungsband*, *Erstdrucke*, S. 50/24.

12 ebda, S. 33.

13 ebda, S. 58/21 22.

14 SW XIX, S. 38/18 an Gustav Heckenast v. 20. Juli 1857.

15 SW XX, S. 115/10 11 an Gustav Heckenast v. 26. Mai 1863.

16 ebda, S. 115/8 10 11 3.

17 SW XIV, S. 307—308 an das Vicedirektorat der philosophischen Studien an der Universität in Wien v.

18. März 1847.

Leider gelangten diese öffentlichen Vorträge nicht zur Durchführung. Der Vortragsentwurf zeigt uns aber schon, wie sehr Stifter in Mozart einen Geistesverwandten sah, und wenn wir seine Äußerung, daß sein *Witiko* nicht so schön sei wie *Figaros Hochzeit*<sup>18</sup>, hinzufügen, so offenbart sein Aufschauen zu Mozarts künstlerischer Vollkommenheit keine poesievolle Demut, sondern ein ehrfurchtsvolles Wissen um das Schönste auf der Welt. Im *Nachsommer* finden wir es gesammelt ausgedrückt, wobei der Name Mozart den letzten Klang hat:

*„Das, was die Griechen in der Bilderei geschaffen haben, ist das Schönste, welches auf der Welt besteht, nichts kann ihm in andern Künsten und in späteren Zeiten an Einfachheit, Größe und Richtigkeit an die Seite gesetzt werden, es wäre denn in der Musik, in der wir in der Tat einzelne Satzstücke und vielleicht ganze Werke haben, die der antiken Schlichtheit und Größe verglichen werden können. Das haben aber Menschen hervorgebracht, deren Lebensbildung auch einfach und antik gewesen ist, ich will nur Bach, Händel, Haydn, Mozart nennen . . .“*<sup>19</sup>.

### Eine interessante Aufführungsanweisung Mozarts

VON HEINZ-WOLFGANG HAMANN, DISSEN (TEUTOBURGER WALD)

Im 3. Band der *Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen der Familie Mozart* (Mueller von Asow, 1942) findet sich im Briefwechsel Mozarts mit Sebastian Winter, dem Kammerdiener des Fürsten Joseph Maria Benedikt zu Fürstenberg in Donaueschingen, eine besonders aufschlußreiche Besetzungsangabe, die in ihrer Eigenart und Gegensätzlichkeit zu der allgemein geübten Strenge der klassischen Aufführungspraxis wohl ein seltenes Zeitdokument darstellt.

In einem Briefe vom 30. September 1786 heißt es: „— so ist es mit den 3 Concerten so ich die Ehre habe S: D: zu schicken; ich war diesfalls bemüßiget über den betrag der Copie anoch ein kleines honorarium von 6 ducaten für jedes Concert anzusetzen, wobey ich doch noch seine D: sehr bitten muß, gedachte Concerten nicht aus handen zu geben. — bey dem Concert ex A<sup>1</sup> sind 2 clarinetti. — sollten sie selbe an ihrem Hofe nicht besitzen, so soll sie ein geschickter Copist in den gehörigen Ton übersetzen; wodañ die erste mit einer violin und die zwote mit einer bratsche soll gespielt werden.“

Die sich aus dieser (authentischen) Anweisung ergebenden Härten und Unschönheiten im Klang werden noch verstärkt durch die bevorzugt konzertante Behandlung der Klarinetten. Ihr weitgespannter Tonumfang (g—d““, bei fehlenden Oboen) läßt jedoch eine glücklichere Behelfslösung kaum in Betracht kommen.

Es gilt nun festzustellen, in welcher Form das genannte Klavierkonzert am Hof zu Donaueschingen aufgeführt worden sein könnte. Nach den folgenden Aktenauszügen ist von dem Notbehelf wohl kein Gebrauch gemacht worden. Das nach Mozarts Annahme am Fürstlich Fürstenbergischen Hof fehlende Instrument findet sich in einer Rechnung vom 28. Mai 1784 zum ersten Mal erwähnt. Sie besagt, daß (ein Kopist?) Michael Obkircher „ein Clarinettkonzert zu 14 Bögen“ abgeliefert hat. Außerdem existiert im Fürstlichen Archiv in Donaueschingen<sup>2</sup> eine weitere Rechnung aus demselben Jahre, aus der zu entnehmen ist: „3 Dutzend Clarinetten-Blättlein gemacht, ein Cl. repariert, 1 Clarinettkopf von schwarz Ebenholz gemacht.“

<sup>18</sup> SW XX, S. 115/15 an Gustav Heckenast v. 26. Mai 1863.

<sup>19</sup> Adalbert Stifter, *Der Nachsommer*. Hrsg. v. Max Stefl. Adam Kraft Verlag, Augsburg (1954), S. 453.

<sup>1</sup> Klavierkonzert A-dur K. V. 488 (komponiert 2. März 1786).

<sup>2</sup> Dem Fürstlich-Fürstenbergischen Archiv in Donaueschingen sei an dieser Stelle für wichtige Hinweise und freundlichst erteilte Auskünfte gedankt.

Es ist also anzunehmen, daß um 1786, als Mozart das besagte Konzert nebst einigen weiteren Klavierkonzerten und Sinfonien lieferte, bereits zwei Klarinetten in den Hofkapelle Dienst taten, wengleich auch Johann Sebastian Braun und Franz Joseph Kopp als Klarinettenisten der „*Hochfürstl. Hofkammermusik*“ und als Kammerdiener erst 1790 urkundlich erwähnt werden.

Kann auch in diesem Falle die vom Komponisten vorgeschlagene Notlösung nicht verwendet worden sein, so legt sie doch Zeugnis ab von der Stilgemäßheit solcher und ähnlicher — wenn auch unglücklich scheinender — Behelfsmöglichkeiten.

## MGG und die Familie Benda

*Berichtigungen und Ergänzungen*

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGÖR (DÄNEMARK)

Viel Lob ist bereits — mit Recht — über MGG ausgesprochen worden. Einige Worte der Kritik dürften deshalb dem Renommée des Werkes kaum schaden, besonders, da sie nur versuchen, einer eventuellen Neuauflage einen bescheidenen Dienst zu erweisen. Es ist einleuchtend, daß MGG, ihrem enzyklopädischen Charakter gemäß, kein homogenes Nachschlagewerk sein kann<sup>1</sup>, ganz abgesehen von der unumgänglichen Diskrepanz zwischen der objektiven bio-bibliographischen und der subjektiv wertenden Sparte der Artikel. Wesentlich und über den Augenblick hinaus bestehend ist die erste, in der nach möglicher Korrektheit gestrebt werden muß. In dieser Hinsicht ist ein Teil der Beiträge zur böhmischen Musikgeschichte nicht zufriedenstellend. Es überrascht einigermaßen, daß MGG sich nicht — wie z. B. Grove's Dictionary<sup>2</sup> — die Mitarbeit tschechischer Wissenschaftler gesichert hat, da doch die meisten anderen (auch slawischen) Nationen durch eigene Beiträge vertreten sind.

Die nachfolgenden Bemerkungen betreffen den MGG-Artikel über die Musikerfamilie Benda<sup>3</sup>, einen Beitrag des durch zahlreiche ausgezeichnete Artikel vertretenen Helmut Wirth. Er beginnt mit der Aufstellung einer Hypothese: „*Der Name Benda ist wahrscheinlich eine Umformung des hebräischen Ben David, Sohn Davids, und legt die Vermutung einer semitischen Abstammung der in Böhmen beheimateten Familie nahe.*“ Mit dem Problem der Abstammung seiner Familie hat sich bereits August Heinrich von Benda in seinen 1851 begonnenen „*Aufzeichnungen*“<sup>4</sup> beschäftigt und auf einen Peter Benda hingewiesen, der bei der Königskrönung Přemysl Ottokars II. 1261 zum Ritter geschlagen wurde. Er erwähnt jedoch nicht, auf welche Quellen sich sein Wissen stützt. Eine Durchforschung der altböhmischen Dokumente<sup>5</sup> brachte aber eine Reihe von Beweisen für die Existenz des Namens im mittelalterlichen Böhmen: ein Beneda erscheint bereits um 1130, 1175 gab es einen Benada Ctibořic, 1225 die „*fratres Beneda et Petrus, possessores de Wesce*“ und schließlich 1238, in einem vom Prager Bischof Bernardus verfaßten Dokument, den Ritter Benda, der ein Jahr später als Besitzer des Gutes Buchovo erscheint<sup>6</sup>. Aus der vorkommenden Gleichstellung von Beneda und Benedikt ist zu schließen, daß alle angeführten Namensformen nur eine altschechische Umschreibung von Benedictus sind.

<sup>1</sup> F. Blume, Einleitung zu MGG, I, S. VII.

<sup>2</sup> Die 5. Ausg. (1954) enthält vorzügliche Beiträge von J. Bartoš, G. Černušák, R. Veselý, O. Sourek, A. Loewenberg (Benda) u. a.

<sup>3</sup> Bd. I., Spalte 1621—1628.

<sup>4</sup> 1900 fortgesetzt durch Marie Jonas-Benda, im Besitz von Hans von Benda. Vgl. Bendas Lebenslauf in der Ausgabe v. J. Čeleda, Prag 1939, 46.

<sup>5</sup> C. J. Erben, *Regesta diplomatica*, I, 1855.

<sup>6</sup> Erben, a. a. O., Dokumente Nr. 371, 517, 625, 785, 852, 863, 915, 948 (Benda), 978, 1245 usw. Vgl. auch Emler, *Regesta, Pars II*, Prag 1882.

Die Bemerkung des MGG-Artikels, daß Franz Bendas Großvater getaufter Katholik war, ist wohl richtig, der Grund hierfür ist aber, daß die ganze Familie ursprünglich protestantisch war und es auch heimlich nach erzwungener Rekatholisierung weiter blieb. Diese Tatsache wirft ein etwas anderes Licht auf Franz Bendas „opportunistische Züge“<sup>7</sup> und ist mit allen genealogischen Einzelheiten in der grundlegenden Georg Benda-Biographie von V. Helfert<sup>8</sup> ausführlich behandelt. Dasselbst wird auch nachgewiesen, daß es im 17. und 18. Jahrhundert in Böhmen 115 bekannte Bendas gab. Die Biographie ist nicht im Literaturverzeichnis des MGG-Artikels zu finden.

Von den Werken Franz Bendas erfahren wir in MGG: „Da er nur eine geringe Anzahl von Kompositionen in Druck gab, verbreiteten sich die meisten Werke in Abschriften, die eine NA sehr erschweren.“ Eine Neuauflage ist unseres Wissens noch nie ernstlich versucht worden, die in Nagels Musik-Archiv erschienene Violinsonate mit obligatem Klavier ist nicht von Franz, sondern von Georg Benda. Wesentlicher ist, daß von den sechs bekannten, mit Opuszahlen versehenen Drucken zwei wichtige im Werkverzeichnis fehlen: die zwei Violinkonzerte op. 2 (Hummel) und die sechs Violinsonaten op. 4 (Paris, Huberty, 1770). Beide Werke sind im British Museum leicht zugänglich.

Außerdem besitzt die Königliche Bibliothek in Kopenhagen ein bisher unbekanntes Druckwerk, die Flötensonate e-moll. Es möge bei dieser Gelegenheit erlaubt sein, auf die zu wenig beachtete und benützte Musiksammlung dieser Bibliothek aufmerksam zu machen. Sie ist — besonders für das 17. und 18. Jahrhundert — wohl fundiert und besitzt u. a. eine reiche Auswahl an Flötenkompositionen (Kammermusik und Konzerte) des 18. Jahrhunderts, deren Grundstock die Sammlung des Kammerherren Gjedde<sup>9</sup> bildet.

Der ganze Titel des Bendaschen Werkes lautet:

SONATA / A / FLAUTO TRAVERSO SOLO COL BASSO / PER VIOLONCELLO E CEM-  
BALO / COMPOSTA / DA / FRANCESCO BENDA / MUSICO DI CAMERA DI S. M. IL RÉ  
DI PRUSSIA

IN BERLINO / NELLA STAMPERIA DI GIORGIO LUDOVICO WINTER / MDCCLVI.

Somit ist es der älteste überhaupt bekannte Benda-Druck, da die sechs Cembalosonaten von Georg Benda erst 1757 (ebenfalls bei Winter) erschienen. Die Sonate ist ungemein sorgfältig in Partitur gedruckt und mit reicher Dynamik, Phrasierung und Bezifferung versehen. Die drei Sätze sind: *Largo, ma un poco andante (c)* — *Arioso, un poco allegro (3/4)* — *Presto (2/4)*; der musikalische Inhalt des Werkes überragt weit den Berliner Durchschnitt an Gebrauchsmusik. Interessant ist die tiefe Verankerung im Barock, die sich in Chromatismen, harmonischen Kühnheiten (besonders alterierten Septakkorden und deren Umkehrungen), Hervortreten des kontrapunktischen Elements und mehr pathetisch als galant erregter Melodieführung äußert. Die höchst wünschenswerte Neuauflage dieses Werks ist vom Verfasser dieser Bemerkungen — bisher erfolglos — versucht worden. Es ist übrigens interessant, daß Franz Benda, der große Geiger, mit einer Flötensonate im Druck debütiert und diese — ein merkwürdiger Opportunist — nicht Friedrich d. Gr. dediziert.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich noch darauf aufmerksam machen, daß die Kgl. Bibliothek in Kopenhagen wohl keine Violinkomposition Fr. Bendas, dafür aber 4 Flötensonaten im Ms. C. I. 15b besitzt. Von diesen (*D, G, e, a*) ist die letzte als Violinsonate bekannt<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> MGG, I, 1623.

<sup>8</sup> Vladimir Helfert, *J. Benda I* (Brünn 1929), II (1934). Die Biographie ist leider unvollendet, vgl. Grove (1954), I, 615.

<sup>9</sup> Verner Hans Rudolph Rosenkrantz Gjedde, geb. 4. 10. 1756, gest. 1. 11. 1816, war von 1791 bis Ende 1793 Personalchef der Kgl. Kapelle. Seine Musiksammlung wurde von seiner Witwe für 400 Rth. an die Kapelle verkauft und kam mit den Kapellmusikalien in die Kgl. Bibliothek. Vgl. C. Thrane, *Fra Hofviolonerens Tid*, Kopenhagen, 1908, S. 209.

<sup>10</sup> Vgl. Mersmann, *Beiträge zur Aufführungspraxis der vorklassischen Kammermusik in Deutschland*, AfMw, II, 99 ff., wo diese Sonate nach dem Berliner Ms. mit Verzierungen fast ganz abgedruckt ist. (Es fehlt der zweite Teil des Allegros, hier erster, in Kopenhagen zweiter Satz.)

Zum Werkverzeichnis in MGG sei weiter bemerkt, daß die Kgl. Musikakademie in Stockholm 4 Sinfonien für Streicher (B, B, G, C), 5 Violinkonzerte mit Streicherbegleitung (D, F, Es, E, C), ein Violinkonzert mit Streichern und 2 Hörnern (D), 3 Violinsonaten (b, a, A) sowie 22 Duos für 2 Violinen aufbewahrt.

Der Benda-Artikel in MGG widmet nach einem Abschnitt über Georg Benda noch einige kurze Bemerkungen der dritten Generation, den Söhnen von Franz, Georg und Joseph Benda. Man vermißt eine Auskunft über Johann und Joseph Benda, sowie über die Schwester Anna-Franziska, verheiratete Hataš.

Von Johann Benda hat man bisher nur zwei Werke gekannt, eine Triosonate für Flöte, Violine und Violoncello in C und eine problematische Komposition, das Violinkonzert in G (Bearbeitung durch Dushkin, bei Schott erschienen). Das bereits erwähnte Ms. C. I, 15b der Kgl. Bibliothek in Kopenhagen enthält außer den vier Franz-Benda-Sonaten nicht weniger als elf Flötensonaten von Johann Benda, die alle durch „J., Joh., Johan Benda“ bezeichnet sind. Sie sind — soweit dem Verfasser dieser Zeilen Vergleichsmöglichkeiten offen standen — mit keiner der bekannten Sonaten Franz Bendas identisch und unterscheiden sich von diesen auch durch einen einfacheren, weniger auf virtuose Effekte bedachten und auch etwas mehr „altertümlichen“ Stil. Diese elf Sonaten (C, G, B, F, G, G, G, D, B, A, G) sind wohl alle ursprünglich Violinsonaten, wie einige ausgeprägte Violinfiguren beweisen.

Mit dieser bibliographischen Bemerkung ist jedoch der im MGG-Artikel gesteckte Rahmen bereits überschritten. Zwei Bemerkungen zum Abschnitt über Georg Benda mögen hier noch Platz finden: es könnte wohl kleinlich scheinen, an dem Satz „Benda soll sich gegen Ende seines Lebens mit dem Gedanken getragen haben, das Werk (= Julie und Romeo) ins Italienische zu übersetzen . . .“ herumzunörgeln. Nun beweist dieser Satz aber, daß dem Verf. die von ihm zitierte Literatur nicht genügend bekannt ist. Aus der bei Brückner<sup>11</sup> abgedruckten Korrespondenz mit Gotter geht ja eindeutig hervor, daß Benda sich wirklich mit diesem Gedanken beschäftigt hat.

Schließlich: die Beurteilung der Klaviersonaten G. Bendas läßt aus dem Vergleich mit Hässler darauf schließen, daß dem Verf. wohl nur die früher in Neudrucken erschienenen Sonatinen und Sonatensätze zur Verfügung standen. Stilz<sup>12</sup> kommt jedenfalls zu einem wesentlich anderen Resultat, das durch die vor kurzem erschienene Gesamtausgabe der Sonaten<sup>13</sup> nur bestätigt wird.

## Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Wien - Mozartjahr 1956

VON HELLA GENSBAUR, MÜNCHEN

Wien war im Mozartjahr auch für die Musikforschung in den Blickpunkt gerückt: dort versammelten sich Musikwissenschaftler aus nicht weniger als 27 Nationen zu einem Kongreß, der angekündigt war als „Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß Wien — Mozartjahr 1956“. Einberufen hatten ihn die Österreichische Akademie der Wissenschaften und die Gesellschaft zur Herausgabe der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, die Vorbereitungen übernahm ein Exekutivkomitee unter dem Vorsitz des Ordinarius für Musikwissenschaft an der Wiener Universität, Erich Schenk. Die viele Monate vorher angekündigten Themenkreise, die Annahme von Referaten und die Verbindung mit den Wiener Festwochen

<sup>11</sup> *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, SIMG, V, 1904, Anhang IV.

<sup>12</sup> *Die Berliner Klaviersonate zur Zeit Friedrichs d. Gr.*, Diss., Berlin, 1930, S. 45—52.

<sup>13</sup> *Musica Antiqua Bohemica*, Bd. 24, Sonate I—XVI. Die Ausgabe ist übrigens keinesfalls einwandfrei.

ließen eine Erwartung aufkommen, die als ein nicht unwesentliches Moment zum Gelingen des Kongresses beitrug, ja, eine der Grundvoraussetzungen war, auf die sich die Veranstalter verlassen konnten.

International war dieser Kongreß im wirklichen Sinne des Wortes: weder Basel, noch Utrecht, noch Oxford hatten je so viel Osten zu sehen bekommen bei relativ gleicher Beteiligung des Westens, wie es hier der Fall war. Reich besendete Delegationen aus dem Nahen und Fernen Osten waren da und präsentierten ihre Referenten. Es war wahrlich eine Repräsentation. Sie verdrängte die Vorstellung vom Gelehrten in seiner stillen Stube, sie holte ihn vielmehr in den Glanz und die Feudalität prunkvoller Räume zu großartiger Schau. Denn wie anders wäre die prächtige Eröffnung zu verstehen gewesen, eingeleitet durch die Fanfaren von Joseph Marx, die vom Balkon der früheren Aula der alten Universität den Auftakt zu zahlreichen Verneigungen von Veranstalter zu Veranstalter gaben und zu dem noch viel interessanteren Begrüßungsreigen der versammelten Nationen, die immer einen aus ihren Reihen nach vorn schickten, der dann die Aufgabe hatte, mit mehr oder weniger geschickten Worten sich die Sympathien der Zuhörerschaft zu sichern und damit für die angestrebte Internationalität zu werben?

Diesem glanzvollen Anfang folgten arbeitsreiche Tage. Aber es ist die Frage, wieweit, was folgte, als Arbeit zu bezeichnen ist. Der Kongressist sah sich vor einer praktisch unlösbaren Aufgabe. Nicht nur war es das immer auftauchende Problem der Kollision durch zwei gleichzeitig laufende Sektionen, es war die Fülle der angekündigten Themen: 141 Referate nannte das Programm, das bedeutete für einen braven Hörer die Höchstzahl von 70 Referaten in genau fünf Tagen, für einen überbraven 100 bzw. mehr Halb- und Viertelvorträge, je nachdem, wie es ihm gelang, bei dem einen rechtzeitig ab- und bei dem anderen gewiß zur Unzeit einzubrechen, was sich denn auch in dem Lärm des ständigen Kommens und Gehens dokumentierte. Indes, hier gemahnte Wien zur Einhaltung der goldenen Mitte, denn die Wandelhallen der Universität sind breit und einladend für ein Rencontre, und nicht minder geeignet dafür waren die Tischchen im gegenüberliegenden Café. All dies gehörte zum Kongreß. Jedoch, die Fülle hatte in der Tat ihren nicht zu übersehenden Mangel: erstens in der erwähnten Unmöglichkeit für den einzelnen, dem Angebot eine nur halbwegs geglückte Auswahl zu entnehmen, zweitens in der ständigen Zeitnot, die den Referenten bedrängte und dem zur Diskussion bereiten Zuhörer das Wort verbot. Das Programm lief eben Nummer für Nummer ab, hauptsächlich zur Befriedigung der Sektionsleiter, daß man es am Ende doch noch ohne große Überschreitung der Zeit geschafft hatte, mit dem aber ebenso spürbaren Unbefriedigtsein der Kenner, die nicht zum Zuge gekommen waren. Es gab Enttäuschung also für die, welche sich auf das Gespräch im Kreise gefreut hatten, zugleich jedoch auch die Hoffnung, den einen oder anderen Partner noch unter vier Augen anzutreffen. Einfacher hatte es jener, der von vornherein den Charakter der Repräsentation erkannt hatte und ihm Rechnung zu tragen bereit war. Warum sollte nicht auch darin ein Wert liegen, ein Forum geschaffen zu haben, vor dem jeder reden kann, ganz gleich, woher und mit welchem Thema er ankommt? Jedem die Gelegenheit geben, aus seiner Arbeit zu berichten, und es dabei belassen, in dem Wissen, daß darin mehr Wert liegen kann als in dem organisierten Gespräch: dies schien uns eine der Intentionen der Kongreßleitung zu sein. Diesem Willen entsprach auch die großzügige Dolmetscheranlage, die es ermöglichte, jeden Vortrag gleichzeitig in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache zu verfolgen. So war den Besuchern aus dem Westen und Süden der Raum ihrer eigenen Sprache gegeben; die Referenten des Ostens bedienten sich, an die Tradition der alten österreichisch-ungarischen Monarchie anknüpfend, fast ausschließlich der deutschen Sprache. Aber auch hier läßt sich Kritik nicht verhehlen: solange die Dolmetscher nicht in schalldichten Kabinen ihre Arbeit tun, sondern sich unabgeschirmt in der Nähe der Zuhörer und Referenten aufhalten, tun sie nur einen halben Dienst, ja,

sie stören die Konzentration aller Beteiligten auf das empfindlichste. Zum anderen waren bei der Übersetzung überall da Bedenken anzumelden, wo die Referenten vom Allgemeinverständlichen zu speziellen Formulierungen übergingen. Da erwiebs sich die fachliche Unkenntnis bei noch so ausgezeichnetem Sprachkenntnis als empfindlicher Mangel, und so blieb oft Stückwerk, was an sich so entgegenkommend gedacht war.

Im folgenden ist nicht etwa eine kritische Würdigung der 141 Referate beabsichtigt, auch nicht einer Auswahl. Dem Berichtenden steht es angesichts der gezeichneten Lage nicht an, den einen oder anderen Vortrag besonders ins Licht betrachtender Kritik zu ziehen. Vielmehr sei ein inhaltlicher Aufriß versucht ohne jegliche Wertung, nur mit dem Ziel, einen informierenden Einblick zu geben. Daß es dabei nicht möglich ist, alle Themen zu nennen, wird jedem Einsichtigen klar sein.

Gewidmet war der Kongreß etwa zur Hälfte ausschließlich Mozart. Die Betrachtung darüber folge am Schluß. Die übrigen Themenkreise gliederten sich in 17 Sektionen. Nur zwei Vorträge hatte die Vergleichende Musikwissenschaft vorgesehen: Walter Graf (Wien) mit dem *Inhaltsproblem der Musik der Naturvölker* und Peter Gradenwitz (Tel-Aviv) mit dem Thema *Die Reihenkomposition im Orient*. Die Sektion „Musikalische Folklore“ beschäftigte sich mit *Albanischen Volksinstrumenten* durch Erich Stockmann (Berlin), mit den *Sozialen Grundlagen der rumänischen Kunstmusik* durch Zeno Vancea (Bukarest) u. a. In der Sektion „Akustik und Musikpsychologie“ ergaben vor allem die Braunschweiger Forschungen von Werner Lottermoser und Wolfgang Linhardt, einmal über den *Akustischen Abgleich moderner Orgeln*, zum anderen *Über die Funktion der verschiedenen Orgeltrakturen* einen anregenden Vormittag. Die Musikästhetik sah grundsätzliche Vorträge vor wie *Die ganzheitspsychologischen Aspekte der Musikästhetik* von Albert Wellek (Mainz) und Alberto Ghislanzoni (Rom) mit *Influenza favorevoli e sfavorevoli dei moderni studi storici musicologici sulla produzione musicale di oggi*, dann aktuelle Probleme wie *Die Enzyklika „Musicae sacrae disciplina“ Pius XII. und die Vota des Wiener Kirchenmusikkongresses* durch Franz Kosch (Wien).

Eine sehr intensiv besuchte Sektion war die über die Musikgeschichte des Mittelalters, von Karl Gustav Fellerer (Köln) mit dem Thema *Kirche und Musik im frühen Mittelalter* eröffnet und mit allein drei Vorträgen, die sich auf die Gregorianik bezogen: Franz Tack (Köln) *Die musikgeschichtlichen Voraussetzungen der christlichen Kultmusik und ihre Bedeutung für den gregorianischen Vortragsstil*, Maurus Pfaff (Beuron) über *Die Laudes-Akklamationen des Mittelalters* und Heinrich Husmann (Hamburg) über *Die Alleluia und Sequenzen der Mater-Gruppe*. Darauf folgten mehrere Beiträge zur Notation, so von Joseph Smits van Waesberghe (Amsterdam) über *Die Mosa-Rheno-Mosellanische Neumenschrift*, Higinò Anglès (Rom) über *Die alte spanische Mensuralnotation und praktische Winke, um den Rhythmus der monodischen Lyrik des Mittelalters besser kennenzulernen* und Zoltán Falvy (Budapest) über *Die neuesten ungarischen Erfolge auf dem Gebiete der mittelalterlichen musikalischen Paläographie*.

In der Sektion „Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts“ befaßte sich Józef Chomiński (Warschau) mit dem *Entwicklungscharakter der Harmonik im Mittelalter und Renaissance*, alle übrigen Referate stellten einzelne Musikerpersönlichkeiten in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen: Helmuth Osthoff (Frankfurt a. M.) *Die Psalmen-Motetten von Josquin Desprez*, Paul Kast (Tübingen) *Zu Biographie und Werk Jean Moutons*, Othmar Wessely (Wien) *Beiträge zur Lebensgeschichte von Johann Zanger*, Wolfgang Boetticher (Göttingen) *Orlando di Lasso und die französische Chanson*, und abschließend sprach Hermann Beck (Würzburg) über *Probleme der venezianischen Meßkomposition im 16. Jahrhundert*. Zur Musiktheorie des 16. Jahrhunderts — Sektion „Musiktheorie“ — sprach Bernhard Meier (Tübingen) über *Glareans „Isagoge in musicen“ (1516)*, die übrigen Themen, mit

Ausnahme von Oswald Jonas' (Chicago) Darlegungen über die *Mozart-Handschriften in Amerika*, befaßten sich mit der Theorie des 18. — Leonard G. Ratner (New York) *Eighteenth century theories of musical period structure* und Hermann Pfrogner (Stuttgart) *Zur Theorieauffassung der Enharmonik im Zeitalter Mozarts* — und des 19. Jahrhunderts, so Hellmut Federhofer (Graz) mit *Die Funktionstheorie H. Riemanns und die Schichtenlehre H. Schenkers*.

In der Sektion „Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts“ berichtete Georg von Dadelsen (Tübingen) über die *Vorreden des Michael Praetorius*, Helene Wessely (Wien) über *Romanus Weichlein. Ein vergessener österreichischer Instrumentalkomponist des 17. Jahrhunderts*, Ernest T. Ferand (New York) *Über verzierte „Parodiekantaten“ im frühen 18. Jahrhundert*. Die Sektion des 18. Jahrhunderts wurde von Rudolf Eller (Leipzig) mit Ausführungen über die *Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform* eingeleitet und bewies über dem Thema von Jan Ráček (Brünn) *Zur Frage des Mozart-Stils in der tschechischen vorklassischen Musik* die Grenzen jeder noch so weise gesteuerten Internationalität. Die Sektion des 19. Jahrhunderts warf Fragen zu *Beethovens Mozart-Variationen* — Joseph Müller-Blattau (Saarbrücken) — auf, Betrachtungen zu Schubert durch Willi Kahl (Köln) *Zur Frage nach Schuberts früher Vollendung*, und Paul Mies (Köln) *Der zyklische Charakter der Klaviertänze bei Franz Schubert*, zu Chopin — Zofia Lissa (Warschau) *Über die Kriterien und das Wesen des nationalen Stils Frédéric Chopins* — und Anton Bruckner — Leopold Nowak (Wien) *Urfassung und „Endfassung“ bei Anton Bruckner*.

Die Sektion „Allgemeine Probleme der Musikwissenschaft“ vereinigte die verschiedensten Themen wie Dénes Bartha (Budapest) mit einem Bericht über *Die ungarische Musikforschung des letzten Jahrzehnts*, Hans Joachim Moser (Berlin) mit der Klassifizierung von Österreich auf der *Musiklandkarte Europas* und einer grundsätzlichen Stellungnahme zur *Bedeutung des Skizzenstudiums für die wissenschaftliche Analyse musikalischer Werke* durch Antonín Sychra (Prag). Die Sektion „Probleme des Musiklebens“ kündigte Yuval Julius Ebenstein (Tel-Aviv) mit *Musik und Musiker in Israel*, Mayako Muroi (Tokio) mit *Der gegenwärtige Stand der Musik in Japan* und Won Sik Lim (Seoul) mit *Present status of music education in Korea* an.

Eine kurze Sektion befaßte sich mit der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts, in der die *Opernregie im 20. Jahrhundert* — Joseph Gregor (Wien) —, *Mahler und Willem Mengelberg* — Karel Philippus Bernet Kempers (Amsterdam) — und *Die heutige Situation der Zwölftonmusik* durch Heinrich Simbriger (München) zur Sprache kamen. Zu Briefausgaben nahmen Erich Hermann Mueller von Asow (Berlin) — *Musiker-Epistolographie* —, Dagmar Weise (Bonn) — *Zur Gesamtausgabe der Briefe Beethovens durch das Beethoven-Archiv Bonn* — und Ottmar Schreiber (Gießen) — *Max Regers musikalischer Nachlaß* — das Wort, über Musiksoziologie waren Vorträge von Kurt Stephenson (Bonn), Werner Felix (Weimar) und Hans-Christoph Worbs (Berlin) angekündigt.

Die Sektion über „Musikdokumentation“ — Wolfgang Schmieder (Frankfurt a. M.) mit *Grenzen und Ziele der Musikdokumentation*, Jan LaRue (Wellesley), der *Die Datierung von Wasserzeichen im 18. Jahrhundert* untersuchte u. a. — sowie die Sektion „Editionspraxis und Gesamtausgaben“, in der Thrasybulos G. Georgiades (München) *Zur Lasso-Gesamtausgabe, neue Reihe* sprach und Karl Pfannhauser (Wien) *Die Mozart-Gesamtausgabe in Österreich*, Joseph Schmidt-Görg (Bonn) *Die besonderen Voraussetzungen zu einer neuen Gesamtausgabe der Werke Beethovens* behandelten, beschlossen den wissenschaftlichen Teil des Kongresses.

Den sechs Sektionen, die Mozart gewidmet waren, nur einigermaßen gerecht zu werden, ist ein hoffnungsloses Unterfangen. Da sie in Charakter und Aufbau einander ähnlich

waren, sei das Programm einer der Sektionen mitgeteilt: Roland Tenschert (Wien) *Der Tonartenkreis in Mozarts Werken*; André Espiau de La Maestre (Paris-Wien) *Mozarts Unterschriften in seinen Briefen*; Heinrich Bessler (Jena) *Mozart und die deutsche Klassik*; Wenelin Krastev (Sofia) *Mozarts Schöpfung in Bulgarien*; Vito Levi (Triest) *Das Schicksal der Mozart-Opern in Italien*; Hieronim Feicht (Warschau) *Die Kenntnis Mozarts in Polen*; George Breazul (Bukarest) *Zu Mozarts Zweihundertjahrfeier*; Gösta Morin (Stockholm) *Wolfgang Amadeus Mozart und Schweden*; T. Livanova (Moskau) *Das symphonische Schaffen Mozarts*; Walther R. Volbach (Fort Worth) *Die Synchronisierung von Aktion und Musik in Mozarts Opern*.

Hier, in den Mozart betreffenden Vortragsreihen, zeigte sich noch viel mehr, was der Wiener Kongreß eigentlich sein sollte: eine Plattform, auf der Völker und Themen einander begegneten. Die Musikwissenschaft war, so gesehen, nur ein Mittel für ein weit größeres, kulturhistorisches Ereignis. Der Mannigfaltigkeit der Themen entsprach die Mannigfaltigkeit der Herkunft, in nationaler wie in fachlicher Hinsicht. So waren die Belange der Musikwissenschaft eben Belange unter vielen anderen auch. Wer das erkannte, der vermochte sich erst richtig zu bewegen und dem Ereignis seinen Gehalt abzugewinnen.

Ein Wesenszug des Kongresses war die Festlichkeit, in die er getaucht war. Die „Wiener Festwochen“ hatten gerade begonnen, mit ihnen das „Internationale Mozartfest der Gesellschaft der Musikfreunde“, das in der fraglichen Woche die Wiener Symphoniker unter Enrico Mainardi, mit dem Violinkonzert A-dur KV 219, gespielt von Wolfgang Schneiderhan, die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan, mit Mozarts „Haffner-Symphonie“ und Beethovens Fünfter, und das Concertgebouw-Orchester, Amsterdam, unter Eduard van Beinum, mit Mozarts Violinkonzert D-dur, KV. 218, gespielt von Yehudi Menuhin, und Bruckners 8. Symphonie in c-moll auf das Programm gesetzt hatte. Im Palais Lobkowitz musizierten Wolfgang Schneiderhan und Carl Seemann Mozart-Violinsonaten, das Schönbrunner Schloßtheater bot den Rahmen für eine Serenata Notturna des Kammerorchesters der Wiener Symphoniker mit Werken Mozarts, und in der Hofburgkapelle sangen die Wiener Sängerknaben Heinrich Isaac und Leonhard Lechner. Vollends das Programm der Staatsoper mit Aufführungen in der Oper und im Redoutensaal, mit *Don Giovanni* und *Die Hochzeit des Figaro*, mit *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauß und Glucks *Alceste*, machten die Kongreßwoche zu einem musikalischen Ereignis ohnegleichen. Solche Qualität und Fülle bot sich wie selbstverständlich an, als sei in Wien das erstklassige Musizieren wie das Feiern gewissermaßen alltäglich, als lebte die Wiener Gesellschaft in undurchbrochener Tradition weiter.

So beendete auch ein glanzvoller Empfang durch den Landeshauptmann von Niederösterreich im Stift Klosterneuburg diesen einzigartigen Kongreß. Eine der am Schluß gefaßten Resolutionen beauftragte das Exekutivkomitee, die Möglichkeit zu prüfen, ob im Haydn-Jahr 1959 ein Kongreß in derselben Organisationsform durchgeführt werden könne. Es ist in der Tat ratsam, ein so erprobtes Plateau der Begegnungen zu nützen. Die Wiener Veranstaltung will etwas ganz anderes darstellen als die Veranstaltungen der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, und das sollte Wien angesichts der besonderen lokalen Verhältnisse unbenommen bleiben. Es wäre trotzdem ernsthaft zu erwägen, ob nicht auch hier eine kluge Organisation die Gesichtspunkte des Faches mehr in den Mittelpunkt rücken und infolgedessen das Massenangebot an Referaten sichten sollte zugunsten der Konzentration auf bestimmte Themenkreise, die dem Gespräch an der Sache selbst freien Raum lassen, am gemeinsamen Thema, und nicht erst auf gut Glück außerhalb des zusammengekommenen Kreises. Es ist zu fragen, ob nicht eine Beschränkung zumindest Ausichten auf gelegentliche Vertiefung bieten würde, wozu es diesmal Zeitnot und Fülle nicht kommen ließen.

## *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung vom 17. bis 22. September 1956 in Hamburg*

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT/MAIN

Mit strahlendem Himmel und immerwährendem Sonnenschein begrüßte Hamburg die Teilnehmer des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses, zu dem der Senat der Freien und Hansestadt Hamburg und die Gesellschaft für Musikforschung eingeladen hatten. Damit waren auch zugleich der festliche Rahmen und die beschwingte Atmosphäre gegeben, die den ganzen Verlauf des Kongresses bestimmten. Wie 1953 auf dem Bamberger Kongreß hatten sich weit über 500 Teilnehmer eingefunden, zu denen neben der erfreulich hohen Zahl von 160 Mitgliedern aus der Deutschen Demokratischen Republik auch viele Gäste aus anderen europäischen Ländern gehörten. Erstmals konnten auch Fachgenossen aus osteuropäischen Staaten begrüßt werden, so Delegationen aus Polen und der Tschechoslowakei — ein gutes Vorzeichen für die immer umfassendere, fruchtbare wissenschaftliche Zusammenarbeit mit allen Völkern und Nationen, die die Gesellschaft für Musikforschung stets als ihre vornehmste Aufgabe angesehen hat. Besonders stark war in Hamburg die Jugend vertreten, was der Präsident der Gesellschaft, Friedrich Blume, in seiner Ansprache bei der feierlichen Eröffnung des Kongresses lebhaft begrüßte, ist die Jugend doch dazu ausersehen, dereinst die Geschicke der Musikwissenschaft in die Hand zu nehmen. Gleichzeitig sprach der Präsident seinen Dank den zahlreichen Behörden, Institutionen und Persönlichkeiten aus, die entscheidend an der Organisation des Kongresses beteiligt waren und seine Durchführung erst ermöglicht hatten. Blume gab weiterhin die Namen der neuen Ehrenmitglieder der Gesellschaft bekannt: Günter Henle, Curt Sachs und Karl Vötterle. Vorher sprach der „Hausherr“, Heinrich Husmann, launige Worte der Begrüßung und übermittelte die Wünsche des Senats und des Ehrenpräsidenten des Kongresses, Seiner Magnifizenz Prof. Dr. Albert Kolb. Die Feierstunde wurde durch Bläsermusik von Anton Reicha und Hans Joachim Therstappen umrahmt.

Die Hamburger Tagung gehörte zu jenem Typus des sogenannten „gelenkten“ Kongresses, der den Gegenstand der wissenschaftlichen Arbeitssitzungen durch Generalthemen festlegt und für jedes Thema Hauptvorträge bestimmt, die durch kleinere Referate ergänzt werden. Durch dieses Verfahren soll einer Zersplitterung in unzählige Sonderreferate vorgebeugt werden. Damit hat die deutsche Musikwissenschaft seit Bamberg einen Weg beschritten, den auch andere geisteswissenschaftliche Fächer eingeschlagen haben. Diese Tatsache entbindet freilich niemanden davon, Stellung zu nehmen und das Für und Wider einer solchen Kongreßplanung kritisch abzuwägen.

Schon Walther Krüger hat in seiner Besprechung des Bamberger Kongresses (MF 7, 1954) einige grundsätzliche Bemerkungen zur neuen Form der Arbeitssitzungen gemacht. An sie gilt es anzuknüpfen, um so mehr, als der Hamburger Kongreß in gewisser Weise als eine Weiterentwicklung des Bamberger „Experiments“, wie es damals genannt wurde, gewertet werden muß. Die wissenschaftliche Organisation teilte in Bamberg den Stoff in fünf Sektionen mit sehr verschiedenen Themen pädagogischer, systematischer und historischer Natur ein. Dem unbestreitbaren Vorteil der themenmäßigen Konzentration stand der Nachteil gegenüber, daß man auf den Vortrag neuester Forschungsergebnisse, die nicht zu den Rahmenthemen paßten, verzichten mußte. Ein weiterer Nachteil ist, daß einige Referenten ihre Themen offensichtlich „zurechtbogen“, um sie dem Haupttenor einer Arbeitssitzung anzupassen, ohne jedoch inhaltlich Wesentliches zu sagen. Um diesen Gefahren besser begegnen zu können, richtete man in Hamburg außerhalb der vier Sitzungen mit Generalthemen, die Randgebiete der Musikwissenschaft behandelten, noch zusätzlich eine freie Sektion ein, die die Bekanntgabe neuester Forschungen aller Art ermöglichen sollte. Die

Organisation des wissenschaftlichen Gesprächs näherte sich also einer Kompromißlösung, die augenscheinlich einem echten Bedürfnis entsprach, denn für die freie Sektion wurden 26 Referate angemeldet, während bei den vier Generalthemen insgesamt nur 35 Kurzreferate vorgesehen waren. Man sollte deshalb für die Gestaltung des nächsten Kongresses mutig die Konsequenzen ziehen und einen echten Kompromiß anstreben, etwa in der Art, daß neben zwei Sitzungen mit möglichst weit gespannten Generalthemen zwei Sitzungen einer allgemeinen Sektion vorgesehen werden, falls man sich nicht von vornherein für einen freien Kongreß entscheidet. Allen Forderungen gerecht zu werden, dürfte ohnehin unmöglich sein, aber es hat den Anschein, als ob dieser Lösung die Mehrzahl der Mitglieder zustimmen würde.

So wäre es wünschenswert, die Form des Kongresses auf der nächsten Mitgliederversammlung zur Diskussion zu bringen, was bis jetzt leider versäumt worden ist. Es böte sich nunmehr, nachdem auf vier von der Gesellschaft veranstalteten Kongressen Erfahrungen gesammelt werden konnten, die willkommene Gelegenheit, die Organisation der Tagung von 1959 gemeinsam festzulegen. Bei dieser Besprechung könnten dann Vorschläge für die Generalthemen unterbreitet und auch die Zeitdauer der Einzelreferate diskutiert werden; es wurde in Hamburg doch deutlich, daß es nicht möglich ist, in den vorgeschriebenen, wenn auch keineswegs immer eingehaltenen fünf bzw. zehn Minuten Sprechdauer alles Notwendige zu sagen. Es darf allerdings nicht verkannt werden, daß durch diese kurzen Referate die Zeit für die oft unbedingt notwendigen Diskussionen freigehalten werden sollte, die auch tatsächlich diesmal lebhafter als in Bamberg geführt werden konnten. Schließlich tauchte in Hamburg erneut das Problem der Überschneidung von Sektionssitzungen auf. In Bamberg konnte sie mit allen Anstrengungen gerade noch vermieden werden, hier aber war sie wegen der über Erwarten zahlreichen Anmeldungen von Referaten für die allgemeine Sektion nicht zu umgehen. Angesichts der Tatsache, daß es einem Kongreßbesucher schlechterdings unmöglich ist, allen Arbeitssitzungen von Anfang bis Ende beizuwohnen, ist man beinahe geneigt, Parallelveranstaltungen zu befürworten, wenn dadurch wirklich die Möglichkeit zu einer Aussprache gegeben wird.

