

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

SCHRIFTLEITUNG: 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 2

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, (19a) Halle/Saale, Klara-Zetkin-Straße 12a; 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 28920). Zahlungen für die Zeitschrift sind auf das Postscheckkonto des Bärenreiter-Verlages, Frankfurt am Main Nr. 1099 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
Ursula Aarburg: Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien	209
Wolfgang Irtenkauf: Einige Ergänzungen zu den lateinischen Liedern des Wiener Liederbuchs (1470 – 1480)	217
Hans Engel: Versuche einer Sinndeutung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“	225
Werner Braun: Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jhd.	241
Gültekin Oransay: Das Tonsystem der türkei-türkischen Kunstmusik	250
Paul Nettl: Bemerkungen zu den Tasso-Melodien des 18. Jahrhunderts	265
Jan Bouws: Die Musikpflege bei den holländischen ost- und westindischen Kompagnien	272
Walther Krüger: Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit	279

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

Muster für die Edition mittelalterlicher Liedmelodien

VON URSULA AARBURG, FRANKFURT/MAIN

Die Erforschung der mittelalterlichen Liedmelodien leidet an einem Mangel: Wir besitzen bis heute noch keine zusammenhängenden Kenntnisse des musikalischen Stils und der stilistischen Entwicklung dieser Lieder. Einzelbeobachtungen liegen zwar vor, doch konnten sie bisher in keinen größeren Zusammenhang eingeordnet werden. Nichts aber ist dringender, als einen solchen Gesamtaspekt — auch bei der Bearbeitung eines einzelnen Liedes — anzustreben. Daß es bisher kaum gelungen ist, dieses Ziel zu erreichen, hat seine Ursache in der besonderen Überlieferungslage dieses Liedgutes: es gibt keine *Urtexte*, ja, die erhaltenen Melodieaufzeichnungen stammen aus Zeiten, die Jahrzehnte später und oft mehr als ein Jahrhundert nach der Komposition liegen. Dieser Sachverhalt stellt den Forscher vor zahlreiche Fragen: In welchem Grade repräsentiert die überlieferte Form die Urfassung? Welche Fassung kommt (bei mehrfacher Überlieferung) dem Urbild am nächsten? Welche Variante ist spätere Zutat, welche vom Autor gemeint?

Mit diesen Fragen geraten wir mitten ins Dickicht dieses Forschungsgebietes. Es zu lichten ist nur mit Hilfe gründlicher Stilkenntnis möglich. Denn wollen wir mehrere überlieferte Fassungen einer Melodie textkritisch gegeneinander abwägen, um die originale Form herauszulösen, so benötigen wir eine Art Norm, nach der wir mit Bestimmtheit sagen können, daß Lesart X eine Variante von Lesart Y darstelle und nicht umgekehrt. Solche präzisen Angaben lassen sich jedoch nur mittels subtilster Kenntnisse der stilistischen Eigenheiten und Entwicklungsrichtungen machen. Sie zu erwerben hängt aber wiederum von gründlichen textkritischen Untersuchungen ab. So drehen wir uns, da eines das andere bedingt, im Kreise.

Aber eine Überlegung mag uns doch bestimmen, den mühsamen Weg zur Ergründung dieser stilgeschichtlichen Zusammenhänge zu betreten: Mögen die Originalmelodien zwischen Entstehung und endgültiger Niederschrift auch Veränderungen erlitten haben, die wir nur in ganz geringem Umfange rekonstruieren können, so ist doch nicht anzunehmen, daß es sich um willkürliche und entstellende Änderungen gehandelt habe; denn die mündliche und schriftliche Weitergabe von Melodien ging ja in einer Epoche vor sich, die in hohem Maße traditionsgebunden war und Kunstschöpfungen, wie z. B. die Melodien des abendländischen Minnesangs, als vorbildlich und verbindlich ansah — das zeigt das Phänomen der Kontrafaktur. In Einzelheiten mag die Urfassung auf ihrem Wege durch Räume und Zeiten Veränderungen erlitten haben, ihrer Idee nach wird sie gewahrt geblieben sein. So befinden wir uns zweifellos in einer weitaus günstigeren Lage als etwa die Volksliedforschung¹. Daß aber die Idee einer Melodie unangetastet blieb, bestätigen die zahlreichen Melodien des französischen Minnesangs, die in zehn- und mehrfacher Überlieferung auf uns gekommen sind.

¹ Heinz Enke bemerkt (im Hinblick auf den Meistersang) mit Recht, „daß man den Begriff ‚Zersingen‘ wohl für das Volkslied anwenden kann, daß aber für das (esoterisch bestimmte) Meisterlied in dieser Hinsicht größere Vorsicht geboten scheint.“ (*Der „hofedon“ des Meisters Boppe, ein Beitrag zur musikalischen Textkritik*, in Festschrift Max Schneider 1955, S. 48, Anm. 14; wir kommen weiter unten noch auf diese Arbeit zu sprechen.) Zu Enkes Bemerkung stimmt auch die Feststellung Arnold Geerings im Kongreßbericht Basel 1949, 119: „Die Beständigkeit der Melodik ist gerade im Minnegesang eine feststehende Tatsache, die durch die Arbeit von A. Abert [Mf. 1, 95 ff.] wieder neu bestärkt wurde.“

Ein Beispiel mag beleuchten, wie ich mir die postulierte Verquickung von stil- und textkritischer Untersuchung denke. Ich wähle eine schlichte Melodie von Hugues de Bregi, einem pikardischen Trouvère, der gegen Ende des 12. Jahrhunderts seine Liebeslieder komponierte. Meine Wahl fiel aus drei Gründen auf dieses Lied. Sein melodischer Stil zeigt die typischen Merkmale des klassischen nordfranzösischen Liedes um 1200 gleichsam in Reinkultur, so daß die Stiluntersuchung auf keine besonderen Schwierigkeiten stößt. Seine Überlieferung ist weiterhin gut gesichert — es ist in drei verschiedenen Handschriftenfamilien erhalten —, so daß der Versuch, die melodische Idee aus den insgesamt fünf Versionen zu ermitteln, keine fragwürdigen Manipulationen voraussetzt. Schließlich ist seine rhythmische Lesung durch die frühmensurale Notation von Quelle D gesichert.

R. 238^{1a} von Hugues de Bregi:
Ausi con cil qui cuevre sa pesance
Et son deshait entre ses anemis.

Liedbibliographie:

Mss.: M 17b, T 104', a 25c², A 158b, O 49a, D 37 (Nr. 4), U 108 (CVI), C 10³.

Not.: M T A O D (einheitliche Melodiefassungen). C und U ohne Noten, a dgl., da der Anfang des Liedes fehlt.

Aut.: M T A a C — Hugues de Bregi, O U D — anon.

FE:⁴ M A O U, DE: C—41, 356. O—Beck, Mel. 87 = Mv 1—4. D—derselbe 87 + 134 = Mv 1—4; Gennr., Frankf. 736 f. SME: D-Beck, Mel. 144 = Mv 1—4; Gennr., Frankf. 737 f.; Gennr., Urspr. 215 f. O-Beck, Cangé 2, 110. CTE: Engeldeke, Hugues 165⁵.

Kurzbeschreibung: Text: Gattung — Chanson d'Amour. Entstehungszeit — Ende d. 12. Jhs. Versbau — 10-Silbner mit Zäsur nach der 4. Silbe. Strophenbau — 10 a' b' b' || b a' b'. Liedbau — 7 Strophen ohne Envoi⁶.

Melodie: Rhythmus — 3. Modus nach der frühmensuralen Überlieferung von Hs. D. Tonart — Protus. Melodiebau — $\alpha \beta : || \gamma / \alpha \beta$.

1a Die Zählung der altfranzösischen Lieder nach G. Raynaud — H. Spanke, *Bibliographie des altfranzösischen Liedes*, Leiden 1955; vgl. dazu Gennrichs teilweise ergänzende Bemerkungen in Mf. 10: 1957, 151 ff. Leider ist diese Besprechung nicht immer frei von subjektiver Sichtweise, so daß man sich lebhaft an Joachim Storoosts Klage aus dem Jahre 1942 erinnert fühlt, nach der „die Musikhistoriker und Metriker . . . es immer noch für nötig halten, sich in unerfreulichen und hochfahrenden, der Sache wenig dienenden Polemiken zu ergehen, die sogar vor nur mangelhaft verhüllten Bemerkungen über den Charakter des ‚Feindes‘ nicht zurückschrecken. Es ist nicht jedermanns Sache, in einen mit solchen Waffen geführten Streit verwickelt zu werden.“ (Zeitschrift für romanische Philologie 62, 403.)

² In a beginnt der Text infolge Verstümmelung erst auf f. 26 mit Vers 28.

³ Handschriften-Siglen nach Raynaud-Spanke a. a. O. Die in manchen Punkten abweichende Sigelbezeichnung Gennrichs ist zwar wesentlich folgerichtiger, sie konnte sich in der Romanistik jedoch leider nicht durchsetzen. Um keine unnötige Verwirrung zu verursachen, richten wir uns nach der Mehrheit. — Die Folioangaben sind hier genauer als bei Raynaud-Spanke, weshalb wir nicht auf sie verzichten wollen. Foliozahl ohne Zusatz bedeutet recto, mit Apostroph verso.

⁴ FE = Facsimile-Edition, DE = Diplomatische Edition, SME = Singuläre Melodie-Edition, CTE = Kritische Textedition. Die Abkürzungen sind so gewählt, daß sie international verständlich sind. Mv = Melodieviers, Tv = Textvers.

⁵ Die Literaturabkürzungen bedeuten:

J. B. Beck, Cangé — *Corpus Cantilenarum Medii Aevi 1: Le Chansonnier Cangé*, 2 Bde., Paris 1927.

J. B. Beck, Mel. — *Die Melodien der Troubadours*, Straßburg 1908.

J. Brakelmann, Bern 41 — *Die altfranzösischen Liederhandschrift Nr. 389 der Stadtbibliothek zu Bern*, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen . . . 41: 1867, 339—376.

K. Engeldeke, Hugues — *Die Lieder des Hugues de Bregi*, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen . . . 75: 1886, 147 ff.

F. Gennrich, Frankf. — *Das Frankfurter Fragment einer altfranzösischen Liederhandschrift*, in: Zeitschrift für romanische Philologie 42: 1922, 726—740.

F. Gennrich, Urspr. — *Zur Ursprungsfrage des Minnesangs*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift 7: 1929, 187 ff.

⁶ Ist eine Strophe überzählig, vielleicht die sechste? Reime:

Str. I und II:	— <i>ance</i> — <i>is</i> ,	Str. V und VII:	— <i>ie</i> — <i>oit</i> ,
Str. III und IV:	— <i>oie</i> — <i>é</i> ,	Str. VI = III/IV:	— <i>oie</i> — <i>é</i> .

Liededition:

Melodielage: alle Hss bringen die Melodie in D-Lage⁷.

Worttext: nach Engelcke 1. c.

Grundfassung mit Varianten und Fehlern nach den Hss A T O M D⁸:

06 A 1 T1 ————— 0 T $\frac{1}{3}$ A

1. En-si ke chil ki cue-vre sa pe-san-che
 6. K'il ait ens moi au-cu-ne boine es-tan-che,

A6T6 ↑

A7 T $\frac{2}{4}$ A $\frac{2}{4}$ M MD T7 A7 T $\frac{4}{7}$

2. et son des-hait en-tre ses a-ne-mis
 7. kom as-sa-ses re-cue-vre plus d'a-mis.

T4 ↑ T7 ↓ O2 t 3: SW

AT D AT T 0 M

5. et canç por cou ke chas-cun soit a-vis,

0 | -Mv 1/3/6 A ↓ A + AT ↑ 3

1) A3: d + pl. a
 ♯ = plica

AM

T

0

D

⁷ Wenn die Mss. transponieren, ist die Melodie für die Herausgabe zweckmäßig in die Grundtonart zurückzutransponieren.

⁸ Ist die Melodie unmensuriert aufgezeichnet, so setzen wir der Ausgabe die Initialnote als Notenkopf voraus, sonst selbstverständlich als originale Mensuralnote. Transpositionsakzidentien werden unmittelbar hinter den Schlüssel gesetzt, andere Akzidentien hinter die Initialnote, um sie so von den Transpositionsakzidentien zu

Beschreibung der Fehler⁹: Nicht eindeutig erklärbar ist nur der Fehlerbeginn in *Mv 5* von *A* und *T*. Unter Umständen ist die ganze Stelle, einschließlich Beginn, als Sekundverlagerung anzusprechen, so daß die Korrektur eine Variante zur Grundfassung ergäbe. Da der Fall aber nicht eindeutig ist, sehe ich von einer Korrektur ab.

Beschreibung der Varianten: *Ms. O* zeigt zwei korrespondierende Varianten, wie ich sie nennen möchte, d. h. Varianten, die regelmäßig in korrespondierenden Melodieversen wiederkehren und deshalb wohl nicht als Zufallsgebilde anzusehen sind, vielmehr uns eine Möglichkeit bieten, bestimmte stilistische Traditionen innerhalb der einzelnen Handschriften zu konstatieren. So zeigen also in *O* die Kadenz der korrespondierenden *Mvv 1/3/6* und auch das *Initium* von *2/4/7* gleichmäßige Abweichungen von den anderen Versionen. Auffallend ist, daß in beiden Fällen der Quartsprung *c-f* ohne Überbrückung auftritt, so daß der Ton *f* jedesmal einen besonderen Akzent erhält. Erst Vergleiche mit der übrigen Liedüberlieferung von *O* müssen erweisen, ob es sich hier um eine spezifische Stileigentümlichkeit der Handschrift handelt. — Korrespondierende Varianten zeigen auch die *Mv 2/4/7* in *Ms. M* und *D*. Allerdings könnte man hier an Schreibversehen denken, an eine Verschiebung also um ein Taktelement nach links, welche, da sie in beiden *Mss* je dreimal vorkommt, dem Notator einer gemeinsamen Vorlage zur Last gelegt werden müßte. — Die Auszierung der *Ultima* von *Mvv 1/3/6* und der *Paenultima* von *2/4/7* durch Wiederaufnahme des vorangegangenen Tones wird von *A* und *T* fast konsequent vorgenommen. An sich sind diese Auszierungen der Kadenz charakteristisch für das Lied des Mittelalters (auch für den gregorianischen Choral); daß wir sie nicht in die Grundfassung mit aufgenommen haben, ist durch das Übergewicht der übrigen Lesarten verursacht, obwohl es uns täuschen kann, da inzwischen verschollene Überlieferungswege uns durchaus ein anderes Bild vermitteln könnten. Die in *Mv 1* von *A* und *T* vorkommende Variante korrespondiert nicht; man könnte hier an ein Schreibversehen in der gemeinsamen Vorlage (s. u. *Hss.-Verwandtschaft*) von *AT* denken. — Interessant sind die Varianten des mittleren Melodieverses. Er ist nicht so einheitlich überliefert wie Anfang und Schluß. Das ist in mittelalterlichen Melodien oft zu beobachten. Die meist gute und einheitliche Überlieferung von Melodieanfang und -schluß läßt dagegen wohl auf vorwiegend mündliche Tradition schließen, da diese Stellen sich ihrer exponierten Lage wegen besser dem Gedächtnis einprägten. In unserem Falle ist nun nicht sicher auszumachen, ob der Initialton von *Mv 5* in *AT* fehlerhaft ist; jedenfalls stellt aber der Septimensprung *d-c'* zwischen *Finalis* und nachfolgender *Initialis* keine Seltenheit in französischen Melodien dar. Alle fünf *Mss*. zeigen immerhin die gemeinsame Tendenz, die Melodie hier statisch um die Reperkussion *a* kreisen zu lassen (vgl. die Analyse).

Charakteristik der *Mss.*:

Verwandtschaften: Eng zusammen gehören zweifellos *A* und *T*, welche mit Sicherheit aus der gleichen Vorlage kopierten. Auch *M* und *D* scheinen hier enger verwandt zu sein (vgl. die Variante in *2/4/7*). Dagegen steht *O* mehr isoliert.

Idiome: *O* zeigt die schlichtere, *AT* die ausgeziertere Melodiefassung. *O* zeigt den oben schon erwähnten Quartsprung *c-f* ohne Überbrückungstöne.

Qualität: *D* scheint die einzige fehlerfreie Fassung zu bieten. Auch *M* ist verhältnismäßig gut überliefert.

unterscheiden; der Ort ihres Auftretens wird in der Grundfassung bzw. im Variantenapparat markiert. — Viele *Mss.* wenden statt Ligatur-Plikenschreibung an. Ich belaste den Variantenapparat nicht mit ihnen, sondern gebe ihr Vorkommen nur durch Zeichen an: *) = *plica ascendens*, **) = *plica descendens*. — Die Symbole in der Fehler rubrik werden unten S. 214 erläutert. — Zum Problem der „Grundfassung“ s. S. 216.

⁹ Ich bespreche hier nur die durch Symbole nicht erklärbaren Fehler. Zu den Symbolen s. S. 214.

Liedanalyse:

Diese Melodie zeigt eine so charakteristische musikalische wie formale Bildung, daß wir sie geradezu als ein Schulleispiel für die Kunst des klassischen nordfranzösischen Minnesangs bezeichnen können. Allerdings fehlen ihr jene formalen und melodischen Feinheiten, die den Reiz der berühmteren Trouvèremelodien ausmachen — sie ist eben nur ein Schulbeispiel, aber nichtsdestoweniger instruktiv genug, um an ihr die Kompositionstechnik dieser Zeit zu studieren.

Ihre Form ist die der Repriseskanzone (Reprisesbarform)¹⁰, der ausgewogenen Abfolge A :|| B/A also. Ihr zugrunde liegt die kurze siebenzeilige Strophe, die das Mittelalter in allen denkbaren Rhythmen und Reimschattierungen verwandte¹¹. Charakteristisch für diese Melodien ist der Mittelteil, der 5. Melodievers, der meist einen musikalischen Kontrast zu Anfang und Schluß bildet. In unserem Beispiel setzt der Mittelteil unversehens in höherer Lage ein und verbleibt in ihr für die Dauer eines Melodieverses. Diese — meist höher gelagerten — Zwischenteile, in der Kolmarer Liederhandschrift als „steig“¹² bezeichnet, sind ein beliebtes Kunstmittel und zahlreich zu belegen. An das berühmteste Beispiel sei hier erinnert: Walthers von der Vogelweide Palästinaweise. Während Walther jedoch in weitgeschwungenem Melodiebogen zur Ausgangslage zurückkehrt und zugunsten eines wohl- ausgewogenen Mittelteils auf eine präzise Wiederholung des Melodiebeginns verzichtet, wirken hier bei Hugues der Mittelteil zu kurz und die exakte Wiederaufnahme der Stollenmelodie hölzern und pedantisch.

Bedeutsam für den Melodiestil dieses Liedes ist der 3. Modus, gesichert hier durch die Schreibung von Ms. D. Dieser anspruchsvolle, ja esoterische, dem stilisierten Kunstliede vorbehaltene Rhythmus besteht aus verschiedenartig gefüllten Doppeltakten, die dem Melodievers eine besondere Länge verleihen. Die Melodiegestaltung wird vom mittelalterlichen Komponisten dieser Länge angepaßt: der Melodievers enthält eine Binnenfinalis, einen melodischen Stützpunkt also, der mit der metrischen Zäsur korrespondiert (hier nach der vierten Silbe), und die größere Bewegungsfreiheit innerhalb des Verses wird durch Melismatik und breitere Kadenzen wahrgenommen¹³.

Die Melodie ist dorisch und aus dem motivischen Grundstoff *cd-f-a* aufgebaut¹⁴. Das Liedinitium bewegt sich vom *f* zum *a* der Binnenfinalis, dann folgt die für dorische Melodien typische Kadenz auf *c*, eine vorläufige, offene, unabgeschlossene Kadenz also¹⁵. Der Reimtakt wird aus der Substanz *f-dc* bestritten; in den beiden vorhergehenden Takten jedoch erhält das *g* zweimal einen Akzent: wir hören hier die für dorische Weisen ebenfalls typische Modulation zum jonischen Pentachord *c-e-g*, die hier allerdings nur schwach ausgeprägt ist¹⁶. — Der Stollenabvers hat, wie so oft in der mittelalterlichen Liedliteratur, lediglich die Funktion, den Kadenztakt nochmals aufzunehmen, breit auszuspinnen und die Melodie ihrem eigentlichen Ruhepunkt, der Finalis *d*, zuzuführen. — Den Mittelvers haben wir bereits betrachtet, er stellt ein in den einzelnen Mss. etwas vage überliefertes Kreisen um die Reperkussion *a* dar, die durch Neigung zum *f* den Anschluß an die notengetreue Reprise des Anfangs wiederhergestellt. Ungewöhnlich ist das *b* als Binnenfinalis. Zwar wird es dem *c'* in französischen Melodien oft vorgezogen, jedoch an exponierter Stelle in der Regel umgangen.

¹⁰ Das Gestaltungsprinzip von Gennrichs ‚Reduziertem Strophenlai‘ ist das gleiche wie das der Reprisesbarform und auch der ‚Rundkanzone‘ Gennrichs. Terminus und Ableitung des ‚Reduzierten Strophenlai‘ erscheinen mir überflüssig. In allen diesen Formen waltet dieselbe Gestaltungstendenz: die Rundung der Strophe durch mehr oder weniger wörtliche Reprise des Anfangs.

¹¹ Gace Brulé z. B. wendet sie sehr häufig an, vgl. Petersen Dyggve in seiner Ausgabe dieses Trouvère, Helsinki 1951, S. 448 ff. unter Nr. 8—11, 14, 36—38, 42—49, 56—58, 66, 73—75. Es wäre reizvoll, die musikalische Gestaltung solcher Strophen miteinander zu vergleichen.

¹² Vgl. Gennrich in Zeitschrift für deutsches Altertum 80:1943, 37 f.

¹³ Vgl. Aarburg in Zeitschrift für deutsches Altertum 87:1956, 40 ff.

¹⁴ Vgl. Aarburg im Kongreßbericht Lüneburg 1950, 63.

¹⁵ Vgl. Walthers Palästinaweise mit gleicher Kadenz an gleicher Stelle. (Analyse: Aarburg a. a. O. 64 f.)

¹⁶ Auch Walther bringt dieses Pentachord, jedoch kompositorisch geschickter und eindrucksvoller gesetzt als hier: er bindet durch dieses Motiv Stollenanvers und -abvers eng aneinander.

Der Schreiber der gemeinsamen Vorlage von A T bringt dieses *b* nicht — vielleicht steht diese Fassung dem Urtext näher; da jedoch M, O und D eindeutig *b* notieren, bleiben wir bei dieser Lesung, die vielleicht mit der tetrachordalen Kadenz *b-f* eine kurze Modulation zum F-Modus andeutet.

*

Es bleiben nun noch zwei Fragen: erstens die einer möglichst praktischen Editions- methode, die bei reichhaltiger Überlieferung den Abdruck jeder einzelnen hand- schriftlichen Version erspart und doch übersichtlich alle Fehler und Varianten mit- teilt, und zweitens die Frage der kritischen Melodiefassung bzw. der Grund- fassung.

In dem oben abgedruckten Beispiel habe ich einen Vorschlag für die Lösung des ersten Problems gemacht. Die von den Handschriften insgesamt überlieferten 35 Melodiezeilen sind hier auf neun reduziert. Die unmittelbare Zuordnung des Va- rianten- und Fehlerapparats zur herauskristallisierten Grundfassung erlaubt dem Betrachter, sich sofort und ohne Mühe über die Auswahlprinzipien des Herausgebers zu informieren und Kritik an ihnen zu üben. Um nun zu vermeiden, daß der Her- ausgeber jedes einzelne Schreiberversehen erklärt und sich so für jedes einzelne Lied wiederholt, — zu allen Zeiten sind die Schreiberversehen bestallter Notenschreiber typisch geartet, — schlage ich vor, für den Anlaß, die Art und die Korrektur des Fehlers an Ort und Stelle Symbole einzusetzen, wie ich es bei der obigen Ausgabe bereits gehandhabt habe.

Diese Symbole lauten:

- Verschiebung der Notenreihe um ein Taktelement nach rechts,
- 2→ Verschiebung der Notenreihe um zwei Taktelemente nach rechts,
- ← Verschiebung der Notenreihe um ein Taktelement nach links,
- ←3 Verschiebung der Notenreihe um 3 Taktelemente nach links,
- ↑ Verlagerung¹⁷ der Noten um eine Sekunde nach oben,
- ↑₃ Verlagerung der Noten um eine Terz nach oben,
- ↓ Verlagerung der Noten um eine Sekunde nach unten,
- ↓₅ Verlagerung der Noten um eine Quinte nach unten,
- ⌒ Umkehrung einer zweitönigen Tonfolge, *f-g* statt *g-f*,
- ⌈ 6 ⌋ Die überklammerte Tonfolge ist die gleiche wie in Mv 6,
- Ausfall einer Note (oder Ligatur),
- ∪ Zusammenfassung von Noten zu einer Ligatur,
- + Zusatz einer Note (oder Ligatur),
- ∧ Spaltung einer Ligatur in zwei Teile,
- (non) irrtümlicher Silbenzusatz des Textators,
- [non] irrtümlicher Silbenausfall des Textators,
- (-le) irrtümlich mit einer Note (oder Ligatur) versehene Elisionssilbe,
- Lücke im Notenbild,
- • • Tonrepetition,

¹⁷ Ich verwende in meiner Dissertation *Die Singweisen des Blondel de Nesle*, 1945 (ungedruckt) statt der Bezeichnung „Verlagerung“ den Terminus „horizontale Verschiebung“; die Bezeichnung „Verlagerung“ stammt von Gennrich und erscheint mir praktischer, so daß ich sie gern übernehme.

Sw Schlüsselwechsel,
 Rw Reihenwechsel,
 RSw Reihen- und Schlüsselwechsel.

Da ich in meiner Dissertation zahlreiche Beispiele für Fehlertypen aus der altfranzösischen Liedliteratur zusammengestellt habe¹⁸ und Gennrich ebenfalls einige typische Fälle belegt hat¹⁹, kann ich hier auf eine Wiederholung verzichten. Um jedoch dem Leser einen besseren Überblick zu geben, stelle ich die immer wieder vorkommenden Schreibversehen in einem konstruierten Beispiel zusammen, das gleichsam ein Destillat textkritischer Erfahrungen auf dem Gebiete des mittelalterlichen Liedes darstellen soll:

Richtige Fassung:

1. X | - ← + |

2. y Rw ← ^ |

3. z [(et) | et cuius nu-tu me ver-san-te

4. X (-tr) v | ne d'autre a-mor n'ai en-vi-e

5. y :+ → u |

6. z | ^ - |

7. X [(n'ai) | ne d'autre a-mor en-vi-e

8. y | o n | qua-li-ter re-demp-tor or-bis

9. z ↑ X ↓ |

10. y ↑ z ↓ X ↑ |

11. + |

12. y | = Mv 5 z ~ |

¹⁸ a. a. O. 29 ff.

¹⁹ Zeitschrift für romanische Philologie 57 : 1937, und zwar S. 35 eine Verschiebung der Tonreihe nach links, entstanden auf Grund von . . . durch -, korrigiert durch ^; S. 36, 38, 39, 40 $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$; S. 37 : | = Mv 5. |

Zu 1: Schreiber von Ms. X vergißt eine Note, Folge ist Tonverschiebung nach links. Er kaschiert seinen Fehler durch Zusatz einer Note.

Zu 2: Schreiber von Y bindet zwei Noten zu einer Ligatur nach Beginn einer neuen Notendreihe. Folge ist Verschiebung nach links. Durch Trennung einer Ligatur in zwei Taktelemente kaschiert er den Fehler.

Zu 3: Schreiber von Z übersieht die überzählige Silbe *et*, die der Textator schrieb. Die Noten verschieben sich nach links. Am Ende des Verses bemerkt er den Irrtum und läßt eine Lücke.

Zu 4: Schreiber von X übersieht, daß die Silbe *-tre* zu elidieren ist und gibt ihr eine eigene Note. Alles Weitere wie bei 2.

Zu 5: Durch die Tonrepetition wird der Schreiber irritiert und schreibt einen Ton zuviel. Folge ist Verschiebung nach rechts. Einregulierung durch Zusammenziehen zweier Taktelemente zu einer Ligatur.

Zu 6: Schreiber von Z spaltet eine Ternaria und läßt daraufhin eine Note aus, um den Fehler aufzuheben.

Zu 7: Schreiber von X übersah die Lücke im Worttext. Verschiebung nach rechts. Ausfall der letzten Note zwecks Einregulierung.

Zu 8: Schreiber von Y ließ eine Lücke am Anfang der Zeile. Verschiebung nach rechts. Einregulierung wie bei 5.

Zu 9: Terzverlagerung in Z und X.

Zu 10: Sekundverlagerungen; sie entstehen meist durch Unachtsamkeit des Schreibers, durch unleserliche oder nur neumierte Vorlagen.

Zu 11: Schreiber von Y notierte einen anderen Melodievers.

Zu 12: Umdrehung zweier Noten, oft allerdings auch als Variante aufzufassen.

Die zweite Frage betrifft die Grundsätze, nach denen eine Grundfassung, d. h. also eine kritische Fassung, aus den überlieferten Versionen herauszulösen ist, die, wie oben bereits postuliert, die Idee der Melodie darstellen und so dem verschollenen Urtext möglichst nahekommen soll. Dieses Vorhaben ist so schwierig, daß Gennrich 1937 in Nachfolge Aubrys den Vorschlag machte, unter den vorhandenen Lesarten die beste, also fehlerfreieste Fassung auszuwählen²⁰ und sie als Norm für die Beurteilung der anderen Lesarten zu benutzen. Gewiß zeichnet sich eine fehlerfrei überlieferte Version qualitativ vor den anderen aus, aber sie braucht aus diesem Grunde nicht gerade dem Original am nächsten zu stehen. Dieser Vorschlag bietet keine Lösung des Problems.

Der von mir vorgeschlagene Weg bietet dagegen so außergewöhnliche Schwierigkeiten, daß er bisher nicht begangen worden ist, obwohl H. J. Moser schon 1924 auf ihn hinwies²¹. Weichen wir ihm jedoch aus, so wird dieser Forschungszweig weiterhin in Vorarbeiten stecken bleiben.

Die gegenseitige Abhängigkeit von Textkritik und Stilkritik wird unsere ersten Schritte bestimmen: wir müssen uns zunächst auf jene Melodien beschränken,

²⁰ a. a. O. 49 f.

²¹ *Musikalische Probleme des Minnegesangs* in Kongreßbericht Basel 1924, 257 ff. Inzwischen ist mehr als ein Vierteljahrhundert vergangen, und wir sind kaum einen Schritt weitergekommen. W. Bittingers *Studien zur musikalischen Textkritik*, Würzburg 1953, ignorieren die Fragen der Stilbildung, der Tonalität und Melodik und bleiben daher methodisch unzulänglich. H. Enkes oben zitierter Beitrag beginnt verheißungsvoller, wenn dort S. 31 festgestellt wird, daß die musikalische Textkritik „allgemein musikalische, d. h. stilistische, formale und tonale Merkmale in die Betrachtung einbeziehen muß.“ Aber das mit minutiöser Sorgfalt errichtete Gedankengebäude muß wie ein Kartenhaus zusammenfallen, wenn man feststellt, daß Enke ihm den fehlerhaften Melodieabdruck Runges (*Die Sangesweisen der Colmarer Hs.*, 1896, 136 f.) zugrundelegt, der in Nr. 83b allein fünfzehn zum Teil erhebliche Abweichungen von der handschriftlichen Lesart enthält.

die zu ihrer Zeit berühmt waren. Berühmte Melodien spiegeln den Zeitgeschmack wider, sie geben uns Aufschluß darüber, welcher Liedstil zu bestimmten Zeiten vorbildlich war. Unter den berühmten Melodien sollten anfangs jedoch nur solche bearbeitet werden, die in reicher Überlieferung auf uns gekommen sind. Untersuchen wir sorgfältig Lied für Lied, so dürfte Aussicht darauf bestehen, daß unsere Kenntnisse sich — in wechselseitiger Förderung von Text- und Stilkritik — allmählich runden und zusammenschließen. Vielleicht kann eines Tages dann auch die wichtige Frage erörtert werden, welchen Einfluß die Melodiestile des mittelalterlichen Kunstliedes auf die nachfolgenden Jahrhunderte ausgeübt haben.

Einige Ergänzungen zu den lateinischen Liedern des Wienhäuser Liederbuchs (1470 - 1480)

VON WOLFGANG IRTENKAUF, STUTTGART

Infolge einer Verpflichtung, das Wienhäuser Liederbuch (WL) in der Edition von Heinrich Sievers¹ zu besprechen, und im Verlauf der damit verbundenen Studie konnten mehrere Unterlassungen bzw. falsche Blickrichtungen festgestellt werden. Teilweise sind sie in einzelnen Fällen bereits von Walter Salmen² richtiggestellt worden. Dennoch soll der Versuch unternommen werden, die restlichen Fälle, die sich auf das lateinische (und auch lateinisch-deutsche) Liedgut beschränken³, zu behandeln. Dabei leitet uns ausschließlich der Wille, dem bedeutendsten niederdeutschen Liederbuch seiner Zeit die ihm zugemessene Stellung zu sichern und darüber hinaus einen bescheidenen Beitrag zur Klärung einiger problematischer Fragen über die Einstimmigkeit im Spätmittelalter zu leisten.

Historische Fragen werden hier beiseite gelassen⁴. Sie lassen sich etwa folgendermaßen zusammenfassen: 1. das WL kann kaum vor 1470 geschrieben worden sein, 2. dem niederländischen Einfluß, der von der *Devotio moderna* herrührt und im „Auffangbecken Mittelniedersachsen“ zur Wirkung kommt, steht gleichzeitig ein (starker) süddeutsch-böhmischer Einfluß gegenüber^{4a}, 3. an der Handschrift selbst haben fünf bzw. sechs Schreiber gearbeitet⁵, 4. die gotische Hufnagelschrift läßt noch das Schriftbild der „Metzer Neumen“ erkennen.

Wenn im folgenden unsere Anmerkungen zu einzelnen Liedern wiedergegeben werden, so sind Vorstellungen von melodischen „Urformen“⁶ im WL a priori abzu-

¹ *Das Wienhäuser Liederbuch*, hrsg. von Heinrich Sievers. Wolfenbüttel: Möselers 1954, Bd. 1. 2 (Textband und Faksimile). Im folgenden abgekürzt: WL bzw. S (= Textband und Seitenzahl).

² *Die Musikforschung* VIII, 1955, S. 365/66.

³ Die niederdeutschen Lieder sind bereits von Paul Alpers zweimal untersucht worden, einmal im *Niederdeutschen Jahrbuch* 69/70, 1943—1948, S. 1—40, dort nochmals Bd. 76, 1953, S. 21—24.

⁴ Siehe meine Besprechung im *Niedersächsischen Jahrbuch für Landesgeschichte* 28, 1956, S. 316/19.

^{4a} Gerade über das Kapitel „*Die Windesheimer Kongregation und ihre Musikpflege*“ liefert jetzt Rudolf Ewerhart eine hochinteressante Untersuchung in einem Anhang zu: *Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle* (Kölner Beiträge zur Musikforschung 7), Regensburg 1955, S. 133—157.

⁵ Zu korrigieren wären die unzutreffenden paläographischen Angaben S. 4. Die Nummern 1—8, 9, 10—12, 13—14 (bzw. 13, 14) und 15 stammen jeweils von der Hand eines und desselben Schreibers.

⁶ Wir zweifeln auch an folgender Behauptung: „*Die liturgischen Bücher jener Zeit* (Anm.: 12. und 14. Jahrhundert) *verzeichnen eine reiche Zahl bislang unbekannter Melodien, deren Analyse zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des geistlichen Liedes in Norddeutschland erbringen würde*“ (S. 25). Das klingt unwahrscheinlich im Hinblick auf den Gesamtbestand der Einstimmigkeit der fraglichen Jahrhunderte!

lehnen. Das Verhältnis von „Urform“ zu späterer Verwendung interessiert überdies weniger als die Verarbeitung früherer Niederschriften durch das WL 7.

1. „Puer nobis nascitur“ (Chev. 15790)⁸. Bereits Salmen⁹ hat die „älteste aller bislang bekannten Melodievarianten“ im Lochamer Liederbuch nachgewiesen. Die älteste nachweisbare Niederschrift findet sich in dem um 1360 geschriebenen Moosburger Graduale¹⁰; sie kommt der des WL sehr nahe. Die Cantio, die sich durch ihre 5. und 6. Strophe als Benedicamus-Tropus ausweist, dürfte der „Tanzmusik des Mittelalters“¹¹ zuzurechnen sein, da ausdrücklich auf Herodes und damit auf das Fest der unschuldigen Kinder (28. Dezember) Bezug genommen wird. Ein Melodievergleich läßt die Varianten deutlich werden¹²:

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of five staves, numbered 1 to 5. The first system is for the Latin text "Pu - er no - bis nas - ci - tur re - ctor an - ge - lo - rum". The second system is for "in hoc mundo pa - ti - tur domi - nus domi - no - rum." Both systems feature a treble clef on the first staff and a bass clef on the second staff. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. A bracket labeled "(b)" spans the first two staves of each system. A small box with the text "[im Faks unleserlich]" is placed over the fourth staff of the first system.

⁷ Damit soll der Wert der Sieversschen Vergleiche nicht bestritten werden. Gerne hätte man noch folgende Anregung näher begründet gesehen: „Diese Frühdrucke (Anm.: gemeint sind frühprotestantische Gesangbücher, niederdeutsche katholische Cantualien usw.) bieten ebenso wie verschiedene niederländische Quellen die Möglichkeit, eine Reihe der melodisch nicht gefaßten Texte des Wienhäuser Liederbuches musikalisch ergänzen zu können“ (S. 26).

⁸ In der Melodie-Übertragung (S. 57) sind die beiden ersten Noten der Zeilen 1 und 2 ergänzt (vgl. S. 29, wo jedoch nur die erste Zeile mit dem Wort „Puer“ erwähnt wird).

⁹ Die Musikforschung VIII, 1955, S. 365.

2. „*Puer natus hodie*“ (Chev. 15778)¹³. Diese früheste Bearbeitung des Weihnachts-Conductus „*Promat chorus hodie*“¹⁴ steht in der Hs. Stuttgart HB I 95, fol. 75 v, leider in undiastematischer Notation. Der Bau

$$\begin{array}{ccc} \underbrace{a\ b}_A & \underbrace{a'\ b'}_{A'} & \underbrace{c\ c'\ d}_B \end{array}$$

und der deutliche Hinweis auf „*psallat cum tripudio*“ ermöglichen wiederum die Annahme einer getanzten Ausführung. Die Fassungen gewähren – trotz der Meinung, es lägen „*keine Besonderheiten*“ vor – einen interessanten Einblick in die Werkstatt des mittelalterlichen Bearbeiters¹⁵. Bei näherer Prüfung erweisen sich die Meinungen über den Verfall des „*kirchentonalen Empfindens*“ (S. 30) als unhaltbar, da die Fassung des WL eine Variante der Fassung aus der bereits im 13. Jahrhundert geschriebenen Stuttgarter Hs. ist. Schließlich bleibt noch zu klären, ob die „*Silben e und o in den Zeilenschlüssen*“ wirklich zu „*eo (concio)*“ zusammenzuziehen sind. Das Lied Nr. 1 des WL schreibt z. B. in der 4. Strophe unbekümmert „*o et i et e et o*“. Der Sinn solcher Vokalreihungen bliebe unverständlich, wenn wir in ihnen nicht ein Beispiel für gesungene Lyrik erkennen würden. Diese wurzelt schon in dem a-Melisma des „*Alleluja*“ und lebt ebenso in den beliebten „*Eia*“-Rufen der Cantionen und Motetten fort¹⁶.

3. „*Resonet in laudibus*“ (Chev. 17350–51). Das WL verzeichnet jene tropierte Form der Weihnachtskomplet, deren frühestes Auftreten in der Steiermark zu beobachten ist¹⁷. S weist richtig auf den unverkennbaren Zusammenhang mit der dramatisierten Weihnachtsfeier hin. Die Zahl der sechs Strophen, die den sechs Teilen des Canticum Simeonis („*Nunc dimittis*“) entsprechen, verbürgt den Einbau des „*Resonet*“ in die letzte Tagzeit des 25. Dezember. Man wird sich den Ablauf der Komplet folgendermaßen vorstellen dürfen¹⁸:

$$\begin{array}{cccc} \underbrace{Re(sonet)_1}_{SOLO} - \underbrace{S(unt) i(n)pleti}_{CHOR} - \underbrace{C(ant.) S(im.)}_{SOLO} - \underbrace{RP (Magnum nomen)}_{CHOR} \end{array}$$

oder, zusammengefaßt, : Re + Si + CS + RP¹⁹.

¹⁰ Hs. München UB 2° 156, fol. 248 r.

¹¹ Vgl. H. Spanke in Neuphilologische Mitteilungen 31, 1930, S. 143 f.

¹² Dem Vergleich liegen folgende Hss. zugrunde: 1. Moosburger Graduale, 2. Lochamer Liederbuch, 3. Trierer Hs. des 15. Jahrhunderts (bei Bäumker, *Das katholische deutsche Kirchenlied* ... I, S. 352), 4. Fragmente aus dem niedersächsischen Kloster Lüne (ed. H. Sievers im Jahrbuch der Technischen Hochschule Hannover 1952, S. 75; ebenso bei S 17); 5. WL.

¹³ S 57 muß „*tripudio*“ in „*tripudio*“ verbessert werden.

¹⁴ H. Spanke, *Die Stuttgarter Hs. HB I 95*, Zeitschrift für deutsches Altertum 68 (N. F. 56), 1931, S. 87. J. Handschin erwähnt in der Festschrift Karl Nef, 1933, S. 111–112, Anm. 13, daß die Engelberger Hs., die Chev. als einzige Quelle nennt, ohne Neumen aufgezeichnet sei.

¹⁵ Stammen die einzelnen Melodieteile wirklich aus mehreren Liedern? Im Hinblick auf die Herkunft des „*Puer natus hodie*“ ist das zu verneinen.

¹⁶ Hier „*wird im fröhlichen Kreise . . . das kräftige Mitsingen des Refrains einem breiten Publikum erleichtert und schwächer gemacht, indem im fest-rhythmischen Gebäude der Strophe Textzeilen durch primitiv-humoristische Vokalreihen ersetzt werden, ein Vorgang, der im Volkslied aller Zeiten zu Hause ist*“ (H. Spanke, *Klangspielereten im mittelalterlichen Lied in Studien zur lateinischen Dichtung des Mittelalters*, 1931, S. 174).

¹⁷ Vgl. meinen Aufsatz in Musikforschung IX, 1956, S. 257–262.

¹⁸ S. 57 notiert den Chorus-Beginn erst auf „*eya, eya*“, obwohl er im WL bereits bei „*Sunt impleta*“ verzeichnet ist.

¹⁹ „*Nunc dimittis*“ steht nicht in der heute vorgeschriebenen Tonart 3a, sondern in der (lydischen) Tonart 5. Die Akzidentiensetzung durch S erübrigt sich.

4. „*Puer natus in Bethlehem*“ (Chev. 15784). Die Wienhäuser Melodie, die (nach S) nur in Niederdeutschland gesungen wurde, findet sich wiederum bereits im Moosburger Graduale (fol. 248 v). Die spätere Ableitung bei Lossius taucht fast wörtlich in einer ca. 1320 abgefaßten Prager Hs. auf. Somit kann das von S. auf Lossius Bezogene auf diese Hs. übertragen werden. Das unverständliche „*verbo*“ beruht tatsächlich auf einem Schreibfehler²⁰. Hier folge die Ableitung der Melodie aus den bekannten Vorlagen²¹:

1
2
3
4

Pu-er na-tus in Beth-le-hem un-de gaudet Je-ru-sa-lem

as-sumpsit car-nem fi-li-i u-ni-us pa-tris altissi-mi

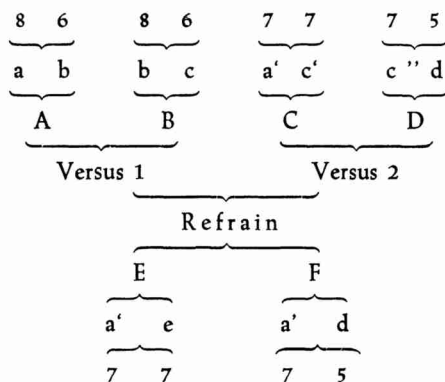
Per ga-bri-e-lem nun-ci-um vir-go con-ce-pit fi-li-um.

²¹) transponiert um eine Quarte

²⁰ Man wird wohl nicht annehmen wollen, daß das theologische „*verbum*“ (Joh. 1, 1) in einem Überschwang an Marienverehrung der „*virgo*“ gleichgesetzt worden sei.

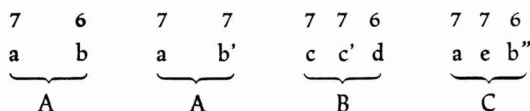
²¹ 1. Hs. Prag XIII H 3c (ca. 1320), 2. Moosburger Graduale, 3. Kantional von Jistebnicz (die Beispiele 1 und 3 sind aus den *Analecta hujnica* 1, S. 195–96 übernommen), 4. WL.

5. „*Missus est per sidera*“. Gehört diese, in Text und Melodie anderweitig nicht nachweisbare Cantio zum Fest Mariä Verkündigung? Entfernte Anklänge bestehen an die Prosa „*Missus Gabriel de coelis*“²², ferner an zwei Lieder des 13. Jahrhunderts²³. Die Melodie weist keine liturgischen Eigenheiten auf. Der Bau des Stückes:



zeigt denselben Grundriß wie die böhmischen Runteli des 14. Jahrhunderts²⁴: zwei gleiche Stollen und ein Abgesang, der aus zwei (gleichen) Teilen besteht. Vielleicht ist die Cantio im Kreise der Vaganten zum ersten Male gesungen worden²⁵.

6. „*Dies est laetitiae*“ (Chev. 4610). Ein Vergleich mit der um 1410 im böhmischen Zisterzienserkloster Hohenfurth aufgezeichneten Melodie²⁶ ergibt nur wenige Varianten, die am deutlichsten im 2. Teiglied (b) der ersten Zeile (A) hervor-treten: *f-d-e-d-c-c* statt *g-f-d-e-f-f* (WL). Die Form des bekannten Weih-nachtsliedes findet ihre Entsprechung in dem Wechsel der Silben in den Teigliedern:



7. „*Resurrexit dominus*“ (Chev. 17374)²⁷. Eine parallele Melodie findet sich wiederum nur in Hohenfurth²⁸. Die Entstehung der Wienhäuser Fassung wird man (mit S. 34) gern für das Hochstift Hildesheim in Anspruch nehmen dürfen.

8. „*Tempus adest gratie*“ (Chev. 203 23). Die Fragen, die Sievers 35 f. anschneidet, treffen bereits für Nr. 7 zu. Für das angehängte „*Gaudete*“ zeigen auch böhmische Quellen ein auffallendes Interesse. Der Aufbau dieses Benedicamus-Tropus:

²² F. J. Mone, *Lateinische Hymnen* . . . II, Nr. 363 (aus München Cgm 716, fol. 35 r).

²³ „*Gaude, Gabrielis ore salutata*“ und „*Missus bajulus Gabriel*“ (AH 20, Nr. 194 aus einer Oxforder Hs., Nr. 222 aus einer norditalienischen Hs.).

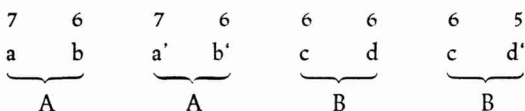
²⁴ AH 1, S. 7.

²⁵ „*Wer hat für den Versbau den 7-Silbler so gern bevorzugt? Das ‚varende volck‘, die fahrenden Scholaren, Kleriker, Vaganten*“ (O. Ursprung in AfMw V, 1923, S. 19).

²⁶ AH 1, S. 194.