Die Hamburger Tagung erhielt gegenüber der Bamberger insofern einen neuen Akzent, als zu den jeweils zwei Hauptreferaten der vier Generalthemen neben einem Musikwissenschaftler ein Vertreter eines verwandten Fachgebiets verpflichtet war. Zudem war der Inhalt der richtungweisenden Referate in den Grundzügen Monate vorher in gedruckter Form den Mitgliedern der Gesellschaft zugänglich gemacht worden, so daß sich jeder Teilnehmer auf die Diskussion vorbereiten konnte. Die Sitzung mit dem ersten Generalthema, *Die Musik in den Artes liberales* (unter Vorsitz von Heinrich Bessler), beleuchtete mit zwei Vorträgen von Heinrich Hüsch (Köln) und dem Kölner Historiker Hans Martin Klinkenberg den Stoff von musiktheoretischer und rein historischer Sicht. Die wenigen Kurzreferate und die verhältnismäßig geringe Beteiligung an der Diskussion zeigten jedoch deutlich, daß das Hauptthema allem Anschein nach etwas zu eng begrenzt war und mehr für eine Fachaussprache in kleinem Kreise als für einen internationalen Kongreß in Frage kommt, zumal sich die Beiträge naturgemäß nur auf rein begriffliche Probleme erstrecken konnten. Damit soll keineswegs die Wichtigkeit dieser Problemstellung bestritten werden. Weitaus geeigneter für einen breiteren Zuhörerkreis war das zweite Generalthema *Akustik und Musik*. Unter Leitung von Heinrich Husmann sprachen die Hauptreferate Werner Lottermoser (Braunschweig) und Hanspeter Reinecke (Hamburg). Auch in den anschließenden Vorträgen kam die Vielschichtigkeit der Thematik zum Ausdruck. Sie richtete von Raumakustik über Fragen der Aufnahmetechnik, der Schallplatte und spezieller Instrumentenakustik bis zu Hörproblemen und Behandlung des Tonsystems.

Als echtes „Randgebiet“ kam mit dem dritten Generalthema die *Ethnologische Musikforschung* zu Wort (Vorsitz: Walter Wiora). Kunz Dittmer (Hamburg) beleuchtete von

völkerkundlicher Sicht, Marius Schneider (Köln) von der vergleichenden Musikwissenschaft her die Grundprobleme, denen sich verschiedene spezielle Kurzreferate über Einzelfragen anschlossen. Das vierte und letzte Generalthema *Wort und Ton* durfte von vornherein das weiteste Interesse beanspruchen, handelte es sich doch hier um ein immer wieder neu zu beantwortendes Kernproblem der Musikforschung schlechthin. In dieser Art sollten auch für künftige Kongresse die Hauptthemen ausgewählt werden. Es ist deshalb verständlich, daß gerade in dieser Sektion eine echte Diskussion in Gang kam, zu der schon die beiden Hauptreferate von sprachwissenschaftlicher (Wolfgang Mohr, Kiel) und von musikhistorischer Seite (Anna Amalie Albert, Kiel) Veranlassung gaben. Mohr ging in seinen vielbeachteten Ausführungen vor allem auf die Beziehungen von textlicher und musikalischer Metrik ein. In den Kurzreferaten (Leitung der Sitzung: Adam Adrio) wurde das Wort-Ton-Verhältnis in mannigfaltiger Weise von absoluter, theoretischer und historischer Perspektive aus behandelt.

Oft parallel mit diesen vier Hauptsitzungen lief an mehreren Tagen die *Allgemeine Sektion*. Neben einer Reihe neuer quellenkundlicher Forschungen wurden die verschiedenartigsten Themen aufgegriffen, deren Einzelbesprechungen dem Rezensenten des Kongreßberichtes vorzubehalten ist. An drei Tagen fanden außerdem öffentliche Vorträge statt. Jens Peter Larsen (Kopenhagen) zeigte erstmals Händels Trauerhymne für die Königin Caroline (1737) unter neuem musikhistorischen Blickwinkel. Der Vortragende führte aus, daß dieses Werk die kontinuierliche Reihe Händelscher Oratorien eröffnete und daß besonders der Chorstil von weittragender Bedeutung für die Gestaltung der Oratorien *Israel in Ägypten* und *Der Messias* war. Neben englischen Einflüssen sind für diese Komposition besonders die italienischen Duette als Vorstufe zu den späteren Duettchören und die deutsche Großform der Kantate bemerkenswert. Heinrich Husmann (Hamburg) sprach über *Antike und Orient in ihrer Bedeutung für die europäische Musik*, wobei er mit ausgewählten Beispielen vor allem auf interessante temperierte Tonsysteme der abendländischen und außereuropäischen Musik hinwies. Im dritten öffentlichen Vortrag behandelte Carl Allan Moberg (Uppsala) das Musikleben in Schweden. In einem breit orientierten, soziologisch fundierten kritischen Überblick entwarf er ein umfassendes Bild von den Wechselwirkungen zwischen den Umwelteinflüssen und der keineswegs sich stetig entfaltenden Musikkultur in dem europäischen Randgebiet Schweden.

Am Freitagnachmittag ergab sich die Gelegenheit, die Pianofortefabriken von Steinway & Sons in Hamburg zu besichtigen. Gleichzeitig fand eine Sonderführung von Kunz Dittmer durch die Musikinstrumentensammlung des Museums für Völkerkunde und Vorgeschichte statt. Die Staats- und Universitätsbibliothek veranstaltete eine Ausstellung von alten Handschriften und Drucken. Über die Beschlüsse der Mitgliederversammlung der Gesellschaft wird an anderer Stelle berichtet.

Neben den wissenschaftlichen Arbeitstagen kam auch die Musik zu ihrem Recht. Am Dienstagabend bot der Städtische Chor unter der Leitung von Adolf Detel, verstärkt durch Sänger und Instrumentalisten der Staatlichen Hochschule für Musik, in seiner 702. Motette ein — leider etwas zu ausgedehntes — Konzert mit Musik des Mittelalters. In der überfüllten Hauptkirche St. Petri erklangen das Organum *Viderunt omnes* von Perotin, die vierstimmige Messe von Machaut und Josquins *Missa Pangue lingua*, unterbrochen von Orgelintavolierungen verschiedener mittelalterlicher Meister, die Helmut Tramnitz mit allen Künsten der Registrierung spielte. Etwas problematisch mußten lediglich die alternierend aufgeführten Meßkompositionen wirken, weil sie hier, aus ihrer Zweckbestimmung gelöst, konzertmäßig dargeboten wurden. Am Mittwoch musizierte das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks unter Hans Schmidt-Isserstedt gemäßigt moderne Werke von Honegger, Henze und Egk und im zweiten Teil drei kleinere Werke von Mozart, von denen besonders das Horn-Konzert Es-dur (KV 417) mit dem

hervorragenden Solisten Rolf Lind das Publikum zu wahren Beifallsstürmen hinriß. Für die nächsten beiden Abende hatte die Stadt Hamburg den Kongreßteilnehmern dankenswerterweise Freikarten für Opernaufführungen zur Verfügung gestellt. In der neuerbauten Staatsoper erklang Mozarts *Così fan tutte* unter der Leitung von Joseph Keilberth und in der gelösten, niemals überspitzten Inszenierung von Günter Rennert, am Freitag schließlich unter der Leitung von Leopold Ludwig Ernst Křenek's erst vor einem Jahr uraufgeführte Oper *Pallas Athene weint*. Das Werk hinterließ mit seiner dramatisch sich steigernden musikalischen Aussage und dem geradezu beklemmend aktuellen Sujet, das das Problem der menschlichen Freiheit behandelt, vornehmlich bei den jüngeren Zuhörern einen sehr starken Eindruck.

Obwohl der offizielle Teil des Kongresses am Freitagabend endete, hatten sich am nächsten Tage nicht weniger als 160 Teilnehmer zu einer Besichtigungsfahrt der Schnitger-Orgeln im „Alten Land“ eingefunden. Bei herrlichem Sonnenschein wurde dieser ganztägige Ausflug mit Schiff und Autobus zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Gustav Fock erläuterte in seiner sachkundigen Führung die Orgeln von Stade, Steinkirchen und Neuenfelde. Engelhardt Barthe demonstrierte anschaulich den Klangcharakter dieser Instrumente und brachte u. a. Werke von Lübeck, Bruhns, Froberger und Böhm zu Gehör. Noch einmal war Gelegenheit zu persönlichen Gesprächen und fruchtbarem Meinungsaustausch gegeben, die ja immer einen wesentlichen Teil der Arbeitstagen bilden. So schloß der Internationale Musikwissenschaftliche Kongreß in Hamburg, der allen Teilnehmern eine Fülle wertvoller Anregungen geben konnte.

## *Erste Konferenz der wissenschaftlichen Kommission des International Folk Music Council*

VON WALTER SALMEN, FREIBURG I. BR.

Der *International Folk Music Council*, der hauptsächlich Liebhaber aus allen Erdteilen zu seinen Mitgliedern zählt, hat sich entschlossen, für die spezifisch wissenschaftlichen Aufgaben eine wissenschaftliche Kommission zu gründen, die unter dem Vorsitz von Walter Wiora vom 21. bis 24. Juli 1956 erstmals in Freiburg tagte. Diese Kommission wird auch künftig Expertenkonferenzen mit beschränktem Teilnehmerkreis in verschiedenen Ländern abhalten, die der Aussprache über dringliche Generalthemen dienen sollen. Im Deutschen Volksliedarchiv hatten sich außer Fachleuten aus den westeuropäischen Ländern auch Vertreter aus Nord- und Südamerika, Südafrika, Jugoslawien und der Tschechoslowakei eingefunden. Diese Begegnung zwischen Experten aus geschichtlich reicheren Ländern mit denen aus Staaten mit gegenwärtig noch lebendigeren starken Volkskulturen erbrachte eine bemerkenswerte Erweiterung des Horizontes, wobei sich eindringlich die Fruchtbarkeit des Austausches zwischen der Musikgeschichtsforschung und der musikalischen Volks- und Völkerkunde erwies, und außerdem, wie beide Zweige zu ihrer Weiterentwicklung in vielen Fragen aufeinander angewiesen sind.

Als Generalthema dieser ersten Konferenz wurde die Methode der vergleichenden Melodienforschung erörtert, worüber W. Wiora den Teilnehmern ein einleitendes Referat vorlegte, das durch ein Korreferat von Erich Seemann von seiten der vergleichenden Textforschung glücklich ergänzt wurde. Es galt, darin sterile Skepsis diesem Forschungszweig gegenüber ebenso zu überwinden wie dilettantische Zusammenbringung von Melodien, statt dessen jedoch eine exakte wissenschaftliche Methode weiterentwickelnd auszuarbeiten. Mehrere Referate standen damit in engerem oder weiterem Zusammenhang: so die von H. Möller über die *Verwendung und Umbildung von Volksweisen in der Kunstmusik*, N. Schjørr-

ring: *Dänische Beispiele für das geschichtliche Leben alter Melodien*, M. Schneider: *Rhythmische und melodische Wandlungen einer spanischen Romanzenmelodie*, F. Hoerburger: *Grundsätze der systematischen Ordnung von Volkstänzen*. Während W. Graf grundsätzliche Bemerkungen über den Fragenkomplex *Quellenkritik und Beziehungsfor-*schung vortrug, legte B. Bronson *Observations in a method of comparative analysis in melodic research* an Hand statistischer Erfassung vieler anglo-amerikanischer Volksweisen dar. Zur systematischen Ordnung und Herausgabe klingenden Archivgutes unterbreiteten V. Žganec und F. Collinson beachtenswerte Vorschläge. Vorführungen von jüngst aufgenommenen deutschen, französischen, slowenischen, kroatischen und albanischen Schallaufnahmen in öffentlichen Abendveranstaltungen vermittelten wertvolle Eindrücke von noch lebenden echten Volksgesängen.

## Besprechungen

G. Raynauds Bibliographie des altfranzösi- schen Liedes. Neu bearbeitet und ergänzt von Hans Spanke, in „*Musicologica*“, Erster Band, Leiden (1955), VIII, 286 S. 1872 hatte K. Bartsch den genialen Gedan- ken, seinem *Grundriß der provenzalischen Literatur* ein Verzeichnis der bis dahin be- kannten Troubadour-Lieder als Anhang bei- zugeben. Diese Neuerung wurde mit Freu- den begrüßt, schuf sie doch die Möglichkeit, fortan jedes Lied mit Hilfe der ihm in jenem Verzeichnis gegebenen Kennnummer kurz und eindeutig zu bezeichnen. Ganz ähnlich entwickelten sich die Ver- hältnisse für das Trouvère-Lied. Ein Lied anzuführen, war ungemein umständlich, bis G. Raynaud 1884 durch die Veröffentlichung seines Liederverzeichnisses ein bündiges Zi- tieren ermöglichte. Er benützte zwar ein anderes Ordnungsprinzip als K. Bartsch, doch hatte er das gleiche Ziel im Auge: ein Inventar der vorhandenen Trouvère-Lieder aufzustellen.

G. Raynauds *Bibliographie des Chanson- niers français des XIIIe et XIVe siècles*, Paris (1884), die im 1. Band den Lieder- bestand aller bis dahin bekannten Hss. auf- führt und im Liederverzeichnis des zweiten Bandes 2130 Lieder auf Grund dieser Be- standsaufnahme alphabetisch nach Reimen einordnet, ist eine für ihre Zeit ganz her- vorragende Leistung.

Gestützt auf diese Bibliographie setzte eine rege wissenschaftliche Tätigkeit im Bereich der Trouvère-Kunst ein: die Bahn war ge- ebnet, zeitraubende Vorarbeiten entfielen. Es wurden neue Funde gemacht, hier und da auch festgestellt, daß Raynaud sich ge- irrt hatte, daß er das gleiche Lied, etwa

infolge textlicher Varianten, unter zwei ver- schiedenen Nummern eingeordnet hatte; Versehen, die beim ersten Aufstellen eines solchen Inventars ohne alle Vorarbeiten wohl unterlaufen können, kleine Mängel, die den fundamentalen Wert des Werkes nicht beeinträchtigen können.

1916 gab A. Jeanroy in seiner *Bibliogra- phie sommaire des Chansonniers Français du Moyen Age*, in *Les Classiques Français du Moyen Age* Nr. 18, Paris (1918) biblio- graphische und stoffliche Ergänzungen zu Raynauds längst vergriffenem Werk. Es waren dies wertvolle Hinweise, die ich 1921 z. T. korrigieren, z. T. stark erweitern konnte, in meiner Abhandlung *Die beiden neuesten Bibliographien altfranzösischer und altprovenzalischer Lieder*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921) 289 ff. Acht Jahre später steuerte H. Spanke noch einige weitere Ergänzungen bei in *Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 51 (1928) 99 ff.

So wertvoll aber die verschiedenen Ergän- zungen auch waren, sie konnten eine Neu- ausgabe der Raynaud'schen Bibliographie, in der die an vielen Stellen gemachten Ver- besserungsvorschläge zusammengetragen und verarbeitet werden mußten, nicht ersetzen.

Eine Neuausgabe liegt nun vor. Sie stammt aus dem Nachlaß von Hans Spanke, der 1944 einem Bombenangriff zum Opfer ge- fallen ist.

Einen Nachlaß zu veröffentlichen ist nicht leicht: man weiß nicht, ob das nachgela- sene Werk zur Veröffentlichung reif war, oder ob es sich noch im Zustand des Wer- dens befand; ob es nicht Lücken aufweist, die der Autor noch auszufüllen gedachte. Die vorliegende Neuausgabe spricht sich

darüber nicht aus, sie sagt auch nicht, wer den Nachlaß Spankes zum Zweck der Veröffentlichung überprüft hat und ob dies überhaupt geschehen ist. Dem Toten zu Ehren möchte man wünschen, daß es geschehen wäre.

Die neue Bibliographie der altfranzösischen Lieder bringt die von Raynaud geleistete Pionierarbeit korrigiert, ergänzt, erweitert und umgruppiert. Die alte Numerierung ist weitgehend beibehalten, neue Funde sind eingeordnet worden; mit Recht wurde Abstand genommen von einer Neunummerierung der Lieder, wie ja auch A. Pillet und H. Carstens für ihre *Bibliographie der Troubadours*, Halle (1933), sich an die von K. Bartsch eingeführte Zählung gehalten haben. So alt-eingebürgerte Nomenklaturen lassen sich nicht plötzlich außer Kurs setzen.

Die Frage ist nun: Entspricht die neue Bibliographie den Anforderungen, die die Wissenschaft unserer Tage an ein solches Werk stellt?

Raynaud hatte sich begnügen können mit der Angabe der für jedes Lied in Betracht kommenden Hss., der Angabe des jeweiligen Autors, der Bezeichnung der Liedgattungen und der Aufzählung der Ausgaben. Heute liegen die Dinge wesentlich schwieriger: Romanistik und Musikwissenschaft sind inzwischen weitgehend in die Materie eingedrungen und erheben, beide, Anspruch auf Berücksichtigung. Das gleiche gilt von der Handschriften-Forschung.

Fassen wir zunächst die für eine Bibliographie in Betracht kommenden allgemeinen Belange ins Auge! Raynaud hatte den Hss. Sigel gegeben, die ihre jeweiligen Aufbewahrungsorte kennzeichneten, in alphabetischer Einordnung. Dieses Verfahren war einerseits recht brauchbar, andererseits aber umständlich, weil z. B. für Paris, das in seiner Bibliothèque Nationale eine große Anzahl der Hss. beherbergt, Raynaud gezwungen war, mit Exponenten bis zu 17, also Pb<sup>17</sup>, zu arbeiten. E. Schwan, der in seinem Buch *Die altfranzösischen Liederhandschriften*, Berlin (1886), die wechselseitigen Beziehungen der Liederhandschriften der Trouvères untersucht hat, ersetzte die Sigel von Raynaud durch große und kleine lateinische Buchstaben, wobei er die von Raynaud aufgestellte Reihenfolge übernahm, die Systematik der Raynaud'schen Bezeichnungsweise jedoch zerstörte: er verwendet die großen Buchstaben durchgehend und, wo diese zu Ende sind, in gleicher Weise die kleinen,

doch nicht nur für die Hss., sondern auch für moderne Kopien vorhandener Hss., sowie für Teile von bereits bezeichneten Hss. (sogen. „Liederbücher“), sogar für einzelne Lieder. Zu Schwans Zeit waren vom *Roman de la Violette* z. B. nur zwei Hss. bekannt; heute kennt man deren vier. Wie sie unterbringen? Ferner sind heute noch weitere Lieder einlagen in Romanen bekannt; wo diese einordnen?

Die Schwanschen Sigel mochten damals, für Schwans Zwecke, recht und bequem sein. Sie wurden in der Folgezeit für Ausgaben von Liedern kritikal übernommen. Das mochte angehen, weil diese Ausgaben doch nur einen kleinen Teil des Handschriftenbestandes benützten. Für eine systematische Übersicht aber, wie eine moderne Bibliographie sie von dem heute vorliegenden umfangreichen Handschriftenbestand geben muß, sind die Schwanschen Sigel unbrauchbar: sie sagen nichts aus über die Hss., sie lassen keine Erweiterungen zu und sie sind systemlos.

Bereits 1921 habe ich auf diesen Mißstand hingewiesen und eine systematische Bezeichnungsweise, die Ordnung in die Verworrenheit bringen sollte, gefordert und sie angestrebt in *Zeitschrift für romanische Philologie* 41 (1921) 294 f. und 339—345. In der Einleitung zu meinen *Altfranzösischen Liedern*, Teil I (S. XXVIII ff.) Halle (1953) bzw. Tübingen (1955), ist diese meine klare Zusammenstellung einer systematischen Bezeichnungsweise, die sich bewährt hat, neuerdings zu finden. Auch Spanke hatte die von mir eingeführten Sigel als „praktisch“ empfunden. Hat er sie übernommen, oder haben sie ihm doch wenigstens geholfen, für seine Bibliographie ein geordnetes System zu finden und durchzuführen? — Leider nein.

Dem Hrsg. von Liedern eines einzelnen Trouvère etwa mag es freigestellt sein, welche Sigel immer er den Hss., die die Lieder seines Autors enthalten, geben will. Von einer Bibliographie aber, die den ganzen Komplex umfassen muß, erwartet man, daß sie durch logische und übersichtliche Bezeichnungsweise klar herausstelle:  
die großen Liedersammlungen,  
die kleinen Liedersammlungen,  
die Fragmente von Liedersammlungen bzw. Hss.,  
die Hss. mit Liederinlagen,  
die Einzelvorkommen von Liedern.

Spanke übernimmt zunächst die Schwanschen Sigel. Da sie nicht ausreichen, bezeichnet er die nach Schwan bekanntgewordenen Hss., Hss.-Fragmente sowie Einzelvorkommen unterschiedslos mit arabischen Ziffern (1—48). Für die Liederinlagen in Gautier de Coincis *Miracles de la Sainte Vierge* benützt er meine Bezeichnungsweise, jedoch unzulänglich, da er die griechischen Buchstaben, die den römischen Ziffern erst ihre Bedeutung geben, wegläßt.

Bei den Liederinlagen zitiert er die Stücke bald nach Versen, bald nach ihrer Foliozahl in der Hs., bald nach Nummern. Es ist sehr schade, daß dieser inkonsequenten Bezeichnungsweise zufolge seiner Arbeit die rechte Übersichtlichkeit fehlt.

So viel über die Bibliographie, was ihre Anlage angeht. Da sie eine musikwissenschaftliche Bücherreihe eröffnet, sollen nun die in das Interessengebiet der Musikwissenschaft fallenden Belange erörtert werden. (Die die Romanistik angehenden Fragen sollen an anderer Stelle besprochen werden). Auch hier sieht man mit wachsendem Bedauern viele Unzulänglichkeiten zutage treten.

S. 12 ff. werden die Ausgaben der Hss. aufgeführt, von denen für die Musikwissenschaft besonders die Faksimile-Ausgaben von Bedeutung sind. Es schließen sich Textausgaben allgemeinen Charakters an, dann die Ausgaben einzelner Liedgattungen (S. 16). S. 19 folgen die Ausgaben musikwissenschaftlicher Orientierung. Diese fallen auf als außerordentlich knapp. Elf Werke im ganzen. Man vermißt zu Hs. U die Ausführungen von H. Riemann, *Die Melodik der Minnesänger* (in *Musikalisches Wochenblatt* 28 [1897] 448 ff.). Bei P. Aubry, *Les plus anciens Monuments de la Musique Française* fehlt die ganz ausführliche Besprechung von H. Riemann (in *Musikalisches Wochenblatt* 36 [1905] 761 ff.). J. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg (1908) hätte erwähnt werden müssen. Die Musikausgabe der 213 Lieder aus dem Anfang der Hs. K von P. Aubry, Paris (1910) dürfte nicht fehlen. Der nicht erwähnte zweite Band der Faksimile-Ausgabe der Hs. Cangé von J. Beck bringt eine Übertragung der gesamten Hs. Bei Gerold I. fehlt meine Besprechung: *Der Sprung ins Mittelalter*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 59 (1939) 207 ff. Man vermißt weiterhin: Th. Gérold, *Remarques sur quelques Mélodies de Chansons de Croisade*, in

*Romania* 46 (1920) 109. H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1932, wird übergangen. G. Reese, *Musik in the Middle Ages*, New York (1940) ist nicht angeführt.

In dieser Abteilung bringt Spanke auch, nicht ganz am rechten Platz, drei Arbeiten, die „*Metrik und Musik als Formelemente des altfranzösischen Liedes berücksichtigen*“; unter Nr. 99 *Geschichte der altfranzösischen und provenzalischen Romanzenstrophe* (1930) von Storost. Dahinter steht, man sieht es mit Schrecken, das Prädikat „wertlos“. Einem Bibliographen kommt es nicht zu, — es geschah zum Glück nur selten — Werturteile abzugeben; seine Aufgabe ist es vielmehr, auf Besprechungen hinzuweisen, aus denen der Leser sich selber ein Urteil bilden kann.

Spanke gibt gelegentlich Besprechungen an, doch nur in Auswahl. Warum fehlt bei Nr. 75 (S. 18) die Rezension von Restori in der *Rivista musicale italiana* 8 (1901) 1032 ff., die für die musikalischen Belange viel wichtiger ist als manch eine andere, die erwähnt wird?

S. 20 führt Spanke seine Abhandlung: *Beziehungen zwischen romanischer und mittel-lateinischer Lyrik* an, die mit der Musik als solcher wenig zu tun hat. Auch hier hat er die Besprechungen fortgelassen. Es mag deshalb auf meine Ausführungen in der *Deutschen Literaturzeitung* vom 25. Oktober 1942, Spalte 936 ff. und in *Romanische Forschungen* 58 (1944) 114 ff., sowie auf die Besprechung von J. Storost in *Zeitschrift für romanische Philologie* 62 (1942) 398 ff. verwiesen werden.

Abschließend bemerkt Spanke S. 20 „*Hier hätten sich einige in anderen Abschnitten untergebrachte Arbeiten anführen lassen, ferner wertvolle Aufsätze (besonders Gennrichs) in musikwissenschaftlichen Zeitschriften.* Näheres s. unter den einzelnen Liedern.“ Ich greife zur Probe das Lied 123 (S. 52) heraus und zitiere, mich auf die Musikwissenschaft beschränkend, was alles hier hätte angeführt werden müssen: P. Aubry, *Un Coin Pittoresque de la Vie Artistique au XIII<sup>e</sup> siècle*, Paris (1904) 4 ff.; H. Riemann, *Die Melodik der Minnesänger*, in „*Musikalisches Wochenblatt*“ 36 (1905) 778a; H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, Leipzig<sup>1</sup>(1950) 1/2, 193; <sup>2</sup>(1920) 1/2, 193; P. Aubry, *La Rythmique des Troubadours et des Trouvères*, Paris (1907) 24; J. Beck, *Die modale Interpretation der*

*mittelalterlichen Monodien*, in *Caecilia* 24 (1907) 103; J. Beck, *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg (1908) 146; J. Beck, in J. Bédier, *Les Chansons de Colin Muset*, Paris (1912) 31; J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, Leipzig (1913) I, 211; J. Beck, *Le Chansonnier Cangé* (= Hs. O), Paris (1927) II, 101; an neuester Literatur ist noch hinzuzufügen: F. Gennrich, *Altfranzösische Lieder*, I. Teil Halle (1953) und Tübingen (1955) 31 und F. Gennrich, in *Die Musikforschung* 7 (1954) 166. Spanke bringt zu Nummer 123 lediglich zwei musikwissenschaftliche Werke.

Als weitere Stichprobe nehmen wir das Lied 1760 (S. 242). Spanke erwähnt nur Archiv 156 (1930) 197; es fehlt meine Ausgabe in „*Zeitschrift für romanische Philologie*“ 50 (1930) 197, wiewohl die nur zwei Seiten vorher stehende Ausgabe von Lied 390 auf S. 83 erwähnt wird. Es fehlt außerdem die Ausgabe von H. Anglès, *El Codex musical de las Huelgas*, Barcelona (1931) I, 266 und II, 193. Das Stück wurde neuerdings von H. Husmann behandelt in *Die Musikforschung* 5 (1952) 117, sowie von mir ebenda 7 (1954) 163. Von Interesse für den Musikwissenschaftler wäre auch der Hinweis gewesen auf die Beziehungen, die zwischen der 2. Strophe des Liedes 808 von Thibaut de Champagne und dem Lied von J. Brahms „*Adi könnt' ich, könnte vergessen sie!*“ bestehen, die ich in *ZfMw* 10 (1927) 129 entwickelt habe.

Bei Lied 995 sowie 1642 fehlen die Ausführungen, die ich, in meiner *Formenlehre* (S. 133 sowie S. 158) gemacht habe. Bei Lied 12 und 83 auf S. 38 bzw. 48 finden wir unterdrückt die Abhandlung von P. Verrier, *La Chanson de Notre Dame de Gautier de Coinci*, in *Romania* 59 (1933) 497, auf Grund deren sich ein literarischer Streit zwischen Spanke in *Zeitschrift für romanische Philologie* 53 (1933) 629 ff. und P. Verrier, *Questions de métrique française*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 58 (1934) 425 entwickelt hatte.

Diese wenigen Stichproben wirken alarmierend. Man findet sich erinnert an das, was Spanke in *Zeitschrift für romanische Philologie* 62 (1942) 403 vorgeworfen wird, daß er, „*abgesehen von Ausgaben, vorzugsweise — und zwar sehr reichlich — sich selbst zitiert*“, andere dagegen gern „*mehr oder weniger schroff*“ ablehnt.

S. 20 ff. werden die Ausgaben der einzelnen Dichter aufgeführt; es sind zumeist Textaus-

gaben ohne Berücksichtigung der Musik. Als Musikausgaben sind zu ergänzen: zu Nr. 122 (S. 23) mein Beitrag *Zu den Liedern des Conon de Béthune* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 42 (1922) 231; zu Nr. 123 die Ausgabe der Lieder des Chastelain de Couci von Fr. Michel, die auch die Melodien in der Übertragung von Perne enthält. Bei Gautier de Dargiés (S. 24) wären neuerdings die Ausführungen von W. Bittinger zu Rayn. 1622, 1575, 684, 795 und 1969 in *Zeitschrift für romanische Philologie* 69 (1953) 165 ff. nachzutragen sowie die kritische Ausgabe des Liedes 1223 in W. Bittinger, *Studien zur musikalischen Textkritik*, Würzburg (1953) 69. S. 26 ist zu ergänzen: R. Zitzmann, *Die Lieder des Jacques de Cysoing* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 65 (1943) 1 ff.; S. 31: F. Gennrich, *Simon d'Authie, ein pikardischer Sänger*, in *Zeitschrift für romanische Philologie* 67 (1951) 49 ff.

S. 35 wird die für das Liederverzeichnis angewandte Verfahrensweise wie folgt erläutert: „*Hinsichtlich der Literatur über die Lieder verweisen wir auf die Ausgaben; ausnahmsweise werden andere Studien zitiert, wenn sie zum Verständnis des betr. Liedes über die Ausgaben hinaus Wesentliches beitragen.*“ — Auch hier gibt Eigenurteil den Ausschlag. — Für die Musikwissenschaft wird „*hinter dem metrischen Schema in großen Buchstaben der musikalische Bau mitgeteilt, in der Regel nach der Hs. M, sonst nach Hs. K, O oder U. Metrische oder melodische Formbeziehungen zu andern Liedern werden angegeben. Falls in einer Musikhandschrift die Notation fehlt, wird das durch ein ° hinter der Folioziffer vermerkt.*“ Für die Musikwissenschaft ist es von besonderem Interesse, zu erfahren, ob ein Lied mit Notation überliefert ist oder nicht. In den neueren Textausgaben der Lieder finden wir diese Feststellungen bereits vor. Für eine neue Bibliographie sind sie ganz unerlässlich. Auch hier sollen Stichproben die Zuverlässigkeit der Angaben prüfen; auch hier muß ich mich, trotz Vollständigkeit meiner Unterlagen, auf wenige Hss. beschränken. Die Angaben Spankes über die Hs. U sind zutreffend bis auf die Lieder 413 und 1429, die, entgegen seiner Meinung, keine Notation besitzen; Lied 221 hat Notation nur für 5 1/2 Verse, 985 nur für 5 Verse und Lied 1429 nur für 1 1/2 Vers.

Bei der Hs. London. Brit. Mus. Egerton 274 ergibt sich folgende abweichende Sachlage:

Lied 603 hat Notation nur für die beiden letzten Verse, ebenso haben 711 und 2075 Noten nur für die letzten 5 Silben der Strophe.

In der Hs. Paris Bibl. Nat. fr. 12483 sind die Lieder 318a und 1214a ohne Melodie. In Hs. Paris, Bibl. Nat. fr. 1109 haben 20 von 43 (nicht 34) Liedern keine Notation, und zwar: 277, 331, 359, 494, 703, 833, 950, 1026, 1066, 1094, 1186, 1191, 1443, 1584, 1661, 1675, 1679, 1798, 1817 und 2049.

Bei der Hs. D = Rom, Bibl. vaticana Reg. Christ. 1490 sind an irrümlichen Angaben richtig zu stellen: 1186 ist erst von der 5. Strophe ab erhalten, daher ohne Notation (auch in Hs. A fehlt der Anfang der Melodie); 238 beginnt mit dem letzten Vers der vorletzten Strophe, die Melodie ist also ebenfalls verloren; das gleiche gilt von 1647. Ebenso ist 255 ohne Melodie; bei 611 fehlt der Anfang der Melodie, in 1353 besteht nach den ersten 6 Tönen eine Lücke bis zum 8. Vers.

Die ohne Notation überlieferten Lieder der Hs. P = Paris, Bibl. Nat. fr. 847 sind richtig als solche vermerkt, doch hat 833 Notation in P, dagegen in Hs. Q nicht.

Mit größerer Spannung wendet man sich nun den Ausführungen über den musikalischen Bau der Lieder zu. Als Grundlage zu seinen Angaben in der Neuausgabe der Bibliographie diente dem Autor offensichtlich sein schon genanntes Buch *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik*, mit dem Spanke ganz unbestritten wertvolle Arbeit geleistet hat, besonders auch durch die Feststellung bis dahin unbekannter Kontrafakta. Das Buch trägt den Untertitel: *Mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik*. Die Berücksichtigung der Musik finden wir beschränkt auf die Mitteilung der Aufeinanderfolge der einzelnen Distinktionen der Melodie eines Liedes, äußerliche Merkmale, die in keinen ursächlichen Zusammenhang gebracht werden. Spanke sieht die Strophe als eine Aufeinanderfolge von Verszeilen, die durch den Reim gestaltet wird. Zu dieser Überbewertung des Reimes mag ihn geführt haben seine Kartei, in der er alle ihm zugänglichen altfranzösischen und mittellateinischen Lieder nach den Reimen ihrer ersten Strophe eingeordnet hatte, ein Verfahren, das er von F. W. Maus, *Peire Cardenals Strophenbau in seinem Verhältnis zu dem anderer Trobadors*, Marburg (1884), über-

nommen hatte. In Spankes Kartei blieb die Musik unberücksichtigt. So kommt es, daß Spanke nur die Kontrafakta aufgefunden hat, die auf Grund metrischer Erwägungen mit Hilfe des Reimes feststellbar sind (reguläre Kontrafaktur). Der Nachweis der nur auf Grund ihrer Musik feststellbaren Kontrafakta mußte sich ihm versagen. So lesen wir wohl (S. 261), daß das Lied 1934 zwar die gleiche Melodie habe wie das Lerchenlied von Bernart von Ventadorn — eine schon seit langem bekannte Tatsache —, daß aber der Textbau verschieden sei, weil dem Bau von 8 a b a b b a a b der von 8 a b a b c d c d entgegensteht. Schon früher bekannt ist auch die hier erwähnte lateinische Quelle des Liedes 349 (S. 78), wie auch, daß ihre Melodie in dem provenzalischen Agnesspiel benutzt wurde. Daß aber der ganze Komplex von 349 die gleiche Melodie, nämlich die des Lerchenliedes, verwendet, diese Erkenntnis kann man mit der auf Reimanordnung begründeten Methode Spankes nicht gewinnen. Dieses Kriterium versagt hier.

Spanke ist nicht bewußt geworden, daß es sich bei 349, 365, 1934, dem lat. *Quisquis cordis*, dem prov. *Seyner, mil gracias* aus dem Agnesspiel um lauter mit Notation überlieferte Kontrafakta des „Lerchenliedes“ handelt. Keines dieser Lieder aber stimmt in der Reimanordnung mit dem Vorbild überein (vgl. F. Gennrich, *Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit*, in Zeitschrift für deutsches Altertum 82 (1948) 115). Die nachschaffenden Dichter lehnen sich also in erster Linie an die Melodie, nicht an die Reimverteilung des Vorbildes an. Das provenzalische Agnesspiel liefert den Beweis, daß der provenzalische Nachdichter den Text des eigentlichen, des provenzalischen Vorbildes überhaupt nicht gekannt hat; denn es wird uns ausdrücklich von dem Lied *Seyner, mil gracias* gesagt: „*Angelus . . . facit planctum in sonu: Si quis cordis et oculi.*“

Die Beurteilung des Liedes 719 (S. 123) mit seinem lateinischen Kontrafaktum zeigt abermals, daß für Spanke die Musik bei der Zuteilung eines Liedes zu der einen oder anderen Gattung keine Rolle spielt: er sieht in dem volkssprachigen Vorbild eine „Kanzone“, in dem lateinischen Lied, lediglich nach dem Reim des 5. Verses urteilend, eine „Sequenz“, während beide doch die gleiche Melodie wie auch den gleichen Bau haben (vgl. F. Gennrich, *Lateinische Lied-*

*kontrafaktur*, in Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek Heft 11).

In mittelalterlichen Hss. muß man rechnen mit Fehlern im Text wie in der Melodie. Das Feststellen des musikalischen Grundrisses eines Liedes erfordert deshalb peinlichste Genauigkeit. Wie oft finden wir Distinktionen durch Verschiebung oder Verlagerung so entstellt, daß eine vorliegende Wiederholung nur schwer zu erkennen ist. Zu sicheren Erkenntnissen führen fachliches Wissen und fachliche Erfahrung. Spanke hat sich diese verbaut infolge seiner Ansicht: „Die Melodie gehört nicht zum streng gefaßten Wesen der Strophe als Form“ (so schrieb er in seinem oben erwähnten Buch). Wir werden daher auch hier mit Irrtümern zu rechnen haben. Auch hier ist es nicht möglich, in einer Besprechung die etwa 1000 Grundrisse alle nachzuprüfen. Auch hier muß ich mich auf Stichproben beschränken. Ich sehe z. B. bei 13 an 8. Stelle die Wiederholung von B, nicht E; 87 hat an 9. Stelle C, nicht F; bei 113 muß es am Schluß CBD heißen, nicht B'CD; 264 hat nur zwei verschiedene Melodien; bei 401 ist die letzte Distinktion A', nicht C; in 417 ist B durch A' zu ersetzen; 437 geht auf CDC'D' aus, nicht auf CDE'D'; bei 565 stimmen 8 Hss. Ton für Ton überein, die beiden anderen Hss. haben fingierte Melodien; in 580 ist FG durch AB zu ersetzen; 616 ist eine Rundkanzone, die letzte Distinktion ist B, nicht E; 647 hat in der Hs. U: A B B B; 1378 hat in der Hs. U: C<sup>1</sup>, C<sup>2</sup>, nicht CD, beide Hss. stimmen bis auf die 5. Distinktion genau überein; Hs. U bringt die genaue Wiederholung von Distinktion 4, während Hs. M sich hier mit den Strukturtonen begnügt; in 1752 hat der Refrain: C<sub>8</sub>C<sub>7</sub> nicht C<sub>7</sub>C<sub>8</sub>, der melodische Bau ist: A<sup>1</sup> B A<sup>2</sup> B C D A<sup>2</sup> B / E F; 1847 hat den Bau: A A B<sup>1</sup>C / AB<sup>2</sup>. Spankes Angaben sind häufig unbestimmt gehalten. Es wird nicht unterschieden, ob bei der Wiederholung einer Distinktion der Anfang oder der Schluß differenziert gestaltet ist. Melodische Sequenzbildung bleibt unberücksichtigt; selbst Wiederholungen sind als solche mitunter nicht erkannt.

In den oben erwähnten Fällen handelt es sich um einzelne Versehen. Bedenklicher werden die Fälle, in denen Spanke die motivische Verkettung der Distinktionen nicht erkannt hat. Nur einige Beispiele. Bei 2005 gibt Spanke für 15 Verse 14 Distinktionen

an. Den richtigen Aufbau zeigt Beispiel 1 (S. 157).

Bei 408 ist die Rede von „mehreren Melodien“; demgegenüber ist festzustellen, daß alle 4 Hss. die gleiche Melodie überliefern mit dem Bau, den Beispiel 2 (S. 157) wiedergibt.

Die handschriftlichen Fassungen sind gegenüber der Hs. U transponiert, d. h. M ist einen Ton höher, O einen Ton tiefer und T eine Quinte höher aufgezeichnet. Daneben treten Verlagerungen und Verschiebungen, auch beides vereint, auf. Es ist daher ausgeschlossen, daß man ohne musikalische Textkritik eine einwandfreie Formanalyse geben kann. Lied 1706 ist eine Rotrouenge, deren Bau aus Beispiel 3 hervorgeht.

Bei Lied 1813 sind die Angaben bei Spanke zu ungenau; den Bau zeigt das Beispiel 4.  $\gamma$  ist mit  $\beta$  verwandt; der Anfang des Liedes gleicht dem des Liedes 575 des gleichen Autors, dessen Bau das Beispiel 5 darstellt. Auch bei diesem Lied sind die Angaben Spankes farblos.

Den Bau des Liedes 1989 zeigt Beispiel 6 (S. 158).

Aus der Strukturformel Spankes geht die Verwandtschaft der einzelnen Distinktionen nicht hervor. Bei Lied 1668 hält Spanke die Notation für „schwer leserlich“; sie bietet aber nicht mehr Schwierigkeiten als andere Stücke auch. Nach kurzem Mühen ist der Bau, im Gegensatz zu Spanke, als der in Beispiel 7 (S. 157) dargestellte festzustellen. Einen der interessantesten und lehrreichsten Fälle bietet die Liedgruppe Rayn. 1188/1135. Spanke ist an ihrer Bedeutung achtlos vorbeigegangen.

Bereits Ludwig hatte auf Rayn. 1188 und seine Sippe aufmerksam gemacht (vgl. F. Ludwig, *G. de Machaut, Mus. Werke* 2, 33 und 69). Spanke muß die Angaben Ludwigs wohl gekannt haben, denn er spricht, wie Ludwig, bei 1188 von 3 Melodien — es sind deren nur zwei — und kennt die Gleichheit der Melodien von 1140a (nicht 1141a) und 1188, ohne jedoch die Zusammenhänge zu überblicken.

Rayn. 1188 *Qui bien aime, a tart oublie* von Moniot d'Arras ist wahrscheinlich ein Kontrafaktum des anonymen weltlichen Liedes Rayn. 516/518 *Quant voi venir la gelée*, das leider ohne Melodie überliefert ist, das sich aber textlich mit Rayn. 1188 berührt. Es wäre von hohem Interesse, zu wissen, ob bereits dieses Lied auf zwei verschiedene Melodien gesungen worden ist, denn Rayn.

Beispiel 1 (Lied 2005)

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1. $\alpha$ 2. $\alpha$ $\beta_1$	$\gamma$	$\delta$	$\gamma$		
a 4 a 4 b 6 $\sim$	c 8	d 6 $\sim$	e 8	$\beta_1$	$\underbrace{1. \alpha \quad 2. \alpha}_{G_8} \quad \beta_2$
...	...	...	...	f 6 $\sim$	C 6 $\sim$
1. $\alpha$ 2. $\alpha$ $\beta_1$	$\gamma$	$\delta$	$\gamma$		
a 4 a 4 b 6 $\sim$	c 8	d 6 $\sim$	e 8		

Beispiel 2 (Lied 408)

I.	II.	III.
$\alpha^1 \alpha^2$	$\beta \quad \gamma$	
a 7 b 7	a 7 b 7	$\delta \quad \varepsilon$
...	...	a 4 b 7
$\alpha^1 \alpha^2$	$\beta \quad \gamma$	
a 7 b 7	a 7 b 7	

Beispiel 4 (Lied 1813)

I.	II.	III.
$\underbrace{\alpha + \beta}_{a_{10}}$	$\underbrace{\alpha + \gamma}_{b_{10}}$	$\underbrace{\delta + \varepsilon_1}_{a_{10}}$
...	...	$\beta \quad \underbrace{\alpha + \gamma}_{C_4^1 \quad C_{10}^2}$
$\underbrace{\alpha + \beta}_{a_{10}}$	$\underbrace{\alpha + \gamma}_{b_{10}}$	$\underbrace{\delta + \varepsilon_2}_{a_{10}}$

Beispiel 3 (Lied 1706)

$\alpha \quad \beta \quad \dots \quad \alpha \quad \beta$	$\gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \dots \quad \gamma \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta$
a 5 $\sim$ b 5 a 5 $\sim$ b 5	a 5 $\sim$ a 5 $\sim$ b 5 b 5 a 5 $\sim$ C <sub>5</sub> <sup>1</sup> $\sim$ C <sub>5</sub> <sup>2</sup> $\sim$ D <sub>5</sub> <sup>1</sup> D <sub>5</sub> <sup>2</sup> C <sub>5</sub> <sup>3</sup> $\sim$

Beispiel 5 (Lied 575)

$\underbrace{\alpha + \beta_1}_{a_7}$	$\underbrace{\gamma + \delta_1}_{b_7}$	...	$\underbrace{\alpha + \beta_1}_{a_7}$	$\underbrace{\gamma + \delta_1}_{b_7}$	$\varepsilon$	$\underbrace{\alpha + \beta_2}_{c_7}$	$\underbrace{\eta + \vartheta}_{c_7}$	$\underbrace{\gamma \text{ var.} + \delta_1}_{d_8}$	$\underbrace{\iota + \delta_2}_{E_7}$	$\underbrace{\kappa + \delta_1}_{D_6}$
---------------------------------------	--	-----	---------------------------------------	--	---------------	---------------------------------------	---------------------------------------	---	---------------------------------------	--

Beispiel 7 (Lied 1668)

$\underbrace{\alpha + \omega_1}_{a_{10}}$	$\underbrace{\beta + \omega_2}_{b_{10}}$	$\underbrace{\gamma + \omega_1}_{a_{10}}$	$\underbrace{\delta + \omega_2}_{b_{10}}$	$\underbrace{\varepsilon + \omega_1}_{b_{10}}$	$\zeta$	$\underbrace{\gamma + \omega_1}_{a_{10}}$	$\underbrace{\beta + \omega_2}_{b_{10}}$
---	--	---	---	--	---------	---	--

Beispiel 6 (Lied 1989)

	I.		II.	
$\alpha_1$	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_2}$			
a 10	b 10 ~			
.....				
$\alpha_1$	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_1}$		$\underbrace{\beta + \varepsilon + \zeta}$	
a 10	b 10 ~		b 10 ~	
.....				
	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_2}$		$\underbrace{\beta + \varepsilon + \eta + \omega_2}$	
	b 10 ~		b 10 ~	
.....				
$\alpha_2$	$\underbrace{\beta + \gamma + \omega_2}$			
a 10	a 10			

Beispiel 8 (Lied 1188, Melodie I)

I.		III.
$\alpha_1$ $\alpha_2$		$\gamma$ $\alpha_3$
a 7 ~ b 7		a 7 ~ b 7
.....		
$\alpha_1$ $\alpha_2$	$\beta$	$\gamma$ $\alpha_2$
a 7 ~ b 7	b 7	a 7 ~ b 7

Beispiel 9 (Lied 1140a)

I.		III.
$\alpha_1$ $\alpha_2$		
a 7 ~ b 7		
.....		
$\alpha_1$ $\alpha_2$	$\beta$	$\gamma$ $\alpha_2$
a 7 ~ b 7	b 7	a 7 ~ b 7

Beispiel 10 (Lied 1188, Melodie II)  $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \gamma \quad \alpha \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \theta$   
 $a 7 \sim b 7 \quad b 7 \quad a 7 \sim a 7 \sim b 7 \quad a 7 \sim a 7 \quad b 7 \quad a 7 \sim$

Beispiel 11 (Lied 1135)  $\alpha \quad \beta \quad \gamma \quad \alpha \quad \delta \quad \varepsilon \quad \zeta \quad \eta \quad \theta$   
 $a 7 \sim b 7 \quad a 7 \sim b 7 \quad b 7 \quad a 7 \sim b 7 \quad a 7 \sim b 7$

1188 ist mit 2 verschiedenen Weisen überliefert und zwar mit Melodie I in den Hss. D und  $\rho$ , und Melodie II in den Hss. P und X.

Melodie I hat den Bau, den Beispiel 8 zeigt. Sieben Verse dieses Aufbaues übernimmt das Kontrafaktum Rayn. 1140a *De chanter m'est pris envie* unter Auslassung von Vers 6 und 7 (Siehe Beispiel 9). Es liegt also irreguläre Kontrafaktur, in diesem Fall eine verkürzte Fassung, vor.

Den Bau der Melodie II von Rayn. 1188 zeigt Beispiel 10.

Diese letzte Struktur (mit 7-, nicht 10-silbigen Versen) übernimmt Rayn. 1135 *Amours n'est pas, que qu'on die*, ein Lied des gleichen Autors., Moniot d'Arras, in seiner aus den Hss. M D K N X bekannten Hauptmelodie I, indem der Vers  $\gamma$  verdoppelt wird, wie Beispiel 11 zeigt.

Verszahl der Strophe, Reimgeschlecht und Reimanordnung in Vorbild und Kontrafaktum sind verschieden, und dennoch liegt eine Übernahme der Melodie vor! Wir haben es hier wieder mit einer irregulären Kontrafaktur, diesmal mit einer erweiterten Fassung, zu tun.

Dieses Lied, Rayn. 1135 mit Melodie I, hat in der Hs.  $\rho$  fol. 59r eine geistliche und zwar eine reguläre Nachdichtung erfahren: Rayn. 1183 *Toi reclaim, vierge Marie*.

Auf die gleiche Melodie (Rayn. 1135 mit Melodie I) wurde gedichtet, vielleicht von Moniot d'Arras, wiewohl in V. 33 des Liedes der Verfasser sich „Perron“ nennt, ein drittes Lied: Rayn. 1231 *Amours, s'onques en ma vie*. Gleicher metrischer Befund bei gleichen Melodien lassen eine reguläre Kontrafaktur erkennen.

Nun hat Rayn. 1135 in Hs. V eine von der Hauptfassung abweichende Melodie II, bei der es sich zweifelsohne um eine schlechte Überlieferung handelt, denn die gleiche Hs. teilt uns auch das Kontrafaktum, Rayn. 1231, mit, dessen Melodie II nur streckenweise die gleiche oder eine ähnliche Linienführung wie Melodie II von Rayn. 1135 aufweist.

Die Melodie III von Rayn. 1135 in Hs. R ist wohl viel jüngeren Datums.

Man neigt zu der Annahme, daß das 1239 entstandene, ohne Melodie überkommene anonyme Kreuzzugslied Rayn. 1133 *Ne chant pas que que nus die*, das ähnlichen Wortlaut des ersten Verses und gleichen Strophenbau aufweist, die Melodie (I?) von Rayn. 1135 benützt hat.

Die 2 angeführten Lieder, Rayn. 1188 und 1135, bieten eine selten günstige Gelegenheit, einen tieferen Einblick zu tun nicht nur in das Wesen der Kontrafaktur, sondern auch in die Melodiebildung.

Die Refrains gehören zum Interessantesten, was die Literatur des Mittelalters in musikwissenschaftlicher und ebenso in philologischer Hinsicht kennt. Sie sind vornehmlich im altfranzösischen Sprachgebiet gepflegt worden und zwar im Trouvère-Lied — Refrainlieder und Lieder mit „Wanderrefrains“, wie Spanke sie nennt, — wie auch in den Motetten. Diese Nachweise fehlen ganz in der Neubearbeitung der Bibliographie, obwohl reiche Literatur darüber vorhanden ist.

Bei Rayn. 1188 hätte unbedingt vermerkt werden müssen, daß der erste Vers dieses Liedes: *Qui bien aime, a tart oublie* in Rayn. 36, in der zweiten Strophe von Rayn. 1740, im Motetus [814] und im Liedtenor der Motette [890—891] begegnet, daß Guillaume de Machaut den Refrain als Anfangsvers des *Lay de Plour*, im *Remède de Fortune* V. 4256 und im 10. und 30. Brief des *Voir Dit* verwendet, daß schließlich Chaucer die Melodie des Refrain im abschließenden „roundel“ seines *Parlement of Foules* verwendet hat (vgl. F. Ludwig, G. de Machaut, *Mus. Werke* 2, 33\*). Im übrigen verweise ich auf mein Refrain-Verzeichnis in *Rondeaux, Virelais und Balladen* 2, 309 ff. und auf dessen Fortsetzung in *Refrain-Studien* in *Zeitschrift für romanische Philologie* 71 (1955) 379 ff.

Raynaud hatte Motetten in sein Liederverzeichnis nicht aufgenommen, weil er dafür eine besondere Sammlung herausgegeben hat. Wenn trotzdem eine Reihe von Motetten in seinem Liederverzeichnis vorhanden sind, dann deshalb, weil es Trouvère-Lieder gibt, deren erste Strophe auch als Motettenstimme überliefert ist (vgl. F. Gennrich, *Trouvère-Lieder und Motettenrepertoire*, in *ZfMw* 9 (1926) 8 ff. und 65 ff.). Diese Lieder erscheinen auch in der neuen Ausgabe. Es handelt sich um folgende Nummern:

19 = Mot [415]; 33 = Mot [271]; 498 = Mot [820]; 505 = Mot [891]; 558 = Mot [1138]; 726 = Mot [610]; 759 = Mot [526]; 1256 = Mot [898—899]; 1485 = Mot [235]; 1510 = Mot [252]; 1641 = Mot [1138b]; 1663 = Mot [1137]; 1852 = Mot [137]; 1877 = Mot [427]; 2029a = Mot [711]; 2043a = Mot [300].

Spanke fügt nun noch neue Texte hinzu, die ausschließlich als Motetten bekannt sind und darum nicht in die Bibliographie gehören. Bei 895a (S. 141) handelt es sich um eine bekannte Mottete, die ich 1927 im zweiten Band meiner *Rondeaux, Virelais und Balladen* (S. 302 ff.) nach allen Hss. veröffentlicht habe. Sie ist eines der interessantesten Stücke, das auch bei E. Dahnk, *L'Hérésie de Fauvel*, Leipzig (1935) LIX ff. ganz ausführlich besprochen wurde. 2089a (S. 273) = Mot [760d] ist das Triplum, dessen Motetus *Ave gloriosa* ist (vgl. F. Gennrich in Zeitschrift für romanische Philologie 50 (1930) 190). 2006 (S. 270) ist keine Mottete (vgl. F. Ludwig, AfMw 5 (1923) 191 Anm. 3).

Spanke war Romanist, nicht Musikwissenschaftler. Er hat diesen für seine wissenschaftlichen Bestrebungen empfindlichen Mangel selber schmerzlich empfunden. Man bedauert ungemein, daß nicht, schon um des toten Autors willen, von fachkundiger Seite die Irrtümer ausgemerzt wurden, die ihm diesbezüglich unterlaufen sind. Darüber hinaus hätte Freundeshand die Schatten wegweisen müssen, die, vielleicht infolge schwieriger Veranlagung des Autors, manchmal über der Arbeit liegen.

Eine Bibliographie ist die umfassende Bestandsaufnahme aller über ein bestimmtes Thema erschienenen Schriften; ihre vornehmsten Qualitäten müssen sein: Vollständigkeit, Zuverlässigkeit und Objektivität. Seien es Druckfehler, Versehen oder Irrtümer, — sei auch, daß charakterliche Veranlagung es Spanke manchmal schwer machte, persönliche Voreingenommenheit beiseite zu lassen, neben den eigenen Leistungen oder auch über sie hinaus die Leistungen anderer anzuerkennen, sie gerecht und gebührend zu beurteilen — seiner Bibliographie kann man, man sagt es leidvoll, Objektivität, Vollständigkeit und Zuverlässigkeit nicht immer zuerkennen.

Friedrich Gennrich, Darmstadt

Henri Villetard: Office de Saint Savinien et de Saint Potentien, premiers évêques de Sens (Bibliothèque Musicologique V). Paris: Editions A. et J. Picard 1956, 114 S. und 1 Faks.

Die ersten Bischöfe der mit ihrer Gründung ins 3. Jahrhundert zurückreichenden französischen Diözese Sens waren die hl. Sabinian und Potentian, angebliche Apostelschüler. In der anhebenden Blütezeit der

Offiziumskomposition haben auch sie ein gereimtes Offizium erhalten, das am bequemsten in den *Analecta hymnica* 28 (1898, S. 174) zugänglich ist. Der 1955 verstorbene Autor der vorliegenden Arbeit schrieb das Manuskript bereits vor dem 1. Weltkrieg. Dank der Initiative eines Schülers konnte Villetard noch kurz vor seinem Tode zu einer Drucklegung bewogen werden, glücklicherweise, wie man nach der Lektüre feststellen darf; denn er unterzieht das Offizium nicht nur einer eingehenden Betrachtung, sondern ediert auch Text und Musik, hauptsächlich nach der Handschrift Vaticana Reg. 577. Als Verfasser des Offiziums erwies sich der Benediktiner Odoramus (985—1046), in seinen Werken „*comme un autre Tutillon*“ (S. 32). In einem umfangreichen Anhang sind „*pièces diverses*“ zusammengefaßt, u. a. auch ein Katalog der Liturgica aus der alten Diözese Sens, deren Zahl sich nach V. auf 360 beläuft, ein sprechender Beweis für die Blüte mittelalterlicher Schreibschulen, in denen auch Pierre de Corbeil sein berühmtes Offizium niederschrieb. Im Literaturverzeichnis stört, daß gelegentlich Literaturangaben nicht bis zur Zeit des Erscheinens fortgeführt sind; so z. B. umfassen Chevaliers Repertorium sechs und die *Analecta hymnica* 55 Bände. Überhaupt scheint die neuere, allerdings spärlich gesäte Literatur nicht erfaßt worden zu sein. Immerhin zeigt die Arbeit mit aller Deutlichkeit, daß auf dem Felde der Bearbeitung von Reimoffizien fast noch alles zu leisten ist.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Walter L. Woodfill: Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I. Princeton Studies in History Vol. 9. Princeton/New Jersey 1953. Princeton University Press. XV und 372 S.

Beim Studium dieses bedeutenden Werkes kommt dem Leser die bedauerliche Tatsache zum Bewußtsein, daß eine sich über einen größeren Zeitraum erstreckende Untersuchung des deutschen Musikwesens noch aussteht. Sehr wohl ließe sich für das, was Woodfill für die englische Musik der Zeit von 1558 bis 1640, insbesondere für das sogenannte Golden Age, unternommen hat, ein Gegenstück in Gestalt einer Geschichte des Musikerstandes und des musikalischen Laientums sowie ihrer Organisationen und Vereinigungen im Zeitalter von Schütz oder J. S. Bach denken. Vielleicht resultieren aber die Schwierigkeiten, denen sich die deutsche

Musikforschung bei einem derartigen Unternehmen gegenübergestellt sieht, gerade aus der stärkeren Dezentralisation des deutschen Musikwesens. Wie sehr dagegen das Musikleben Englands in älterer Zeit auf London konzentriert war, wird dem Leser immer wieder verdeutlicht. Nahezu die Hälfte des Textes ist den Verhältnissen in der Hauptstadt gewidmet, die um 1580 mit einer Zahl von ca. 120 000 Einwohnern siebenmal so groß war wie Norwich, die zweitgrößte Stadt Englands. Somit liegt es nahe, zumindest diesen Teil des Werks mit der bedeutendsten Musikgeschichte einer deutschen Stadt in Vergleich zu setzen, die so viel an Materialien und Erkenntnissen zur Sozialgeschichte der Musik enthält, daß der Verfasser einer Geschichte des deutschen Musikwesens in der Barockzeit von hier ausgehen könnte: mit der dreibändigen Musikgeschichte Leipzigs von Wustmann und Schering.

Bei der Feststellung der Inhalt und Methode betreffenden Unterschiede ist es nicht allein von Bedeutung, daß der eine Forscher von der sozialgeschichtlichen Fragestellung ausgeht, während die beiden anderen sie mitberücksichtigen. Mehr noch fällt ins Gewicht, daß W. nicht in erster Linie Musikwissenschaftler sondern Historiker ist, ungeachtet seiner beachtlichen musikwissenschaftlichen Kenntnisse. Er wirkt als Professor für Geschichte an der Universität Delaware (USA). Der Historiker verleugnet sich auch nicht in der Methode; W. legt, im ganzen gesehen, mehr Gewicht auf Fakten, auf die Bereitstellung von Materialien als auf deren Interpretation nach kultur- und geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten (vgl. die Besprechung von J. Kerman in *Journal of the American Musicological Society* Jg. III 1954, S. 145 f.). Was er an Urkunden, Rechnungsbüchern, Gildensatzungen und dergleichen herangezogen hat, ist wahrhaft imponierend. Das tritt schon darin in Erscheinung, daß das Werk einen Anhang mit Quellenausügen und bibliographischen Angaben enthält, auf den 136 von insgesamt 372 Seiten entfallen. Der Textteil aber ist in einem so klaren und fesselnden Stil geschrieben, daß ein plastisches und farbiges Bild vom englischen Musikleben der Epoche entsteht. Dieser Teil gliedert sich in fünf Abschnitte, von denen die beiden ersten den Berufsmusikern in London und der Provinz, die beiden folgenden den musikalischen Institutionen von Kirche und Königshof gewidmet sind, wäh-

rend die Musik der Laien und der Anteil des breiten Publikums am Musikleben im letzten Abschnitt behandelt werden. Wie vielschichtig diese Gruppen wiederum in sich und wie groß die sozialen Gegensätze waren, zeigt W. an zahlreichen Beispielen. 1622 verdiente ein städtischer Musiker in Cambridge 4 £ im Jahr; dagegen brachte Nicholas Lanier das Amt des *Master of King's Music* 1634 einen jährlichen Verdienst von 272 £.

Die grundlegenden Unterschiede zwischen den politischen und soziologischen Voraussetzungen der Musikkultur in England und Deutschland hat R. Th. Dart im Teil C des Artikels *England* in MGG treffend gekennzeichnet, wenn er schreibt, daß es hier in der Zeit von der Reformation bis zum Commonwealth „keine lokalen Komponistenschulen, keine stolzen Stadtstaaten oder eifersüchtige Fürsten . . . keine Kardinalerzbischöfe“ wie in Deutschland gegeben habe, weil eben das englische Musikleben seinen Mittelpunkt in London hatte. W. hatte begrifflicher Weise keine Veranlassung, auf diese Unterschiede hinzuweisen. Für den deutschen Leser kann jedoch ein solcher Hinweis als Schlüssel zum besseren Verständnis der englischen Verhältnisse dienen. Gab es in England nur einen Hof, nämlich den Königshof mit so bedeutenden Institutionen wie der Chapel Royal und der King's Music, so gab es im Deutschen Reich neben der kaiserlichen Hofkapelle zahlreiche andere, die ihr an Bedeutung kaum nachstanden. Den deutschen Fürsten entsprach der englische Hochadel; nicht im entferntesten aber entsprach das, was der englische Hochadel für die Musikkultur getan hat oder tun konnte, den Leistungen der deutschen Fürsten auf diesem Gebiet.

Nicht so kraß treten die Gegensätze in der Kirchenmusik in Erscheinung, wenn auch in England das Gegenstück zu den deutschen bürgerlichen Kantoreien fehlt. Die an den Pfarrkirchen gepflegte Musik ging, wie W. zeigt, kaum über das Psalmensingen der Gemeinden hinaus; über singkundige Pfarrer, über Chöre und Orgeln verfügten nur die wenigsten. Dagegen war die Pflege der großen Kirchenmusik nahezu ein Monopol von etwa dreißig Kathedralen, von denen die in und in der Nähe von London liegenden die bedeutendsten waren: „ . . . if it had not been for the court's patronage of the Chapel Royal, Westminster and Windsor,

*England might never have known the works of its great Elizabethan and Stuart composers*" (S. 158).

In diesem Zusammenhang verdient das, was W. über den Stand der Schulmusik mitteilt, besondere Beachtung. An den Kathedralen und Kollegiatkirchenschulen genossen die unter der Leitung des „*Master of children*“ stehenden Kapellknaben neben einer zumeist sehr guten musikalischen auch eine allgemeine Ausbildung. Dagegen lag der Musikunterricht an den *Grammar schools* sehr im argen. Bei höchstens einem halben Dutzend dieser Schulen stand die Musik als Unterrichtsfach im Lehrplan. Aber die Zahl der Stunden war zumeist nur klein; eine Tatsache, die im Vergleich mit dem Hochstand der deutschen Schulmusik in der Zeit vor der Aufklärung erstaunlich ist.

Ähnliche Verhältnisse wie in Deutschland bestanden dagegen bei den Berufsmusikern in London und in den Provinzstädten. Die in städtischen Diensten stehenden Waits, die ursprünglich Wächterdienste zu versehen hatten und sich erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ausschließlich musikalischer Betätigung zuwandten, dürften ihrer Stellung und ihren Organisationen nach den deutschen Stadtpfeifern entsprechen. Jede kleinere Stadt verfügt über mindestens einen Wait; in Städten mittlerer Größe waren es drei. Über die Zahl fünf gingen aber auch die wohlhabenden Städte nicht hinaus. Lediglich London bildete eine Ausnahme; denn hier betrug die Zahl der Waits in den Jahren 1620–1635 elf; hinzu kamen noch etwa 20 Lehrlinge. Zwar erreichten die Waits of London nicht den Maximalstand der King's Musick, die um 1635 aus 65 Musikern bestand. Dennoch muß ihnen nach dem Zeugnis von Th. Morley schon 1599 die anspruchsvolle Literatur der großbesetzten Consorts zugänglich gewesen sein (S. 45). Auch die freistehenden Musiker nahmen in London eine Ausnahmestellung ein, da sie sich nur hier, wenn man von der Stadt York absieht, zu einer Zunft, der *Company of Musicians* zusammenschließen vermochten. In allen anderen Städten schlugen die Versuche zur Bildung einer Zunft fehl. Je mehr die am Ende des 16. Jahrhunderts erlassenen Gesetze gegen das Vagabundenunwesen das Umherziehen der freien Musiker erschwerten, um so mehr erstrebten sie die Sicherheit einer städtischen Anstellung, oder sie traten nominell in die Dienste eines Adligen, um wenigstens noch eine Zeitlang

vor Verfolgung geschützt zu sein. — Schließlich erbringt W. Beweise dafür, daß das Laienmusizieren in der Zeit um 1600 nicht auf der gleichen Höhe stand wie in Deutschland. Auch darüber hinaus werden dem Bewunderer des Golden Age viele Illusionen genommen. Der Größe der Musik dieses Zeitalters und der Gesamtepoche tut es freilich keinen Abbruch, wenn der sozialgeschichtliche Hintergrund, aus dem sie erwuchs, etwas von seinem goldenen Schimmer einbüßt.

Ebensowenig, wie sich die Ansicht Liliencrons noch aufrecht erhalten läßt, daß im 16. Jahrhundert die schwierigen polyphonen Liedsätze in allen Schichten des deutschen Volkes heimisch gewesen seien, war damals jedes englische Haus eine Pflegestätte des Madrigalsingens und des Musizierens im Consort. Dazu waren die Voraussetzungen (Zeit, Geld, Fähigkeit und Neigung) keineswegs gegeben. Die unteren Bevölkerungsschichten schieden aus allen diesen Gründen aus. Die Angehörigen der Aristokratie und der Mittelklassen verfügten zwar über Zeit und Geld. Dafür fehlte es ihnen aber, wie W. nachweist, zumeist an Fähigkeit und Neigung. Vor allem der Gentleman hörte lieber Musik, als daß er sie ausführte; und wenn er selbst musizierte, dann war es unschicklich, die Fähigkeiten über die Mittelmäßigkeit hinaus zu steigern oder sich gar in der Öffentlichkeit zu produzieren. Es ist bezeichnend, daß von allen Autoren der Zeit, die über die Rolle der Musik im Leben des Gentleman schreiben, nur einer die Beschäftigung mit ihr vorbehaltlos bejaht, während die anderen eine indifferente oder gar ablehnende Haltung einnehmen. Dieser Autor aber war kein Engländer, sondern der Graf Baldassare Castiglione, dessen *Corteggiano* (1528) im Jahre 1561 in einer englischen Übersetzung erschien. Bezeichnend ist es auch, daß die Adligen bei Aufführungen von Masques zu tanzen pflegten, daß die Musik aber von Berufskräften ausgeführt wurde. Darum dürften die Lauten in den Barbierläden auch kaum von Gentlemen benutzt worden sein, sondern eher den Besitzern zum Zeitvertreib gedient haben (S. 203). Wie weit sich an den Musikgesellschaften, von denen Nicholas Yonge (1588) und Thomas Mace (1676) berichten, Dilettanten aktiv beteiligten, ist nicht klar ersichtlich. Erwiesen ist jedoch, daß diese Dilettanten nicht unter sich musizierten, sondern von Berufsmusikern, nämlich Yonge und Mace, ange-

leitet wurden (S. 233). Schließlich erfährt noch eine andere, bisher weit verbreitete Ansicht durch W. eine Korrektur: Viele der großen Komponisten der elisabethanischen Zeit, so hieß es, hätten bei Adligen in einem längere Zeit dauernden, festen Anstellungsverhältnis gestanden. Einige mögen es gewesen sein; der Beweis ist jedoch nur in einem Falle erbracht. Man weiß lediglich, daß John Wilbye bei Sir Thomas Kytson in Hengrave Hall die Stelle eines Hauskomponisten bekleidet hat.

So erfreulich es wäre, wenn diese Abstriche durch Bereicherung der Erkenntnisse auf einem anderen Gebiet ausgeglichen werden könnten, so muß dies doch zumindest mit Vorbehalten aufgenommen werden. W. schreibt nämlich (S. 50), daß die Waits von London im Jahre 1571 auf Anordnung des Rates der Stadt erstmals öffentliche Konzerte veranstaltet hätten, die auf längere Zeit eine ständige Einrichtung geblieben seien, und daß somit die Berechtigung gegeben sei, den Beginn des öffentlichen Konzertwesens in England 100 Jahre vor John Banister (1672) anzusetzen. Nach der Verordnung von 1571 hatten die Waits in den Abendstunden der Sonn- und Feiertage in der Zeit vom 25. März bis Michaelis auf dem „*turret*“ (Türmchen) der Royal Exchange zu musizieren. Demnach handelte es sich offensichtlich um Turmmusiken, die jedermann ohne Entgelt zugänglich waren, also nicht um Konzerte in geschlossenen Räumen, für die, wie bei Banisters Aufführungen, Eintrittsgeld erhoben wurde. W. bemerkt auch, daß die deutschen Turmmusiken vielleicht als Vorbild gedient hätten. Aber ebensowenig, wie diese in Analogie zu den Banister-Konzerten gebracht werden können, dürfte es bei den „Konzerten“ der Waits möglich sein. In den späteren Verordnungen ist zwar nur von der Royal Exchange die Rede, nicht von dem „*turret*“. Da die Waits aber auch später nur in der warmen Jahreszeit musizierten, liegt die Vermutung nahe, daß auch der Ort ihrer Tätigkeit derselbe geblieben ist.

Wenn die Musik selbst bei W. nur wenig berücksichtigt wird, wenn er auf Notenbeispiele und Analysen verzichtet und nicht die Stilwandlungen, die Entwicklung der Gattungen und Formen in Beziehung zu den sozialgeschichtlichen Veränderungen setzt, dann ergibt sich das aus der Fragestellung des Historikers. Alles dies zu diskutieren, sei, so betont der Verf., die Aufgabe anderer

(S. XV). So ist dieses Werk, von seiner großen Eigenbedeutung abgesehen, auch „a sourcebook for further research“ und ein Beispiel dafür, wie eine Nachbardisziplin vorbildliche Grundlagenforschung für die Musikwissenschaft treiben kann.

Kurt Gudewill, Kiel

Handel, a Symposium, edited by Gerald Abraham. Oxford University Press, London, New York, Toronto 1954, VII u. 328 S. mit 110 Notenbeispielen.

Ein Symposium, das einem alten Meister von einem heutigen Sachverständigenkollegium gewidmet ist, pflegt an sich schon eine reizvolle, mannigfach aufschlußreiche Lektüre zu sein durch die Vielfalt der (goethisch gesagt) „sinnlich-sittlichen“ Spiegelungen des Meisters und seiner Werke durch die Symposianer. Geht es dabei um Händel in einem heutigen englischen Symposium, so verspricht das gewiß besondere Aufschlüsse über ein nicht unwichtiges Kapitel europäischer Musikgeschichte und -gegenwart. Das geht auch die Wissenschaft an, obschon solche Bücher mehr für die vielen lehrbedürftigen und -begierigen Musikfreunde als für die wenigen Fachgenossen geschrieben werden.

Gerald Abraham, der Hrsg. auch dieses Symposiums, hat den Stoff in zehn Kapitel aufgeteilt: Percy M. Young beginnt mit einem Charakterbild Händels, Edward J. Dent schreibt über die Opern, Julian Herbage über die biblischen Oratorien, in einem weiteren Kapitel auch über die weltlichen und die Kantaten, Basil Lam über die Kirchenmusik und die Orchesterwerke, Anthony Lewis über die Gesänge und Kammerkantaten, Kathleen Dale über die Klaviermusik, John Horton über die Kammermusik. Gerald Abraham selbst am Schluß, einige der auf dem bisherigen Wege berührten musikalischen Probleme in gewisser Weise zusammenfassend, über Stilfragen. Angefügt sind ein Werkkatalog von William C. Smith, eine kurze Zeittabelle, eine Bibliographie und ein Index. Diese Stoffgliederung nach Formgattungen mit je einem den Mann Händel und den Stil seiner Musik anvisierenden Rahmenseiten ist sachlich einfach und klar, deutet aber darauf hin, daß das Werden und Reifen Händels in der Abfolge seiner Lebensepochen mit ihren jeweils eigentümlichen Wechselwirkungen von Mensch und Welt mehr im Hintergrunde bleibt — was man bedauern mag.

Vorweggenommen sei ein Hinweis auf den für die Händelforschung wichtigsten Beitrag: William C. Smiths durch eine Übersicht über die bibliothekarische Händel-Überlieferung eingeleiteten Werkkatalog, der die Autographe, die wichtigen Abschriften, Erst- und Frühdrucke mit Fundorten und mit Berücksichtigung der Ausgaben von Arnold und Chrysander mitteilt, gegebenenfalls auch die Textdichter und Ort und Zeit der ersten Ausführung. Eine erweiterte deutsche Übersetzung dieser verdienstvollen Arbeit ist im Händel-Jahrbuch 1956 erschienen. Auch die anderen Beiträge sind mit umfassender Materialkenntnis geschrieben, wobei hier und da auch neue Quellen erschlossen werden. Persönliche Urteile sind oft nicht ohne Charme zugefügt — man mag ihnen zustimmen oder nicht. Die schwierige Aufgabe, das Notwendige in Kürze gut zu sagen, ist nicht überall gleich gut gelöst. Mitunter wäre statt kurzangebundener summarischer Urteile wie „*dull and conventional*“ und längerer bloßer Beschreibungen mehr Wesensgründung des musikalischen und — zumal in Opern und Oratorien — seelisch-humanen Gehalts erwünscht. Die weniger von Stoff-Fülle bedrängten Kapitel sind hierin oft glücklicher, vor allem die von Basil Lam und Kathleen Dale geschriebenen, von denen auch die Veröffentlichung in deutscher Übersetzung erwünscht wäre. Dafür eignet sich manches andere weniger, schon weil es offenbar auf die besondere Situation der Händelpflege in England zugeschnitten ist.

Abrahams Vorwort führt in diese Situation ein, in der das Buch seine Aufgabe erfüllen soll: die mehr und mehr auf den *Messias* als Hauptstück religiöser Musik und auf sein Gegenstück, das — „*Ombra mai fù*“ eingeschränkte englische Händelpflege, die wieder zu einem lebendigeren und umfanglicheren Händel-Musizieren geführt werden soll. Dazu wird in dem Buch manche gute, auch für andere Länder und uns selber beherzigenswerte Anregung gegeben (z. B. S. 63 unten, 226 oben, 227, 245). Wie sollen aber diese Ermunterungen gute Früchte tragen, wenn den Lesern schon im Vorwort W. G. Whittakers Ausgabe jenes weltberühmten Gesanges als „*admirable*“ gerühmt und mit Worten Whittakers gesagt wird, daß die Erhebung dieses Stückes zu solcher Beliebtheit und geradezu geistlichem Rang eine „*Anomalie*“ sei? Whittakers Arien-Arrangements mit ihren vielen pp, p, mp, mf, f, cresc., dim. usw. sind ja alles andere als vorbild-

lich; auch ihre Textübersetzung ist es gerade hier nicht: der für den Sinn des „*Ombra mai fù*“ entscheidende Satz des vorangehenden *Accompagnato* „*per voi risplenda il fato*“ ist, mit „*May Fate ne'er minish thy splendour*“ übersetzt, gründlich mißverstanden, verkleinlicht — so verkehrt sich das „*Admirable*“ um so mehr ins Gegenteil (vgl. *Arias from the Operas of G. F. Handel, Arranged and Edited by W. Gilles Whittaker*, Nr. 36, Oxford University Press 1929). Leider geht es dem „*Largo*“ auch in dem hauptsächlich hierfür zuständigen Opernkapitel nicht besser. Obwohl schon Burneys Urteil, daß es „*in a clear and majestic style*“ geschrieben sei, zu denken geben sollte, heißt es hier — offenbar im Anschluß an Oskar Hagens Göttinger *Xerxes*-Bearbeitung von 1924 —, es handele sich „*simply*“ um Gedanken eines im Schatten eines Baumes liegenden (?) „*lazy and sensual man*“ (vgl. hierzu *ZfMw* VII, 1924, S. 21 ff.), das sei also eine der Brahmschen *Feldeinsamkeit* „*nicht unähnliche Situation*“. Welche Verknennung, das wesentlich Gemeinsame der Ergriffenheit Händels durch das Schicksalsmächtige der „*cara pace*“ und der Ergriffenheit Brahmsens durch das „*selige Mitziehen durch ew'ge Räume*“ als „*faul und sinnlich*“ abzutun! Nicht weit davon entfernt ist freilich jene Behauptung im Oratorienkapitel: Händels Äußerung zu Lord Kinnoull nach einer *Messias*-Aufführung, er möchte die Hörer nicht nur unterhalten, sondern besser machen, gelte nur für den *Messias*, keineswegs auch für andere Werke wie etwa die anderen biblischen Oratorien; denn auch diese habe Händel als „*impresario*“ und „*craftsman*“ in erster Linie zur Unterhaltung des Publikums geschrieben (S. 130 f.). So sollte denn Händels „*greatness of mind and heart*“, die Basil Lam z. B. auch in der E-dur-Larghetto-Melodie des *Concerto grosso* in h-moll findet, nicht auch für jene Oratorien gelten? Was helfen dem lernbegierigen Leser alle ausgebreitete musikphilologische Kenntnis und aller schriftstellerische Charme der Verf., wenn gerade auch in solchen besonders bedeutsamen Fällen der Weg zu den besten humanen Kräften der Werke Händels geradezu verbaut wird!

Noch auf einige weitere wesentliche Unstimmigkeiten muß hingewiesen werden. Da heißt es, Händels Operngestalten seien stets nur Puppen, die durch eine Reihe von Affekten hindurchgingen (S. 15) — im Oratorien- und im Schlußkapitel wird dagegen mit

Recht Händels „*dramatic principle of building up a character in a succession of arias*“ hervorgehoben (S. 272). Aber nicht Leichtentritt hat, wie hier behauptet wird, als erster den planmäßigen tonalen Aufbau der Arienfolgen in Händelschen Opernakt feststellt, das geschah Jahre vor Leichtentritts Händel-Buch in Besprechungen der ersten Göttinger *Rodelinde*-Aufführung 1920, vgl. *ZfMw* III, S. 520 ff.). Auch die Behauptung, daß in einer „musikalischen Nummer“ (!) einer Händel-Oper niemals eine dramatische Bewegung sei, weder eine physische noch eine psychische (S. 15), geht am Wesentlichen vorbei — sollte nicht schon Händels „*never failing rhythmic energy*“, von der Lam mit Recht spricht (S. 224), gerade auch den Opernarien eine besonders intensive Bewegungskraft mitgegeben haben? Und dann die Gleichnisarien — sollten sie wirklich niemals den Affekt der Singenden ausdrücken, immer nur (S. 45) die äußere Umgebung des Vergleichsobjekts? Wiederum ist hier, wie beim „Largo“, ein entscheidender Wesenszug des Barockmenschen und zumal eines so großen wie Händel verkannt: das lebensvolle Ineins von Mensch und Natur, die Weitung des Ichs hinaus in die Welt gerade im Affekt. Oder sollten schon jene großen Naturbilder in des jungen Händel Trauergedicht auf den Vater nur äußerlicher, rhetorischer Schwulst sein?!

Gerade die schon hier lebendige Wechselwirkung von In- und Umwelt ist es dann auch, die so viele Komponisten jener Zeit und ganz besonders Händel zu dem führt, was man — auch in diesem Symposion — ebenso schlicht wie unzulänglich als „borgen“ zu bezeichnen pflegt. Gewiß ist die damit gemeinte Erscheinung etwas sehr Auffälliges und notwendig zu Untersuchendes, und der Hrsg. betont schon im Vorwort mit Recht die Notwendigkeit, alle solchen Stellen aus Händels Werken einmal zusammenzustellen und zu sichten, und er widmet solchen aufschlußreichen Vergleichen mit Recht den Hauptteil des Stil-Kapitels. Aber sollte man dann das Wort „borgen“ („*borrowing*“) zur Vermeidung eines schlimmen Mißverständnisses wenigstens nicht von vornherein, wie es z. B. E. J. Dent tut (S. 18), durch Anführungszeichen seiner gewöhnlichen groben Bedeutung entkleiden? Händel hat musikalische Gedanken anderer doch wirklich nicht wegen eigener Gedankenlosigkeit „geborgt“. Sie sprachen ihn vielmehr an und wuchsen in ihm aus seinen eigenen

Kräften weiter, eben auf Grund jener außerordentlichen, weltoffenen und produktiven Ansprechbarkeit. Das war im Grunde der gleiche Vorgang, von dem später Haydn sprach: „*Mandmal kopiere ich einen Baum, einen Vogel, eine Wolke*“. Es ist das gleiche, wenn heutzutage Picasso den Künstler empfindet als „*ein Sammelgefäß für Gemütsbewegungen, die von allen Seiten, vom Himmel und von der Erde, von einem Fetzen Papier, von einem vorüberhuschenden Schatten, von einem Spinnengewebe kommen*“. So wird Händel wieder und wieder bewegt und schöpferisch erregt von Musik, die aus seiner Zeit auf ihn zukommt. Bleibt dabei mitunter das Notenbild ganzer Takte gleich, so bezeugt doch das Neue, das sich daraus entfaltet, daß er von vornherein nicht einfach borgt, sondern verwandelt, steigert in eigener Weise. Darauf wird auch von den Symposianern hier und da hingewiesen. Wäre es aber nicht besser, das mißverständliche Wort möglichst überhaupt zu meiden? Übrigens wird Abrahams Erklärungsversuch, daß Händel so viel „borgte, weil er jede Musikart seiner Zeit in seiner Musik verkörperte im Gegensatz zu Bach, der nur die deutsche Art verkörperte“, widerlegt schon durch Bachs Bearbeitungen vor allem Vivaldischer Konzerte und durch die Bedeutung, die die „französische Art“ für sein Schaffen und seinen Unterricht hatte. Bei alledem wird der persönliche und nationale Grundtypus nie wirklich verleugnet. Und Händel hat keineswegs, wie hier behauptet wird (S. 262), damit „begonnen, deutsche Musik mit italienischem Akzent“ zu schreiben. Gerade der Akzent ist ja das personal- wie nationaltypisch Bleibende, auch bei Übernahme von fremden Sprachwendungen und Formgehäusen. Und wenn ihm auch, seinem Personaltypus nach, das Italienische besonders verwandt war — wie andererseits Bach das Französische —, so war doch gerade schon in Hamburg der französische Einfluß auf ihn stark. Keineswegs war hier „fast wie in Italien selber italienische oder italianisierte Musik überall um ihn herum“ (S. 264). Hatte doch wenige Jahre vor Händels Ankunft der Lullyist Kusse — Keisers Lehrer! — die Hamburger Oper zur Blüte gebracht. Das ist der Overtüre und den Tanzsätzen der Händelschen *Almira* deutlich anzumerken. Daher dann auch in Italien Corellis bekanntes Urteil über den französischen Stil der Händelschen Overtüre. Daß sich Händel auch deutscher Volksmusik nicht

verschloß, zeigt das Stil-Kapitel — wenn auch ohne Worte — wenigstens durch das letzte Notenbeispiel aus der *Agrippina*: das ist ein fränkischer Zwiefacher, den Händel wohl auf der Reise nach Italien in der Heimat seines Freundes Schmidt gehört hat und den er dann nochmals im *Rinaldo* braucht. Als ein mitteldeutsches Liedgegenstück hierzu wäre etwa der Mittelteil von Ruggieros „*Mio bel tesoro*“ in der *Alcina* zu erwähnen gewesen (ZfMw XII, 636). Verständlicher Weise suchen die Verf. besonders auch Nachwirkungen Purcells auf Händel hervorzuheben. Wenn aber von der Thais-Arie im *Alexanderfest* nur bemerkenswert scheint, daß sie „Purcells Idiom adoptiere“ und ihr „menuettähnlicher Refrain“ einen wunderbaren Hintergrund zu den folgenden Preischören auf Cäcilia bilde, so lenkt das — abgesehen davon, daß solche Menuettarien kaum typisch purcellisch sind — offenbar den Verf. selbst ab von dem hier Wesentlichsten, nämlich dem Verhältnis der Musik Händels zu Text und Handlung, das schon damals nachdenksamen musikalischen englischen Hörern als merkwürdig auffiel: hier eine Vorstellung vom Brande Persepolis' zu erwarten (die hier doch historisch gefordert ist!), das hieße Granatäpfel von einem Orangenbaum erwarten (O. E. Deutsch, *Handel, a Documentary Biography*. London 1955, 432; ferner ZfMw XVI, 506, Festschrift der Händelfestspiele Halle 1954, 53 ff.).

Eine wertvolle Bereicherung aber bedeutet es, daß das besondere englische Interesse für die oratorischen Vertonungen großer englischer Dichtungen zu besonderem Eingehen auf die betreffenden Händelschen Werke geführt hat. Andererseits werden Nicht-Engländer kaum dem opfermütigen Coniunctivus optativus zustimmen, der angesichts des aufgelockerten Stils der letzten Händel-Opern und des frühen Todes des Acis-und-Galatea-Dichters Gay geäußert wird: „Hätte Gay nur länger gelebt, würden wir nicht gerne alle die Oratorien für eine englische Oper opfern in jenem Charakter aller Charaktere (Falstaff), den der Schöpfer des Polyphem vollkommener in Musik hätte bringen können als irgendwer sonst?“ Wiederum aber werden alle heute um Händel-Opernaufführungen Bemühten mit Nutzen den guten Ratschlägen folgen können, die in diesem Opernkapitel gegeben werden. Endlich sind noch zwei Berichtigungen nötig, die Wesentlich-Persönliches betreffen.

S. 2 heißt es, Händel sei „*of course catholic*“, natürlich katholisch gewesen; er wäre wohl ein Katholik geworden, wäre er länger als drei Jahre in Italien geblieben — das ist ein vermutlich frommer Wunsch des Verf., auf den schon Mainwaring S. 64 f. seines Buches aus besserer Kenntnis die rechte Antwort gegeben hat. Weiter heißt es, ein Hauptgrund für des jungen Händels Reiselust sei eine unbewußte Auflehnung gegen die autoritäre Strenge in seines Vaters „*upright but dull outlook*“ gewesen. Was das „*dull*“ betrifft: der Vater war immerhin ein außerordentlich tüchtiger und tätiger und namhafter Arzt, Amts- und zwiefacher fürstlicher Leibchirurg. Die Reiselust aber hat der Sohn gerade von ihm geerbt, und sie mag auch durch väterliche Erzählungen erst recht gefördert worden sein, denn Vater Händel war in jungen Jahren als Feldscher in kursächsischen, schwedischen und kaiserlichen Regimentern weit herumgekommen, überdies als Schiffsarzt einmal von Lübeck bis Portugal, und nur auf „*vielfaches schriftliches Anhalten*“ der Mutter und anderer Anverwandten war er wieder nach Halle zurückgekehrt (vgl. die von Th. W. Werner wieder mitgeteilte Vita der Leichenpredigt ZfMw XVII, 103 f., 186).