²⁷ Fraglich ist, ob über „*keyl*“ (WL, fol. 8 r, erstes Wort) ein Pes steht. Dafür wäre wohl einfach „*e*“ zu lesen.

²⁸ Dort ist das in AH 1, S. 195, mitgeteilte Stück zweistimmig notiert (Melodie in der Oberstimme).

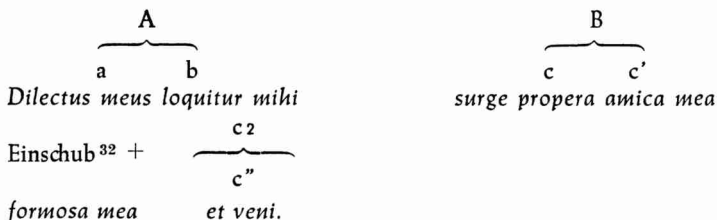


und seine Melodieführung lehnen sich eng an Nr. 6 an.

Da die Nummern 9–12 von Sievers eingehend besprochen worden sind, erübrigt sich ein weiteres Eingehen auf sie. Dagegen erfordert das folgende Stück eine Auflösung in seine einzelnen Bestandteile, um es überhaupt erfassen zu können.

13. „*Dilectus meus loquitur mihi*“. S. erkennt nicht, daß dieses ausgedehnteste Stück des WL in Wirklichkeit verschiedene Teile umschließt, die man nicht unter einem Gesichtspunkt abhandeln kann. Daneben ist dem Herausgeber eine Konjekture offensichtlich mißlungen²⁹: nicht weniger als acht Notenzeilen seiner Übertragung (S. 63: Z. 5–12) sind eine Terz zu hoch gesetzt worden! Somit läßt sich nunmehr das im „*ruhigen Lydisch*“ gehaltene Finale als deutlicher Abschluß in der dorischen Tonart bestimmen.

Der erste Teil dieses Stücks, eine Hohelied-Paraphrase, gehört zur Gattung jener Antiphonen, die „*bisher der Aufmerksamkeit der Forschung entgangen*“ sind³⁰. Die „*im Sinn der Gradualkomposition*“ ausgeführte, jedoch nicht mit der Strenge der üblichen gregorianischen Kompositionsregeln angelegte Antiphon läßt, zumindest in ihrem ersten Teil, bemerkenswerte Aufbauelemente erkennen³¹.



Eindeutig einen Tropus stellt der zweite Teil dar. Die geschickte Anknüpfung an das Vorhergehende und die folgende, motivische Weiterführung stehen unter diesem Gesichtspunkt. Doch ist die Aufteilung der Melismen zu beachten; nicht jeder Note des Melismas wird eine Silbe unterlegt, sondern es entsteht durch Notenverdoppelung ein „erweiterter“ Tropus³³. Alle folgenden Beobachtungen Sievers' (47 f.) sind darauf zurückzuführen. Da ich diese Fälle erst kürzlich behandelt habe, darf ich zur näheren Erläuterung darauf verweisen³⁴.

²⁹ „Die Unklarheiten in der Schlüsselstellung auf Bl. 21 v, Zeile 4–6, wurden dem melodischen Verlauf entsprechend und aus tonalen Gründen (sic!) in der Übertragung verbessert“ (S. 49). Unklarheiten in der Schlüsselstellung bestehen nicht, der F-Schlüssel ist in sämtlichen neun Notenzeilen auf Bl. 21 v deutlich zu lesen. Uns scheint, der Hrsg. habe durch diesen Eingriff die Grenze der zulässigen Korrekturen erheblich überschritten (Textkorrektur S. 62, 6: „*ymber*“ statt „*umber*“; „*recessit*“ statt „*vacessit*“).

³⁰ B. Stäblein, MGG I, Sp. 543 (*Marianische Antiphonen*).

³¹ Der erste Teil könnte unter Beibehaltung des von S angeregten Vergleiches mit dem Graduale als „Responsorium“ bezeichnet werden.

³² Wahrscheinlich liegt dieser Stelle eine verdorbene Fassung zugrunde. Ob der Nonensprung D-e durch diese Annahme eine zureichende Erklärung findet, ist fraglich.

³³ Nach dem Prinzip der Tropierung kommt auf jede Note eine Silbe. Hier findet eine Erweiterung statt, indem jede Note mechanisch verdoppelt wird. Der Tropus bestätigt erneut die unhaltbare Schlüsselversetzung durch Sievers.

³⁴ Die *Alleluja-Tropierungen der Weingartner Handschriften*, Festschrift zur 900-Jahr-Feier des Klosters, Weingarten 1956–1956, S. 345–361.

Sievers verkennt auch den dritten Abschnitt (III–IV, S. 45), dessen Texte in der Literatur mehrfach auftreten³⁵. Im WL gehören zusammen

Ave spes ...	→	revelatrix	}	A	A
Ave candor ...	→	reparatrix			
Da tuo ...	→	superare	}	B	B
Ut sive ...	→	stare			

Es liegt demnach die gleiche Form wie in Nr. 6 und 8 vor. Die „revidierte“ Fassung, die durch einen Vergleich mit einer anderen Handschrift³⁶ gesichert ist, lautet:

The image shows four staves of musical notation in a single system. The first two staves correspond to the first two lines of the Latin text, and the last two staves correspond to the last two lines. The text is: A-ve spes et salus infirmorum desperatorum relevatrix; A-ve candor splendor trinitatis fons castitatis reparatrix; Da tuo juvamine delectamenta carnis supera-re; ut sine gravamine di-e novissimo queamus sta-re.

14. „Ave hierarchia“ (Chev. 1834)³⁷. Die frühen protestantischen Umarbeitungen verwandeln „den Text des ursprünglichen Marienliedes in einen Adventsgesang und lösen das Original damit in seiner Sinnggebung völlig auf“ (S. 50). Wäre der Hrsg. dem Ursprung dieser Cantio nachgegangen, so hätte er bemerken können, daß das Lied, das fast alle böhmischen Hss. verzeichnen³⁸, ursprünglich den Zusatz „In adventu ad missam Rorate“ trug! Die Einschaltung und Ausführung solcher Gesänge geschah folgendermaßen: auf einen Teil des Chorals – die *Analecta Hymnica* (AH) nennen das Kyrie oder den Vers einer Sequenz³⁹ – folgt eine Volksmelodie, etwa das „Ave hierarchia“, „gleichsam als Abgesang“. Ob in Wienhausen eine Bindung an den Gottesdienst noch bestand, ist angesichts der Reform von 1469 fraglich.

Die gleiche Frage könnte noch bei anderen Liedern⁴⁰ erhoben werden; wahrscheinlich würde man dabei zum selben Ergebnis kommen.

Damit könnten diese Ergänzungen zur Sieversschen Ausgabe des WL abgeschlossen werden. Doch finden sich noch weitere Texte der hier besprochenen Art, die weder von S. noch von Alpers eingehender besprochen worden sind, weil sie weder Neumierung zeigen noch in niederdeutscher Sprache abgefaßt sind. Es handelt sich

³⁵ „Ave spes et salus“, Chev. 2123; Mone a. a. O., II, S. 354; AH 1, Nr. 20 („Ein durchaus regelmäßiger Leich, dessen Abgesänge ebenfalls dreiteilig gegliedert sind“). Ferner steht der Tropus noch in der Hs. Vaticana Pal. 552, fol. 49 r.

³⁶ München Cgm 716, fol. 11 r (Tegernsee 7, 15. Jahrhundert).

³⁷ Das e der 2. Notenzeile S. 64 ist in f abzuändern.

³⁸ AH 1, Nr. 55.

³⁹ AH 1, S. 26.

um die Nummern 10, 11, 12, 14, (15)⁴¹, 27, 35, sowie 41 und 60; die letztgenannte hat Alpers eingehend besprochen⁴². Zur Ergänzung sei noch bemerkt, daß Alpers anders zählt: bei ihm sind es die Nummern 9, 10, 11, 13, (14), 26, 57, sowie 39 und 58.

10. „*Hec dies in qua quies*“ (Chev. 7551), ist einzig in einer Karlsruher Hs. des 14. Jahrhunderts (Karlsruhe 383, Vorsatzblatt) nachzuweisen⁴³. Das Lied, das nicht ganz gleichmäßig gebaut ist („*es ist wie ein Leich gebaut*“), umfaßt „*die Feste von Ostern bis Pfingsten, was man daran erkennt, daß die Hauptworte zu den Eingängen der Messen eingefügt sind, die auf die Sonn- und Festtage zwischen Ostern und Pfingsten fallen*“⁴⁴. Damit streifen wir eine Gattung selten vorkommender liturgischer Weisen, die unseres Wissens bisher nicht beachtet worden ist. Bestimmte Verbindungsworte werden in einem anderen Zusammenhang verwendet (hier das Introitus-incipit in der ihm fremden Umgebung einer Cantio). Meist werden marianische Texte auf diese Weise „farcirt“⁴⁵. Die AH bieten einige Beispiele für diese hauptsächlich aus dem böhmischen Raum stammenden Leiche⁴⁶. Im WL ist die zuletzt besprochene Nr. 14 auf solche Weise farciert. (Das „*Ave Maria*“ ist vollständig in den Text einbezogen.) Wie bei einer genauen Durchsicht der ganzen Hs. bemerkt werden kann, durchziehen Spuren dieser Farcierungen auch schon frühere Nummern; meist sind sie durch farbige Umrandungen des betreffenden Wortes hervorgehoben worden⁴⁷.

Die Incipit-Reihe lautet: *Resurrexi* (Ostersonntag) — *Quasi modo — Jubilate — Cantate — Vocem — Misericordia* (1.—5. Sonntag nach Ostern) — *Exaudivit* (Bitttage)⁴⁸ — *Viri* (Christi Himmelfahrt) — *Cibavit* (Pfingstmontag oder Fronleichnam: der Reihe nach Sonntag nach Himmelfahrt)⁴⁹ — *Spiritus domini* (Pfingstsonntag). Beachtet man den Text dieses Liedes aufmerksam, so wird man feststellen, daß weitere bekannte Texte zu einem sinnvollen Ganzen verschmolzen sind⁵⁰. Damit ergibt sich ein Anhaltspunkt für die Einordnung solcher Erscheinungen. Näheres bleibe einer gesonderten Betrachtung vorbehalten. Für die Melodie der Karlsruher Hs. darf noch hinzugefügt werden, daß wie im Tropus „*Ave spes*“ (Nr. 13b), jeweils Notenverdoppelung vorliegt.

11. und 12. „*Audiat vestra karitas*“. Anderweitig nicht nachweisbar. Alpers vermutet⁵¹ zu Recht, daß Nr. 11 und 12 („*In mundo infans nascitur*“) zusammen-

40 Wir denken an Nr. 5 („*Dies est laetitiae*“), das in Hohenfurth als Interpolation zum Gloria dient. Vgl. auch Kl. Gamber, *Das Erfurter Weihnachtsgloria*, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 46, 1941, S. 70—74.

41 „*In dulci jubilo*“ bleibt hier wegen seiner lateinisch-niederdeutschen Fassung unberücksichtigt.

42 a. a. O., S. 28 und 38.

43 F. J. Mone, a. a. O., I, S. 227—228, gibt die heute nicht mehr zutreffende Signatur an. Der Hss.-Abteilung der Badischen Landesbibliothek danke ich für ihre Berichtigung des Irrtums. Die vollständige Signatur lautet: Karlsruhe LB, Hs. Karlsruhe 383.

44 Mone (s. o.) fügt hinzu: „*Cibavit wird jetzt bei der Aufzählung der Introitus nicht erwähnt*“. Das trifft für das WL nicht zu.

45 Der Terminus „Farcierung“ ist etwas freier als der nur das Liturgische einschließende „Tropierung“.

46 AH 1, Nr. 5, 6, 55, 56.

47 z. B.: „*Gaudeat Gabriel*“ (Bl. 5r), „*Ave Maria, nato domino, plena gracia* (Bl. 5v), *mater pia, tecum dominum*“ (Bl. 6r).

48 Die Bittage liegen vor Christi Himmelfahrt.

49 Der Vorgriff auf einen fremden Introitus kann eigentlich nur Pfingstmontag betreffen, da Fronleichnam stets am Donnerstag in der Woche nach Trinitas gefeiert wurde.

50 z. B.: „*Nox praecessit*“ (Röm. 13), „*Cum rex glorie*“ (Prozessions-Antiphon am Karsamstag). Andere Beispiele habe ich in AfMw XI, 1954, S. 290, und XIII, 1956, S. 177, Nr. 6 gegeben.

51 a. a. O., S. 8.

gehören. Die These wird durch die thematische und vers-rhythmische Verwandtschaft gestützt.

14. „*Zachaeus arbor ascendit*“ (Chev. 22246). Die AH (1, S. 149–50) rechnen die Cantio (zur Kirchweihe), obwohl sie mit „*Benedicamus*“ und „*Deo gratias*“ schließt, zu einer „Übergangsform zwischen Ruf und Lied, wie es ähnliche Zwitterbildungen auch zwischen dem Ruf und den bloß interpolierten *Benedicamus* gibt und geben muß“⁵².

27. „*Dies est laetitiae in mundo totali*“. Variante des bekannten Weihnachtsliedes für die österliche Zeit.

35. „*Omnis mundus iocundetur*“ (Chev. 14133). Bekanntes Weihnachtslied, weitverbreitet.

Vielleicht bietet die kürzlich bekannt gewordene Hs. aus Tongeren (um 1480) mit ihren zahlreichen lateinischen, noch unveröffentlichten Liedern neue Aspekte⁵³. Auf jeden Fall soll das Ergebnis dieser kleinen Ergänzungen zum WL lauten: Eigenständigkeit bzw. Abhängigkeit eines Liederbuchs können nur dadurch erkannt werden, daß man den Gesamtzusammenhang, in den der Inhalt gehört, bei der Untersuchung dauernd berücksichtigt. Daß der Forschung hier noch ein weites Arbeitsfeld beschieden ist, braucht nach dem Dargelegten nicht besonders betont zu werden⁵⁴.

Versuche einer Sinndeutung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“

VON HANS ENGEL, MARBURG/LAHN

In dem aufschlußreichen Briefwechsel, den Richard Wagner mit August Röckel unterhielt, der einst Musikdirektor am Dresdener Hoftheater unter Wagner gewesen, aber beim Zusammenbrechen der Revolution von 1848 weniger glücklich als sein Kapellmeister davongekommen war und eine Strafe von 13 Jahren Zuchthaus verbüßen mußte, äußert sich Wagner ausführlich auf Fragen und Einwände, die Röckel betreffs des „*Nibelungen-Gedichtes*“ an Wagner gestellt hatte: *Im Ganzen fandest Du mit gewissen Ausstellungen gegen Undeutlichkeit einzelner Verhältnisse keinen rechten Anklang bei mir. Ich glaube, mich dagegen mit ziemlich richtigem Instinkte vor einem allzu großen Deutlichmachungseifer gehütet zu haben, denn meinem Gefühl ist es klar geworden, daß ein zu offenes Aufdecken der Absichten das richtige Verständnis durchaus stört; es gilt im Drama — wie im Kunstwerk überhaupt — nicht durch Darlegung von Absichten, sondern durch Darstellung des Unwillkürlichen zu wirken. Dies eben unterscheidet auch meinen dichterischen Stoff von dem jetzt fast einzig nur noch gekannten politischen Stoff“¹.*

⁵² Vgl. zum Anlaß des Liedes H. Appuhn, *Kloster Wienhausen*, 1955, S. 16 f.

⁵³ „*Verder bevat het handschrift nog een groot aantal Latijnse gezangen, vooral kerstliederen*“ (E. Bruning, *De Middelnederlandse Liederen van het onlangs ontdekte Handschrift van Tongeren*, 1955, S. 5).

⁵⁴ Für das reiche liturgische Leben in einem Kloster der Lüneburger Heide gibt das mit vielen Nachweisen versehene Werk von J. L. Lyssmann, *Historische Nachricht von dem Ursprunge, Anwachs und Schicksale des . . . Klosters Meding*, Halle 1772, S. 177–252, Aufschluß. Dank für diesen Hinweis schulde ich Herrn Dr. A. Neukirch, Celle.

¹ *Briefe an August Röckel von Richard Wagner*. Eingeführt durch La Mara. Leipzig, 1894. (Weiterhin abgekürzt: Rö.). S. 37.

„Wenn ich nur in aller Welt wüßte, was aus dem Ringe wird, und was Wagner damit meint . . .“ „So werf ich den Brand in Walhalls prangende Burg“ — ich verstehe das nicht, was eigentlich mit dem Ringe geschieht, wissen Sie's?“ Der also fragte, war kein Geringerer als Johannes Brahms. Seinem schweizerischen Freunde Widemann gegenüber verteidigte er Wagner, als es um dessen nationale Bedeutung ging, obwohl er ihn ablehnte. Von *Walküre* und *Götterdämmerung* fühlte er sich gepackt. Was Wagner mit dem Ringe meint? fragt er: „Vielleicht das Kreuz? Ich bin durchaus kein Verehrer des Kreuzes, aber da wüßte man doch, wo hinaus. Hebbel in seinen *Nibelungen* hat es gesagt; am Ende meint es Wagner auch. Es wäre ja in der Tat ein Gedanke, daß die Götterwirtschaft damit ein Ende hat“². Brahms hat sich freilich nicht näher mit dem Ringzyklus beschäftigt. Seine Unsicherheit entsprach einem verbreiteten Gefühl, Wagner „meine etwas“, ein tieferer Sinn stecke dahinter. Man suchte einen zweiten Sinn, man vermutete in der Tetralogie Symbolik, ja man glaubte, sie sei eine Allegorie. Hat sich nun „das richtige Verständnis“ eingestellt, da Wagner ein „offenes Aufdecken der Absicht“ vermieden hat? Kann man überhaupt eine „Absicht“, einen einheitlichen Sinn annehmen? Die merkwürdigsten Antworten sind darauf erteilt, höchst widersprechende Deutungen versucht worden.

Zunächst muß festgestellt werden, daß Wagner nicht nur als Künstler spricht, wenn er eine Tendenz in seine gewaltige Dichtung hineinzulegen oder nachträglich hineinzuinterpretieren ablehnt, sondern Wagner macht auch aus der Not eine Tugend. Zwar ist das Drama eine Einheit, aber es ist nicht im ganzen aus einer einheitlichen Weltanschauung entstanden. Nietzsche war bekanntlich erst ein begeisterter Verehrer Wagners, später wurde er sein scharfer und wohl auch mit Bosheit kämpfender Gegner³. Man hat viel Scharfsinn darauf verwandt, die Gründe für diesen Gesinnungswandel zu erkennen⁴. Viele Ursachen kamen zusammen. Vielleicht war Nietzsche von Anfang an gar nicht so sehr von Wagners Musik begeistert. In Bayreuth erkannte er in allerdings recht flüchtiger Betrachtung, daß sie ihm im Grunde fremd war⁵. Die Mißachtung, die Wagner und Bülow Nietzsches Kompositionen zeigten, eine wohl tiefer gehende Neigung zu Cosima und Eifersucht, aber auch Widerstand gegen Wagners gewalttätige Art, die Menschen seiner Umgebung beherrschen zu wollen und für sich auszunützen⁶, haben zum Bruch mit Wagner beigetragen. Nietzsches Streitschrift gegen Wagner, *Der Fall Wagner*, ist ebenso aufreizend und witzig geschrieben, wie sie in vielem ungerecht und unzutreffend ist. Aber zweifellos hat Nietzsche recht, wenn er einen radikalen Um-

² Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, 3/III, 1922, S. 86.

³ Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner*. Turiner Brief vom Mai 1888. — *Nietzsche contra Wagner*. Nietzsches Werke. Taschen-Ausgabe Band. XI. P. Gerhard Dippel, *Nietzsche und Wagner. Eine Untersuchung über die Grundlage und Motive ihrer Trennung*, (Diss. Marburg 1933) Bern 1934. (Sprache und Dichtung. Heft 54).

⁴ Neues bringt Curt von Westernhagen, *Richard Wagner, sein Werk, sein Wesen, seine Welt*, 1956, S. 456 ff., insofern, als er nachweist, daß Nietzsches Ausdrücke und Charakteristiken, die Paul Bourget gegen die Symbolisten anwandte, einfach übernommen hat.

⁵ Ernest Neyman und Westernhagen (478) betonen, daß Nietzsche bei seinem Besuch Bayreuths 1876 schwerkrank und deshalb kaum aufnahmefähig war.

⁶ So ging es Peter Cornelius: „Entweder Du nimmst jetzt unverzüglich meine Einladung an und ridtest Dich dadurch für alle Lebenszeit etwa zu einem wirklichen häuslichen Lebensbunde mit mir ein, oder — Du verschmäht mich und entsagst dadurch ausdrücklich meinem Wunsche, Dich mit mir zu vereinen.“ — Cornelius lehnte ab: „Heil mir! ich bin ein freier Mann“, ruft er aus. C. M. Cornelius, *Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter*, 1925. I. S. 411 f. — Nietzsche wollte seine Basler Professur aufgeben, Wagner wünschte ihn als Leiter der *Bayreuther Blätter*.

schwung in Wagners Weltanschauung feststellt. Durch die Lektüre Schopenhauers sei er plötzlich zum Pessimisten geworden, ebenso wie er vorher unter dem Einfluß Feuerbachs Optimist gewesen sei. „Was hatte Wagner in Musik gesetzt? Den Optimismus. Wagner schämte sich. Noch dazu einen Optimismus, für den Schopenhauer ein böses Beiwort geschaffen hatte — den ruchlosen Optimismus . . . Unter diesem Eindruck ‚übersetzte‘ Wagner den Ring ins Schopenhauerische. Alles läuft schief, alles geht zu Grunde, die neue Welt ist so schlimm wie die alte: das Nichts, die indische Circe winkt“⁷. Wagner stellt es mehrfach anders dar, so, als habe er Schopenhauers Pessimismus immer in sich getragen: Schopenhauers . . . „Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu“⁸.

Die Briefe an Röckel sagen es anders. Am 8. Juni 1853 schickt Wagner seinem Freund Röckel Feuerbachs Vorlesungen über das Wesen der Religion und wünscht ihm herzlich: „es möchte Dir vergönnt sein, Dich an diesem kräftig klaren Geiste zu erfreuen!“ Ganz und gar nichts mit Schopenhauers asketischem Pessimismus hat Wagners im nächsten Brief an Röckel dargelegte Weltanschauung zu tun, eine Art Vitalismus, in dem die Erotik eine zentrale Stellung hat: „Die Liebe in vollster Wirklichkeit ist nun bloß innerhalb des Geschlechts möglich: nur als Mann und Weib können wir Menschen am wirklichsten lieben, während alle andere Liebe nur eine von dieser Liebe abgeleitete, von ihr herrührende, auf sie sich beziehende, oder ihr künstlich nachgebildete ist . . . Wer allerdings, wie der Metaphysiker, die Unsinnlichkeit vor der [müßte heißen: die] Wirklichkeit setzt und das sinnliche Sein aus der Idee ableitet . . . der mag auch Recht haben, den Begriff der Liebe als vor der wirklichen Äußerung der Liebe vorhanden sich zu denken . . . dann wird er auch Recht tun diese Liebe zu verachten, wie überhaupt die Sinne“⁹. Ein Jahr später sendet er dem Freund Schopenhauers Buch *Die Welt als Wille und Vorstellung*, ein Buch von „unermesslicher Bedeutung“. „Ich gestehe, daß ich mit meinen eigenen Lebenserfahrungen gerade so weit gekommen war, daß nur noch Schopenhauers Philosophie mir gänzlich angemessen und bestimmend werden konnte . . . Dadurch, daß ich rückhaltlos seine sehr, sehr ernsten Wahrheiten aufnehmen konnte, habe ich meinem innersten Drange am entschiedensten Genüge geleistet, und wiewohl er mir eine, von meiner früheren ziemlich abweichende(!) Richtung gegeben hat, entsprach diese Wendung einzig meinem tiefleidenden Gefühle vom Wesen der Welt“¹⁰. Wenn Wagner dann am 23. August 1856 dem Freund eine Deutung seiner frühen Werke gibt, wenn er „die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig eintretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens“ für den *Holländer*, den *Tannhäuser* und den *Lohengrin* den tiefen Zug seiner Dichtungen nennt, so biegt er die Motive zurecht. Verneinung des Willens ist gewiß nicht der Inhalt des *Tannhäusers*! Seine Nibelungen-Dichtung hat er, wie er schreibt, zu einer Zeit gestaltet, „wo ich mit meinen Begriffen nur eine hellenistisch-optimistische Welt aufgebaut hatte . . . Ich entsinne mich in diesem . . . Sinne die Individualität meines *Siegfried* herausgegriffen . . . schließlich meine Absicht gewaltsam

⁷ Fall Wagner, 4. S. 190.

⁸ R. Wagner, *Briefe in Originalausgaben IX. Briefwechsel zwischen R. Wagner und Fr. Liszt*.

⁹ RÖ. S. 27 f. 26. Jan. 1854.

¹⁰ RÖ. 5. Febr. 1855.

zur Geltung gebracht zu haben — und zwar . . . in der tendenziösen Schlußphrase, welche Brünnhilde an die Umstehenden richtet und von der Verwerflichkeit des Besitzes ab, auf die einzig beseligende Liebe verweist . . . sonderbarerweise marterte mich diese Stelle nun fortwährend, und es bedurfte wahrlich einer großen Umwälzung meiner Vernunftvorstellung, wie sie schließlich durch Schopenhauer bewirkt wurde, um mir den Grund meiner Pein aufzudecken und mir zu meinem Gedichte den wirklich entsprechenden Schlußstein zu liefern“¹¹. „Brünnhilde“, schreibt Nietzsche¹² boshaft, „die nach der älteren Absicht sich mit einem Liede zu Ehren der freien Liebe verabschiedet, die Welt auf eine soziale Utopie vertröstend, mit der ‚alles gut‘ wird, bekommt jetzt etwas anderes zu tun . . . sie muß das vierte Buch der ‚Welt als Wille und Vorstellung‘ in Verse bringen“. Der Schluß, der noch in der Fassung von 1853 erhalten ist, lautet:

Nicht Gut, nicht Gold,
nicht göttliche Pracht!
Nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk,
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt die Liebe nur sein¹³.

Für die Buchausgabe der *Götterdämmerung* dichtete Wagner 1862 einen neuen Schluß, der im Musikdrama nicht erscheint, sondern nur auf Wunsch des Königs Ludwig in Musik gesetzt worden ist:

Aus Wunschheim zieh ich fort,
Wahnheim flieh ich auf immer;
des ew'gen Werdens
offne Tore
schließ ich hinter mir zu:
nach dem wunsch- und wahnlos
heiligstem Wahlland,
der Welt-Wanderung Ziel,
von Wiedergeburt erlöst,
zieht nun die Wissende hin.
Alles Ewigen
sel'ges Ende,
wißt ihr, wie ich's gewann?
Trauernde Liebe
tiefstes Leiden
schloß die Augen mir auf:
enden sah ich die Welt.

Diese Verse zeigten allzu deutlich Schopenhauers Vorbild. Ob Wagner allerdings Schopenhauers Lehre überhaupt unverändert übernommen hat, muß bezweifelt

¹¹ Rös. S. 67 f.

¹² Nietzsche, 4. S. 189 f.

¹³ Rich. Wagner, *Skizzen und Entwürfe zur Ring-Dichtung*, . . . hrsg. von Otto Strobel, 1930.

werden¹⁴. Es ist schon gesagt worden, daß auch die Handlung des *Tristan* keineswegs echte Entsagung darstellt, wie sie Schopenhauer als Verneinung des Willens lehrt¹⁵. Die Liebenden suchen völlige Liebesvereinigung, aus der sie (im II. Aufzug) auseinandergerissen wurden. Tristan stirbt an seinen Wunden. Isolde an Erschöpfung und seelischer Erschütterung über Tristans Tod. Von der *Zauberflöte* meint Schopenhauer, der Grundgedanke würde „vollkommen symbolisiert sein, wenn, am Schluß, der Tamino, vom Wunsch, die Pamina zu besitzen, zurückgebracht, statt ihrer allein die Weihe im Tempel der Weisheit verlangte und erhielt, hingegen seinem notwendigen Gegensatz, dem Papageno, richtig seine Papagena würde“¹⁶. Das wäre Schopenhauers Auffassung auch im Falle des *Tristan*, wohingegen der Liebestod der Isolde eine symbolische Liebesvereinigung im Tode darstellt, da den Liebenden die natürliche im Leben nicht erreichbar war.

Wagners *Ring* wurde bald nach der Uraufführung im Jahre 1876 in Beziehung zu Schopenhauer gebracht. „Eine Darlegung der philosophischen Anschauungen Richard Wagners an Hand seiner Werke“ versuchte Friedrich von Hausegger in seiner Schrift *Richard Wagner und Schopenhauer* (2. Auflage 1892).

Wotan ist nach diesem Autor der schließlich zur Selbstverneinung gedrängte, sich objektivierende Wille Schopenhauers. Er ist das allmächtige, alldurchdringende Wesen, der wilde, ungestüme und heftige Gott. Wuotan, Wunsch und Wille rühren einander, nach Jakob Grimm. Fricka ist die Vertreterin der Gewohnheit, Sitte, Convenienz, jenes Rechtes, von dem Goethe sagt: „Vernunft wird Unsinn, Wohltat Plage“. Die Wala Erda, das Wissen schläft, an ihrer Stelle herrscht Fricka. Erda, die Wissende, ist der Intellekt, geschaffen vom Willen, die der Wollende, Wotan, bezwang. Brünnhilde ist die Tochter Wotans, gezeugt nicht mit Fricka, sondern der Wissenden Erda. Ihr Wissen ist ein unmittelbares, der Quelle des Willens entspringendes, von diesem nie beirrt. Alberich ist der Hauptrepräsentant des Egoismus. Herrschsucht ist in ihm, Habgier in Mime, träge Lust am Besitz in Fafner verkörpert. In Siegfried, dem freien Helden, erscheinen Wille und Intellekt in voller Harmonie. Nicht in seiner Selbstverneinung, sondern in seiner höchsten Steigerung gelangt der Wille zu dieser Befreiung. Im Verhältnis Siegmunds und Sieglindens liegt der Lebensnerv der ganzen dramatischen Entwicklung, der tragische Widerspruch von der Liebe, wie sie einzig und allein im Bedürfnis des menschlichen Herzens ihre Berechtigung sucht, und dem menschlichen, äußeren, die Erhaltung der Gattung bedingenden Gesetze. Dieser Widerspruch begründet die Notwendigkeit der Verneinung des Willens zum Leben.

Nach Hauseggers Darstellung nähert sich Wagners Gedicht einer Allegorie. Einen Bruch in der Darstellung des Siegfried als unbekümmerten und des in tragischer Verstrickung untergehenden Helden sieht Hausegger nicht. Wohl sieht er einen Gegensatz zwischen Schopenhauer und Wagner: „Wagners Wille kennt einen Erlöser in dieser Welt und derselbe ist nicht ein Abstraktum; er ist vielmehr das Höchste, das vollendetste Produkt dieser Welt selbst, die herrlichste (!) Offenbarung des Willens zum Leben. Siegfried wird, so wie wir seines Wesens inne werden, in uns selbst zum Erlöser.“

Hauseggers Darstellung entbehrt oft der Logik und der Durchführung aufgezeigter Beziehungen. Weit gründlicher und gut unterrichtet ist Arthur Drews in seinem 1931 erschienenen Werk *Der Ideengehalt von R. Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhang mit seinem Leben und seiner Weltanschauung*. Drews sieht den

¹⁴ Arthur Drews, *Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhang mit seinem Leben und seiner Weltanschauung*. 1931, S. 156, 384.

¹⁵ Drews, S. 211.

¹⁶ Arthur Schopenhauer, *Werke Parerga*, Nachlaß, 412, 304.

Wandel in Wagners Schöpfung sehr deutlich. Die Schlußworte Brünnhildes von des „*blühenden Lebens bleibend Geschlecht*“ waren hinfällig geworden, weil sie das Weiterbestehen der Menschen über den Tod der Brünnhilde und den Untergang der Götter hinaus zur Voraussetzung hatten. Sie waren hinfällig geworden, als die Götterdämmerung im Schopenhauerschen Sinne mit dem Ende alles Daseins überhaupt zusammenfiel. Das Endziel der Welt konnte nur negativ sein, und die Tragödie der Göttersorge Wotans spitzte sich zur Tragödie des durch sein Wollen mit sich selbst in Widerspruch geratenen Willens. Der Wille der Verneinung ergreift und verzehrt (mit dem Feuer am Schlusse der *Götterdämmerung*) den absoluten Willen und vollzieht damit die Erlösung des Willens von der für ihn widerspruchsvollen Tätigkeit des Wollens. Es ist das Weltende selbst, das Wiederzurücksinken des Daseins in den Schoß des Nichtseins oder Überseins . . . ins Nirwana. Nach Drews ist der Ring „*tatsächlich ein großes Gedankensystem (wie Nietzsche meinte), aber nicht die Weltanschauung Feuerbachs, auch nicht mehr diejenige Schopenhauers, sondern in der Darstellung des Gegensatzes zwischen Wille und Idee und seiner endgültigen Lösung durch das Bewußtsein ist es Eduard von Hartmanns ‚Philosophie des Unbewußten‘, die hier von Wagner gleichsam vorweggenommen wird*“.

Neben den philosophischen stehen nun auch soziale, sozialistische und sozial-nationale Deutungen des Ringes. Schon 1888 hat Moritz Wirth in einem Vortrag *Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus* eine soziale Deutung versucht¹⁷. Der Fluch des Goldes ist der Fluch des Kapitals, der sich am Arbeiterstand (den Zwergen), dem Unternehmertum (den Göttern), den Zinsgenießern (Fafner) erfüllt und nur durch die Nichtachtung seitens des Künstlergenies, Siegfrieds, gebrochen werden kann.

Wie hat sich Schopenhauer selbst zu der Dichtung des ihn so sehr verehrenden Dichters und Musikers gestellt? Wagner hatte Schopenhauer ein Exemplar des Ringes überreicht. Cosima schreibt: „*Schopenhauer hat auf die Sendung des Ringes nicht geantwortet. Er hat aber bestimmt gesagt, das sei ein Dichter und es sei ihm unbegreiflich, wie uns so ferne Gestalten wie die germanischen Götter in solcher Deutlichkeit hätten nahegebracht werden können*“¹⁸. Zu François Wille meinte der Philosoph: „*Wagner soll die Musik an den Nagel hängen, er hat mehr Genie zum Dichter! Ich, Schopenhauer, bleibe Rossini und Mozart treu*“¹⁹. Den überreichten

¹⁷ Moritz Wirth nennt in seinem Vortrag *Der Ring des Nibelungen, das Weltgedicht des Kapitalismus*, die Tetralogie das Hohelied des Goldes. Die Tragödie des Kapitalismus sei für unsere Epoche ebenso ein Zeitgedicht wie die *Divina comedia* Dantes ein Zeitgedicht des Mittelalters. Jener schauerliche, unheimliche Durst nach Gold, der die Welt durchrase, sei das Hauptthema der Ring-Dichtung. Der Vortrag ist, wie drei weitere in Leipzig 1888 gehaltene, nicht gedruckt, sondern nur besprochen: von Ferdinand Pfohl in *Lessmanns Allgemeiner Musikzeitung* (1888, Nr. 4, 5, 6, 8) und im *Musikalischen Wochenblatt* (19. Jahrgang, 1888, S. 186), ferner in Pfohls *Bayreuther Fanfaren* (1891). Wirth ließ im Druck erscheinen: *Der Ring des Nibelungen als Wotansdrama*, Leipzig, Constantin Wilds Verlag, o. J. [1912]. Der Verf. war ein Phantast. Die Geschwisterliebe Sieglindes und Siegmunds läßt er dadurch entstehen, daß Wotan im geeigneten Augenblick die sich nur als Geschwister Begegnenden durch die aufspringende Tür und den Frühlingsglanz berauscht. Der Schlußakkord des 1. Aufzugs (G und darüber verminderter Septakkord auf *fs*) sei der Schmerzensschrei der vergewaltigten Sieglinde. Brünnhildes Mutterschaft sei nirgends ausgesprochen, doch überall unverkennbar Triebfeder der Handlung. Der Schluß der *Götterdämmerung*, ein ewig seliger Des-Dur-Dreiklang schildere das Nirwana. Die Dekoration des *Rheingold* bedeute die Entdeckung Wagners als Maler, der einst in dieser Kunst dieselbe Stellung einnehmen werde, wie er sie schon längst in der Musik habe und wie man sie ihm in der Dichtung allmählich zuzusprechen beginne. (Entwurf einer Rheingoldgesellschaft in: *Redende Künste* [5. Jahrgang, 1888/89, Heft 34–35]).

¹⁸ Cosima Wagner, *Briefe an Ludwig Schemann*, Hrsg. von Bertha Schemann, 1937, S. 42.

¹⁹ Arthur Schopenhauer, *Schriften über Musik*. Hrsg. von Karl Stabenow, Regensburg, 1922, S. 8.

Klavierauszug hat Schopenhauer mit Randbemerkungen versehen²⁰. Die Geschwisterliebe empört ihn: „Man kann einmal die Moral vergessen; aber man soll sie nicht mauschellieren.“ Er geißelt Siegfrieds Haltung gegen Mime: „Empörender Undank. Mauschellierte Moral.“ Wagners Sprache findet sein Mißfallen. „Ohren! Ohren! er hat keine Ohren, der taube Musikant“, notiert er bei Wörtern wie „Fels-steine“ und „Fels-spitzen“. Bei der Wendung: „Schweige den Zorn“ ergrimmt er vollends: „Die Sprache muß der Leibeigene der Herren sein“. Eine Beziehung dieser Göttertragödie zu seiner eigenen Philosophie scheint Schopenhauer durchaus nicht bemerkt zu haben!

Als soziale Allegorie hat der englische Dramatiker Bernhard Shaw die Tetralogie erklärt. Es ist nicht allgemein bekannt, daß der Dichter als Musikkritiker begonnen hat. In seinem Buch *The perfect Wagnerit*, deutsch als *Wagner-Brevier* (2/1908) erschienen, faßt er Wagners Drama als die ganze Tragödie der Menschheitsgeschichte auf. Er spielt auch hier, wie immer, das enfant terrible, das besonders seinen englischen Landsleuten gern boshafte Wahrheiten sagt.

Der Dichter wendet sich vor allem gegen „unser eigenes, erbärmliches kapitalistisches System“. Die Zwerge, die Riesen und die Götter sind nach Shaw tatsächlich Dramatisierungen der drei Hauptgruppen der Menschheit. Zur ersten Gruppe gehören „die instinktiven, räuberischen, lüsternen, geizigen Menschen; zur zweiten: die geduligen, schuftenden, dummen, demütigen, geldanbetenden; zur dritten: die geistigen, moralischen, talentierten Menschen, die Staaten und Kirchen ersinnen und verwalten.“ Wotan vertritt Gottheit und Königtum, er ist der moralische und religiöse Mensch. Loge verkörpert Erkenntniskraft ohne lebenden Willen. Gehirn ohne Herz, um vulgär zu sprechen, er ist der witzige, erfinderische, phantasievolle und zynische Mensch. Fricka sei im *Rheingold* noch nicht allegorisch gemeint, erst in der *Walküre*. Siegfried stellt den Typus des gesunden Mannes dar, der durch die intuitive und freudige Lebenskraft, die über Furcht, Kränklichkeit des Gewissens, Bosheit und die Notbehelfe und moralischen Krücken des Gesetzes und der Ordnung, die sie begleiten, zu vollkommenem Vertrauen auf seine eigenen Triebe erhoben wird. Vor 400 Jahren wäre er Protestant geworden, im 18. und 19. Jahrhundert aber Anarchist. Er stelle das Ideal Bakunins dar, eine Vorahnung des Übermenschen Nietzsches.

Shaw empfindet den letzten Teil der Dichtung, die *Götterdämmerung*, als nicht zum Ganzen passend. Er nennt sie Oper und meint, es sei nicht einmal versucht worden, die *Götterdämmerung* durch Umarbeitung in Zusammenhang mit dem Weltgedicht zu bringen, das daraus hervorging. Shaw weist auf die Widersprüche bei Wagner hin: „Seine Gesinnung ändert sich so oft wie seine Stimmung.“ Unter Hinweis auf Wagners Wendung zu Schopenhauer, wie sie in dem genannten Brief an Röckel vom 23. August 1853 hervorgeht, fragt sich Shaw, warum Wagner seinen Sinn gewandelt habe:

„Die Siegfriede von 1848 waren hoffnungslose politische Mißerfolge, während Wotan, Alberich und Loge hervorragende politische Erfolge waren... Als Wagner die *Götterdämmerung* instrumentierte, hatte er den Mißerfolg Siegfrieds und den Triumph der Wotan-Loge-Alberich-Dreieinigkeit zur Kenntnis genommen.“ Im übrigen übt Shaw als Dramatiker Kritik an Wagner: „Was ein Dramatiker fest vor allem anderen lernen muß, wenn er ein Stück aufbaut, das besteht darin, daß die Personen im zweiten Akt nicht auf die Bühne kommen... und einander sehr ausführlich erzählen dürfen, was das Publikum

²⁰ Nach Rudolf Grisson, *Beiträge zur Auslegung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen“*, Diss. Rostock, Leipzig, 1934, S. 25.

im ersten Akt mit eigenen Augen gesehen hat.“ Auch der Germanist Roethe tadelt diesen ermüdenden Expositionsballast und meint, daß Wagner seines Stoffes als Dramatiker nicht Herr geworden sei²¹. Es stimmt auch mit Roethes Bemerkung von Wagners „angeborener Mitteilungsfreudigkeit und Redseligkeit“ überein, wenn Shaw meint, Siegfried habe von Wotan die Manie der Autobiographie geerbt und erzähle seine Geschichte von Mime und dem Drachen jedem, Hagen erzähle sie Gunther, Alberichs Geist Hagen, Siegfried den Rheintöchtern und seinen Jagdgenossen, „so lange, bis sie ihn töten“.

Shaw ist ehrlich von Wagner begeistert, seine Deutung läßt aber doch ein genaues Eingehen auf Wagners Gedanken vermissen, er wendet alles, wie es ihm paßt, und er wird in seiner materialistisch-sozialistischen und englisch-wiehternen und praktischen Denkweise der Größe und Tiefe Wagners nicht gerecht.

Daß die sozialistische Komponente, namentlich im Anfang der Dichtung, nicht fehlte, ist sicher. „Bis 1853 ist Wagner ein Revolutionär und Sozialist der extremsten Art.“ Er glaubt die Revolution nahe, er glaubt „an keine andere Revolution mehr, als die mit dem Niederbrande von Paris beginnt — eine Junischlacht wird man dort nicht wieder schlagen“. Er glaubt, daß „der Brand von Stadt zu Stadt hinzieht, wir selbst endlich in wilder Begeisterung diese unausmistbaren Augiasställe anzündend, um gesunde Luft zu gewinnen“²². Aber eine sozialistische Tendenzdichtung war auch der Junge Siegfried nicht! „Dieser Nibelungenhort bildet ein ungemein bedeutsames Moment: Verbrechen aller Art haften an ihm“, schreibt Wagner am 24. August 1851 an Freund Röckel²³. Drei Jahre später berichtet er an denselben Freund ausführlicher über den Inhalt der Dichtung. „Der Nibelungen-Ring ist das der Natur entwendete und gemißbrauchte Gold. Nicht eher wird der auf dem Ring haftende Fluch gelöst, als bis es der Natur wiedergegeben.“ Wenn Gretchen im Faust klagt: „Nach Golde drängt, am Golde hängt doch alles. Ach, wir Armen!“, so ist damit auch der Fluch des Goldes und Geldes ausgedrückt; mit dem ähnlichen Grundgedanken des Ringes ist schließlich noch keinerlei Tendenz verbunden. Die Macht, welche der aus dem Golde geschmiedete, durch Lieblosigkeit geschaffene Ring ermöglicht, weist schon deutlicher auf den Kapitalismus; Riesen und Nibelungen sind „mühselig beladene Tagelöhner der Industrie“, die in unseren heutigen Fabriken uns das jammervolle Bild tiefster Erniedrigung des Menschen darbieten, denn ihre Arbeit ist „ein beständiges geist- und leibtötendes Mühen ohne Lust und Liebe, oft fast ohne Zweck“. Eine gewisse Nähe des Symbolhaften ist vorhanden, aber es ist keine Allegorie angestrebt.

Weiter in der Deutung des Ringes als Allegorie geht Rudolf Grisson in einer Dissertation *Beiträge zur Auslegung von R. Wagners Ring des Nibelungen*, Rostock 1934.

Schon Wagners frühere Dramen sind für Grisson Allegorien. Senta bedeutet Heimat, Land und Volk, künftige Volksgemeinschaft, Elsa „der Geist des Volkes“. Wagner hat sie in einem Brief tatsächlich einmal so gedeutet²⁴, und Nietzsche weist im *Fall Wagner* darauf hin. Der Nibelungenhort hat einen „realen und idealen Inhalt“, der reale ist der tatsächliche Besitz, das Wesen des Eigentums, der ideale die Idee des Kaisertums. Die erste Fassung der *Götterdämmerung*, Siegfrieds Tod, war nach dieses Deuters Ansicht der Ver-

²¹ Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, philosophisch-historische Klasse, 1919, S. 678 f.

²² John N. Burk, *Richard Wagner. Die Sammlung Burrell*, hrsg. und kommentiert von ——. 1953, S. 768, 775.

²³ Rö. S. 7.

²⁴ In: *Kunst und Revolution*, 1849.

sich eines enttäuschten Kaisertreuen, sich die unverständliche Haltung des gegenwärtigen Herrschers, Friedrich Wilhelm IV., zu erklären. Siegfried soll das Symbol für diesen Kaiser gewesen sein, Brünnhilde das Volk, dem er durch den Vergessenstrank als Symbol für diese Abirrung untreu wird. Siegfried, der Knabe ohne Furcht, ist das Sinnbild der neuen Menschheit, der „natürlichen Anarchie“, unter der Wagner nicht zuchtlose Unordnung, sondern im Gegensatz zur willkürlichen Zwangsordnung eine natürliche Ordnung verstand²⁵. Grisson weist auf den *Gefesselten Prometheus* des Aischylos hin²⁶. Diesem Drama soll, nach Droysen, ein *Feuerbringender Prometheus* vorausgegangen sein. Schon Drews hat auf die Ähnlichkeit zwischen der Werkstatt der Kabiren hingewiesen, in denen Prometheus die diamantenen Ketten schmieden läßt, mit denen die Titanen gefesselt werden sollen, und Nibelheim, in dem die Nibelungen den Ring schmieden. Wie Prometheus das Feuer, so raubt Alberich das Licht. Dem Siegfried steht ursprünglich Balder gegenüber, der im Drama nicht vorkommt. Er ist es, der „im Frieden Siege schuf“, während Siegfried das Kind einer bösen Zeit ist, in der „nur Sieg Frieden noch schafft“, wie es bei Wagner in einer gestrichenen Stelle heißt. Balder kehrt als der junge Parsifal wieder. Mime ist wie Alberich Repräsentant der industrialisierten Welt. Alberich ist der Geldgeber, Mime der Fabrikbesitzer.

Das Motiv, daß nur der durch das Gold zur Macht kommt, welcher der Liebe entsagt, glaubt Grisson von Shelley entlehnt. Schon Shaw hatte nachdrücklich auf die Parallele mit Shelley hingewiesen, den Wagner in deutscher Übersetzung kennengelernt hat und 1852 seinem Freund Theodor Uhlig empfahl. Auch Erda geht auf die Göttin Erde in Shelleys *Gefesseltem Prometheus* zurück. Shelley sieht in der Liebe das einzige Mittel gegen alle Mißstände der Gegenwart. Der Ring ist für Grisson das Symbol des Zinses. Er sucht die Erklärung mancher bisher dunkler Züge in der ökonomischen Geschichtsbetrachtung Friedrich von Raumers, dessen *Geschichte der Hohenstaufen* Wagner als Quelle zu mehreren dramatischen Entwürfen benützte. Durch Alberichs Raub des Goldes wird das goldene Zeitalter zerstört. Fricka vertritt nicht nur die Sitte, sondern die eidheilige Gesellschaft und den Staat. Fafner und Fasolt sind Bürger und Bauer des Mittelalters. Freia ist nicht nur die Göttin der Jugend, sondern auch der Dauer und Ehrlichkeit, nach der die beiden Riesen streben; sie streben nach Freiheits- und Erbrechten, nur schwankend nehmen sie dafür das Gold Alberichs. Loge ist der Vertreter des Hof- und Beamtenadels, der sich nicht auf Erbbesitz stützt, weshalb er bei der Entführung Freias als einziger nicht erblaßt. Wotan begründet die neuerbaute Burg mit dem Schwert aus dem Hort, Symbol eines neuen Abschnittes der Geschichte, der Schwertzeit, welche der Speerzeit folgte. *Rheingold* wäre demnach eine Allegorie der mittelalterlichen Geschichte.

Die Geschwisterehe Siegmunds und Sieglindes, an der Gegner und Freunde Wagners Anstoß genommen haben, habe rein symbolischen Charakter. Siegmund sei der Befreier von 1849, Sieglinde das ihm zujubelnde Volk. Wotan stelle das werdende, Fricka das erstarrte Alte dar. Brünnhilde, die Tochter Wotans und Erdas, ist das Volk in der aufsteigenden Linie, Wotan das absteigende Herrschertum in der fallenden Linie. Siegfried war für Wagner zuerst die revolutionäre Jugend der 1850er Jahre. Bei der Niederschrift des *Jungen Siegfrieds* stand Wagner ganz auf seiten seines Helden, später steht er auf seiten Wotans und betrachtet die junge Generation kritisch. Schon Shaw hat Ähnliches gesagt. Wotan, der einsehen gelernt hat, daß er sterben muß, tritt Siegfried entgegen: „*Volkswehr steht gegen stehendes Heer, Vorkämpfer der Freiheit gegen Verteidiger der Herrschermacht*“.

Die *Götterdämmerung* bedeutet nach Grisson den Beginn eines neuen, glücklichen Zeitalters, in dem weder die Goldgier, noch die Machtgier die Freiheit des Menschen bedrohen. Der na-

²⁵ *Briefe an Theodor Uhlig*, Mai 1852 [Briefe, Bd. 4]. — In ähnlichem Sinn gebraucht Bakunin den Ausdruck, vgl. Ricarda Huch, *Michael Bakunin und die Anarchie*, 1923, S. 166.

²⁶ Drews, a. a. O. S. 7. *Wagner und Aeschylos*. — Grisson, a. a. O. 100. — Westernhagen, a. a. O. 6. Kap. *Das Beispiel der griechischen Tragödie*. — Gerhard Frommel, *Der Geist der Antike bei R. Wagner*, 1933.

türliche Urzustand des *Rheingold* ist wiederhergestellt. Die optimistischen Schlußverse seien die maßgeblichen (in denen von „*des blühenden Lebens bleibend Geschlecht*“ die Rede ist), nicht die als „*Ausfluß der trüben Stimmung der Wiener Zeit*“ handschriftlich erhaltenen Schopenhauerischen Zeilen.

Grisson geht viel zu weit in dem Bestreben, Worte und Geschehen des Bühnendramas als symbolischen oder allegorischen Ausdruck von Ansichten und Gedanken zu deuten, die Wagner geäußert oder nachweislich gehegt hat. Wagner hat nicht die Absicht gehabt, einen zweiten, verborgenen Sinngehalt zu geben. Wer einen solchen einheitlichen verborgenen Sinn sucht, übersieht den Wandel von Wagners Anschauungen. Grisson hat unrecht: der optimistische Schluß ist vom Dichter verworfen! Wotan endet, aber auch Siegfried scheitert, er wird nicht mehr, wie im ersten Entwurf, von Brünnhilde nach Walhall geleitet, denn die Götterburg stürzt zusammen. Grisson stellt es nun so hin, als ob der *Parsifal* die eigentliche Fortsetzung des *Ringes* wäre, in welcher Balder-Parsifal den durch Rückgabe des Goldes wiederhergestellten paradisischen Zustand durch „*Siege im Frieden*“ schafft. Die *Götterdämmerung* bedeutet einen Abschluß auch in der Weltanschauung Wagners. *Parsifal* ist für Wagner eine neue weltanschauliche Wendung, ein versuchter Ausweg aus dem Pessimismus des *Ringes* in seiner endgültigen Gestalt.

Einen anderen Weg der Deutung geht Erich Ruprecht in seinem Buch *Der Mythos bei Wagner und Nietzsche. Seine Bedeutung als Lebens- und Gestaltungsproblem*^{26a}. Der Mythos ist die urchzeitliche Dichtung des Volkes vor aller Individualisierung und Rationalisierung. Nietzsche greift die Forderung der Frühromantiker — von Görres bis Bachofen — zur Schaffung eines neuen Mythos auf. Nietzsche trennt sich schmerzhaft von Wagner, um ein führendes Menschenbild zu schaffen, in dem er die Wirklichkeit zu gestalten sucht.

Er geht den Erkenntnisweg, das Persönliche erhöht sich zum Mythos, der Gedanke der ewigen Wiederkehr ist der mythische Grundstein des Gebäudes. Nietzsche ist verstrickt in den Nihilismus als äußerste Folgerung aus dem Pessimismus. Die Idee des *Willens zur Macht* als des einzigen Sinnes der Welt ist materialistisch. Über *Zarathustra* und Nihilismus hinaus strebte Nietzsche zu einer Synthese beider. Wagner ging den anderen Weg, den Volksmythos durch eine Neugestaltung zu erwecken. Er empfing im Sinne ursprünglicher Mythosfassung die Impulse seines Schaffens, er mußte aber seine Gesichte in einer problembestimmten Gegenwart aussprechen. Seine Dichtung ist keine Allegorie oder Problem-dramatik, denn der Mythos ist urchtümliche Weisheit, die keine intellektuellen Anwendungs- und Deutungsversuche herausfordert.

Freilich, so müssen wir selbst dazu sagen, die Gestaltung des Mythos gelingt Wagner nicht vollständig, denn immer wieder schimmern die Probleme der Zeit, soziale, sozialistische, politische, philosophische, hindurch. Diese Probleme bilden einen ungewollten Hintergrund, nicht ein beabsichtigtes Ziel der Darstellung, und sie sind es, die immer wieder das Mißverständnis erwecken, als ob es sich um eine Problem- oder Allegoriedichtung handle!

Ruprecht geht von Wagners Schilderung aus, wie er die *Rheingold*musik empfangen hat. Der Komponist hatte die plötzliche Empfindung, als versinke er in stark fließendes Wasser. Das Rauschen des Wassers stellte sich ihm bald im musikalischen Klang des Es-dur-Akkordes dar, der den Anstoß zur Komposition des *Rheingold* gab. Dieses Erlebnis nennt Ruprecht ein entscheidendes Erlebnis des Urzustandes, aus dem das Werdegesehen hervorging, das sich

^{26a} Berlin, 1938.

im germanischen Mythos ausspricht. Dieses Strömen sei die Erinnerung an das allgemeine Erlebniselement der Frühzeit, das Gold sei nicht in erster Linie versenkter Hort, sondern Inhalt jenes strömenden Elementes, das die ursprüngliche Menschheit durchseelte. Alberichs Raub des Goldes bedeutet, daß er den Strom, der dem Seelenstrom gleich ist, des Lichtes beraubt und die Macht der Götter untergräbt. Der Fluch des Ringes ist der Fluch des Vereinzeltseins, des Alleinstehens. In der *Walküre* wird die Menschwerdung geschildert. Siegmunds Wollen ist ein Müssen, Schicksal. Die vielen Deutern anstößige Geschwisterliebe löst sich bei Ruprecht nicht in bloße Symbolik auf. Siegmund ist noch der Sippe verfallen, ein Unfreier. Brünnhilde ist das Geistige, jenseits des zersetzenden Verstandes, die höchste Form, die der Mensch erlangen kann, sein höheres Bewußtsein. Im Gegensatz zu Siegmund, für den die Schwester als Rest der Verbundenheit mit der Gemeinschaft lebt, stirbt für Siegfried die Mutter bei der Geburt, wodurch er der eigenen Entwicklung preisgegeben wird. Der Drachenkampf ist die erste Tat des erwachten Menschen. Die Besitzergreifung des Goldes durch Siegfried bedeutet die neue Erweckung des ursprünglich menschheitlichen Bewußtseins für sich in der Ich-Form der Persönlichkeit. Brünnhilde ruht hinter dem Feuer, hinter Loge, und das die Götter übertreffende Ich, Siegfried, muß erst den durch Loge verkörperten Verstand durchdringen, ehe es die neue Göttlichkeit findet.

Die *Götterdämmerung* bringt die Rückkehr des Ichs. Das höhere Wesen Siegfried ist verhüllt, auch Brünnhilde ist der unteren Welt verfallen. An Stelle der Ich-Freiheit ist die Fesselung durch den Egoismus getreten. Darin spricht sich die Tragik aus, wie sie der germanische Mythos für alle Individualität erlebte. Es ist die Sehnsucht der germanischen Seele nach der verlorenen Urheimat. Der irdisch gebundene Siegfried stirbt, sterbend denkt er an Brünnhilde, die er zum zweiten Male findet, jetzt in der freien, geistigen Sphäre. Das Werden taucht wieder zurück in den Ursprung, ins Sein. Da muß auch die Götterburg, da müssen die Götter selbst, die mit dem Menschen Träger einer Entwicklung waren, ein gemeinsames Ende haben. Deshalb mußte Wagner, entgegen der Skizze, die Götter enden lassen. Aus dem Weltentod muß eine neue Welt emportauchen, weil nur die Erscheinung der Zerstörung anheimfallen konnte, nicht das darin Erscheinende. „*Traulich und treu ist nur in der Tiefe, falsch und feig ist, was dort oben sich freute.*“ Diese Worte der Rheintöchter sang sich Wagner an seinem letzten Lebensabend noch einmal selber. Er kennt nur eine Heimat, die Tiefe des seelischen Urstromes, in der das Gold ungeteilter, allgemeinerer Weisheit leuchtet.

Manches an Ruprechts Deutung scheint Wagner zu entsprechen. Im Brief vom 25. Januar 1854 an Röckel sagt Wagner: „*Das Schöpfungswerk dieses höchsten, selbstvernichtenden Willens (Wotan) ist der endlich gewonnene, furchtlose, stets liebende Mensch . . . Auch Siegfried allein ist nicht der vollkommene Mensch, er ist nur die Hälfte, erst mit Brünnhilde wird er zum Erlöser; nicht einer kann alles, er bedarf vieler, und das leidende, sich opfernde Weib wird endlich die wahre, wissende Erlöserin; denn die Liebe ist das ewig Weibliche selbst*“²⁷. Der Fluch des Ringes ist die Tragik der Individualität, der Vereinzelnung, wie sie auch der germanische Mythos darstellt. In der Vereinigung von Mann und Weib sieht Wagner sicher nur als Ausschnitt des Ganzen die Möglichkeit der Aufhebung der Individuation. Die Liebe führt zurück in das Urelement, „*die trauliche Tiefe*“, die im *Tristan* und im handschriftlichen Schluß der *Götterdämmerung* Schopenhauers Nirwana gleichkommt.

Ruprechts Deutung ist poetisch, aber nicht ohne Gewalttätigkeit. Der archaische Mythos läßt sich vom modernen Menschen nur unvollkommen nacherleben, aber nicht neu schaffen! Der Mythos stellt eine archaische Deutung der Welt dar, in die wir

²⁷ Rös. S. 37. 26. Jan. 1854.

uns versenken können, die wir noch als symbolhaft verstehen können, die wir aber nicht mehr, wie der archaische Mensch, als (religiöse) Wahrheit nehmen können. Für uns ist der Mythos längst „entmythologisiert“. Wagner übernimmt den Mythos, aber seine moderne Gedankenwelt schimmert überall durch. Persönliche Erlebnisse ziehen die Göttergestalten ins Allzumenschliche herab; so widerspiegelt die Szene zwischen Wotan und Fricka seine, Wagners, unglückliche Ehe. Wagners sich während der langen Entstehungszeit des Ringes wandelnde philosophische Anschauungen und historisch-politische Gedanken stören die Neuformung des Mythos, sind aber doch nicht, da sie selbst unklar sind, symbolhaft gestaltet. Für eine ästhetische Beurteilung der Wagnerschen Dramen als Kunstwerke ist dabei Wagners Verhältnis zu den germanischen Quellen der mythischen Stoffe ohne Belang. Nach der sehr gemäßigten und abwägenden Beurteilung des Germanisten Hermann Schneider sind es zwei Momente, die ungermanisch sind: einmal, daß der tragische Ablauf des Geschehens an Fehl und Schuld geknüpft ist, zum zweiten, daß die Liebe die beherrschende Macht des Lebens ist²⁸. Diese christliche Umfärbung des germanischen Altertums sei nicht Wagners Schuld, sondern der Fehler der damaligen Wissenschaft, und sie geht teilweise schon auf den Verfasser des großen eddischen Einleitungsgedichtes zurück. Dabei erhebt sich die Frage, wie Wagner selbst zum Christentum stand. 1855, am 22. Januar, schreibt er an Uhlig: „Schmachvoll ist, daß Du Dein Kind taufen willst: willst Du das entwürdigende dieses Aktes minder kräftig in seinem symbolischen Einfluß machen . . .“²⁹ Unter dem Einfluß von Schopenhauer glaubt er dann, das Christentum stamme vom Buddhismus ab.

„Die neuesten wissenschaftlichen Forschungen haben es auch als ganz unwiderleglich begründet, daß der ursprüngliche Gedanke des Christentums seine Heimat in Indien hat: die ungeheure Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit, diesen reinen, durchaus weltverachtenden und dem Willen zum Leben abgewandten Gedanken auf den fruchtlosen Stamm des Judentums zu pflanzen, hat einzig alle die Widersprüche verursacht, die bis heute das Christentum so traurig entstellt und fast unkenntlich gemacht haben³⁰.“

An Liszt schreibt er, der Wissenschaft sei es gelungen „nachzuweisen, daß das reine ungemischte Christentum nichts anderes, als ein Zweig des ehrwürdigen Buddhismus“ sei³¹. Auf Grund des letzten Gespräches mit Wagner am 5. Oktober 1876 in Sorrent äußerte sich Nietzsche zu seiner Schwester, Wagner habe sich bis zur äußer-

²⁸ Hermann Schneider, *Richard Wagner und das germanische Altertum*. Tübingen 1939.

²⁹ R. Wagner, *Briefe. Die Sammlung Burrell.*, S. 786.

³⁰ Rö. 60 f. Nach Nietzsches Schwester, E. Foerster-Nietzsche, *Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*, 1933, S. 64, hat Wagner sogar Nietzsche durch seine spöttischen, widerchristlichen und atheistischen Bemerkungen verletzt. Nietzsche rechnet es Wagner in den ersten Aufzeichnungen zum *Fall Wagner (Kunst und Künstler, Werke XI, S. 26)* als Schauspielerlei an, daß Wagner ihm (auf dem letzten gemeinsamen Spaziergang in Sorrent, vgl. Foerster-Nietzsche, S. 264) von den Entzückungen sprach, die er dem protestantischen Abendmahle abzugewinnen wisse. Westernhagen, a. a. O., S. 484, weist darauf hin, daß Wagner sich in der Widmung des *Parsifal*-Textes an Nietzsche nicht als „Kirchenrat“ bezeichnet habe, worüber Nietzsche ob des Gesinnungswandels Wagners empört war, sondern als „Oberkirchenrat, zur freundlichen Mitteilung an Professor Overbeck“, um in Anspielung auf dessen Schrift *Über die Christlichkeit der heutigen Theologie* den unkirchlichen Charakter des *Parsifal* zu betonen. Nietzsche nahm die Amtsbezeichnung als überraschendes Bekenntnis desselben Wagners, der sich „bis zur äußersten Konsequenz als Atheist ausgesprochen“. Wagner stand den Kirchen vollkommen ablehnend gegenüber, sagt Drews, S. 339. Vgl. dessen Kapitel *Wagner und das Christentum*, S. 337–344, und Westernhagen, II, 5. Kap. *Luther*, S. 294–311. Daß Wagner aus geschäftlichen Gründen, weil die Deutschen „Christliches“ verlangen, den *Parsifal* komponiert habe, wie Frau Foerster-Nietzsche will, S. 295, ist allzu primitiv!

³¹ Wagner, *Briefe*, IX. *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt*, S. 79. Wagner fährt fort: „ . . . nicht anders als ein Zweig des ehrwürdigen Buddhismus, der nach Alexanders indischem Zug den Weg zu den Küsten des Mittelmeeres fand.“

sten Konsequenz als Atheist ausgesprochen, so daß er es für unmöglich gehalten habe, daß er jemals wieder zu einem frommen Glauben zurückfinden könne.

Religiöse Stoffe haben Wagner immer gereizt, auch wenn er sie völlig subjektiv deutete. 1842 plante er ein Oratorium *Maria Magdalena*, 1843 komponierte er eine biblische Szene *Das Liebesmahl der Apostel* (nach Christi Himmelfahrt), das im selben Jahr in der Dresdener Frauenkirche aufgeführt wurde. 1849 skizzierte Wagner ein Drama *Jesus von Nazareth*, 1856 ein buddhistisches Drama *Die Sieger*. 1864 schreibt er Gedanken über Buddha und Luther nieder, 1868 plant er ein Schauspiel *Luthers Hochzeit*: „Im Pfaffenhochmut steckt der Teufel: ihn muß ich bannen! — Ich nehme ein Weib, und gerade die Catharina soll es sein.“ Bei der Hochzeitsfeier soll eine Musik über „Wein, Weib und Gesang“ erklingen. 1868 findet die Uraufführung der „Meistersinger“ statt, und in dieser Oper erklingt der „Wach-auf“-Chor auf die Verse des Hans Sachs, gedichtet auf Luther. Die Welt werde staunen, wenn sie dereinst die Töne höre, die er zu Ehren Luthers angeschlagen habe. 1872 wird Cosima evangelisch, Wagner und sie nehmen das Abendmahl. Später äußert er zu Wolzogen, er begreife nicht, wie man sich gegen die Taufe wehren könne, wenn man selbst in dieser Gemeinschaft geboren sei. „Man sollte froh sein, von Kindheit an mit den religiösen Traditionen verwachsen zu sein . . . Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen, bleibt das höchste Gut eines Menschen.“

Sein letztes Musikdrama, das *Bühnenweihfestspiel Parsifal*, wird in der Frage, ob es christlich sei, sehr verschieden beurteilt. Nietzsche war empört: „Ist das noch deutsch?“ fragt er: „Aus deutschem Herzen kam dies schwüle Kreischen? . . . Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte . . . Denn was ihr hört, ist Rom, — Roms Glaube ohne Worte!“³² So urteilt der ehemals streng protestantisch erzogene Freigeist, zu Unrecht, während die gläubige Katholikin Fürstin Carolyne von Wittgenstein Liszt vor dem Werk warnte:

„Sie werden eine offenkundige Inkonsequenz der schönsten und größten Tat ihres Lebens begehen (gemeint Liszts Priesterweihe), in dem Sie das Prestige Ihres Genies aus dem Lager Jesu Christi, dessen heilige Devise Sie schmückt, in das des Buddha tragen, dessen antichristliches Dogma Wagner verkündet und dessen Fahne er auf sein Theater verpflanzt hat.“ Wenn Liszt nach Bayreuth ginge, so sei das, „als wenn St. Peter zu Judas Ischariot ginge“³³.

Die Jesuiten Theodor Schmidt und E. Hemmes³⁴ weisen mit tiefster Entrüstung zurück, daß Wagners Drama etwas mit Christentum zu tun habe. Es wurde von Drews richtig darauf hingewiesen, daß das Abendmahl im *Parsifal* allein dem Zwecke diene, die erneuernde Kraft des Vegetarismus zu verherrlichen:

*Nehmet vom Brot
wandelt es kühn
zu Leibes Kraft und Stärke . . .
Nehmet vom Wein
wandelt ihn neu
zu Lebens feurigem Blute . . .*

³² *Das Kunstwerk der Zukunft und sein Meister*, S. 198 ff.

³³ Peter Raabe, *Franz Liszt*, 1. Buch, *Liszts Leben*, 1931, S. 221. Auszüge aus unveröffentlichten Briefen der Fürstin Carolyne von Wittgenstein.

³⁴ *Richard Wagners Parsifal*, 1914, S. 53. — Marcel Beaufils, *Wagner et le Wagnérisme*, nennt den *Parsifal* „le testament d'un nouveau Luther“ und antichristlich.

Zu Cosima bemerkte Wagner, daß das Blut zu Wein werde, bedeute, daß wir dadurch gestärkt uns der Erde zuwenden dürften, „während die Umwandlung des Weines in Blut uns von der Erde abzieht“³⁵. Nach Wagners Anschauung ist die christliche Kirche, wie sie uns in der Gralsritterschaft und ihrem König Amfortas entgegentritt, nicht imstande, aus sich selbst heraus die Folgen der eingetretenen Entartung zu überwinden und sich aus eigener Kraft zu ihrem reinen Wesen zurückzufinden. „Durch Mitleid wissend“, schaudert Parsifal vor dem Willen, dem letzten Quell all dieses Leidens; er ist nicht Christus, wohl aber ein ihm verwandter Geist, ein Welterlöser, der die Wesenseinheit der Individuen erkennt und in dieser Erkenntnis den übrigen Individuen eine Richtschnur ihres sittlichen Verhaltens gibt. Die Erlösung bringt Parsifal sich selbst. Dies ist allein schon unchristlich, denn der Christ ist durch den Opfertod Christi erlöst, eines weiteren Erlösers bedarf es nicht, und am wenigsten kann der Mensch sich selbst erlösen. Die Grundidee ist buddhistisch, vermittelt durch Schopenhauer³⁶, aber dessen Pessimismus fehlt. Wagners Regenerationsgedanke glaubt an eine Wiedergeburt und eine Aufwärtsentwicklung der Menschheit.

Bei dieser Sachlage muß es um so erstaunlicher wirken, einen Deuter Wagners zu finden, der als katholischer Priester nicht nur den *Parsifal*, sondern das ganze Werk Wagners als christliche Allegorie deutet: Anton Orel³⁷ in seinem zwölf Bändchen umfassenden Werk *Der Deutsche Prophet. Richard Wagners Sibyllinisches Lebenswerk von Fall und Erlösung des Menschengeschlechtes* (Klosterneuburg bei Wien, 1936, Verlag Augustinus-Druckerei.), versehen mit einem Geleitwort von Dr. Josef Kluger, Generalabt der Augustiner-Chorherren. Orel beruft sich auf den Seher Johannes Evangelist Zacher, „der . . . der Menschheit das Verständnis des bisher unbekanntes Sinnes des gigantischen Lebenswerkes eines der größten Künstler und Propheten aller Zeiten und Völker erschloß“. Von seiner mit der Gabe der Deutung begnadeten Schau ausgehend, habe er in langjähriger Arbeit die einheitliche Enträtselung des bisher unverständlichen Riesenwerkes zu vollenden vermocht. „Zu den größten Künstlern aller Zeiten“, heißt es im Vorwort, „gehört Richard Wagner . . . ein wahrer Prophet . . . Die ganze Reihe dieser Schöpfungen behandelt . . . das Problem der Erlösung der Menschheit. Der Ring des Nibelungen . . . ist die Tragödie des Naturalismus überhaupt und insbesondere in seiner optimistischen Fassung. Wotan ist die Natur als das Absolute, als Gottheit gedacht. Pantheismus, Monismus, Materialismus, alle Arten und Abarten des Heidentums erweisen sich wesentlich als zum Untergang verurteilte Irrtümer . . . Im Rheingold wird gezeigt, wie der Naturalismus die Welt aus dem heiligen Ordnungseinklang herausbricht und zum todbringenden Mammonismus (Ring) vergötzt . . . In der Walküre erweist sich die Natur-Gottheit als von der Naturgesetzmäßigkeit (Fricka) beherrschte willenslose Scheingottheit, bloß eingebildete Gottheit; sie bricht in zwei Hälften auseinander . . . Siegfried . . . der naturalistische Idealmensch ist aber in Wahrheit doch nur der gefallene Mensch, kann darum die Willensfreiheit (Brünnhilde) nur als gefallene Autonomie des Menschen in sich erwecken, ist also dem Sündentod verfallen. In der Götterdämmerung vollzieht sich der

³⁵ Du Moulin-Eckart, *Cosima Wagner*, 1929, S. 811, zitiert bei Drews, S. 354.

³⁶ Schopenhauer hat die indische Religion nach der damaligen unvollkommenen Kenntnis nicht ohne Abänderungen übernommen. Sein System stimmt in einzelnen und z. T. entscheidenden Punkten mit einzelnen Lehren der Upanishaden oder des Buddhismus überein, seine Willens-Metaphysik als Ganzes läßt sich hingegen weder mit dem Vedānta noch mit dem Buddhismus identifizieren. So urteilt Helmut von Glasenapp in *Indien in der Dichtung und Forschung des Deutschen Ostens* (Schriften der Königlich Deutschen Gesellschaft zu Königsberg, Heft 5; Königsberg, 1930, S. 25).

³⁷ Ein Bruder unseres verdienstvollen Wiener Musikhistorikers Alfred Orel.

Zusammenbruch des Naturalismus. Das naturalistische Humanitätsideal zerschellt an der menschlichen Erbsündhaftigkeit . . . Der mit dem Naturalismus und seinem Optimismus in weltgeschichtlicher Logik gegebene Mammonismus als Gesellschaft, Wirtschaft und Kultur beherrschende und sie (sei es individual-kapitalistisch, sei es kollektivistisch-kommunistisch) gestaltende Formkraft führt den Zusammenbruch herbei . . . Die aus Nominalismus, Averoismus und Renaissance erwachsene moderne materialistisch-aktivistische ‚Westkultur‘ ist dem Untergang geweiht. Stegfried ist zugleich Personifikation des durch die modernen Ideen seinem ureigensten geschichtlichen Beruf entfremdeten deutschen Volkes, dessen zum Teil bereits erfülltes Schicksal [1936!] von Wagner vorausgesagt wurde . . . Obwohl der naturalistische Pessimismus wenigstens die Tragik des Menschenlebens erkennt, versteht doch auch er nichts von deren Ursprung, dem Sündenfall, nichts . . . von der wahren Erlösung . . . Und die . . . pantheistisch-passivistische ‚Ostkultur‘, gipfelnd im Buddhismus mit seinem Nirwana und in Schopenhauers Philosophie, erlöst nicht . . . führt nur zum Untergang in wahnsinniger Verzweiflung. Das wird in ‚Tristan und Isolde‘ gezeigt (?) . . . ‚Parsifal‘ . . . Positiv und konkret wird die letzte Antwort auf die brennendste Menschheitsfrage nach der Erlösung gegeben: sie wird gefunden in der auf Leidenspfaden gelungenen Überwindung des gefallenem Sinnenmenschentums durch das von Christus wiederhergestellte Gewissensmenschentum . . . Der deutsche Prophet war ein blinder Seher. Er ging auf im geistigen Schauen der mythischen Wesensbilder und schuf ihnen das Gewand menschlicher Gestalten, Worte, Töne. Den Sinn der Bilder, die er schaute und inbrünstig glaubte, erkannte er aber nicht, denn ‚seine Augen waren gebunden‘ (Luk. 24, 16) . . . Wagners feindselige, zur Religionsspöterei neigende Einstellung gegen das Christentum . . . ist bekannt. Erst in seiner ‚Parsifal‘-Zeit setzte darin ein Umschwung zum positiven Christentum ein . . . Kein Zweifel darüber also ist möglich, daß Wagner während des größten Teils seiner Schaffenszeit Fehlvorstellungen von Wesen, Lehre und Leben des Christentums hegte, die ihn mit Haß und Verachtung gegen diese Religion erfüllen mußten, während er zur selben Zeit gerade das von ihm völlig verkannte und verlästerte Christentum (unbewußt) in seinen gewaltigen Kunstschöpfungen begründete und verherrlichte.“

In den den einzelnen Dramen gewidmeten Bändchen wird nun der Text der Dichtungen abgedruckt und satzweise kommentiert. Es führte zu weit, diese Deutung im einzelnen zu erläutern. Nur ein Abschnitt soll zeigen, wie weitgehend hier alles als Allegorie genommen wird.

Die Liebezene zwischen Sieglinde und Siegmund wird also kommentiert: „Nichts wäre verkehrter, als das Mißverständnis des mythischen Bildes, als ob es sich bei der Sprengung der Hundingschen Fesselung des Idealismus um Ehebruch, und bei der dramatischen Schilderung des Zurückfindens des Idealismus zu seinem eigensten Wesen um ein blutschändendes Verhältnis handle. Abgesehen davon, daß, um im Bilde zu bleiben, eine in Unfreiheit geschlossene, wider Willen erzwungene ‚Ehe‘ nach Naturrecht und christlicher Moral niemals giltige Ehe, sondern bloß widerrechtlich-unsittlicher Zwang ist, zeigt uns das Bild in Wahrheit nur die Aufhebung der erbsündlichen ‚Spaltung des Katholon-Prinzips‘ (Weltantitz [Buch des Verf.], S. 336 f.) hinsichtlich des Idealismus, die aus der Gewaltherrschaft des Diesseitmenschentums befreiende Vereinigung der polaren Thesen (These Siegmund, Antithese Sieglinde) zur Synthese (Stegfried), (dafür) daß Siegmund und Sieglinde im Bilde als Geschwisterpaar auftreten, bietet sogar die Heilige Schrift eine gewisse Analogie, indem sie im ‚Hohen Lied‘ den Bräutigam fünfmal ‚meine Schwester Braut‘ sagen läßt; es handelt sich eben um eine seelische, geistige Geschwisterschaft.“

Im Text wird z. B. wie folgt kommentiert:

Winterstürme der Hundingsnacht wichen
dem Wonnemond,

in mildem Lichte
leuchtet der Lenz des Idealismus

Diese erstaunliche Deutung, die mit eiserner Konsequenz und nicht ohne Scharfsinn eine vermeintliche Allegorie verfolgt, gibt sicherlich auch die am weitesten vom Original abweichende Deutung! Denselben Weg verfolgte einst die christliche mittelalterliche und insbesondere auch die protestantische Theologie mit der Deutung des Hohen Liedes, indem sie den weltlichen, erotischen Inhalt geistlich als Allegorie umdeutete, wie umgekehrt die Mystik bis hinauf zu den pietistischen Texten von Kantaten und Liedern Christus und die Seele mit den allegorisch gemeinten Bildern von Bräutigam und Braut besingt. Man möchte mit Shakespeare sagen: „Ist es auch Wahnsinn, hat es doch Methode.“

Weit schlichter und geistig bescheidener ist ein ähnlicher Versuch von theosophischer Seite: *Der religiös-philosophische Gehalt in R. Wagners Musikdramen*, von Walter Einbeck, Buenos Aires 1956.

Das *Rheingold* ist für den Verf. das Symbol des göttlichen Bewußtseins und der göttlichen Macht, was Wagners Denken nicht entspricht. Das Göttergeschlecht ist das Geschlecht der Menschen. Alle Menschen sind . . . göttlichen Ursprungs. Der Fluch des Ringes ist das Kausalitätsgesetz. Das Verhältnis Siegmunds zu Sieglinde als Geschwisterpaar weist auf jenen in ferner Vergangenheit liegenden Vorgang, bei welchem sich aus dem vorher geschlechtslosen Zustand der Menschen die Trennung der Geschlechter in Mann und Weib vollzog. Der Satz der Bibel: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde: Mann und Weib“, bedeute mannweiblich oder hermaphroditisch. Die Vereinigung des Paares ist, metaphysisch gesehen, die Verbindung von Wissen und Liebe, innerer Kampf zwischen Wunsch und Pflicht und symbolisiert das Zwiegespräch zwischen Wotan und Fricka. Siegfrieds Schmiede sei unsere innere Natur, in der wir . . . an der Arbeit sind, die Kräfte unsere niederen Natur . . . in den reinen Willen des göttlich Wahren umzuwandeln. Wotans Speer ist der Weltwille. Walhall ist Symbol der Erscheinungswelt, die Schöpfung wird wieder aufgelöst, der erlöste Mensch ist die Frucht des Entwicklungsganges, er geht als eine erleuchtete Individualität in das ewige Leben ein, um in einer zukünftigen Schöpfung die Entwicklung in noch höhere Lebenskreise fortzusetzen. Nach theosophischem Dogma wird die Tatsache der Wiederverkörperung der Seele, das Reinkarnations„gesetz“, überall zugrunde gelegt.

Wagner hat zwar 1855 (im VI. Brief an Röckel) von der reinen, ursprünglichen Lehre des Buddha gesprochen, namentlich die Lehre von der Seelenwanderung zur Anleitung eines humanen, sympathievollen Lebens als glücklichste Erfindung eines erhabenen, mitteilungsbedürftigen Geistes gepriesen und auch später sich ähnlich geäußert; in seinen Dramen ist davon nur in der Figur der Kundry Zeugnis gegeben, die für Schuld in früherem Leben büßen muß.

Deutungen, die sich nicht an Wagners Text halten, sondern diesen eigenmächtig umdeuten, sind wertlos. Deutungen, die sich an den Text und an anderweitige Äußerungen Wagners halten, sind in oft sich widersprechender Weise möglich. Schuld daran ist nicht nur die von Wagner beabsichtigte Undeutlichkeit, sondern auch die Tatsache, daß er nicht nur von Werk zu Werk, sondern auch während der langen Entstehungszeit des *Ringes* seine Anschauungen änderte und daß diese Anschauungen vielfach unklar und schwankend sind. Das Werk Wagners hat eben nicht die Geschlossenheit des archaischen Mythos und nicht die Zielsicherheit einer modernen Problemichtung! Die ästhetische Schwäche des *Ringes* liegt keineswegs in der Tatsache, daß der Komponist sich anmaßt, nicht bloße Liebesgeschichten auf die Bühne zu bringen, was man sonst der Oper immer vorwarf, sondern Ideen. Die Schwäche liegt darin, daß diese Ideen nicht einheitlich, nicht eindeutig sind. Auf Brahmsens

Frage: „Wenn ich in aller Welt nur wüßte, was aus dem Ringe wird und was Wagner damit meint?“ gibt es demnach eine klare Antwort nicht. Die Versuche, den Sinn des Nibelungengedichtes zu deuten, weichen voneinander ab, auch dort, wo die Deuter nicht sich und ihre eigene Weltanschauung hineininterpretieren, sondern sich auf Ansichten und Gedanken beziehen, die Wagner außerhalb seines dichterischen Werkes geäußert hat. Nietzsche hat in seinem Pamphlet gegen Wagner, das den Kern der Sache selten trifft, u. a. gesagt: „Es ist das Rätselreiche seiner Kunst, ihr Versteckspielen unter hundert Symbolen, ihre Polychromie, was diese Jünglinge zu Wagner lockt und führt.“ Wir können dazusetzen: und seine Deuter zu eigenmächtigen Deutungen verführt. Sie hätten besser daran getan, statt zu deuten, Wagners Dichtung mit seinen außerhalb der Dichtung geäußerten Gedanken zu vergleichen und dabei auch ungescheut auf die vielen Widersprüche hinzuweisen. Am besten ist das noch Drews gelungen. Der Musiker Wagner verdient heute mehr Interesse als der unsichere Philosoph und der zweifelhafte Prophet von einst.

Die Musik in deutschen Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts

VON WERNER BRAUN, HALLE/SAALE

Der Quellenwert älterer Bibliotheksverzeichnisse und Kapellinventare ist seit längerer Zeit bekannt. Die musikwissenschaftliche Quellenforschung verdankt ihnen die Identifizierung mancher anonym überlieferter Kompositionen. Das Schaffen zahlreicher Meister konnte mit ihrer Hilfe rekonstruiert und abgerundet werden. Auch über die Verbreitung einzelner Werke und den Grad der allgemeinen Wertschätzung ihrer Autoren vermitteln sie bedeutsame Aufschlüsse. Die Notenverzeichnisse der Michaeliskirche in Lüneburg, der Weimarer Hofkapelle und die Musikalienaufstellung über den Nachlaß des Naumburger Kantors A. Unger — um nur die wichtigsten zu nennen — sind für jeden Musikhistoriker feste Begriffe.

Alle diese verlorenen Bibliotheken sind offizielle Sammlungen gewesen: sie enthielten Musik für den „Dienstgebrauch“. Unsere Kenntnis über das Musikrepertoire des Liebhabers ist ihnen gegenüber außerordentlich gering. Um diese Lücke wenigstens etwas auszufüllen, hat der Verf. etwa 20 auf der Universitätsbibliothek Halle befindliche Auktionskataloge von bedeutenden Gelehrtenbibliotheken des 17. und 18. Jahrhunderts einer Durchsicht unterzogen¹. Neun von ihnen wiesen Musikalien oder Bücher über Musik auf. Nur drei jedoch führten eine eigene Rubrik „Musicalia“. Häufig stehen Musikbücher unter Werken aus anderen Geistesgebieten nach Format geordnet. Bei systematischer Anordnung der Kataloge findet man theoretische und praktische Musik unter den verschiedenartigsten Sammelbezeichnungen

¹ Diese Arbeit möchte den Blick auf diese fast unbekanntenen Quellen lenken. Eine musikwissenschaftliche Auswertung aller alten Auktionskataloge im Sinne der von K. A. Göhler über die Erfassung der sog. „zeitgenössischen Bücherbeschreibung“ geäußerten Gedanken (K. A. Göhler, *Die Meßkataloge im Dienste der musikalischen Geschichtsforschung*, SIMG, 3. Jg., Leipzig 1901/02, S. 368) wäre wünschenswert.

aufgeführt (*Libri Theologici, Historico-Philologici, Miscellanei, Mathematici, Gallici, Italici* etc.).² Dadurch wird ihre Ermittlung außerordentlich erschwert.

Noch in anderer Hinsicht unterscheiden sich die Privatverzeichnisse von den oben genannten amtlichen Aufstellungen: sie sind in der Regel von Nichtmusikern zusammengestellt, lassen oft bibliographische Genauigkeit vermissen und begnügen sich besonders bei handschriftlichen Musikalien gern mit allzu summarischen Angaben, welche die persönliche Einsichtnahme des interessierten Käufers voraussetzen.

Alle diese Nachteile werden jedoch durch einen wesentlichen Gewinn aufgewogen: wir bekommen durch die Auktionskataloge Einblick in die Hausmusikliteratur älterer Zeit und werden über die Bedeutung unterrichtet, welche die Musik in den Bibliotheken gelehrter Nichtmusiker im 17. und 18. Jahrhundert einnahm.

Aus den neun in Betracht kommenden Verzeichnissen heben sich drei Musiksammlungen als besonders geschlossene Komplexe heraus, von denen jeder einzelne eine eigene, zeitlich und persönlich geprägte Geschmacksrichtung erkennen läßt. Wir bringen sie daher mit bibliographischen Ergänzungen (diese in Klammern) zum Abdruck³.

Eine Musikaliensammlung des 17. Jahrhunderts: *Bibliotheca Bosiana* ...⁴ Lipsiae ... 1699.

Da die Büchersammlung des Leipziger Archidiacons D. Gottfried Christian Bosius (geb. 18. 2. 1619 in Leipzig, gest. 13. 4. 1671 ebenda) noch nach dem Tode ihres Besitzers weitergeführt und vermehrt worden ist, werden wir auch bei einigen Musikalien die Möglichkeit einer späteren Eingliederung in den ursprünglichen Komplex voraussetzen müssen. Trotzdem ist der Musikbesitz des Geistlichen, der mit den Kantoren Tobias Michael (Thomaskantor 1631–1657) und Sebastian Knüpfer (Thomaskantor 1657–1676) gewiß in vertrautem Umgang stand und auch die Nicolaiorganisten J. Rosenmüller (im Amt 1651–1655), Adam Krieger (im Amt 1655 bis 1657 oder 1658) und Werner Fabricius (im Amt 1658–1679) gut kannte, noch leicht erkennbar. Manche Stücke, wie z. B. die Lassoschen geistlich-weltlichen Gesänge, gehören einer älteren geselligen ad-libitum-Musizierpraxis an und mögen noch aus Boses Studienzeit (1632 an der Universität Wittenberg und 1635 an der Universität Leipzig⁵) stammen. Mit Erstaunen betrachtet man den hohen Anteil des norddeutschen geistlichen Liedes in der Bibliothek eines Leipziger Gelehrten, während von den einheimischen Liedtalenten nur Adam Krieger vertreten ist:

Nr. d. Bibliothek *Libri Theologici* etc.⁶

101. *Corn. Beckers Psalter Davids gesangweise* L(eipzig) 1620.

442. *Jo. Ristens himmlische Lieder*, Lüneb. 1658 (2. Aufl.).

Ej. Sabbathische Seelen-Lust, ib. 1651.

Ej. neue musicalische Fest-Andachten, ib. 1655.

450. *Jo. Rists Paßions-Andachten*, Hamb. (1648).

Ej. musicalisches Seelen-Paradies, Lüneb. 1660.

² Ähnlich wie in den alten Meßkatalogen (Göhler, a. a. O., S. 311 f.).

³ Wenn nicht anders vermerkt, sind die Ergänzungen aus dem Eitnerschen Quellenlexikon genommen.

⁴ "... sive libri ... quas magno labore et sumptu B. Dn. D. G. Ch. Bosius ... collegit et praesentaneus Dn. possessor post illius mortem hactenus continuavit ..."

⁵ Lebenslauf bei J. U. Mayer, *Priesterliches Ehren-Kleid* ... Leipzig (1671) (Leichenpredigt).

⁶ S. 27, 122 f., 145 ff., 186.

476. Jo. Ristens frommer (und gottseliger) Christen tägl. Hauß-Music. Lüneb. 1645.
Ej. (Neue) musicalische Catechismus-Andachten.
ib. 1686. (Diese Ausg. nicht bei Eitner).
Ej. (Neue) musicalische Creutz-Trost-Lob- und Dank-Schule. ib. 1659.
Ej. starcker Schild Gottes. Hamburg 1644. (nicht bei Eitner)
483. Joh. Herm. Scheins Cantional s. Gesang-Buch, Leipz. 1645. (2. Aufl.)
489. u. 495. Theoph. Großgebauers Wächter-Stimme. Frankfurt 1661 und Leipzig 1667.
665. Hect. Mithobii Psalmodia christiana, s. was von der Christen Musick zu halten, I. (Eitner: Wittenberg) 1665.

Historico-Philologici⁷

447. Athan. Kircheri Musurgia, s. Ars magna . . .
913. (Sbd) Mich. Praetorii Theatrum Instrumentorum deutsch mit K.(upfern), Wolfb. 1620 (= 6. Teil des 2. Bandes vom Syntagma Musicum).
996. Orland. Lassii deutsche Lieder. (Teutsche Lieder mit 5 Stimmen in ein Opus zusammen getruckt) Nor. 1593. 5. B. (ände)⁸
997. Etlche uhralte Scripta und Manuscripta auf Pergamen. (fraglich ob Musik).
998. Ad. Krügers Arien. L.(eipzig) 1657. 8. Bände.⁹
999. Ein Paquet geschriebener musicalischen Raritäten.
1000. Vier geschriebene Noten-Bücher.
- Libri Miscellanei inprimis Historico-Philologici etc.¹⁰
578. Corn. Beckers Psalmen Davids mit 4. Stimmen. Drd. 1661. (H. Schütz, 3. Ausg.)¹¹
576. Ambr. Lobwassers Psalter Davids Gesangweise. Ff. 1600.
589. 90. Jo. Rists (Neuer) himlischer Lieder, T. 1. 2. 3. Lüneb. 1657. (2. Aufl.) 2. B.
961. Nic. Gengenbachs Musica nova. L. 1626 (Schulmusiklehre).
1059. Opern/Ballete etc. 20. Stücke.
1064. Var. 14. St. musicalische Sachen auf allerhand Fälle.
1065. Westhofs Sonaten italiänisch in Kupffer gestochen.
(Instrumentalkompositionen sind nur von dem jüngeren Namensträger,
Johann Paul von Westhoff [1656–1705], bekannt geworden¹².)
1079. Ein Volumen Opern/Comoedien und Carminum selectorum.
695. Corn. Beckers Psalter Davids gesangweise.

Die Musikalien in einer norddeutschen Gelehrtenbibliothek der Bachzeit: Bibliothecae beati Jo. Alb. Fabricii Pars I, 1738 (Sectio II, Appendix, S. 18 ff.).

J. A. Fabricius (geb. 11. Nov. 1668 in Leipzig, gest. 30. April 1736 in Hamburg)¹³ galt schon zu Lebzeiten als europäische Berühmtheit¹⁴. Seine noch heute geschätzten Materialsammlungen zur lateinischen, griechischen und mittelalterlichen Literaturgeschichte und zur Missionsgeschichte seiner Kirche¹⁵ fußten auf einer 20 000

⁷ S. 261, 297, 303.

⁸ NA nach der in drei Teilen publizierten Ausgabe von 1567, 1572 und 1576 in der Lasso-GA, Bd. 18, Leipzig o. J.

⁹ Nur als Torso erhalten. NA der Neuen Arien nach der Ausg. von 1676, hrsg. v. A. Heuss in DDT, Bd. 19, Leipzig 1905.

¹⁰ S. 322, 325, 330, 333 ff., 347.

¹¹ NA nach der gleichen Ausg. in der Schütz-GA, Bd. 16, hrsg. v. Ph. Spitta, Leipzig 1894.

¹² E. H. Meyer, Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa, Kassel 1934, S. 256.

¹³ H. Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller, 2. Bd., Hamburg 1854, S. 238 ff.

¹⁴ D. Möller, J. A. Fabricius. 1668–1736. Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte, Bd. XXXVI, Hamburg 1937, S. 1 ff.

¹⁵ J. Richter, Vier deutsche Missionstheologen des 18. Jhs. Festgabe A. v. Harnack, Tübingen 1921, S. 249 ff.

Drucke umfassenden, reichhaltigen Bibliothek. In ihr nahm die etwa 80 Stück starke Musiksammlung nur einen verschwindend kleinen Platz ein, und doch ist sie die umfangreichste Musikalienzusammenstellung, die in den Auktionskatalogen ermittelt werden konnte. Sie bildet eine schöne Ergänzung zum Charakterbild des als maßvoll und zurückhaltend gerühmten Gelehrten. Wenn er seiner Tochter anlässlich ihrer Eheschließung den Rat gab, sie solle alle laute Compagnie vermeiden und lieber „die Zeit mit dem Clavier vertreiben“¹⁶, so charakterisiert das den feinsinnigen Fabricius sehr treffend. Seine Musikalien sind nämlich ganz auf das Ideal des Saitenklangs eingestellt, wobei eine Vorliebe für die gedämpfte Viola da Gamba unverkennbar ist.

Fabricius verdankte seinen musikalischen Sinn, der ihn sogar zur Teilnahme an musikalischen Diskussionen befähigte¹⁷, zweifellos der väterlichen Erbmasse: er war der Sohn des Leipziger Musikdirektors der Paulinerkirche, des Nicolai-Organisten Werner Fabricius, den Schering als den bedeutendsten Vertreter des Leipziger Orgelspiels im 17. Jahrhundert bezeichnet¹⁸. Der Gelehrte gedenkt in einer seiner Schriften mit leiser Wehmut seines ihm zu früh entrissenen Vaters:

„... Nil me poeniteat sanum Patris hujus, qui amore, pia cura & institutione optime de me promeritus, & arte sua Musica Principibus probatus Viris, utinam ne tam mature ereptus mihi fuisset. Exstant ejus deliciae Harmonicae typis exscriptae Lipsiae 1657. 4. Sed longe plura ejus generis, MSta à me & aliis horum scitamentorum amatoribus asservantur. Mortem magnis passibus appropinquantem, memini qui puer lecto ejus adstabam ab eo hoc plausu: Nun habe ich überwunden...“¹⁹.