So ist denn dieses Symposium zwar in allem sehr aufschlußreich, weist aber neben vielem Vortrefflichem mancherlei empfindliche Mängel auf, die oft in einer gewissen Fremdheit dem eigentlichen Wesen Händels gegenüber begründet sind.

Rudolf Steglich, Erlangen

Otto Erich Deutsch: *Handel, a Documentary Biography*. London (1955), Adam and Charles Black Ltd., XIV u. 942 S., 21 Tafeln u. 10 Zeichnungen.

Wie seine dokumentarische Biographie Franz Schuberts, ist auch die Georg Friedrich Händels eine besonders dankenswerte Leistung O. E. Deutschs. Sie gibt eine chronologische Zusammenstellung aller ihm bekannt gewordenen Schriftzeugnisse über Händels Leben und Werk, im Hauptteil des Buches bis zu Händels Tod, in einem zusätzlichen Kapitel weiterhin bis zum Jahre 1780. Viele darunter werden von ihm erstmals wieder ans Licht gebracht. Es war ein glücklicher Gedanke, dabei Mainwarings Händel-Biographie abschnittsweise als lebensgeschichtlichen Leitfaden einzuflechten, so daß sich dem Leser die Fülle der Einzeldaten um so übersichtlicher dem Lebensweg eingliedert.

Angefügt sind Händels Kontoauszüge bei der Bank von England von 1728 an, eine Bibliographie, die auch handschriftliche Quellen und Zeitschriften des 18. Jahrhunderts verzeichnet, ein Werk- und ein Generalindex sowie 31 Bildtafeln und 10 kleine Zeichnungen, neun davon Wiedergaben der von Hogarth für die silbernen Saisonkarten von Vauxhall Gardens entworfenen Bildchen. Mit alldem gibt das umfangreiche Werk ein Lebensbild Händels, wie es so unmittelbar und gerade durch die sozusagen gehäuften Sachlichkeit erregend eben nur auf solchem Wege gegeben werden kann. Aber auch als Nachschlagewerk wird es jedem um Händel Bemühten gute Dienste leisten können.

Was die chronologische Ordnung der Dokumente betrifft, die entweder biographisch oder literarisch, entweder in der Folge der Lebensdaten oder der Niederschriften erfolgen kann, so hat sich D. für die zweite entschieden, insofern gewiß mit Recht, als beides meist Hand in Hand geht und die literarischen Dokumente somit stets als Ganzes erscheinen, wenigstens soweit sie nicht gekürzt sind. Aber es gibt doch auch Fälle, wo man diesen Vorrang der literarischen Ordnung bedauern mag. So erscheint z. B. Telemanns Erwähnung seines Besuchs bei dem jungen Händel in Halle 1701 unter dem Jahr 1739, in welchem er diese Erwähnung seiner Selbstbiographie für Matthesons *Ehrenpforte* einfügte. Quantzens Mitteilung über seine Ankunft in London am 20. März 1727 liest man unter August 1754, weil damals seine Selbstbiographie in Marpurgs *Historisch-kritischen Beyträgen* gedruckt wurde. Der Brief James Beatties mit seinen Bemerkungen zur ersten Londoner *Messias*-Aufführung 1743 ist unter dem 25. Mai 1780 eingereiht, an dem er geschrieben wurde. Im letzten Fall ist darauf unter dem 23. März 1743 in einer Anmerkung verwiesen, auf jenen Londoner Aufenthalt Quantzens im März 1720 aber in Anmerkungen zum 31. Januar und 24. Juni jenes Jahres, und auf das persönliche Bekanntwerden Händels mit Telemann in Halle und den anschließenden Verkehr mit dem Leipziger Studiosus im betreffenden Jahre 1701 gar nicht. Das dokumentarische Lebensbild Händels würde aber gewiß gewinnen, wenn die biographischen Daten später geschriebener Quellen mit ihrem sachlichen Inhalt stets zunächst am biographischen Ort erschienen. Vielleicht würde dann in vielen Fällen am literarischen Ort der Quelle ein Hinweis genügen.

Daß sich zu einem aus so weitem und zum großen Teil entlegenem Quellengebiet zusammengefügt Buch hier und da noch Nachträge finden werden, kann niemand dem Verf. ernstlich zur Last legen. Die sorgfältige Arbeit, die er mit der Durchforschung des englischen Pressewesens der Händelzeit geleistet hat, wird sich auf das kontinentale Nachrichtenwesen jener Zeit noch erweitern lassen. Erst gelegentlich des Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongresses in Hamburg (1956) hat sich wieder gezeigt, daß z. B. aus alten Hamburger Zeitungen noch manches zu erfahren ist, auch was Händel betrifft (Heinz Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle*, in: Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg 1956, S. 29, 34–38). Auch „Notes“ (XII, 1955 S. 447) und „Musical Quarterly“ (XLII, 1956 S. 408 ff.) haben in ihren Besprechungen des Buches von D. einiges nachgetragen. Hier sei noch auf eine Mitteilung hingewiesen, die sich zwar erst in der 1782 gedruckten *Letzten Beschäftigung mit musicalischen Dingen* Christoph Gottlieb Schröters findet (S. 7), die aber die Jahre 1710–1712 betrifft: „Als ich 1710, 11, 12 zu Dresden anfieng, die gute Wirkung der dasigen Musik herzrührend zu empfinden, so erfuhr ich zugleich, daß solche schöne Arbeit theils Händel, theils Kaiser u.a.m. verfertigt. Telemann kam auch mit verbesserten Kirchenstücken dazu . . . Bey solchen Umständen rief jedermann: Nun ist die Musik aufs höchste gestiegen.“ Da wird Händel also an erster Stelle genannt! Wozu anzumerken ist, daß es sich hierbei zum mindesten, kaum aber ausschließlich um die italienischen Solokantaten und Kammerduette Händels gehandelt haben dürfte, welche die Dresdener Landesbibliothek bewahrt und die gewiß nicht erst mit Händel selber 1729 nach Dresden gekommen sind. Zum Gesuch Vater Händels an den kurfürstlichen Oberpräsidenten um Honorierung der gelungenen Messerschucker-Operation (S. 5) wäre auch eine Erwähnung der Schrift von W. C. Wesener, *Der Hällische Messerschlucker*, Halle 1692, erwünscht, wie auch die Mitteilung des Gedichtes auf den erfolgreichen Arzt, das sich unter seinem von B. Block gemalten Bilde findet — die Tafel II bringt nur das Bild ohne das Gedicht. In den von Mainwaring übernommenen Abschnitten hätten die sachlichen Verbesserungen, die Mattheson seiner Übersetzung

beifügte, mit angeführt werden können, z. B. daß zur Zeit des Besuchs des jungen Händel in Berlin Kurfürst Friedrich III. noch nicht König Friedrich I. war. Deutsch gibt zu Mainwaring's Datierung dieses Besuchs auf 1698 in einer Anmerkung (S. 4) außer Chrysanders Rückdatierung auf 1696 auch Percy Robinsons Meinung: 1703. Hätte aber Händel Berlin 1703, also kurz vor Hamburg besucht, so hätte Mattheson das gewiß erfahren und Mainwaring entsprechend verbessert. Kennenswert für die heutige Praxis ist auch Matthesons Korrektur, daß in der Hamburger Oper nur ein Cembalo benutzt wurde, nicht zwei, wie Mainwaring sagt.

Noch einige Berichtigungen. S. 19: „*Gloria Patriae*“ ist natürlich ein Druckfehler für „*Gloria Patri*“. Über diesen zweichörigen Satz vgl. William C. Smith im Händel-Jahrbuch 1956, S. 137. S. 225 ist als zweiter Vorname Heinichens irrtümlich Heinrich statt David gesetzt; im Gesamtindex ist Heinichen, Johann Heinrich zu streichen. S. 243: Händels Besuch bei seiner Mutter im Juni 1729 ist doch nicht nur „wahrscheinlich“. Schon durch die Grabrede auf die Mutter, außerdem durch Forkels (wenn auch zeitlich nicht genaue) Nachricht über die Mission Friedemann Bachs in Halle ist Händels Besuch sicher bezeugt. Diese Stelle der Grabrede (wie ihr zweiter Teil überhaupt) ist von Deutsch leider nicht mit aufgenommen (s. S. 265). S. 445: Chemnitz liegt nicht in Schlesien, sondern in Sachsen, Elbing nicht in Ost-, sondern in Westpreußen. S. 669, 740, 757 und Generalindex: Bronslow (John) statt Brownlow. S. 832: Der hier wie auch im Generalindex genannte Rev. William Harbury ist identisch mit dem S. 802 genannten Hanbury. S. 889: Zum *Alexanderfest* ist die Seitenzahl 432 zu ergänzen, wo sich eine besonders bemerkenswerte Äußerung von James Harris zur Thais-Arie findet.

Sehr zu wünschen ist eine überprüfte und womöglich ergänzte deutsche Ausgabe des verdienstlichen Buches, etwa mit kritischer Benützung von Matthesons Übersetzung der Biographie Mainwaring's.

Rudolf Steglich, Erlangen

Robert M. Stevenson: *Patterns of Protestant Church Music*. Duke University Press, London 1953. 219 S.

Die Absicht des Verf., „Muster“ oder „Modelle“ protestantischen Kirchenmusikschaffens zu geben, ohne sich an die übliche Aus-

wahl zu halten, führt ihn zur Beschäftigung mit Menschen und Lebensschicksalen, die zwar in der Fachliteratur weniger Beachtung finden, z. T. aber durchaus eigenes, bald geniales, bald wunderliches Profil haben. Das Buch erhebt keinen betont wissenschaftlichen Anspruch, verfährt jedoch in der Erhebung und Darbietung der Quellen und Literatur, auch in der Bibliographie (von etlichen desideria abgesehen) und im Register umsichtig und verläßlich. Es richtet sich an Kirchenmusiker und Pfarrer der verschiedensten Denominationen, ihr Interesse und ihre Liebe zu erwecken für die oft unbeachtete oder verschüttete musikalische Tradition ihres eigenen Kirchentums. Die Beschreibung hat hierbei den Vorrang vor der Kritik, und man wird es nicht mißbilligen, daß wohlwollende Lichter auch auf solche Männer fallen, die man innerhalb des großen Kreises evangelischer Kirchenmusik eher zu den „protestantischen“ Randerscheinungen oder gar Außenseitern zu zählen geneigt ist (John Mason Neal; Ira D. Sankey). Hierbei wird es nicht Zufall sein, daß die historische Abfolge der Betrachtungen: Luther, die Reformierten, John Merbecke, Bach (drei Kapitel), Händels Oratorien, Isaac Watts, Wesley — von selbst als eine Klimax mit teilweise starkem Wertschwund erscheint. Die Stärke des Verf. ist der Blick für das Individuelle in Biographie, Stil und Geschichte; hier weiß er mit wertvollen Einzelheiten zu dienen. Die Schwäche ist seine Neigung zum Detail, sofern sie die systematische Kraft einer konsequenten großen Thematik vermissen läßt. Für die Typen der Kirchenmusik aus der angelsächsischen Welt fehlen uns weithin die literarischen Voraussetzungen zum prüfenden Vergleich; Stevenson ist ihnen merklich zugetan, und das braucht kein Fehler zu sein, denn die nationale Verwandtschaft kann dem sachlichen Verstehen förderlich sein. Für die Gestalten aus dem deutschen Raum fehlt ihm jedoch der Anschluß an die heutige Situation und Diskussion. Das kann zu etwas prekären Urteilen führen, mindert aber den pädagogischen Wert des Werkes nicht, weil darin immerhin jeweils zuerst eine Sicht, dann erst eine Ansicht vom Stoff geboten und so zur selbständig weiterschreitenden Arbeit angeleitet werden soll.

Die Würdigung des Ganzen muß natürlich in Auswahl geschehen, wenn eine wesentliche Sicht an den Schwerpunkten zustande kommen soll. Eine der bestkonturierten

Studien bietet das Kapitel über John Merbecke (1516?—1585), den begabten und verständnisvollen Mitarbeiter von Erzbischof Cranmer in der Schaffung eines „Gesangbuchs“. Als reformierter Liturgiker und Musiker während der wechselvollen Religionspolitik Heinrichs VIII. in Ketzereiverdacht geraten, entging der schon Verurteilte knapp dem Schicksal der Mitverdammten, Testwood, Filmer und Person. Merbeckes vielseitiges Talent läßt die theologischen Neigungen stärker erkennen als die musikalischen: Er hat sich ganz in die Streitigkeiten um die Kirchenreform verloren, eine beachtliche Wort- und Begriffskonkordanz der hl. Schrift verfaßt und auf dem Gipfel kompositorischen und instrumentalen Könnens, als Organist in Windsor, der Musik den Abschied gegeben, um sich ganz der Theologie zu widmen. Aber nicht diese, sondern seine Kirchenmusik hat seinen Namen der Nachwelt erhalten, und zwar durch seine verantwortliche Autorschaft in der Notation des ersten anglikanischen Gesangbuchs, *The Booke of Common Praier noted*. Das von Cranmer hierbei inaugurierte Verfahren, die unbegleiteten, einstimmigen Intonationen der Gregorianik dem ins Englische übertragenen liturgischen Text zu überstellen, erwies sich in Wirklichkeit als der problematische Versuch, die Liturgie in der Landessprache der alten Musik zu unterstellen, — ein Unternehmen, dessen Lösung auch Luther als über die Maßen schwierig erkennen mußte und das bis heute in immer neuen Anläufen praktiziert wird. Merbecke machte immer noch das Beste aus Cranmers schon im Ansatz unsachgemäßem Prinzip; denn der Bischof, weniger musikalisch als theologisch geschult, meinte, nach der einfachen Regel verfahren zu können: auf jede Note ein Silbe, — als wäre ein solcher cantus „planus“ nun in der Ausführung auch für Pfarrer und Gemeinde das Praktikabelste. Ein fundamentaler Irrtum, wie St. mit Recht bemerkt; denn erstens ist die Musik „of the syllabic type“ viel schwerer zu singen als die organisch verlaufenden Modelltöne der ornamental reichen Kadenzen, die nicht silbengleich aufgehen; zweitens wird durch ein solches Prinzip die Auswahl der Intonationen verengt, ja, was schwerer wiegt, das Eigengesetz der Musik wird einer konventionellen Ästhetik unterstellt, bei der ein Gesang „distinctly and devoutly“ herauskommen soll. Merbecke machte aus der widerspruchsvollen Technik der „one-note-to-

a-syllable-idea“ etwas Brauchbares, aber das Werk kam nicht recht zum Tragen. Den Altgläubigen war es zu reformerisch, den Reformierten zu altgläubig. Schon die veränderte Fassung (1552) war nicht mehr genuin sein Werk, und erst die heutige liturgische Bewegung ließ Merbecke sein Recht widerfahren durch die kritische Wiederingebrauchnahme in der Anglikanischen Kirche und in der Bischöflichen Kirche Amerikas.

Zu den ausgesprochenen hymnologischen Originalen darf man die „Phantasieflüge“ („flights of fancy“) von Isaac Watts rechnen, einem ebenso fruchtbaren wie ungebändigten geistlichen Poeten, der mit nur eingeschränktem Recht „Vater des englischen Chorals“ heißen kann. Immerhin, seine „Hymns“ fanden lebhaftes Echo, und durch das Verbot des Gemeinchorals in England und Schottland ließ er sich nicht abhalten, das pure (und etwas sture) Psalmensingen durch neue, eigene Dichtungen zu ergänzen. — im Endeffekt sogar kräftig zu hintertreiben. Durch zu direkten Anschluß an die Worte des Psalmisten David werde „die Decke Mose's über unsre Herzen gelegt“, meinte er. Daher sein Bemühen, der Gemeinde mit dem Lied in damaliger Sprache zu dienen. Watts hielt sich an die biblischen Vorbilder, verfuhr dann aber so frei, daß teilweise vom Urtext wenig anderes übrigblieb als etliche Reminiszenzen: ein hübsches Beispiel zu weit geratener Liberalität, zugleich aber ein instruktiver Beitrag zum Versuch poetisch-imitatorischen Nachschaffens, für das er sich an John Dryden glaubte anschließen zu dürfen, in der Überzeugung, Nachschaffen heiße „nicht, die Worte des Anderen zu übersetzen oder auf seinen Sinn sich festlegen zu lassen, sondern lediglich, ihn als Modell zu nehmen und dann so zu schreiben, wie der Autor (nach des Interpreten Meinung) geschrieben hätte, wenn er in unserer Zeit, in unserem Land leben würde“. Das sind kluge Gedanken interpretatorischer Übertragung, die als Probleme — über Schleiermacher und Victor Hugo bis heute — offen geblieben sind. Watts hat sich — im Unterschied zur Lobwasserschen Psalmdichtung — kein Gewissen daraus machen lassen, die spezifisch jüdische Gestalt der alttestamentlichen Verheißungen zu modifizieren oder gar zu eliminieren. Die Ungezähmtheit der Affekte, die Kühnheit der Passion (in den *Horae Lyricae*, in den *Hymns and Spiritual Songs*, 1706/07) mit-

samt der Intimität der an Jesus gerichteten Seelenregungen haben ihm Wesleys Tadel eingetragen: Er vermüßte die Strenge und Distanz. Watts gehört in die nicht gerade große Reihe geistlicher Sänger und Dichter, die ihre Glaubenserfahrung neu und eigen auszusagen versuchten.

Das hat ihm John Mason Neale (1818 bis 1866), einer der ersten bedeutenden Hymnologen Englands, kritisch angestrichen. Er fühlte sich bei seiner Arbeit der Sichtung und Sammlung von Kirchenliedern als strenger Anwalt der reinen Lehre, was ihn aber mit der „Amtskirche“ keineswegs zusammen-, sondern eher in Konflikt brachte und ihm für anderthalb Jahrzehnte die Amtsenthebung eintrug. Neales Kompositionen fanden zahlreiche Aufnahme in die methodistischen und presbyterianischen Gesangbücher, darunter sind auch viele Übersetzungen alter Hymnen. Ihnen besonders galt sein Forschen, er war aus Kenntnis der Liturgie heraus ein Befürworter der reinen Gregorianik und lehnte ihre „moderne“ Adaptation streng ab. Die wissenschaftliche Begabung übertraf aber bei ihm das Schöpferische, und so liegt seine Stärke mehr in der Edition und Redaktion des überlieferten Bestandes. Nebst seiner Arbeit über *Englische Hymnologie, ihre Geschichte und ihre Gestalt* hat er mit seinen Übersetzungen der Hymnen von Brevier und Meßbuch Anerkennung gefunden, besonders auch seitens der katholischen Kirche. Die Hymnologie verdankt ihm eine Publikationsreihe von Hymnen, Sequenzen und Kirchenliedern. Fraglich bleibt aber, ob man die qualitative Schätzung so hoch ansetzen soll, wie St. es auf Grund der so gerne in die Gesangbücher aufgenommenen Weisen tut. Sie sind musikalisch zu bieder, thematisch zu konventionell, um einem kritischen Urteil standzuhalten.

Das gilt ausgesprochen auch für das Gebiet der „Gospel Hymnody“ von Ira D. Sankey, womit weniger das evangelische als vielmehr das „evangelistische“ Lied gemeint ist. Die Spezies der Werbe- und Bekehrungslieder englischer und amerikanischer Provenienz, auch in ihrer einigermaßen erträglichen Form, gehört hymnologisch heute zu den Schattenseiten der Kirchenliedgeschichte; daß Unzählige sie gehört, gelernt und mitgesungen haben und — im Verein mit Dwight Lyman Moody's Erweckungspredigten — dadurch ihre „Bekehrung“ erlebten, macht sie uns um nichts lieber. Sie

sind so gar nicht „heilig“, diese „Sacred songs“; in den Worten rufen sie nach dem Geist, in den Melodien weidet sich das Fleisch; und daß hinsichtlich ihrer Wirkung (in die Breite, ja; in die Tiefe, nein) gar ein Vergleich mit Bachs Werken angestellt werden könne, wollen wir überhört haben. Nicht nur, daß uns die Voraussetzungen fremd sind (im „Zeitalter der religiösen Massenbeeinflussung seien evangelistische Lieder unentbehrlich“), — die ganze Gattung geht wider den guten Geschmack und kann nicht in einer Reihe gesehen werden mit jener wahrhaft geistlichen Musik, die das Stigma der Kunst forderte, wo es sich um den Dienst am Evangelium handelt. Historisch ist hier keine Kontinuität, sondern Bruch, — wenn nicht gar Abfall.

Der Abhandlung über Händels Oratorien entnehmen wir gerne die erwägenswerte Frage, ob nicht das Erbe dieser großen Werke viel reicher und reichlicher zu Wort kommen müßte als immer nur in der minimalen Auswahl der üblichen zwei oder drei Stücke? St. sieht richtig: Bald wird nur noch der *Messias* übrig (und bekannt) sein, infolge der Bequemlichkeit des Publikums und der finanziellen Interessen jener Veranstalter, die „Kassenstücke“ wünschen. Allerdings tun sich hier noch andere Fragen auf: Aufführungspraxis, Libretto, Kürzung, Textrevision. Nicht für alle Händel-Oratorien, nicht einmal für die favorisierten, sind hierzu einleuchtende Lösungen vorhanden. Die Kapitel über die lutherische, die reformierte, die Bachsche Kirchenmusik, die von der Größe des Gegenstands oder der Meisterschaft her an sich Anspruch auf eingehende Würdigung hätten, können hier kurz erörtert werden, weil sie im Deskriptiven wohl ansprechen, in der Sache aber kaum weiterführen. Es fehlt die Berücksichtigung der neueren Werke zur evangelischen Kirchenmusik: Besch, Blumes Handbuch, Hamel, Keller, Moser, Mahrenholz, Schering sind überhaupt nicht genannt. So bleibt die Problematik eine Problematik von vorgestern, wie gleich zu zeigen sein wird. Der Gegensatz zwischen lutherischer und reformierter Kirchenmusik ist nicht der Gegensatz von „arm“ und „reich“: Die neueren Untersuchungen (Schmidt-Clausing; auch E. Weismann) geben über Zwinglis und Calvins Ordnungen ein anderes Bild. Die Gegenwart — etwa die kirchenmusikalische Praxis in der Schweiz — ist längst darüber hinaus, daß man Orgel oder polyphonen Gesang

verwerfen möchte. Zwinglis Nachfahren haben Zwinglis Sätze korrigiert. Wozu sich darauf festlegen? — Luthers Urteil über die Orgel („er hat die Rolle des Organisten nie verkleinert“) trifft so nicht zu. Er hat, je nachdem, die Orgel sehr kritisch vorgenommen (Vgl. J. G. Mehl, *Die Aufgabe der Orgel*, München 1938, Mahrenholz, Klotz u. a.). Was St. sonst an einzelner beibringt, ist freilich auch wieder illustrativ: Louis Bourgeois, Autor vieler Weisen des Genfer Psalters, wurde 1551 von Calvin eingesperrt, weil er ohne dessen Erlaubnis (!) etliche seiner eigenen Kompositionen verändert hatte. — Im Kapitel *Bachs religiöse Umwelt* begegnen wir wieder einmal der „erstickenden Geschlossenheit der Orthodoxie“, die doch Bach viel weniger zu schaffen gemacht hat als der kantatenfeindliche Pietismus. — Die Köthener Zeit gilt noch immer als Totpunkt von Bachs Kirchenmusikschaffen, trotz F. Smends gegenteiligen Forschungsergebnissen (*Bach in Köthen*). Als Kuriosum aber muß in unseren Zonen wirken, was anscheinend in angelsächsischen Ländern als Faktum genommen werden muß: „Heute wenden sich viele Kirchenleute von Bach ab, im Gefühl, daß er eher ein Kapellmeister als ein Kantor sei . . . ; nur in jenen Kirchen, wo heute die ‚Herrscher‘ weltlicher Musikanschauung die Wahl der Kirchenmusik kontrollieren(?), kommt die Matthäuspassion oder irgend ein anderes großes Bach'sches Meisterwerk zu Gehör“. — Diese Randbemerkungen sollen den Wert des St.'schen Buches nicht beeinträchtigen, sondern bestätigen, dem als dankenswerter Anhang die neueren päpstlichen Erlasse über die katholische Kirchenmusik beigelegt sind. Manfred Mezger, Berlin

J. Gaudefroy-Demombynes: *Les jugements allemands sur la musique française au XVIII<sup>e</sup> siècle*. Librairie Orientale et Americaine G.-P. Maisonneuve, Paris 1941. 457 S. (mit Notenbeispielen).

J. Gaudefroy-Demombynes ist ein ausgezeichnete Kenner der deutschen Sprache und hat sich der Mühe unterzogen, mehr als 100 theoretische Werke und Zeitschriften des 18. Jahrhunderts und der ersten Jahre nach 1800 auf Urteile über französische Musik durchzuarbeiten. In der Fülle dieser Literatur scheint uns nur Schubart mit seiner Autobiographie und seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* zu fehlen. Daß dieses ganz auf Auszüge deutscher Schrift-

steller aufgebaute Werk in Deutschland völlig unbekannt geblieben ist, hängt augenscheinlich mit seinem Erscheinungsjahr während des 2. Weltkriegs zusammen. Aber auch der Umstand, daß die überaus zahlreichen Zitate in französischer — soweit wir nachprüfen konnten — ausgezeichnet sinnvoller Übersetzung gegeben sind, erschwert dem deutschen Musikwissenschaftler die Benutzung, da er nichts zitieren kann, ohne an Hand des deutschen Originals wieder den Wortlaut herzustellen.

Nach chronologischer Aufzählung der benutzten deutschen Quellen wendet sich der Verf. im I. Teil der Kritik über die französische Oper zu. Der mehr als kritischen Haltung Matthesons, der sich als Vorkämpfer für eine deutsche Nationaloper fühlt, folgen Stimmen gegen die Oper als Gattung gegen die Rezitative und die zahlreichen Tanzeinlagen, während die Melodik der Arien meist anerkannt wird und sich bei der Verwendung des Chors die Geister scheiden. Viel wurde zusammengetragen über Lully, Rameau und Gluck, die meist ehrliche Bewunderung finden, während ganz auf die italienische Musik eingestellte Musiker wie Hasse es ablehnen, sich überhaupt mit französischer Musik zu befassen. Ein Höhepunkt kritischer Stellungnahme ist der in der Universitätsbibliothek Dorpat erhaltene Briefwechsel zwischen Telemann und Graun von 1751 und 1752 über Rameau. Im II. Teil wird die opéra-comique behandelt, die meist mit dem deutschen Singspiel verglichen wird. Sie wird häufig als eine Gattung geringeren Ranges angesehen, während man sich doch bewußt ist, daß die Charakterisierung der Personen oft meisterhaft ist und die Natürlichkeit der Situationen und Charaktere sehr den Ausdrucksmöglichkeiten der französischen Komponisten entgegenkommt. An Rousseau kritisieren die Deutschen die mangelhafte Kompositionstechnik, bewundern aber seine Fähigkeit, Empfindungen auszudrücken. Philidor gehört zu den Lieblingen seiner Zeit, wie die vielen Aufführungen in Deutschland beweisen, man rühmt im *Hannoverschen Magazin* 1769 seine muntere Grazie, geistvolle Lebendigkeit und den Reichtum seiner harmonischen Ideen. Jedoch entspricht es dem erwachenden Nationalgefühl vieler deutscher Kritiker und der noch immer vorherrschenden Vorliebe für italienische Musik, daß man sich das Schaffen dieses Meisters nicht ohne starke deutsche oder italienische Anlehnungen vorstel-

len kann. Ihm zunächst steht Monsigny, fast ebensooft in Deutschland aufgeführt und in gerechter Weise gewürdigt.

Die stärkste Anerkennung findet Grétry, dessen *Huron* 1768 schon von Grimm und Hiller als Meisterwerk anerkannt wird. Diese Haltung zeigt sich immer wieder, und Prinz Heinrich von Preußen macht bei der Uraufführung des *Richard Coeur de Lion* 1784 dem Komponisten persönlich das Kompliment: „*Sie haben den Mut zu vergessen, daß Sie Musiker sind, um auch Poet zu sein*“, während Josef Martin Kraus kritischer eingestellt ist: „*all das spaziert so auf der Oberfläche herum wie eine Federspule auf dem Rücken des tanzenden Stromes*“. Hiller preist Grétrys Fähigkeit, die Affekte aller Art auszudrücken, während Forkel seinen Schaffensprozeß idealisierend schildert. Bei dem Kapital Dalayrac liegen zwei deutsche Vergleiche mit Mozarts Singspielen vor, die beide den deutschen Meister hintansetzen; noch Weber schätzt Dalayrac sehr, und immer wieder wird er als Melodiker gepriesen, während Exkurse in den pathetischen Stil geringer gewertet, ja sogar als Plagiat gegenüber Cherubini verdächtigt werden.

Auch weniger bekannte Komponisten werden im deutschen Urteil gespiegelt, wie es auch im I. Teil mit den Vertretern der opéras-ballets geschah, jedoch haben diese Kritiken oft mehr den Charakter des Zufälligen, wenn sie nicht allgemein die Einstellung deutscher Autoren gegenüber französischer Musik zeigen.

Der III. Teil handelt von der weltlichen Vokalmusik außerhalb der Oper. Enthalten auch viele Romanzen- und Liedersammlungen in Frankreich in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hauptsächlich Stücke aus Opern, so fanden die Sammlungen durch ihre liebenswürdigen Dichtungen und gefälligen Melodien in Deutschland rasch Eingang, da das Interesse für die Gattung des Liedes von Jahr zu Jahr zunahm. Oft wurden sie in deutsche Sammlungen oder andere Werke übernommen, wie das Liedchen vom „Mädchen und dem Edelmann“ in Wort und Ton von *Anette et Lubin* von Blaise in Hillers *Liebe auf dem Lande*, von wo die Dichtung mit ähnlicher Musik in Haydns *Jahreszeiten wanderte*. Diese Vorliebe für das französische Lied zeigt sich auch in zahlreichen Variationszyklen deutscher Komponisten über französische Themen. Demgegenüber stößt sich die deutsche

Kritik mehrfach an der Simplifikationsmethode Rousseaus, eine Liedmelodie auf 4—5 Noten zu beschränken, wenn auch G. J. Vogler praktisch ähnliche Versuche unternimmt. Hiller wendet sich gegen die Gleichgültigkeit französischer Komponisten bezüglich der Silbenbetonung. Marburg glaubt 1759, daß die französischen Liedkomponisten gegenüber dem wachsenden guten Geschmack in Deutschland zurückgeblieben sind.

Selten äußern sich deutsche Stimmen über die französische geistliche Musik. Sie hat wenig die Grenzen überschritten, und der Umstand, daß gerade das kritische Deutschland jener Zeit hauptsächlich protestantisch war, trägt dazu bei, daß dieser musikalische Zweig seltener besprochen wurde. Marburg ist meist des Lobes voll, und auch sonst werden die Kompositionen weit mehr anerkannt als ihre Ausführung; immer wieder hört man Stimmen über das Schreien und die schlechte gesangliche Wiedergabe. Dadurch, daß es katholische Kirchenmusik ist, liegt stets der Vergleich mit dem italienischen Stil nahe.

Kürzer gefaßt ist Teil IV über die französische Instrumentalmusik. Hier widerspricht Rochlitz lebhaft dem Gedanken Grétrys, der zu den Sinfonien Haydns poetische Texte schreiben möchte, um ihrem Ideengehalt näher zu kommen. Vogler meint, daß in Frankreich der Sinn für vokale Musik weit mehr ausgebreitet sei als für instrumentale. Der Umstand, daß die französischen Organisten mehr Wert auf Improvisation als auf ausgeführte Werke legten, bewirkt, daß mehr über das Spiel der Organisten als über ihre Werke gesprochen wird. Vogler, der sich so stark für die Orgel interessiert, charakterisiert eingehend den französischen Orgelbau und weist den grundlegenden Unterschied gegenüber dem deutschen nach, aber über französische Orgelwerke schweigt sich deutsche Kritik aus, es sei denn, daß Marburg die streng kontrapunktische Improvisation von Rameau stark bewundert. Anders ist es mit der französischen Klaviermusik, die Bach so sehr schätzte und deren Stil er sich in vielen Werken anschloß. Fr. Couperin, Clérambault, Marchand, dessen Zusammentreffen mit Bach natürlich negativ besprochen wird, Rameau und Dandrieu werden allgemein in Deutschland hoch geachtet. In der Beurteilung französischer Orchestermusik nimmt stets die Ouvertüre den ersten Rang ein, sei es als Einleitungssatz eines

größeren Werkes, worin gerade Deutschland lange den französischen Stil höher schätzte als den italienischen, sei es als Ouvertüre-suite, die ja gerade in Deutschland ihre Höhepunkte erlebte. Einen geringeren Raum nahm in der französischen Musik die Sinfonie nach italienischem Muster ein, obwohl in den Pariser Konzerten gegen Ende des Jahrhunderts Werke dieser Art von Mannheim-Komponisten, von Haydn und Mozart vielfach gespielt wurden. Über ein deutsches Echo der Sinfonien von Gossec, Méhul u. a. m. teilt uns G.-D. wenig mit, obwohl auch sie an den deutschen Höfen häufig aufgeführt wurden, was schon durch den Umstand zu erklären ist, daß sie regelmäßig in Paris gedruckt wurden und den deutschen Höfen durch ihre Pariser Korrespondenten zugingen.

Am wenigsten wird in Deutschland französische Kammermusik besprochen, sie ist selten in öffentlichen Konzerten, sondern meist in privaten Zirkeln zu hören, zu denen nicht jeder Berichterstatter Zugang hatte. Ein Urteil von Uffenbach gilt mehr den Ausführenden als den Werken. Bei der Beurteilung französischer Instrumentisten mehren sich die Stimmen, die dazu auffordern, die ausgezeichneten deutschen Spieler nicht den Ausländern hintanzusetzen, bis um die Jahrhundertwende die französischen Geiger europäische Berühmtheit erlangen.

Der V. Teil beschäftigt sich mit den französischen Theoretikern, unter denen sowohl die Verf. von Schulwerken für Gesang, Instrumente und Generalbaß ernsthaft gewürdigt werden, als auch die beiden bahnbrechenden Theoretiker Rameau und Rousseau stärksten Einfluß auf die deutsche Literatur gewinnen. Lehnt Mattheson anfangs Rameau in der *Critica Musica* noch ab, so läßt er sich von ihm in der *Kleinen Generalbaßschule* bereits weitgehend inspirieren. Seit Marpurge wird die Anerkennung für Rameaus Lehre allgemein. Auch Kirnberger zollt dem großen Franzosen Anerkennung, wenn er auch manche Modifikationen machen zu müssen glaubt. Rousseau beeinflusst als Kritiker und Ästhetiker die deutschen Schriftsteller am stärksten durch seine Kampfschrift gegen den herkömmlichen französischen Stil *Lettre sur la musique française* (1753), eine negative Kritik, von der sich nur Marpurg scheidet. Rousseau hegte nicht nur eine Abneigung gegen die Kompositionen Rameaus, sondern hatte auch in gewisser Anlehnung an die von ihm sehr hoch

geschätzte *Serva padrona* von Pergolesi im Jahr vorher einen ungewöhnlichen Erfolg mit seinem *Devin de village* errungen, der seine entgegengesetzte musikalische und ästhetische Einstellung richtunggebend beeinflusst, und die Deutschen, die gerade die Anfänge der Berliner Liederschule und des Singspiels erleben, pflichten daher seiner Meinung fast allgemein bei. Nur Glucks Reformwerk findet Gnade in Rousseaus Augen, und wieder wird viel von seiner Meinung von den deutschen Schriftstellern aufgenommen. Bis zu Wagners *Oper und Drama* lassen sich diese Einflüsse verfolgen. Im übrigen läßt sich eine Vorliebe der Deutschen für die antirationalistischen ästhetischen Anschauungen von Batteux bei Marpurg, Scheibe, Krause, Sulzer, Schubart und noch bei Hiller nachweisen. Später wird de la Borde ausdrücklich anerkannt.

Bei der überaus großen Zahl der Zitate deutscher Schriftsteller ist es dem Verf. gelungen, das Grundsätzliche und Wesentliche herauszuarbeiten, und bei der Vielheit der Meinungen dienen vier sehr sorgfältig angelegte Register der Bibliographie und der Namen als wesentliche Hilfsmittel für die Übersicht. Die überaus fleißige und sachverständige Arbeit verdient es, auch in Deutschland gewürdigt zu werden.

Friedrich Noack, Darmstadt

Hans Ehinger: E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. (Musikerreihe in auserlesenen Einzeldarstellungen, herausgegeben von Paul Schaller Basel. Band XV). Walter Verlag Olten und Freiburg/Br. 1954, 280 S.

Im zweiten Jahrgang dieser Zeitschrift wurde schon einmal ein Buch besprochen, das den oben zitierten Titel trägt; es war die 1948 erschienene Schrift von Paul Greeff. Hat nun, so darf man fragen, ein Autor das Recht, nur sechs Jahre später mit einer gleichnamigen Veröffentlichung hervorzutreten? Zweifellos hat er es, wenn er das gemeinsame Thema von einer ganz anderen Seite her anfaßt und wenn er obendrein eine Leistung vorlegt, die der älteren an Klarheit der Zielsetzung und Geschlossenheit der Darstellung zumindest ebenbürtig ist.

Das alles ist, um es gleich vorwegzunehmen, hier der Fall. Ehingers Buch wendet sich, wie er selbst im Vorwort sagt, an breite Schichten. Diese Bestimmung, die der Autor stets im Auge behalten hat, ohne je populär im schlechten Sinne zu werden, unter-

scheidet die Schrift grundsätzlich von Greeffs Werk. Das „Erzählen“ hat den Vorrang vor dem „Deuten“. Das ergibt sich schon aus der Tatsache, daß das Kapitel *Leben und Wirken* ungefähr doppelt so viel Raum einnimmt wie die Kapitel *Der Musiker* und *Der Musikschriftsteller* zusammen. Aber die Erzählung ist in ihrer Schlichtheit und Lebendigkeit meisterhaft. Wie von ungefähr führt sie in die Problematik des scharfsinnigen Juristen und dreifach begabten Künstlers Hoffmann ein und wird somit unmerklich doch zugleich zur Deutung seines Wesens.

Der Musiker Hoffmann, dessen Darstellung das Ziel des Buches ist, wird organisch und an Hand zahlreicher, treffend ausgewählter Briefzitate aus der Gesamtpersönlichkeit herauskristallisiert. Seine Bestrebungen und seine Werke werden verständnisvoll charakterisiert, aber von Heroenkult ist der Verf. weit entfernt. Er betont im Gegenteil, daß Hoffmann sich selber nie „einen Meister genannt“ habe, und meint, „den Kleinmeistern“ dürfe man ihn „getrost zurechnen“. Es sei dahingestellt, ob Hoffmann nicht mindestens mit der *Undine* auch rein musikalisch bis zu wirklicher Meisterschaft vorgestoßen ist. Immerhin trifft der Satz: „Hoffmanns Bedeutung als Musiker liegt nicht in dem, was er komponiert, sondern in dem, was er erkannt hat“, mit dem der Verf. Hoffmanns musikgeschichtliche Stellung im Nachwort schlagend umreißt, auch auf sie zu. Damit wird zugleich das Übergewicht des Musikschriftstellers über den Musiker betont; dieser hat, in den Praktiken und Anschauungen seiner Zeit befangen, für jenen gleichsam die Plattform geschaffen, von der aus der Schriftsteller, vom Geiste des Dichters beflügelt, in die Zukunft wirken konnte.

Bei der großen Bedeutung, die der Verf. dem Musikschriftsteller Hoffmann mit Recht zuerkennt, vermißt man nur neben der Würdigung des Rezensenten eine entsprechende des Ästhetikers. Die wichtige opernästhetische Schrift *Der Dichter und der Komponist* z. B. wird nur im Werkverzeichnis erwähnt. Man wünschte, der Verf. hätte vor den mitunter allzu locker aneinandergereihten Ausdrücken des Dichters im letzten Kapitel diesen gewiß nicht unwesentlichsten Teil von Hoffmanns Schaffen im Zusammenhang beleuchtet.

Ganz besonders begrüßenswert sind die ausführlichen Verzeichnisse der Kompositionen, der musikalischen Schriften und der Rezensionen

Hoffmanns. Das Kompositionsverzeichnis unterrichtet genau über die Entstehungszeit der Werke, über Aufführungen und — ein besonderes Geschenk für alle Benutzer — über sämtliche vollständigen und Teil-Veröffentlichungen, die mitunter an recht versteckten Stellen erschienen sind; auch bloße Kompositionspläne sind mit Angabe des Datums, unter dem sie erwähnt wurden, mit angeführt. Im Rezensionsverzeichnis sind mehrere, darunter einige der berühmtesten, Besprechungen, wie z. B. die von Webers *Freischütz*, durch ein Sternchen als nicht von Hoffmann stammend gekennzeichnet. E. stützt sich bei diesen Angaben auf bisher noch nicht veröffentlichte Untersuchungen von Friedrich Schnapp (Hamburg). Hoffentlich legt dieser Forscher seine so wichtigen Ergebnisse recht bald der Öffentlichkeit vor; man wird in dem wahren Verfasser dieser Rezensionen einen ausgezeichneten Künstler und Kritiker kennenlernen (oder vielleicht schon kennen?). Zum Schluß sei noch ein Wunsch geäußert: Der Verf. sollte einer eventuellen Neuauflage seines Werkes eine Zeittafel mit den wichtigsten Daten aus Hoffmanns Leben und Schaffen und aus der politischen, der allgemeinen Kultur- und der Musik-Geschichte jener Zeit anhängen. Gerade bei einem zwiespältigen Geist wie Hoffmann, der als Jurist und Musiker beginnt, als Jurist und Dichter endet, dazwischen versucht, nur Musiker und Musikschriftsteller zu sein, und der in einer Zeit geschichtlicher Umwälzungen und kultureller Krisen lebte, wäre ein solcher Überblick wünschenswert — zumal für einen breiteren Leserkreis, der dieser von gründlichster Sachkenntnis und tiefer Liebe zum Gegenstand getragenen Darstellung sicher ist. Anna Amalie Abert, Kiel

B. V. Asaf'ev (Igor Glebov): Russian Music from the Beginning of the Nineteenth Century. Translated from the Russian by Alfred J. Swan. J. W. Edwards, Ann Arbor, Michigan 1953. 329 S.

Es handelt sich bei diesem im Lithoprintverfahren veröffentlichten Buch um die vollständige Übersetzung der *Russkaya muzyka ot nachale XIX stoletiya* von B. V. Asaf'ev (Pseudonym für Igor Glebov), die 1930 von der Academia-Press, Moskau-Leningrad, herausgebracht worden ist. Swans Übersetzung bildet den 22. Titel der Russian Translation Project Series, die seit 1944 mit Unterstützung der Rockefeller Foundation

von dem American Council of Learned Societies herausgegeben wird. Sinn dieser Reihe ist, bedeutende Werke der wissenschaftlichen russischen Literatur durch die Übersetzung ins Englische zugänglich zu machen und damit Kenntnis und Verständnis des russischen Lebens und der russischen Gedankenwelt zu erweitern und zu vertiefen. Aus finanziellen Gründen hat man seit 1952 (d. h. von dem 10. Titel dieser Reihe an) darauf verzichten müssen, die Bücher in der bis dahin üblichen Art redaktionell zu überarbeiten und verlegerisch auszustatten. Dieser 22. Band bietet also, wie es im Vorwort heißt, „*documentary material which will be useful to scholars and others more interested in their factual content than in the niceties of their presentation*“. Neben dieser captatio benevolentiae weist das Vorwort darauf hin, daß weder die Übersetzer noch die herausgebende Institution sich mit den Anschauungen der russischen Autoren identifizierten.

Glebov hat den Stoff methodisch anders angefaßt als die Mehrzahl der russischen Autoren vor ihm. Er erzählt nicht kontinuierlich und in chronologischer Reihenfolge, was sich auf musikalischem Gebiet in Rußland seit Beginn des vorigen Jahrhunderts ereignet hat; die 9 Kapitel des Buches sind vielmehr in sich selbständige und geschlossene Studien über gattungsgeschichtlich bestimmte, klar abgegrenzte Themen. Biographische Angaben über die erwähnten Komponisten sowie viele dankenswerte Literaturhinweise und andere Ergänzungen findet der Leser in den sehr umfangreichen Anmerkungen, die den Band beschließen.

Das Buch ist also etwa das, was man bei uns als „Kleines Handbuch“ bezeichnen würde, allerdings ohne irgendwelche Notenbeispiele und Abbildungen.

Das 1. Kapitel ist der Oper in Rußland gewidmet. Schon nach wenigen Seiten spürt der Leser, obwohl er eine Übersetzung vor sich hat, daß Glebov eine große Gabe besitzt, sich in musikalische Dinge hineinzudenken und seinen Gedanken plastischen Ausdruck zu verleihen.

Die Konfrontation von Glinkas und Dargomischkys Opernschaffen kann man sich kaum bildlicher und klarer denken. Die künstlerischen und ebenso die soziologischen Triebfedern der russischen Opernreform um Dargomischky und Mussorgsky werden dem Leser einleuchtend vorgestellt und durch überzeugende Zitate aus Briefen und autobiographischen Aufzeichnungen der Kom-

ponisten belegt. Die soziologischen Blitzlichter, die G. in dem ganzen Buch öfter aufleuchten läßt, unpräzise und auch nicht einseitig, mögen vielleicht manchmal etwas überhell sein, sind im Grunde aber ein Vorzug des Buches. Ein anderer Vorzug ist, daß er mit Glück patriotische Überschätzungen vermeidet. Natürlich ist vieles spürbar mit Herzblut geschrieben und gelegentlich auch schwer akzeptabel (z. B. die Gleichsetzung der Klavierkonzerte von Beethoven und Tschaiowsky, was ihren künstlerischen Wert angeht); aber es wird nicht heroisiert. Statt dessen widmet G. sich lieber einer — für den Leser der englischen Ausgabe vielleicht besonders aufschlußreichen — sachlichen Behandlung der weniger bekannten Kleinmeister und Epigonen. („*Music depends not only on the great composers and virtuosi.*“) Dieser Ansicht des Verf. ist es wohl auch zu verdanken, daß er dem Buch sehr ausführliche und mindestens für den Musikhistoriker denkbar interessante Kapitel über das russische Lied im 19. Jahrhundert und über die Volksmusik eingefügt hat. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß viele Leser aus diesen Kapiteln mehr neue Erkenntnisse gewinnen können als aus den natürlich umfangreicheren über die russische Instrumentalmusik. Friedrich Baake, Rendsburg

Wilhelm Jerger: Constantin Reindl (1738—1798). Ein Beitrag zur Musikgeschichte der deutschen Schweiz im 18. Jahrhundert. (Veröffentlichungen des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Freiburg i. d. Schweiz. Freiburger Studien zur Musikwissenschaft, 2. Reihe, Heft 6.) Universitätsverlag Freiburg in der Schweiz 1955. 116 S.

Mit ein wenig Neid mag man die wirtschaftlichen Verhältnisse der Schweiz betrachten, die es gestatten, daß eine Monographie über einen Mann von so rein lokaler Bedeutung, wie Constantin Reindl es selbst nach dem Urteil des Verf. der vorliegenden Arbeit ist, gedruckt werden kann, und zwar in der denkbar üppigsten Ausstattung. Nicht, daß man die Drucklegung von derlei Arbeiten für überflüssig hielte — im Gegenteil: man wünschte sich nur, daß wir uns in Deutschland auch so etwas leisten könnten. Die einst so stattliche Zahl deutscher Dissertationsreihen ist doch sehr zusammengesmolzen; hier täte öffentliche Hilfestellung bitter not.

Der Autor der Studie hat es verstanden, alle erdenklichen bekannten und unbekanntenen Quellen über den Lebensweg Reindls zum Fließen zu bringen und auszuschöpfen, so daß die Biographie dieses Mannes, über den die Lexika bislang nur wenige Zeilen berichten konnten, nun kaum noch nennenswerte Lücken aufweist. — Reindl stammt aus Jettenhofen, aus dem fränkischen Raum also, dem die Musikgeschichte so manche markante Figur verdankt. Er trat 1756 in das Noviziat der oberdeutschen Provinz der Societas Jesu in Landshut ein, besuchte die Kollegien Dillenburg, Konstanz und Luzern, studierte Theologie in Freiburg i. Br., wurde dort Professor und gelangte 1772, ein Jahr vor der Aufhebung des Ordens, zum zweitenmal nach Luzern, wo er bis zu seinem Tod blieb und als fleißiger Lehrer und Komponist von Instrumentalstücken, Kirchenmusiken und Singspielen und Operetten — die der Verf. nicht ganz korrekt als „*komische Opern*“ bezeichnet — ein arbeitssames und geachtetes Dasein führte. Was J. im Verlaufe seiner Darstellung über die Zustände des Luzerner Schultheaters oder die Musikpflege der Jesuiten ans Licht bringt, zeugt von überaus sorgfältigen Archivstudien und hat für die Forschung ebensolchen Wert wie die Durchleuchtung von Reindls Lebensgang selbst. Die Behandlung von Reindls Kompositionen tritt daneben — etwas zu summarisch angefaßt — stark in den Hintergrund.

Die fleißige Dissertation wird durch ein umfangreiches Verzeichnis des Reindlschen Oeuvres abgeschlossen, das zum überwiegenden Teil Neuentdeckungen enthält. Man glaubt nach der Lektüre gerade des wertvollen bibliographischen Teils der Arbeit gern die Worte des Verf., mit denen er sein Vorwort einleitet: „*Die Aufgabe der vorliegenden Arbeit war nicht leicht.*“ Aber — wer glaubt das nicht von seiner Dissertation? Harald Heckmann, Kassel

Curt von Westernhagen: Richard Wagner. Sein Werk, sein Wesen, seine Welt. Atlantis Verlag Zürich, 1956. 559 S.

In diesem umfangreichen Buch geht der Verf. nicht den üblichen Weg, um Leben und Werk in ihrem Zeitablauf zu schildern, sondern er versucht in zwei Hauptteilen („*Schaffen und Werk*“ und „*Schöpferische Auseinandersetzung*“), Werk, Wesen, Welt darzustellen. Er beherrscht die bekannte Wagnerliteratur, und seine gewandte Darstellung

hilft ihm ein gut lesbares Buch schreiben, das sich an einen weiten Kreis von gebildeten Lesern wendet. Im Vordergrund seiner Darstellung steht freilich wieder nicht der Musiker Wagner, sondern der Kulturphilosoph und Dichter. Eigentlich Neues über Wagner erfahren wir nicht, besonders nicht über Wagners Musik. In den längsten Ausführungen über die Musik werden Kurth und Lorenz wiederholt. Das hat für eine breite Öffentlichkeit einen gewissen Nutzen. Lorenz hat in seinen Forschungen einen großen Wurf getan, aber es wäre an der Zeit, sich nun einmal mit seinen Thesen kritisch auseinanderzusetzen. Er selbst ist im Eifer der Entdeckerfreude oft zu weit gegangen, und er hat darin Nachfolger gefunden: Das Suchen nach Barformen hat angesteckt. Man suchte und fand, auch wenn man etwas nachhelfen mußte. Das gilt für das hier zitierte Buch über Schütz von Schuh (vgl. meine Besprechung in ZfMw, XV, 1932, S. 281) wie für den jüngsten Versuch auf diesen Wegen (Hess über den Fidelio, vgl. A. A. Abert, Musikforschung VIII, 1955, S. 355).

Was über Musik gesagt wird, ist nicht immer richtig. So meint der Verf., mit zunehmender Deutlichkeit ließen die Frühwerke ein wesentliches Element von Wagners Kompositionsverfahren erkennen, das *Leitmotiv*, vom *Liebesverbot* bis zum *Rienzi*. Dem ist nicht so: im *Liebesverbot* ist dieses Leitmotiv musikalisch, durch Variation, wie als Träger eine Idee weit mehr entwickelt als im *Rienzi*. Unter den Autoren, die der Verf. häufiger zitiert, steht H. St. Chamberlain. Er habe die Idee des Wagnerschen Kunstwerks als einer der ersten herausgearbeitet. Es darf heute nicht übersehen werden, daß Chamberlain einer der gefährlichsten Propagandisten eines rassistisch-politischen Wagner-Mythos und einer Wagner-Mystik geworden ist. Mit einer teils banalen, teils verfälschenden Wagnerinterpretation begann er jene fatale Germanenverherrlichung, die dann in seinem verbreiteten Buch *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts* in verhängnisvoller Weise politische Wirkungen ausgeübt hat. Wilhelm II. war in seinen unklaren Anschauungen durch Chamberlain beeinflusst. Chamberlain, der „*Seher des dritten Reiches*“, ist der unmittelbare Vorgänger von Rosenberg: ohne die „*Grundlagen*“ kein „*Mythos*“. Er ist unter den Wagnerschriftstellern derjenige, mit dem

eine ideologisch-politische Verfälschung Wagners begonnen hat.

Im Kapitel *Das Deutsche als schöpferisches Moment* — würde jemand auf den Gedanken kommen, das Italienische als „schöpferisches Moment“ zu bezeichnen? — und in weiteren Kapiteln werden Wagners politische Anschauungen ganz einseitig dargestellt. Auch der Verf. scheint einem Ideal anzuhängen, das dem somatischen Bestand des deutschen Volkes nicht gerecht wird, das aber in seiner Einseitigkeit zum Sturz in den tiefsten geistigen Abgrund beigetragen hat: „*Ein Strahl aus blauen Augen*“, „*schlank und blond*“ — das ist deutsch! Wagner hat viele Wandlungen durchgemacht, und so kann man mit Belegen leicht ein gewünschtes Bild entwerfen. Diesen Weg hat Cosima versucht, als sie die Briefe an Uhlig z. B. „*drastisch umgeformt hat . . . Bis 1852/53 ist Wagner ein Revolutionär und Sozialist der extremsten Art. Er will die kapitalistische Gesellschaft zerstört sehen*“ (John N. Burk, R. Wagner. Briefe. Die Sammlung Burrell, 1953, S. 768 ff.). „*Wenn der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augiasställe anzünden, um gesunde Luft zu gewinnen?*“ fragt er. Mit Herwegh und Karl Ritter hat Wagner am 17. Dezember 1851 (achtunddreißigjährig) eine revolutionäre Verschwörung unternommen, deren Ziel „*ein ganz positiver, praktischer Zweck [ist], ein Zweck, den keine reaktionäre Macht der Welt zu verhindern vermag*“. 1852 ist die Ring-Dichtung abgeschlossen. Die sozialistischen Ideen, deren bedeutenden Anteil an der Konzeption der *Nibelungen* der Verf. S. 51 nicht bezweifelt, lagen „*in den vierziger Jahren*“ nicht nur „*gleichsam in der Luft*“; Wagner spricht in dieser Zeit geradezu blutrünstige, anarcho-sozialistische Gedanken aus. Wohl ist „*der Ring keine Bühnenbearbeitung einer gesellschaftlichen Doktrin*“ (52), aber ebensowenig ist es „*eine Idee, um deren künstlerische Gestaltung Wagner vom Holländer bis zum Parsifal ringt . . . sei es der Wille zur Macht in Wotan, immer handelt es sich um die Lösung eines allgemein menschlichen . . . Konflikts durch eine Macht, die man das Ewig-Weibliche bezeichnen kann. Er (Wagner) nennt sie Liebe.*“ (27). Das stimmt für den Ring keineswegs!

Der Verf. erkennt eine gewisse Ungleichmäßigkeit des Stiles im *Schrifttum* Wagners an (17). Trotzdem überbewertet er

dieses noch. Interessant ist Wagners Schriftstellerei nur, wo sie Aufschlüsse über das eigentlich Künstlerische gibt. Das meiste ist Widerspiegelung fremder Ideen, Geschichtsklitterung, unklares, wortreiches Philosophieren. Die Überschätzung des Kulturpropheten in Bayreuth hat einer gerechten Schätzung Wagners geschadet. Auch die berühmten Briefe an Mathilde sind eigentlich recht unoriginell. An einer Stelle wenigstens durchschaut der Verf. den Mythos um Mathilde Wesendonck, wenn er sich bewußt wird, in welchem Maße Wagner „*die Muse des Tristan durch das Augenglas der Liebe gesehen hat*“ (283). Zweifellos ist nicht Isolde das Abbild Mathildens, sondern Mathilde eine höchst unvollkommene Verkörperung der Traum- und Idealgestalt Isoldens. Allerdings widerspricht sich der Verf. selbst, wenn er (49) den *Tristan* „*aus seiner hoffnungslosen Liebe zu Mathilde*“ entstehen läßt, auf der folgenden Seite aber dann die richtigere Ansicht vertritt, daß „*das Verhältnis Tristans zu Isolde . . . wenig mit dem Wagners zu Mathilde . . . zu tun hat*“.

Den *Dichter* Wagner überschätzt der Verf., wenn er sagt, es entstehe der täuschende Eindruck, als habe er nicht ein neues Bild des germanischen Mythos geschaffen, sondern nur das verlorene Urbild aufgefunden und aufgerichtet (122). Mit diesem Urteil muß man vergleichen, was Wagner nach Hermann Schneider (*R. Wagner und das germanische Altertum*, 1939; vom Verf. nicht zitiert und beachtet) gut und echt germanisch geschaut und worin er sich weit vom altgermanischen Denken entfernt hat. Daß der tragische Ablauf des Geschicks an Fehl und Schuld knüpft und daß die Liebe als die beherrschende Macht des Lebens erscheint, ist nicht Schuld Wagners allein, sondern der Fehler der damaligen Wissenschaft. Den Rhythmus der eddischen Verse hat er nicht erfaßt. Sie reimen öfters unrein, was das Altertum nicht gestattete. Die oft unnatürliche und verschrobene Sprache finden wir schon bei seinem Stabreimlehrer Ettmüller, seinem „Eddamüller“:

„*Eide schwuren die Ellenkühnen  
daß der Hengste Giel den Hall erweckte  
das ergällen die Gäns im Hof*“.

Oder: „*Drei Nächte an mir gedräng ruhte  
die Hochgesinnte*“.

Man vergleiche auch was Roethe (Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissen-

schaften, phil.-hist. Klasse, 1919, S. 678) über den Dramatiker sagt. Ich muß sagen, daß H. J. Moser auf seinen 50 Seiten über Wagner (*Geschichte der deutschen Musik*, II. 2., S. 227 ff.) die wissenschaftlich wichtige Literatur viel besser verarbeitet hat, als in diesem Buch geschehen ist.

Im Kapitel *Das Unbewußte und das Bewußte* stellt der Verf. Zeugnisse und Betrachtungen über den Schaffensvorgang zusammen. Er weist auf eine Mitteilung Draesekes hin, daß Wagner aus dem ersten Entwicklungsteil des ersten Satzes der *Eroica* den Verlauf der ganzen Sinfonie abhören könne. Er verweist dann auf Mersmanns bekanntlich von vielen Seiten, z. B. von Schering abgelehnte energetische Musikästhetik. Wenn er aber meint, „die motivischen Elemente des Werkthemas sind so konstruiert, daß sie eine dreifache Umkehrung gestatten . . . 1. Urform, 2. Rückläufige Urform, 3. Gespiegelte Urform, 4. Rückläufig gespiegelte Urform“, so verwechselt er offenbar Wagner mit Anton Webern oder dessen Stilgenossen. Zwar spielt die Reflexion bei Wagner eine Rolle, doch steht der plastische Einfall — wie der Verf. ganz richtig (97) sagt — „als Urerlebnis in Einheit von Wort, Ton und Bild“ an erster Stelle: reine Konstruktion ist ihm fremd.

Die Frage, ob und wie weit Wagner zur Romantik zu zählen ist, wird nur unbefriedigend beantwortet. Unbezweifelbar bleiben die stofflichen Beziehungen zur Romantik, und man braucht nur auf Kroyers Aufsatz über *Die circumpolare Oper* hinzuweisen, um sich zu erinnern, daß Wagner Sagen, Märchen, Mythen auf der zeitgenössischen Bühne überall begegneten. Daß Marschners *Vampyr* und *Hans Heiling* auf den *Holländer*, daß Webers *Euryanthe* auf die Unschuldsgestalt der Elsa als Vorbilder eingewirkt haben, ist nicht zu leugnen. Überall wird Wagners Bindung an romantische Stoffe, Motive und Requisiten bemerkbar. Auf viele romantische Züge und Motive hat P. Loos in seinem hier zitierten Buch hingewiesen. Man muß mit dem Verf. übereinstimmen, daß Wagner trotzdem kein Romantiker gewesen ist! Nicht recht hat W. mit dem Zitat von Nietzsche, der die Romantik „eine Gelehrtenbewegung“ nennt, nicht Recht hat er in seiner viel zu engen und beschränkten Charakteristik der Romantiker selbst: sie waren keineswegs alle „mittelalterlichen Idealen verfallen“. Was Wagner von den Romantikern unterscheidet,

ist nicht nur „die Macht und Kraft zur Bewältigung der großen Form“. Es ist viel mehr, ein neues Welt- und Lebensgefühl, eine Art Vitalismus. (Darüber habe ich mich in der Besprechung des Buches von Loos [Musikforschung VI, 1952, 369] geäußert.) In einem Kapitel *Der Stil der Darstellung* nimmt der Verf. zu den umstrittenen neuen Bayreuther Inszenierungen Stellung. Er beruft sich auf die Gedanken des Franzosen Adolphe Appia (*Die Musik und die Inszenierung*, 1899), die von Chamberlain gepriesen, von Cosima verworfen worden sind. Appia will einzig das Medium des Lichts, um die raumgestaltende Funktion der Musik in die Sichtbarkeit der Szene zu übertragen, bewegtes, aktives Licht! Die Bedenken gegen Wieland Wagners Inszenierungen richten sich aber keineswegs etwa gegen eine neuartige Verwendung des Lichts, sondern gegen den stilistischen Widerspruch zwischen der Musik Wagners und dem manieriert-stilisierten Bühnenbild, gegen die Spielregie mit ihren abgezirkelt militärisch auftretenden Chören im *Tannhäuser*, in den *Meistersingern* usw., wie gegen das Fehlen solcher Spielbewegungen und Requisiten, die von Wagner ausdrücklich in Regieanmerkungen verlangt werden, weil die Musik auf sie komponiert ist. Der Hinweis auf Appia ist demnach sehr vage und wenig überzeugend. Der schärfste Gegner Wagners war bekanntlich Friedrich Nietzsche. Er ist es erst geworden, aus dem Paulus ein Saulus. Bayreuth hat ihm das natürlich nie verziehen. Aus dem Munde der Bülow-Tochter Daniela Thode teilt der Verf. mit (74), man habe in Wahnfried die Aphorismen in *Menschliches-Allzumenschliches* geradezu als „Verhöhnung“ gemeinsamer Gespräche empfunden. Nietzsches erste Schrift wird hier ebenso hoch gepriesen, wie die später wagnerfeindlichen tief verdammt. Bei Nietzsches Wandlung mögen persönliche Momente mitgesprochen haben, eine tiefere Neigung zu Cosima, die sich in den Briefen der Krankheit offenbart, Eifersucht und das Gefühl der Demütigung wegen der Ablehnung seiner Kompositionen durch Wagner und Bülow. Im Bestreben, Nietzsches *Fall Wagner* zu entschärfen, gelingt dem Verf. eine Entdeckung: er stellt fest, daß Nietzsches Gedanken von Paul Bourget über die Symbolisten übernimmt, ja auch dessen gegen diese Gruppe verwendetes Vokabularium wie „Romantik“, „Mystik“, „Pessimismus“, „Nihilismus“, „Dekadenz“, „Nada“ (spanisch: Nichts) „Ha-

schisch“, selbst ein im Deutschen nicht benutztes Fremdwort „*torturiert*“. Merkwürdig, daß niemand vor dem Verf. Bourget daraufhin durchgesehen hat, da Nietzsche dessen in Betracht kommende Schrift selbst zitiert. Ist damit Nietzsches Schrift entschärft? Seine musikalischen Urteile konnte man nie ganz ernst nehmen, da sie selbst nicht ernst gemeint waren, wie den Versuch, Bizet zum Gegengott gegen Wagner zu erheben, oder das mißglückte Unternehmen, den armseligen Peter Gast zu einem zweiten Mozart zu übersteigern. Über das Verhältnis von Wagner und Nietzsche, jene seltsame sogen. Sternenfreundschaft, hat sehr einführend Erich Ruprecht (*Der Mythos bei Wagner und Nietzsche*, 1938) gehandelt, dessen Buch im Literaturverzeichnis ebenso fehlt, wie viele Dissertationen fehlen, die in musikalischen Spezialfragen in den letzten 20 Jahren zur Stilerkenntnis mehr beigetragen haben als summarische Wagner-Monographien.

Hans Engel, Marburg

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 1. Jahrgang 1955, hrsg. v. Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Müller. Stauda-Verlag, Kassel 1955. XVI u. 246 S.

Im Bereich evangelisch-theologischer Forschungsarbeit zählt die Liturgik und Hymnologie zu den jungen Zweigen. Das will nicht heißen, daß Stoff und Sachgebiet erst neueren Datums wären oder daß die Vorarbeit, die von dem historisch so ungemein fruchtbaren vergangenen Jahrhundert hierfür geleistet worden ist, gering veranschlagt werden dürfte. Es will vielmehr besagen, daß die Methodik der Forschung und die einheitliche, historische, systematische und praktische Sicht und Koppelung der Arbeit bisher noch sehr in den Anfängen steckte und mehrenteils den Liebhabern oder „Spezialisten aus Passion“ überlassen blieben. Um so stärker war die Hinwendung zu diesem neuen, zuweilen etwas stiefmütterlich behandelten oder argwöhnisch betrachteten Bereich der Theologie. Die Spontaneität, mit der hier lange Vernachlässigtes und doch für Theologie, Kirche und Gemeinde so überaus Relevantes ergriffen und der exakten Bearbeitung zugeführt wurde, ist erstaunlich und erfreulich.

Inzwischen ist etwas in Erscheinung getreten, was man eine „wissenschaftliche Bewegung“ der Liturgik nennen könnte, und die bedeutenden Ansätze dazu, ja die ersten

Früchte sind nur sehr knapp benannt, wenn man auf neuere Lehrbücher und Handbücher zur Liturgik und im Zusammenhang damit auf die verschiedenen, schon gar nicht mehr in Kürze aufzählbaren Agenden und Gesangbücher der Landeskirchen verweist. So ist es nicht nur als Entschluß begrüßenswert, sondern auch als Unternehmen dankenswert, wenn künftig das bedeutend erweiterte Gebiet der liturgischen und hymnologischen Forschung und Praxis jeweils in einem wissenschaftlichen Jahrbuch einsichtig und der Stand der Arbeit durch Beiträge und Literaturberichte rasch und doch gründlich erkennbar gemacht wird. Dieses erste Jahrbuch ist nach Anlage, Inhalt und Abgrenzung ein Versuch, zu dessen Fortsetzung man nur ermutigen kann. Sowohl der theologische als der kirchliche (übrigens auch der geographische) Radius ist groß gewählt: das vermittelt den so nötigen Anschluß an die Forschungsarbeit anderer Länder. Die Aufgliederung der Sachgebiete ist sinnvoll, so daß der Kontakt mit den einzelnen theologischen und musikwissenschaftlichen Disziplinen hergestellt wird. Der Mitarbeiterkreis repräsentiert mit seinen bis jetzt etwa 70 Namen eine Arbeitsgemeinschaft bewährter Männer der Theorie und Praxis, der Universität und des Amtes. Wer sich die zahlreichen Beiträge und einschlägigen Arbeiten bisher zusammensuchen mußte, der wird doppelt dankbar sein für die förderliche Zusammenfassung und Übersicht; und daß es sich nicht bloß um ein Titelmosaik handelt, erhellt aus den Hauptbeiträgen, die — auch noch in den Miszellen — solide und beachtliche Studien darstellen. Bei der Fülle der Themen und Untersuchungen ist eine Einzelbesprechung im Rahmen dieses Hinweises nicht möglich. Es darf aber gesagt werden, daß auch der Musikwissenschaftler diesen Forschungsbericht nicht wird vernachlässigen dürfen und daß ihm, zumal aus der hymnologischen Sparte, Gewinn erwachsen wird (z. B. für die Passionskompositions-, die Choral- und Gesangbuchgeschichte). Nicht weniger gilt das für die angrenzenden Gebiete der Exegese, der Religionsgeschichte, der Archäologie und christlichen Kunst. An Wünschen und Anregungen darf genannt werden: Die Grenze zur Pastoralliturgik sollte vielleicht nicht grundsätzlich, sondern eher von Fall zu Fall gezogen werden. Es können aus ihr „Practica“ hervorgehen, die im Endeffekt wirksamer und wichtiger werden als ein streng wissenschaftliches Opus. —

Im Literatur-Bericht zur Liturgik werden die Taufe und die Segenshandlungen aufgeführt (wieso zählt eigentlich die Beichte zu den letzteren?); es wäre dienlich, auch auf Sammlungen von Praktika zu diesem Punkte hinzuweisen, abgesehen davon, daß etwa die Untersuchung zur *Taufe beim jungen Luther* von W. Jetter nicht fehlen darf (vgl. dazu die Besprechung *Ein Stück Lutherforschung* in „Arbeit und Besinnung“, 9. Jg., Nr. 10/1955, S. 146 ff.). — Bei den neuen Gesangbüchern (S. 225) sind einige Aufsätze zum neuen evangelischen Kirchengesangbuch, Ausgabe für Württemberg, genannt, nicht aber dieses selbst (erschienen 1953). — Die kurzen Inhaltsangaben zu Einzeluntersuchungen sind hinsichtlich ihres Aufschlusses für den Leser zu prüfen. Wenn z. B. (S. 224) gesagt wird: (Die Arbeit) „berichtigt eine irrige Darstellung, daß Bach die Weise aus dem Ulenbergpsalter . . . entlehnt habe“, so interessiert den Leser weit mehr, woher er sie nun tatsächlich hat! — Auch müßten die kurzen Inhaltsangaben gerecht verteilt werden, S. 221 f., wo über Aufsätze W. Blankenburgs Inhaltsangaben gemacht werden, über die von Chr. Mahrenholz nicht. — Was versteht man unter einem „lutherischen Sakramentalisten“ (S. 216; B. v. Schenk)? — Sodann: Könnte Verständigung darüber geschaffen werden, was „Realismus“ und „Realität“ in jeglicher theologischen Anwendung heißen sollen? Meint man damit eine Wirklichkeit — außerhalb des Wortes und des Glaubens? Die Reformatoren hatten eine nachprüfbare philosophische Propädeutik. — Bei Abkürzungen empfiehlt es sich, geläufige nicht durch neue zu ersetzen (WA, nicht LW). Manfred Mezger, Berlin

Cari Johansson: French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century. Stockholm 1955: Almqvist & Wiksell. XIII, 228 S. 8° nebst 149 Bll. Facsimiles in 4°. (Publikationer utgiva av Kungl. Musikaliska Akademiens bibliotek. 2)

Mit dieser Veröffentlichung wird der Forschung ein neues Hilfsmittel zur Datierung von Musikdrucken der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an die Hand gegeben. Und das will etwas bedeuten angesichts der Schwierigkeiten, die auf diesem Gebiet trotz der Arbeiten von Deutsch, Smith, Hopkinsson und Weinmann noch immer bestehen. Es wird sich ganz besonders da als nützlich erweisen, wo Musikalien ohne Platten- oder

Verlagsnummern zu datieren sind, also gerade bei französischen Drucken des genannten Zeitraumes.

Cari Johansson geht einen neuen Weg, der sicherlich bedeutungsvoll ist. Sie nimmt sich jener gedruckten Verlagsangebote an, die den Musikalien in Form von Einblattlisten angefügt sind. Sie stellt mehrere, zeitlich aufeinander folgende Listen (Kataloge) dieser Art bei einigen Verlegern zusammen, datiert sie auf Grund genauer Untersuchungen (besonders mit Hilfe von Erscheinungsankündigungen in französischen Zeitschriften und Journalen und mit Hilfe der Ermittlungen von verschiedenen Wohnungen der Verlage, hierin C. Hopkinsons *Parisian Music Publishers* bestätigend und ergänzend) und kommt so auf das Datum „ante quem“ für diejenige Veröffentlichung, der die betreffende Liste beigelegt ist. Und da die Verleger die verständliche Gewohnheit hatten, ihren neuen Verlagswerken auch jeweils ihre neuesten — wir würden heute sagen — Prospekte beizulegen, ist zwischen dem „ante“ und „post quem“ nur ein geringer zeitlicher Spielraum anzunehmen.

Das ist der zunächst in die Augen springende Nutzen dieser neuen Methode. Sie birgt aber noch weitere wichtige Untersuchungsmöglichkeiten in sich. Einmal bietet eine datierte Liste mit Verlagsprodukten einen gewissen Anhaltspunkt für die Zeit der Veröffentlichung aller auf ihr stehenden Werke, besonders aber natürlich solcher, die neu auf ihr erscheinen (die Verleger hatten vielfach die Gewohnheit, ihre alten Listen-Stichplatten immer weiter zu benutzen und in jeder Werkgruppe einfach die Neuerscheinungen successive nachzutragen). Und zweitens geben diese Listen mit ihren zahlreichen, zumeist sehr engzeilig aneinander gereihten Titeln die Möglichkeit, neue Werke, wenig bekannte Komponisten und bisher unbekannte Ausgaben von Werken großer Meister festzustellen.

Der Referent hat sich das Vergnügen bereitet, in dieser Richtung einige wenige Stichproben zu machen. So stellte er fest, daß die Imbault-Ausgabe von Mozarts 5 Variationen für Klavier über das Menuett von Duport (KV 573), die Köchel-Einstein noch nicht datieren konnten, im Jahre 1796 erschienen ist, daß sich C. Johansson in der Annahme irrt (S. 55, 195, Facs. 35), Cartier-fils habe in seinem op. 3 Variationen über Themen aus dem Mozartschen *Figaro* geschrieben — das ist nicht möglich,

da Mozart mit der Komposition erst im April 1786 (Erstaufführung im Mai) fertig war und das *Cartiersche opus* bereits im Januar 1785 im *Mercure de France* angezeigt worden ist —, daß von Beethovens Violinsonaten op. 12, die 1798/99 bei Artaria im Erstdruck herauskamen, bereits nach einem Jahr bei Imbault eine weitere Ausgabe erschien, und daß, ebenfalls bei Imbault, schon 1796 *Ouverture et airs du Mariage de Figaro, musique de Mozart* im Klavierauszug (nicht im KV) vorlagen.

Derartige Streifzüge durch die reproduzierten Titellisten der verschiedenen Verleger können und werden zweifellos noch eine Fülle solcher Feststellungen und Entdeckungen zur Folge haben. Damit ist aber auch bereits gesagt, daß die Veröffentlichung von C. J. bei aller erfolgreichen Bemühung um die Datierung der Listen im wesentlichen doch eine Darreichung von Arbeitsmaterial, nicht aber bereits eine dieses Material selbst voll auswertende Publikation ist. Wäre sie das, dann wäre der Umfang des Textbandes wohl um das Vier- bis Fünffache größer, vor allem: wir wären dann heute noch nicht — und wer weiß ob jemals — im Besitz dieses Materials, das nun jeder nach seinem Bedarf befragen kann.

Auf diesem Gedanken der Material-Gabe basiert die ganze Veröffentlichung. Ihr Schwergewicht liegt in den 146 Faksimile-Reproduktionen von Verlagsverzeichnissen. Folgende französische Verleger der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts sind berücksichtigt: Bailleux (mit 12 Bll.), Bureau d'Abonnement (10 Bll.), Huberty (13), Imbault (9), De la Chevardièrre (20), Le Duc (15), Le Menu und Boyer (23), Sieber (16), Venier (8); den Beschluß machen als Appendix 1 bis 20 zwei große 12- und 8seitige, datierte Verlagslisten von Imbault von 1792 und 1796. Der diese Reproduktionen begleitende Textband enthält außer einer kurzen, den Zweck der Arbeit umreißenen Einleitung einen lesbaren Aufsatz über die verschiedenen Möglichkeiten der Datierung von Musikdrucken der in Frage stehenden Zeit und als Hauptteil bibliographische Feststellungen zum Zweck der zeitlichen Fixierung der Listen. Wofür man der Verf. besonderen Dank wissen muß, das sind die angefügten Register der Namen und Titel. Mit diesen hat sie einen kräftigen Vorstoß in die Richtung der Auswertung des Materials gemacht; denn nur mit ihrer Hilfe ist es möglich, einen bestimmten Komponisten

oder ein bestimmtes Werk in der Fülle der vorliegenden Titellisten zu finden. Auch der Überblick über die reproduzierten und die im Text behandelten Verlegerlisten (nicht alle sind im Faksimile wiedergegeben) erleichtert die Benutzung des Werkes.

Schließlich noch ein Wort zu der äußeren Form der Veröffentlichung. Die Bibliothek der Kungl. Musikaliska Akademie und der Konung Gustav VI Adolfs 70-Årsfond für Svensk Kultur sowie Humanistika Fonden und Långmanska Kulturfonden haben für diese Publikation große Opfer gebracht; denn die Anfertigung von 149 Faksimileblättern in 4<sup>o</sup> ist ein kostspieliges Unternehmen. Und das prägt sich dann natürlich auch im Verkaufspreis aus. Da erhebt sich nun die Frage, ob das Reproduktionsverfahren im rechten Verhältnis zum Gegenstand steht. Man pflegt im allgemeinen Handschriften des Mittelalters, Handschriften großer Meister, gelegentlich auch einmal einen selten gewordenen Druck eines berühmten Werkes zu faksimilieren — und das aus guten Gründen. Wie aber sieht es mit den Gründen für die photomechanische Reproduktion dieser Titellisten aus, die — es muß leider gesagt sein — in der Wiedergabe nicht einmal alle so ausgefallen sind, daß man sie leicht und gut und ohne Zuhilfenahme eines Vergrößerungsglases entziffern kann? Weshalb wurden sie nicht in Buchdruck umgesetzt und in den begleitenden Textband mit hineingenommen? Alle Schreibfehler und Ungenauigkeiten, alle Gruppierungen, alle Firmenbezeichnungen usw. hätten übernommen werden müssen und können. Aber die Schwierigkeit der Entzifferung dieser Listen (wenn die Originale tatsächlich auch so schwer lesbar sind) hätte dann nur der Hrsg. gehabt, und sie wären allen Benutzern des Buches erspart geblieben.

Über diesen formalen Einwand sei aber keinesfalls vergessen zu sagen, daß dieses Werk, in welcher Form es sich auch immer darbietet, in Zukunft zum Handwerkszeug der musikbibliographischen Forschung gehören wird und daß sich die Hrsg. damit ein großes Verdienst erworben hat. — Referent erinnert sich noch sehr genau der außerordentlichen Fülle solcher Listen, die das über 200 Jahre alte Archiv von Breitkopf & Härtel in Leipzig enthielt. Es war Gepflogenheit der Verleger, ihre Neuigkeitenlisten einander zuzuschicken, ihre Firmenveränderungen (Namen, neue Wohnun-

gen) auszutauschen, und es war für die Verlage besonders wichtig, gerade Leipzig auf dem Laufenden zu halten, da hier wegen der Messe viele wirtschaftliche Ströme zusammenflossen. So hatte der Rezensent diese Geschäftsmitteilungen bereits zu sammeln begonnen, da ihr bibliographischer Wert — sie waren genau datiert — am Tage lag. Leider sind sie (und mit ihnen alle Geschäftsbücher und die meisten Briefe) dem vergangenen Kriege zum Opfer gefallen. Von um so größerer Bedeutung ist es für die Musikforschung, daß C. J. auf diesem mühevollen Wege (sie war davon abhängig, was die europäischen Bibliotheken in Paris, London, Copenhagen, Wien, Cambridge, Stockholm, Lund, Uppsala an Musikalien mit den gesuchten Listen besitzen) eine Forschungsmöglichkeit erschließt, die nach dem Verlust des genannten Archivs wenig aussichtsreich schien. Es ist zu hoffen, daß dieser Veröffentlichung bald weitere ähnliche folgen; denn erst die Vorlage eines möglichst lückenlosen Materials gibt dem neuen Weg zur Datierung von Musikdrucken seine volle Bedeutung.

Wolfgang Schmieder, Frankfurt a. M.

Erik Franklin: *Tonality as a basis for the study of musical talent*. Gumperts Förlag, Lund 1956, 194 S.

Der schwedische Experimentalpsychologe Erik Franklin glaubt im Tonalitätsbewußtsein („*tonal musical talent*“) ein Merkmal der „Musikalität“ gefunden zu haben, das sich dem Testverfahren der modernen Psychologie nicht entzieht. Er versucht, das Tonalitätsbewußtsein psychologisch zu bestimmen (9 ff.), prüft die Methoden früherer musikalischer Begabungstests (66 ff.), entwickelt einen Tonalitäts-Test (124 ff.) und vergleicht die Resultate mit denen anderer Tests (153 ff.). F. betont (12), sein Buch sei für Psychologen geschrieben, und wir werden es vermeiden, uns in den Psychologen-Streit über Nutzen und Nachteil des Testverfahrens zu mischen; wenn aber ein Musiker die Ergebnisse der Musikpsychologie anerkennen soll, darf er nach den musikalischen Voraussetzungen fragen. F.s Tonalitäts-Test beruht auf der Meinung, eine tonale Melodie schließe stets am „vollkommensten“ auf dem Grundton (10 ff.). Von den Versuchspersonen fordert F. daher (124 ff.), daß sie zu 25 viertaktigen Melodien (über einem Baß), die vor dem Schluß-

ton abbrechen, den Grundton als Schlußton ergänzen, genauer: er sagt den Versuchspersonen, daß sie den Schlußton finden sollen (128), und erwartet, daß sie den Grundton wählen. In den Versuchsmelodien 24 und 25 aber ist der Grundton ein schlechter Schlußton, weil die Melodietöne *f-g* über *H* im Baß die Terz fordern — daß fast alle Versuchspersonen die Terz wählten (139), verrät also keinen Mangel an Tonalitätsbewußtsein, sondern einen Fehler im Test. Vom psychologischen Standpunkt mag F.s Test „zuverlässig“, d. h. mit fast gleichem Resultat wiederholbar sein (146 ff.), vom musikalischen müssen wir zweifeln, ob er seinen Gegenstand, die Tonalität, überhaupt trifft. Denn daß zu tonal unklaren Melodien (Nr. 5 und 6) fast alle Versuchspersonen den Grundton als Schlußton fanden, ist offenbar einzig der Kadenz (*a-h-c'*) — also nicht dem Tonalitätsbewußtsein, sondern der gewohnten Formel zuzuschreiben. F. hätte die „außertonalen“ Komponenten erkennen müssen, die den Grundton als Schlußton erzwingen oder von ihm ablenken. — Als er seine Versuche schon abgeschlossen hatte, dachte er an einen Einfluß des Rhythmus auf das „Tonalitätsbewußtsein“, aber er wählte ein unglückliches Beispiel, ihn zu demonstrieren (52 f.): In einer Durskala mit „lydisch“ erhöhter Quarte störte die meisten Versuchspersonen der „falsche Ton“ beim Aufstieg weniger als beim Abstieg. F.s Erklärung, der „normale“ alternierende Rhythmus, den wir einer Tonleiter unterlegen, lasse die IV. Stufe beim Aufstieg als unbetont, beim Abstieg dagegen als betont erscheinen, ist falsch oder doch einseitig; wir hören vielmehr die „lydische Quarte“ beim Aufstieg als Leitton zur Quinte, beim Abstieg eher als Tritonus zum Grundton. F.s „Faktor-Analysen“ (153 ff.) — statistische Auswertungen von Testreihen, die ermitteln sollen, welche Fähigkeiten oft zusammenreffen — hatten einige einleuchtende, wenn auch einen Musiker nicht überraschende Resultate: 1. Versuchspersonen, die sehr geringe Tonhöhenunterschiede noch deutlich wahrnahmen, versagten oft, wenn sie die Veränderungen einzelner Töne in einer Melodie oder einem Akkord beobachten sollten. 2. Mit dem Melodie- oder Akkordgedächtnis ist fast immer ein klares Tonalitätsbewußtsein verbunden (162). 3. Das Tonalitätsbewußtsein trifft oft zusammen mit einer genauen Erinnerung an Rhyth-

men mit Melodien, aber einem schwachen Gedächtnis für Rhythmen ohne Melodien (164).

Seine Theorie der Tonalität entwickelt F. (26 ff.) in der Form eines kritischen Kommentars zu einem Experiment P. R. Farnsworths. Zwei psychologische Gesetze bilden die Grundlage der Diskussion. 1. Das Lipps-Meyersche Gesetz: Wenn in einer Tonfolge die Schwingungszahl eines Tones eine Zweierpotenz repräsentiert, erwarten wir ihn als Schlußton. 2. Das „Gesetz der fallenden Tonbewegung“ („falling inflection“): Absteigende Intervalle haben einen stärkeren „Finaleffekt“ als aufsteigende (Meyer). Bei Farnsworths Test wurde in verschiedenen Tonfolgen, die aus den Tönen *e*, *g* und *b* gebildet waren, eher *g* als *e* und eher *e* als *b* von den Versuchspersonen als „Grundton“ empfunden. Farnsworth wollte das Resultat auf die Verhältniszahlen der Töne (bezogen auf  $c=2$ ) zurückführen:  $g=3$ ,  $e=5$ ,  $b=7$ . F. wendet ein, daß die Tonfolge in F-dur stehe, also nach dem Lipps-Meyerschen Gesetz eigentlich die Zweierpotenz *b* als Grundton hätte wirken müssen. (Er bedenkt allerdings nicht, daß die IV. Stufe ein Ärgernis für das Gesetz ist und daß Farnsworth die „natürliche Septime“ 4 : 7 voraussetzte). Um das abweichende Testresultat zu erklären, bildet F. eine „Theorie des tonalen Feldes“ (31 ff.): die Töne *g* und *e* sind das „tonale Feld“ von *f*, d. h. der obere Ganzton ist dem Grundton „tonal näher“ als der untere Ganzton (Gesetz der fallenden Tonbewegung); dagegen ist der untere Halbton dem Grundton „tonal näher“ als der obere Halbton (denn nach dem Lipps-Meyerschen Gesetz ist  $f=16$  der Grundton für  $e=15$  und nicht *e* der Grundton für *f*).

Ein Musikhistoriker wird in der „Theorie des tonalen Feldes“ nur die Folge eines Vorurteils für das Dur sehen können. Allerdings bemerkt auch F., die Resultate des Argumentierens mit psychologischen Melodiegesetzen seien oft seltsam „verworren“ (33), aber er sieht nicht den Grund der Verwirrung: daß die Mittel der Experimentalpsychologie notwendig versagen vor den Ergebnissen einer langen und widerspruchsvollen geschichtlichen Entwicklung. Vielmehr sucht er die Ursache „tonaler Unklarheiten“ von Testmelodien im Fehlen eines Basses und erfindet eine Theorie, um zu demonstrieren, tonale Melodien seien stets „implizit mehrstimmig“ (39 f.): 1. Wenn einer Partialtonreihe der Grundton fehlt, ergän-

zen wir ihn subjektiv (nach dem Experiment J. L. Mursells) — also (1), folgert F., ergänzen wir auch zu einer Melodie den Baß. 2. Ein Experiment W. Kühns zeigte, daß wir nach vielfacher Wiederholung des Tones *c* den As-dur-Dreiklang nicht ohne Befremden hören — F. schließt daraus, daß wir den Ton *c* zum Dreiklang über *c* ergänzen und uns also die Töne *as* und *es* als Dissonanzen stören. Aber erklärt es nicht schon unser „Befremden“, daß wir eine I. Stufe (im melodischen Sinne) zur III. Stufe umdenken müssen? 3. Auch in dem Testergebnis, daß ein klares Tonalitätsbewußtsein oft mit der Fähigkeit zusammenfällt, richtige Harmonisierungen von falschen zu unterscheiden, wird man nicht, wie F. (163), einen zwingenden Beweis für die These sehen wollen, daß wir eine tonale Melodie stets „implizit mehrstimmig“ hören.