Daraus ersehen wir, warum keine Werke von Werner Fabricius in den Versteigerungskatalog gelangten: sie wurden aus Pietät gehütet. Überhaupt scheint kaum etwas aus dem Nachlaß des Vaters in die Hamburger Gelehrtenbibliothek aufgenommen worden zu sein. Die angegebenen oder leicht zu ermittelnden Daten der Drucke und Handschriften beweisen vielmehr, daß J. A. Fabricius die zahlreichen Klavierwerke, Konzerte, Ouverturen, Sonaten, Suiten und Solokantaten für den eigenen Hausgebrauch angeschafft hat.

Musicalia.

Gedruckt in Folio.

- 1 *Musical. Clavier-Schatz del J. A. Reineken copiate J. D. Diercks 1702.* (Nicht bei Eitner).
- 2 *J. S. Beyer Musical. Vorrath neu variirter Fest-Choral Gesänge auf dem Clavier in Canto und Basso, 3 Th. Freyberg 1719.*
- 3 *Dan. Vettern Musicalische Kircki- und Haus-Ergötzlichkeit. Leipzig 1709* (1. Teil. Vetter war Schüler und Nachfolger von W. Fabricius. Es handelt sich um vierstimmige Choräle mit beigegebenen Variationen für Spinett oder Clavichord²⁰).

¹⁶ D. Möller, a. a. O., S. 29.

¹⁷ z. B. eröffnete er die Diskussion über die Telemannschen Brodtes-Kantaten (vgl. die Arbeit des Verf. im Händeljahrbuch 1955, S. 51). In zwei Programmen beteiligte er sich an den Auseinandersetzungen über Wert und Unwert der Opern. Für Matthesons *Große Generalbaßschule* steuerte er ein lateinisches Gratulationsgedicht bei. Seine *Memoriae Hamburgenses* (1701 ff.) bilden auch für die Musikgeschichte der Hansestadt ein wichtiges Quellenwerk.

¹⁸ *Musikgeschichten Leipzigs*, Leipzig 1926 (2. Bd.), S. 249.

¹⁹ J. A. Fabricius, *Centuria Fabriciorum* . . . , Hamburg 1709, S. 76.

²⁰ Eine Probe bei Schering, a. a. O., S. 253 f.

- 4 (F. X. Murschhauser) *Prototypon Longo-Breve Organicum. Fug. & Praeambula. Norib.* (offenbar der 2. Teil).
- 5 *Pièces de Viole par Marais, Livre second. Amst.* (1701).
- 6 *Pièces de la Basse par Marais Livre second.*
- 7 (Auserlesene) *Soliloquia durch R. Keiser. Hamb. 1714* (aus der Brockes-Passion).
- 8 *Arien der Opera: Die Macht der Tugend, R. Keiser.* (Hamb. 1701).
- 9 *Durchl. Ergötzung über Cantaten, Duetten und Arien ohn Instrum. von R. Keiser, Hamb. 1713.*
- 10 *Arien aus der Opera Erindo von J. S. C.(ousser). Hamb. 1695* (nicht erhalten).
- 11 *D.J.P. Treibers Invention eine Arie aus allen Tönen, Accord und Tacten zu componiren. Jen. 1704.*

Geschrieben.

- 12 *Sonate da diversi Maestri. Viol. I.*
- 13 *Ej. Viol. II.*
- 14 *Bassus.*
- 15 *Violino solo delle sonate di (M.) Masciti Opera I. & II.* (Masciti lebte bis 1738).
- 16 *Violoncello . . .*
- 17 *Basso Contin . . .*
- 18a *Violino solo delle sonate di Corelli. (Op. V, 1700?)²¹.*
- 18b *Basso Contin. . . .*
- 19 *Sonata a Violino Solo Con Basso Continuo di Corelli.*
- 20 *Violino Imo di Caldara (gest. 1736. Op. 2, 1701?)²².*
- 21 *Viol. Ildo . . .*
- 22 *Basso continuo . . .*
- 23 *Violino Imo Autore Albinoni & Caldara. (T. Albinoni, gest. 1750. Mutmaßliche Druckvorlage: Op. 1, 1694)²³.*
- 24 *Violino Ildo . . .*
Violoncello & Basso Contin . . .
- 25 (Conrad Höffler) *Primitiae Chaelicae in 12. Suiten. Viola da Gamba Solo con Basso Contin. & Basso (1695)²⁴.*
- 26 *Concerto in E h a 3 Violines, 1 Viola con Violoncello e Cembalo. Ant. Vivaldi.*
- 27 *Concerto in A. b. a 2 Violini. Vivaldi.*
- 28 *Concerto in G. b. di Vivaldi.*
- 29 *Concerto in D. h. di Vivaldi.*
- 30 *Concerto in D. b. di Vivaldi.*
- 31 *Concerto a VI. di Meck (Violinist in Mainz. Seine XII Concerti à 5 & 6 stromenti Lib. I und II erschienen in Amsterdam).*
- 32 *Concerto a VI. di Meck.*
- 33–44 *XII. Sonaten a III. di Corelli. (Seine Triosonaten erschienen ab 1681).*
- 45 *Ouverture a. V. par R. Keiser.*
- 46 *Ouvert. a VI. par Keiser D.dur.*
- 47 *Sonata Concert a 3. (G. L.) Gregori. (Violinist in Lucca, gest. 1743).*
- 48 *Ouverture a V. par Hendel G.mol.*
- 49 *Ouverture a III. G.dur.*
- 50 *Ouverture a IV. Strom. par A. Halter. B.dur. (Seit 1714 Kantor in Kneiphof in Königsberg, bei Eitner keine Werke angegeben).*

²¹ Werkverzeichnis von B. Paumgartner in MGG, II, 1952, Sp. 1673 ff.

²² Werkverzeichnis von B. Paumgartner in MGG, II, 1952, Sp. 646 ff.

²³ Werkverzeichnis von B. Paumgartner in MGG, I, 1949–1951, Sp. 297 f.

²⁴ A. Einstein, *Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba*, Leipzig 1905, S. 31.

- 51 *Ouverture a III. de Nidereux*. (?)
 52 *Concerto a VII. Strom. del Viorelli* (?).
 53 *Sonata a III. di* (J. Bapt.) *Kuch* (aus Hamburg. 1714 nach Zeitz empfohlen. Bis 1722 Kapellmeister in Zerbst)²⁵.
 54 *Sonata a IV. di* (P. A. ?) *Ziani*.
 55 *Parties de Viole de Gambe avec la Basse Contin.*
 56 *Concerto a V. di Kupffer* (?).
 57 *Concerto a V. di Schütz* (?).
 58 *Ouverture a III. de Nidereux*.
 59 *Sonata a Viol. Solo c. Basso di* (F. A.) *Bonporto* (aus Op. 7 ?)²⁶.
 60 *Musicalische Sterbens-Gedanken von J. Pachelbel* (1683 gedruckt, aber nur im Ms. erhalten)²⁷.
 61 *Noch einige gedruckte u. geschriebene Musicalia.*
 62 *Ein Rußisch geistlich Stück.*
 63 & 64 2 *Cantaten di Telemann*.
 65 *Passions Arien par* (P. L.) *Wockenfus*. (Vielleicht identisch mit dem Berliner Ms. „Musikalische Todesgedanken“?)
 66 *Cantata del Rentz*. (Lebenszeit unbekannt. In Berlin eine Kantate).
 67 *Ouvertures de Mattheson*.
 68 *Cantate amoroze di G. B. Bassani*. (Verschiedene Opera Bassanis führen diesen Untertitel. Als Haupttitel begegnet er jedoch nur auf dem verschollenen opus 28, 1701)²⁸.
 69 *Cantate IV. a voce sola con II. Violin. o flauti & Basso Cont.*
 70 *Sonata da A. F. Ursinus*. (Nur durch 5 handschriftliche Kantaten bekannt).
 71 *Cantata Oboe o Violino e Voce sola C.D.M.*
 72 *Cantate di Bassani*. (Opus 31, Bologna 1703 ?)²⁹.

Gedruckte Musicalia in Quarto.

- 1—4 *Arie Composte da diversi Maestri celebri raccolte in Jena. 1708. Tomi IV.*
 5 *Niedtens Musical-Handleitung, Hamb. 1700.*
 6 *The Dancing School 1695.*
 In Pars II, 1739, S. 794 wird die Operntextsammlung des Gelehrten³⁰ aufgezählt:
 2833 *Hamburgische Opern. Aesopus. Alceste. Arsaces. Atalanta. Barbacola. Belsazer. Frohlockende Britannien. Cadmus. J. Caesar. Calypso. Das herrschsüchtige Cammer-Mädchen. La Capricciosa e il Credulo. Carneval in Venedig. Carolus V. Claudius. Cupido. Donquixotte. Hamb. Schlacht-Zeit. Henricus IV. Jodelet. Miriways. Nero. Otto. Polyuct. 2 Prologi, Richardus I., Sancio mit 2 Prologis, Sieg der Schönheit. Sueno. Tamerlan. Triumph des Friedens. Vespetta. Ulysses.*
 2834 *Leipziger Opern. Aceste. Alceste. Aeneas. Athanagilda. Caligula. Domocritus. Erechtheus. Germanicus. Justinus. Medea. Orion, Perseus und Andromeda. Pyrrhus und Demetrius. Ulysses.*
 2835 *Ein Convolut Wolffenhüttelsche und andere Opern.*

²⁵ B. Engelke, J. F. Fasch, Dissertation, Druck Halle 1908, S. 57 ff.

²⁶ Werkverzeichnis von G. Barblan in MGG, II, 1952, Sp. 126.

²⁷ Vgl. DTB II, 1, S. 26 ff.

²⁸ R. Haselbach, G. B. Bassani, Kassel und Basel 1955, S. 54.

²⁹ Ebenda, S. 58.

³⁰ Die Reichhaltigkeit dieser Sammlung war schon vor ihrer Auflösung bekannt. Als nämlich J. U. v. König in der „Teutschübenden Gesellschaft“ ein Verzeichnis sämtlicher in Hamburg aufgeführten Opern anregte, konnte er sich auf das von ihm selbst und von Fabricius gesammelte Material berufen (M. Rosenmüller, J. U. v. König, Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, Berlin 1896, S. 81 f.). Bekanntlich hat J. Mattheson diesen Plan verwirklicht.

Die Musikbibliothek des Sächsischen Hof- und Justizrates
Friedrich Benedikt Örtel (1751)³¹

Im Gegensatz zu der eben besprochenen Hamburger Bibliothek, in welcher deutsche und italienische Autoren dominierten, wird in dem Örtelschen Verzeichnis fast ausschließlich dem französischen Geschmack gehuldigt. Das Lieblingsinstrument des vielbeschäftigten und einflußreichen Hofrats³² war zweifellos die Querflöte; seine Musikalien kann man beinahe als eine Spezialsammlung zur frühen Querflötenmusik bezeichnen. Daß hierbei ausschließlich französische Komponisten das Bild bestimmen, ist leicht einzusehen, verdankte doch die deutsche Musikwelt des 18. Jahrhunderts dem französischen Flötenspiel entscheidende Anregungen³³. Michel de La Barre, der maßgeblich zur Ausbildung eines instrumentengerechten Stils beigetragen hat³⁴, ist mit mehreren Belegen vertreten. Von J. Hotteterre le Romain wird ein nur noch Fétis bekanntes, wahrscheinlich theoretisches Flötenwerk aufgeführt. Neben einigen Kammermusikstücken sind französische Musikdramen und Ballette vorhanden. In dieser Frankreich zugewandten Einseitigkeit unterschied sich der Hofrat deutlich von der Geschmacksrichtung des Dresdener Hofes, welcher neben der französischen Schauspielmusik der italienischen Oper große Sympathien entgegenbrachte³⁵.

*Musicalien*³⁶

In Folio

- 8676 *Concerti grossi da Arcangelo Corelli da Fusignano opera VI^{ta} parte prima, a Amst. chez Estienne Roger 1712. 115 Bl. in Kupffer gest.*
- 8677 *Europe galante Ballet représenté en l'an 1697. composé par (A.) Campra, les paroles sont de Msr. de la Motte, a Paris chez Ballard 1725 (5. Aufl.) grand papier. F. vg.*
- 8678 *Les printemps et l'été cantates Françaises composés par (P.-J.) Burette, ib. 1722. etl. 20, Bl. in K. gest.*
- 8679 *Contredances et branles qui se dancent aux Bals de l'Opera, ib. chez Boivin. 12. Bl. in K. gest. (nicht bei Eitner).*
- 8680 *Sonates, par (J. B.de) Boismortier, ib. 1724. 110 Bl. in K. gest. durch Marin. (Wahrscheinlich Opus 3³⁷.)*
- 8681 *Ein Fasc. geschriebene Musicalien auf die Flüte-traversiere.*

In Quarto

- 8682 *Nouvelle methode pour apprendre la Musique par (M. P. de) Monteclair, a Paris 1700. 36 Bl. in K. gest. Frb.*
- 8683 *Mennuets qui se dansent aux Bals de l'opera I. recueil par le même, ib. 18. Bl. in K. gest. Frb.*

³¹ Drucktitel: *Ad Elegantiores Litteras Bibliotheca Selectissima. Lipsiae D. XXXIII. Seqq. Novembris AN. MDCCCLI.* Die Titelformulierung und Datierung ist später handschriftlich korrigiert und ergänzt worden.

³² In Zedlers *Großem Vollständigen Universal Lexikon*, XXV. Halle und Leipzig 1740, Sp. 764 wird er auch Beisitzer des Oberhofgerichtes und des Konsistoriums zu Leipzig genannt. In einer gegen Örtel gerichteten juristischen Schrift (*Status Causae* . . . 18. Aug. 1744) heißt er Herr „auf Körtitz“.

³³ H. P. Schmitz, *Querflöte und Querflötenspiel in Deutschland während des Barockzeitalters*, Kassel und Basel (1952), S. 48.

³⁴ Ebenda, S. 46 f.

³⁵ Vgl. die Tabelle bei I. Becker-Glauch, *Die Bedeutung der Musik für die Dresdener Hoffeste . . .*, Kassel u. Basel (1951), S. 28.

³⁶ Handschriftlicher Zusatz: „desunt“, sie waren also am Tage der Versteigerung schon weggegeben.

³⁷ Vgl. Werkverzeichnis von F. Raugel in MGG, II, 1952, Sp. 71 f.

- 8684 V. *Concerts à 2. Flûtes traversieres sans Basses par le même, VI. Sonates pour 2. flûtes par M. R. a Paris 1722. Concerts a 2. flûtes par Prunier, ib. 1723. Morel, Aubert. Frb.*
- 8685 *Sonates à 2. flûtes par Rob. Valentine, ib. 1721. (Diese Ausg. nicht bei Eitner) suites par (M.) de la Barre, ib. 1709. 22. Bl. Frb.*
- 8686 *IVme recueil d'airs par Prunier, ib. 1722.*
- 8687 *Récueils d'airs par (N.) Renier et (J. B. D. de) Bousset, ib. eod.*
- 8688 *L'embarras des Richesses. 8. Bl.*
- 8689 *Le besoin d'aimer comedie par (J. J.) Mouret. 11. Bl.*
- 8690 *La mode comedie par le même. 9. Bl.*
- 8691 *L'ouvrage d'un moment par (J. B. M.) Quinault. 7. Bl.*
- 8692 *Divertissement de l'eclipse par le même. 14. Bl.*
- 8693 *Amadis le cadet parodie. 3. Bl.*
- 8694 *Livre de simphonies, contenant VI. suites en trio, par (A.) d'Ornel, a Paris 1716. 8. Bl.*
- 8695 *Ier et Xme (?) livre de pieces pour la flûte travers. par la Barre, ib. 1710. Tibiades piece pour la flûte etc. ib. 1717. L'art de preluder sur la flûte par Hotteterre, oeuvre VIIe, ib. 1719. 120. Bl. F. vg.³⁸*
- 8696 *Des (Pièces en) trio pour les violons, flûtes et hautbois par de la Barre, ib. 1707. (2. Aufl.) 198 Bl. gedruckt.*
- 8697—99 *Recueil d'airs pour 2. flûtes composé de 39. sonates de differents auteurs MSCt. III. Voll. F. vg.*
- 8699 b) *Medéc et Jason tragedie. F. vg.*
- 8699 c) *Les fêtes de Thalie ballet en musique par (J. J.) Mouret, a Paris 1720. F. vg.*
- 8700 *La provençale par le même, ib. 1722. ag.*
- 8701 *Pirithöus tragedie par le même, ib. 1723. in Kupffer gest. F. vg.*
- 8702 *(J.-B. Lully) Amadis de Grece tragedie en musique, ib. 1699. F. vg. (2. Aufl.)*
- 8703 *Didon, Tragedie en musique par (H.) Desmarests, ibid. 1693. F. vg.*
- 8704 *Les elements ballet dansé par le Roy, ib. 1725. F. vg.*
- 8705 *Arien aus den 3. Singspielen Flora, Cecrops und Procris, v. J. Ph. Kriegern, N. 1690. F. vg.*
- 8706 *Dan. Veters musicalischer Kirch- und Haus-Ergötzlichkeiten, Ilter Theil, L. 1713. F. vg.*

Solche ausgeprägten Typen wie die eben geschilderten Bibliotheken sind die anderen kleineren Musiksammlungen nicht gewesen. Sie verkörpern vielmehr einen gewissen Durchschnittsgeschmack und können zur Beantwortung der Frage nach der Verbreitung gewisser Musikalien oder Musikbücher treffliche Dienste leisten.

Es ist ganz unverkennbar, daß der Geschmack breiter Liebhaberkreise besonders auf das Lied konzentriert war. Die allgemeine Beliebtheit der Ristschen geistlichen Liedsammlungen scheint das 17. Jahrhundert überdauert zu haben. So enthält die erst 1778 versteigerte Bibliothek des Göttinger Universitätsprofessors Richter noch acht Publikationen des Wedeler Predigers³⁹. Sehr geschätzt waren auch die verschiedenen Ausgaben des Beckerschen Psalters (1602 ff.). Er konnte fünfmal festgestellt werden, davon zweimal in der Bearbeitung von H. Schütz⁴⁰. Die meisten

³⁸ Vgl. F.-J. Fétis, *Biographie universelle*, IV, Paris 1878, S. 374 (Ausgabe von 1712).

³⁹ *Bibliothecae Richterianae Pars sexta et ultima . . .* (versteigert am 23. 3. ff. 1778), Göttingen o. J., S. 226, 279, 281 und 351.

⁴⁰ Ebenda, S. 283 und in der Boseschen Bibliothek.

jüngeren Bibliotheken bevorzugten jedoch das zeitgenössische weltliche Lied. Die Sammlung neuer Oden und Lieder von Valentin Görner (Hamburg 1742) wird in dem Richterschen Kathalog genannt (S. 329). Die Bibliothek des Wittenberger Philosophieprofessors E. G. Chr. Schroeder (geb. 17. 12. 1734, gest. 18. 9. 1773 in Wittenberg)⁴¹ führt neben R. Keisers Kantatensammlung *Musikalische Landlust* (Hamburg 1714) auch Gellerts *Geistliche Oden und Lieder mit Melodien* von C. Ph. E. Bach, Berlin 1759 (2. Aufl.)^{41a}. Der bekannte Drucker und Verleger J. G. I. Breitkopf besaß die Sammlung *Versuch in scherzhaften Liedern*, I und II, Berlin 1745, und selbstverständlich auch des Sperontes berühmte und seit 1740 vom Breitkopfschen Hause verlegte *Singende Muse an der Pleiße*, Leipzig 1747⁴². Auch die musikalische Theorie ist in den untersuchten Bibliotheken gut vertreten. Die altbewährte *Musurgia* A. Kirchers (1650) ist noch vereinzelt anzutreffen. Man nimmt mit Verwunderung wahr, daß außer der *Grundlage einer Ehrenpforte* (Hamburg 1740)⁴³, und dem *Kern melodischer Wissenschaften* (Hamburg 1737)⁴⁴ kein Werk J. Matthesons aufzutreiben war. Dagegen sind seine literarischen Gegner vorhanden. Der preußische Justizminister Ludwig Otto von Plotho (gest. 1731⁴⁵) besaß in einem Sammelband: 1. *Joh. Heur. Buttstedt* (Ut, mi sol, re, fa, la – tota Musica et Hamonia aeterna oder) *neu-eröffnetes fundamentum musices entgegen gesetzt dem neu-eröffneten Orchestre*. Erfurth (1716). 2. *Andr. Werckmeisters Orgel-Probe*. Quedlinb. 1716. 3. *Eiusd. Organum Gruningense redivivum*. Aschersleb. 1705. 4. *Constantino il Grande drama per musica, ital. & germ.* Breßl. 1729⁴⁶. Der zitierte Nachlaß E. G. C. Schroeders führt in einem Sammelband sogar F. X. Murschhausers (*Academia musico-poetica bipartita* oder:) *hohe Schule der musical. Composition erster Theil*, Nrnbg. 1721 an⁴⁷. Daneben findet man Liebhaberlehren wie J. Ph. Treibers *Sonderbare Invention, eine einzige Arie aus allen Tönen zu componiren* (Jena 1702) in Ausgaben von 1703⁴⁷ und 1704⁴⁸, J. F. Daubes *Generalbaß in 3 Akkorden* (Leipzig 1756⁴⁹), J. Ph. Kirnbergers *allezeit fertiger Polonoisen- und Menuettenkomponist*, Berlin 1757⁵⁰ u. a.

Die Auseinandersetzungen über die protestantische Kirchenmusik sind naturgemäß von den Gelehrten des untersuchten Zeitraums mit Anteilnahme verfolgt worden. Nicht nur die zitierten Schriften von Großgebauer und Mithobius, sondern auch *Die vertheidigte Kirchenmusik wider M. Christian Gerbern* von G. Motz (1703) beweisen das⁵¹.

41 Vgl. die Gedenkrede: *Rector . . . G. F. Krausius . . . viri . . . E. G. Ch. Schroederi . . . Laudes ac memoriam posteritati prodit, Wittenbergae* (1773).

41a *Bibliothecae M. Ern. Gottfr. Christ. Schroederi . . . Vitebergae* Die XIV Febr. 1774. S. 142 und S. 56. In diesem Katalog wurde übrigens auch das Klavier des Professors zum Verkauf angeboten.

42 Über das Zustandekommen und das Schicksal dieser 1795 versteigerten Bibliothek berichtet W. Schmieder, G. J. Breitkopfs Privatbibliothek. *Werden und Vergehen. Otto Glauning zum 60. Geburtstag* . . . Leipzig 1938, S. 73 ff.

43 *Bibliothecae Richterianae Pars quinta*, Göttingen o. J. (versteigert 1776), S. 286, Nr. 2634.

44 In der Breitkopfschen Bibliothek, S. 484.

45 Biographie seines Sohnes Erich Christoph v. Plotho in der ADB, Bd. 26, S. 312 ff.

46 *Bibliotheca, quam vir olim . . . Dm. Ludovic Otto. Nob. Dom. de Plotho . . . collegit . . .* Berolini. . . 1732, S. 893, Nr. 5717 unter „*Mathematici in 4*“.

47 a. a. O., S. 142, Nr. 3225.

48 In der Fabricius-Bibliothek.

49 *Bibliotheca . . . Schroederi*, S. 134.

50 Breitkopf-Bibliothek, S. 150.

51 *Bibliothecae Schraderianae Pars posterior, Lipsiae* o. J. (versteigert am 23. Nov. 1711), Nr. 82.

Im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses stand zweifellos die barocke Oper. Textbuchsammlungen werden von zahlreichen Katalogen summarisch verbucht. Die erwähnte Richtersche Sammlung nennt 1778 drei Bände „*Gesammelte Opern und Operetten, welche in Hamburg aufgeführt worden*“⁵². Der preußische Minister von Ploto besaß u. a. die (Noten-?)Drucke *Amadis, Tragedie en Musique, a Paris 1684* (von J. B. Lully) und *Les fêtes galantes, ballet en Musique, a Amsterd. 1701* (von H. Desmarets?). In der Bibliothek eines Halleschen Theologen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist unter der Überschrift „*Musicalia*“ sogar die „*Opera Pharaon* von (L. H.) *Graun in Partitur nebst gedrucktem Text*“ (eine hs. Part. von 1735 befindet sich in Wolfenbüttel) verzeichnet⁵³. Freilich kam keine dieser kleineren Opernbibliotheken an die z. T. heute noch erhaltenen von Michael Richey (1678–1761), Johann Klefeker (1698–1775) und Benedict von Ahelefeldt⁵⁴ heran, obwohl auch sie beweisen, wie sehr die von dem Gottsched-Kreis so heftig getadelte „*unvernünftige Liebe*“ zu den Singspielen die Gemüter in Wirklichkeit eingenommen hatte.

Das Tonsystem der türkei-türkischen Kunstmusik

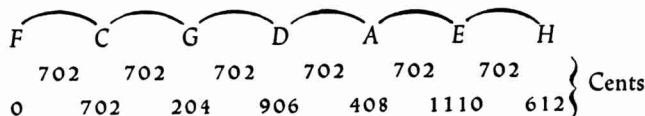
VON GÜLTEKIN ORANSAY, ANKARA (Z. Z. MÜNCHEN)

Inhaltsübersicht:

- I. Vorbemerkung zur Notierung
- II. Die Intervalle
- III. Das Tonsystem
 1. Die Einteilung der Oktave
 2. Der Umfang des Systems
 3. Häufigkeit der Benutzung einzelner Töne
 4. Bei der Benutzung besonders hervorgehobene Töne
- IV. Zur Möglichkeit einer Beziehung zum Tonsystem der indischen Kunstmusik

I. Vorbemerkung zur Notierung

Bei sämtlichen Notenbeispielen dieser Darstellung des Tonsystems der türkei-türkischen¹ Kunstmusik entsprechen die Noten ohne Versetzungszeichen einer in einen Oktavraum transponierten Kette reiner Quinten (702 Cents) von F bis H:



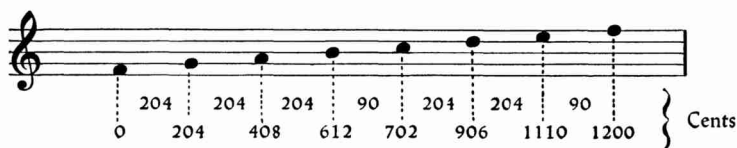
Die großen und kleinen Sekunden zwischen Tönen ohne Versetzungszeichen sind somit 204 bzw. 90 Cents:

⁵² a. a. O., S. 51, Nr. 598/602.

⁵³ *Catalogus . . . aus des verstorbenen Herrn Archi-Diaconi Bolzius Bibliothec allhier . . . Halle (1774)*, S. 51, Nr. 15.

⁵⁴ Walter Schulze, *Die Quellen der Hamburger Oper (1678–1738)*, Hamburg-Oldenburg 1938, S. 12 ff.

¹ Mit „türkei-türkisch“ bezeichnet die Orientalistik das Türkische im Raum der heutigen Türkei (im Gegensatz z. B. zur mittelasiatischen).



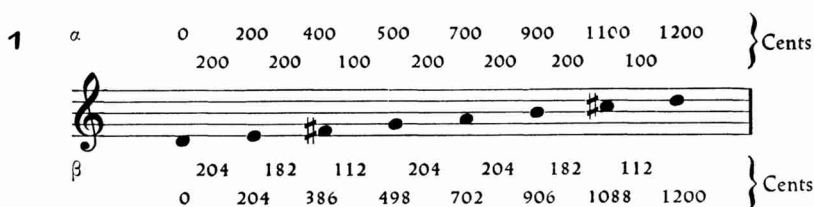
Versetzungszeichen sind:

	1.	2.	3.	
erhöhend	♯	♯	♯	
erniedrigend	♭	♭	♭	
zu	22	92	114	} Cents
bzw. ²⁾		90	112	

In ganz wenigen Fällen benötigt die türkei-türkische Kunstmusik noch Versetzungszeichen zu 70 und 182 Cents. Diese erhält man durch das Subtrahieren bzw. Addieren obiger Zeichen:

	4.	5.	
erhöhend	4♯	5♯	
erniedrigend	♭4	♭♭	
zu	70	182	Cents

Es erübrigt sich an dieser Stelle, das Außergewöhnliche dieser Notierung³ noch ausdrücklich zu betonen. Folgende Beispiele, einmal nach der gleichschwebenden Temperatur (α), das zweite Mal gemäß der oben beschriebenen, quintenreinen Stimmung (β) gelesen, genügen, um den Leser davor zu warnen, sich durch das Schriftbild täuschen zu lassen:



1 α : die temperierte D-dur-Leiter.

1 β : die nach D transponierte Rast-Leiter; d. h. die D-dur-Leiter in reiner Stimmung, ohne Wolfsquinte E-H⁴ (= 680 anstatt 702 Cents), aber mit „Wolfs-Quarte“ F♯-H (= 520 anstatt 498 Cents).

² Vgl. die Notierung der enharmonischen Töne (NB. zu Tabelle II).

³ Eine allgemein verbindliche Notation für die türkei-türkische Kunstmusik gibt es zur Zeit nicht. Die von Rauf Yekta erdachte und z. B. in Lavignacs *Encyclopédie de la Musique*, Teil I, Bd. V, p. 2986 ff., oder dem Artikel *Der Reigen der Tanzenden Derwische* von H. Ritter (in: Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft, I. Jg. 1933) oder dem *Dar-ül-elhan Külliyyati* (Istanbul, c. 1923–1929) erläuterte bzw. verwendete Notation ist seit dessen Tod (1935) völlig außer Gebrauch gekommen. Die heute gebräuchlichen verschiedenen Notationen sind wesentlich praktischer als die von Rauf Yekta. Die oben beschriebene Notation habe ich auf Grund der bisherigen Erfahrungen mit ihren verschiedenen Vorgängern entworfen.

2 α 0 200 400 500 700 900 1100 1200 } Cents
 200 200 100 200 200 200 100

β 204 204 90 204 204 204 90 } Cents
 0 204 408 498 702 906 1110 1200

2 α : die temperierte Es-dur-Leiter.

2 β : die sogenannte „pythagoreische Leiter“, von Eb beginnend.

II. Die Intervalle

Die türkei-türkische Kunstmusik kennt weder die chromatische Fortschreitung⁴ noch Tonleitern mit ausgelassenen Stufen (wie z. B. fünf- oder sechsstufige Leitern). Die Gebrauchsleitern enthalten in der Oktave sieben Stufen und werden aus folgenden drei verschiedenen Sekunden zu je zwei Größen gebildet:

Name				Abk.	Cents	Türk. Bezeichnung
1 a	Kleinere	kleine	Sekunde	s	90	<i>bakiye</i>
1 b	Größere	kleine	Sekunde	S	112	<i>küçük</i>
2 a	Kleinere	große	Sekunde	t	182	<i>büyük</i>
2 b	Größere	große	Sekunde	T	204	<i>tanini</i>
3 a	Kleinere	übermäßige	Sekunde	a	274	} <i>artık ikili</i>
3 b	Größere	übermäßige	Sekunde	A	296	

(Es ist zu bemerken, daß der Unterschied zwischen den zwei Größen desselben Intervalls je 22 Cents [= ein syntonisches Komma] beträgt.)

Die Intervalle S, t und T sind naturgegeben. (S ist das Intervall zwischen dem 15. und 16., t das zwischen dem 9. und 10., T das zwischen dem 8. und 9. Oberton). Hingegen sind die Intervalle s, a und A Rest-Intervalle. Sie entstehen durch die Subtraktion von verschiedenen naturgegebenen Intervallen von der reinen Quarte (M), welche als Gerüst-Intervall bei dem Aufbau der Gebrauchsleitern maßgebend ist:

$$M - (T + T) = s$$

$$498 - (204 + 204) = 90$$

$$M - (S + S) = a$$

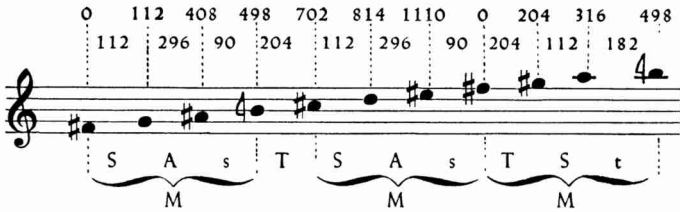
$$498 - (112 + 112) = 274$$

$$M - (S + s) = A$$

$$498 - (112 + 90) = 296$$

⁴ Hierbei ist „die direkte Aufeinanderfolge von zwei oder auch drei durch Einföhrung von Versetzungszeichen unterschiedenen Formen derselben Stufe“ (Riemann, Musik-Lexikon, 1929, Bd. I, S. 318) zu verstehen.

Das bisher Gesagte sei noch kurz durch die Analyse der Leiter des Makāms Evcārā illustriert:



III. Das Tonsystem

Aus der vorangehenden Beschreibung der in der türkei-türkischen Kunstmusik gebräuchlichen Intervalle ist ersichtlich, daß ein Tonsystem⁵, das diese Intervalle auf den verschiedensten Stufen ermöglichen muß, nicht durch Teilung der Oktave in eine bestimmte Anzahl von Tönen gleichen Abstandes gewonnen werden kann. Es muß vielmehr — je nach der Anzahl der erwünschten Transpositionen dieser Intervalle — mehr oder weniger ausgebaut werden. Die Grundlage zu diesem Ausbau bilden Quintenketten, deren Abstand voneinander jeweils eine große Terz (386 Cents) beträgt⁶. Die Anzahl der Quintenketten und die Länge jeder einzelnen Kette wären theoretisch unbegrenzt. Jedoch genügen für unseren Zweck fünf Ketten zu je 13 Tönen, in deren Zentrum sich *yegāh* (= erste Stufe, d. i. der Ton *D*) befindet (Vgl. Tabelle I).

Diese Ketten gewähren für jeden Ton sämtliche oben beschriebenen Intervalle. Für den Ton *D* (1c) ist z. B.

	obere	untere
s	E \flat (—6c)	C \sharp (6c)
S	E \natural (—2d)	C \sharp (2b)
t	E \natural (—3b)	C \natural (3d)
T	E (3c)	C (—3c)
a	E \sharp (2a)	C \natural \sharp (—2e)
A	E \sharp (6b)	C \natural (—6d)
M	G (—2c)	A (2c)

⁵ Um eventuellen Fragestellungen vorzubeugen, sei hier bemerkt, daß die türkei-türkische Kunstmusik im 15.—20. Jahrhundert eine kontinuierliche Entwicklung aufweist und folglich das dargestellte Tonsystem für diese sechs Jahrhunderte allgemeingültig ist.

⁶ Diese Darstellung des Tonsystems der türkei-türkischen Kunstmusik entspricht meiner persönlichen Überzeugung, die ich durch das Studium 1. der Beschreibung der Intervalle, Makame und des Tonsystems durch die türkei-türkischen Theoretiker des 15.—20. Jahrhunderts; 2. des geschichtlichen Verlaufs der Benennung der einzelnen Töne der Materialleiter; 3. der Makam-Leitern gewonnen habe. (Über diese verwandten Gebiete hoffe ich Einzeldarstellungen veröffentlichen zu können.) Die Versuche, durch statistische Auswertung von akustischen Messungen eine Materialleiter festzulegen und hiervon ein Tonsystem abzuleiten, führten bis jetzt zu keinen annehmbaren Ergebnissen. (Vgl. z. B. Abraham und v. Hornbostel, *Phonographierte türkische Melodien*, in: *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, I. Bd. [1922] pp. 233—250).

TABELLE I: DAS TONSYSTEM

	-7	-6	-5	-4	-3	-2	1	2	3	4	5	6	7		
Obere Reihen	a	E ⁴⁴	H ⁴⁴	F ^{4#}	C ^{4#}	G ^{4#}	D ^{4#}	A ^{4#}	E ^{4#}	H ^{4#}	F ^{##}	C ^{##}	G ^{##}	D ^{##}	a
	b	160	862	364	1066	568	70	772	274	976	478	1180	682	184	
Stammreihe	c	A ^b	E ^b	H ^b	F	C	G	(D)	A	E	H	F [#]	C [#]	G [#]	c
	d	588	90	792	294	996	498	0	702	204	906	408	1110	612	
Untere Reihen	e	F ⁴	C ⁴	G ⁴	D ⁴	A ⁴	E ⁴	H ⁴	F [†]	C [†]	G [†]	D [†]	A [†]	E [†]	d
	e	202	904	406	1108	610	112	814	316	1018	520	22	724	226	
		D ⁴⁴	A ⁴⁴	E ⁴⁴	H ⁴⁴	F ^{†4}	C ^{†4}	G ^{†4}	D ^{†4}	A ^{†4}	E ^{†4}	H ^{†4}	F ^{††}	C ^{††}	e
		1016	518	20	722	224	926	428	1130	632	134	836	338	1040	

Das 17tönige System des 13.—19. Jahrhunderts enthält 17 Töne (von 1b bis 1d), das 24tönige des 19.—20. Jahrhunderts 24 Töne (von -5b bis 4d) eben dieser Kette.

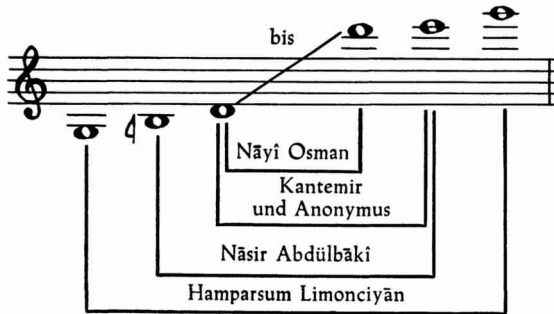
In der heutigen Praxis der türkei-türkischen Kunstmusik hingegen lassen sich folgende Töne belegen: (Vgl. Tabelle II):

NB. Von diesen 29 Tönen habe ich für den mit * bezeichneten Ton (Nr. 24) vorläufig noch keinen Beleg. Um die Symmetrie nicht zu stören, habe ich ihn aber trotzdem mit einbezogen. Die enharmonischen Töne (zweites System) erhalten jeweils den Cents-Wert der entsprechenden Töne. Hierdurch erhalten die Versetzungszeichen, wenn sie in Verbindung mit diesen Tönen auftreten, neue Werte, nämlich:

#	in Verbindung mit	D, A, E, H	90	statt	92	Cents
♯	„	F, C, G, D	90	„	92	„
♯	„	G	112	„	114	„
b	„	A	112	„	114	„

2. Der Umfang des Systems

Die türkei-türkischen Theoretiker des 15. Jahrhunderts erwähnen zwar nicht den realen Umfang des Tonsystems, geben aber die Tonbuchstaben für drei Oktaven an¹¹. Die uns erhaltenen Buchstabennotenschriften des 18.—19. Jahrhunderts (Kantemir, Näsir Abdülbäki, Hamparsum Limonciyän etc.) haben Zeichen für die Töne



Die Theoretiker des 20. Jahrhunderts nennen dieselben drei Oktaven, die schon Hamparsum Limonciyän (um 1815) bezeichnete. Als einziger begnügt sich Hüseyin Sadettin Arel (1880—1955) nicht mit diesen drei Oktaven, sondern benennt die Töne von vier ganzen Oktaven (C bis c)¹².

In Tabelle III wird versucht, durch statistische Auswertung von 100 Werken der türkei-türkischen Kunstmusik¹³ den Tonumfang des Systems sowie die Prozentsätze der Benutzung einzelner Regionen zu zeigen. (Die Zahlen unter den einzelnen

¹¹ Vgl. z. B. Baron R. d'Erlanger, *La musique arabe*. T. IV. (Paris 1939), S. 31 und 297.

¹² *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. Ders.: 1 (In: *Musiki Mecmuası*, 1. Jg. (1948) Nr. 1, S. 25).

¹³ Nr. 1—85 der Denkmälerausgabe *Dar-ül-elhan külliyyati* (Istanbul ca. 1923—1927). Diese 100 Werke ergeben einen ausgesucht guten Querschnitt durch das Repertoire, da sämtliche Toniken (bis auf die belanglosen c- und h-Makame) sowie Perioden (15.—19. Jahrhundert) vertreten sind.

Tönen zeigen jeweils die Anzahl der mit diesem Ton begrenzten Werke.) Hierbei ist zu bemerken, daß die extremen Töne eines Werks meist die Gerüst-Töne (d. h. die Töne des Gerüst-Intervalles M, wie z. B. A—D) oder deren angezogene Nachbartöne (in der oberen Oktave der obere Nachbarton mit Erniedrigungszeichen, wie z. B. H⁴ → A, in der unteren Oktave der untere Nachbarton mit Erhöhungszeichen, wie z. B. C# → D) sind.

3. Häufigkeit der Benutzung einzelner Töne

In diesem Abschnitt sind durch drei Tabellen, deren Grundlage dieselben 100 Werke bilden,

- a) die Häufigkeit der Benutzung einzelner Töne in ihrer eigentlichen Oktavlage (Tabelle IV),
- b) die Häufigkeit der Benutzung der in einen Oktavraum transponierten Töne (Tabelle V) und als Ergänzung
- c) die Beziehung zwischen Tonumfang und den benutzten Tönen (Tabelle VI) gezeigt.

Die verschiedenen Buchstabennotationen der türkei-türkischen Kunstmusik haben meistens mehr Zeichen für die Töne der oberen Oktaven (*d'*—*d''*) als für die Untere (*d*—*d'*). So hat z. B. die Notierung des Prinzen Dimitri Kantemir (1673—1723) in der unteren Oktave 14, in der oberen Oktave 16 Zeichen. Der praktische Grund dieser Eigentümlichkeit, nämlich die häufigere Benutzung der Töne in der oberen Oktave, ist aus Tabelle IV ersichtlich.

Ferner ist festzustellen, daß in den oberen Lagen Töne mit Erniedrigungszeichen, in den unteren hingegen solche mit Erhöhungszeichen häufiger benutzt werden. (Man beachte auch die gegenseitigen Werte von H_b und H⁴ in beiden Oktavlagen.)

4. Bei der Benutzung besonders hervorgehobene Töne

Die Makāme der türkei-türkischen Kunstmusik haben außer den Toniken je eine Dominante, die die dritte, vierte oder fünfte Stufe¹⁴ über der Tonika sein kann. Manche Makame haben noch eine bis drei Neben- (Modulations-) Dominanten. In Tabelle VII ist auf Grund der in dem anonymen Mecmua von ca. 1910¹⁵ aufgeführten Makāme¹⁶ die Zahl der bei der Benutzung als Tonika oder Dominante (bzw. Nebendominante) besonders hervorgehobenen Töne angezeigt.

IV. Zur Möglichkeit einer Beziehung zum Tonsystem der indischen Kunstmusik

Alain Daniélou berichtet in seinem Buch über die Musik Nordindiens¹⁷ folgendes: „... *In fact the whole of the theory and most of the practice of Arab as well as Persian music is the direct descendant of the ancient Turkish music. At the beginning of the Muslim era, the Arabs themselves had hardly any musical system worth mentioning, and all the Arabic theoreticians (Avicenna, Al-Farabi, Safi ud'din, and others) are claimed*

¹⁴ Die wenigen Ausnahmen (zweite bis zehnte Stufe) sind aus der Tabelle ersichtlich.

¹⁵ Sammlung Singliedertexte. 1086 Seiten in 16°.

¹⁶ Die Zahl 100 ist dieses Mal ein reiner — wenn auch willkommener — Zufall: Von den 113 Makamen waren mir 13 technisch unbekannt, so daß ich sie nicht miteinbeziehen konnte.

¹⁷ Alain Daniélou (Shiva Sharan): *Northern Indian music*. Vol. 1: *Theory and technique*. London and Cal-Stapel, s-Gravenhage 1927.

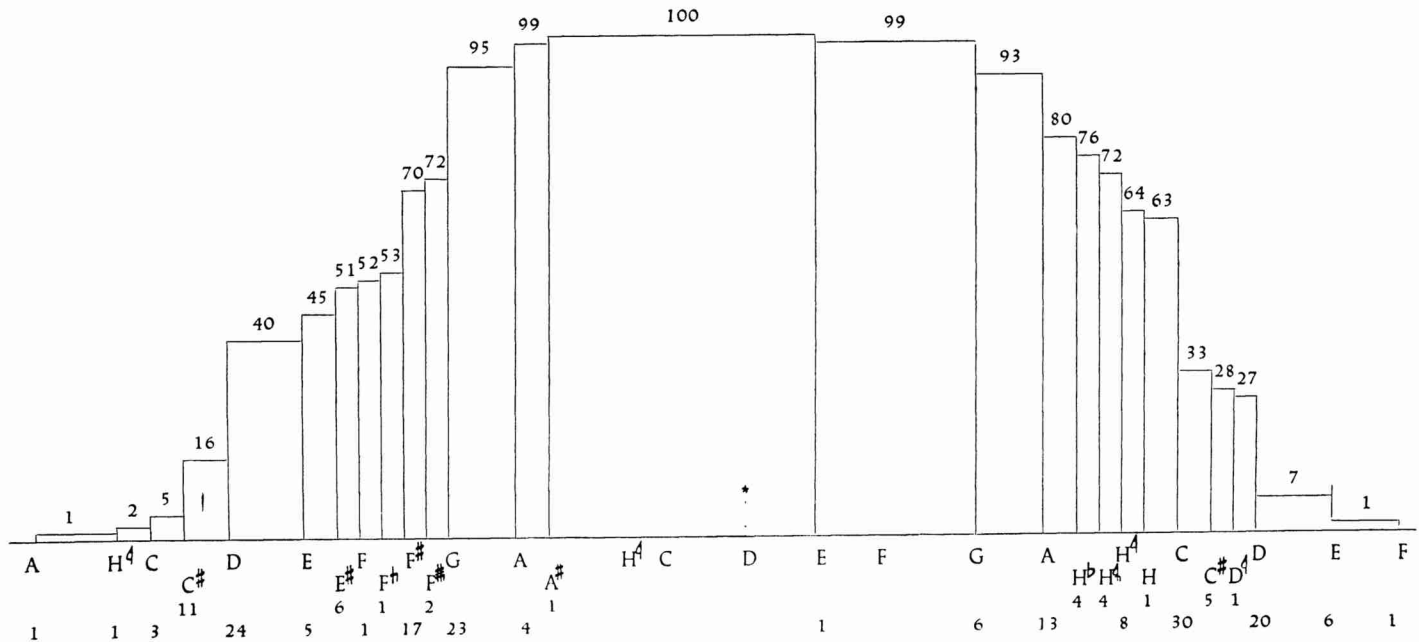



TABELLE III

NB: * (D) = 

by the Turks as Turkish in culture if not always in race. In fact, they merely expounded in Arabic the old Turkish system interpreted in the light of Greek theory. This Turkish system was well known to medieval Hindu scholars who often mention it (under the name of Turushkâ) as a system closely allied to Indian music. . .” (pp. 34—35)

Folgender Vergleich zwischen dem türkischen und dem indischen Tonsystem dürfte diese Nachricht bestätigen:

Şruti¹⁸

Ton Nr.¹⁹ 1 4 5 6 8 9 10 11 13 14 16 17 18 20 21 22 23 25 26 27 1

Ferner ist noch zu bemerken, daß in dem Repertoire der türkei-türkischen Kunstmusik sich anonyme Werke befinden, die als „alte, aus Indien hergekommene Werke“ bezeichnet werden²⁰. Jedenfalls deutet unser heutiges Wissen darauf, daß die Tonsysteme sowohl indischer wie auch türkei-türkischer Kunstmusik auf der natürlich-harmonischen Stimmung beruhen²¹.