Schließlich betrachtet F. den Einzelton, das Intervall, den Akkord und das „tonale Feld“ mit den Augen eines Gestaltpsychologen (43 ff.). Über den Wert der Gestaltpsychologie für die Musikpsychologie können wir nicht in einem Nebensatz urteilen, müssen aber doch bekennen, daß F.s naiver Satz, zur Erklärung der Konsonanz sei eine Berufung auf koizidierende Obertöne gänzlich überflüssig, denn eine Konsonanz sei einfach eine „good figure“, uns charakteristisch zu sein scheint für die Neigung mancher Gestaltpsychologen, Probleme weniger zu lösen als durch Schlagworte zu verdecken.

Es wäre sehr ungerecht, zu sagen, F.s musikalische Kenntnisse seien erstaunlich schwach — bei der Kritik früherer musikalischer Begabungstests erweist er sich sogar als musikalisch ungewöhnlich gebildeter Experimentalpsychologe. So entdeckte er außer logischen auch musikalische Fehler in vier Tests, die G. Révész entwickelte (66 ff.). Wichtig scheint mir vor allem die Beobachtung zu sein, daß in Révész' Versuchen mit dem „absoluten, regionalen und relativen Gehör“ die Gesichtspunkte sich durchkreuzen: Wenn man mit Tönen in geringem Zeitabstand das „regionale Gehör“ prüft, wirkt das „relative“ mit; andererseits ist das „relative Gehör“ vom Tonalitätsbewußtsein nicht zu trennen; und schließlich weiß man bei Révész manchmal nicht, ob eigentlich „musikalische Gesichtspunkte“ bei den Versuchspersonen die Untersuchung stören oder ihr Gegenstand sind. — In seiner Kritik des Melodie-Tests von Kwalwasser und Dykema (100 ff.) — bei dem die Versuchspersonen

bestimmen sollen, ob der fehlende Schlußton einer Viertonfolge über oder unter der Penultima liegen muß — schließt F. mit guten musikalischen Gründen sechs Versuchsmelodien als mehrdeutig aus. Andererseits sieht er nicht, daß in einem Test H. Königs (104 ff.), der das Gedächtnis für „tonale“ und „atonale“ Tonfolgen prüft, der Unterschied zwischen der Einfachheit der Intervalle und der Deutlichkeit der tonalen Beziehungen nicht berücksichtigt ist. Auch entging ihm (112 ff.), daß H. Lowerys „Kadenztest“ und „Phrasierungstest“ musikalisch sinnwidrig sind: Die Voraussetzung, daß der „Halbschluß“ IV—V „vollständiger“ („*more complete*“) sei als der Trugschluß V—VI, ist falsch, und wer, wie Lowery, nicht gelernt hat, zwischen Phrasierung und Artikulation zu unterscheiden, sollte keinen „Phrasierungstest“ entwerfen.

Die Musikwissenschaft hat sich um die musikalische Experimentalpsychologie kaum gekümmert. Diese Gleichgültigkeit scheint ihr selbst wenig geschadet zu haben, um so mehr aber der Experimentalpsychologie.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Arthur C. Edwards: *The Art of Melody*. Philosophical library, New York 1956. XXX und 266 S.

Arthur Edwards *Art of Melody* ist nach dem Anspruch des Verf. ein „*umfassendes System der Melodik aller Zeiten und musikalischen Stile*“ (V). Einen Leser, der in der Gewohnheit der historischen Methode aufgewachsen ist, wird der Anspruch befremden, und wer etwa von E. die Kenntnis der Methoden erwartet, mit denen in den letzten Jahrzehnten Chormelodien oder polyphone Tonsätze des 15.—16. Jahrhunderts, Streichquartette der Wiener Klassik oder Zwölftonkompositionen analysiert worden sind, wird enttäuscht sein. E. kennt sie nicht. So verrät z. B. in seiner Analyse des Kyrie II aus der *L'homme-armé*-Messe von Pierre de la Rue kein Wort die Existenz eines *cantus prius factus*.

Ästhetische Form beruht auf der „*Wechselwirkung zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit*“ (5), psychologisch formuliert: auf der „*Wechselwirkung zwischen Zusammenhang und Neuheit*“ (6). E. unterscheidet fünf „*Kriterien der ästhetischen Form*“ (7 ff.): Wiederholung, Gegensatz, Höhepunkt (*climax*), Wiederkehr und Gleichgewicht. Wiederholung und Gegensatz bilden die Grundlage, Höhepunkt und Rückkehr stehen auf

höherer Stufe, und Gleichgewicht ist das letzte Ziel (182). E. betrachtet die „*Kriterien*“ allgemein ästhetisch, musikästhetisch und musikpsychologisch (7 ff., 23 ff., 55 ff.). Der Unterschied der Resultate ist allerdings gering, denn E.s Ästhetik ist einseitig psychologisch. Allgemein ästhetische Beobachtungen — daß z. B. ein Gegensatz um so lebhafter wirkt, je enger die Beziehungen der kontrastierenden Teile sind — werden in den musikästhetischen und musikpsychologischen Kapiteln nur wiederholt.

E. bezieht die „*Kriterien*“ auf die leitenden ästhetisch-psychologischen Begriffe: Zusammenhang und Neuheit oder Einheit und Mannigfaltigkeit. Daß ein Gegensatz und ein Höhepunkt den musikalischen Fortgang beleben und daß andererseits die Wiederkehr des Anfangs und das Gleichgewicht der Teile das Verständnis der Melodie als Einheit oder Zusammenhang erleichtern, ist selbstverständlich. Eine Förderung des Fortgangs entdeckt E. aber auch in der Wiederholung, denn sie belebt die Erwartung des Kommenden, und umgekehrt schreibt er dem Gegensatz auch eine zusammenfassende Wirkung zu, denn im Lichte eines Kontrastes erscheint alles Frühere als Einheit.

Über die Mittel der Melodiebildung (Wiederholung, Sequenz, Fortspinnung, Umkehrung usw.) findet man gute Beobachtungen (103 ff.) — z. B. daß die Verkürzung einer Phrase eine Betonung der folgenden Phrase bewirkt. Weniger glücklich ist E. bei der Anwendung der „*Kriterien*“ auf die Prinzipien melodischer Entwicklung (116 ff.). In einem „*Symmetrical-Phrase-Process*“ lassen sich Wiederholung, Kontrast und Wiederkehr im allgemeinen leicht entdecken; bei einer „*motivischen Entfaltung*“ aber kann man nur allgemein von „*Zusammenhang und Neuheit*“ sprechen; die „*Kriterien*“ versagen. — Daß die Reihentechnik und die thematisch-motivische Arbeit bei Schönberg identisch seien (127), wird zwar oft behauptet, ist aber trotzdem ein Irrtum, und wie E. meinen kann (128), die Harmonik bedeute nichts für die „*motivische Entwicklung*“, verstehe ich nicht.

Im Hauptteil des Buches (135 ff.) entwickelt E. eine Theorie des melodisch „*Natürlichen*“. „*Natürlich*“ ist der Zusammenhang zwischen „*spannendem*“ Aufstieg, progressiver Verkleinerung der Intervalle, Verkürzung der Notenwerte und des Abstands der Akzente, Crescendo, Retardation des Tempos und wachsender Zahl von Dissonanzen — um-

gekehrt der Zusammenhang zwischen „beruhigendem“ Abstieg, progressiver Vergrößerung der Intervalle, Dehnung der Notenwerte usw. (140 f., 143, 154, 162 ff.). Allerdings sieht E. auch gegensätzlich wirkende Momente: die Stellung der Töne in einem System (146, 160), den Abstand der Töne von einem „Gravitationszentrum“ wie z. B. der Finalis in einem plagalen Modus (148, 159), die Bewegungstendenz der Intervalle (150 ff.). Aber manches sieht er nicht: daß z. B. die progressive Verkleinerung der Intervalle (107 f.) und die „größere natürliche Intensität“ großer Intervalle (153) einen Gegensatz bilden und daß vor allem ein Komponist, der den Namen verdient, nicht den „natürlichen Affinitäten“ nachgibt, sondern sie frei benutzt oder ignoriert. — Und meint E. wirklich, daß die tonale Bedeutung aller Stufen in C-dur durch die Auflösung des Akkords *h-d-f-a* in den Akkord *c-e-g* vollständig repräsentiert werde (146 f.), daß die „spannende“ bzw. „lösende“ Wirkung steigender und fallender Intervalle von den Konsonanz- und Dissonanzverhältnissen und dem tonalen Zusammenhang gänzlich unabhängig sei (153)?

Der Zwang des Systems hat zur Folge, daß von E.s 21 Analysen (193 ff.) manche mißlungen sind.

Nr. 1 (altchinesische Hymne): Was E. „Motiv“ nennt, ist eine einleitende Formel außerhalb des motivischen Zusammenhangs. Nr. 5 (Kyrie II der *L'homme-armé*-Messe von Pierre de la Rue): siehe oben.

Nr. 6: Der Song der Polly aus Pepuschs *Beggar's Opera* hat nicht die Form *a a' a' b* (Konstrast) *c* (Klimax), sondern die Form *a a b a' b'*.

Nr. 8 (Anfang der Orgelfantasie *g-moll* von Bach): In der Umkehrung einer dreitönigen Figur sieht E. zunächst einen „Gegensatz“, dann eine „ungewöhnliche Wiederkehr“ („*unusual return*“).

Nr. 10: („*Freude, schöner Götterfunken*“): Der punktierte Rhythmus im 4. Takt u. ö. soll als „Konstrast“, der 9. Takt als „Variante“ der beiden ersten gelten.

Nr. 14 (Erstes Thema des Streichquartetts von Debussy): Die „motivische Entwicklung“ und der „Konstrast“ sind die Folgen einer falschen Gliederung der ersten Phrase in  $2+6+3$  statt  $4+4+3$  Töne.

Nr. 16 (Erstes Thema des Klavierkonzerts von Schönberg): E. verkennt die fast „klassizistische“ Form des Themas, gegliedert in einen Vordersatz (1–4), eine Fortspinnung

(5–12), einen Nachsatz (13–20) und zwei analoge Evolutionsgruppen (21–28 und 29–36).

Nr. 17 (Erstes Thema aus Hindemiths Bläserquintett op. 24, 2): Die „Entwicklung eines Terzmotivs“ ist ein Phantom.

Nr. 18 (Anfang des *Sacre* von Strawinsky): Die einfache Tatsache einer rhythmischen Variation zerlegt E. in die Begriffe „Wiederholung, Konstrast und Wiederkehr“.

Carl Dahlhaus, Göttingen

H a n s E c k a r d t : Das Kokonodomonshu des Tachibana Narisue als musikgeschichtliche Quelle (Göttinger Asiatische Forschungen Bd. 6). Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1956, 432 S.

Narisue ist ein kaiserlicher Hofbeamter des 13. Jahrhunderts in Japan. Sein Wirken fällt in die Kamakurazeit, jene Periode der geistigen, sozialen und religiösen Reformen, die durch die Revolution des ritterlichen Landadels gegen den Hofadel politisch eingeleitet wurde, die aber im Grunde das Emporkommen des Volkes zu politischer Aktivität bedeutete. Hand in Hand damit ging die Befreiung des Buddhismus von magischen Riten, komplizierten philosophischen Theorien und einer nicht mehr überschaubaren kirchlichen Hierarchie und seine Umwandlung in die leichtfaßliche, jedermann zugängliche Heilslehre der Zen-Schule. Hand in Hand mit diesen Neuerungen ging eine renaissancehafte Besinnung auf die Werte der Kultur in der glanzvollen Vergangenheit. Nicht nur die Kreise des jetzt entmachteten, kulturell aber immer noch führenden Hofadels, auch die Bushi, die Ritter, nahmen an der geistigen Restauration Anteil. Die neue Schriftsprache, eine Mischung aus Ideogrammen und Kana-Schrift an Stelle der bisher ausschließlich verwendeten chinesischen Ideogramme, ließ nun auch weite Bevölkerungsteile den Zugang zur Literatur finden. Das Schrifttum der Kamakura-Epoche, die Set-suwa-Literatur, ist populär, erzählend, historisierend. Berichte und Anekdoten aus Vergangenheit und Gegenwart werden aus älteren Quellen nacherzählt oder neu gestaltet. In ihr nimmt das *Kokonodomonshu* einen hervorragenden Rang ein, da es mit einigem Abstand gewissenhaft und historisch getreu berichtet. So ist dieses beliebte Buch eines Hofbeamten, von dem man sonst wenig weiß, eins der wertvollsten Quellenwerke der japanischen Geschichte.

In den 30 Kapiteln des Werkes sind 75 musikalische Berichte enthalten, 55 davon allein in dem 6. Kapitel *Kwangen Kaba* über „Musik, Gesang und Tanz“. Es handelt sich um Anekdoten aus dem Musikleben am Kaiserhof und um Berichte von denkwürdigen Auführungen, Tänzen, Instrumenten, berühmten Musikern und musikliebenden Kaisern und Höflingen aus der dem Kamakura vorangehenden Heian-Zeit, d. h. aus dem 10. bis 12. Jahrhundert. Ein großer Teil der Berichte stammt aus älteren literarischen Quellen, die Narisue jedoch nicht nennt. Er schreibt seine Anekdoten und Beobachtungen nieder in dem Bewußtsein, daß die sozialen und geistigen Umwälzungen seines Jahrhunderts die alte höfische Kunst vernichten oder doch grundlegend verändern würden.

Seine Berichte beginnen etwa um 900 n. Chr. in der Epoche der Einschmelzung der vom Festland übernommenen Formen und Praktiken in die japanische Umwelt. Die chinesische Musik der T'ang-Zeit wird in Japan zunächst völlig stilrein übernommen, man importiert die Melodien wie die Instrumente, Spielpraktiken und sogar Spieler. Doch schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts werden diese Importe dem einheimischen Stil angepaßt und japanisiert. Japanische Musiker und Komponisten entwickeln aus den chinesischen T'ang-Stilelementen und japanischem Musikgefühl die traditionellen Formen der klassischen japanischen Hofmusik Gagaku. Ist die chinesische Hofmusik in erster Linie Instrumentalmusik, so bestehen in Japan daneben seit alter Zeit vokale Formen nationaler Herkunft, wie die kultischen Kagura-Lieder. In der Heian-Epoche, die das *Kokuhomonshu* beschreibt, treten diese Vokalformen mit der hochentwickelten Orchestermusik des Gagaku in Kontakt, es entsteht die Saibara-Musik, in der japanische Volkslieder in aristokratischer Aufführungspraxis und kunstvoll veredelter Formulierung zu instrumentaler Begleitung gesungen werden.

Im 10. Jahrhundert wird dieser Stil in der höfischen und kultischen Musik weiter ausgebaut und gefestigt. Er wird jetzt zu einem festgefügtten Zeremoniell. Kein Tag bei Hofe, keine buddhistische Messe ohne genau vorgeschriebenes, nach Tag, Stunde und Gelegenheit geordnetes musikalisches Ritual. Musik und Literatur blühen auf. Die Einheit von Kunst und Leben ist schlechtweg vollkommen. Diese Blütezeit dauert bis zum

Rücktritt des Shirakawa-Tenno (1086). Das nächste Jahrhundert bis zur Thronbesteigung des Go-Toba-Tenno 1184 sieht das Aufkommen neuer Formen und Stile neben der strengen Hofmusik. Volkslieder und Tänze, Chansons und andere Belustigungen werden außerhalb der traditionellen Zeremonien nach Schluß des offiziellen Teils bei Hofe aufgeführt. Es ist der erste Einbruch eines neuen Zeitgeistes der Kamakura-Epoche, die dann unter dem Anstoß einer religiösen Erneuerung neue, volkstümliche Stile und Praktiken entwickelt; diese werden nun nicht mehr von Höflingen und Aristokraten gepflegt und beginnen neben der unverändert weiterbestehenden, nun jedoch stagnierenden Hofmusik ein Eigenleben zu führen. Doch diese letzte Phase der Entwicklung einer bürgerlichen Musikkultur findet in Narisues Buch keinen Niederschlag mehr. Er setzt sie als bekannt voraus und beschränkt sich darauf, aus der Blütezeit der Kunst zu berichten, ehe sie in Vergessenheit gerät.

Dieses für die japanische Musikgeschichte so aufschlußreiche Quellenwerk des Mittelalters ist von japanischen Historikern nach den mehrfach vorhandenen zeitgenössischen und späteren Abschriften seit 1910 nicht weniger als viermal neu herausgegeben worden. Eine Ausgabe in einer europäischen Sprache lag bisher noch nicht vor. Eckardts Übersetzung der musikalischen Kapitel ist die erste Teilausgabe in einer solchen Sprache. Er übersetzt die 75 musikbezüglichen Stellen des Buchs ins Deutsche und gibt für jede Stelle die Lage in den vier japanischen Neudrucken an. In den Kommentaren werden die manchmal schwer verständlichen Formulierungen des Urtextes erklärt, Namen und Termini aus den Parallelstellen anderer, älterer Quellen gedeutet. Ohne diese sehr gründlichen und wichtigen Kommentare wäre der Traktat selbst für einen Experten der ostasiatischen Musik stellenweise kaum verständlich, während die Kommentare auch dem nicht spezifisch vorgebildeten Leser die Lektüre ermöglichen.

Narisues Berichte und Anekdoten entrollen das Bild einer glücklichen, aber ungemein gekünstelten, streng durchorganisierten Epoche einer doch recht weltfernen, esoterischen Hofmusik. Der Blick geht nicht über die Mauern des Kaiserpalastes, in dem Kunst, Wissenschaft und Philosophie den Ton angeben. Musik und Tanz nehmen einen breiten Raum im Hofleben ein. Wir erfahren

allerdings weniger von den strengen Riten selbst als von den Übertretungen, von den anekdotenrächtigen Ausnahmen von der strengen Regel. Doch kann man hinter diesem Bild das des normalen Verlaufs erkennen. Die Geschehnisse werden genau datiert, die Mitwirkenden genannt. Wir erfahren viel über das Repertoire an Musik und Tänzen, die Namen berühmter Musiker, Tänzer und Musikgelehrter, Prinzen und Hofbeamter, auch über die mitwirkenden Instrumente, von denen viele in so hohem Ansehen stehen, daß sie sogar einen Namen haben. Die späteren Berichte aus der letzten Aera handeln dann von den Verletzungen der geheiligten Tradition, von Übergriffen einzelner Musiker, von Streitigkeiten über das Repertoire und die Ausführung und von dem Eindringen nichtklassischer Lieder und Tänze in das Repertoire.

Obwohl die Lektüre durch das Hin- und Herblättern zwischen Text und Kommentar etwas anstrengt, befriedigt sie doch den Leser mehr als eine noch so flüssige Schilderung aus zweiter Hand. Der Eindruck des unmittelbaren Dabeiseins, der Reiz einer naiven Erzählkunst, die echte Patina einer räumlich wie zeitlich entfernten Kultur nehmen dem Leser gefangen. Ein solches Quellenwerk dem Abendland zugänglich gemacht zu haben, ist zweifellos ein Verdienst des Autors, das noch durch die mehr als 700 ausführlichen Kommentare mit vielen Fakten und Daten zur japanischen Musikgeschichte und Musiktheorie gerade für den Musikwissenschaftler erhöht wird. E. bringt überdies einen Einleitungsteil, der in die geistige Umwelt des *Kokondomonshu* und seines Verfassers einführt, die Quellen ergründet, auf die jener sich stützt, die Termini und Werke der japanischen Hofmusik im Zusammenhang erläutert und einen Überblick über die im *Kokondomonshu* behandelte Epoche der japanischen Musikgeschichte gibt. Mehrere Register und Literaturverzeichnisse schließen den stattlichen Band ab, der damit mehr als eine bloße Quellenausgabe geworden ist. Die Übersetzung der Quelle selbst nimmt nur etwa ein Siebtel des Buches ein.

Die Erschließung eines solchen Quellenwerks für die abendländische Musikforschung konnte nur ein Gelehrter unternehmen, der sowohl Musikwissenschaftler als auch Japanologe ist, und eine gerechte kritische Würdigung eines solchen Buches stünde eigentlich auch nur einem Experten für beide Gebiete

zu. Da wir nun in Deutschland aber, abgesehen von dem Verf. selbst, einen solchen Kenner der japanischen Sprache wie der japanischen Musikgeschichte nicht besitzen, können wir die Trefflichkeit seiner Übersetzungen und Auswertungen des *Kokondomonshu* und der weiteren angezogenen Quellen weder anzweifeln noch in ihrem vollen Umfang würdigen. Immerhin erhält auch der des Japanischen nicht Mächtige eine Vorstellung von den Schwierigkeiten, die die Übertragung des Urtextes in eine dem deutschen Leser verständliche Gewandung gemacht haben muß. Zu den Schwierigkeiten der Übersetzung aus einer so fremdartigen Sprache und Mentalität kommt die enorme zeitliche Differenz, die der Übersetzung eines mittelalterlichen Traktates in eine moderne Sprache gleichzusetzen wäre. Die Unsicherheit in der Entsiegelung der einzelnen Termini nimmt mit der zeitlichen wie mit der sprachlichen Entfernung zu. Nachprüfbar sind dagegen die musiktheoretischen und musikhistorischen Erläuterungen, die E. in den Kommentaren und Einleitungen gibt. Da diese mit den bisher in der abendländischen Literatur bekannt gewordenen Fakten übereinstimmen, ist ein Zweifel an dem Quellenwert des Buches nicht berechtigt. Da wir bisher nur verhältnismäßig dürftige Publikationen über japanische Musik in europäischen Sprachen besitzen, ist dieses Buch, das neben der unmittelbaren Erschließung der Quelle in seinen Kommentaren wertvolle Daten und Fakten vermittelt, bis auf weiteres das wichtigste Werk zur Musikgeschichte des japanischen Mittelalters in europäischen Sprachen, wenn auch seine in den Kommentaren zerstreuten Anmerkungen zur Musiktheorie und Musikgeschichte nicht erschöpfend sein können. Fritz Bose, Berlin

Fritz Kornfeld: Die tonale Struktur chinesischer Musik. (St. Gabrieler Studien XVI), St. Gabriel Verlag, Mödling bei Wien 1955. 143 S.

Kornfeld hat zwanzig Jahre in China als Missionar gelebt; erst 1953 wurde er ausgewiesen. Er hat also noch die Bürgerrepublik, den japanischen Einfall und die kommunistische Aera im Lande selbst miterlebt. Sein Buch ist daher u. a. auch ein Bericht über die Musik im heutigen China. Doch ist es das leider nur ganz nebenbei. Es ist sonst rein musiktheoretischen Problemen gewidmet. Der Verf. legt hier nicht nieder,

was er in seiner langen Missionstätigkeit in China an Musik kennen gelernt hat, ihn beschäftigten ausschließlich Fragen der Systematisierung der chinesischen Gebrauchsleiter. Er geht dabei weniger von der z. T. recht widerspruchsvollen Erörterung und Entwicklung des chinesischen Tonsystems durch die chinesischen Musiktheoretiker aus als vielmehr auf die heutige Musizierpraxis und den heutigen Bestand an Volksmusik und ihre tonalen Strukturen ein. Nach einer einleitenden Erörterung der allseits bekannten Unterschiede zwischen dem zwölfstufigen chromatischen Tonsystem der *Lü* mit absoluten Tonhöhen einerseits und der heptatonischen Auswahl von sieben Stufen relativer Tonhöhe als Materialleiter, dem *Sheng*, andererseits kommt er zu der Feststellung, daß trotz dieser Siebentonreihen mit Halbtonintervallen (*Piäus*) die chinesische Musik pentatonisch sei. Dem kann man (auch als Arbeitshypothese) nur sehr bedingt zustimmen. Sicher ist die Pentatonik eine der Urwurzeln chinesischer Kultmusik, in anderen Stilbereichen finden wir dagegen die Pentatonik meist in Überlappung mit anderen tonalen Strukturen.

K. betrachtet nun die tonalen Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb der halbtonlosen Pentatonik. Diese läßt ja bekanntlich fünf Modi zu, je nach der Stellung der Terzintervalle zu den Sekunden. K. sieht darin fünf verschiedene Tonarten, steht jedoch mit dieser Auffassung absolut allein. Denn mehr als modale Varianten einer und derselben Tonart bzw. Tonleiter hat noch kein europäischer oder chinesischer Theoretiker darin erblicken können. Fehlt doch halbtonlosen Fünftonmelodien die Ausbildung echter melodisch-metrischer Schwerpunkte; es gibt im Grunde keine echte Tonika-Dominant-Beziehung, eben weil die Halbtöne und damit die Leittonfunktion fehlen. In der für die Pentatonik typischen Pendelmelodik wechselt die Tonika-Dominantfunktion immer wieder auf andere Leiterstufen über, und auch Initial- und Finalton sind nicht funktionell wichtiger als etwa oberer und unterer Grenzton. Die fünf Modi spielen daher nur eine theoretische Rolle, praktisch ähneln sie sich weitgehend. Die Chinesen haben deshalb für sie auch keine Benennung geschaffen, wenn man von der Kennzeichnung durch den Stufennamen des tiefsten Leitertons absieht. K. erst hat diese fünf „Tonarten“ getauft, er wählt dafür als Namen die Theatergattung, in der Stücke des betreffenden Modus

hauptsächlich Verwendung finden. Diese neuen Tonartenbenennungen sollen von chinesischen Musikern akzeptiert und in Gebrauch genommen worden sein.

Die zweite Neuerung K.s ist seine Notierung chinesischer Musik. Er bedient sich der heute in ganz China allgemein üblichen Schreibart, in der nur relative Tonhöhen in arabischen Zahlen ausgedrückt sind. Die Zahlenfolge 1 2 3 4 5 6 7 entspricht dabei der diatonischen Durskala. Für die Oktavlagen und die Tondauer gibt es zusätzliche Zeichen, Takte werden durch Schrägstriche / geschrieben, Pausen durch die Zahl 0. Diese Notierung ist für einstimmige Musik sehr praktisch. Sie hat die alten chinesischen Tonsilben-Zeichen heute völlig verdrängt. In dieser Notierung bringt K. zunächst eine Reihe von Beispielen für rein pentatonische Melodik, die er der in Europa zugänglichen Literatur entnimmt. (Seine eigenen Melodieaufzeichnungen von Volksliedern durfte er bei seiner Ausweisung 1953 nicht mitnehmen.) Nach der Lage des tiefsten Melodietons ordnet er dieses Material in die fünf Modi ein, bemerkt dabei allerdings auch, daß echte Tonika-Funktionen fehlen. Die Wahl des tiefsten Melodietons als Bestimmungston für den Modus ist an sich willkürlich, hat jedoch in instrumentaler Musik eine gewisse Berechtigung, da der tiefste spielbare Ton auf abgestimmten Instrumenten eine natürliche Begrenzung gibt. Nach oben ist die Grenze offen. Die sich so ergebenden Intervallfolgen Tonarten zu nennen, ist wohl nicht ganz korrekt; für sie nun aber noch chinesische Benennungen einzuführen, ist beinahe anmaßend.

Da aber der weitaus größte Teil der chinesischen Lieder und Instrumentalstücke nicht halbtonfrei-pentatonisch ist und sich deshalb nicht in das K.sche Schema der fünf Theater-tonarten einfügt, erklärt er diese durch Halbtöne erweiterten Leitern als Überlagerungen mehrerer pentatonischer Leitern durch Modulation. Er geht dabei von der Annahme aus, daß man die fünf Modi stets so spiele, daß der Grundton tiefster Ton des Instruments sei. Beginnt der eine Modus z. B. mit der Intervallfolge Sekunde—Klein-terz—Sekunde, ein anderer aber Terz—Sekunde—Sekunde, so ergäbe das zwei verschiedene Griffweisen auf einem Saiteninstrument. Projiziert man die fünf möglichen Griffweisen der Modi übereinander, so erhält man eine Materialleiter mit Halbtönen! Wo diese nun im Melodieverlauf auf-

treten, sind sie als Modulationen aufzufassen. Er gibt ein Schema der Modus-Folge, welche absteigend immer eine Modulation über den Halbton 7 der diatonischen Durleiter, aufsteigend über den Halbton 4 verlangt. Diese Halbtöne sind nicht Leitöne, sie streben nicht zu-, sondern voneinander. Der auf den Halbton folgende Ganzton wird in der Melodie meist vermieden, so daß der Halbtontschritt als solcher melodisch gar nicht auftritt. Der „horror semitoni“ geht so weit, daß Chinesen ohne westliche Bildung Halbtonintervalle gar nicht singen können, es sei denn als Folge von Ganztongruppen, bei denen sie die Halbtonübergänge als Modulation in eine neue Ganztongruppe im Sinne der Pentatonik auffassen können, also z. B. (in der Zahlen-Notation K.s) 5-6-7, 1-2-3, 4-5-6, oder abwärts 3-2-1, 7-6-5 usw. Weitere Beispiele aus der Literatur werden in dieser Weise bitonal gedeutet. K. schließt dann Beispiele an, bei denen diese Deutung als Modulation pentatonischer Modi freilich kaum mehr möglich ist und die er daher als falsche Notierungen, Druckfehler oder fremdes Melodiegut ansieht.

Der Hinweis, daß das Eindringen moderner, westlicher Melodik durch die Übernahme und Nachahmung kommunistischer, sowjet-russischer Parteilieder von geringem Einfluß auf den Fortbestand der chinesischen Volks- und Theatermusik alten Stils sei, weil ja auch die mongolisch-mandschurischen Herrscher ihren Musikstil dem Volk auf die Dauer nicht hätten aufdringen können, scheint nicht überzeugend und mit den Beobachtungen anderer Kenner des neuen China nicht in Übereinstimmung zu stehen. Was wir in den letzten Jahren aus Rotchina an Musikkritik in Noten und Schallplatten sahen und was uns von den reisenden Ensembles geboten wurde, spricht durchaus gegen diese Ansicht. Auch nach K.s Zeugnis ist die gesamte Gattung der Kultmusik im kommunistischen China heute erloschen, wie es die Hofmusik und die gelehrte bürgerliche Musikübung schon vor Generationen waren. Auch für den Fortbestand der chinesischen Volks- und Theatermusik in den überlieferten Formen muß ernsthaft gefürchtet werden, wenn auch die neuen, westlich-amerikanisch oder westlich-russisch infizierten Formen den Urkern chinesischer Volksmusik immer noch erkennen oder ahnen lassen. Der zweite Teil des Buches erörtert das chinesische Tonsystem der heutigen chinesischen Praxis ohne Rücksicht auf die klassischen

Theorien. K. geht dabei von der Stimm- und Spielpraxis der gebräuchlichsten Saiteninstrumente aus, bei denen die Quinten aufsteigend pythagoräisch rein gestimmt werden, während die Quartan durch Abzug der Quinte von der Oktave gewonnen werden. Es ergibt sich so ein System von auf- und absteigend pythagoräischen Stufen mit gleichgroßen Ganztönen, jedoch zwei verschiedenen Halbtönen. Der Tritonus kommt nicht vor, die große Sekunde von der IV zur V wird nicht geteilt und auf diese Weise das Komma umgangen. Mit dem so gewonnenen Tonvorrat lassen sich auf allen Saiteninstrumenten Chinas die fünf Modi mit den K.schen Modulationen darstellen und bequem greifen. Ob das von K. entwickelte System mehr als theoretische Bedeutung hat, bleibt fraglich, angesichts der sehr ungenauen Intonation, die zur Spielpraxis der chinesischen Saiteninstrumente gehört.

Durchaus zutreffend (wenn auch überflüssig, da allgemein bekannt) ist die Gegenüberstellung der drei abendländischen (relativen) Tonsysteme, des pythagoräischen, des harmonisch-natürlichen und des gleichschwebend temperierten im mathematischen Vergleich mit dem Kornfeld-chinesischen, ebenfalls relativen Tonsystem. Zahlreiche Register am Schluß erleichtern die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem anregenden, ernsthafter Kritik durchaus würdigen Buch eines Außenseiters. Fritz Bose, Berlin

Antoine Auda: Les „Motets Wallons“ du manuscrit de Turin: Vari 42. (Brüssel) 1953. Im Selbstverlag. Bd. I, XIV u. 92 S. Bd. II, 139 S.

Erklärung der Handschriftensigel

Ars A	Paris, Bibliothèque de l'Arse- nal, 135.
Ars C	Paris, Bibliothèque de l'Arse- nal, 8521.
Ba	Bamberg, Staatsbibliothek, Ed. IV 6.
Bes	Besançon, Bibliothèque épisco- pale, I 716.
Boul	Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque municipale, 148.
Ca	Cambrai, Bibliothèque munici- pale, 410.
Ca B	Cambrai, Bibliothèque munici- pale, 1328.
Cl	Paris, Bibliothèque nationale, nouv. acq. fr. 13521.

- Da Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, 3317, 3471 und 3472.
- Douce 139 Oxford, Bodleian Library, Douce 308.
- F Firenze, Biblioteca Laurenziana, plut. XXIX, I.
- Ha Paris, Bibliothèque nationale, fr. 25566.
- Hu Burgos, Las Huelgas, códex musical.
- Iv Ivrea, Biblioteca Capitolare, unnumerierte.
- Lille Lille, Bibliothèque municipale, 397.
- Lo C London, British Museum, add. 30091.
- Lo D London, British Museum, add. 27630.
- Mo Montpellier, Faculté de Médecine, H 196.
- Mü B München, Staatsbibliothek, lat. 16444.
- Mü C München, Staatsbibliothek, lat. 5539.
- N Paris, Bibliothèque nationale, fr. 12615.
- St V Paris, Bibliothèque nationale, lat. 15139.
- Tr Trier, Stadtbibliothek, 322.
- Tu Torino, Biblioteca Nazionale, Vari 42.
- V Roma, Biblioteca Vaticana, Reg. 1490.
- W2 Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, 1206.

Die vorliegende Ausgabe führt die Veröffentlichung der Quellen der Motetten ältestens Stils fort. Vorher zugänglich waren die bahnbrechende von P. Aubry besorgte Ausgabe der Bamberger Handschrift (*Cent Motets du 13e siècle*), die ausgezeichnete Veröffentlichung der peripheren Las Huelgas-Handschrift von H. Anglès (*El Códex musical de las Huelgas*), der von J. Baxter besorgte Faksimile-Nachdruck der aus englischen Kreisen stammenden Wolfenbütteler Handschrift 677 (*An Old St. Andrews Music Book*), die Prachtausgabe der Hauptquelle der Motettenkunst, der Montpellier-Handschrift, von Y. Rokseth (*Polyphonies du 13e siècle*), die Transkriptionen der drei- und vierstimmigen Choralbearbeitungen (*Organa*) des Notre-Dame-Kreises von H. Husmann und meine Publikation der Worcester-Fragmente. Zu erwarten sind eine Veröffentlichung der Notre-Dame-Choralbearbei-

tungen von H. Husmann sowie meine Ausgabe des revidierten und vervollständigten Ludwigschen Repertoriums.

Die Turiner Handschrift, die aus der Abtei von St. Jakob zu Lüttich stammt, besteht aus einer kleinen Sammlung von drei Conductus und 31 Motetten und war für den praktischen Gebrauch bestimmt. Die Wichtigkeit dieser Quelle liegt darin, daß einerseits Texte in wallonischer Mundart enthalten und andererseits Motetten des neueren Stils reichlich vertreten sind, wie wir sie auch im 7. Faszikel der Montpellier-Handschrift finden. Die Fassungen der Motetten der Turiner Handschrift unterscheiden sich von denen der Nebenquellen dadurch, daß die Verzierungsmöglichkeiten sich noch mehr ausgebreitet haben; besonders die dreinotigen absteigenden Currentes treten zahlreich auf. Sollten diese Tendenzen auf örtlicher Tradition beruhen, so sind sie doch auch in den anderen Quellen vorhanden, wenn auch in bescheidenerem Maße.

Der 1. Band bietet ein Faksimile der Handschrift nebst Kommentar; die Handschrift selber besteht aus fünf die Widmungsconductus enthaltenden unfoliierten sowie 40 weiteren altfoliierten, die Motetten enthaltenden Blättern. Der 2. Band bietet eine Übertragung der Kompositionen ohne Rücksicht auf die Varianten der Konkordanzen. Eine kritische, eingehende Bewertung der Texte, besonders derjenigen in wallonischer Mundart, soll von R. Lejeune herausgebracht werden. Bis zum Erscheinen ihrer Studie beschränke ich mich auf eine Besprechung der Musik. Doch möchte ich bemerken, daß angesichts des Fehlens der ergänzenden Studie die Ausgabe nicht ganz präzise betitelt scheint, denn die Texte wallonischer Mundart werden kaum als Gruppe besprochen.

Ich möchte hier kleine Ergänzungen oder Zusammenfassungen und Kompilationen der zwar angegebenen, aber nicht organisch gegliederten Einzelheiten hinzufügen, ohne damit die Vortrefflichkeit der Arbeit schmälern zu wollen. In den Conductus, die Motetten wie die Notation behandelnden Abteilungen wird leider nichts Neues gezeigt; es scheinen mitunter irreführende oder gar Fehlschlüsse vorzuliegen; es wäre wünschenswert gewesen, wenn sich der Hrsg. auf die engere Frage der Eigentümlichkeiten der Quelle beschränkt hätte. Obgleich die Handschrift das frankonische Mensuralsystem fast vollkommen aufweist, geben die weni-

gen Abweichungen doch interessante Hinweise auf die Vorlagen, was höchst interessant werden kann, weil die Motetten nicht der gleichen Epoche entstammen. So finden wir die dreinotige absteigende Ligatur cum opposita proprietate, wie sie nur im alten Corpus von Montpellier richtig war, an Stelle der Figura imperfecta vor der folgenden Longa, wie sie das vollkommene Mensuralsystem verlangt hätte. Dieses Vorkommen beobachtet man in zwei aus dem älteren Repertoire stammenden Motetten, Nr. 7 und 12. Eingehendere Beobachtungen beabsichtige ich in meiner Ausgabe des Ludwigschen Repertoriums oder in einer Sonderabhandlung zur Sprache zu bringen.

Die Übertragungsmethode des Hrsg. kann man nur mit Bedenken akzeptieren. Sämtliche Kompositionen werden zwar teilweise richtig im  $\frac{9}{8}$ -Takt übertragen, der aber als  $\frac{1}{1}$  unter Heranziehung der hier nicht gültigen und zu Fehlschlüssen leitenden Tacitus-Theorie bezeichnet wird. Die rhythmische Orientierung der in der Turiner Handschrift enthaltenen Motetten erfolgt in drei verschiedenen Weisen, die den von Petrus le Viser besprochenen drei *Mores* der rhythmischen Gliederung entsprechen.

Nach diesem in dem Traktat von Robert de Handlo aufgeführten Theoretiker wird in dem *Mos longus* die Frage der Mitwirkung der Semibreves nicht gestellt, woraus sich ergibt, daß die Semibrevis nicht oder nur ausnahmsweise als unabhängiger rhythmischer Wert (also mit eigener Silbe) benutzt wird. Nichtsdestoweniger können aber Semibreves als Teilwerte einer Ligatur angewandt werden. Da aber in Übereinstimmung mit dem erwähnten Zitat der Rhythmus nur in Longae und Breves verläuft, empfiehlt sich eine weitere Reduktion der Notenwerte, vielleicht 1:16, als bei den anderen *Mores*. Da bei solch raschem Tempo die Semibreves doch sehr schnell vorgetragen werden, ist eine rhythmische Differenzierung der einzelnen Semibrevis in größere und kleinere Teilwerte vollkommen ausgeschaltet. Kompositionen dieser Art sind in Nr. 2, 4, 5, 7, 12, 14, 17, 18, 19, 22, 24, 25, 26, 27, 30 und 31 vertreten.

Nach dem genannten Theoretiker dürfen im *Mos mediocris* nicht mehr als fünf Semibreves in einer Conjunctur (also in einer von einer Silbe gesetzten Ligatur) oder drei unabhängige, mit Silben versehene Semibreves vorgetragen werden. Es wird ausdrücklich betont, daß bei diesem Vortrag die Brevis

binär geteilt wird, da eine gerade Anzahl von Teilwerten als *aequales*, eine ungerade als *inaequales* aufzufassen sei. In dieser Vortragsweise wird klar zwischen den mit Silben versehenen unabhängigen und den silbenarmen Teilwerten einer Brevis unterschieden; jene können, indem sie über die Dreizahl nicht hinausgehen, keine Unterteilung der Brevis in Werte, die kleiner als eine Semibrevis sind, bewirken. Die zu einer Silbe gesungenen Notengruppen werden aber das Tempo kaum beeinflussen, da auch fünf ganz rasch vorgetragen und, da sie silbenarm sind, kaum als Unterteilung der Brevis aufgefaßt werden können. Die vom Hrsg. betonten viernotigen Conjuncturen im Werte einer Brevis setzen dementsprechend keine Unterteilung der Brevis voraus. Eine Reduktion der rhythmischen Werte 1:8 empfiehlt sich für Kompositionen dieser Vortragsart. In der Turiner Handschrift sind solche Kompositionen in Nr. 1, 3, 6, 8, 9, 13, 15, 16, 20, 23, 28 und 29 vertreten.

Im weiteren Verlauf des Zitats ist in dem *Mos lascivus* eine Unterteilung der Semibrevis vorgesehen, da mehr als drei Noten (die beim Nichtvorhandensein einer eigenen Notenform als Semibreves aufzeichnet sind) den Wert einer Brevis füllen, was zwangsläufig eine Verlangsamung des Tempos verursacht. Erst bei dieser Vortragsweise werden die Semibreves in *minores* und *maiores* geteilt, während der Hrsg. diese Übertragungsmethode sämtlichen Transkriptionen zugrunde legt. Eine Reduktion der rhythmischen Werte dieser Kompositionen 1:4 wird vorgeschlagen. Unter den in der Handschrift sich befindenden Motetten entsprechen nur Nr. 10, 11 und 21 dieser Art, obgleich Ansätze bei Nr. 1 und 8 ihre mögliche Zusammengehörigkeit zeigen.

Wie aus der Besprechung der *Reductio Modi* in meinem Aufsatz (*Musica Disciplina*, VII, 1953) hervorgehen könnte, sollten die in dem dritten Modus verlaufenden Motetten ältesten Stils in Doppeltakten (der Übertragungsmethode des Hrsg. zufolge in  $\frac{18}{8}$ -Takt) notiert oder wenigstens angedeutet werden; die in Frage kommenden Motetten sind Nr. 2, 5, 7, 12, 14 und 19.

Das Problem der Gegenüberstellung der modalen und der mensuralen Interpretation der Binnenwerte einer Conjunctur, also *Punctus plus* zwei Rauten, ist auch von Ludwig in AfMw. V, 1923 (S. 194) besprochen, indem er auf die zunehmende mensu-

rale Bedeutung der *Conjunctura* in den späteren Motetten Bezug nimmt. Was Ludwig selbst mit größter Vorsicht ausdrückt, wird von anderen bereits als systematische, ja fast oft dogmatische Regel aufgefaßt und angewandt. Auch in diesem Falle findet man — wenn auch die mensurale Fassung (*Brevis*, *Semibrevis*, *Semibrevis*) bei einigen Motetten angebracht ist —, daß in anderen Motetten dieser späten Quelle un-zweideutig die modale Fassung (*Semibrevis*, *Semibrevis*, *Brevis*) verlangt wird. Das Problem wird in den Bamberger und Huelgas-Handschriften dadurch gelöst, daß eine neue Form der *Conjunctur* (zwei Rauten und ein *Punctus*) geschaffen wird; diese Form wird auch in der vorliegenden Handschrift angewandt. Ohne Zweifel wird bei der normalen Form der *Conjunctur* die modale Fassung bevorzugt, aber in den Motetten späteren Stils bleibt die Frage noch offen, inwieweit die mensurale Fassung Gültigkeit haben könnte.