Zeichenerklärung Zur Tabelle V (S. 262)

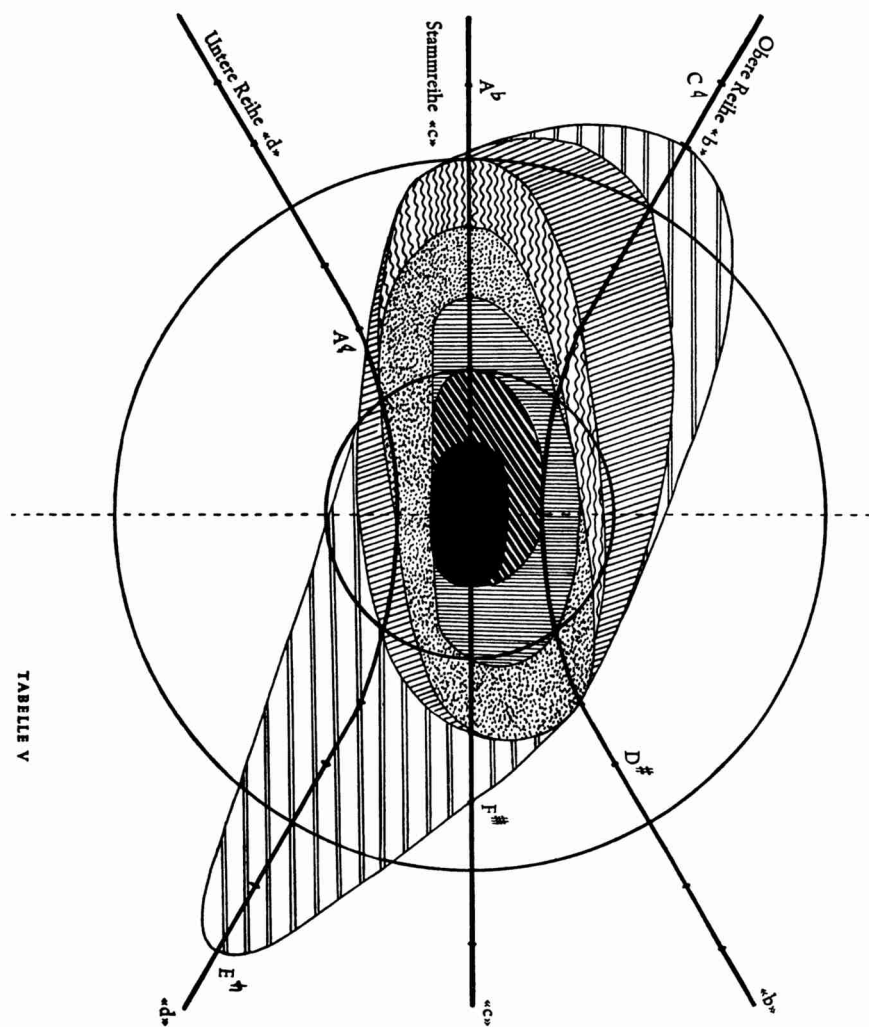
98—100		D=99, A=98, G=100
91—94		F [#] =91, C=94
81—88		C [#] =81, E=88, F=87, H ^A =83
38—59		G [#] =41, H=46, H ^A =39, E ^A =38, H ^b =59
17—27		E ^b =27, E ^A =17
13—16		F ^h =13, A ^A =13, D ^A =16
1—7		F [#] =7, G ^h =1, D ^h =2, A ^h =1, E ^h =7, G ^A =4.

¹⁸ Nach Curt Sachs: *The Rise of Music in the Ancient World*. New York 1943. S. 167 (Vgl. Hornbostel u. Lachmann: *Das indische Tonsystem bei Bharata und sein Ursprung* in: *Zs. f. Vgl. Mw.*, I. Jg. (1933) S. 84—85.)


¹⁹ Vgl. Tabelle II.

²⁰ Vgl. z. B. Dar-ül-elhan külliyati Nr. 74 und 98.

²¹ Vgl. auch Hans Eugel: *Über indische Musik* (in: *Archiv für Musikforschung*, IV. Jg. (1939) S. 205 und 207.)



DOMINANTE	TONIKA	<i>kaba çargâh</i>	<i>yegâh</i>	<i>hüseynîşîran</i>	<i>acemaşîran</i>	<i>îrak</i>	<i>rast</i>	<i>dügâh</i>	<i>H^A segâh</i>	<i>puselik</i>	Summe der Dominanten	Summe der Nebendominanten	Gesamtsumme
		C	D	E	F	F [#]	G	A	H ^A	H			
F	<i>acemaşîran</i>	0	5	5
G	<i>rast</i>	1	.	.	1	2	2	4
A	<i>dügâh</i>	.	4	3	.	5	12	13	25
H ^A	<i>segâh</i>	.	.	1	2	1	3	5	.	1	.	1	4
H	<i>puselik</i>	.	.	1	1	3	5
C	<i>çargâh</i>	.	.	1	2	1	2	5	.	.	11	12	23
C [#]	<i>nîm hicaz</i>	.	.	1	1	2	.	8	.	.	1	0	1
D	<i>neva</i>	.	.	1	1	2	15	24	4	1	48	11	59
E	<i>hüseynî</i>	1	1	15	.	.	17	8	25
F	<i>acem</i>	.	1	1	3	4
F [#]	<i>evîç</i>	1	.	.	1	1	2
G	<i>gerdanîyye</i>	1	.	.	.	3	0	3
A	<i>muhayyer</i>	2	.	.	2	0	2
Summe der Toniken = Maqâme		1	5	6	4	11	18	49	5	1	100		

NB *rast* = 

62

162

TABELLE VII

Bemerkungen zu den Tasso-Melodien des 18. Jahrhunderts

VON PAUL NETTL, BLOOMINGTON (INDIANA)

Goethe erzählt in seiner *Italienischen Reise*, wie er sich 1786 in Venedig den berühmten Gesang der Schiffer bestellt habe, die die Verse Tassos und Ariosts auf ihre eigenartigen Melodien sangen. Schon damals scheinen diese Melodien im Aussterben begriffen gewesen zu sein, denn Goethe versichert, daß der Gesang „wirklich bestellt sein“ müsse. „Er kommt nicht gewöhnlich vor, er gehört vielmehr zu den halbverklungenen Sagen der Vorzeit.“ Goethes anschauliche Beschreibung ist zu bekannt, als daß sie hier vollständig zitiert werden müßte. „Die Melodie, welche wir durch Rousseau kennen, ist eine Mittelart zwischen Choral und Rezitativ, sie behält immer denselben Gang ohne Takt zu haben; die Modulation ist auch dieselbige, nur verändern sie, nach dem Inhalt des Verses mit einer Art von Deklamation sowohl Ton als Maß.“ Unter Choral versteht Goethe den *cantus planus*, den er anderweitig auch *canto fermo* nennt, wie z. B. in seinem 2. Artikel über den italienischen Volksgesang (*Der Teutsche Merkur*, März 1789). Dort spricht Goethe davon, daß die Melodie eigentlich keine „melodische Bewegung“ habe und daß sie „eine Art von Mittel zwischen dem *canto fermo* und dem *canto figurato*“ sei. „Jenem nähert sie sich durch rezitativische Deklamation, diesem durch Passagen und Läufe, wo durch eine Silbe aufgehalten und verziert wird.“ Eine präzise Schilderung gibt Goethe von der Art der Improvisation der Gondolieri: „Im ganzen schienen es immer dieselbigen Noten zu bleiben, aber sie gaben nach dem Inhalt der Strophe bald der einen oder der anderen Note mehr Wert, veränderten auch wohl den Vortrag der ganzen Strophe, wenn sich der Gegenstand des Gedichts veränderte.“ Während der Dichter in der *Italienischen Reise* einfach sagt, daß die Melodie aus Rousseau bekannt sei, bemerkt er 1789, daß wir die Melodie „ohngefähr durch Rousseau“ kennen. Das scheint sich auf die variable Melodie zu beziehen, die ja improvisiert und zersungen wird, aber mehr noch auf die Tatsache, daß Goethe gegen den Druck von 1781 ein gewisses Mißtrauen hatte. Er war ja durch Corona Schröter 1781, also ganz kurz nach dem Erscheinen des Druckes, mit den Liedern bekannt geworden. Corona hatte sie am 12. und 15. August gesungen. In Goethes Tagebucheintragung vom 15. August liest man: „Zu Kronen essen, sie sang Rousseaus Lieder und andere, ich war vergnügt.“ Goethe ist offenbar von den Liedern entzückt, da viele in ihrer Einfachheit seinem Geschmack außerordentlich nahekommen, wie etwa die „*Air de trois notes*“, aber auch viele Stücke, die ihm zweifellos Anregungen zum Singspiel gaben. Der Tassogesang wird es ihm besonders angetan haben. Kurze Zeit nach seiner Begegnung mit dem Rousseau-Druck schreibt er an den Züricher Musiker Chr. Kayser, der damals sein Musiksachverständiger war: „Ich vermute, daß Sie die Sammlung von Rousseaus Liedern, die nach seinem Tode herausgekommen ist, noch nicht kennen, drum schreib' ich mit der heutigen Post an den Buchhändler Bauer in Straßburg, daß er sie Ihnen sogleich zuschicken soll, und freue mich im Voraus Ihrer Freude über diesen unschätzbaren Nachlaß. Die Mlle Schröter, die die meisten gespielt und gesungen,

behauptet, es seien Fehler wider die Harmonie drinne, die sie für Druckfehler halten müsse. Die Sache ist aber zu delikate, als daß ich jemand andern als Ihnen darüber trauen sollte; ich halte mir also bei Ihnen aus, daß Sie mir, wenn Sie Ihr Exemplar durchgehen und korrigieren, die Fehler auf einem Bogen anmerken. Jedoch wünscht' ich, daß es bald geschähe, denn zu den meisten dieser Lieder sind Instrumente gesetzt, die ich gerne, und doch nicht eher möchte ausschreiben lassen, bis ich wegen der Richtigkeit sicher bin.“ Wie wir sehen werden, ist Goethes Mißtrauen zum mindesten, was den venezianischen Tassogesang betrifft, unbegründet gewesen.

Vermutlich ist eine der ersten Belegstellen für die volkstümlichen Tassogesänge bei Joseph Addison (1672–1719) zu finden, die in den Anmerkungen zu John Hobhouses (1786–1869) Ausgabe der Werke Byrons abgedruckt ist. Addison hielt sich 1699–1700 in Italien auf. Die betreffende Stelle lautet: „I cannot forbear mentioning a custom in Venice which they tell me is particular to the common people of this country of singing Stanzas out of Tasso. They are set to a pretty solemn tune, and when one begins in any part of the poem, it is odds, but he will be answered by somebody else that overhears him; so that sometimes you have 10 or dozen in the neighborhood“ . . . Wenig bekannt jedoch ist, daß der Tassogesang schon vor Rousseaus *Consolations des Misérés de ma Vie* (Paris 1781) gedruckt vorlag. Es handelt sich um Joseph Baretts *On account of the manners and customs of Italy* (1768), ein Werk, das 1781 auch in deutscher Übersetzung erschien. Da auch die *Consolations* im gleichen Jahr erschienen sind, ist es klar, daß Goethe, wenn ihm Baretts Buch überhaupt zu Augen gekommen ist, es nicht beachtet hat. Da die *Consolations* vier Jahre nach Rousseaus Tode erschienen sind und die Ausgabe auf Manuskripten aus seinem Nachlaß beruht, so darf man wohl annehmen, daß sich der Genfer Philosoph die Tassomelodie „à la Venezia“ und die „Ottave à la Fiorentina“, die zusammen mit der „Psalmodie nouvelle sur le Tasse“ als eine Art Anhang seiner Liedersammlung erscheinen, von Baretti kopiert hat. Aber auch Baretti hat die Melodie nicht selbst aufgezeichnet, sondern nach seinen eigenen Worten von einem Signor Giardini erhalten, unter welchem man wohl Felice Giardini (1716–1796), der u. a. der Lehrer der Mara war, zu verstehen haben wird. Daß Rousseaus Melodie mit der Giardinis identisch ist, ist merkwürdigerweise Alfred Einstein entgangen, der gelegentlich seiner Besprechung der 5. Auflage von Büchers *Arbeit und Rhythmus*¹ auf Baretts deutsche Version hinwies. Ich zitiere nun Baretti²: „To these outlines of the gondoliers' character, I will only add, that they are in general very much taken with verse and rhyme, and that almost all of them, even their women, can repeat the poems of Ariosto and Tasso, besides many compositions in their own dialect, when they are wrote in that kind of stanza's which we call ottava rima. Such stanza's and poems they are very fond of singing particularly by moon-shine. And as the tune to which they sing them is ancient; and very fine in the opinion of our musicians, my musical reader cannot be displeas'd to have it here, as Signor Giardini has done me the favor to write it for me.“ Rousseau-Giardinis Melodie lautet:

¹ ZfMw III, 314.

² New Yorker Ausgabe von Frank Mercer II, S. 453.

In-tan-to Er-mi - - nia fra l'om-bro-se pian - te D'an-ti-ca
 sel - - va dal Ca-val-lo e scor - - ta Ne più go-ver-nail
 fren - - - - - la man tre-man - te E mez-za qua-si par
 tra vi-vae mor - - - - -
 - - - - - ta per tan-te stra-de si rag-gi - rae
 tan - te Il cor-ri-dor che in sua ba-lia la por - ta che al
 fin da-gli oc-chi al - trui pur si di - le - gua Ed è so-ver-chio o
 mai - - - - - ch'al - trui la se - - - - - qua

Eine andere, ähnliche Tassomelodie, die auf Tartini zurückgeht, ist in Burneys *A General History of Music* zu finden. Der englische Musikhistoriker teilt sie zusammen mit Emanuel Barbellas „*Tinna nonna*“ und einer „*Aria a la Lecese*“ von Leo mit. Hier die Melodie:

Adagio quasi Recit Tartini

Wieder eine andere Melodie, die auch Danckert³ mitteilt, findet sich in der Sammlung *Ariette popolare, raccolte de Theodoro Zacco* in *Le voci del popolo* von Antonio Bertini (Padova 1842). Sie ist mit den Fassungen von Giardini-Rousseau und Tartini verwandt.

Sostenuto

Can - to l'ar - mi pie - to - see il Ca - pi - ta - - no
 Che'l gran Se - pol - - cro li - be - rò di Cri - - sto.
 Mol - to eg - li - o - prò col sen - no e con la ma - no, Mol - to sof -
 fri nel glo - ri - o so a - qui - - - - - sto.

Als Franz Liszt im Jahre 1849 zur Goethefeier für die Aufführung des Tasso eine Musik schreiben sollte, erinnerte er sich jener schwermütigen Schiffermelodie. Sie ist mit der Zaccoschen Melodie identisch. Man beachte, daß Liszts Tasso sieben Jahre nach dem Erscheinen von Zaccos Sammlungen entstand.

Ebenso wie auf Liszt hat die Melodie auch auf Wagner, der sie sicherlich in Venedig gehört hat, einen mächtigen Eindruck gemacht. In seiner 1870 entstandenen Beethovenschrift liest man: „In schlafloser Nacht trat ich einst auf den Balkon meines Fensters am großen Kanal in Venedig: Wie ein tiefer Traum lag die märchenhafte Lagunenstadt im Schatten vor mir ausgedehnt. Aus dem lautlosesten Schweigen erhob sich da der mächtige, rauhe Klageruf eines soeben auf seiner Barke erwachten Gondoliers, mit welchem dieser in wiederholten Absätzen in die Nacht hineinrief, bis aus weitester Ferne der gleiche Ruf dem nächtlichen Kanal entlang antwortete. Ich erkannte die uralte schwermütige melodische Phrase, welcher s. Z. auch die bekannten Verse Tassos unterlegt worden, die aber an sich gewiß so alt ist, als Venedigs Kanäle und ihre Bevölkerung. Nach feierlichen Pausen belebte sich endlich der weithin tönende Dialog und schien sich im Einklang zu verschmelzen, bis aus der Nähe, wie aus der Ferne, sanft das Tönen wieder in neugewonnenen Schlummer erlosch...“ Eigenartig ist es, daß Mendelssohn am 10. Oktober 1830 von Venedig an Zelter voller Enttäuschung schreibt, daß die Gondolieri mit ihrem Gesang aus dem Tasso verstummt seien. Ähnlich dichtet Lord Byron im 4. Gesang von *Childe Harold*, wo es heißt:

³ Das europäische Volkslied, S. 306.

*In Venice Tasso's echos are no more
and silent rows the songless Gondolier.*

Im Gegensatz hierzu lesen wir in Hobhouse's Bemerkungen zu *Childe Harold*, daß er mit Lord Byron am 7. Januar 1817 nach dem Lido ruderte. In ihrer Begleitung waren zwei Sänger, von denen der eine ein Zimmermann, der andere ein Gondolier war. „Der letztere stellte sich an den Bug, der andere ans Heck des Schiffes. Kurze Zeit nach der Abfahrt vom Quai der Piazzetta begannen sie zu singen und setzten ihre Übung fort bis wir an die Insel kamen. Unter anderem sangen sie uns von dem Tod der Clorinda und dem Palast der Armida, und sie sangen nicht die venezianischen, sondern die toskanischen Verse. Der Tischler jedoch, der der Intelligentere von beiden und öfters genötigt war seinen Gefährten zu soufflieren, sagte uns, daß er das Original übersetzen könne. Er fügte hinzu, daß er beinahe 300 Stanzas singen könne, aber keine Lust hätte, weitere zu lernen oder zu singen, was er schon wisse . . . Das Rezitativ war schrill, kreischend und monoton, und der Gondolier unterstützte die Stimme, in dem er die Hand seitlich über den Mund hielt. Der Tischler sang ruhig, aber mit verhaltener Bewegung, war aber zu bewegt von seinem Stoff, um seine Gefühle unterdrücken zu können. Von diesen Männern lernten wir, daß nicht nur die Gondolieri singen, sondern daß es noch mehrere Vertreter der niederen Klassen gibt, die mit einigen Stanzas vertraut sind.“ Hobhouse stellt das toskanische Original einer Strophe aus dem Tasso einer venezianischen Version gegenüber, so daß man sehen kann, wie die venezianischen Schiffer bei ihren Improvisationen mit dem Original umgingen. Man vergleiche etwa das toskanische Original mit dem *Canto a la Barcarolia*.

Original Canto l'armi pietose, e' l capitano Che'l gran Sepolcro liberò di Cristo	Venezianisch L'armi pietose de cantar gho vogìa, Ede goffredo la immortal braura
---	---

Ist das nicht ein klares Gegenstück zu der Art und Weise, wie die Weise melodisch zersungen wurde?

Hobhouse zitiert übrigens noch eine andere Quelle für die venezianischen Tassogesänge, die *Curiosities of Literature* (1807), deren Autor mir unbekannt ist. Nach dem Zitat im 2. Band von Lord Byrons Werken⁴ handelt es sich um nichts anderes als um eine Paraphrase von Goethes Schilderungen in der *Italienischen Reise*.

Die Gesänge der Gondolieri sind auch bei Goldoni gelegentlich erwähnt, vor allem in seinem Lustspiel *Il Poeta Fanatico*, das, wie seine *Memorie* erzählen, einer wahren Begebenheit entstammt. Einer der Charaktere ist der Improvisator Tonino. Er führt seine Improvisationen nach der Regie-Bemerkung Goldonis „*Cantando sull'aria degli improvisatori*“ aus. In seinem *Torquato Tasso* läßt Goldoni den Venezianer Tommaso in Ferrara zu Tasso sagen, daß in Venedig fast jeder sein *Befreites Jerusalem* auswendig rezitieren könne.

Es ist vielleicht nicht unangebracht, die Tassogesänge, wie sie sich in der Literatur erhalten haben, mit zeitgenössischen Dokumenten des volkstümlichen Gesangs

⁴ In der Ausgabe von Coleridge, S. 470.

in Venedig zu vergleichen. Ein solches Beispiel bieten die *Canzoni da Battelo* des 18. Jahrhunderts von Maffeo Zanon u. a., die Hermann Springer herausgegeben hat. Diese Gondellieder gehören zu jenem Typ der venezianischen Tonsprache, den wir auch in vielen Arietten von M. A. Cesti, Antonio Abbatini, Pietro Agostini u. a. finden, die in mancher Hinsicht in den *Scherzi musicali* von Monteverdi vorgebildet sind. Viele von ihnen haben Barcarolen-Charakter. Die meisten von ihnen sind Dur-Melodien mit hüpfenden Triolen und lombardischen Rhythmen. Man vergleiche etwa Nr. 18 der Zanonischen Sammlung „*L'occasione de le mie pene*“, die wörtlich von Sperontes in die *Singende Muse an der Pleiße* übernommen worden ist. Zweifellos sind diese Gesänge volkstümliche Gebilde, wenn nicht Volksgesänge. Von den schwermütigen Tassogesängen sind sie durch eine Welt getrennt. Es ist charakteristisch, wenn Dankert⁵ die Tassogesänge als orientalisches Lehn- gut bezeichnet und die Ansicht äußert, daß zum mindesten ihr „Nomos“, ihr tonaler Baustoff, dem Osten angehöre. Eine gewisse Angleichung an die italienische Singart sei jedoch nicht zu verkennen⁶. Ist es jedoch nicht näherliegend, die venezianischen Tassogesänge mit südslawischer Folklore in Verbindung zu bringen? Es ist ja allgemein bekannt, daß vom Mittelalter an Slawen sich in ganz Italien sporadisch niederließen.

Wie der venezianische Historiker Marin Sanudo mitteilt, flüchteten im 16. Jahrhundert „*Montenegriener*“ aus Furcht vor den Türken nach Padua und Vicenza; Slawen siedelten seit den frühesten Zeiten in Venedig und in der Terra Ferma. Milan Resetar⁷ behandelt die südslawische Bevölkerung Venedigs. Schon 1451 findet man in der Lagunenstadt viele meist aus Dalmatien gebürtige Serbokroaten, die eine fromme Vereinigung mit dem Namen *Scuola Dalmata de S. S. Giorgio e Trifone* gründeten und 1528 den Bau einer eigenen Kirche in der Caje de Furlani beendigten. Man faßte Slawen aller Art, Slowenen und Kroaten, Montenegriener, aber auch die nicht-slawischen Albanesen, unter dem Namen „*Morlachi*“ zusammen. Da das Hinterland Venedigs, Friaul (vom lateinischen *Forum Julii, Friuli*), mit Slawen durchsetzt war, machte man offenbar keinen Unterschied zwischen „*Forlani*“, „*Morladi*“ und „*Schiavoni*“. Charakteristisch ist ja, daß der venezianische Volkstanz, die Forlana, jene aus dem jugoslawischen Tanz bekannten Wiederholungsphrasen aufweist, die sich noch im heutigen südslawischen Kolo finden. Bei Gregorio Lambranzi *Neue und Curieuse Theatralische Tantzschul* (Nürnberg 1716) findet sich eine „*Polesana*“, die den Untertitel *Forlana* trägt. Der Name deutet entweder auf die istrische Stadt Pola hin oder ist südslawisch im Sinne von „hinterwälderisch“. Im selben Buch findet sich aber auch eine „*Schiavona*“, gleichfalls als venezianischer Tanz bezeichnet. Die Pantomime ist durch ein tanzendes Paar illustriert, das im Vordergrund des Ponte di Rialto tanzt. Wieder fallen die aus dem Kolo bekannten Wiederholungen auf:

⁵ a. a. O., S. 300.

⁶ „Die orientalische Leiter hat mehr ornamentale als gerüsthafte Bedeutung, denn die Haupttöne sind durch Terzverwandtschaft miteinander verbunden; eine Quart- und eine Quintenbeziehung kommen als Stützen hinzu, doch erfüllt sich das Melos vorzüglich in den Terzverwandtschaften.“

⁷ Die serbokroatischen Kolonien Süditaliens, Wien 1911.

Schiavona

Allegro

Deutet das alles nicht auf den gewissen Einfluß jugoslawischer Folklore hin? Alle Kenner des jugoslawischen Volksliedes, vor allem Ludwik Kuba und Fr. Š. Kuhač, weisen auf den charakteristischen Vortrag der alterbischen Heldengesänge hin, die von den Guslaren vorgetragen werden. Glissandi, Tremoli und Triller, Koloraturen sind wesentliche Bestandteile dieses Gesangs. Dazu kommen häufiger Gebrauch der übermäßigen Sekunde und eine stufenmäßig fallende Melodik, in der einzelne Phrasen durch kurze Pausen getrennt sind. Diese stilistische Eigenart findet sich aber auch in den Tassogesängen, am besten vielleicht erkennbar in der Zaccoschen Version. Aufs Geratewohl notiere ich hier eine Melodie aus der von Bartók und Lord herausgegebenen Sammlung *Serbo-Croatian Folksongs* (New York 1951, S. 100):

Hu Do - di - me, do - di, dra - ga - ne, _____
 Do - di mi, do - di, dra - ga - ne. _____

Ich vermute, daß es besonders auch unter den jugoslawischen Instrumentalmelodien eine große Anzahl von Beispielen gibt, die dem Stil der Tassomelodien sehr nahekommen. Auch möchte ich darauf hinweisen, daß nach Resetar die Gesänge der süditalienischen Slawen und der Slawen in den Abruzzen den melancholischen Traugesängen der illyrischen Serben sehr ähnlich sind.

Diese Bemerkungen haben natürlich keinen abschließenden Charakter, sondern möchten nur die Frage aufwerfen, ob es nicht angezeigt wäre, die slawische Folklore in Italien der historischen Forschung nutzbar zu machen.

Die Musikpflege bei den holländischen ost- und westindischen Kompagnien

VON JAN BOUWS, AMSTERDAM

Die Reisejournale und „*Daghregister*“¹ der Beamten der beiden holländischen Handelskompagnien aus dem 17. und 18. Jahrhundert enthalten unzählige Anweisungen über die Musikpflege an Bord von Hunderten von Handels- und Kriegsschiffen sowie in den Niederlassungen in allen Teilen der Welt. Diese und andere Schriften geben, wie bei solchen großen Handelsgesellschaften (besonders bei der Ost-Indischen Kompagnie) zu erwarten ist, eine große Menge von Vorschriften und Anordnungen², die auf alle Einzelheiten, auch die der Musik, eingehen.

In erster Linie hatte diese Musik einen dienenden Zweck und hatten die Musikanten der Kompagnien dieselben Pflichten zu erfüllen, wie ihre Kollegen im Mutterland, d. h. die der Stadtmusikanten und Spielleute: Anzeigen der Tageseinteilung, Spielen der Militärsignale und Warnung bei Gefahr und Brand. Es versteht sich, daß dabei nur Trompeten, Trommeln, Schalmeien und Pfeifen benutzt wurden. Nahezu jedes Schiff hatte einen oder mehrere Trompeter in Dienst, oftmals auch einen Trommler. In späteren Jahren, als die O. I. K. konsolidiert war, gab es in den Faktoreien und Festungen („*Kastelen*“) Oboisten und Klarinetisten, ja sogar, wie in Batavia, eine stark besetzte Militärmusik mit Waldhörnern und Pauken.

Neben diesen von der Kompagnie Angestellten befanden sich unter den Soldaten und Matrosen bisweilen gute Musikanten³, die fähig waren, Orgel, Klavezimbäl oder Harfe, Violine, Zither oder Gitarre zu spielen, was von der Kompagnie gelegentlich ausgenutzt wurde.

Der (calvinistische) Gottesdienst war zu Wasser und zu Lande am strengsten reglementiert. Morgens früh wurde an Bord ein Glöckchen geläutet oder die Trompete geblasen, ein Zeichen, daß man „in das Gebet“ ging. „*Wer nicht alle Morgen, und Abend, zum Gebet kommt, der musz zu Straff in die Armen-Büchsen legen.*“ Beim Morgensegen und Abendgebet wurde „aus den Psalmen Davids einer in *Niederländischer Sprach* gesungen, zu welchen End auch Jedwedern von der *Kompagnia ein Psalm-Buch, Gesangs-weise gemacht, auf die Reise verehret*“ wurde⁴.

1 a) 55 Bände, hrsg. von der Linschotenvereëning, 's-Gravenhage 1909—1953. (Abkürzung: L. Ver.).

b) *Reisebeschreibungen von deutschen Beamten und Kriegsleuten im Dienst der Niederländischen West- und Ost-Indischen Kompagnien* (1602—1797), 13 Bände, Haag 1930—1932, (größenteils) hrsg. von S. P. L'Honoré Naber. (Abkürzung: R. B.).

c) *Daghregister gehouden by den Oppercoopman Jan Anthonisz van Riebeeck*, hrsg. von D. B. Bosman und H. B. Thom, Van Riebeeck-Vereëning, 2 Bände, Kaapstad 1952, 1956.

2 a) Pieter van Dam, *Beschrjvinge van de Oostindische Compagnie*, 5 Bände, (1693—1701), hrsg. von F. W. Stapel, 's-Gravenhage 1927.

b) Nicolaus de Graaff, *Oost-Indise Spiegel*, (Hoorn 1703).

3 Unter den Beamten und Kriegsleuten der O. I. K. gab es sehr viele Deutsche. Vgl. Elias Hesse, *Gold-Bergwerke in Sumatra*, 1680/1683, R. B. Bd. X, S. 13.

4 Johann Jacob Saar, *Reise nach Java, Banda, Ceylon und Persien*, R. B. Bd. VII, S. 15. Vgl. Peter Kolbe, *Caput Bonaë Spei Hodiernum*, Nürnberg 1719, S. 22, auch C. Spoelstra, *Bouwstoffen voor de Geschiedenis der Nederduitsch Gereformeerde Kerk in Zuid-Afrika*, II, Amsterdam, Kaapstadt 1907, S. 3.

Abgesehen von den von Dathenus gereimten Psalmen auf Weisen von Bourgeois und Maître Pierre, wurden auch andere geistliche Lieder gesungen. So hörte Schweitzer (1676), daß zwei Männer der Nachtwache das folgende Lied anstimmten, „damit die andern aufstehen sollen“:

Hier seglen wir mit Gott verheben,
Gott woll uns unsere Sünd vergeben,
All unsere Sünd und Missethat;
Gott wolle unser gutes Schiff bewahren,
Mit all den Leuthen die darin fahren,
Vor See, vor Sand, vor Feuer und Brand,
Vor dem höllischen bösen Feyand,
Vor allem Quad uns Gott bewahr⁵.

Jedoch auch ganz andere, nicht so ernste Ereignisse durchbrachen die monotone Regelmäßigkeit. Während der monatelangen Reisen ließ der Kapitän „seinen Schiffleuten vielerley Spiel und Kurtzweil zu“. Auf seinen Befehl spielte der Trompeter ein Rondeau, oder man folgte dem Rat eines Matrosenliedes:

„Speelt en Zingt overluyt
Op Bas, Hobo en Fluyt.“⁶

Nach Kolbe sah man nur selten ein Schiff, auf dem es nicht mehrere Liebhaber der edlen Musik gab, die auf ihren Violinen, Oboen und Flöten zusammen musizierten. Auch vergnügte man sich mit Tanzen und Springen. Derartige Zerstreuungen fand man ebenso auf englischen Schiffen⁷. Zuweilen entstand eine Verbrüderung zwischen den Holländern und den Fremden. Le Maire (1616) erzählt, wie seine Schiffsleute mit den Trompeten ans Land der Kokos-Inseln fuhren, dort „in den Mane“ (im Mondschein) mit den Eingeborenen tanzten, sangen und spielten, wie diese ihre Trommeln schlugen und dabei tanzten, und er beendetigt seine Erzählung damit, daß die Eingeborenen mit großer Freude dem Tanz der Holländer zusahen⁸.

Man spielte selbst Komödien, wofür die Offiziere „Kleider, und was darzu dienlich“ hergaben⁹. Van Overbeke (1668) notiert, daß die Schiffsoffiziere dem *Spiel des Verlorenen Sohnes*, von den Deutschen an Bord aufgeführt, zuschauten, besonders weil der „verloore Soon“ eine Rolle war, welche die meisten auf dem Schiffe oft selbst gespielt hatten¹⁰. De Graaff (1683) teilt mit, daß auf seinem Schiff (in der Tafelbai) drei Possen gespielt wurden¹¹. Eine Aufführung des

⁵ Christoph Schweitzer, *Reise nach Java und Ceylon*, 1675–1682, R. B. Bd. XI, S. 9.

⁶ Johann Jacob Merklein, *Reise nach Java. Vorder- und Hinter-Indien, China und Japan*, 1644–1653, R. B. Bd. III, S. 8. D. F. Scheurleer, *Van Varen en van Veduten*, III, 's-Gravenhage, 1914, S. 208.

⁷ Matthew Flinders, *Ontdekkings-Reis naar het Grootte Zuidland anders Nieuw Holland* (Übersetzt aus dem Englischen), Haarlem 1815, S. 57.

⁸ *De Ontdekkingsreis van Jacob le Maire en Willem Cornelisz. Schiouten 1615/7*, hrsg. v. W. A. Engelbrecht und P. J. van Herweden, I, L. Ver. Bd. XLIX, S. 69.

⁹ Peter Kolbe, *Naauwkeurige Beschryving van De Kaap de Goede Hoop*, I, Amsterdam 1727, S. 13. Merklein a. a. O., S. 8.

¹⁰ Aernout van Overbeke, *De Rywwercken* (4. Aufl.), Amsterdam 1685, S. 279 ff. Es gab ein niederländisches Spiel vom Verlorenen Sohne aus dem Jahre 1640: W. D. Hooft, *Heden-daegsche Verloren Soon gespeelt op de Amsterdamsche Schouburgh Op Vasten-avont Anno 1640* (2. Aufl.), Amsterdam 1640.

¹¹ Nicolaus de Graaff, *Reisen* (1639–1687), hrsg. von J. C. M. Warnsinck, 's-Gravenhage, 1930.

Gysbregt van Amstel wird 1751 erwähnt¹². Eine Heirat, an Bord vollzogen, war eine Veranlassung zu einem Fest mit Gesang und Tanz. Das Hochzeitfest eines Unterkaufmanns (1676) dauerte volle drei Tage¹³.

Diese bisweilen unbändige Freude war die Kehrseite eines schweren Lebens. So gesehen, versteht man die nüchterne Bemerkung (1645): „*Dies alles geschah zur Recreation und Erlustigung, damit die inficirende und melancholische Krankheit, der Scharbuck, oder morbus scorbuticus, nicht möchte einreissen*“¹⁴.

Besonders im 17. Jahrhundert notieren die Kompagnie-Chronisten, wie gut die Kaufleute es verstanden, mit Hilfe ihrer Musikanten bei den fremden Völkern einen „Goodwill“ zu erzeugen. Wenn man die Absicht hatte, neue Beziehungen anzuknüpfen, und dabei der anderen Partei zu imponieren hatte, waren die Musikanten fast unentbehrlich. Besonders Joris van Spilbergen (1602) hatte gute Veranlagung zu derartigen Handelsoperationen. Um den Hauptmann („Capiteyn“) von Mohelli (Insel der Komoren, Moçambique) günstig zu stimmen, schickte er zwei seiner Musikanten mit Geschenken an Land. Sie spielten auf verschiedenen Instrumenten und bereiteten dem Hauptmann damit eine große Freude. Dieser kannte bereits mehrere europäische Musikinstrumente und fragte auf Portugiesisch nach Clavicimbeln und, was die erstaunten Musikanten „sonderbar“ fanden, nach einem Hackbrett. Bei ihren Gegenbesuchen an Bord brachten die Eingeborenen ihre Trommeln und Schalmeien mit, auf denen sie viel Lärm machten. Auf Wunsch des musikliebenden Hauptmanns schickte van Spilbergen seine Musikanten nochmals für zwei Tage und eine Nacht an Land. Jedoch war alle Mühe umsonst, weil diese Inseln die begehrten Spezereien nicht liefern konnten¹⁵.

In Matecalo (Ost-Ceylon) wiederholte van Spilbergen seine Taktik des Entgegenkommens: Geschenke und Absendung seiner Musikanten, die auf diversen Instrumenten spielen konnten. Auch hier war der König für Musik sehr empfänglich. Auf seiner Reise nach Kandi wurde van Spilbergen vom alten König von Kandi mit Musik von Pfeifen, Trommeln und Hörnern „beehret“. Beim Einzug in die Hauptstadt hörten die Holländer viele Schalmeien und „sackebouten“ (Sackbuts, Posaunen), welche einige Musikstücke sehr gut spielten. Auch bei den folgenden Besuchen gab es auf beiden Seiten viel Musik. Der König bat um einige Musikinstrumente, welche er erhielt, und dazu um zwei der Musikanten, die in seinen Dienst traten¹⁶.

Auch der Groß-Mogul (1712) erkundigte sich in Lahore beim holländischen Gesandten Ketelaar gelegentlich nach den Musikinstrumenten der Holländer (Harfe, Oboe und „Bas“ [vermutlich eine Basslaute, Theorbe]), wollte sogar die Namen der Instrumente wissen und ließ sich drei Stunden lang von diesem Ensemble „divertieren.“ Nachher versuchte der holländische Gesandte mit Hilfe einer portu-

¹² H. J. Swellengrebel, *Reisjournaal* (1751), Fragment, hrsg. von Fred. J. Oudschans Dentz (*Gouverneur Swellengrebel's reis*, Nederlandsche Post, Jg. V, Kaapstad 1953, S. 16).

¹³ N. de Graaff, *Reisen*, S. 141.

¹⁴ Merklein a. a. O., S. 8 und De Graaff, *Reisen*, S. 128.

¹⁵ *De Reis van Joris van Spilbergen naar Ceylon, Atjeh en Bantam, 1601/04*. L. Ver. Bd. XXXVIII, S. 222 ff. Vgl. Jan Bouws, *Das Musikleben in Kapstadt, usw.*, Die Musikforschung, VII, 1954, S. 58.

¹⁶ Van Spilbergen, a. a. O., S. 39 ff.

giesischen Hofdame (Ketelaar nannte sie „eine zweite Madame de Maintenon“) in größter Eile die Angelegenheiten der Edlen Kompagnie abzuwickeln¹⁷.

Bei van Spilbergens Einzug in Kandi gingen drei holländische Trompeter und ein Diener mit der Prinzenflagge (rot-weiß-blau) voraus, darauf folgte van Spilbergen. Derartiges Gefühl für Zeremonien war bei der O. I. Kompagnie kein Zufall. Im Gegenteil, kein Machthaber erschien, ohne daß Trompetenschall oder Trommelwirbel die Aufmerksamkeit des gemeinen Mannes erregten. Überall war der schmetternde Klang der Trompete das Attribut der Würde des hohen Beamten, in Batavia, am Kap der guten Hoffnung, in Suratte oder auf Ceylon. Auch hier gab es Anordnungen. Wenn der Generalgouverneur von Indien in Batavia ausfuhr, „entweder nach einer Sitzung oder irgendwo anders hin (z. B. zur Kirche)“, ritten zwei Trompeter „zu Pferd blasende“, nach der Vorschrift in seinem „Staat“, voraus¹⁸.

Jedoch standen die fremden Fürsten den Holländern an Zeremonien mit Musik nicht nach. Die Zitadelle des Groß-Moguls in Delhi (1662) hatte über dem Tor einen Raum, in dem die Musikanten, die „das Kommen und Gehen des Königs ankündigten“, sich befanden¹⁹. Der Unterkaufmann Wurffbain (1640) wurde in Mocka vom arabischen Gouverneur mit Musik nach seiner Wohnung begleitet: „Voraus gieng der Niederländische Trompeter und des Gubernatorn Musicanten, so mit Scalmejen, Pfeiffen und Trummeln sich freudig hören ließen“²⁰.

Auch die tartarischen Herrscher in China wurden von Violin- und Trompetenmusik in gute Laune gebracht während des Handelsbesuchs des Flottenführers Balthasar Bort in Hocksin (1603). Die Mannschaft bot dabei niederländische Bauerntänze dar²¹.

Eine gute Gelegenheit zum Musizieren boten die festlichen Mahlzeiten. Wie es auch in Europa damals Sitte war, wurde der Glanz des Festes mit einer Tafelmusik erhöht. Besonders beim sogen. „*Scheydmaal*“ (Abschiedsmahl), wurden die Beamten der Kompagnie und die vornehmsten Bürger, bisweilen insgesamt 70 bis 80 Gäste, auf einem „*trefflichen soupe*“ bewirtet. Ein derartiges Mahl in Batavia (1648) dauerte sieben Stunden, worauf eine Liebhaberkomödie folgte. Am Kap der guten Hoffnung wurde zum Schluß meistens ein Ball gegeben. Abraham van Riebeeck (1676 am Kap) beschreibt die Tafelmusik, welche von einem schwarzen Hofmeister und einem jungen Sklaven „*touchiert*“ wurde. Ein Soldat spielte auf einer „*hantfirole*“. Van Riebeeck, selber ein guter Dilettant, preist das Spiel des Hofmeisters, besonders bei den Läufen und in den „*praeludia*“, die der Sklave meisterhaft spielte; aber er spielte nie „*aus den Noten, sondern alles auswendig*“²².

¹⁷ *Journal van J. J. Ketelaar's Hofreis naar den Groot Mogol te Lahore, 1711/13*, hrsg. v. J. Ph. Vogel, L. Ver. Bd. XLI, S. 151 ff.

¹⁸ M. A. van Rhede van der Kloot, *De Gouverneurs Generaal en Commissarissen van Nederlandsch-Indië, 1610—1888*, 's-Gravenhage, 189, S. 308.

¹⁹ *Journal van Dirck van Adrichem's Hofreis naar den Groot-Mogol Aurang zeb, 1662*, hrsg. v. A. J. Bernet Kempers, L. Ver. Bd. XLV, S. 49.

²⁰ Johann Sigmund Wurffbain, *Reise nach den Molukken und Vorder-Indien, 1632—1646*, II, hrsg. v. R. Postumus Meyer, R. B. Bd. IX, S. 37.

²¹ E. C. Godée Molsbergen, *Tijdens de O. I. Compagnie, Bandoeng*, (o. J.), S. 116.

²² Anna J. Boeseken, *Die Nederlandse Kommissarisse en die 18de eeuwse samelewing aan die Kaap, Argiefjaarboek vir Suid-Afrikaanse Geskiedenis*, VII, Kaapstad, 1944, S. 15. Godée Molsbergen a. a. O., S. 100.

Tafelmusik war auch bei den Portugiesen im fernen Osten in Schwang, vielleicht gingen sie den Holländern damit voran²³. Peter Mundy, im Dienst der englischen Ost-Indischen Kompagnie, war anwesend, als die Kommandeure, Kaufleute und andere Beamten der englischen Handelsflotte 1636 in Goa von den Jesuitenpatres in ihrem Kloster bewirtet wurden und „after Dinner enterteined with good Musicke of voices, accompanied with the Harpe and Spanish gitterne; our English Musicke was allsoe there“. In Macao fanden sie eine ebenso freundliche Aufnahme, und abermals notiert Mundy: „There was allsoe indifferent good Musick, of the voice, harpe and gitterne“²⁴.

Der portugiesische Gouverneur von Damao bewirtete seine holländischen Besucher (1642) mit „allerley Confecturen und Spanischen Wein, unter wehrender solcher Bewürthung kamen 6. schwartze Weibs-Personen in Portugalesischer Kleidung, welche auf eben so viel hierzu gestellte Sessel sich niedergesetzt, und auf einer Laute, Viola de Gambe, Chitarra und dreyen Indianischen Instrumenten musiciret, und lieblich darein gesungen“. Später wurden die Gäste im Jesuitenkollegium aufs neue „mit sehr angenehmen Music ergötzet.“ Am nächsten Tag notiert Wurffbain wieder eine angenehme Tafelmusik in der Festung des Gouverneurs²⁵.

Cornelis Speelman (später Generalgouverneur), Sekretär von Joan Cunaeus, erzählt, wie die holländische Reisegesellschaft im Jahre 1652 vom persischen Schah in Isfahan zu einem Abschiedsmahl eingeladen wurde. Auf eine Frage des fürstlichen Gastgebers, auf welchen Instrumenten bei den holländischen Festmahlzeiten gespielt werde, antwortete Cunaeus, er habe drei Musikanten in seinem Gefolge; dann ließ er sie abwechselnd auf Trompete, Querpfeife und Violine spielen. Der Erfolg war so groß, daß der Schah seine Hofmusik fortschickte²⁶.

Die Vorliebe der Barockperiode²⁷ für Musik bei offiziellen Gelegenheiten trat bei der Kompagnie besonders bei Begräbnissen der hohen Beamten, Gouverneure, Kommandeure, Oberkaufleute und ihrer Frauen hervor. Alle zur Verfügung stehenden Instrumente, Trompeten, Trommeln, Pfeifen, im 18. Jahrhundert auch Pauken, Oboen und Fagotte, wurden dabei benutzt. Die Fahne, Trompeten und Trommeln wurden mit Trauerflor umhängt, und immer gingen zwei Trompeter in langen, schleppenden Trauermänteln voraus. Im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts wurde am Kap ein Totenmarsch geschlagen und am Grabe in der Kirche auf Trompeten ein Trauerlied geblasen²⁸.

Dieselben Zeremonien galten auch für inländische fürstliche Personen. Bei der Geburt und (dreizehn Tage später) bei dem Begräbnis eines Prinzen aus Ternate wurde in Batavia sowohl inländische als auch holländische Musik gespielt. Hesse

²³ Vgl. für die portugiesische und niederländische koloniale Baukunst B. E. Biermann, *Boukuns in Suid-Afrika*, Kaapstad, Amsterdam 1955, S. 1.

²⁴ *The Travels of Peter Mundy*, Vol. III, Part 1., hrsg. v. R. C. Temple, The Hakluyt Society, London, 1929, S. 55 und 256.

²⁵ Wurffbain, II, a. a. O., S. 64/5.

²⁶ Godée Molsbergen a. a. O., S. 107 ff.

²⁷ Paul Nettl, *The Story of Dance Music*, New York (1947), S. 133.

²⁸ Mehrere Beispiele bei Wurffbain II, S. 118; 67. Godée Molsbergen, a. a. O., S. 100; 289. O. F. Mentzel, *The Cape in Mid-eighteenth Century* (Übersetzt aus dem Deutschen v. M. Greenlees), Van Riebeeck Society, Cape Town 1920, S. 88. *Memoriën, 1739—1742*, Fragment, hrsg. v. M. Roux (*Afrikaanse Volksgebruiken*, Die Huisgenoot XI, Nr. 216), Kaapstad 1927, S. 21. *Dragregister 1771—1774*, Roux a. a. O., S. 19. *Resolutieboek van den Raad van Politie, 1773*, Het Zuid-Afrikaansche Tijdschrift VIII, Kaapstad, 1882, S. 33; 38. M. A. van Rhede van der Kloot, a. a. O., S. 323.

erwähnt bei der Geburtsprozession (1682) die Schalmeien der holländischen Kompagnie und die „*Indianische Music und Spielwerk*“, zusammengestellt aus chinesischen Schalmeien und Handpauken. Nach seiner Meinung hatten die Pfeifen ungefähr denselben lieblichen Klang wie „*der Polacken Schallmeyen*“, welche in Deutschland beim Barentanz gebraucht wurden. Die Pauken waren eine Elle lang, schmal, und hatten nahezu die Form einer Tonne. Die Böden waren verschieden groß. Die Pauken wurden auf beiden Seiten mit den bloßen Händen geschlagen und deswegen an einem Riemen um den Hals gehängt²⁹.

Eine andere gute Gelegenheit zu mannigfaltigen Zeremonien mit Musik bot die öffentliche „Vorstellung“ eines neuen Gouverneurs. Ein gutes Beispiel gibt der Entwurf zur Vorstellung des Generalgouverneurs Jeremias van Riemsdijk in Batavia (1777). Es wurden vorgeschrieben: Trompeten, Oboen, Fagotte, Waldhörner, Trommeln, Pauken „und alle andere Musicale Instrumente“³⁰.

Es ist bedauerlich, daß die Chronisten nur sporadisch anzeigen, welche Musikstücke aufgeführt wurden. Einige Male wurde das „*deuntje*“ „*Wilhelmus van Nassouw*“ genannt, z. B. in Jemen (1616) und am Kap (1654)³¹. Der Pfarrer Valentyn, ein Musikliebhaber mit einer Tenorstimme, erzählt, wie er am Abend (1685) in Batavia schöne Wassermusik hörte, und spricht dabei von vollendeten Konzerten, die von Sklaven auf „*hand-viool*“, Viola da gamba, Harfe, Zither oder Gitarre u.a.m. meisterhaft ausgeführt wurden. Auch erwähnt er Hauskonzerte, bei denen die holländischen hohen Beamten selber allerlei Kammermusik ausführten. Möglicherweise haben diese Ensembles für ihr Repertoire auch Stücke aus der reichen Instrumentalmusik des niederländischen Barock gewählt. Diese Spielmusik, teils für beliebige Instrumente (Flöte und andere Blasinstrumente, oder Violine und Bc., und Theorbe oder Viola da gamba ad libitum), teils für bestimmte Ensembles komponiert, wurde zumeist bei Amsterdamer Verlegern, wie Paulus Mathijsz, Estienne Roger und Pierre Mortier, herausgegeben. Im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts wurden bekanntlich die Musik von Carolus und Philipp Hacquart, Servaes de Koninck, Hendrik Anders und David Petersen, aber auch die Werke vieler ausländischer Komponisten (Corelli) in den Niederlanden gedruckt³².