Da die vorliegende Arbeit nicht ganz dem von Ludwig benützten, maßgebenden System angepaßt ist, empfiehlt es sich, bei der Hinzufügung weiterer Einzelheiten die Angaben der Nebenquellen nach dem dem Repertorium zugrunde liegenden Systeme wiederzugeben. Abkürzungen und Klassifikation erfolgen nach dem von Ludwig benützten System. So wertvoll die Übertragungen sind, so glaube ich ihrer Besprechung nicht genügend gerecht zu werden, wenn ich dem Leser nicht einige Korrekturen und Verbesserungen zugänglich mache. Hinweise auf die einzelnen Stimmen erfolgen nach dem von H. Husmann angewandten System: das I bezieht sich auf die unterste, II auf die mittlere Stimme und III auf das Triplum. Die darauf folgenden arabischen Ziffern beziehen sich auf die Takte der Übertragungen. Pliziert wird mit *pl* abgekürzt. Es werden nur die Motetten besprochen.

Motette 1: ff. 1—2': Tr. (428) und Mot. (429) mit dem T. „Go“ (nicht „Virgo“) (aus M 32) = Mo 7,273 und Ba Nr. 32, in dem Register der verlorenen Handschrift Bes Nr. 3 aufgeführt; zitiert in Coussemakers Doc. VI (Hist. 275) und Anon. II (Scriptores 1,307). Die vier eine *Brevis* vertretenden *Semibreves* in Rokseths Ausgabe der Montpellier-Handschrift (Takt 41) sind nach Vergleich der mit *Puncti Divisionis* versehenen Turiner Handschrift als zwei Gruppen, die je eine *Brevis* vertreten, aufzufassen. Die Teilung der *Brevis* in zwei *Semibreves*

*inaequales* ist in dem von Auda richtig übertragenen Takt 54 bezeugt.

Korrekturen: Die Ligaturzeichen fehlen bei I 25—27, 33—35, 41—43, 49—51, 57—59, 66—67 und 73—75; I 5—6 ist nicht ligiert; I 29—30 ist eine *Maxima*; I—II 67: F<sup>o</sup> 2' statt 2; II 48: *Gpl* statt *GF*.

Motette 2: ff. 2'—3': Tr. (725) und Mot. (726) mit dem T. „*Aptatur*“ (aus O 46\*) = Mo 7,258, Ba Nr. 24 und Ha Nr. 3 (der die Kompositionen Adams de la Halle enthaltenden Handschrift), verzeichnet in Bes. Nr. 28 (Nr. 30 bei Rokseth); zitiert in Doc. V (Hist. 273). Besprechung von Ludwig in den *SIMG* V, 1903 (S. 211).

Korrekturen: Die Ligaturzeichen fehlen bei I 3—5, 27—29 und 51—52; in I 22 und 46 fängt die Ligatur mit dem zweiten G an; in I 58—59 gehört auch das F der Ligatur an.

Motette 3 ff. 4—5: Tr. (727) und Mot. (728) mit dem T. „*Aptatur*“ (aus O 46\*) = Mo 7,268 und Ba Nr. 33, verzeichnet in Bes. Nr. 12, mit einem neu komponierten lateinischen Mot. (729) = Mü C f. 78 und mit einem weiteren lateinischen Text (729a) = Hu Nr. 108. Der Text des Tr. bildet keinen Tropus zur Antiphon „*Salve regina misericordiae*“, wenn er auch einige Reminiszenzen aufweist.

Motette 4: ff. 5—6: Tr. (678) und Mot. (679) mit dem T. „*Flos filius eius*“ (aus O 16) = Mo 5,94 und Ba Nr. 42, verzeichnet in Bes. Nr. 40, ohne Noten = V f. 115', mit einem neuen Text in einer musikalisch gleichen Fassung in Da Nr. 6, deren Mot. (681) von Franco (Scrip. 1, 127) und zu 2 (131) zitiert wird. Da diese Zitate die *Transmutatio modi* und nicht ausdrücklich den zweiten Modus besprechen, ist die Komposition wie im ersten Modus mit Auftakt aufzufassen. Die Pause in Coussemakers Ausgabe, die nach dem Text verlangt wird, fehlt irrtümlicherweise in der von Cserba besorgten Ausgabe.

Korrekturen: Die Motette muß mit Auftakt anfangen; dementsprechend müssen I 7, 11, 15, 19, 23, 28, 32, 36 und 40 bis zur *Perfectio* verlängert werden, während die folgenden Noten um ein *Tempus* verkürzt werden müssen; I 25 muß ligiert sein; III 46: HAG beträgt ein *Tempus*; II 46: E beträgt ein *Tempus*, die Fußnote ist hinfällig; I 46: C beträgt eine *Longa perfecta*, die Fußnote muß getilgt werden.

Motette 5: ff. 6—6': Tr. (699) und Mot. (700) mit dem T. „*Solem*“ (aus O 19) =

Mo 7,275, Hu Nr. 133, der Handschrift deutscher Provenienz Lo D f. 50' (dazu Gerbert, *De Cantu* . . . 2, 129) und der gleichfalls deutschen Trier 322 (426) 1994 f. 214. Diese Motette, die einzigartig in Mo 7 ist, ist mit den drei berühmten Stimmtauschmotetten englischer Provenienz, Mo 8,339–341 und mit dem ebenfalls Stimmtausch aufweisenden Unikum Mo 8,322 verwandt. Nach dem Einführungsmelisma werden die Oberstimmen bei den ersten (Takt 21) und zweiten (Takt 41) Wiederholungen des viermal durchgeführten Tenors gegenseitig vertauscht; der Stimmtausch aber wird nicht so konsequent durchgeführt wie in den Motetten englischen Ursprungs. Als einzige, zwei lateinische Texte aufweisende Motette der Turiner Handschrift stammt diese Komposition wahrscheinlich nicht aus einer zentralen Gegend.

Korrekturen: III 21: nicht ligiert, da der Stimmtausch (und der Text) an dieser Stelle anfangen muß; III 32: auch *D* gehört zur Ligatur, während das *A* im Text fälschlich wiederholt wird; III 64: die Fußnote ist zu streichen. II 10: das *E* ist *pl.*; I 41–56: die *T.*-Wiederholung fehlt in der Handschrift, dementsprechend ist die Fußnote für Takt 56 zu tilgen; I 60–69: die Klammern sind zu streichen.

Motette 6: ff. 6'–7': Tr. (363) und Mot. (361) mit dem T. „*Amoris*“ (aus M 27) = Mo 7,281 und Ba Nr. 39, verzeichnet in Bes Nr. 38, mit einem älteren abweichenden Tr. (362) in Mo 5,86 und Cl Nr. L; zitiert von Franko (*Scriptores* 1,130) zu 2 mit dem Text „*Virgo dei*“, der auf die jüngere Umarbeitung zurückgeht; musikalisch identisch sind F 2,38 mit dem Text (360) und Lille f. 32 mit dem Text (364); die musikalische Quelle ist F Nr. 141.

Korrektur: II 6: *Dpl* statt *DC*.

Motette 7: ff. 7'–9': Tr. (85) und Mot. (86) mit dem T. „*Manere*“ (aus M 5) = Mo 5,119 und Ba Nr. 18. Ludwig bemerkte, daß III 43–44 aus dem verbreiterten Mot. (84), wie in Mo 5,74, Takt 25, entnommen scheinen.

Korrekturen: II 30: die Handschrift hat das *A* irrtümlich als *Longa*, dementsprechend muß die Ligatur *CH* Takt 30 anfangen; II 128: der ganze Takt muß ligiert werden. Motette 8: ff. 9'–11': Tr. (611) und Mot. (612) mit dem T. „*Kirie fons*“ (dem Anfang des berühmten Kyrietropus des zweiten Kyrie der Editio Vaticana), = Mo 7,262, verzeichnet in Bes Nr. 24.

Korrektur: III 11: *E* und *Fis* sind rhythmisch vertauscht.

Motette 9: ff. 11–13: Tr. (609) und Mot. (610) mit dem T. „*Puerorum*“, einem Kyrietropus des siebenten Kyrie der Editio Vaticana, dessen Text nur in Nordfrankreich verbreitet war (vgl. Chev. 15795), = Mo 7,255, zu 2 in Ca Nr. 9, verzeichnet in Bes Nr. 25. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 207).

Korrekturen: III 22: f. 12 gilt schon für die Silbe *La*; III 51: der Rhythmus der Quaternaria ist vertauscht.

Motette 10: ff. 13–14: Tr. (613) und Mot. (614) mit dem T. „*Kyrie*“ (Editio Vaticana Nr. 9) = Mo 7,264, zu 2 in Ca Nr. 1, der Mot.-Text findet sich noch in Ars C Nr. 1; der Mot. wird in Doc. VI (Hist. 281) zitiert. Korrekturen: III 13: die Fußnote ist zu tilgen; III 14: die Handschrift enthält *A A*, die nach Mo stillschweigend in *G G* korrigiert worden sind; III 17: nur die letzten zwei Noten gehören zur Ligatur, wenn auch alle Noten zur gleichen Silbe gesungen werden.

Motette 11: ff. 14–15': Tr. (106) und Mot. (107) mit dem T. „*Annuntiantes*“ (aus dem dem Chor zufallenden Teil von M 9) = Mo 7,254; das Tr. wird vom Autor des *Speculum Musicae*, Jakob von Lüttich (*Scriptores* 2,401), zitiert; als Verf. wird Petrus de Cruce genannt. Das Tr. wird außerdem von Doc. VI (Hist. 277), Handlo (*Scriptores* 1,389) und Hanboys (424) erwähnt. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 207).

Korrekturen: III 9: *E* statt *F pl.*; II 32: *EDEF* lauter Semibreven; II 55: *AGFE* statt *GFE*.

Motette 12: ff. 16–17: Tr. (849) und Mot. (850) mit dem von Bukofzer vorgeschlagenen, bisher nicht identifizierten T. „*Vale*“ (aus der Antiphon „*Ave Regina Coelorum*“): Unikum.

Korrekturen: III 56: die Ligatur fängt mit dem *D* an; II 38: *FG* ligiert; I 21–22: *Maxima*; III 66: die Fußnote bezieht sich auf diese Stelle, nicht auf II 64; III 73: *GFpl* statt *Gpl*; II 88: *AB* statt *GA*.

Motette 13: ff. 17–18': Tr. (292) und Mot. 293) mit dem T. „*Portare*“ (aus M 22) = Mo 7, 257; musikalisch identisch ist der von Doc. VI (Hist. 276) zitierte Mot. (294).

Motette 14: ff. 18'–19': Tr. (714) und Mot. (715) mit dem T. „*Amat*“ (aus O 40\*) = Mo 5 (Anhang), 177 und Mo 7,266, Tr. zu 1 = Ca Nr. 8. Auch wenn in der Turiner

Handschrift eine Verbesserung der Stelle III 33 direkt empfohlen wird, wird diese Stelle von den Nebenquellen verlangt.

Motette 15: ff. 19–20: Tr. (888) und Mot. (889) mit dem T. „Orendroit“ (anderwärts als Chanson bekannt). Die Motette war in einer Fassung angeblich für zwei Stimmen in einem verlorenen, aus Arras stammenden Fragment vorhanden, vgl. Ludwig in AfMw V, 1923 (S. 215).

Korrekturen: II 3: AH statt GA; III 9: die Handschrift hat eine Brevis statt einer Longa.

Motette 16: ff. 20–21: Tr. (866) und Mot. (867) mit dem rondeauartigen T. „Bele Ysabelos“ = Mo 7,256 und Ba Nr. 52, der Text des Tenors ist in Bes Nr. 30 verzeichnet. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 210).

Motette 17: ff. 21–22: Tr. (890) und Mot. (891) mit dem T. „Qui bien aime“, mit vollständigem Text. Da der Mot. einer Chanson entlehnt ist (vgl. Gennrich in ZfMw IX, S. 67), ist der Tenor, der nach Ludwig keine der bis jetzt bekannten fünf Melodien dieses Textes aufweist, sicherlich eigens für diese Motette hergestellt worden.

Korrekturen: II 35: D Longa ist pl.; II 36: die Semibreven sind ligiert.

Motette 18: ff. 22–23: Tr. (796) und Mot. (795) mit dem T. „Fiat“ (aus O 51) = Mo 8,320 und zu 1 ohne T. N Nr. 94; als musikalische Quelle dient St. V Nr. 17.

Korrekturen: II 17: GFE gehören zur Silbe De; I 26: F<sup>o</sup> 23 muß gestrichen werden; I 50–51 müssen ligiert werden.

Motette 19: ff. 23–24: Tr. (218) und Mot. (219) mit dem T. „Nostrum“ (aus M 14) = W2 3,11; mit Quad. (220) = Mo 2,19 und Cl XXVI. Musikalisch identisch mit Texten (221) und (222) = W2 2,70 und mit Texten (223) und (224) = Ba Nr. 76 und Da Nr. 9; zu 2 mit dem Mot. (225) = Lo C Nr. 1 und Boul Nr. 3; als musikalische Quelle dient F Nr. 98; der Mot. (224) wird von der *Discantus Positio Vulgaris* (*Scriptores* 1,97), Lambertus (271 und 280) und von Doc. VI (Hist. 276) zitiert.

Korrektur: II 10: Gpl.

Motette 20: ff. 24–24': Tr. (868) und Mot. (869) mit dem T. „Jolietement“ = Mo 7,260, Ba Nr. 53 und Oxford (Bod.) Douce 139 f. 179', der Text des Tenors ist in Bes Nr. 32 verzeichnet.

Korrektur: I 31–33: AF und AGA gehören zu zwei verschiedenen Ligaturen.

Motette 21: ff. 24'–27: Tr. (600) und Mot.

(601) mit dem T. „Ecce“ (aus M 84\*) = Mo 7,253. Das Tr. wird vom *Speculum Musicae* (*Scriptores* 2,401) zitiert; als Verf. wird Petrus de Cruce genannt; den Mot. zitiert Dov. VI (Hist. 277). Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 205).

Korrekturen: II 38: H statt C mit einer Brevis-Pause; II 69: Fpl statt F; III 10: E E D E statt D D C D.

Motette 22: ff. 27–28: Tr. (354) und Mot. (353) mit dem T. „Docebit“ (aus M 26) = Mo 6,243 zu 2; als Quelle dient St. V Nr. 9. Korrekturen: III 53–54: G und F je eine Brevis recta, ED ligiert und C eine Brevis altera.

Motette 23: ff. 28–30': Tr. (880) und Mot. (881) mit dem Refraincento T. „Cis a cui je sui“ mit vollständigem Text = Mo 7,280 und Ba Nr. 54. Von den neun den T. bildenden Refrains sind Nr. 1, 2, 4, 6 und 7 anderwärts bekannt, wie in dem entsprechenden Abschnitt des Ludwigschen Repertoriiums angegeben wird. Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903, (S. 213).

Motette 24: ff. 30'–32: Tr. (31) und Mot. (32) mit dem T. „Omnes“ (aus M 1), hier singular als „Ki n'a point d'argent“ bezeichnet, = Mo 7,288 und Ba Nr. 22, verzeichnet in Bes Nr. 42, zu 2 in Ca Nr. 10. Anon. IV (*Scriptores* 1,358) zitiert die Noten einer dreistimmigen Motette, die der ungefähren Reihenfolge der Noten dieser Motette entsprechen; aber zunächst sind doch verschiedene Varianten und Abweichungen von der sonst bezeugten Variation vorhanden, und zweitens ist diese Motette als ein Beispiel des ersten Modus zitiert, wie Mo 2,24. Den Mot. zit. Anon. III (*Scriptores* 1,324), Campo (3,181), Anon. Sowa S. 83 und Doc. V (Hist. 273). Besprechung von Ludwig in SIMG V, 1903 (S. 217).

Korrekturen: III 68: nicht ligiert; II 5: GFEpl; in II 6, 26, 47, 55, 61 und 69 dürfen die beiden Noten nicht ligiert werden.

Motette 25: ff. 32–34: Tr. (541) und Mot. (542) mit dem T. „Laetabitur“ (aus M 66\*) = Mo 3,38 und Cl XXII, mit dem Tr. Text (543) in Ba Nr. 94, verzeichnet in Bes Nr. 1, zu 2 in Ars A Nr. 7; das Tr. (541) befindet sich in einer Fassung zu 1 in V f. 115.

Korrektur: III 43: das D nicht pl.

Motette 26: ff. 34–35: Tr. (892) und Mot. (893) mit dem T. „Je ne d'andrai mais“, der trotz seines rondeauartigen Baus im fünften Modus steht. Diese Motette ist auch in der aus späterer Zeit stammenden Handschrift Iv f. 22 sowie in Ca B f. 17 enthalten.

Korrekturen: III 21: FEFD statt FEED; II 24 gebunden; II 27: *pl.*; II 80: eine Note irrtümlich hinzugefügt; II 84: mit den anderen Quellen zu vergleichen.

Motette 27: ff. 35–36: Tr. (513) und Mot. (512) mit dem T. „*Et sperabit*“ (aus M 49); mit dem Tr. Text (511) = Mo 5,78 und Ba Nr. 57 und mit dem Quad. (511a) = Cl XII, verzeichnet in Bes Nr. 46.

Korrektur: III 29: A ohne *pl.*

Motette 28: ff. 36–37: Tr. (924) und Mot. (925) mit dem T. „*Lis ne glais ne rosiers*“, aus dem Mot. von Nr. 14 entnommen; außerdem wird der Mot. von Nr. 27 als der Tenor von dem Unikum, Mo 8,337, benützt.

Korrekturen: III 15–16: Brevis Brevis Brevis Semibrevis Semibrevis Brevis statt Brevis Semibrevis Semibrevis Brevis Brevis Brevis Brevis; in II 4 bezieht sich das Auflösungszeichen auf das H, nicht auf das C (also nicht *Cis*); II 33: DEF statt DEF; I 16–17: ligiert; I 34: ED DE statt DE; I 37–38: F Longa perfecta, G Brevis, AGF zwei Tempora ligiert.

Motette 29: ff. 37–38: Tr. (204) und Mot. (205) mit dem T. „*In saeculum*“ (aus M 13): Unikum.

Korrekturen: Die gleichzeitige Benutzung der transponierten und untransponierten G-Schlüssel stört: nach der vom Verf. benutzten Übertragungsmethode sollten III 6–21 lauten:

damne La val-hant Meti-nent jo-  
 lit Et envoi-siet et gai Porce si  
 en chan-te- rau,  
 Card'a-me-rus cuer, et vrai, la belle ser-vi-  
 rau Trostot mun vi-vant Dier' Tant est  
 mignotte Et plai-sans

Motette 30: ff. 39–40: Tr. (894) und Mot. (895) mit dem virelaiartig gebauten T. „*Ne me blameis mie*“ = Mo 8,318. (In

Rokseths Ausgabe der Montpellier-Handschrift IV, S. 11 muß als Konkordanz Tu Nr. 30 f. 39 statt Bes Nr. 30 angegeben werden.)

Korrektur: II 54: *Apl* statt AG.

Motette 31: ff. 40–40: Tr. (708) und Mot. (707) mit dem T. „*Cumque*“ (dem Vers von O 31) = Mo 5,92, Ba Nr. 63 und Cl XXXVII; zu 2 = W2 4,12; mit Texten (710) und (709) = Mü B Nr. 4 und zu 2 Lo C Nr. 11.

Korrekturen: II 4 und III 54, auch II 42 und II 54 sollten als Brevis plus Ligatur bzw. *pl.* Longa notiert werden.

Luther A. Dittmer, New York

Franchinus Gafurius: *Collected Musical Works I*, edited by Lutz Finscher (Corpus Mensurabilis Musicae 10; General Editor: Armen Carapetyan), Rom 1955, American Institute of Musicology. Vorwort und 30 S.

In der großen Gesamtausgaben-Reihe von Mensuralmusik des 14. bis 16. Jahrhunderts läßt nunmehr das Amerikanische Institut in Rom die gesammelten musikalischen Werke des als Theoretiker seiner Zeit hochangesehenen Gafori erscheinen. Für den I. Teil sind die 14 Ordinariumszyklen bzw. Missae breves, für den II. die übrigen geistlichen Kompositionen und für den III. die nicht sehr große Zahl an weltlichen Werken des Mailänder Kapellmeisters vorgesehen. (Einige geistliche Kompositionen sind bereits 1934 in den Istituzioni e Monumenti neu herausgegeben worden; vgl. Artikel Gaffurius in MGG IV.) Finscher eröffnet den I. Teil mit der *Missa de Carneval*, einem vollständigen Zyklus, und der *Missa sexti toni irregularis*, der (ungewöhnlicherweise) Kyrie und Agnus fehlen. Beide Werke sind vierstimmig und stammen aus den Mailänder Codices (Librone 3, Ms. 2267), die Knud Jeppesen (*Die drei Gafurius-Kodices der Fabbrica del Duomo, Milano* in Acta musicologica III, S. 14–28) 1931 beschrieben hat. Der Hrsg. hat den Revisionsbericht, verbunden mit einer ausführlichen Studie über die Kompositionen Gaforis, für später in Aussicht gestellt.

Man findet die Charakterisierung der vorliegenden Stücke als „*very simple, extremely short and obviously for use in minor festivals of the church*“ durchaus bestätigt und kann Gaforis feinsinnige Gestaltungsweise etwa in den „wortreichen“ Sätzen Gloria und Credo bewundern. Kurze Bi- und

Tricinen wechseln dort mit dem vollstimmigen, meist homorhythmischen Satz ab. Zumal im Credo der Carneval-Messe fallen schnelle Tonrepetitionen in Semiminimen auf (z. B. Baß, S. 6, T. 5/6). Hierin, wie in anderem, ist von der „Niederländer“-Tradition des Ockeghem-Josquin-Zeitalters ziemlich wenig zu spüren; in den zweistimmigen Teilen (s. „Pleni“ und „Benedictus“, S. 12 f.) scheint diese allerdings stärker durch. Gafari läßt zwar die oft herausgehobenen Worte „*Et incarnatus est*“ des Credo in beiden Werken so gut wie unbeachtet, zeichnet dafür aber das kurz darauf folgende „*Et homo factus est*“ in der *Missa sexti toni* (S. 24, T. 35 ff.) durch vorausgehende Semibrevis-Generalpause und *Coronae* über den drei Breven auf „*et homo*“ besonders aus. Ähnliches geschieht im Gloria (auf „*Jesu Christe*“, S. 19 oben und 20, T. 42/43) sowie im Hosanna (S. 29 und 30). Kurze Fauxbourdon-Partien sind nicht selten; einmal finden sich im Carneval-Zyklus auch parallele Quartsextakkordketten (wiederum auf die Worte „*(homo) factus (est)*“, S. 8, T. 27), die die dogmatisch-irrationale Aussage klanglich ausdeuten. An auffälligen Einzelheiten in beiden Messen wäre etwa auf Folgendes hinzuweisen: der Alt hat einmal ungewöhnlicherweise den kleinen Septsprung aufwärts (S. 2, T. 21/22); dasselbe kommt auch im Baß vor (S. 9, T. 46). Auf der Silbe „*(prop-)ter*“ im Alt (S. 7, T. 19) stehen zwei aufeinander folgende Achtel *d*; das zweite soll vermutlich ein *c* sein. Der Tenor singt als einzige Stimme vierstimmig dreimal das Wort „*sanctus*“ (S. 11). Der Baß endlich hat einmal den ungebräuchlichen großen Sextsprung (S. 17, T. 3).

Was die Editionsgrundsätze anlangt, so scheinen die einzelnen Hrsg. des *Corpus Mensurabilis Musicae* einigermassen freischalten zu können; verbindliche Richtlinien fehlen der Gesamtreihe offensichtlich. Das ist gewiß nicht immer von Vorteil. Auch F. verzichtet — leider — auf den originalen „Vorsatz“ der Satzanfänge sowie auf Kennzeichnung der (in der Quelle wahrscheinlich doch zahlreich vorkommenden) Ligaturen. Bei der knappen Durchkomposition des Meßtextes haben sich zu ergänzende Wortwiederholungen vielleicht erübrigt; jedenfalls hat der Hrsg. den Kursivdruck (als Kennzeichnung solcher Wiederholungen) nicht angewendet. Gelegentlich vermißt man, zumal bei den zwei- und dreistimmigen Teilen, die Angabe der beteiligten Stimmen (s. auch un-

ten über Schlüssel-Verwendung). Statt gebräuchlicher, in Brüchen (2/2, 3/2 etc.) ausdruckender Taktvorzeichnung heißt es in der Neuausgabe immer nur 2 bzw. 3 usw. Obgleich sich die Tempusvorschriften auch zur Gafari-Zeit auf die Brevis als Maßeinheit bezogen, überträgt F. dennoch in „Longaktakten“; dadurch sieht er sich gegen Ende eines Satzes oder Teils oftmals genötigt, statt vier Halbe deren sechs, seltener drei (S. 5, T. 32) zwischen zwei Mensurstrichen unterzubringen. Das dürfte bereits als ein zu weites Abrücken von der gegenüber der Quelle zu fordernden „Treue“ anzusehen sein. Mensur ist Mensur; ein „Taktwechsel“ — von den Proportionen abgesehen! — hat den Komponisten dieser Zeit völlig fern gelegen. Fast in jedem Fall ist diese (künstlich erzeugte) Schwierigkeit behoben, wenn man sich im (überwiegend vorkommenden) *Tempus imperfectum diminutum* mit je zwei Halben pro Mensur begnügt. Warum sollte eine Schlußnote nicht auch einmal auf die zweite Semibrevis des Brevistempos fallen? In diesem Zusammenhang bedeutet eine weitere Inkonsequenz, daß die Finaltöne stets nur als Noten von Brevisform — bei Longaktakten in der Übertragung! — wiedergegeben werden.

Die metrischen Werte sind im Verhältnis 2:1 verkürzt; eine weitergehende Reduzierung schien auch F. nicht ratsam, obschon er sie erwogen hat (s. Vorwort). Er nimmt somit Abstand von einem Verfahren, das ein unruhiges, den historischen Sachverhalt unnötig modernisierendes Notenbild hervorruft und das heute (u. a. von amerikanischen Forschern) noch häufig geübt wird. Eine Ausnahme scheint F. nur im „*Confiteor*“ (S. 26, T. 65 bis Schluß des Credo) der zweiten Messe gemacht zu haben. Dort taucht eine Proportion auf, die möglicherweise im Verhältnis 4:1 verkürzt ist. — An Schlüsseln verwendet F. in der Carneval-Messe zwei nicht oktavierende Violin- und zwei Baßschlüssel, im zweiten Werk sogar drei nicht oktavierende Violin- neben einem Baßschlüssel. Besonders die zweite Stimme wird dadurch gelegentlich tief in die Region der unteren Hilfslinien gedrängt (S. 22, T. 17 sogar bis zum *c*!). Die Schwierigkeiten bei der Textunterlegung bekennt der Hrsg. zwar im Vorwort; doch hätte es möglich sein sollen, diese etwas „einleuchtender“ vorzunehmen. Dafür nur ein Beispiel: im Duett „*Pleni sunt coeli*“ (S. 12, T. 18) beginnt in der tieferen Stimme die Silbe „*ter-(ra)*“ auf

einer ein längeres Melisma eröffnenden Dreiachtelgruppe. Warum sich nicht hier der besseren Deklamation der Oberstimme anschließen? — Unter der zweiten Stimme des Hosanna (S. 12, T. 28, letztes Viertel usw.) ist die Silbe „*ex-(celsis)*“ beim Druck vergessen worden; an einer späteren Stelle (Diskant S. 20 f., T. 47/48 fehlt der Bindebogen. Nachzutragen wäre auch die Silbe „*(sanc-)tus*“ im Baß (S. 11, T. 6). — In Zusatzakzidentien ist F. zurückhaltender als wünschenswert, manchmal geradezu zaghaft. Auch hierfür ein Beispiel: während S. 1, T. 5 in einer Klausel die dritte Stimme auf dem letzten Viertel *f* singen soll, schlägt der Hrsg. an einer fast ganz genau entsprechenden Stelle (S. 6, T. 11) mit Recht *fis* vor.

Endlich noch zwei Äußerlichkeiten. 1. Die Ausgabe beginnt damit, innerhalb der Sätze die Zahl der Tempora im Fünferabstand zu numerieren (dabei fehlt S. 4 unten die 20). Völlig unmotiviert und unvermittelt setzt dann ab S. 6, unterstes System, die Zählung der Mensurakte am linken Rand oberhalb der Akkolade ein, bei der bereits S. 10 nicht mehr richtig gerechnet ist und S. 16 die 30 fehlt. An Teilschlüssen (s. den Übergang vom „*... filius patris*“ zum „*Qui tollis*“, S. 19) kann die Zählung sogar „irrational“ werden. — 2. Bei abwärts caudierten punktierten Noten, die auf einer Linie stehen, sind die Punkte kurioserweise konsequent **unter die Linie gesetzt** ; man wird sicherlich trotzdem auch weiterhin alle Punkte besser oberhalb der Linien anbringen.

Die Forschung wird es ohne Zweifel begrüßen, daß nunmehr auch die Kompositionen des Gafurius zugänglich gemacht werden. Erst der Fortgang der Edition dürfte erweisen können, ob diese Werke als „*quite revolutionary for their time*“ und „*not... without influence*“ angesehen werden müssen. Hans Haase, Neumünster

Arnold Schmitz: Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jahrhunderts. B. Schott's Söhne, Mainz (1955). 27\* u. 121 S. (= Musikalische Denkmäler, Band I, Akademie der Wissenschaften und Literatur in Mainz). Die im Format an die „Denkmäler“-Tradition anknüpfende Veröffentlichung schließt in vielerlei Hinsicht lang vorhandene Lücken. Einmal wird mit der ungekürzten Noten-

ausgabe der Passionen Nascos (Matthäus), Rores, Jachets und Asolas (Johannes) die Besonderheit der oberitalienischen Figuralpassion um 1550 nachprüfbar, vor allem aber klärt der Verf. in ausführlicher Einleitung dieses Gebiet gattungsgeschichtlich: die dritte Art «responsorialer» Passion weiterbildend, haben sich die genannten Meister — liturgisch strenger — von der niederländisch-deutschen Evangelienharmonie Oberrechtlicher Richtung deutlich distanziert. Vor allem scheint die konsequente Beibehaltung verschiedener Stimmkombinationen — den Personengruppen entsprechend — neu zu sein (z. B. geringstimmige Sätze bei Einzelreden); demgegenüber zeigen sich „bemerkenswerte Eingriffe in die chorale Lektionsweise“: statt feierlicher Lesung wird ein rhetorisch ausgerichtetes Textverhältnis Willaertschen Gepräges erkennbar.

Durch den exakten Nachweis einer solchen Struktur gewinnt die Publikation weit über die Passionsgeschichte hinaus Bedeutung. Gerade die Aufzeigung des jeweiligen Klauselplans ermöglicht so Einblicke in die „dispositio“ eines Großwerks überhaupt, das in seinen Kadenzzen zugleich „ornamentum“ und „varietas“ anstrebt. Für die Passionsgeschichte speziell aber zeigt es sich, wie die Klauseln an die Stelle der choralen Interpunktionsformeln treten. Daß Nasco in der Figurenverwendung die emphatischen (Anaphora, Epizeuxis) vor den bildlichen bevorzugt, von der Norm des Falsobordone herkommend, hebt ihn besonders deutlich von Jachet und der motettischen Häufigkeit der Fugae dieses Meisters ab. Die These, dessen Johannes-Passion sei „*noch vor der engen Berührung mit dem Willaert-Kreis*“, also vor 1545, anzusetzen, wird damit evident, unbeschadet der Möglichkeit, daß Nasco und Rore von Jachet angeregt wurden. (Daß Nasco dennoch in der Publikation den Anfang macht, wird schon aus dem umfangmäßigen Übergewicht seines Werkes verständlich.) Wenn Rores Sparsamkeit in den Wiederholungsfiguren, die Neigung Asolas zur Congeries und Fuga (gegenüber Jachet mit oratorischem Acclamatio-Charakter), überhaupt seine Kontrast-Tendenz und Stilglätte sich aus der Figurenbetrachtung ergeben, so sind dies feinere Unterschiede innerhalb einer dennoch zusammengehörigen Gruppe. Methodisch aber bewähren sich hier die Vorteile der rhetorisch gerichteten Analyse „mit Hilfe der alten Kompositionslehre

und ihrer Terminologie“ gegenüber subjektiv-unverbindlicher, moderner Begriffsbildung.

Mögliche Einwendungen gegen den Gebrauch von Figurentermini, die ja in der Musiktheorie erst ab 1599 erscheinen, würden die zentrale Bedeutung des damaligen rhetorischen Denkens verkennen, für das die Wende um 1600 keinen trennenden Bruch bedeutet, zumal die Kadenzlehre Zarlinos Ausgangspunkt des Verf. bleibt. Einer solchen vorbildlich gesicherten Arbeit gegenüber sei das Folgende nur als Ergänzung gewertet.

Es wäre einmal zu erwägen, ob nicht die Parenthesis (19\*, 1. Sp.) mit der Stimmenkreuzung und diese — textbezogen — mit dem Chiasmus (vgl. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit . . . Badis*, S. 82 f.) in Verbindung zu bringen ist. Ein weiterer Christus-Hinweis ergäbe sich so, der vor allem in Nascos Narratio bedeutungsvollen Stellen vorbehalten bleibt. So scheint „*oliveti*“ (S. 11, A/T) mit „*oravit*“ (17, T/B) enger verbunden, das „*cantavit*“ des Hahns mit „*Jesu*“ und dem „*bitterlich*“ Weinen Petri (S. 29). Dies und die Parrhesia „*Jesus Nazarenus Rex Judaeorum*“ (S. 44), von zwei Unterschreitungen des Basses eingerahmt, ist ja auch mit den Anaphora-Stellen der Seite 18\* verknüpft, von denen nur b), g) und h) auf Stimmenkreuzung verzichten. Durch die Einmaligkeit der sonst streng vermiedenen Sopran-Alt-Kreuzung unterstreicht Nasco das „*surrexit*“ der Schluß-Seite ganz besonders, auch hier mit Emphasis-Wiederholungen (der Unterstimmen) gekoppelt.

Ebenfalls nur angedeutet sei das Zahlenproblem, dessen enge Verbindung mit der „*figura*“ vom Referenten an Messen von Dufay bis Josquin gezeigt wurde (vgl. *Musica Disciplina*, 1954). Gewiß fehlt zur Nachprüfung, ob die Zahlensymbolik auch auf die Passion Anwendung fand, die Fülle des Vergleichsmaterials der Messe. Sollten nicht aber doch die 6+6 gekreuzten Mittelstimmen (S. 66 „*suis et de doctri-*“) von Rore beabsichtigt sein, da ja der Text von den Aposteln („*discipulis*“) spricht. Wenn Nasco das Christuswort „*Quomodo er(ge) implebuntur scriptu(rae)*“ von 4 + 8 «*simul procedentes*» der Unterstimmen singen läßt (S. 21) und die Narratio „*Hoc autem totum factum est, ut adimple-(rentur) scripturae*“ mit 8 + 4 entsprechenden Oberstimmenparallelen beginnt (S. 22), so spricht dies für bewußte Einbeziehung der Zahl (auch in der Maßkomposition wird bei „*secundum scrip-*

*turas*“ gern die Zahl der 4 bzw. 12 Propheten zitiert). In gleicher Technik, aber mit dem Hinweis auf die Trinitas, scheint Asola das „*Wäre mein Reich von dieser Welt*“ (S. 111) durch 3 × 3 parallele Terzen anzudeuten; ebenfalls mit 9, aber fugiert, unterstreicht Nasco sinnvoll das „*hominis sedentem a dextris*“ (S. 24 unten). Mit der Gotteszahl 7 erhärtet Asola das angezweifelte „*filium Dei*“ (113 unten, Sextenparallelen zwischen Sopran und Tenor) und noch hörbarer, als Kette von 7 Quartparallelen, koppelt Rore das „*spiritum*“ beim Tod des Heilandes mit der Himmelszahl (S. 90). Die große Fülle ebenso klarer Beispiele mit der Christus-Zahl 5 muß hier aus Raumnot übergangen werden. Nur auf die sonst verschiedene, aber stets je 5tönige Fuga, die Jachet auf „*Accipite*“ (S. 96 und S. 100), Rore erst anschließend auf „*et crucifigite*“ (S. 78, 1. System) bringt, sei hingewiesen (wobei die Zählung rhythmische Identität — neben melodischer — voraussetzt) oder auf die ebenfalls 5gliedrige Asola-Stelle „*tradidissimus*“ (S. 109 unten): Selbst dieses Musterbeispiel textlicher und musikalischer Anaphora verzichtet demnach nicht auf den zahlenmäßigen Hinweis, daß Christus gemeint sei. Daß die Zahl — so gesehen — zur Unterscheidung der Meister beizutragen vermag, kann aus einem Vergleich des „*cognoscatis, quia*“ abgeleitet werden: während Jachet in klarer Unterstimmenfuga auf die Erlösung (5) als Ziel unseres Erkennens hinzudeuten scheint (S. 99, 3. System), erinnert Asola mehr an die Gottnatur des Leidenden (S. 112, 4. Zeile), wenn auch nur durch 7 unauffällige Oberstimmenterzen. So eröffnet der Vergleich, vor allem auch von Stellen mit mehreren Figuren, exegetische Möglichkeiten von besonderem Reiz. Es sei nochmals auf den lediglich ergänzenden, nicht kritisierenden Charakter der letzten Zeilen hingewiesen: um mehr zu sagen, fehlt es, die Zahlensymbolik um 1550 betreffend, noch ganz an hinreichend breiten Grundlagen. Wenn es aber der Sinn einer Besprechung ist, auf weitere Möglichkeiten hinzuweisen, so trifft dies hier zu: bot doch erst die von A. Schmitz aufgezeigte rhetorische Blickrichtung die Basis zu einer exakten Einbeziehung des „*numerus*“.

Der vorbildlichen Prägnanz und Tiefgründigkeit in der Werkbetrachtung entspricht auch das Äußere der Publikation: der saubere Druck erleichtert den Überblick, Taktstriche sind — hier mit Recht — vermie-

den. Belanglose Errata: S. 17\* linke Spalte, Zeile 20 ist «52» in «53» zu korrigieren, S. 18\* rechte Spalte, Zeile 6 muß statt «5. Reihe» «2. Reihe» lauten. Ferner wäre es (auch im Sinne des Hrsg.) klarer, auf S. 44, 3. System bei „Nazareus“ über der letzten Note des Tenors *h* nachzutragen, damit das *b* der folgenden Zeile nicht geschwächt wird. Fritz Feldmann, Hamburg

Johann Walter: Sämtliche Werke. Hrsg. von Otto Schröder, 1. Band: Geistliches Gesangbüchlein, Wittenberg 1551, 1. Teil, Deutsche Gesänge.

2. Band: Geistliches Gesangbüchlein, Wittenberg 1551, 2. Teil, Cationes latinae.

3. Band: Geistliches Gesangbüchlein, Wittenberg 1551 (diese Titelangabe ist falsch!), Lieder und Motetten, die nur 1524, 1525 und 1544 im Wittenbergischen Gesangbüchlein enthalten oder in Handschriften und Drucken verstreut sind.

Die Bände 1 und 2 erschienen 1953, Kassel und Basel, Bärenreiter-Verlag, und St. Louis, USA, Concordia Publishing House, Band 3 ebenda 1955.

Auf der letzten Seite seiner grundlegenden Monographie *Johann Walter und die Musik der Reformationszeit* (Lutherjahrbuch 1933) schrieb Wilibald Gurlitt: „Für eine kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke Johann Walters fehlt es vorläufig noch an einer genügenden Kenntnis, Sichtung und Durchforschung der dafür in Betracht kommenden handschriftlichen und gedruckten Quellen. Diese weitschweifige Aufgabe ist neuerdings von Otto Schröder (Halle a. S.) in Angriff genommen worden.“

Otto Schröder, geboren 1860, Chorleiter, Konzertsänger und Musikkritiker, seit 1900 Gymnasialkantor in Torgau und als solcher Nachfahre von Johann Walter, nahm, als er 1925 pensioniert wurde, nach der Rückkehr in seine Vaterstadt Halle „einige Jahre hindurch teil an den musikwissenschaftlichen Vorlesungen und Seminaren der Martin-Luther-Universität“, die während seines „früheren Studiums der klassischen Philologie und Philosophie einen Lehrstuhl für Musikwissenschaft noch nicht besaß“ (Bd. 1, S. VII, Fußnote 9). In diesen Jahren und bis zu seinem Tode beschäftigte er sich fast ausschließlich mit Walter, übertrug das gesamte Werk in moderne Partitur und wurde schließlich von Max Schneider angeregt, eine Gesamtausgabe vorzubereiten und herauszugeben. 1943 hatte er noch die Freude, Band 1

dieser Gesamtausgabe erscheinen zu sehen, allerdings ohne den kritischen Bericht. Als Schröder im Januar 1946 starb, hinterließ er die Manuskripte zu den übrigen fünf Bänden, dazu einen offensichtlich noch nicht vollendeten oder wenigstens nicht durchgeführten kritischen Bericht. Schneider übernahm die schwierige und nicht sehr dankbare Aufgabe, ein Werk, das er zwar angeregt und gefördert, nicht aber begonnen und eigentlich durchgeführt hatte, zu vollenden und zu veröffentlichen. Seit kurzem liegen die drei ersten Bände vor, zusammen mit dem kritischen Bericht. (Da der 1. Band 1943 nur in kleiner Auflage herauskam, wurde er unverändert neu aufgelegt.)

Der 1. Band bietet 80 deutsche Liedsätze (74 Nummern), fast das Doppelte also der bisher einzig bekannten und 1878 von Otto Kade veröffentlichten 1. Ausgabe des *Wittenbergischen Gesangbüchleins* von 1524, die 65 Jahre lang für die Forschung grundlegend blieb und auch durch die neue Gesamtausgabe leider nicht ganz entbehrlich gemacht wird. Walter verwendet in der 5. Auflage seines Gesangbüchleins alle Techniken mehrstimmigen Liedsatzes, wie sie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gebräuchlich waren. Einmal handelt es sich um Sätze, in denen die Nebenstimmen am Melodiematerial, das meist vom Tenor geboten wird, nicht teilhaben. Dieser erste, zweifellos ältere „Typ“, der bis auf älteste deutsche Mehrstimmigkeit zurückgeht, erstreckt sich von ganz homophonen Sätzen („*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*“, Nr. 72, oder als reiner Kantionalsatz „*Joseph, lieber Joseph mein*“, Nr. 51) bis zu polyphon bewegten, die die Nebenstimmen durch selbständige und lebhaftere Bewegung auszeichnen („*Wir glauben all an einen Gott*“, Nr. 54). Zum ändern handelt es sich um Sätze, in denen die Nebenstimmen das Melodiematerial imitativ verwenden. Dieser „Typ“ reicht von fast homophonen Sätzen mit bescheidenen Initialimitationen („*Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält*“, Nr. 30), bis zu solchen mit kanonisch geführtem doppeltem Cantus firmus („*Christ ist erstanden*“, Nr. 55) und zu jenen, die, von der niederländischen Motette beeinflusst, fast gänzlich durchimitiert sind („*Christum wir sollen loben schon*“, Nr. 38). Obwohl der 1. Typ eindeutig überwiegt, erweist dieser 1. Band, daß Walter alle Mittel seiner Zeit beherrscht und wie sehr er tatsächlich die evangelisch-lutherische Kirchenmusik weithin beeinflusst hat. Erstaun-

licherweise stellt Schr. (im Vorwort) die Entwicklung mit einer Einteilung, die von der Kompliziertheit des Satzes ausgeht, so dar, als ob der polyphone, „motettenhafte“ Satz der ältere sei und der „renaissancemäßig, volkstümlich-liedhafte“ der jüngere. Diesen führt er auf Humanisten-Oden und Frottoles zurück, obwohl er natürlich seiner Herkunft nach nicht „renaissancemäßig“ ist, sondern wesentlich früher in Deutschland, etwa im Glogauer Liederbuch, schon vorkommt. Auch hängt Schr. noch der älteren Anschauung an, daß Walter neue Formen geschaffen habe, wo er doch tatsächlich fest auf dem Boden der deutschen Tradition steht. Wenn der Hrsg. aber u. a. gar „die in einfachem Tonsatz gehaltenen Psalmenkompositionen der reformierten Kirche“ (Jean Loys 1555, Goudimel 1565) einfach auf Walter zurückgeführt wissen will, dann hat er zweifelsohne Walters „Führerstellung“ in der evangelischen Kirchenmusik ein wenig überschätzt.