Die Trompeter waren die vornehmsten und anerkanntesten der Kompagnie-Musikanten. Das geht daraus hervor, daß sie auf den Ranglisten an erster Stelle genannt werden, und aus ihren Monatsgehältern. Van Dam (1650) notiert, daß ihr Sold 24 Gulden betrug, so viel, wie ein Bottelier, Konstabel oder Koch erhielt; der Sold eines Sergeanten betrug damals 20, der eines Trommelschlägers 6 bis 10 Gulden. Bisweilen erhielten sie dieselbe Bezahlung wie der „*Dritte Meister*“. Sie aßen in der Botteliers- oder Kochsback, aber auch am Kajütentisch³³.

Am Kap bekamen sie (in der Mitte des 18. Jahrhunderts) den Sergeantensold (20 Gulden und 8 Realen Kostgeld) und aßen mit den Sergeanten am selben Tisch.

²⁹ Hesse a. a. O., S. 104/05.

³⁰ Van Rhede v. d. Kloot a. a. O., S. 312, Beilage J, Wurffbain I, a. a. O., S. 54.

³¹ M. J. Francken und R. C. Lugt, *Oude Reizen naar de Oost*, Amsterdam, Batavia, Paramaribo 1939, S. 53; 63.

³² E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel, 1934, S. 47. Derselbe, *Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im niederländischen Barock*, Tijdschrift der Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, XV. Teil, Amsterdam, 1939, S. 67. C. Veerman, *Estienne Roger, De Muziek*, Jg. VI, Amsterdam, 1932, S. 338. A. Koole, *Leven en Werken van Pietro Antonio Locatelli*, Amsterdam, 1949, S. 10.

³³ Van Dam, a. a. O., J. Teil I, S. 557/58. De Graaff, a. a. O., S. 30/31.

Ihre blaue Uniform hatte rote Tressen und nur eine Borte auf Umschlag und Taschen. Im Gegensatz zu Oboern und Trommelschlägern waren sie berechtigt, einen Säbel zu tragen; sie durften jedoch kein Rohr in der Hand haben. Die anderen Musikanten (Trommelschläger und Oboer) trugen die Uniform der Korporäle und Soldaten: Rock, Jacke und kurze Hose aus blauem Kaschmir, abgesetzt mit blauem, ostindischem Leinen, dazu rote, gestrickte Strümpfe. Ihr Hut hatte ein goldfarbenes Band von der Breite eines Daumens. Im 18. Jahrhundert erhielten sie am Kap noch immer den Soldatensold: 9 Gulden und 1½ Real Kostgeld³⁴.

Die Westindische Kompagnie, die Faktoreien an Afrikas Westküste (u. a. an der Goldküste) besaß, benötigte nur wenige Musikanten, meistens Pfeifer oder Trommelschläger. Im Gegensatz zu der O.I.K., die in der Regel niederländische oder deutsche Musikanten anstellte³⁵, hatte die W.I.K. für das „Kasteel“ S. Jorge da Mina (Elmina) einen englischen Tambour angeworben (1644), der ein Monatsgeld von 10 Gulden erhielt, gleich einem Adelsburschen (Seekadett). Er war damals der einzige weiße Trommler an der ganzen Küste. Nach seinem Tode (1646) behalf man sich kümmerlich mit Schwarzen, „die ihrer Wissenschaft nach nur etwas“ herplapperten³⁶.

Am Kap der guten Hoffnung gab es in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vier Tambours (später, 1778, sieben; 1779 sogar acht). Sie hatten jeden vierten Abend Dienst. Nur hatte derjenige, der am nächsten Abend an der Reihe war, mit dem diensthabenden Trommelschläger beim Sonnenuntergang den Abendappell zu schlagen. Um zehn Uhr schlugen beide den Zapfenstreich und am nächsten Morgen die Reveille und die Versammlung³⁷.

Die Trommelschläger hatten die schwerste Pflicht aller Kompagnie-Musikanten gegen Ende eines Aufenthaltes in einem guten Hafen zu erfüllen. Kolbe erzählt, wie man „drei Tage nach einander die Trommeln durch alle Gassen schlagen“ hörte, „wobey zugleich durch den Tambour ausgerufen (wurde), dasz sich ein jeder an sein bescheidenes Schiff innerhalb 24 Stunden begeben“ sollte³⁸. Deshalb ist es kein Wunder, daß man „Abschied und Tambour“ in einem Seemannslied zusammen findet. So wurde im 18. Jahrhundert gesungen:

„De Trommel sloeg,
Wij moeten scheidyn“³⁹.

³⁴ O. F. Mentzel, *A geographical and topographical Description of the Cape of Good Hope* (Übersetzung aus dem Deutschen von H. J. Mandelbrote) I, Van Riebeeck Soc., Cape Town, 1921, S. 140. id. III (Übersetzt von G. V. Marais und J. Hoge, hrsg. v. H. J. Mandelbrote, Cape Town 1944, S. 65–69).

³⁵ Es gab auch, jedoch in geringerem Maße als Deutsche, Beamte und Kriegsleute aus England, Schottland, Frankreich, der Schweiz und Skandinavien. Cf. P. Geyl, *Geschiedenis van de Nederlandsche Stam*, II, (Amsterdam-Sloterdijk) 1934, S. 629.

³⁶ *Vijf Dagregisters van het Kasteel São Jorge da Mina (Elmina) aan de Goudkust, 1645–1647*, hrsg. v. K. Ratelband, L. Ver. Bd. LV, S. 13; 356.

³⁷ Mentzel, a. a. O. III, S. 65. K. M. Jeffreys, *Kaapse Archiefstukken lopende over het jaar 1778*, Kaapstad, 1926, S. 417; dieselbe . . . over het jaar 1779, Kaapstad 1927, S. 415.

³⁸ Peter Kolbe, *Caput Bonae Spei Hodiernum*, S. 107.

³⁹ Scheurleer, a. a. O., III, S. 107.

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, *Mittelalterliche Mehrstimmigkeit*

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

IV

(1. Fortsetzung)^{34a}

Um die Bildzeugnisse hinsichtlich der Darstellung von Spielern und Musizierszenen, besonders in den Psalterhandschriften und in der Kathedralplastik, als Quellen für die kirchenmusikalische Aufführungspraxis auszuwerten, bedürfte es einer Sonderstudie. Hier sei nur auf die Argumente eingegangen, die eine solche Auswertung unstatthaft scheinen lassen wollen³⁵. Husmann beruft sich zur Stützung seiner Vokalthese auf E. Buhle³⁶. Buhle geht von der bekannten Prämisse der „Verbannung“ der Instrumente aus der Kirche aus und macht geltend, daß die vorwiegend König David mit seinen Musikern darstellenden Miniaturen lediglich im historisierenden Sinn einer Illustrierung des jeweiligen Psalmtextes zu verstehen seien. Es stellt sich aber heraus, daß die dargestellten Instrumente weder an Zahl noch an Art dem jeweiligen Psalmtext entsprechen. Gewiß waren die Psalmtexte Anlaß zu den Darstellungen, aber die Künstler benutzten diesen Anlaß zugleich, ein Bild von der kirchenmusikalischen Aufführungspraxis ihrer Zeit zu geben. Im übrigen bezeugen die zitierten literarischen Quellen zur Genüge, daß die Aufforderung, Gott mit Instrumenten zu loben, als Rechtfertigung der kirchlichen Instrumentalpraxis betrachtet wurde.

Walter Blankenburg³⁷ will derartige Darstellungen nur „rein“ symbolisch gedeutet wissen: „Spätestens vom 4. Jahrhundert ab wurden die biblischen Instrumente symbolisch gedeutet und blieben vornehmlich unter der Autorität Augustinus für das gesamte mittelalterliche Schriftverständnis Sinnbilder“.

Das Argument der „reinen“ Symbolik der Musikinstrumente verlangt um so mehr eine kritische Stellungnahme, als es vielfach auch gegenüber den plastischen Darstellungen wie im weiteren gegenüber den Instrumentennennungen, insbesondere in Sequenztexten, geltend gemacht worden ist. Das Wesen des Symbols beruht im Moment des Transzendierens, des Hinausschreitens über das in einem Bild gegebene Faßbare, in dem „Zusammenwerfen“ einer sinnlichen Erscheinung und eines übersinnlich-geistigen Bedeutungsgehalts. Indem die kirchliche Liturgie als „Nachahmung“ der himmlischen Liturgie aufgefaßt wird, ist sie in extenso symbolisch: sie „bedeutet“ die Teilnahme an der himmlischen Liturgie. Kommt mithin schon der gregorianischen Einstimmigkeit Symbolbedeutung zu, so bildet sich bis zum späten Mittelalter ein immer dichter werdendes Netz von Symbolbedeutungen aller Erscheinungen der Kirchenmusik aus. Wenn z. B. Jacobus von Lüttich in seinem *Speculum musicae* die Musik als Bild der Kirche bezeichnet und im einzelnen die drei Oktaven mit den drei Stufen der Buße, die Schlag-, Blas- und

^{34a} Vgl. Jahrgang IX, S. 419 ff.

³⁵ H. Husmann, *Die musikalische Behandlung der Versarten . . .*, a. a. O., S. 4. Anm. 6.

³⁶ E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters*. Leipzig 1903, S. 3.

³⁷ Artikel „David“, MGG III, Sp. 42.

Saiteninstrumente mit den drei Tugenden^{37a}, die vier Notenlinien mit den vier Kardinaltugenden, die sieben Schlüssel mit den sieben Sakramenten und die acht Kirchentonarten mit den acht Seligkeiten der Bergpredigt vergleicht, so werden ja damit diese musikalischen „Wirklichkeiten“ nicht zu einem symbolischen Scheindasein verflüchtigt. Vielmehr werden sie durch die Symbolbedeutung auf transzendente Wirklichkeiten bezogen. Zu behaupten, daß ein Instrument im Mittelalter nur „rein“ symbolische Bedeutung gehabt habe, heißt, an die Stelle der urtümlichen, gegenstandsgebundenen Symbolik das setzen, was auf dem Gebiet der Literatur des späten 19. Jahrhunderts als „Symbolismus“ bezeichnet wurde: das blasse, abstrakte Andeuten von transzendenten Sinngehalten, an deren Realexistenz längst nicht mehr geglaubt wird; es heißt mithin, „der Herren eignen Geist“ in „den Geist der Zeiten“, den Geist des Mittelalters, hineindeuten! Für die Symbolik der Instrumente folgt daraus, daß diese als Symbolträger auch gespielt werden müssen, damit die Kluft zwischen Diesseits und Jenseits überbrückt werde.

Zum Wesen des Symbols gehört die nichtnaturalistische, stilisierte Darstellung, durch die erst der Symbolgehalt gewährleistet wird. Auf die Darstellung von Spielern angewandt, bedeutet dies, daß, je ausgeprägter die Darstellung des Symbolwerts der Instrumente betont wird, um so weniger ein realistisch getreues Abbild des faktischen Spielvorgangs zu erwarten ist. Es ist nun bemerkenswert, daß manche Musizierszenen einen Realismus erkennen lassen, der dazu tendiert, ein Abbild der zeitgenössischen Aufführungspraxis zu geben. So werden z. B. in einem katalanischen Psalter des 11. Jahrhunderts³⁸ die dargestellten Instrumente (Harfe, Grifflochhorn, Leier, Panpfeife und Fidel) im Moment des Einstimmens gezeigt. In diesem Zusammenhang scheint die Tatsache bedeutsam, daß in Darstellungen, die die Bereiche der geistlichen und weltlichen Musik konfrontieren, der musica sacra Instrumente zugeordnet werden, so z. B. in einer englischen Handschrift des 12. Jahrhunderts³⁹. Diese Darstellung ist um so bemerkenswerter, als sie in der geistlichen Musik zugeordneten oberen Bildhälfte außer Monochord, Orgel, Glockenspiel, Harfe, Grifflochhorn und Panpfeife auch noch einen Sänger mit Notenblatt zeigt⁴⁰. In Anbetracht der Seltenheit von gemischt vokal-instrumentalen Musikszenen sei noch auf ein weiteres Beispiel verwiesen. Eine Miniatur aus der Mitte des 13. Jahrhunderts⁴¹ zeigt ein dreizehnköpfiges Ensemble, in dem sieben Personen an ihrer Tonsur als Geistliche erkennbar sind. Vier Personen tragen Instrumente (Harfe, Zuppfidel, Handorgel und Panpfeife). Der mittlere Geistliche im

^{37a} Dieselbe Symbolanalogie findet sich auch in der *Summa musicae* (Gerb. Scr. III, 242b). Wenn die drei genannten Instrumentengattungen nicht legitim zur Kirchenmusik gehörten, wäre es sinnlos, sie in Analogie zu den drei christlichen Tugenden zu setzen. Nachdem bereits H. Besseler (*Studien* . . . , AfMw. VIII 1926, S. 1) die Vermutung ausgesprochen hat, daß der früher irrtümlich Johannes de Muris zugesprochene Traktat „noch dem 13. Jahrhundert“ angehöre, hat es Yvonne Rokseth (*Du rôle de l'orgue* . . . , S. 48) auf Grund inhaltlicher Kriterien unternommen, diesen Traktat in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückzudatieren. Damit gewinnt die *Summa musicae* unmittelbaren Zeugniswert für die Aufführungspraxis der Notre-Dame-Epoche.

³⁸ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente* . . . , Titelblatt, ferner H. Besseler, *Die Musik des Mittelalters* . . . , S. 76.

³⁹ Vgl. H. Besseler, a. a. O., S. 74.

⁴⁰ Arnold Schering, *Aufführungspraxis alter Musik*, S. 15, Anm. 2, schreibt dagegen, man sehe in der Miniatur „einen an der Musik Unbeteiligten das offene Notenbuch halten, aus dem Harfenist, Synchron- und Zinkenbläser spielen“. Gegen diese Deutung spricht jedoch die Tatsache, daß die genannten Spieler nicht in das Notenblatt blicken.

⁴¹ Lucca, Bibl. gobernat., cod. 1942, Abbildung bei Hans Hickmann, *Das Portativ*, Kassel 1936, Tafel 3, Nr. 4.

Vordergrund trägt einen nicht als Instrument anzusprechenden Gegenstand (*baculum?*) im rechten Arm. In Anbetracht der auffälligen Zahl der Gruppe darf man wohl vermuten, daß dieser Geistliche der „rector“ des Ensembles im Sinne der Beschreibung einer Diskantimprovisation mit Instrumenten durch Elias Salomon ist⁴².

Diesem Bilddokument seien einige literarische Zeugnisse gegenübergestellt. In seinem *Opus tertium*⁴³ berichtet Roger Bacon über die musikalische Aufführungspraxis in den Pariser Kirchen und rühmt das Zusammenwirken von Vokal- und Instrumentalmusik: „... *praecipue si instrumenta fierent musicalia secundum hujus scientiae arcana, ceterarumque partium musicae . . . virtus jungeretur, ut non solum cantus promoveret, sed simul cum eo totius musicae potestas exquisita humanae melodiae motibus consimilibus proportionibus aequalibus conformarentur*“. Dann nennt er die Autoritäten, durch die eine solche Instrumentenmitwirkung gerechtfertigt werde: „*Et ideo sapientes antiqui ut patriarches et prophetae, adinvenierunt multa quibus populum rudissimum ad magnam devotionem deducebant, ut textus sacer in psalterie satis, et in locis pluribus aliis manifestat. Nam et ipse Elisaeus propheta jussit psalterem adduci ut ad eius melodiam non solum reperitur in devotionem, sed ut ad revelationes divinas fieret praeparatus. Sic beatus Franciscus jussit fratri cytharistae, ut dulcius personaret, quatenus mens excitaretur ad harmonias coelestes, quas pluries audivit*“.

Der Magister Lambertus (Pseudo-Aristoteles)⁴⁴ zählt die „künstlichen“ Instrumente (im Gegensatz zu dem „natürlichen“ Instrument der Singstimme) auf und bezeugt ihre Mitwirkung in der Kirche: „*Artificiale est ut organa, vielle, cythara, cytole, psalterium et similia. Utilitas autem ejus magna est et mirabilis et virtuosa, valdeque fores ecclesie ausa est subintrare*“.

Außerordentlicher Zeugniswert kommt dem *Rationale divinorum officiorum* des Wilhelm Durandus (alias Duranti) zu. Nachdem bereits in anderem Zusammenhang eine Textstelle aus diesem Werk zitiert worden ist⁴⁵, seien hier noch folgende wiedergegeben. Lib. V cap. 2 Nr. 65: „*Pulsus pertinet ad citharam, flatus ad tubam et organum, vox vero ad cantum*“. Nr. 67: „*Primum musicorum genus est, quod fit pulsu digitorum ut in Psalterio et similibus et ad id pertinet psalmodia . . . Secundum est quod fit voce scilicet humana et ad istud pertinent lectiones . . . Tertium est, quod fit flatu sicut in tuba et ad istud pertinet cantus*“. Karl Gustav Fellerer^{45a} schreibt zu diesen von ihm zitierten Textstellen: „Die Quelle des Kirchengesangs sieht Duranti im alten Testament und übernimmt von Hugo von St. Victor die Dreiteilung der Kirchenmusik in *sonus, pulsus, flatus et vox*. Instrumental- und Vokalmusik dienen in gleicher Weise dem Lobe Gottes und steigern sich im Zusammenklang. Mehrstimmigkeit und Instrumente erfüllen die Aufgabe, die Duranti in dem Satz ausspricht: *Cantus in ecclesia laetitiam significat*“. In den *Miracles Notre Dame* des Gautier de Coinci (1177 oder 1178–1236) finden sich folgende Verse^{45b}:

⁴² Vgl. Gerb. Scr. III 58 b.

⁴³ Ed. J. S. Brewer, London 1859, S. 298 ff.

⁴⁴ *Tractatus de musica*, Couss. Scr. I 253a.

⁴⁵ Vgl. Die Musikforschung IX, 1956, S. 427.

^{45a} *Durantis Rationale als kirchenmusikalische Quelle*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXIX, 1934, S. 47.

^{45b} Vgl. Yvonne Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle* . . . IV, S. 46.

„La cleric vois, plaisant et bele,
Le son de harpe et de viele,
De psalteri, d'orgue, de gigue . . .“

Weiter ist darauf hinzuweisen, daß auch manche kirchenmusikalischen Hss. Darstellungen von Spielern — zum Teil von Spielleuten — enthalten. So sind in Ms. Paris, Bibl. nat. lat. 9449, fol. 34 (12. Jahrhundert) zwei Spielleute mit Instrumenten dargestellt, zwischen denen man liest: „*Consonantia cuncta musica*“. Man müßte schon unterstellen, daß die Schreiber mit der Beifügung solcher Zeichnungen gewissermaßen Allotria getrieben hätten, um den aufführungspraktischen Zeugniswert dieser Darstellungen ad absurdum zu führen!

V

Zur weiteren Stützung seiner Vokalthese schreibt Husmann (M.M., S. 8): „Eine andere mittelalterliche Handschrift hat bei den Organa sogar die genaue Zahl der Sänger angemerkt, zwei, vier und sechs. Man sieht, daß die Einzelstimme mit höchstens drei Sängern besetzt wurde, wieder in Übereinstimmung mit der damaligen Praxis, die den Solosänger an hohen Festtagen durch bis auf drei unison singende Kantoren ersetzte“⁴⁶. Gewährsmann ist hier Jacques Handschin, der in seinem Aufsatz *Zur Geschichte von Notre-Dame* (Acta musicolog. IV, 1932, S. 5 ff.) Quellen zitiert, in denen von dem „Organisieren“ der Kleriker die Rede ist. Es fragt sich nun, was dazu berechtigt, den Terminus „organizare“ mit „mehrstimmig singen“ zu übersetzen, wie Handschin es tut. Erst im späten Mittelalter soll nach Handschin der Begriff die Bedeutung von „Orgel spielen“ erhalten haben. Gegen diese These spricht zunächst die Tatsache der ursprünglichen Gegenstandsgebundenheit der Begriffe. Dem „Be-greifen“ geht das „Greifen“, dem „Be-griff“ der „Griff“ voraus. Ob es sich um die ursprüngliche Gegenstandsgebundenheit des Notensystems an das Abbild der Saiten, um die Synonymität von Ton = chorda = Saite, speziell Tetrachord = Viersaiter handelt, um den Begriff „Bordun“ als eines am Rand eines Instruments befindlichen tiefen Tonerzeugers, um die Buchstabennotation mit ihrer Bindung an das Instrument⁴⁷, immer handelt es sich um die gleiche ursprünglich nicht abstrakte, sondern gegenstandsgebundene Begriffsbildung. Ein frühes Zeugnis für die gegenstandsgebundene Bedeutung von „organizare“ bzw. „organizare“ findet sich im 11. Jahrhundert bei Eberhard von Freising⁴⁸: „*In qua simplici quaestione, ne quis etiam simplex haereat, sciendum est, quod mensura consequenter de tot fistulis loquitur, quot choros fistularum musici solent ipsi organico instrumento apponere, ad organizandi artem habendam*“. Im selben Jahrhundert wird über die Aufführung der „Missa aurea“ in

⁴⁶ Spricht H., *Die musikalische Behandlung* . . . S. 4. Anm. 6, von einer „der bezauberndsten Entdeckungen“ Handschins, so schreibt er im Artikel „Florenz“, MGG, Sp. 412, daß auf Grund dieser „Entdeckung“ Handschins „alle Hypothesen über instrumentalen Vortrag oder selbst Mitwirkung von Instrumenten kinfällig werden (schon Fr. Ludwig hatte vorher auf rein vokalen Vortrag hingewiesen)“. Quod erat demonstrandum. Aber dieser „Beweis“ stützt sich auf die unkritische Übernahme von Handschins Interpretation von „organizare“ = mehrstimmig singen. Abgesehen davon, daß H. die unmißverständlichen Theoretikeraussagen nicht berücksichtigt, erweist er sich „päpstlicher als der Papst“; denn F. Ludwig gesteht immerhin die Existenz einer „sekundär“ instrumentalen Praxis zu.

⁴⁷ Auch der Begriff „Buchstabe“ selbst ist ja ursprünglich gegenstandsgebunden!

⁴⁸ Gerbert, *Scriptores* II, 279.

Hildesheim berichtet⁴⁹: „*Aurea cantatur missa ab omnibus praelatis, canonicis, secularibus, et religiosis cuiuscunque ordinis, Benedictinensibus, Canonicis Regularibus, Praedicatoribus, Minoribus totius civitatis, de B. V. Maria in organis, quae per tres seu quatuor horas vix potest terminari propter caudas magnas, quas cantendo et organizando pertrahere tunc consueverunt.*“

Auch für die Wortform „organare“ lehnt Handschin⁵⁰ eine ursprünglich gegenstandsgebundene Bedeutung ab und interpretiert sie im Sinn von „mehrstimmig singen“. Indes sind auch hier Belege für instrumentale Bedeutung vorhanden. So heißt es im 12. Jahrhundert von dem Harfenspiel des „Ritter Horn“⁵¹:

„Lors prent la harpe a sei, quil la neut a temprer,
Deus ki dunc l'esgardast cum la sout manier,
Cum ses cordes tuchout, cum les feseit trembler,
As quantes feiz chanter, as quantes organer.
De l'armonie del ciel li poust remembrer.“

Im *Roman de Brut* (1155)⁵² schreibt Wace:

„Quant li messe fu commencie
Qui durement fu essaucie
Mout oissiés orgues sonner
Et clerks chanter et orguener
Voiz abaissier et voiz lever
Chant avaler et chiant monter.“

Nun ist zwar zuzugeben, daß die mittelalterlichen Autoren nicht immer streng terminologisch zwischen nur instrumentaler und nur vokaler Bedeutung scheiden. Daß aber die Instrumentalpraxis als die ursprüngliche galt, beweisen Formulierungen wie die von Johannes Cotto⁵³: „*Qui canendi modus (diaphonia) vulgariter organum dicitur, eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.*“

Ein schwerwiegendes Argument gegen die Interpretation von „organizare“ als „mehrstimmig singen“ ist die Tatsache, daß in den Notre-Dame-Urkunden zwischen „organizare“ und „decantare“ bzw. „cantare“ mit einer eindeutig mehrstimmige Ausführung fordernden Zusatzbemerkung unterschieden wird. So heißt es z. B. in der Verordnung des Pariser Bischofs Odo vom Jahre 1198 (Handschin, S. 6): „... hoc addito quod responsorium et Benedicamus in triplo vel quadruplo vel organo decantari“. Später heißt es: „... hoc adjecto, quod tertium et sextum responsorium in organo vel triplo vel quatruplo cantabuntur“. Diese und ähnliche Textstellen interpretiert Handschin ebenfalls mit „mehrstimmig singen“. Wozu ist aber dann der Unterschied in den Handschriften gemacht?

Die Tatsache, daß in der zitierten Textstelle des „Ritter Horn“ „organer“ „Harfe spielen“ bedeutet, berechtigt, auch „organizare“ im Sinn von „ein Instrument spielen“ zu interpretieren und nicht nur auf die Bedeutung von „Orgel spielen“ zu be-

⁴⁹ Zitiert nach Gerbert, *De cantu* . . . I, S. 354.

⁵⁰ Zur Geschichte der Lehre vom Organum. ZfMw. VIII, 1925/26, S. 329.

⁵¹ Das anglonormannische Lied vom wackeren Ritter Horn (12. Jahrh.), hrsg. von R. Brede und E. Stengel, Marburg 1883, S. 152.

⁵² *Roman de Brut par Wace* (12. siècle), p. p. Le Roux de Lincy, Rouen 1836, Bd. II.

⁵³ Gerbert, *Scriptores* II, 263.

schränken. Wenn es also im Einzelfall des Brüsseler Prozessionales (Handschin, S. 15) heißt: „... *et debet organizari a sex clericis*“, so kann die Instrumentalbedeutung nicht mit dem etwaigen Einwand angefochten werden, es sei sinnlos anzunehmen, daß sechs Kleriker Orgel gespielt hätten.

Nach Handschin⁵⁴ ist auch „organista“ erst im späten Mittelalter im gegenstandsgebundenen Sinn, speziell als „Organist“, zu verstehen, während der Terminus vorher „Organumsänger“ bedeutet habe. Nun hat allerdings Handschin selbst die Gültigkeit seiner These eingeschränkt, indem er⁵⁵ auf die Instrumentalbedeutung von „organista“ bei Dante, *De vulgari eloquentia*, II 8 (nach 1305) hinweist, wo es heißt: „... *tibicen vel organista vel citharoedus*“. Die instrumentale Bedeutung von „organista“ ist indes noch weit früher belegbar. Gonzolo de Berceo (1180 bis 1246) beschreibt in seinen „Wundern der Hl. Jungfrau“ (*Los miraglos de la Virgen*)^{55a} das Orgelspiel (mit Grundton – Quinte – Bordunmixture!) und bezeichnet den Spieler als „organista“:

*„Jaciendo á la sombra perdi todos cuidados;
Odi sonos de aves, dulces e modulados:
Nunquo udieron omes órganos más temprados,
Nin que formar pudiesen sonos más acordados.
Unos tenien la quinta, e las otras doblaban,
Otras tenien el punto, errar non las dexaban;
Al posar, al mover todas se esperaban,
Aves torpes nin roncas hy non se acostaban.
Non serie organista nin serie violero,
Nin giga nin salterio nin manoderotero“.*

In der Chronik der Kirche von Constantia (Nordfrankreich)⁵⁶ wird aus dem 11. Jahrhundert berichtet: „*Ipse namque magistros scholarum, grammaticos, dialecticos, qui famae celebrioris erant, ipse organistas largo sumto Constantiis retinebat, largisque donatibus remunerabat*“.

⁵⁴ a. a. O., sowie Zum ältesten Vorkommen von *Organistae*, Acta mus. VII, 1933, S. 159 f.

⁵⁵ Antiodien, jene herrliche Griechenstadt, AfMf VII, 1942, S. 204. Gleichzeitig begegnet „organista“ in instrumentaler Bedeutung in England. Eine von Wilhelm Großmann, *Frühmittelenglische Zeugnisse über Minstrels*, Dissertation Berlin 1906, S. 49, zitierte Textquelle aus dem Jahre 1306 nennt einen *Parvus Willielmus Organista Comitissae Herefordiae*, ferner (S. 47) einen *Janin organister* (S. 17), eine andere vom Jahr 1303 einen *Hugh le organer*.

Erwähnenswert ist ferner der von Grossmann (S. 83) gegebene Quellenhinweis über Mitwirkung mehrerer Minstrels bei „einer kirchlichen Feier, vermutlich einer Messe im Jahr 1281“.

^{55a} Vgl. Felice Pedrell, *Organografía musical antigua española*, Barcelona 1901, S. 121, 52.

⁵⁶ Gallia christiana XI, Instr., 220 E.

Norbert Duforcq, *Esquisse d'une histoire de l'orgue en France du XIIIe au XVIIIe siècle*, Paris 1935, S. 23, Anm. 3, der diese Textquelle zitiert, betont, daß unter diesen organistae Instrumentenspieler zu verstehen sind „*De même nous reconnaitrions volontiers des joueurs d'instruments dans ces organistas*...“.

Auch A. Gastoué, *L'orgue en France*, Paris 1921, S. 35 f., räumt die Möglichkeit einer Interpretation des Terminus „organista“ im Sinn von „Organumsänger“ ein, aber im Unterschied zu Handschin in dem eines gleichzeitigen Singens und Spielens (der Armorgel): „*Cet usage, en effet, explique seul que les chanteurs d'organum aient pu, dès le XIe siècle au moins, être appelés 'organistes', terme qui exprime l'action de 'jouer de l'orgue', or, quand nous voyons, dans tel ou tel récit de ce temps, trois ou quatre 'clercs organistes', venir se placer devant l'autel pour chanter . . . , il paraît assez évident, qu'ils chantaient ainsi en jouant, s'accompagnant sur l'orgue à bras, comme ces saints et ces anges que nous voyons si fréquemment figurer dans des scènes analogues sur les vitraux et aux portraits de nos vieilles cathédrales*“. Im Gegensatz dazu interpretiert er die dreistimmigen Notre-Dame-Organa als reine Orgelmusik, ausgeführt entweder auf mehreren Armorgeln oder auf einem großen Orgelwerk (S. 38): „*La disposition des 'triples' ou trios, institués par Pérotin . . . , suppose l'emploi de deux ou trois orgues à bras, ou bien d'un orgue fixe à deux, ou même trois claviers*...“. Gegen diese Hypothese kann eingewandt werden, daß die vielfältigen Quellenzugnisse die Mitwirkung auch anderer Instrumente belegen, andererseits, daß diese Auffassung die doch nicht wegzuleugnende Tatsache einer auch vorhandenen mehrstimmigen Vokalpraxis nicht berücksichtigt.

Ein wichtiges Argument gegen die vokale Interpretation von „organista“ ist ferner aus den Theoretikern zu schließen, die von der instrumentalen Praxis der *musica falsa* berichten. Johannes de Garlandia⁵⁷ schreibt: „*Videndum est de falsa musica quae instrumentis musicalibus multum est necessaria, specialiter in organis*“. Der Anonymus IV⁵⁸ nimmt ausdrücklich auf die „organistae“ Bezug: „*Tritonus dicitur quasi continens tres tonos, quod non est in usu nisi raro inter organistas*“. Im Schlußabschnitt (*De sinemenis*) seines Traktats (a. a. O. 364 f.) betont der Anonymus, daß die *musica falsa* in der kirchlichen Instrumentalpraxis zur Anwendung komme, „... *velut in laudando Dominum, juxta illud: Laudate Dominum in sanctitudine ejus... in cordis et organo*...“ Zum Schluß schreibt er: „*Que quidem omnia supradicta ad sanctissimam gloriam divinam multiplicandam cum quibusdam aliis, prout in cordis, in flatu, in cimbalis bene sonantibus*...“!

Muß nach alledem die These von der ursprünglichen Bedeutung von „organista“ im Sinne von „Organumsänger“ als unhaltbar bezeichnet werden, so fragt sich andererseits, wie die Pluralform „organistae“ u. a. in der von Handschin zitierten Textquelle vom Jahr 1271 zu verstehen ist. Daß der bereits im 10. Jahrhundert in Winchester begegnende Typ der Doppelorgel im 13. Jahrhundert noch nicht ausgestorben war, beweist eine Miniatur aus einem Psalterium⁵⁹, die eine von zwei Mönchen gespielte Orgel darstellt. Daß andererseits die Textstelle im Traktat des Anonymus IV⁶⁰: „... *cantores... nisi fuissent optime organiste*“ nicht zu einer Vokalinterpretation nötig, geht daraus hervor, daß der Cantor auch die Funktion eines Orgelspielers ausüben kann. So heißt es z. B. in der *Schedula diversarum artium* des Theophilus⁶¹: „... *et in ipso muro arcus fiat, in quo cantor sedat, cuius sedes ita aptetur, ut pedes supra conflatorem teneat*“. Im übrigen vermerkt die Notre-Dame-Urkunde von 1270⁶²: „*Magister Henricus, organista. Debet esse presbyter*.“

Unter Berufung auf F. Raugel⁶³ schreibt Handschin (a. a. O., S. 53): „*Aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammen die ersten Berichte über das Vorhandensein von Orgeln in der Kathedrale*“. In der Textstelle, auf die Handschin sich bezieht, wird von der Ernennung eines Organisten im Jahr 1392 berichtet. Über die Verteidigung dieses Organisten heißt es nach Raugel (S. 80): „*Juravit ille qui ordinatus est pro organis in forma consueta*“. Wie Raugel hervorhebt, ist mit dem „*in forma consueta*“ eindeutig gesagt, daß diese Organistenvereidigung in einer seit langer Zeit eingebürgerten Form erfolgte. Die von Raugel nachgewiesene Tatsache, daß der fragliche Organist (Renaud de Reims) sich bereits ein Jahr später genötigt sieht, sein Instrument zu reparieren, beweist im weiteren, daß er bei Dienstantritt eine alte Orgel übernommen hat. Ferner konstatiert Raugel, daß Petrus de Cruce aus Amiens gegen Ende des 13. Jahrhunderts Organist an Notre-Dame war. In

⁵⁷ Couss. Scr. I 166 b.

⁵⁸ Couss. Scr. I 353 b.

⁵⁹ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente* . . . , S. 70, Anm. 8. In diesem Sinn dürfte auch die Verteilung der Tasten auf zwei Seiten des Orgelkastens in der von Buhle (S. 86, Anm. 2) zitierten Miniatur zu verstehen sein, die Buhle als „Unmöglichkeit“ bezeichnet.

⁶⁰ Couss. Scr. I 347 b.

⁶¹ Vgl. E. Buhle, a. a. O., S. 111.

⁶² M. Guérard, *Cartulaire de l'Église Notre Dame de Paris*, 1850, Tom. IV, S. 212.

⁶³ Félix Raugel, *Les grandes orgues des Eglises de Paris du département de la Seine*. Paris 1927, S. 80.

seiner Besprechung des Buches von Raugel⁶⁴ geht Handschin auf die Ausführungen des Autors betreffs Notre-Dame näher ein und stimmt Raugels Feststellung, daß die Kathedrale zur Zeit des Wirkens von Petrus de Cruce eine — „oder sogar zwei“ (1) — Orgeln besessen habe, zu. Weiter schreibt Handschin: „... wenn auch deswegen die Annahme, dieser Musiker sei Organist an Notre-Dame gewesen, übereilt erscheint...; als Notre-Dame-Organisten zählt Raugel übrigens auch die noch älteren Robertus de Sabilone, Perotinus und Leoninus, von denen wir doch nur wissen, daß sie an dieser Kirche Chormeister waren“.

Die umstrittene Frage, ob Notre-Dame zu Paris bereits zur Zeit Leonins und Perotins eine große Orgel besessen habe⁶⁵, ist insofern nicht von ausschlaggebender Bedeutung, als viele Bildzeugnisse die kirchenmusikalische Verwendung des Typs der Armorgel erweisen. In Hinblick auf das ausgedehnte Prozessionswesen, in dessen Rahmen Organa ausgeführt wurden, scheint der Gebrauch solcher Kleinorgeln motiviert⁶⁶. Der kategorischen Erklärung von Arnold Schering⁶⁷: „Ein Beweis dafür, daß organista jemals eine andere Bedeutung als Orgelspieler gehabt hat, ist nicht beizubringen“, ist insofern nicht beizupflichten, als keine Veranlassung besteht, den Begriff nur im Sinn von „Orgelspieler“ zu interpretieren. Vielmehr deutet alles darauf hin, daß, so wie „organizare“ und „organare“ auch im Sinn von „ein Instrument spielen“ zu verstehen ist, „organista“ allgemein „Instrumentenspieler“ bedeuten kann⁶⁸. (Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

War Zarlino Dualist?

VON CARL DAHLHAUS, GÖTTINGEN

Die These Hugo Riemanns, im 31. Kapitel des III. Buches der *Istituzioni armoniche* (1558) von Gioseffo Zarlino sei „im Keim eine rationelle Harmonielehre im dualen Sinne gegeben“¹, ist seit einem halben Jahrhundert oft wiederholt worden²; dennoch ist sie falsch. Riemanns Argumentation³, bewundernswert noch als Konstruktion eines Zusammenhangs von Irrtümern, zerfällt bei vorurteilsloser Lektüre des unverkürzten Originaltextes.

Von einer „Harmonielehre“ kann man erst sinnvoll sprechen, wenn die Akkorde („Harmonien“) als Einheiten mit „Komplexeigenschaften“, nicht nur als ein Zusammentreffen von

⁶⁴ *ZfMw.* XII, 1930, S. 369.

⁶⁵ E. Flade, *Literarische Zeugnisse zur Empfindung der 'Farbe' und 'Farbigkeit' bei der Orgel und beim Orgelspiel*, *Acta mus.* XXII, 1951, S. 102, schreibt: „In der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts haben etwa ein halb Dutzend französischer Städte Orgeln (Paris, Notre-Dame, Rouen, Sens, Toul etc.)“.

Im übrigen ist ja der Begriff „Notre-Dame-Organa“ nicht in dem Sinne zu verstehen, daß alle Organa zum Aufführungsrepertoire von Notre-Dame zu Paris gehörten. Andererseits gelangten aber die im engeren Sinne als Notre-Dame-Organa anzusprechenden Werke auch in anderen Kathedralen nicht nur Nordfrankreichs, sondern auch anderer Länder zur Aufführung, für die der Besitz eines großen Orgelwerks zum Teil bezeugt ist.

⁶⁶ Die Verwendung von Organa zu Prozessionszwecken hat Handschin a. a. O. gebührend gewürdigt. H. Husmann, *Die Offiziumsorgana der Notre-Dame-Zeit*, *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 1935, S. 43, geht so weit, die Frage aufzuwerfen, „ob nicht vielleicht alle Kompositionen des Magnus Liber für diesen Zweck geschaffen sind“.

⁶⁷ *Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance*, S. 21.

⁶⁸ Vgl. die S. 18 zitierte Textquelle aus dem 11. Jahrhundert.

¹ *Musiklexikon*, Artikel *Zarlino*.

² Zuletzt von Jens Rohwer im Artikel *Harmonielehre* in *MGG* (V, Sp. 1626 ff.).

³ *Geschichte der Musiktheorie*, 2. Auflage, Berlin 1920, S. 389–393.

Tönen oder Intervallen aufgefaßt werden. Die „rationelle Harmonielehre“ setzt voraus, daß Oktavversetzungen von Akkordtönen die „harmonische Bedeutung“ eines Akkords nicht ändern; als „harmonisch identisch“ gelten nicht nur Terz und Dezime, Quinte und Duodezime (Oktaverweiterung), sondern auch Terz und Sexte, Quinte und Quarte (Oktavergänzung). — Nach dem Grundsatz der „rationellen Harmonielehre im dualen Sinne“ ist der Dreiklang keine „*Terzenschichtung*“ (S. Sechter), aber auch die Mollterz keine Modifikation der Durterz (G. Capellen), sondern der Mollakkord die Umkehrung des Durakkords: In Dur wird die große Terz unten, in Moll oben in die Quinte eingefügt, und die Akkorde wirken als „Einheiten“, weil die drei Akkordtöne in Dur ($c'-e'-g'$) einen Grundton (C), in Moll ($C-Es-G$ oder genauer im dualen Sinne: $G-Es-C$) einen Oberton (g') gemeinsam haben.

Zarlino entwickelt im 31. Kapitel des III. Buches der *Istituzioni harmoniche* (= *Ist.*) eine Theorie des aus Zweiklängen gebildeten „harmonischen“ (mathematisch bestimmbar) Dreiklangs, die von Riemann zu einer Theorie des aus Akkorden gebildeten „harmonischen“ Tonsatzes umgedeutet wurde.

1. „*La varietà dell Harmonia (in simili accompagnamenti) non consiste solamente nella varietà delle Consonanze che si trova tra due parti; ma nella varietà anco dell' Harmonie la quale consiste nella posizione della chorda che fa la Terza (over la Decima sopra la parte grave della cantilena)*“⁴. — Riemann übersetzt (S. 389): „Nicht in der Mannigfaltigkeit der Konsonanzen, welche je zwei Stimmen bilden, sondern vielmehr in der Unterscheidung der beiden möglichen Formen der Harmonie ist der eigentliche Inhalt des mehrstimmigen Tonsatzes zu suchen.“ — „Harmonie“ wurden gänzlich verschiedene musikalische Erscheinungen genannt, sofern man in ihnen eine Zahlenordnung entdeckte⁵. Das Wort bezog sich weniger auf die verschiedenen und besonderen Erscheinungen an sich als auf ihr allgemeines und gemeinsames Wesen, die Zahl. Zarlinos Thema ist *Ist.* III, 31 die „Harmonie“ (die mathematische Bestimmbarkeit) der Zusammenklänge. Er unterscheidet Zweiklänge („*Intervalli per se*“) und Dreiklänge („*Intervalli accompagnati con altri*“). Die Zweiklänge galten allgemein als „Harmonien“. Die Dreiklänge aber sind nach Zarlino gleichfalls „Harmonien“, denn nicht nur die Zweiklänge, aus denen sie zusammengesetzt sind, sondern auch die Dreiklänge selbst repräsentieren mathematisch „ausgezeichnete“ Zahlenverhältnisse: die harmonische und die arithmetische Proportion ($15 : 12 : 10$ und $6 : 5 : 4$). — Riemann unterdrückt die Worte „*in simili accompagnamenti*“, verleugnet also die Anwendung des Harmoniebegriffs auf die Zusammensetzung von Dreiklängen aus Zweiklängen, und übersetzt „*harmonia*“ mit „*mehrstimmiger Tonsatz*“ (im modernen Sinn des „harmonischen“, aus Akkorden gebildeten Tonsatzes). Die konsonanten Zweiklänge („*Consonanze che si trova due parti*“) schließt er von der „Harmonie“ (im modernen, Zarlino untergeschobenen Wortsinn) aus, indem er „*non solamente . . . ma anco*“ absichtsvoll falsch mit „*nicht . . . sondern vielmehr*“ übersetzt. Der Kontrapunktiker Zarlino aber spricht nicht von der „Harmonik“, in der die Zweiklänge zu Abkürzungen von Akkorden werden, sondern von der mathematischen Bestimmbarkeit der Zusammenklänge, die aus drei Intervallen (aufgefaßt als Beziehungen zwischen drei Stimmen) gebildet werden⁶.

2. „*Onde, over che sono minori, et l'Harmonia che nasce, è ordinata, ò s'assimiglia alla proportionalità, o mediatione Arithmetica; over sono maggiori, et tale Harmonia è ordinata, over s'assimiglia alla mediocrità Harmonica; et da questa varietà dipende tutta la*

⁴ Die eingeklammerten Stellen fehlen in Riemanns Abdruck des Textes.

⁵ Heinrich Hüsch spricht im Artikel *Harmonie* in MGG (V, Sp. 1609) von „acht verschiedenen Sinngestaltungen“; der „Sinn“ des Wortes „Harmonie“ war aber immer derselbe: das mathematische Wesen der musikalischen Erscheinungen zu bezeichnen. Eine neunte Wortbedeutung findet man bei dem Pseudo-Aristoteles des 13. Jahrhunderts, der auch die rhythmische Ordnung „Harmonie“ nennt (CS I, 252 a).

⁶ Daß man sich die Dreiklänge aus drei (nicht wie nach neuerer Auffassung aus zwei) Intervallen zusammengesetzt dachte, bezeugt Johann Lippius (*Synopsis musicae*, 1612, fol. F 4 r): „*Trias Musica ex Tribus sonis, et totidem Dyadibus Radicalibus constat.*“

diversita, et la perfettione dell'Harmonie.“ Riemann übersetzt: „Diese beiden Formen der Harmonie aber unterscheiden sich durch die Art der Einstimmung der Terz, welche die Quinte entweder harmonisch oder arithmetisch teilt. Tatsächlich beruht alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der Harmonie auf der Unterscheidung der beiden Bildungen (Dreiklänge).“ „Harmonie“ (Plural) nennt Zarlino die Dreiklänge (weil hinter ihnen mathematisch „ausgezeichnete“ Proportionen stehen), nicht „die Harmonie“ (Singular), den „harmonischen“ Tonsatz. Also beruht nicht „alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der Harmonie“ auf dem Unterschied der Dreiklänge, sondern alle Verschiedenheit und Vollkommenheit der „harmonischen“ (mathematisch bestimmbar) Dreiklänge auf dem Unterschied der Quintenteilungen.

3. „*Conciosiache è necessario (come dirò altrove) che nella Compositione perfetta si ritrovino sempre in atto la Quinta et la Terza, over le sue Replicate; essendo che oltra queste due consonanze l'Udito non può desiderar suono che caschi nel mezzo over fuori de i loro estremi, die sia in tutto differente et variato da quelli.*“ — Riemann übersetzt (S. 390): „Die Terz und Quinte oder ihre Oktavversetzungen sind die alleinigen Elemente der Komposition, und das Ohr begehrt keinen weiteren Ton, der zwischen diesen oder außerhalb derselben läge und wirklich von ihnen verschieden wäre.“ Und er kommentiert (S. 391): „Daß Zarlino mit den Replicate wirklich alle Oktavversetzungen, auch die der Terz und Quinte unter den Grundton oder doch die des Grundtones über die Terz und Quinte meint, ist zweifellos; sonst wäre es ja auch nicht verständlich, wieso er das gesamte Wesen der Harmonie auf diese beiden Intervalle (Terz und Quinte) könnte zurückführen wollen.“ — Am Schluß des oben unter Ziffer 1 zitierten Satzes sagt Zarlino, was er mit dem Wort „*replicata*“ meint: die Dezime über dem Grundton statt der Terz („*la Terza over la Dezima sopra la parte grave della cantilena*“). Riemann unterdrückt die Stelle, um behaupten zu können, Zarlino müsse auch an die Oktavversetzungen der Terz und Quinte unter den Grundton, also an die Akkordumkehrungen, gedacht haben. — Ohne die Akkordumkehrungen kann man vom „*gesamten Wesen der Harmonie*“ (im modernen Wortsinn) nicht sprechen. Aber die „*Compositione perfetta*“ ist nicht das „*gesamte Wesen der Harmonie*“. Daß in einer vollkommenen Komposition die Terz und Quinte oder ihre Oktavversetzungen „*stets*“ (nicht „*ausschließlich*“: „*sempre*“, nicht „*sempre mai*“ oder „*solamente*“) notwendig seien, heißt nicht, daß sie die „*alleinigen Elemente der Komposition*“, sondern nur, daß sie notwendige Elemente einer vollkommenen Komposition sind. — Im letzten Satz („*essendo che . . .*“) spricht Zarlino nicht mehr von der ganzen Komposition, sondern wieder vom einzelnen Dreiklang, der durch Oktavverdoppelungen nicht verändert werde und andere Zusatztöne nicht dulde. Die Bemerkung, daß wir „*einen gänzlich verschiedenen Ton innerhalb oder außerhalb der Grenzen der Terz und Quinte (oder ihrer Oktavversetzungen) nicht zu hören wünschen*“, kann nur auf störende Zusatztöne zum Dreiklang zielen. Hätte Zarlino sagen wollen, die Sexten seien mit den Terzen (und Dezimen), die Quarte mit der Quinte (und Duodezime) „*harmonisch identisch*“, so hätte er es gesagt, denn weder Kürze noch Dunkelheit waren sein Stilideal⁷.