Der 2. Band enthält 47 lateinische Kompositionen, gegenüber den fünf durch Kade veröffentlichten ein erheblicher Zuwachs an zugänglichem und zu untersuchendem Material. Daß sich der Bestand lateinischer Motetten in der 5. gegenüber der 1. Auflage des Gesangbüchleins fast verzehnfacht hat, beweist deutlich, daß das Gesangbüchlein keinesfalls für die Gemeinde bestimmt war, die auch mit den mehrstimmigen Sätzen an sich schon nichts hätte anfangen können, sondern für die Lateinschulen, deren Mitglieder sie studieren und unter Umständen auch im Gottesdienst vortragen mußten. Daß die Sammlung aber nicht ausschließlich für den Gottesdienst vorgesehen ist, beweisen die unter den lateinischen Sätzen vorkommenden Humanistenkompositionen, Symbola, Epitaphien, Hochzeitskompositionen usw. Die 47 Sätze umfassen größtenteils Propriumkompositionen (Responsorien, Antiphonen, Gradualia, Hymnen, Introitus), ferner cantus-firmus-freie Psalm-Motetten und die erwähnten nicht-liturgischen oder weltlichen Formen. Sie lassen deutlich erkennen, wie stark Walter der niederländischen Kunst seiner Zeit verpflichtet ist. Zwar weisen die stilistisch älteren liturgischen Stücke (z. B. Responsorien, Te Deum) meist dichten Satz, deutlich hervorgehobenen, bisweilen wandernden cantus firmus, freie Nebenstimmen und wenige Imitationen auf, verwenden häufig zwei, oft kanonisch gebundene cantus-firmus-Stimmen inmitten selbständiger Stim-

men, doch begegnet in den stilistisch jüngeren liturgischen, besonders aber in den Psalm-Motetten, modernerer, durchsichtiger, klarer, pausenreicher Satz mit durchweg imitierten cantus-firmus- oder textgezeugten Motiven, paarigen Imitationen, betonten Schlußengführungen, bei denen ein lockerer, syllabischer Satz in dichten Melismen endet, und bisweilen weitgehend aufgelöstem cantus firmus. Die Humanistenkompositionen über lateinische Verse erweisen sich durch klare Textdeklamation und durchimitierten lockeren Satz mit häufigem, paarigem Wechsel als besonders fortschrittlich.

Der 3. Band enthält die nur in der 1., 2. und 4., nicht in der 5. Auflage des Gesangbüchleins überlieferten deutschen Lieder, die in Sammeldrucken von Rhau und Stephani erschienenen sowie die handschriftlich überlieferten lateinischen und deutschen Kompositionen, ferner die beiden Einzeldrucke „Herzlich tut mich erfreuen die liebe Sommerzeit“ und „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“, schließlich die Vorworte zum 1. und 3. Band in englischer Übersetzung sowie den kritischen Bericht für die ersten drei Bände der Ausgabe.

Im Vorwort gibt Schr. einen Überblick über die Walter-Kenntnis, von Ambros (1868) und Kade (1871—1878) bis zu Blume (1931) und Ehmann (1934). Die wichtige, oben zitierte Arbeit von Gurlitt (1933) scheint er nicht kennengelernt zu haben. Außerordentlich bedauerlich für die ganze Ausgabe bleibt es aber, daß er die 1941 entstandene, aber erst 1949 veröffentlichte Dissertation *Die Torgauer Walter-Handschriften* von Carl Gerhardt nicht mehr hat benutzen können. Hier ist nämlich eine derartige Fülle von neuen Erkenntnissen zum Problem der Walterschen Musik niedergelegt, hier sind manche Einzelheiten berichtet oder erst erkannt worden, so daß bei ihrer Einarbeitung die ganze Ausgabe, zumindest in ihrem kritischen Unterbau, vermutlich ein anderes Aussehen bekommen hätte. Jedenfalls sind verschiedene Gesichtspunkte hinsichtlich der exakten Quellenbeschreibung und der ausführlichen Konkordanzzeichnung überholt. Zwar hat Schn. im kritischen Bericht auf die Schriften Gurlitts und Gerhardts hingewiesen, Gerhardts Erkenntnisse z. T. auch einbezogen, aber gerade dadurch die Arbeit widerspruchsvoll gemacht. Wenn z. B. die Beschreibung der Berliner Stimmbücher (Mus. ms. 40043) weitgehend auf Gerhardt fußt, weshalb werden dann der Kadesche „Luther-

codex“ (Nürnberg Germ. Mus. M 369 m. Hs. 83795) und die anderen Walter-Handschriften nicht genau so gründlich dargestellt, wo doch Gerhardt tatsächlich die alle Torgauer Handschriften zusammenhängend und überzeugend deutende Beschreibung geliefert hat? Gerade dieses Hinweisen, das die Ergebnisse der jüngeren Arbeit erwähnt, den alten überholten Text aber z. T. stehen läßt und auch für den Notenteil kaum Folgerungen zieht, befriedigt im Rahmen einer wissenschaftlichen Ausgabe nicht. Hier zeigt sich das Mißgeschick der Ausgabe, für die nicht alle Quellen zugänglich waren und die den während des Krieges entstandenen 1. Band unverändert übernehmen mußte. Schr. gibt den Inhalt der 5. Auflage des Wittenbergischen Gesangbüchleins ganz, von den früheren Auflagen aber nur diejenigen Sätze, die in der 5. fehlen. Die Varianten der mehrfach überlieferten Sätze, an denen man die ständigen **Verbesserungsbemühungen** Walters erkennen könnte, sind nicht mitgeteilt. So heißt es z. B. bei Nr. XIX des 2. Bandes „*Vivo ego, dicit Dominus*“ (S. 72 unten) einfach: „*Von Takt 55 ab ist der Schluß gegenüber 1524 und 1525 geändert*“ und auf Seite 85 des 3. Bandes (rechte Spalte, Zeile 12) noch kürzer: „*etwas abgeändert*“. Wie aber die beiden Fassungen jeweils voneinander abweichen, wird nicht mitgeteilt. Schröder weist nur auf Kades Ausgabe hin, die das tut.

Die Anmerkungen beziehen sich auf die Text- und Melodieverkunft, die gründlich nachgewiesen werden, nicht aber auf Quellenvarianten. Es läßt sich also nicht prüfen, ob dem Hrsg. alle Quellen bzw. welche ihm bekannt waren. Bei den Hss. ist z. B. Ulm Bibl. Schermer, Ms. 235 zu ergänzen, das „*Herr Christ der einig Gottes Sohn*“ (als „*Herr Gott nun sei gepreiset*“; Bd. 1, Nr. 19) und „*Wohl dem der in Gottes Furcht steht*“ (Bd. 3, Nr. 26) enthält, ferner Ms. 236 mit „*Deus qui sedes super thronum*“ (Bd. 2, Nr. 1) als Nr. 12 der zweiten Zählung, schließlich Kassel LB, Ms. 4<sup>o</sup> 24 mit „*Laudate Dominum*“ (Bd. 2, Nr. 3) und „*Deus misereatur nostri*“ (Bd. 2, Nr. 2) als Nr. 44 und 69; auch sind „*Gelobet seist du Jesu Christ*“ (Bd. 1, Nr. 14), „*Vere beatus et Deo factus*“ (Bd. 2, Nr. 35) und „*Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*“ (Bd. 1, Nr. 62.2) anonym in Regensburg, Ms. A. R. 940/941 als Nr. 181, 219 und 311 überliefert. Dagegen enthält diese Handschrift nicht den 6st. Satz

von „*Nun bitten wir den heiligen Geist*“, wie in Bd. 1 bei Nr. 34 angegeben ist.

Von den handschriftlichen Quellen sind nur die beschrieben, die Unica enthalten oder als besonders reiche Quellen bekannt sind. Alle andern Handschriften, Zweitschriften und Abschriften, sind nur bei auffälligen Textabweichungen im Notenteil angeführt. Schr. sagt dazu: „*Um zur Klärung der Frage, wie weit die Musik der Lutherzeit vokal oder instrumental zu interpretieren sei, beizutragen, sind in unserer Gesamtausgabe zur Veranschaulichung der damals üblichen Art der Textunterlegung die in den einzelnen Handschriften vorliegenden Abweichungen größtenteils (!) mit abgedruckt.*“ Ein sonderbares Verfahren! Das „größtenteils“ gibt keine Sicherheit, wie die Handschriften tatsächlich aussehen. Außerdem wird der Notentext lediglich unübersichtlich, und der Wissenschaft wird mit dieser Polemik gegen die ältere Auffassung, daß nur die Melodiestimmen gesungen, die andern instrumental wiedergegeben worden seien, auch nicht wesentlich gedient. Jedenfalls sollte man Textunterlegungen in handschriftlichen Quellen, die oft rein zufällig sind, nicht zur Grundlage von Hypothesen machen. Im 16. Jahrhundert war sicherlich gemischt vokal-instrumentale Besetzung in mannigfachen Kombinationen möglich. Sie hing wohl einfach mit den praktischen Möglichkeiten, ein Stück zu besetzen, zusammen.

Die Texte der Dichtungen von Walter sind in extenso wiedergegeben, die der andern Choräle nur mit der ersten Strophe. (Für den vollständigen Text aller Stücke wird auf eine spätere Chorausgabe verwiesen.) Auch hier ist also nicht das originale Bild der Walterschen Ausgabe wiedergegeben. Im kritischen Bericht gibt Schr., soweit möglich, die Herkunft der biblischen und geistlichen Texte an. Wichtig wäre hier auch eine Untersuchung der liturgischen Formen und der Stellungen der Texte im Gottesdienst gewesen, eine allerdings noch schwierigere Aufgabe, deren Lösung aber für die Beurteilung der Rolle von Walters Musik im evangelischen Gottesdienst von entscheidender Bedeutung sein kann.

Die Ausgabe verwendet die ursprünglichen Notenwerte, moderne Schlüssel und Mensurstriche. Ligaturen sind durch Bindebögen gekennzeichnet, Longen in je zwei Breven zerlegt, Akzidentien klein über den Noten hinzugefügt. (Die Akzidentiensetzung ist übrigens keinesfalls konsequent. In Bd. 1,

S. 3, T. 5 und 21 des Diskant, müßte z. B. jedenfalls ein Auflösungszeichen gesetzt werden. An vielen andern Stellen ist dagegen der kirchentonale Zusammenhang durch übermäßiges Befügen von Kreuzen zerstört worden.) Die Texte werden in moderner Orthographie, aber z. T. mit alten Wortformen wiedergegeben. Wiederholungszeichen des Originals sind nicht ausgeschrieben, sondern durch das alte ij-Zeichen angedeutet, was dem Benutzer den Zugang zur Ausgabe nicht erleichtert. Abschließend eine kleine Berichtigung: Der dänische Text „*Stemmebøgr fra Cantori Christians III*“ (Bd. 3, S. 85, linke Spalte, Fußnote 3) ist zu übersetzen „... (aus) der Kantorei...“, nicht aber „... von dem Kantor...“. Danach ist auch Bd. 1, S. VIII zu verbessern. Matz ist der Schreiber, hat aber mit dem Titel der Handschrift nichts zu tun. Der Verlag hat der Ausgabe in Stich, Druck, Papier und Einband eine würdige Gestalt gegeben. Wilfried Brennecke, Kassel

Melchior Franck: Drei Quodlibets zu 4 Stimmen. Hrsg. von Kurt Gudewill. [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag 1956. (Das Chorwerk 53.) V, 34 S.

Die in den Jahren 1929 bis 1938 im Georg Kallmeyer-Verlag erschienenen 52 Hefte des „Chorwerkes“ bilden — abgesehen von ihrer Bedeutung für die Musizierpraxis — seit langem eine wertvolle Ergänzung zu den großen „Denkmäler“-Editionen. Daß diese der geistlichen und weltlichen Vokalmusik des 15. bis 17. Jahrhunderts gewidmete Reihe nach achtzehnjähriger Pause unter der Leitung von Friedrich Blume und Kurt Gudewill im Mösel Verlag Wolfenbüttel fortgesetzt wird, sei deshalb freudig vermerkt. Das erste der neuen Hefte ist Melchior Franck gewidmet, dem in seiner Fruchtbarkeit und in der Vielseitigkeit seines schöpferischen Ingeniums nur dem wenig älteren Michael Praetorius vergleichbaren Zittauer Meister, dessen Schaffen trotz zahlreicher Neudrucke (s. MGG IV, 678 f.) noch immer der vollständigen Untersuchung harret. Nach den *Fünf Hohelied-Motetten* (Chorwerk 24) und den *Musikalischen Bergreihen* (Chorwerk 38) wird nunmehr eine Werkgruppe zur Diskussion gestellt, zu der man bisher nur auf Grund der (heutigen Ansprüchen nicht mehr genügenden) Ausgabe des Quodlibets „*Laudate pueri*“ (*Der Ander Theil Deutscher Gesäng*, Coburg 1605, Nr. 2; *Fasciculus quodlibeticus*, Coburg 1611, 2/

1615, Nr. 2; *Musikalischer Grillenvertreiber*, Coburg 1622, Nr. 4) durch Robert Eitner (*Das deutsche Lied des XV. und XVI. Jahrhunderts II*, Berlin 1880, S. 272 ff.) Zugang hatte. Sie verdient um so mehr Beachtung, als Franck damit, bald gefolgt von Nicolaus Zangius, Johannes Brassicanus, dem Kaufmannschen *Musikalischen Zeitvertreiber* (Nürnberg 1609) u. a., eine seit über einem Halbjahrhundert kaum gepflegte Form wieder aufgriff und „zugleich eine neue Blüte des Quodlibets einleitete“. Die drei neugedruckten Stücke, „*Nun fanget an*“ (wie oben 1605, 1611, 2/1615, jeweils Nr. 3; 1622, Nr. 5), „*Compagnia*“ (Einzeldruck 1603, davon vollständiges Exemplar in The Library of Congress, Washington! Wie oben 1605, 1611, 2/1615, jeweils Nr. 4; 1622, Nr. 6) und „*Last uns frühlich singen*“ (wie oben 1611, Nr. 5) gehören dem Typ des „nachzeitigen“ Quodlibets an, bestehen also aus einer Aneinanderreihung kurzer und kürzester Lied-, Madrigal-, Kanzonetten-Fragmente, wodurch musikalisch und textlich „witzige Pseudologik“ oder „sinnloser Kontrast in knappster Abfolge“ (Moser) erzielt werden sollte. Wie Franck diese Effekte bewirkt, wie er gleichsam spielend all die Liedsplitter aneinanderfügt, Solostellen, akkordische und polyphone Partien mischt, ohne daß auch nur einmal der Eindruck des „Zusammenflückens“ entsteht, ist durchaus bewundernswert. Was in den Quodlibets alles „aus *Liedersammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts, aus italienischen Canzonetten und Madrigalen, aus dem Brauchtum des Volkes und der Studenten, aus der deutsch-lateinischen Mischpoesie sowie der Welt der Fastnachtspiele und Rüpelkomödien*“ zusammengetragen ist, wird sich im einzelnen wohl nur schwer feststellen lassen. Sicher waren es aber, ebenso wie bei dem wohl vor 1609 entstandenen Quodlibet „*Was wolln wir aber heben an*“ von Johannes Brassicanus (hrsg. von O. Wessely, Graz 1954), großenteils Stücke, deren Kenntnis der Komponist beim gebildeten Musikfreund der Zeit voraussetzen konnte, worauf ja die humoristische Wirkung der Quodlibets zum Teil auch beruhte. Außer den vom Hrsg. angemerkten Volksliedzitat und der Hassler-Eröffnung von Nr. 1 ließ sich ebendort (T. 18—22) ein weiteres Hassler-Zitat beobachten, T. 88—91 gehören Orazio Vecchi zu und lassen sich auch bei Brassicanus (s. o., T. 44—47) und einem anonymen Quodlibet des Kaufmannschen *Zeitvertreibers* (Nr. 23,

Ausg. Eitner, wie oben, S. 255) beobachten. Auch T. 35–43 finden sich in ähnlicher Form in einem Quodlibet von Nicolaus Zangius (*Zeitvertreiber* Nr. 12, Ausg. Eitner, wie oben, S. 246 f.). Ein Selbstzitat (aus *Farrago*, Nürnberg 1602) scheint in T. 30–35 vorzuliegen, der Falala-Schluß (T. 244–252) weist auf Gastoldi. Bemerkenswert in Nr. 3 (T. 2 bis 4) ein verstecktes Luther-Zitat („*Ein neues Lied wir heben an*“), das ebenfalls bei Brassicanus (T. 1–2), dort sogar vollkommen notengetreu nach Zahn 7245, zu finden ist. — Die wohlgelungene Ausgabe arbeitet mit Mensurzwiseenstrichen und verkürzt die originalen Notenwerte auf die Hälfte, die deutschen und fremdsprachigen Texte sind in moderner Orthographie „unter möglichster Wahrung der originalen Lautgestalt“ wiedergegeben. Zahlreiche philologische Anmerkungen zum Text erleichtern dankenswerterweise dessen nicht immer leichtes Verständnis.

Othmar Wessely, Wien

Manuel Rodrigues Coelho: 4 *Susanas para Tecla e Arpa sur la Chanson Suzanne un jour* (Orlando di Lasso) 1617, bearbeitet u. hrsg. von M. S. Kastner, Edition Schott 4633, 25 S.

Mit dieser Publikation gibt Kastner vier *Susanas* aus den *Flores de Musica* des M. R. Coelho von 1620 bekannt, einer Sammlung, deren Gesamtveröffentlichung längst vordringlich ist. Es handelt sich um glosierte Bearbeitungen der fünfstimmigen Chanson „*Suzanne un jour*“ von Lasso (vgl. GA, Bd. 14, 2). Der Autor spricht sie als *Tentos* an, damit wohl die freie Fantasie- und Variationsarbeit betonend, die Vorrecht und Kennzeichen der Spanier dieser Epoche ist, und die der Hrsg. in einem Vorwort, das einer knappen, aber gründlichen wissenschaftlichen Einführung in die Materie gleichkommt, nachdrücklich nachweist. Ganz so frei, wie der Hrsg. es wahrscheinlich macht, sind aber diese vier Bearbeitungen dennoch nicht. Es ist mehr festgehalten, als „nur die essentiellsten Anklänge an die Substanz der Vorlage“, nämlich tongetreu — nicht melodietreu, da die rhythmischen Standorte der Töne nach freiestem Belieben verschoben, die Werte vergrößert oder verkleinert sind, so daß sich zusätzlich eine großartige Variation dieser Stimme ergibt — die gesamte Baßstimme, und das in allen vier Bearbeitungen. Diese Baßstimme scheint es zu sein, die Coelho als *Cantus firmus* anspricht. (Leider

ist die darauf, wie auch auf den Begriff *Tento* bezügliche, sehr gewichtige Stelle aus Coelho's Vorrede nicht im Original zitiert, was für Erstausgaben dieses Formats, die immer zugleich eine Art Denkmalausgabe darstellen, mehr als wünschenswert ist.) Die erste Bearbeitung übernimmt überdies (besonders zu Beginn und speziell bei Imitationspartien, die in allen Bearbeitungen mehr den Charakter eines komplementären Wechselspiels von Figuren für beide Hände haben) mancherlei melodisches Material auch der Oberstimme, allerdings, je weiter die Komposition vorschreitet, desto weniger. Die übrigen drei Bearbeitungen lassen das weniger erkennen. Daß es trotzdem zu einer Kontrafaktur, einer „Neukomposition“ im wahrsten Sinne des Wortes kommt, ist doppelt bewundernswert. Seltsam steht zu dieser paraphrasierenden Variationstechnik die Forderung „*sehr im Takt*“ und — was wir uns merken sollten — „*etwas langsam und ja nicht mit Eile*“ zu spielen. (Wie gern hätte man eben hier den Originaltext gehabt! Referent gesteht, sich beispielsweise unter der „*Gebärde*“, die den Stücken „*innewohnt*“, nichts Eindeutiges vorstellen zu können.) Wenn Coelho's Tempoforderung nicht mehr als Lehranweisung für Studierende gemeint ist — die verschiedenen Vortragsregeln, die Kastner überdies mitteilt, machen es wahrscheinlich —, dann begegnen wir hier einer Festigung des Fantasietyps, die aber nicht allgemein Geltung haben dürfte. Die rhythmische Strenge mag als Bändigungs mittel für die üppige Glosierung gemeint sein.

Untereinander zeigen die Stücke dieselbe Anlage wie auch dieselbe Art des Satzes, die bei dem auch vorherrschenden selben Ausdruck, den der Hrsg. mit Recht hervorhebt, doch besser nicht von „*Variationszyklus*“ sprechen läßt. Wenn Coelho die Tatsache, daß er Lasso's Fünfstimmigkeit durchgehend als Vierstimmigkeit wiedergibt, dahin interpretiert, es sei dies der besseren Darstellung auf dem Instrument zuliebe geschehen, so deutet er sich selbst offensichtlich falsch. Grund wird sicher die intuitive Neigung der Spätrenaissance und des Frühbarock zum schlanken Satz sein, in dem Coelho es zu schöner Durchsichtigkeit bringt. Man hört — und kann die Meinung des Hrsg. nicht genug unterstützen — die Harfe heraus. Die Bedeutung des Zupfinstrumentenklangs — es erweist sich immer wieder — muß für diese Periode von ähnlicher

Wichtigkeit für die Klavierinstrumente gewesen sein wie der Lautensatz für den französischen Clavecinstil des 17. und 18. Jahrhunderts.

Kastner hat die Stücke — bei Coelhos Tempoforderung doppelt vertretbar — unverkürzt wiedergegeben und im Vorwort wertvolle Ausführungsbestimmungen zugefügt. Er hat zudem die letzte Bearbeitung dankenswerterweise mit kenntlich gelassenen Verzierungsvorschlägen versehen, ein ebenso mühseliges wie schwieriges Geschäft, wie man weiß, dem volle Genüge nie geschehen kann. Weshalb aber sind sämtliche Triller, mit der Hauptnote beginnend, nach oben zur Hilfsnote geführt? Das ist doch auch für den iberischen Raum dieser Zeit keinesfalls die Norm?

Margarete Reimann, Berlin

Hallische Händelausgabe, im Auftrage der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft hrsg. von Max Schneider und Rudolf Steglich Serie IV: Instrumentalmusik Band 1; Klavierwerke I, Die acht großen Suiten, hrsg. von Rudolf Steglich, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1955).

Band 3: Elf Sonaten für Flöte und bezifferten Baß, hrsg. von Hans-Peter Schmitz. Band 4: Sechs Sonaten für Violine und bezifferten Baß, hrsg. von Johann Philipp Hinnenthal.

Das Programm der Hallischen Händelausgabe nennt als Ziel des neuen Unternehmens, das ganze Werk Händels in einer wissenschaftlich einwandfreien und gleichzeitig der Praxis dienenden Ausgabe vorzulegen. Dies soll erreicht werden durch die Ergänzung des Urtextes (Aussetzung des Generalbasses, Ergänzung der Tempovorschriften, dynamischen Vorzeichnungen und Vorschläge für die stilgemäße Auszierung). Die Zusätze sollen sich dabei als solche deutlich kenntlich vom Urtext abheben.

Die nun vorliegenden drei Bände gestatten einen ersten Einblick in die Art, wie diese Aufgabe gelöst werden soll. Dabei steht die praktische Seite der Ausgabe hier nicht zur Diskussion. Der Bedarf nach einer solchen Ausgabe wird sich, so hoffen wir, durch den Erfolg der neuen Händel-Ausgabe rechtfertigen. Der Praxis dienen außer den erwähnten Zusätzen auch die Vorworte zu den bisher erschienenen Bänden, während die wissenschaftliche Kritik auf das Allernotwendigste beschränkt wird.

Freuen wird man sich über die Ausgabe der acht großen Suiten durch Steglich auf Grund

des Urtextes der Chrysanderschen Ausgabe. St. ändert nur an wenigen Stellen (z. B. S. 5 Takt 12, letztes Achtel  statt 

S. 8 f. Takt 2 und 24  statt 

S. 11 Takt 9  statt ) vermutlich auf Grund eines neuen Quellenvergleichs, obwohl dies nicht vermerkt ist. Der fette Druck der Notenköpfe führt gelegentlich zu einer nicht gerade schönen Darstellung, besonders wenn es gilt, die Vielstimmigkeit des Händelschen Klaviersatzes kenntlich zu machen (z. B. S. 15 Takte 17/18 und 20). Auch wird man sich fragen, ob nicht für die Wiedergabe zusätzlicher Bindebögen gestrichelter Druck den Klammern vorzuziehen wäre, also  statt ().

Die treffliche Einführung, in der der letzte Satz der Ausführungen zur vierten Suite (S. XII) zu streichen ist, erfüllt die Aufgabe, für die Suiten Händels neue Liebhaber zu gewinnen und sie zum stilgemäßen Spiel der Stücke anzuleiten, in vorzüglicher Weise.

Wohlgeglückt ist Hinnenthal die Neuauflage der sechs Sonaten für Violine und Generalbaß. Er begnügt sich mit einem kurzen Vorwort und einem ebenfalls kurzen Revisionsbericht, der die Abweichungen der Erstdrucke von Walsh und Roger, sowie die der Chrysanderschen Ausgabe mitteilt. Die Vorschläge für die Ausführung der Verzierungen stehen auf besonderem System in Kleindruck unter dem Urtext. Die Aussetzung des Generalbasses ist erfreulich zurückhaltend und läßt dem Spieler alle Freiheit zur eigenen weiteren Ausdeutung. Ob die Verdoppelung der Violinstimme durch die Generalbaßzusätze immer motiviert ist und ob nicht in vermehrtem Maße Gegenbewegung besseren Effekt machen würde, darüber kann man geteilter Ansicht sein. Die Violinstimme — der Baß ist zum Mitlesen beigegeben — wurde in pietätvoller Weise mit Bindebogen und dynamischen Vortragszeichen versehen. Sehr erwünscht ist auch das Facsimile des Larghetto's der D-dur-Sonate in der Handschrift Händels.

Ein merkwürdiger Unstern scheint über der Ausgabe der elf Flötensonaten aus den Erstdrucken von Walsh und Roger nach der Ausgabe von Chrysander<sup>1</sup> durch Hans-Peter

<sup>1</sup> Die von W. Hinnenthal im „Hortus Musicus“ 3 veröffentlichte Querflötensonate in D-Dur aus der Fürstenbergiana in Paderborn ist als unecht nicht aufgenommen.

Schmitz gewaltet zu haben. Die Generalbaß-Aussetzung ist oft schwerfällig ausgefallen, die Stellen mit nicht vollberechtigter Verdoppelung der Flötenstimme treten öfter und störender auf, und von Akkordfülltönen ist ein zu weitgehender Gebrauch gemacht. Der gleichzeitige Einsatz der rechten Hand mit dem imitierenden Einsatz des Basses im Allegro auf S. 28 ist wohl nicht die beste Lösung für diese markante Stelle. Doch diese Dinge sind dem „Gusto“ überlassen. Anders steht es mit den Druckfehlern, von denen einige genannt seien: S. 3 Takt 15, letztes Achtel, sollte Sextakkord statt Sekundakkord stehen (vgl. die gleiche Stelle auf S. 11), Takt 16, erstes Achtel, *c''* statt *h'* und *d''*, ebenso die gleiche Stelle auf S. 11, S. 19 Adagio, Takt 12, *d''* nicht *e''* S. 28 Adagio, Takt 8, letztes Achtel *h'* nicht *a'*, S. 30, Takt 42, Flöte *fis''* nicht *a''* (wie in der Flötenstimme richtig steht), S. 31 Takt 24, letztes Viertel, Sextakkord nicht Quartsextakkord, S. 73 Takt 46, 2. Achtel, Flöte *c'''* nicht *cis'''*. Der Hrsg. bietet seine Vorschläge für die Ausgestaltung des Adagios der e-moll-Sonate und des Anfangs der G-dur-Sonate für die Flöte, wie der Takte 1—6 und 15—21 des zweiten Adagios der gleichen Sonate für den Cembalisten im Anschluß an sein ausführungstechnisches Vorwort, das in einem knappen Revisionsbericht die Abweichungen von der Chrysanderschen Ausgabe mitteilt. Als weitere Beispiele für die Verzierungspraxis des 18. Jahrhunderts ist das Adagio aus Händels Violinsonate in A-dur (Op. 1, Nr. 3) und die halbe Kadenz aus Quantz, *Versuch einer Anweisung*, sowie im Facsimile das Adagio der Violinsonate von Arcangelo Corelli (Op. V, Nr. 1) beigegeben. Dem Programm der Ausgabe gemäß, sollten die Zusätze kleiner gedruckt werden als der Urtext. In der Ausgabe der Violin- und Flötensonaten äußert sich diese Absicht in vier Typengrößen: die Zusätze des Cembalopartes mit normalen Köpfen, die Violin- bzw. Flötenstimme in Kleindruck, der ausgezierte Vorschlag des Hrsg. noch einen Grad kleiner, während die Baßstimme fettgedruckt ist. Man fragt sich, ob nicht zwei Stufen (Urtext normal, Zusätze klein) ein deutlicheres und zugleich schöneres Notenbild ergeben hätten.

Der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft gebührt der Dank, diese große, kulturell bedeutsame Ausgabe ins Werk gesetzt zu haben. Dank gebührt aber auch der Geburtsstadt Händels, daß sie den neuen „Händel“

in ihre Obhut genommen hat und damit den stetigen Fortgang des Werkes garantiert. Möge das Händelsche Werk unserer Zeit helfen, die völkertrennende Verstrickung zu überwinden und zu wahrer Freiheit und Humanität im Sinne des großen Musikers zu gelangen. Arnold Geering, Bern

P. Antonio Soler: 2 × 2 Sonatas für Tasteninstrumente, hrsg. von M. S. Kastner, Edition Schott 4637, 15 S.

Aus zeitgenössischen handschriftlichen Kopien bietet die Ausgabe vier Sonaten des Paters A. Soler, eines bisher wenig gekannten spanischen Komponisten des 18. Jahrhunderts, über dessen Lebensumstände und Werdegang ein zusätzliches, gedrängtes Vorwort gut unterrichtet. Soler, „eine der bedeutendsten und markantesten Persönlichkeiten der spanischen Musik des 18. Jahrhunderts“, war zuletzt hauptamtlich Organist und Chormeister des Klosters Escorial bei Madrid, zugleich zeitweise während des Aufenthaltes des Infanten Gabriel von Bourbon in Madrid dessen Cembalolehrer. Für diesen und andere Schüler — Soler muß ein hochangesehener Lehrer gewesen sein — mögen die lebenswürdigen, ganz dem galant-empfindsamen Stil des 18. Jahrhunderts angehörigen Sonaten (man vgl. besonders die erste Sonate des zweiten Paares, die Erinnerungen an Ph. E. Bach heraufruft) geschrieben worden sein. Die selbstverständliche Leichtfüßigkeit der Stücke, besonders erreicht durch scharf skandierte, kurzatmige, oft vom Tonsatz her gewonnene Motivgruppen (das gilt besonders für die zweite Sonate des ersten Paares) gemahnt sehr viel mehr an französische als an italienische Praxis, zu der der Autor doch so innige Verbindung hatte, mag aber auch, wie der Hrsg. will, national spanische Eigenart dartun oder schließlich zugleich auf das Verständnis von Schülern gerichtet sein, wie auch die Offenheit (gelegentlich muß man sagen: Leere) des Satzes ihrerseits der Rücksicht auf technische Fähigkeit der Schüler z. T. ihren Ursprung verdanken wird. Was auf das Konto von schlechter Überlieferung kommt, die der Hrsg. zu beklagen großen Anlaß hat — so scheinen uns z. B. die Takte 8—19 des zweiten Teils der ersten Sonate korrumpiert —, steht dahin. Jedenfalls wird man seine Meinung vom starren Ernst des Escorial ändern müssen, der immerhin auch Raum für solche Rokokotöne hatte. Als besonders interessant sei die Tatsache hervorgehoben, daß Kast-

ner Wege zur *Sonata bipartita* im spanischen Raum schon vor Scarlatti nachweisen kann. Es scheint sich auch hier um eine mehr internationale Leistung zu handeln. In der zyklischen, noch stark suitenhaften Anlage der Sätze — er koppelt immer zwei Sätze gleicher wie verschiedener Tonalität zu Paaren — geht Soler aber kaum über Scarlatti hinaus und erreicht noch weniger die deutschen Ergebnisse dieser Zeit. Die reizvollen Stücke dürften den Cembalisten hoch willkommen sein.  
Margarete Reimann, Berlin

Jan Adam František Miča: *Concertino notturno in Dis a Violino principale*, 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Fagotti, 2 Violen e Basso, *Musica antiqua bohémica* 19, Prag 1954, Artia, Partitur.

Der aus mährischer Familie stammende Komponist (1746—1811), dessen Vater kaiserlicher Kämmerer war, „befaßte sich mit Musik und Komposition aus Liebhaberei und Vorliebe, besonders in der Zeit seines ersten Aufenthaltes in Wien und Graz“, wie es im Vorwort heißt, das Jan Racek, der Entdecker und Hrsg. des *Concertino notturno*, verfaßt hat. Miča wurde 1767 nach dem Rechtsstudium Berufsbeamter und hat in vielen Städten der Donaumonarchie gewirkt. Sein „nebenberufliches“ Musikschaffen, das zwei Opern, ein Oratorium, 27 Sinfonien und viele andere Werke umfaßt, ist keineswegs dilettantisch, sondern zeugt von einer „frischen melodischen Invention“, und man erfährt, daß Mozart die Werke des zehn Jahre Älteren durchaus zu schätzen wußte. Das *Concertino notturno* ist eine Art Divertimento in konzertantem Charakter, wie man es im 18. Jahrhundert so häufig trifft. Ein Marsch, bei der Wiederkehr verkürzt, umrahmt das eigentliche Divertimento von sechs Sätzen, die, mit Ausnahme zweier Menuette, ausgesprochen konzertant gehalten sind. Besonders farbig ist der sechste Satz, Variationen über ein Thema von acht Takten, in dem nicht nur Violine, Oboe und Fagott, sondern auch die Hörner mit virtuosen Aufgaben bedacht sind. Die fünfte Variation ist ein Pizzicatostücklein. Inwiefern Mičas Werk Mozarts Divertimento-kunst beeinflußt haben könnte, ist, wie der Hrsg. richtig bemerkt, nicht festzustellen, da die genaue Entstehungszeit bisher nicht ermittelt ist. Für Serenadenveranstaltungen eignet sich die Komposition vortrefflich. Der Satz ist untadelig und läßt zuweilen an

Werke ähnlicher Art von Mičas Landsmann Antonín Reicha denken.

Helmut Wirth, Hamburg

## Mitteilungen

### Bekanntmachung des Präsidenten

Hierdurch gebe ich mir die Ehre, die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu der Mitgliederversammlung einzuladen, die am Mittwoch, dem 9. Oktober 1957, 9 Uhr, im Henry-Ford-Bau der Freien Universität, Berlin-Dahlem, stattfindet. Gleichzeitig gebe ich bekannt, daß in Verbindung mit der Mitgliederversammlung eine Reihe von Veranstaltungen wissenschaftlicher und künstlerischer Art in Ost- und West-Berlin durchgeführt werden, die am Donnerstag, dem 10. Oktober, 9 Uhr, beginnen und am Freitag, dem 11. Oktober abends endigen. Den Mitgliedern wird anschließend Gelegenheit gegeben werden, mit besonderen Vergünstigungen an verschiedenen Veranstaltungen, Ausstellungen usw. sowie voraussichtlich an den „Berliner Festwochen“ teilzunehmen. Das genauere Programm sowie die Tagesordnung der Mitgliederversammlung werden den Mitgliedern durch besondere Drucksache mitgeteilt werden.

Blume

Am 16. Oktober 1956 verstarb in Sofia Professor Dr. Stojan Braschowanoff. Als Schüler Hermann Aberts hat Braschowanoff in Leipzig 1922 mit einer Studie über die Rhythmik und Metrik des bulgarischen Volksliedes promoviert. Doch hatte er schon vor dem ersten Weltkrieg in Deutschland Philosophie und Musikwissenschaft studiert (bei Stumpf, Friedlaender, Dessoir, Reimann, Volkelt und Spranger), war dann im Balkankrieg und im Weltkrieg Soldat gewesen, wieder nach Deutschland zurückgekehrt und hat insgesamt mehr als zehn Jahre hier verbracht. Seit 1923 war er in seiner Heimat tätig und habilitierte sich 1931 an der Staatlichen Musikakademie in Sofia für Musikwissenschaft. Dort hat er eine umfangreiche Lehrtätigkeit ausgeübt, war zeitweise Direktor der Akademie, Schriftleiter der Zeitschrift *Rodna Pessen* und hat zu dem musikalischen Aufschwung Bulgariens als Lehrer, Vortragender und Organisator viel beigetragen. Schriftstellerisch ist Braschowanoff mit zahlreichen Aufsätzen über bul-

garische Musikkultur und Volksmusik hervorzuheben. Er hat auch den Artikel „Bulgarien“ in MGG verfaßt. Er war ein warmer und mutiger Freund Deutschlands und hinterläßt hier trauernde Freunde. Blume

Am 12. Oktober 1956 verschied im Alter von 73 Jahren der verdiente Herausgeber des Grazer Handschriftenkataloges, Professor Dr. Anton Kern. Kern arbeitete sich schon früh in die mittelalterliche Handschriftenkunde ein und erhielt daher den ehrenvollen Auftrag, die Handschriften der Grazer Universitätsbibliothek vollständig zu bearbeiten. 1942 erschien der erste Band der Handschriften der Universitätsbibliothek Graz. Jeder Besucher der UB Graz fand in Kern einen kundigen Helfer, der noch vor seinem Tode eine der wichtigsten Arbeiten zur liturgisch-musikalischen Feier des Fronleichnamfestes im Mittelalter abschließen konnte. In *Das Offizium De corpore Christi in österreichischen Bibliotheken* (Revue *Bénédictine* 64, 1954) wies er auf die weitaus älteste Quelle für das von Thomas von Aquin verfaßte Offizium hin: die Hs. Graz 134 aus St. Lambrecht. Der in Kürze erscheinende 2. Katalog-Band, der die Inventarisierung der Grazer Hss. abschließen wird, setzt seinem Verf. das schönste Denkmal. Die Musikforschung schuldet diesem fruchtbareren Außenseiter in jeder Hinsicht Dank und Anerkennung. Wolfgang Irtenkauf

Am 6. Oktober 1956 feierte Prof. Dr. Hans Merzmann (Köln) seinen 65. Geburtstag. Er hat sich schon seit langen Jahren besonders intensiv der musikalischen Praxis gewidmet. „Die Musikforschung“ wünscht dem Jubilar, dessen Schriften zur Volksliedforschung, Musikästhetik, Musikgeschichte und

Musiklehre die Musikforschung sehr angeht, haben und auch weiterhin beschäftigen werden, noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

An der Universität Erlangen wurde mit Wirkung vom 1. November 1956 eine außerordentliche Professur für Musikwissenschaft eingerichtet und Dr. Bruno Stäblein, bisher Regensburg, übertragen. Gleichzeitig wurde dieser zum Direktor des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Erlangen ernannt. Professor Stäblein behält die Leitung des Instituts für Musikforschung Regensburg weiterhin bei. Durch die Errichtung eines außerordentlichen Lehrstuhles in Erlangen besitzen die bayerischen Universitäten nunmehr zwei planmäßige Professuren für Musikwissenschaft (München und Erlangen).

Gerhard Pietzsch, der sich in den letzten Jahren sehr intensiv mit Arbeiten zur Musikgeschichte der Pfalz beschäftigt hat, hat eine größere Arbeit *Zur Geschichte der Musik in Worms bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* in der Zeitschrift *Der Worms-Gau*, 3. Band, Heft 5, Ausgabe 1956, sowie eine etwas kleinere grundsätzliche Studie *Gedanken zu einer pfälzischen Musikgeschichte* in dem Sammelwerk *Pfälzer Heimat* Jahrgang VII, 1956, Heft 1 veröffentlicht. Da beide Arbeiten an für die Musikwissenschaft entlegener Stelle erschienen sind, sei hier besonders darauf aufmerksam gemacht.

Berichtigung: In der Besprechung von Margarete Reimann über I. Fuser, *Classici italiani dell'organo*, Jg. 9, Seite 370, muß es in Zeile 13 der linken Spalte statt „bedenken“ heißen: „bedanken“.

## ZWEITES PREISAUSSCHREIBEN

Die Gesellschaft für Musikforschung gibt sich hierdurch die Ehre, wiederum zu einem Preisausschreiben einzuladen. Das Thema lautet:

**Echtheitsfragen in den Sonaten Mozarts für Klavier und Violine**

Dem Preisausschreiben liegt der Gedanke zugrunde, einen Versuch zur Klärung der ganz oder teilweise bestrittenen Echtheit einiger Sonaten (z. B. 402 = 385e, 403 = 385c, 55–60 = Anhang 209 c–h, der Violinstimme zu 570 und vielleicht noch einiger Fassungen oder Fragmente) zu unternehmen. Es bleibt den Bewerbern unbenommen, etwaige weitere Violinsonaten Mozarts in ihre Erwägungen einzubeziehen.

### *Bedingungen*

1. Die Arbeiten sind in deutscher, englischer, französischer oder italienischer Sprache abzufassen, maschinenschriftlich herzustellen und an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, einzusenden.
2. Der Umfang soll 50–60 Maschinenseiten, 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>-zeilig geschrieben, nach Möglichkeit nicht überschreiten. Mit Hinblick auf etwaige spätere Drucklegung wird empfohlen, mit Notenbeispielen und Abbildungen sparsam zu verfahren.
3. Letzter Ablieferungstermin ist der 31. Oktober 1957. Spätere Eingänge bleiben unbearbeitet zur Verfügung der Einsender.
4. Die Arbeiten sind ohne Verfasseramen, mit einem Kennwort versehen, einzureichen. Mit dem Manuskript zusammen sind Name und Adresse des Verfassers in einem verschlossenen Briefumschlag einzusenden, der auf seiner Außenseite lediglich das Kennwort trägt.
5. Die Beteiligung steht jedermann frei und ist nicht an die Mitgliedschaft in der Gesellschaft für Musikforschung gebunden.
6. Das Preisrichterkollegium wird vom Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung ernannt. Seine Entscheidung ist bindend und unanfechtbar.
7. Für die drei besten Einsendungen werden folgende Preise ausgesetzt:  
I. Preis = DM 1000.—; II. Preis = DM 600.—; III. Preis = DM 400.—.  
Die Gesellschaft für Musikforschung behält sich vor, weitere Arbeiten anzukaufen. Drucklegung der besten Arbeit wird in Aussicht genommen, aber nicht fest zugesichert. Die preisgekrönten und angekauften Arbeiten gehen in das Eigentum der Gesellschaft für Musikforschung über. Nicht preisgekrönte und nicht angekaufte Arbeiten werden den Verfassern wieder zur Verfügung gestellt.

Kiel, im Januar 1957

Der Präsident:

Blume