4. „*Nella Compositione perfetta si ritrovino sempre in atto la Quinta et la Terza, over le sue Replicate.*“ Riemann zitiert (S. 392), um seine Deutung des Satzes zu stützen, eine

⁷ Eine Lehre von den Akkordumkehrungen durch Oktavversetzung der Akkordtöne entwickelten erst Musiktheoretiker der deutschen Zarlino-Tradition des 17. Jahrhunderts. Johann Lippius unterscheidet zwischen Grundton und Baßton (*Synopsis musicae*, 1612, fol. F 6v): „(Trias harmonica) Diffusa est, cuius partes seu voces Radicales minus sibi invicem vicinae dispersae sunt atque Diffusae in diversas Octavas; et vel quaedam tantum, vel omnes . . . Ac semper melior est Trias Harmonica, cuius basis imo substat loco, caeterae superiore.“ Heinrich Baryphonus beschreibt Beispiele der Akkordumkehrung (*Pleides Musicae*, 1630, S. 163): „Estque (trias harmonica) vel propinqua, vel remota . . . (S. 164) Remotio illa fit duobus modis: Aut enim una tantum pars removetur, aut plures . . . Infima, manentibus mediâ et suprâ hoc modo: c-e-g in e-g-cc vel C-e-g; Media (manentibus) infimâ et suprâ hoc modo: c-e-g in c-g-ee vel E-c-g; (S. 165) Suprâ infimâ cum mediâ manentibus hoc modo: c-e-g in c-e-gg vel G-c-e.“

Stelle aus Zarlinos *Dimostrazioni harmoniche* (1571), wo es heißt⁸, die kleine Terz (8 : 5) sei im „Senario“, der Zahlenreihe von 1 bis 6, zwar nicht „in atto“, aber „in potenza“ enthalten. Riemann kommentiert: „Die 8 liegt außerhalb des ‚Senario‘: da aber die 8 nur eine ‚replica‘ der 4 und 2 ist, so ist doch die kleine Sexte ‚potenziell‘ im Senario inbegriffen.“ Und er folgert: Damit ist „auch der letzte Zweifel daran beseitigt, daß Zarlino eine vollkommene klare Vorstellung von der Identität der nur durch Oktavversetzungen (Umkehrungen) voneinander verschiedenen Akkordbildungen hatte“. — Aber Riemann hat den Ausdruck „in potenza“ mißverstanden. Er zitiert die *Dimostrazioni harmoniche*, um nicht das 16. Kapitel aus dem I. Buch der *Istituzioni* zitieren zu müssen, wo Zarlino das Wort erklärt. Der Senario, die Zahlenreihe von 1 bis 6, enthält „in atto“ alle Konsonanzen, deren Proportionen sich mit Zahlen zwischen 1 und 6 darstellen lassen, also sämtliche Konsonanzen außer der kleinen Sexte. Die „Consonanze semplici“ beruhen auf überteiligen Proportionen (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5); die „Consonanze composte“, wie die Duodezime (3 : 1) und die große Sexte (5 : 3), werden aus zwei einfachen Konsonanzen zusammengesetzt und mathematisch durch Interpolation einer mittleren Zahl bestimmt: Die Dezime besteht aus Quinte und Oktave (3 : 2 : 1), die große Sexte aus großer Terz und Quarte (5 : 4 : 3). Eine „Consonanza composta“ aber ist auch die kleine Sexte (8 : 5 = 8 : 6 : 5), und als Zusammensetzung aus zwei Konsonanzen des Senario (Quarte und Terz) ist sie, wenn auch nicht „in atto“, so doch „in potenza“ im Senario enthalten. „Et benchè la sua forma non si trovi in atto tra le parti del Senario; si trova nondimeno in potenza; conciochesia veramente la piglia dalle parti contenute tra esso; cioè, dalla Diatessaron et dal Semiditono.“ — Zarlino leitet also die Proportion der kleinen Sexte (8 : 5) nicht von der Proportion der großen Terz (5 : 4) durch Reduktion der 8 auf die 4 ab, sondern er interpoliert die mittlere Zahl 6; d. h. er oktaviert nicht den oberen Ton der großen Terz zum unteren Ton der kleinen Sexte, sondern setzt die kleine Sexte aus Quarte und kleiner Terz zusammen. Von einer „replicata“ im Sinne der Oktavergänzung (nicht nur der Oktaverweiterung) spricht er nicht und kann er nicht sprechen; denn wenn die kleine Sexte als „replicata“ der großen Terz bestimmt würde, so müßte auch die Quarte als „replicata“ der Quinte, die große Sexte als „replicata“ der kleinen Terz aufgefaßt werden — die Quarte und die große Sexte aber sind nicht nur „in potenza“, sondern „in atto“ im Senario enthalten.

5. Zarlinos Ableitung der Intervallproportionen aus dem Senario wird von Riemann (S. 390 f.) zu einer „dualen“ Theorie des Dur- und Mollakkords umgedeutet: Dem „Senario der Saitenlängen“ (1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6) entspreche eigentlich ein „Mollakkord“, aber Zarlino fasse „die Bestimmung so allgemein, daß er sie auf den Durakkord beziehen kann“. Er „meint nämlich“ den Durakkord:

$$C = 1 \quad C : c = 2 : 1 \quad C : g = 3 : 1 \quad C : c' = 4 : 1 \quad C : e' = 5 : 1 \quad C : g' = 6 : 1$$

und nicht den Mollakkord:

$g' = 1 \quad g' : g = 1 : 2 \quad g' : c = 1 : 3 \quad g' : G = 1 : 4 \quad g' : Es = 1 : 5 \quad g' : C = 1 : 6$. „Doch ist ihm bereits von Anfang an das korrespondierende Verhältnis beider Reihen klar“ (also die dualistische Auffassung des Moll als Umkehrung des Dur). „Denn er stellt bereits im 30. Kapitel des ersten Buches (der *Istituzioni*) beide Reihen einander gegenüber“:

1		1	
Subdupla		Dupla	
2		2	
Subsesquialtera		Sesquialtera	
3		3	
Subsesquiterza		Sesquiterza	

usw.

⁸ *Ragionamento* II, Defin. XVII.

Aber Zarlino „meint“ im 15. Kapitel des I. Buches weder den „Durakkord“ noch den „Mollakkord“, sondern nur die einzelnen (nicht zu Akkorden zusammengesetzten) konsonanten Intervalle. Die Reihe der Konsonanzen (Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz) ist das musikalische Abbild der mathematischen Reihe der überteiligen Proportionen (2 : 1, 3 : 2, 4 : 3, 5 : 4, 6 : 5). Kein Wort deutet auf die Proportionsfolgen 2 : 1, 3 : 1, 4 : 1, 5 : 1, 6 : 1 und 1 : 2, 1 : 3, 1 : 4, 1 : 5, 1 : 6 und auf Intervallserien mit einem „Bezugston“ (einem gemeinsamen Grundton in der ersten und einem gemeinsamen Oberton in der zweiten Reihe). Die Duodezime (3 : 1), die Doppeloktave (4 : 1) usw. gelten vielmehr als „*Consonanze composte*“ (s. oben), als sekundäre Konsonanzen. — Die „korrespondierenden Reihen“ im 30. Kapitel des I. Buches stellen keinen musikalischen, sondern einen rein mathematischen Sachverhalt dar: Aus der Eins (der „Einheit“ im platonisch-pythagoreischen Sinne) gehen zwei Proportionsreihen hervor, die sich auf allen Stufen gegenseitig aufheben und die Eins wiederherstellen (die sich aber nicht auf allen Stufen unmittelbar auf die Eins beziehen). Will man den „korrespondierenden Reihen“ einen musikalischen Sinn geben, so bedeuten sie (nach antiker Tradition), daß man die Intervalle auf doppelte (und gegensätzliche) Weise mathematisch bestimmen kann: die Quarte und die Quinte z. B. nach Saitenlängen als 4 : 3 bzw. 3 : 2, nach der Fortpflanzungsgeschwindigkeit des Schalls umgekehrt als 3 : 4 bzw. 2 : 3. Die „korrespondierenden Reihen“ bezögen sich also nicht auf zwei verschiedene Intervallreihen (den „Durakkord“ und den „Mollakkord“), sondern auf ein und dieselbe Intervallreihe, betrachtet unter zwei verschiedenen Aspekten.

6. (Ist. III, 31) „*Ma perche gli estremi della Quinta sono invariabili, et sempre si pongono contenuti sott'una istessa proportione; lasciando certi casi, ne i quali si pone imperfetta; però gli estremi delle Terze si pongono differenti tra essa Quinta. Non dico però differenti di proportione, ma dico differenti di luogo; perciocche (come hò detto altrove) quando si pone la Terza maggiore nella parte grave, l'Harmonia si fà allegra; et quando si pone nell'acuto si fà mesta.*“ — Riemann vertauscht den Plural „*delle Terze*“ mit dem Singular „*della Terza*“, um behaupten zu können (S. 393), Zarlino habe „*nur eine und dieselbe Größe der Terz (5 : 4) als konstitutives Element sowohl der Dur- als der Mollharmonie*“ angenommen. „*Zarlino sagt ausdrücklich, daß im Durakkord (der Divisione harmonica) die Terz (5 : 4) unten, im Mollakkord (der Divisione arithmetica) dagegen oben liegt, charakterisiert auch bereits den Durakkord als ‚heiter‘ (allegra) und den Mollakkord als ‚traurigklingend‘ (mesta).*“ — Aber Zarlino spricht nicht (nach „dualistischer“ Doktrin) von nur einer unveränderlichen Terz, die beim Durdreiklang unten und beim Molldreiklang oben in die Quinte eingefügt werde, sondern von den Terzen (der großen und der kleinen Terz), die nur ihre Lage wechseln und nicht ihre Proportionen ändern. Der Satz besagt, daß die so verschiedenen Proportionen 15 : 12 : 10 (Durdreiklang) und 6 : 5 : 4 (Molldreiklang) aus denselben Bestandteilen (5 : 4 und 6 : 5) zusammengesetzt sind. Daß Zarlino im nächsten Satz nur mehr von der Lage der großen Terz spricht, ist eine verkürzte Ausdrucksweise ohne theoretische Bedeutung; denn nicht die verschiedene Lage der großen Terz, sondern die Verschiedenheit der (großen oder kleinen) unteren Terz bewirkt den Charakterunterschied der Dreiklänge: Nach Ist. III, 10 sind die großen Terzen (und Sexten) lebhaft, heiter und klangvoll („*vive et allegra, accompagnate da molta sonorità*“), die kleinen Terzen (und Sexten) zwar lieblich und sanft, aber zugleich ein wenig traurig und matt („*quantunque siano dolci et soavi, declinano alquanto al mesto, over languido*“).

Kritisches zu einigen Problemen der mittelalterlichen Musik und der Tonpsychologie

VON HEINRICH HUSMANN, HAMBURG

Polemik ist die Schattenseite der Geisteswissenschaften, die allzu häufig so komplizierte Tatbestände zu untersuchen haben, daß der sie behandelnde Wissenschaftler sich mit Hypothesen begnügen muß, ohne den Sachverhalt klären zu können. Dann sind aber immer die entgegengesetzten Thesen möglich, und die Entscheidung, welche der Vermutungen die wahrscheinlichere ist, wird durch jede neue Überlegung wieder umgestürzt. Gewiß sind Arbeitshypothesen nützlich und machen vieles erwartungsvoll und interessant, aber die rein theoretische Überlegung der denkbaren Lösungen eines Problems ist etwas anderes als die polemische Verfechtung der doch nur begrenzten Wahrscheinlichkeit einer dieser Lösungen. So liebe ich dieses Geschäft nicht, — aber da meine Anschauungen über einige Probleme inzwischen in einige Diskussionen verwickelt worden sind, möchte ich doch einige Entgegnungen oder Erläuterungen anführen.

Wenn Friedrich Gennrich¹ einige persönliche Bemerkungen meines Aufsatzes² kritisiert, so zeigt sein insbesondere am Schluß seines Aufsatzes ganz maßloser Ton, wie allzu richtig meine Einschätzung seines Stils ist. Was den von mir gerügten Schematismus Gennrichs und einiger seiner Schüler betrifft, so hat H. Enke, dessen Studie³ meine Bemerkungen auslöste, inzwischen in der Max-Schneider-Festschrift einen Beitrag geliefert, der diese Eigenschaft noch vervielfältigt zeigt, und W. Bittinger hat in seiner bewundernswert scharfsinnigen Veröffentlichung *Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes* (Würzburg 1953) den leeren Formalismus restlos auf die Spitze getrieben, — beides die klarste erneute Bestätigung meines Urteils. Demgegenüber ist Gennrichs Diskussion der Natur der Modi erfreulich sachlich, — nur ist das ein Problem, das ich gar nicht angeschnitten habe. Die von mir weiter benutzte übliche Zählung der Modi scheint mir allein schon rein praktisch das Beste und die Einführung eines neuen, historisch nicht belegten und rein hypothetischen Systems nur verwirrungstiftend. Was insbesondere den 4. Modus anbelangt, so gibt Gennrich zu, daß meine Übertragungen, im Gegensatz zu den älteren und auch seinen eigenen, das Richtige getroffen haben, — eine offene ritterliche Geste, die ich voll anerkenne. Diese Diskussion der Natur der Modi greift meiner angekündigten, anderer, mir dringender scheinender Aufgaben wegen dann zurückgestellten Studie *Troubadourlyrik und Motettenstil* vor, in der ich zeige, wie die meiner Ansicht nach doppeltaktige Rhythmik der Notre-Dame-Epoche sich vor allem durch die erzwungene Textunterlegung im Motettenrepertoire in die eintaktige der folgenden mensuralen Zeit wandelt. In diesem Zusammenhang wird auch die Natur des 3. und 4. Modus als eines doppeltaktigen klar. Ich weise darauf hin, daß ich den sehr ähnlichen Charakter der hellenistischen Rhythmik untersucht habe⁴. Was die angebliche Eintaktigkeit des 4. Modus anbelangt, so sehe ich bei Gennrich aber keine Beweise, nicht einmal Wahrscheinlichkeitserwägungen, sondern nur Behauptungen, — und das scheint mir für eine wissenschaftliche Diskussion zu wenig.

Die kurzen Bemerkungen, die Leo Schrade⁵ macht, sind rein persönlicher Natur. Daß sein Aufsatz nicht zitiert wurde, liegt einfach daran, daß meine Besprechung der *Annales musicologiques* längst vor Erscheinen seiner Arbeit vollendet war. Meine kritischen Bemerkungen wurden auch seinerzeit schon mit dem Herausgeber der *Annales*, François

¹ Jg. 7, S. 150 ff. dieser Zeitschrift.

² Jg. 5, S. 110 ff. dieser Zeitschrift.

³ Jg. 4, S. 191 ff. dieser Zeitschrift.

⁴ *Hermes* 1956, S. 231 ff.

⁵ Jg. 9, S. 446 dieser Zeitschrift.

Lesure, besprochen, und — als weitere persönliche Bemerkung auch meinerseits — dieser berichtete mir, daß M. Bukofzer ihm ebenso wie ich die Identifikation der fraglichen Tenores mitgeteilt habe. Wenn eine Sache so einfach ist, daß sie von drei oder vier Seiten gleichzeitig gesehen wird, scheint sie mir übrigens doch wohl keines Prioritätsstreites würdig. Was die mehrstimmige Natur der drei Einzelstimmen betrifft, so habe ich sie auch bereits bei der Niederschrift meines im Archiv für Musikwissenschaft⁶ veröffentlichten Aufsatzes an Hand einer mehrstimmigen Übertragung erwogen, — dieser Aufsatz berücksichtigt ja bereits die Handschrift La Clayette. Aber an dieser Stelle stand nur das rhythmische Übertragungsproblem zur Debatte, und zweitens sollten nur Beweise, keine Hypothesen diskutiert werden. Denn bei vorsichtiger Methodik geht der mehrstimmige Charakter eines modalen Stückes nicht aus der Gelungenheit der Übertragung hervor, da die außerordentliche Vielfältigkeit der modalen Übertragungsmöglichkeiten eine solche auch oft genug da erlaubt, wo sie nicht beabsichtigt ist. Die Überlieferung der Stimmen aber steht 1 : 1, da einstimmige Stücke in einer mehrstimmigen Handschrift genau so unpassend sind wie mehrstimmige Stücke in einer einstimmigen Handschrift. Den mehrstimmigen Charakter des Stückes halte ich erst für einwandfrei gesichert, wenn sich die Stimmen mit einem Tenor in einem Motettenfaszikel oder ohne einen solchen in einer ihnen ähnlichen Umgebung finden. Auch in meiner Besprechung der *Annales* wollte ich dem Leser der „Musikforschung“ nur diese Problematik vorführen, — sich einer „Annahme zu erfreuen“, überlasse ich gern Schrader.

Walther Krüger⁷ beschäftigt sich mit meinem Mittelalterheft in K. G. Fellerers „Musikwerk“. Hier gilt es zunächst einige Mißverständnisse aus dem Wege zu räumen, die Krüger bei zu pauschalem Lesen meines Textes unterlaufen sind. Ich wende mich keineswegs gegen den Begriff der „Notre-Dame-Epoche“ zugunsten desjenigen der „ars antiqua“. Ich schreibe: „So wollte ich Notre-Dame-Epoche als Generalausdruck, der auch die Leoninische Zeit in sich begreift, vermeiden“. Das besagt doch wohl deutlich genug, daß es sich nicht um die Gegenüberstellung der modalen Notre-Dame-Epoche zur folgenden mensuralen „ars antiqua“ handelt, sondern um die Begrenzung der Notre-Dame-Epoche gegen die vorhergehende des Leonin, der, wie ich a. a. O. andeute, möglicherweise gar nichts mit Notre-Dame zu tun hat, — und, wie ich hier hinzufüge, dessen Rhythmik in ihrem Charakter wesentlich primitiver ist als die vollmodale Perotins. Demgegenüber verwende ich „Alte Kunst“ als einen Oberbegriff gegen „Neue Kunst“, womit ich eine einfach zu übersehende Großgliederung erhalte, die mir in einem für weitere Kreise bestimmten Heft notwendig schien. Ich erläutere nochmals, daß ich für eingehendere Diskussion den Zeitraum der ars antiqua unterteile in die frühmodale Epoche Leonins, die modale Notre-Dame-Epoche und die mensurale Epoche der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts (bis 1320), drei Epochen, die jeweilig wieder generationsweise unterteilbar sind, was hier nicht näher auszuführen ist. Ich teile einige persönliche Bemerkungen über die Auffassung meines in diesem Zusammenhang zitierten hochverehrten Lehrers J. Wolf mit, für die a. a. O. weder Platz noch Anlaß war. Wolf hat den Begriff der „ars antiqua“ zuerst eng gefaßt, wie die Überschrift *Die ars antiqua, 1250—1325* in seiner *Geschichte der Mensuralnotation* von 1904 angibt. Aber später benutzte er die erweiterte Form, wie etwa aus dem Inhaltsverzeichnis des 1. Bandes (1913) seines *Handbuches der Notationskunde* hervorgeht, wo mit „ars antiqua, S. 198 ff.“ auf das Kapitel verwiesen wird, in dem sowohl Troubadours und Trouvères wie modale und mensurale Notation behandelt werden, und aus diesem Kapitel selbst, in dem man etwa S. 258 ff. unter den Seitenüberschriften *Quellen der ars antiqua* und *Die ars antiqua* Leonin, Perotin usw. dargestellt findet. Daran wollte ich also anknüpfen. An J. Wolf muß ich auch denken, wenn ich sehe, daß Krüger mir vorwirft, ich hätte ein Wort aus Coussema-

⁶ Jg. 11, S. 1 ff.

⁷ Jg. 9, S. 419 ff. dieser Zeitschrift.

kers *Scriptores* falsch zitiert. Wolf hat uns vor nunmehr fast 30 Jahren bereits vorgeführt, wie unglaublich unzuverlässig der Coussemakersche Text ist, und in seinen Übungen haben wir z. B. eben den von Krüger angezogenen Anonymus IV nach den Photokopien der Londoner Handschrift gelesen. Ich zitiere daher — und das scheint mir bei so wichtigen Fragen wie der der Aufführungspraxis der Organa doppelt notwendig — nach einem revidierten Exemplar, und ich meine, das dürfe man heute von jedem verlangen, der auf dem Mittelalter-Gebiet arbeitet. Ich verzichte darauf, hier die lange Reihe der Worte vorbeidelfilieren zu lassen, die in Krügers Zitaten danach zu korrigieren wären. Aber endlich zum Hauptunternehmen Krügers, dem Versuch nachzuweisen, daß die Ausführung der Notre-Dame-Organa eine instrumentale war! Seine endlose Aufzählung von Belegstellen, die er sogar noch fortzusetzen gedenkt, zeigt einleuchtend, daß es im Mittelalter Musikinstrumente gab und daß diese auch in der Kirche verwendet wurden, — was man übrigens bereits seit einigen Jahrhunderten wußte. Heute kommt es doch wohl auf sehr viel exaktere Aussagen an, und daß die Notre-Dame-Organa Instrumentalstücke sind, geht auch nicht aus einer einzigen Stelle Krügers hervor, — während wir für ihren vokalen Charakter die kräftigsten Beweise haben.

*

Mit dem Problem der Konsonanz beschäftigt sich Wilhelm Stauder in seiner Besprechung⁸ meiner Schrift *Vom Wesen der Konsonanz* (Heidelberg 1953). Er glaubt meine Konsonanztheorie damit widerlegen zu können, daß er darauf verweist, daß „es bekannt ist, daß die Größe der nichtlinearen Verzerrungen von der Intensität der auftretenden Schwingungen abhängt . . .“. Nun, das war früher einmal bekannt und auch da nur in mehr technisch orientierten Kreisen. Bei unseren guten Physikern, angefangen von Helmholtz bis zu den modernsten, war und ist das Gegenteil bekannt, und sie wenden sich z. T. sogar expressis verbis gegen die populäre Auffassung, — ich zitiere etwa Hermann B a c k h a u s⁹: „In diesem Falle sind also weder Asymmetrie noch große Amplituden für die Entstehung der Kombinationstöne erforderlich“, es handelt sich um die Diskussion der die Ansätze von H. v. Helmholtz verallgemeinernden Formeln von C. L. Schaefer, die gerade das Funktioniieren des Ohres erklären sollen, oder ich verweise auf Erwin M e y e r, der ebenfalls auf dieselben Differentialgleichungen verweist¹⁰. Ich habe den Eindruck, daß Stauder sich ausdrücklich auch gar nicht mit eigenen Experimenten darüber zu orientieren versucht hat, ob diese „bekannte“ Konstruktion überhaupt den Tatsachen entspricht. Denn das wäre doch wohl unumgänglich notwendig gewesen, wenn man wie Stauder gegen die zahllosen Experimente Stellung nimmt, die Helmholtz, Stumpf, Krueger, v. Hornbostel u. a. gemacht haben. Denn diese Experimente — und auch das ist bekannt — wurden fast stets bei geringen Lautstärken, zumeist mit Stimmgabeln, angestellt. Neben der Methode der Kritik Stauders scheint mir auch die seiner Berichterstattung anfechtbar; denn er referiert die ersten beiden Abschnitte meiner Schrift zwar gleichmäßig, tut den dritten dagegen mit einem einzigen Satz ab. Wenn man, wie ich es tue, die Konsonanz als das subjektiv dem einfachen Zahlenverhältnis der Schwingungen Entsprechende definiert und dann experimentell feststellt, daß die Auszeichnung der so gekennzeichneten Intervalle auch im Binauralen bestehen bleibt, hätte die in diesem Abschnitt gegebene physiologische Verfolgung des binauralen Experiments dem Leser doch wohl nicht vorenthalten werden dürfen.

Endlich möchte ich auf einige Bemerkungen eingehen, die Albert Wellek meinen in dem Aufsatz *Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen*¹¹, niedergelegten Anschauungen in seinem Artikel *Gehörpsychologie*¹², gewidmet hat. Wenn Wellek schreibt: „Der jüngste Versuch

⁸ Jg. 8, S. 369 ff. dieser Zeitschrift.

⁹ *Handbuch der Physik*, Bd. 8, 1927, S. 47.

¹⁰ a. a. O., S. 518.

¹¹ *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 10, S. 95 ff.

¹² MGG, Bd. 4, Sp. 1571 ff.

des deutschen Musikwissenschaftlers H. Husmann ... beruht auf einer grundlegenden Verkenntung des Wesens aller Psychologie ...“ (Sperrungen von mir), so muß ich sagen, daß mir eine solche Pointierung sehr unvorsichtig erscheint im Munde eines Autors, der selbst von der systematischen Musikwissenschaft kommt (!) und dem ein Psychologe¹³ bereits in den Überschriften von drei Abschnitten seiner Abhandlung¹⁴ psychologische Grundfehler (im Original hervorgehoben) zuschreibt. Es kann offensichtlich also wohl überhaupt nur darum gehen, daß ich Welleks Auffassung vom Wesen der Psychologie verkenne. Aber selbst das scheint mir nicht so über jeden Zweifel erhaben. Denn in demselben Artikel, bei Diskussion merkwürdigerweise wiederum eines angeblichen „Mißverständnisses“, das dazu nicht nur Handschin und mir, sondern auch noch einer ganzen Reihe angesehener Psychologen gemeinsam sein soll, scheint mir Wellek seine Auffassung von der Psychologie als einer reinen Phänomenologie zu beschreiben, eine Auffassung, die man auch sonst finden kann. Das legt er auch im Archiv für die gesamte Psychologie¹⁵ dar, wo er schreibt: „Diese Frage nach dem genetischen Bezug von Qualitäten ist zweifellos eine sehr gewichtige Frage, aber eine völlig andere als die nach der Existenz von Qualitäten; und zwar ist sie, dieser gegenüber, eine Frage zweiter Linie, eine cura posterior“ (originale Hervorhebungen). Das würde auch ich durchaus unterschreiben, und ich sehe hier keinen Unterschied unserer Auffassungen. Freilich schiene mir die Beschränkung der Psychologie auf das rein Phänomenale, überhaupt die strenge Scheidung der Wissenschaften wenig günstig in einer Zeit, in der wir gerade deren Zusammenhänge wieder fördern wollen, und die phänomenale Beschreibung hielt ich daher erst dann der größten Mühe für wert, wenn die genetischen Beziehungen zur Außenwelt verfolgbar sind (oder haben die Monaden immer noch keine Fenster?). Aber das mag Wellek halten, wie er will, — entscheidend ist, daß er die Berechtigung der genetischen Fragestellung überhaupt anerkennt. Aber um eben diesen genetischen Bezug geht es, wenn ich versuche, „noch einen Schritt weiterzugehen“, nämlich über den physiologischen Bereich hinaus, „und eine Psychoanatomie zu postulieren“, auch wenn Wellek das ablehnt. Wenn man wie Wellek die genetischen Bezüge zur Physiologie anerkennt und selbst benutzt, hätte es doch wohl einer einwandfreien Beweisführung bedurft, warum man den weiteren Schritt zu der die Grundlage und Voraussetzung der Physiologie bildenden Anatomie so drastisch ablehnen zu können glaubt. Wellek fährt fort, daß mein Versuch „zu keinen irgendwie brauchbaren Hypothesen führt“. Nun, er führt immerhin zu sehr grundsätzlichen Erwägungen (da die Anatomie das Grundlegende ist, wird man ja auch erwarten, daß sie noch entscheidendere Ergebnisse liefert als die Physiologie), nämlich zu der These, daß Auge und Ohr sowohl im anatomischen Bau wie in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht so verschieden sind, daß sich typische Begriffe der einen Sinneswelt nicht auf die andere übertragen lassen. Gerade das tut nun aber Wellek, wenn er noch 1942¹⁶ die akustischen Begriffe Helligkeit und Tonigkeit der Zweikomponententheorie den optischen Qualitäten Helligkeit und Farbton vergleicht. Denn dieser Vergleich ist keineswegs rein phänomenologisch, sondern enthält die versteckte genetische Behauptung, daß Helligkeit und Tonigkeit in ähnlicher Weise im Physikalischen angelegt sind wie jene. Wir Gegner der Zweikomponententheorie bestreiten aber nicht die phänomenologische Existenz der Tonigkeit¹⁷, sondern eben diesen selbständigen genetischen Bezug der sog. Tonigkeit zum physikalischen Ton, — ein Zusammenhang, den wir auch nicht im geringsten durch irgendeines der Argumente der Vertreter der Zweikomponententheorie für bewiesen halten, — und dieser genetische Zusammenhang wird durch meine psychoanatomischen

¹³ W. Wirth im Archiv für die gesamte Psychologie, Bd. 111, S. 165 ff.

¹⁴ nämlich Abschnitt 10, 11 und 15.

¹⁵ Bd. 111, S. 123.

¹⁶ a. a. O., S. 119 ff.

¹⁷ vgl. meine ausdrücklichen Darlegungen im Archiv für Musikwissenschaft, Jg. 9, S. 229/230.

Betrachtungen also auch noch von einem weiteren Gesichtspunkt aus unmöglich. Ich will es dem von mir persönlich sehr verehrten Kollegen nicht anrechnen, wenn er angesichts dieser seiner immer größer werdenden Isolierung als der bald letzte Vertreter der Zweikomponententheorie der „Tonhöhe“ (denn gegen die Mehrkomponententheorie des Tones wenden wir übrigen auch kaum etwas ein, zumindest nichts Prinzipielles) zu Ausdrücken und Gesten gegriffen hat, die mir in wissenschaftlicher Atmosphäre nicht restlos erfreulich zu sein scheinen. Wir alle wollen ja nur den Fortschritt der Wissenschaft.

„Neapolitanischer Sextakkord“ oder „Akkord der phrygischen Sekunde“?

VON KARL HASSE, KÖLN

Gegen die Ausführungen von Hermann Stephani in Jg. IX, 432 ff. als einen Versuch, Akkordbildungen durch tiefere „Sinndeutung“ gefühlsmäßig zum Erleben zu bringen, wäre nicht viel einzuwenden, wenn nicht ein scharfer Angriff auf Max Regers *Beiträge zur Modulationslehre* darin enthalten wäre, der einen wunden Punkt in Stephanis Systematik enthüllt. (Den Komponisten Reger dagegen zieht er zur Bestätigung seiner Lehre mit Vorliebe heran.) In der reichen Literatur über Reger ist dessen pädagogische Tätigkeit von vielen Seiten vielfach als vorbildlich geschildert worden. Sein kleines Heft mit den genannten „Beiträgen“ steht am Anfang seiner pädagogischen Bemühungen, geht aber in gleicher Richtung wie sein Unterricht an seine vielen Schüler bis zuletzt¹.

Reger erstrebte klare Grundlegung und handwerkliche Treue. Das Tiefe und Mystische konnte und wollte er nicht an den Anfang seiner Erkenntnisübermittlung stellen. Zu genau wußte er von den Gefahren, denen Unausgereifte dadurch hätten ausgesetzt werden können. Die natürliche Verwandtschaft der Tonarten und die Möglichkeiten der Umdeutung und Einbeziehung suchte er auf die einfachste Art den Schülern und sonstigen Musikbessenen nahezubringen. Mit seinen „Beiträgen“ wollte er keine umfassende, bis in „seelische Erlebnisse“ vorstoßende Modulationstheorie bieten, sondern einige einfache, praktische Beispiele geben. Den „Neapolitanischen Sextakkord“ als Modulationsmittel zu bevorzugen, schien ihm besonders einfach und instruktiv. Wer das beanstandet, verkennt Regers schlichte Absicht, verkennt auch die in der Lehrpraxis vielerprobte Fruchtbarkeit der ganzen Methode. Stephani spricht davon in Ausdrücken wie „*Modulations-Rutschbahn*“, „*pädagogische Beflissenheit, die dem Modulationsfieber zum Opfer fällt*“, „*bloße mechanische Mittel zum Zwecke modulatorischer Gelenkigkeit, wobei der Konfliktgehalt in den Rachen einer unersättlichen Experimentierfreude geworfen wird*“, „*äußere Technisierung auf Kosten innerer Erlebnistiefe*“. Diese schweren Mißverständnisse beruhen letzten Endes auf Stephanis Abneigung gegen den Ausdruck „neapolitanische Sexte“ für eine Bildung, die er der „*phrygischen Sekunde*“ verpflichtet glaubt. Hier zeigt sich, wie mißlich es ist, Intervallbezeichnungen von Stufenbezeichnungen nicht klar zu unterscheiden. Die „neapolitanische Sexte“ bezieht sich als Intervall auf den Grundton der Mollunterdominante, der ja in dem betreffenden Akkord nicht als Terz zu gelten vermag, so wenig wie jene Sexte Grundtoneigenschaften haben kann. Um einen „Sextakkord“ handelt es sich also nur der Form nach, nicht im Sinne der Umkehrung. Die phrygische Tonleiter kann als melodische Bildung herangezogen werden, aber ihre zweite Stufe (oder das Intervall zwischen erster und zweiter Stufe) kann harmonisch-modulatorisch nicht dasselbe sein oder erklären wie jene Sexte. Der halbe „Mollcharakter“, den manche dem Akkord der „Neapolitanischen Sexte“ zuschreiben möchten, wird darauf zurückzuführen sein, daß es sich eben tatsächlich

¹ Aufsätze von Hermann Grabner, Joseph Haas, Hermann Unger, Sophie Maur, Hermann Keller, Hugo Holle u. s. f. In Regers eigenen Aufsätzen finden sich aufschlußreiche Stellen über Harmonik und Modulation.

um die Mollunterdominante handelt, der nur die zugesetzte Sexte (Rameaus vertiefte sixte ajoutée) die Form des Durakkords verleiht. Erfolgt die Umdeutung zum wirklichen Durakkord, ist die „Modulation“ über fünf Quinten hinweg geschehen. Sie kann sogar dazu dienen, Hör-Beweise zu Stephanis dankenswerten Untersuchungen über die Variabilität der Tonhöhen zu geben. — Hinzuweisen wäre noch auf den Grund-Unterschied zwischen einer phrygischen Kadenz (z. B. Akkordfolge über die Grundtöne *C, d, E*) und einer „neapolitanisch“ verschärften Unterdominantkadenz (z. B. *a⁶, H, E*), sowie darauf, daß eine eingebürgerte Bezeichnung nicht ohne dringende Notwendigkeit geändert werden sollte, bei der doch jeder weiß, was gemeint ist.

Im Jahre 1956 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Berlin. (Humboldt-Universität). **Rotraud Seebandt**, Arientypen bei Johann Christian Bach.

— (Freie Universität). **Sonja Eisold**, Der Gehalt der Lyrik Mörikes in der Vertonung von Hugo Wolf. — **Horst-Dietrich Kilian**, Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes. Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung. — **Andreas Meyer-Hanno**, Georg Abraham Schneider und seine Stellung im Musikleben Berlins. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der preußischen Hauptstadt in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. — **Günter A. Wagner**, Die 6 Suiten für Violoncello allein von Johann Sebastian Bach. Ein Beitrag zur Geschichte des Violoncellos und zur Erkenntnis des J. S. Bachschen Personalstils.

Erlangen. **Dieter Bloch**, Geschichte der Kirchen-, Schul- und Stadtmusik in Neustadt an der Aisch bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. — **Helmut Goldmann**, Das Menuett in der deutschen Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts.

Frankfurt a. M. **Theodor Peine**, Der Orgelbau in Frankfurt am Main und Umgebung von den Anfängen bis zur Gegenwart. — **Ingrid Samson**, Das Vokalschaffen von Heinrich Kaminski mit Ausnahme der Opern.

Freiburg i. Br. **Gisela Gerdes**, Die Choralvariationen J. P. Sweelinks und seiner Schüler. — **Joachim von Hecker**, Untersuchungen an den Skizzen zum Streichquartett op. 131 von Beethoven. — **Hermann Lang**, Begriffsgeschichte des Terminus Tonalität. — **Helga Spohr**, Studien zur italienischen Tanzkomposition um 1600. — **Franz Stein**, Das Mosburger Graduale.

Göttingen. **Ingrid Brainard**, Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert. — **Johannes Heinrich**, Stilkritische Untersuchungen zur „Geistlichen Chormusik“ von Heinrich Schütz. — **Volkmar Köhler**, Heinrich Marschners Bühnenwerke und Verzeichnis der bis zu Marschners Tod 1861 im Druck erschienenen Werke des Komponisten.

Halle. **Harald Kümmerling**, Johann Philipp Förtsch (1652—1732) als Kantatenkomponist.

Hamburg. **Hans Fischer**, Schallgeräte in Ozeanien. Bau- und Spieltechnik, Verbreitung und Funktion. — **Brigitte Kultzen**, Der Codex Escorial IV. a. 24 Übertragung, Katalog, Historische Einordnung einer Chansonsammlung aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — **Peter Pohlmann**, Die harmonischen Ordnungsprinzipien der neuen Musik.

Heidelberg. **Frieder Zaminer**, Der Vatikanische Organum-Traktat (Ottob. lat. 3025). Untersuchungen zur Organum-Praxis des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts.

Jena. **Peter Benary**, Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts. — **Hans Rudolf Jung**, Johann Georg Pisendel (1687—1755) Leben und Werk. — **Karl-Heinz Köhler**, Die Triosonate bei den Dresdener Zeitgenossen Joh. Seb. Bachs. — **Johannes Krey**, Bachs Orgelmusik in der Weimarer Periode. — **Winfried Schrammek**, Das deutsche Lied in

den Orgeltabulaturen des 15. Jahrhunderts mit besonderer Berücksichtigung des Buxheimer Orgelbuchs. — Wolfgang Seifert, Christian Gottfried Körner und seine Musikästhetik im Lichte der klassischen deutschen Ästhetik.

Kiel. Gido Kataoka, Die musiktheoretischen Schriften des Scipione Cerreto. — Rita Strübing, Die Bearbeitungen des Leonore-Stoffes vor Beethoven. — Karl-Friedrich Waack, Angelo Berardi als Musiktheoretiker.

Köln. Martin Blindow, Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands. — Gudrun Busch, C. Ph. E. Bach und seine Lieder. — Josef Meinholtz, Untersuchungen zum mehrstimmigen Magnificat des 15. Jahrhunderts. — Udo Unger, Die Klavierfuge in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. — Adriaan van der Walt, Formen der Kanongestaltung im Werke Palestrinas.

Leipzig. Martin Wehnert, Die Mitte im musikalischen Kunstwerk.

Marburg. Christiane Engelbrecht, Die Kasseler Hofkapelle im 17. Jahrhundert und ihre anonymen Musikhandschriften auf der Kasseler Landesbibliothek. — Horst Heussner, Die Symphonien Ludwig Spohrs. — Gerhard Weiß, Johann Vierdank (1605–1646). Sein Leben und sein Werk.

München. Ingeborg Kiekert, Formale Probleme im musikalischen Schaffen Carl Orffs. — Philipp Klein, Beiträge zu den Kleinformen der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts. — Katharina Kremer, Pietro Torri und seine Kammermusik. — Robert Münster, Die Sinfonien Toeschis, ein Beitrag zur Geschichte der Mannheimer Sinfonie. — Erica Reicherzer, Der Komponist Rochus Dedler (1779–1822). Sein Leben und Wirken.

Münster. Wolfgang Funk, Studie zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1870. Eine musikhistorische und -ästhetische Untersuchung des Bach-Verstehens im 19. Jahrhundert. — Helmut Homeyer, Grundbegriffe der Musikanschauung Robert Schumanns. Ihr Wesen, ihre Bedeutung und Funktion in seinem literarischen Gesamtwerk.

Tübingen. Walther Dürr, Studien zu Rhythmus und Metrum im italienischen Madrigal, insbesondere bei Luca Marenzio. — Gerhard-Rudolf Pätzig, Liturgische Grundlagen und handschriftliche Überlieferung von Heinrich Isaacs „Choralis Constantinus“.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag

Wintersemester 1956/57

Heidelberg. Privatdozent Dr. H. H. Eggebrecht: Musik und Musiklehre im Barock (2) — Probleme der Neuen Musik (1) — Ü zur Musiklehre des 17. Jahrhunderts (2) — S für Schulmusiker: Anleitung zum selbständigen wissenschaftlichen Arbeiten (Die Schüler von Heinrich Schütz).

München. Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Einführung in den gregorianischen Gesang mit praktischen Ü (2).

Stuttgart. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau der Musikinstrumente II (Orgel einschl. Elektronenorgel), mit Schallplatten (2) — Ü: Aktuelle Fragen des Musikinstrumentenbaues mit Demonstrationen (2).

Sommersemester 1957

- Aachen.** *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Raabe: Oper (Entstehung und Entwicklung) (2).
- Augsburg.** *Philosophische Hochschule.* Prof. T. Grad: Grundsätzliche Betrachtungen zu Sedlmayrs „Revolution der modernen Kunst“, unter besonderer Berücksichtigung der Tonkunst (2) — CM instr. (1).
- Bamberg.** *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: L. v. Beethoven. Symphonien, Ouvertüren und Konzerte (2) — Die Musikdramen Richard Wagners (Fortsetzung) (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke (mit Schallplatten) (1) — Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr. (2) — Akad. Chor (2).
- Basel.** Lektor Dr. E. Mohr: Béla Bartóks Mikrokosmos (1) — Harmonielehre (1).
- Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Beethoven und die Entwicklung der Sinfonie im 19. Jahrhundert (2) — Die Musik in Goethes Leben und Werk (2) — Überblick über die russische Musikgeschichte von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert (2) — Ü: Lektüre musikalischer Schriften von Komponisten des 20. Jahrhunderts (2).
- Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des Mittelalters II (2) — Die Musik des 20. Jahrhunderts II (1) — Ü: Die Musik des 20. Jahrhunderts II (2).
- Prof. H. Goldschmidt: Musik in China (2).
- Dr. K. Hahn: Die Musik des 15. Jahrhunderts (2) — Einführung in die musikalische Akustik (1) — Physiologie der Musikerzeugung und -wahrnehmung (1) — Ü: Einführung in die musikalische Akustik (1) — Ü zur Satztechnik (1).
- Assistentin Dr. A. Liebe: Musikästhetik zur Zeit der Romantik (2) — Musiktheorie im Zeitraum von Zarlino bis Mattheson (2).
- Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann: Volksliedkunde (2) — Instrumentenkunde (1) — Ü: Instrumentenkunde (1).
- Lehrbeauftragt. Dr. Chr. Worbs: Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy (2).
- Oberassistent H. Wegener: Ü: Literatur- und Quellenkunde (2) — CM voc. (2).
- Lehrbeauftragt. H. Seeger: Entwicklungslinien in der Musik des 20. Jahrhunderts I: Bartók, Schönberg, Strawinsky (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Musikgeschichte im Überblick (2).
- Lehrbeauftragt. J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).
- Lehrbeauftragt. V. Hesse: Die französische und italienische Oper im 19. Jahrhundert (2).
- Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der Symphonie (2) — S: Ü zur musikalischen Editionspraxis („Wissenschaftliche“ und „praktische“ Neuausgaben alter Musikwerke) (2) — Doktoranden-S (2 vierzehntägig) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Historische Musizierformen (Chor, Instrumentalkreis) (je 2).
- Prof. Dr. H. H. Dräger: Musikästhetik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Geschichte und Systematik der musikalischen Formen (2).
- Dozent Dr. K. Reinhard: Die Musik der Naturvölker (2) — Pros: Einführung in die musikalische Volks- und Völkerkunde (2) — Ü: Die Form in der exotischen Musik (2).
- Lehrbeauftragt. J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Kontrapunkt III, Formenlehre I, Harmonielehre II (je 2).
- Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Typen und Werke der Zwölftönemusik (2) — Orgel- und Klavierwerke Joh. Seb. Bachs (2).
- Prof. Dr. K. Forster: Chorwerke von Brahms, Bruckner, Verdi (1).
- Privatdozent Dr.-Ing. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Sprache und Musik (2).
- Bern.** Prof. Dr. A. Geering: Musik der Frührenaissance (2) — Heinrich Schütz, Leben und Werke (1) — S: Aufführungspraxis (2) — Kolloquium: Musikethnologie (2) — CM voc: Werke von Heinrich Schütz (1).

Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Mozarts Requiem (1) — Bachs Magnificat und Bruckners Tedeum (1) — Die 9. Symphonien von Beethoven und von Bruckner (1) — Pros: Grundzüge der Harmonik in der Romantik und im Impressionismus (1) — S: Stil und Form in Haydns Streichquartetten (2) — CM instr. (1).

Privatdozent Dr. K. von Fischer: Notationskunde: Tabulaturen (1) — Schweizer Musik des 20. Jahrhunderts (1).

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

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Palestrina und seine Zeit (2) — Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — S (2) — CM (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die musikalische Hochromantik (2) — Instrumentenkunde (1) — Ü zur romantischen Klaviermusik (2) — Akad. Streichquartett: Mendelssohn, Schumann (3).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt für 3stimmigen Satz (2).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Sinfonische Meisterwerke in geschichtlicher Folge (mit Schallplatten) (1) — S: Ü: Analysen sinfonischer Meisterwerke (mit Schallplatten) (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Europäische Oper (2) — Bachs Wohltemperiertes Klavier, Analyse (1) — Stimmbildung und Sprecherziehung (Ü) (1).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Das Liedschaffen Schuberts (1) — Erklären von musikalischen Kunstwerken (von Bach bis Richard Strauss) (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — S: Schuberts „Winterreise“ (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Musik und Sprache (1) — Kolloquium im Anschluß an die Vorlesung (1).

Privatdozent Dr. H. H. Eggebrecht: Die Musik im 15. und im beginnenden 16. Jahrhundert (2) — Musik der Frühklassik (1) — S: Der musikalische Satz im 15. Jahrhundert (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene (2) — CM (2).

Dozent Dr. Fr. Krautwurst: Die evangelische Kirchenmusik zur Zeit der Reformation und Gegenreformation (2) — S: Musikalische Quellenkunde der Reformationszeit, mit Exkursionen zu fränkischen Bibliotheken (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Die deutsche Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2) — S: Ü über Kantaten J. S. Bachs (2) — Pros: Ü zur Musik der Tabulaturen (2) — Kolloquium für Doktoranden (1).

Prof. Dr. F. Gennrich: Die musikalische Kontrafaktur im Mittelalter (2) — Geschichte der Violinmusik (1) — S: Perotinus Magnus: Das Organum All. Nativitas gloriose virginis Mariae und seine Sippe (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Grundfragen des Hörens (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zum gregorianischen Choral (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Einführung in die Musik des Mittelalters (1) — J. S. Bach in seiner Zeit (2) — Haupt-S: Ü zu J. S. Bachs Spätwerken (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Igor Strawinsky (2) — Pros: Quellen- und Denkmälerkunde (2).

Dr. K. W. Gümpel: Paläographische Ü.

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. Fr. Brenn: Einführung in die Musikwissenschaft II (Musik und Gesellschaft) (2) — Geschichte der Sonate (1) — Theorie des gregorianischen Chorals (1) — Ü: Beethovens Sinfonien (mit Dr. W. Jerger) (1) — Kolloquium (1–2).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Die deutsche Sinfonie von Beethoven bis Bruckner (2) — Haupt-S: Probleme der Sinfonik bei Brahms und Bruckner (2) — CM voc.: Alte A-cappella-Musik (1).

- Prof. Dr. W. Boetticher: Beethovens Klaviersonaten (2) — Pros: Entzifferungs-Ü an Tabulaturen des 16. und 17. Jahrhunderts (2).
- Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I und III (je 1) — II (2) — Kontrapunkt II (2), III (2) (die Nachahmungsformen) — Ü zur Technik der Chorleitung (1) — Akad. A-cappella-Chor, Akad. Orchestervereinigung (je 2).
- Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Hymnologie II (Geschichte des Kirchenliedes in textlicher und musikalischer Hinsicht) (1).
- Graz.** Prof. Dr. H. Federhofer: Mozarts geistliche Werke (2) — Gestaltanalytische Ü (2).
- Halle.** Prof. Dr. M. Schneider: Die Musik der Bach-Händel-Zeit (2) — Ü zur Bach-Händel-Zeit (2).
- Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musik der Antike (2) — Musikgeschichte ab 1830 (2) — Wagner/Verdi (1) — Repräsentanten der neuen Musik (1) — Ü zur Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts (1).
- Prof. Dr. J. Piersig: Einführung in die musikwissenschaftliche Analyse (1) — Geschichte der Musiktheorie (2) — CM voc. (2).
- Dr. S. Bimberg: Musikpsychologie (1).
- Lehrbeauftragt. W. Bachmann: Instrumentenkunde (1).
- Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Die Musikanschauung von der Aufklärung bis zur Romantik (1).
- Hamburg.** Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die Gregorianik (4) — S: Ausgewählte Probleme der Musikästhetik (2) — CM instr. (6).
- Prof. Dr. F. Feldmann: Richard Wagner und seine Zeit (2) — Musikhistorisches Kolloquium (2).
- Prof. Dr. W. Heinitz: Probleme der musikalischen Orthographie (1) — Der Musiker und sein Instrument (1).
- Dr. H. Reinecke: Probleme der Hörwahrnehmung II: Raumakustik (2) — Praktikum: Schallübertragungstechnik (2).
- Dr. H. Becker: Pros: Ü zur europäischen Musiktheorie (2) — Harmonielehre II — CM voc. (2).
- Hannover. Technische Hochschule.** Dr. H. Sievers: Klassizismus — Spätromantik, Mendelssohn, Brahms, Bruckner, Strauss (1) — Die Entwicklung der Oper in Deutschland (1) — Kolloquium: Proben des CM instr., Besprechung und praktische Aufführung kammermusikalischer Kompositionen, Exkursionen (2).
- Heidelberg.** Prof. Dr. E. Jammers: Ü zur Geschichte der Gregorianik (2) — Ü: Kolloquium (Fragen früher mittelalterlicher Mehrstimmigkeit) zusammen mit Dr. H. H. Eggebrecht (vierzehntägig).
- Privatdozent Dr. H. H. Eggebrecht: 15. Jahrhundert (1) — Instrumentalmusik der Vorklassik (1) — Ü: Josquin Desprez (2) — Ü (besonders für Schulumusiker): Der junge Haydn (2).
- Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik I (1) — Pros: Musikalische Gattungen, Autoren, Drucke im Heidelberger Kapellkatalog 1544 (2) — Ü: Satzlehre der Vokalpolyphonie (2) — CM Chor, Orchester (je 2) — Das evangelische Kirchenlied (Kolloquium mit praktischen Ü) (2).
- Dr. E. Arro: Einführung in die Instrumentenkunde (1) — Grundriß einer Kirchenmusikgeschichte der Ostkirchen (1).
- Innsbruck.** Prof. Dr. W. Fischer: Die Musik des 19. Jahrhunderts (Fortsetzung) (3) — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortsetzung) (2) — Ü zur Musikgeschichte (2).
- Dozent Dr. H. Zingerle: Die einstimmige Musik des Mittelalters (1).
- Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre und Kontrapunkt (4).
- Karlsruhe. Technische Hochschule.** Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Zum allgemeinen

Verständnis von ausgewählten Werken der Musik: J. S. Bach, „Wohltemperiertes Klavier“ I, L. van Beethoven, VI. Sinfonie, J. Haydn, Die späten Streichquartette, A. von Webern, Variationen für Klavier op. 27 (2) — Elektronische Musik (1) — Einführung, Aufführung und Diskussion von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

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

Prof. Dr. A. A. Abert: Grundriß der Operngeschichte (2)

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der mehrstimmigen Messe bis Palestrina (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Neue deutsche Musik (2) — Pros: Einführung in die Anfänge der Wiener Klassik (2) — Ü: Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1).

Dr. B. Nettl: Einführung in die Musikethnologie (2) — Musik der Indianer (1) — S: Praktikum zur Einführung in die Musikethnologie (Transskription und Analyse) (1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Die altklassische Polyphonie (3) — Ober-S: Stilkritische Ü (2) — CM instr., voc. (mit Dr. H. Hüschen und Dr. H. Drux) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Joseph Haydn (1) — Mittel-S: Musikerbiographien und Musikerbriefe (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die außereuropäischen Musikinstrumente und ihre Literatur (2) — Das europäische Volkslied (1) — Ü in vergleichender Musikwissenschaft (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Ars antiqua (2) — Unter-S: Die klassische Klaversonate (2) — CM instr., voc. (je 2).

Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt (der zweistimmige Satz) (1) — Alte Schlüssel und Partiturspiel (1).

Lektor Prof. Dr. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt (der dreistimmige Satz) (1) — Instrumentation (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Musikgeschichte im Überblick II (2) — Kolloquium zur Vorlesung (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. W. Serauky: die Musik des 19. Jahrhunderts: Beethoven (2) — P. I. Tschaiowsky (1) — Ü: Die Musik des 19. Jahrhunderts: Geschichte der Oper (2) — Ü: Deutsche Volksmusik (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Claudio Monteverdi (2) — Die Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Ü: Zeitgenössische Musik (2).

Dr. R. Eller: Geschichte des Instrumentalkonzertes (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Quellenkunde (1).

Dr. E. Paul: Ü: Heinrich Schütz, Cationes sacrae 1625 (2).

Dr. P. Rubardt: Zupf- und Streichinstrumente (2).

Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme (1) — Ü: Akustische Spezial-Ü (2).

Prof. F. Rabenschlag: Univ.-Chor: Madrigalkreis, Kantorei (je 5) — Liturgisches Singen (6).

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

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts I (2) — Ü zur Motettenkunst Palestrinas und des Orlandus Lassus (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Musikgeschichtliches Kolloquium für Schulmusiker (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Fragen der Aufführungspraxis alter Musik (mit Ü) (2) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Das deutsche Lied von Schubert bis Strauss (mit originalen Darbietungen) (1 vierzehntägig) — Geschichte der Klaviermusik bis 1750 (1) — Die Meister der italienischen Oper von 1800 bis Puccini (2) — S: Bruckners Sinfonien (2) — S: Der Squarcialupi-Kodex (1) — Kolloquium über ausgewählte zeitgenössische Werke (1) — CM voc. (1).

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

München. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Geschichte der christlichen Musik bis 1100 (2) — Formen früher Mehrstimmigkeit (Vorführungen mit Erläuterungen) (1) — Ü: Schriftliche Musikdarstellung bis Guido von Arezzo (2).

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

Lehrbeauftr. Dr. M. Pfaff: Die Tropen und Sequenzen des Mittelalters (2).

Lehrbeauftr. Dr. H. Schmid: Pros: Gluck (2).

Lehrbeauftr. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: 1. Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, 2. Generalbaß, 3. Aufführungsversuche (je 2).

Lehrbeauftr. Dr. R. Traimer: Ü im musikalischen Satz (Bach-Choral) (2) — Besprechung einzelner musikalischer Werke (2).

— *Technische Hochschule.* Dr. F. Karlinger: Die Sinfonie der Romantik (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Die Epochen der europäischen Musikgeschichte im Zusammenhang mit der allgemeinen Kunst- und Geistesgeschichte (3) — Unter-S: Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Kolloquium für Doktoranden (2) — CM instr. (mit Dr. Reuter) (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (mit Dr. Reuter).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Grundzüge der Geschichte der Oper (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Aufführungspraxis europäischer Instrumentalmusik im 17., 18. und 19. Jahrhundert (1) — Einführung in die Harmonielehre, Einführung in den dreistimmigen Satz, Einführung in den zweistimmigen Satz, Harmonisations-Ü, Bestimmungs-Ü für Anfänger, Bestimmungs-Ü für Fortgeschrittene (je 1).

Lehrbeauftr. Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Responsoriale Formen der gregorianischen Choralgesänge (mit praktischen Ü) (2).

Lehrbeauftr. Kantor W. Klare: Ü: Das Stundengebet (1) — Ü: Das Kirchenlied von 1524 bis heute (1).

Rostock. Dr. R. Eller: Die Musik des Barock (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Die Musik im Zeitalter der Renaissance (2) — Die Anfänge der Oper in Italien und Frankreich (1) — S: Ü zum deutschen Barocklied (2) — Pros: Ü zur musikalischen Rhetorik (1) — Kolloquium für Doktoranden (1) — Stilkundliche Arbeitsgemeinschaft (1).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Aufführungspraxis im 18. Jahrhundert (1).

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

Stuttgart. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau der Musikinstrumente III. Besaitete Tasteninstrumente (Klavier, Cembalo, Clavichord) (mit Schallplatten) (2) — Die neuesten Erzeugnisse des Musikinstrumentenbaues (mit Demonstrationen) Kolloquium (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Ü zur Bach-Kritik (2) — S: Mozart und der Barock (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2) — Kontrapunkt (durch Dr. B. Meier) (2) — CM: Chor, Orchester (durch Dr. G. von Dadelsen) (je 2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die Blütezeiten der englischen Musik (2) — Ü zur musikalischen Akustik (1).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Geschichte der Oper (3) — Form und Inhalt im Gregorianischen Choral (1) — Pros (2) — Haupt-S: (2) — Notationskunde II: Mensuralnotation I (mit Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Systematik der Musikwissenschaft (2).

Univ.-Dozent Dr. F. Zagiba: Die Musik der Slawen im Mittelalter (2).

Univ.-Dozent Dr. W. Graf: Ästhetik der Musik der Naturvölker II (2) — Musikinstrumentenkunde für Ethnologen II (1).

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

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre II, Kontrapunkt II (je 3) — Theoretische Formenlehre II, Instrumentenkunde II (je 1).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre III, Kontrapunkt III, Formenlehre I (je 2).

Würzburg. Dr. H. Beck: Die großen Epochen der abendländischen Musik, ein Überblick (1) — W. A. Mozart (1) — S: Mozarts Klaviersonaten (2) — Pros: Einführung in musikwissenschaftliche Quellenkunde und Analyse (1) — CM voc. (Akad. Chor) (2) — CM instr.

Zürich. Prof. Dr. H. Cherbuliez: Außereuropäische Tonsysteme (Grundzüge der Ethnophonie) (1) — Europäische Musikgeschichte von 1600 bis 1750 (Barockepoche) (2) — Pros: Ü zur Vokal- und Instrumentalfuge von J. S. Bach (1). — S: Die Entwicklung der barocken Instrumentalsonate mit Ü zu Corellis Triosonaten (1).

Privatdozent Prof. Dr. H. Gysi: Meisterwerke russischer Musik (1) — Der unbekannt Beethoven (1) — Brahms, Leben und Werk (1) — Pros: Goethe und die Musik (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Chr. W. Glucks Reform der Oper (mit Besprechung der wichtigsten Opern) (1) — S: Die Musikanschauung des 16. Jahrhunderts (mit Besprechung ausgewählter Abschnitte aus dem einschlägigen Schrifttum) (1).

Besprechungen

Monumenta Monodica Medii Aevi (hrsg. im Auftrag des Instituts für Musikforschung Regensburg mit Unterstützung der Musikgeschichtlichen Kommission) von Bruno Stäblein. Band 1: Hymnen I. Die mittelalterlichen Melodien des Abendlandes. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. XVIII und 721 S., 1 Karte und 8 Faks. (Nontenteil 500 S.)

Seit Jahren zitiert, noch länger erwartet, haben die *Mon. Mon.* — so die offizielle, vom Hrsg. anderswo selbst angewandte Abkürzung — endlich zu erscheinen begonnen. Zur freudig begrüßten Veröffentlichung des 1. Bandes ist zu allererst zu unterstreichen, daß damit der Anfang der öffentlichen Auswertung der ungeheuren Photoschätze des Mikrofilmarchivs des Instituts für Musikforschung Regensburg gemacht wird. Die *Mon. Mon.* wollen die unveröffentlichte weltliche und geistliche, einstimmig überlieferte Musik des abendländischen Mittelalters quellenmäßig bereitstellen, wobei grundsätzlich an eine Scheidung zwischen

Denkmalband und der Anführung von Varianten, die sich in den „*Subsidia*“, thematischen Katalogen der einzelnen Gesangsgattungen mit Angabe der Fundstellen, widerspiegeln, gedacht ist.

Der vorliegende 1. Band der Hymnen fußt auf über einem halben Tausend Quellen und schließt lediglich das spanische und teilweise auch das englische Material aus, das in einem 2. Band vereinigt werden soll. Der vieldeutige Begriff Hymnus erhält eine weit ausgreifende Definition: Hymnen sind „*die in den Quellen seit der Jahrtausendwende auftretenden Melodien zu den meist vier- bis sechsversigen strophischen Gedichten mit abschließender Doxologie, wie sie im Stundengebet, vereinzelt auch in der Messe und bei Prozessionen etc. ihren festen Platz haben*“ (S. XVII). Dabei wertet der Hrsg. auch die Barock- und nachfolgende Zeit als Nachfahren der legitimen mittelalterlichen Melodien aus.

Grundsatz des Hrsg. ist, die Hymnensammlungen geschlossen darzubieten, da sie „*geschichtlich gewachsene Einheiten*“ sind. Daß dieses Prinzip nicht die vollständige Anführung aller Hymnen-Incipits einschließt, legt

St. klar, wenn er betont: „Nur mit *Initien in den Quellen vermerkte Hymnen, sei dies mit Text- oder mit Text- und Melodie-Initium, blieben aus Platzgründen unberücksichtigt. Es fanden also nur solche Melodien Aufnahme, die zumindest zu einer ganzen Strophe notiert sind*“ (S. XIV, Anm. 15). Auf dieser Basis, die sich auf die Klarstellung des Repertoires innerhalb einer Hs. entscheidend auswirkt, sind zehn Hss. voneinander geschieden, die, unter Berücksichtigung der mailändischen Vorrangstellung innerhalb der Hymnengeschichte, mit der interessanten Hs. Mailand Trivulziana 347 (14. Jahrhundert) beginnen, dann ein Zisterzienserhymnar (aus der niederösterreichischen Abtei Heiligenkreuz), zwei französische, drei deutsche und zwei italienische Quellen mit insgesamt 557 Hymnenmelodien aufweisen. Natürlich kann die trockene Aufzählung dieser Fakten kaum eine vage Andeutung vom Reichtum der Musik und der unsäglichen Mühe ihrer Bearbeitung geben. Leider wird die Benützung fühlbar durch die während der Arbeit an der Herausgabe vorgenommene Umstellung der Anlage erschwert. Die Bevorzugung des Länderprinzips vor dem der Schrift führt nicht nur zu den Überschneidungen, die der Hrsg. (S. IX) ankündigt, sondern auch zu einigen Schwierigkeiten in der Handhabung der Register (S. 663 ff.), weil das Auffinden der Seitenangaben erst mit Hilfe eines weiteren Verzeichnisses (S. 680 ff.) ermöglicht wird. So umfaßt der umfangreiche und für die Benützung höchst wichtige Kritische Bericht ein Text- und Melodienverzeichnis sowie eine umfassende Aufstellung der bearbeiteten Handschriften.

Die Hauptleistung des Bandes bildet natürlich der Notenteil. Da vier Fünftel der Quellen (außer Worcester und Einsiedeln) „Neuland“ in der hymnologischen Literatur bilden, müssen sich unsere kleineren Berichtigungen auf den Textteil beschränken.

S. XI: vgl. die einfache(re) Definition der Prozessionshymnen bei P. Wagner, *Einleitung* . . . III, S. 480 (gegenüber der von Cl. Blume genannten); ebda., Z. 14: warum fehlt der Hymnus „*Tellus ac aethra jubilet*“?; ebda., Tabelle: das Zeichen ff. weicht von der S. 701 vorgeschriebenen Weise ab, so meint z. B. AH (*Analecta hymnica*) 50, 38 ff. die Fortführung der Belegstelle bis 50, 40, desgleichen 50, 41 ff. bis 50, 43 usf.; S. XIII: der Hymnus „*Ardua spes mundi*“ stammt sicher von Ratpert (S. 620 wird sogar auch der folgende Hymnus „*Ora pri-*

mum tu pro nobis“ Ratpert zugeschrieben). S. XVI, Z. 6: Faksimile 6 statt 5. S. 503: zu den ausführlichen Hss.-Beschreibungen hätte man sich noch genauere Angaben gewünscht, so besonders hinsichtlich der nicht zur Hymnengattung gehörenden Gesänge. S. 505, Nr. 7: das Geburtsdatum Kaspar Ayndorffers ist 1401 (vgl. auch S. 702). S. 512: die Kanonisation Bernhards von Clairvaux erfolgte 1174 (statt 1173). S. 530, Nr. 3: das Kanzonale Bullinger wurde 1612 (statt 1602) geschrieben; die Angabe S. 693 scheint dafür bindend zu sein. S. 534: die Blattangaben der Hs. Stuttgart HB 1 95, die Stäblein S. 698 als Kanzonale aus Weingarten bezeichnet, sind durchweg plus 2 zu korrigieren (s. dazu meine Anm. 18 in der Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte 14, 1955, S. 173). Es wäre wünschenswert, daß diese auf Spankes Arbeit zurückgehende Zitation allgemein berichtigt würde. — S. 545, Nr. 14: Odo von Cluny starb am 18. 11. 942 (nicht 19. 11. 943). S. 554, Nr. 28: die Kanonisation Thomas von Aquins erfolgte 1323, nicht „etwa 1321“. S. 565: der Schluß, den St. von der Hs. Klosterneuburg 1000, geschrieben 1336, auf die Hs. Graz ÜB 807 zieht, — „*Metzer Neumen auf z. T. farbigen Linien (Spätstadium derselben Schrift wie das Graduale Graz U. B. 807 — deshalb wohl aus Klosterneuburg)*“ — scheint außerordentlich gewagt. Die Grazer Hs., die im 12. Jahrhundert geschrieben worden ist, was St. S. 692 bestätigt, ist durch mindestens 150 Jahre von dieser Hs. getrennt. Die Provenienz der wichtigen Grazer Choralhs. müßte sich an Hand verschiedener Indizien ableiten lassen, so z. B. des ungewöhnlichen Terminus der Kirchweihe zwischen Purificatio Mariae (2. 2.) und Agatha (5. 2.). — S. 593, Nr. 50: die Erhebung des Leichnams des hl. Leopold auf den Altar der Stiftskirche Klosterneuburg erfolgte am 15. 2. 1505 (vgl. Mf. IX, 1956, S. 65). Im Register müßte ferner berichtigt werden: S. 704: G. M. Dreves 1854 bis 1909 (statt 1845—1909); diese falschen Lebensdaten wurden in MGG 3 unter Errata richtiggestellt; Mariahof, Neudingen und Salem gehören nicht zu Württemberg, sondern zu Baden.

Eine Anmerkung möge noch zu der S. 625 beginnenden Gruppe des Anhangs gemacht werden. Es handelt sich hier um „*Texte von Hymnen, die nicht in den AH oder in den sonstigen gangbaren Ausgaben zu finden sind*“. Ein Grundfehler des ganzen Bandes scheint uns das Außerachtlassen der in Che-

valiers *Repertorium hymnologicum* aufgestellten Nummern zu sein, denn hier hätte man in diesem Fall ca. zwei Drittel aller fehlenden Texte finden können (mit Hinweis auf Quellen, nicht immer Ausgaben), ganz abgesehen von der leichteren Zitierung der Hymnentexte nach den international verbreiteten Nummern. Ein Vergleich zeigt, daß folgende Nummern des Anhangs identisch mit denen der AH sind: 4 = AH 11, Nr. 149; 18 = AH 30, 80; 26 = AH 4, 229; 27 = AH 2, 135; 36 = AH 4, 376; 39 = AH 23, 452 (in St.s Abdruck S. 639 wird das Alphabet der Strophenanfänge [2K, 3L, 4M, 5N, 6P] nicht beachtet); 50 = AH 12, 116; 82 = AH 32, 130. Nr. 68 des Anhangs ist ähnlich AH 4, 413, Nr. 50 der AH 55, 204 abgedruckten Katharinen-Sequenz ähnlich, während Nr. 14 mit AH 55, 208 gleichgesetzt werden kann und damit wörtlich mit einer Katharinen-Sequenz übereinstimmt. Es müßte nachgeprüft werden, wie sich das Verhältnis Hymne : Sequenz in der Hs. Karlsruhe Günterstal 4, die auch Nr. 14 und 50 aufweist, auswirkt. Der Hrsg. selbst will für ein eventuelles Übersehen der Fundstellen in den AH „keine unbedingte Garantie“ übernehmen, hätte aber in Anbetracht der Prozentzahl (10) diesen Teil der *Mon. Mon.* nochmals einer Revision unterziehen müssen. Diese Bemerkung soll keineswegs die Arbeitsleistung des um die Chorforschung höchst verdienten Verf. einschränken, der immer wieder, z. B. in Anm. 18 auf S. XVI, die allen Rhythmus-Fachleuten zur Beachtung empfohlen sei, sich als überlegener Kenner seiner Materie und Könner erweist.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Rudolf Ewerhart: Die Handschrift 322/1994 der Stadtbibliothek Trier als musikalische Quelle. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. VII.) Regensburg, Bosse-Verlag 1955. XIX, 157 S. Seitdem Max Keuffer 1894 auf die hier behandelte, aus Eberhardsklausen bei Trier, einem Augustinerkloster der Windesheimer Kongregation, stammende Predigthandschrift des 15. Jahrhunderts aufmerksam gemacht hat, haben die im Anhang dieser Handschrift z. T. ohne Schlüssel und sehr fehlerhaft in schwarzen Mensuralnoten aufgezeichneten Motetten, Organa, mehrstimmigen Cantiones sowie einstimmigen deutschen und lateinischen Gesänge bei Hymnologen, Kirchenliedforschern und Musikhistorikern (wie M. Dreves, W. Bäumker,

F. Ludwig, J. Handschin und A. Geering) mehrfach Beachtung gefunden. Ludwig erkannte sie bereits als wichtige Quelle für die Pflege retrospektiver Mehrstimmigkeit im deutschen Sprachgebiet neben *Eng*, *MüC*, *MüD*, *LoD* und als späteste Überlieferung einer (in Mo 7 begegnenden) stark umgeformten altfranzösischen Motette, ohne daß bisher eine vollständige Veröffentlichung und eingehendere Untersuchung aller Stücke erfolgt wäre.

Dieser Aufgabe unterzieht sich der Verf. mit großer Sachkenntnis, wobei er auf Grund gemeinsamer liturgischer Bestimmung mehrere Melodien mit verschiedenen Texten, deren Zusammengehörigkeit bisher unbemerkt geblieben ist, als Tenores, Dupla oder Tripla zwei- oder mehrstimmiger Motetten identifizieren kann, so daß sich die Zahl der mehrstimmigen Stücke auf 14 erhöht, während jene der einstimmigen nur sechs beträgt. Das durchweg geistliche, für Messe, Horen und Prozessionen bestimmte Repertoire enthält im Gegensatz etwa zu Berlin cod. germ. 190 keine der für die „*devotio moderna*“ charakteristischen, von der Mystik beeinflussten Stücke, obwohl die Handschrift diesem Kreise entstammt. Dagegen weist der Verf. für etwa die Hälfte aller Kompositionen Beziehungen zu Böhmen und böhmischen Quellen nach. Da bis auf eine Ausnahme diese Stücke im deutschen Sprachgebiet sonst nicht nachweisbar sind, ist eine direkte Übernahme aus dem böhmischen Kreis, vielleicht durch Vermittlung rheinischer Studenten in Prag, wahrscheinlich.

Die übrigen Stücke sind teils singular überliefert, teils in Varianten auch aus anderen Quellen bekannt. Als einziger Beitrag zur mehrstimmigen Ordinariumskomposition kommt ein „*Patrem*“ vor, während die sonst häufigen zweistimmigen Kyriotropen ganz fehlen. Das unterstreicht den Zufallscharakter der stilistisch nicht einheitlichen Sammlung, in der sich die verschiedensten Einflußsphären, wie französische Motetten- und böhmische Cationentechnik, mit volkstümlicher Melodik und Mehrstimmigkeit des ausgehenden 14. und 15. Jahrhunderts kreuzen. Von den vier deutschen Texten zeigen die beiden Osterlieder „*Also heyllich ist der dag*“ und „*Christ ist erstanden*“ fast reines Mittelhochdeutsch, während der Dialekt der beiden anderen Kirchenlieder auf den Raum nördlich von Köln als Entstehungsgebiet hinweist. Zum aufschlußreichsten Teil der Studie zählen (neben

manchen wertvollen Ergänzungen und Berichtigungen älterer Spezialarbeiten) die an den beiden neu hinzugewonnenen Motetten mit deutschem Tenortext angestellten Beobachtungen. Der liedmäßige Charakter des Tenors, dessen deutscher Text, die oft conductusartige Parallelführung aller Stimmen, sowie die Dreistimmigkeit lassen charakteristische Unterschiede zum „Engelberger Stil“ erkennen, mit dem sich nur in der durchgehenden Tenor-Textierung und vereinzelt im Bau des Motetus Übereinstimmung ergibt. Verf. vermutet mit Recht „das Bestehen eines bisher unbekanntes Herdes deutscher retrospektiver Motettenkomposition des 15. Jahrhunderts“, „der im Rheinland zu suchen ist“. Ein aufschlußreicher Überblick über die Musikpflege der Windesheimer Kongregation beschließt die Arbeit. Leider sind die beiden Facsimiles unbrauchbar und irreführend, da die Kaudierung zahlreicher Semibreven entgegen dem Original in der Reproduktion vielfach fehlt. Überhaupt möchte man dem Bosse-Verlag eine sorgfältigere buchtechnische Ausführung (mittels eines modernen Varityper-Gerätes oder einer IBM-Maschine) wünschen. Hellmut Federhofer, Graz

Eduard Krieg: Das lateinische Osterpiel von Tours (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen, herausgegeben von Dr. Friedrich Gennrich, Band 13). Würzburg: Konrad Tritsch 1956. XVI, 130 S. und 29 S. Notenanhang.

Vorliegende Arbeit untersucht auf einer breiten philologisch-musikwissenschaftlichen Basis das Osterspiel von Tours, das in der Hs. Tours 927 aufgezeichnet und seit Coussemaker nicht mehr unbekannt ist. Die Entstehung des „Singspiels“ (S. 27) in jenen Provinzen, die der englischen Königsfamilie der Plantagenets unterworfen waren (111), wird wahrscheinlich gemacht. Zu der Hs. hat es vielleicht eine oder sogar mehrere Vorlagen gegeben (109); die vorliegende Fassung ist gegen Ende des 12. oder im 13. Jahrhundert aufgezeichnet worden. Fraglich bleibt, an welcher Stelle der Liturgie dieses „sehr verwirrte Produkt“ (Young) eingeschoben wurde: hier neigt der Verf. dazu, der These vom Osterschauspiel, nicht der von einer „Osterfeier im üblichen Sinn“ zuzustimmen (24). Die Notenschrift (Vierliniensystem) gibt „Zeugnis von sorgfältiger Kunst des Abschreibens“ (29), der Text verlangt eine *Musikalische Textkritik* (85-105), die zusammen mit der Darlegung der Auf-

bauformen zweifellos den Höhepunkt der Untersuchung abgibt, die in jeder nur wünschenswerten Weise ihren Gegenstand analysiert.

Für die peinlich genauen Detailuntersuchungen hätte man in generellen Fragen dem Verf. noch eine sicherere Hand gewünscht. Er verallgemeinert manchmal allzusehr seine persönliche Auffassung von den Dingen. Daß nicht nur die Wissenschaft, „sondern auch die Choral Sänger in aller Welt“ auf die Lösung des Rhythmus-Problems warten (VIII), ist eine Binsenwahrheit. Als Gefolgsmann von Sowas Anschauungen kritisiert Krieg die Thesen von Jammers als „recht unbestimmt und willkürlich“ (79), ohne die beiden neuesten Bücher von ihm heranzuziehen, und nennt dann die modale Interpretation „die einzige, die die Rhythmik des Choralis zu erklären und praktisch zu gestalten vermag“ (84). Konsequenz wird dann die Übertragung der Noten im 3er- oder $\frac{6}{4}$ -Takt vorgenommen.

An weiteren Anmerkungen seien gestattet: S. 3 vertritt der Verf. die „dramatische“ Auffassung der Messe („das beliebte Textbuch“...!), dieser einseitigen Sicht wäre die klare Gliederung „Gedächtnis — Opfer“ von J. A. Jungmann (*Der Gottesdienst der Kirche*, 1955, S. 116/17) entgegenzusetzen; S. 21, Anm. 31: die Entwicklung ist bisher viel weiter gekommen; S. 38: die Heranziehung solcher Melodien, die größtenteils nur im *Liber Usualis* zu finden sind, genügt kaum für einen ausgedehnten Melodievergleich, gerade für die Lamentationen bieten zahlreiche andere Vertonungen wichtiges Material; S. 111, Anm. 13 wäre das einschränkende „offenbar“ zu streichen. Beim Literaturverzeichnis (XIV—XVI) fällt auf, daß die Erfassung der Literatur mit dem Jahre 1953 abschließt; mit Vorliebe zitiert der Verf. ältere, durch Spezialarbeiten überholte Werke, Serientitel fehlen vielfach, und der einzige von K. erwähnte Aufsatz Handchins steht in den *Miscellanea Liturgica in honorem Mohlberg*.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Johannes Aengenvoort: Quellen und Studien zur Geschichte des Graduale Monasteriense mit besonderer Berücksichtigung des Graduale Monasteriense impr. 1536 (Alopecius-Druck). Kölner Beiträge zur Musikforschung IX. Verlag Gustav Bosse 1955, Regensburg. 281 Seiten in Fotodruck. Der westfälische Raum galt in der Choralforschung bisher als Außenposten. Erschöp-

fend erforscht ihn Johannes Aengenvoort in einer 1952 abgeschlossenen Kölner Dissertation, die nunmehr als selbständige Arbeit vorgelegt wird, wobei leider der Bild- und Tabellenband nicht erfaßt werden konnte. Das „*entlegene und verträumte Rückzugsgebiet*“ (S. 14) erweist sich als außerordentlich bedeutsamer Faktor für die spätmittelalterliche Musikforschung, auch wenn — von zwei Ausnahmen abgesehen — die Quellen erst ab 1400 sprechen. Ae. geht dabei den umgekehrten Weg, als er gewöhnlich eingeschlagen wird: von dem 1536 bei Hero Alopecius gedruckten *Graduale Monasteriense*, das mit Abstand der früheste und bedeutendste Choraldruck in West- und Norddeutschland überhaupt ist (26), rückwärts zu den in vielen Landorten verstreuten Quellen. Das Material setzt sich aus 54 zum Vergleich herangezogenen Hss. zusammen, die im Gebiet des Bistums Münster erfaßt wurden, 23 davon lassen die münsterische Choraltradition erkennen, während fünf sich diesem Einfluß entziehen. Diesem Anteil (40%) steht der „nichtig“ Befund von 25 Gradualien — das Arbeitsmaterial Ae.s beschränkt sich auf diesen Teil der liturgisch-musikalischen Bücher — gegenüber, die entweder durch Kriegseinwirkung zerstört wurden oder aber infolge unbeantworteter Anfragen überhaupt nicht bearbeitet werden konnten, was als sprechender Beweis für heute noch vielfach auftretende Schwierigkeiten beim Sichten des handschriftlichen Materials gelten darf.

Der Großteil der westfälischen Choralquellen stammt aus der anonymen Schreibschule der Fraterherren oder „Brüder und Schwestern vom gemeinsamen Leben“ zu Münster. Diese Hss. weisen eine beachtliche Genauigkeit in der Notierung auf. Um 1550 erlischt diese Produktion. Der münsterische Einfluß greift auf den nördlichen Teil der Diözese Utrecht über (99), während die östlichen Teile Nähe zum südöstlichen Nachbargebiet Fulda deutlich werden lassen (66). Der Verf. zeichnet eine Linie Mainz—Köln—Utrecht auf, von der Münster sich im Hochmittelalter wenig, im Spätmittelalter jedoch stark abwandte. Über Mainz und Paderborn kamen die „germanischen“ Eigenheiten nach Westfalen, während von Mainz aus ein anderer, „romanischer“, Strom nach Köln vordrang (178, Anm. 2), 40% der Melodievarianten in den untersuchten Codices gehören dabei zum „germanischen Choralidialekt“. Ein Ausweiten dieser Eigenheiten zu einem „*niedersächsischen Dialekt*“ (105)

und einer „*niedersächsischen Choralfassung*“ (113) bedarf als Voraussetzung noch einer eingehenden Untersuchung der dortigen Choralpraxis. Den im 16. Jahrhundert deutlich zu beobachtenden Verfallserscheinungen setzt der Raum um Münster ein starkes *Ritardando* entgegen: die ganze Landschaft blieb vor dem völligen Choralzerfall weitgehend bewahrt (256).

Einige kleine Anmerkungen: 62, Anm. 1 Hinweis auf 51; 104, Anm. 5 die genannten Tropen sprechen nicht für das 14. Jahrhundert, da sie sich auch in anderen Hss. nachweisen lassen, so „*Jam dominus optatas*“ als Tropus zum Karsamstags-*Alleluja* in Graz Hs. 807; 176, Anm. 2 „*Memento nostri*“ kommt auch in deutschen Quellen vor; 188 Nr. 27 und 205 Nr. 7 sind weitverbreitet; 266 die seltsame Erscheinung des fiktiven Ostertermins kommt noch im Hochmittelalter vielfach vor (268 wäre das Himmelfahrtsdatum mit 5. Mai zu berichtigen). Die vortreffliche Arbeit, die zu den nicht wenigen Dissertationen gehört, die zu Gregorianik-Fragen Stellung nehmen (vgl. MGG 5, Sp. 795), bietet eine wirkliche Bereicherung der landschaftsbestimmten choralwissenschaftlichen Arbeiten, welche die mittelalterliche Choralforschung als wichtige Spezialaufgabe noch für viele Teile Deutschlands zu leisten hat.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Kurt von Fischer: Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 5), Bern, Verlag Paul Haupt, 1956. VIII, 132 S.

Vorliegendes Werk des bekannten Schweizer Gelehrten ist die Frucht langjähriger Studien, die, wie zu Beginn angedeutet wird, durch den Eindruck der toskanischen Landschaft — einer Landschaft, deren charakteristische Züge sich dem Verf. auch in den Melodielinien der italienischen Trecentomusik auszuprägen scheinen — ihre ursprüngliche Anregung erhielten. Als Basis einer (für später vorbehaltenen) stilistischen Untersuchung bietet der Verf. in vorliegenden „Studien“ Ergebnisse seiner quellenkritischen Forschungen, deren Ziel es ist, „das ganze Quellenmaterial der italienischen Trecentomusik zusammenzustellen und einer Gesamtbetrachtung zu unterziehen“ (S. VII). Dieser Zielsetzung entsprechend, bildet den ersten Teil des Buches ein ausführlicher Werkkatalog, der neben den Konkordanz-

auch Angaben über Form, Stimmenzahl, Textierung, Datierung und Neuausgaben enthält. Als Quellen berücksichtigt sind neben den bis ca. 1950 zutage getretenen Handschriften (einen kurzen Rückblick auf die bisherige Erforschung des Trecento und seiner Quellen gibt der Verf. auf S. 1—3) auch einige bisher wenig bekannte oder erst neuerdings entdeckte Handschrift-Fragmente sowie Hinweise, die sich bei Theoretikern, Chronisten und Dichtern des Trecento finden; letztgenannte Zeugnisse ermöglichen es, auch eine Anzahl bisher verschollener Trecento-Kompositionen namhaft zu machen. Unter den Bemerkungen, welche der Verf. dem Katalog als erläuternde Einführung voranstellt, verdienen die nach dem neuesten Stand der Forschung formulierten Angaben zur Charakterisierung der Formen von Caccia, Madrigal und kanonischem Madrigal sowie zur Persönlichkeit verschiedener Komponisten (etwa der beiden „Andrea“ und der drei „Zacharias“, bzw. „Magister Zacharias“, „Nicolaus Zacharie“ und „Antonio Zacara da Teramo“, wovon letzterer *„mehr und mehr als bedeutende Musikerpersönlichkeit des ersten Viertels des 15. Jahrhunderts hervorzutreten beginnt“*) besondere Erwähnung.

Ein Beispiel sorgfältigster quellenkritischer Interpretation bieten die Repertoire-Untersuchungen des zweiten Teiles. Mit großem Scharfsinn wird hier der Versuch einer Datierung, Lokalisierung und Gruppierung sämtlicher Quellen der italienischen Trecentomusik unternommen, wozu außer den Konkordanzen und dem (prozentual ausgedrückten) Anteil verschiedener Komponisten und Gattungen auch sprachliche Besonderheiten der Texte sowie Erwähnung bestimmter Ortsnamen (zumal in den Unicis) als Kriterien herangezogen werden. Die Repertoire-Untersuchungen führen aber durch Betrachtung der Werkzahlen, im ganzen wie in ihrer Verteilung auf die verschiedenen Quellen, auch zu Rückschlüssen auf einstmalige, zeitlich und örtlich wechselnde Beliebtheit der musikalischen Gattungen des Trecento und auf die — aus der Pflege gewisser Formen annähernd zu erschließende — generationsmäßige Zugehörigkeit der Komponisten (so etwa S. 87 f. für Gherardello). Von besonderem Interesse sind endlich die an Hand detaillierter Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse zur Frage der vokalen oder instrumentalen Ausführung sowie die vor allem durch Überprüfung der Notation erzielten Aufschlüsse über die verschieden-

artige Stärke und Verbreitung französischer Einflüsse innerhalb der Trecento-Handschriften. Auf die zahlreichen im Verlauf des Werkes behandelten Spezialfragen — etwa auf die Frage nach der Häufigkeit geistlicher Kontrafakturen (S. 82) und nach möglichen Quellen des Squarcialupi-Codex (S. 99) — kann hier nicht näher eingegangen werden; für all dies verweisen wir den interessierten Leser auf das (auch typographisch sehr ansprechend gestaltete) Werk selbst, das — ganz abgesehen von dem Wert, den es als eine an philologischer Akribie schwerlich zu übertreffende Vorarbeit für die neu in Angriff genommene Inventarisierung unseres Bestandes musikalischer Quellen besitzt — für jedes künftige Studium der Trecentomusik ein unentbehrliches Hilfsmittel bilden wird.

Bernhard Meier, Tübingen

Willi Wörthmüller: Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte des Nürnberger Musikinstrumentenbaus. (Sonderdruck aus den Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, Band 45 und 46. Nürnberg 1954. S. 208—325 und S. 372—480 mit 5 Bildtafeln.)

In Fortsetzung und Ergänzung der Erlanger Dissertation von Fritz Jahn, der dasselbe Thema 1925 für das 16. Jahrhundert bearbeitet hat, legt Wörthmüller eine Untersuchung vor, die ein umfassendes und anschauliches Bild des Nürnberger Instrumentenbaus im 17. und 18. Jahrhundert entwirft. Aus der Tradition des Rotschmiedehandwerks entwickelte sich das Kunsthandwerk der Trompetenmacher als eine Sondergruppe, wobei, wie in den meisten Handwerksberufen der Zeit, einzelne Familien zu Hauptträgern des Gewerbes wurden. An Hand eingehender archivalischer Studien, die das Material in bemerkenswerter Breite heranziehen (Rugamtsakten, Totengeläutbücher, Spitalverlässe, Vormundschaftsakten), stellt der Verf. biographische Daten, Arbeitsweise und Handwerksbräuche der Trompeten- und Posaunenmacher vor, die in den Familien Ehe, Hainlein, Schmidt und — der bekanntesten — Haas, oft durch zwei Jahrhunderte hindurch, hervorragende Vertreter besaßen. Daneben werden auch Einzelmeister behandelt, wie Reichard, Petz, Kümmelmann und Nagel, die als Außenseiter einen weit schwereren Stand als die Meistersöhne der eingeführten Familien hatten. 54 Meister sind in

dem Bericht enthalten, der zugleich anregende Einzelheiten aus der streng überwachten Handwerksordnung und aus der Eingliederung als „gesperrtes“ Handwerk im gesamten Gefüge des Nürnberger gewerblichen Lebens gibt. Ein besonderes Kapitel über die Handelsbeziehungen zeigt die weitreichenden Verbindungen zu den Fürstentümern von Wien bis Warschau, von der Pfalz bis Italien, wobei die Bestellungen oft ansehnliche Posten von 20 bis 36 silbernen, vergoldeten Trompeten oder 8—10 Posaunen umfaßten.

Hinsichtlich der Instrumente selbst, denen der zweite Teil gewidmet ist, kommt der Verf. zu begründeten Schlüssen über die Klangqualität und praktischen Auswirkungen des Instrumentenbaus, die eine neue Deutung der Clarinkunst ermöglichen. Er führt die leichtere Ansprache der hohen Oktave nicht so sehr auf die Gestaltung des Mundstücks (nach Eichborn) zurück als vielmehr auf die Konstruktion der tief gestimmten, eng mensurierten D-Trompete mit sehr dünner Wandung, die in ihrer akustischen Gegebenheit die Darstellung und Helligkeit der zweigestrichenen Oktave geradezu begünstigte, während die Mittellage spröde und etwas dumpf ausfiel. Diese Feststellung muß bei Erarbeitung eines stilistischen Klanges auf Trompeten berücksichtigt werden. Die in hoher Lage gestimmten Instrumente, die oftmals bei Bachaufführungen die Wiedergabe des Parts erleichtern sollen, entsprechen nicht dem Klangcharakter dieser Clarintrompeten.

Ein anderes bemerkenswertes Ergebnis der Forschungen W.s betrifft die Neuformung der Waldhörner im ausgehenden 17. Jahrhundert, die von Frankreich ihren Ausgang genommen haben soll. Bereits seit 1682 wurde das mehrwindige kleine Waldhorn aus einem Rohrstück auch in Nürnberg hergestellt und von dort aus vertrieben. Hier klärt sich vermutlich die bei Sachs auftretende Frage, welche neuen Hörner unter den „cors allemands“ zu verstehen seien, die um 1700 neben dem „French horn“ in England begegnen. Bei der außerordentlichen Bedeutung des Nürnberger Instrumentenbaus haben die dort gefertigten Hörner weite Absatzgebiete gefunden, obwohl die Herstellung dieses Instruments gegenüber den Trompeten und Posaunen mehr am Rande geschah. So ist die Fertigung der Hörner nicht über den Bau von reinen Naturhörnern zum Inventions-, Klappen- oder Ventilhorn hinausgegangen. Mit der sin-

kenden Bedeutung der höfischen und reichsstädtischen Trompeterzüge und der barocken Posaunenbesetzung nahm auch der Wohlstand des Kunsthandwerks ab. Die starre Traditionsgebundenheit vermochte sich nicht auf die Erfordernisse der neuen Zeit umzustellen. Die letzten Vertreter endeten nach 1800 in den Armenhäusern und Hospitälern.

Eine Fülle von wertvollen Hinweisen enthält das Verzeichnis der erhaltenen Instrumente. Der Verf. hat alle einschlägigen Kataloge der europäischen und amerikanischen Instrumentensammlungen herangezogen und den reichen Bestand der Münchener, Nürnberger, Erlanger und Leipziger Museen durch persönliche Kenntnisnahme genauer untersucht. Der Referent möchte der Bestandsaufnahme noch vier gut erhaltene Trompeten aus dem St. Annen-Museum in Lübeck einfügen, die aus den Werkstätten von Conrad Droschel (1640), Paulus Schmidt, Hans Hainlein und Michael Nagel (1654) stammen (Musica, Jg. 1950, S. 461). Mit rund 230 nachgewiesenen Instrumenten (Trompeten, Posaunen und Waldhörnern), die nur einen Teil der gesamten Produktion darstellen, bekräftigt sich ein Gewerbe von überragender Wirksamkeit. Dem Verf. gebührt das Verdienst, mit der Wahl des Dissertationsthemas ein aufschlußreiches Gebiet des Instrumentenbaus erschlossen und es in erschöpfender Breite behandelt zu haben. Die biographischen und kulturhistorischen, wie auch die klanglichen, bautechnischen und musikalisch-praktischen Ergebnisse machen die Arbeit zu einer wichtigen Quelle der Blasinstrumentenkunde.

Georg Karstädt, Mölln

Norbert Dufourcq: La vie musicale en France au siècle de Louis XIV, Nicolas Lebègue (1631—1702), organiste de la Chapelle royale, organiste de Saint-Merry de Paris, Étude biographique suivie de nouveaux documents inédits relatifs à l'orgue français au XVII^e siècle, Paris, 1954, Editions A. et J. Picard, 217 S.

Der dreifache Titel des Werks weist den Leser darauf hin, daß er nicht die geschlossene Behandlung eines fest umgrenzten Themas, sondern die vielschichtige Darstellung mehrerer, ineinander verzweigter Stoffkreise zu erwarten hat. Ein Drittel des Buches z. B. ist angefüllt mit bisher unveröffentlichten Dokumenten, die Lebens- und Arbeitsumstände von Lebègue und seiner Familie ebenso betreffen wie Nachrichten

über Orgelbauerfamilien des 17. Jahrhunderts und über deren geplante oder ausgeführte Orgelbauten. Es konnte so nicht ausbleiben, daß die Arbeit einen starken Herbariumscharakter bekam, der auch im Verlauf des Textes, der doch vorzüglich der Erfassung der Person Lebègues gewidmet sein will, ungünstig fühlbar bleibt. Man spürt, wie dieser Charakter unvermeidbar zustande kommen mußte. Der Autor ist der Erforschung seines Helden, der seit den Untersuchungen von Pirro und eigenen Ergänzungen des Autors keine wesentliche Neuerfassung mehr erfahren hatte, mit einer wahrhaft entsagungsvollen Geduld und Sorgfalt und einem geradezu divinatorsischen Spürsinn nachgegangen, der keine Bibliothek, kein Archiv, kein Notariatsamt undurchstöbert ließ. Trotzdem bleiben seine Ergebnisse — ein Verhängnis, dem gerade der echte Forscher sich immer wieder ausgeliefert sieht — für die reine Lebègue-Forschung, die es in mancher Hinsicht nicht gelang, über die immer noch grundlegenden Erkenntnisse Pirros und die eigenen früheren Arbeiten hinauszutreiben, verhältnismäßig gering. Dafür glückte es aber, in vielen anderen Beziehungen hochwertiges Neues und Interessantes, das das musikalische Zeitalter hat prägen helfen, ans Licht zu heben. Daß diese Neuergebnisse vornehmlich Orgelbau und Orgelbauer des 17. Jahrhunderts betreffen, ist bei einem so gewiegten Orgelkenner des 17. und 18. Jahrhunderts, wie Dufourcq ihn darstellt, nur allzu selbstverständlich. Es drängt sich dem Forscher ja immer das Material am meisten zu, dem er die meiste Affinität entgegenbringt. Da Lebègues Werk und Wirken diesem Zeitalter unverbrüchlich und unverkennbar angehört, lag eine gemeinsame Behandlung des oft fast Zuvielen auf der Hand.

Der Autor macht im Anhang darauf aufmerksam, daß er, vornehmlich in der Dokumentensammlung, die einen gar nicht zu überschätzenden Wert darstellt und vom Verf. selbst längst nicht vollständig ausgeschöpft sein kann (wie gut täte es der Wissenschaft, sich einmal für eine Zeit auf solche Materialsammlungen zu beschränken!), eine Ergänzung zu seiner *Histoire de l'orgue en France* und zu seinen Arbeiten über die Familie Clicquot gesehen wissen will. Mit Hilfe der neu aufgefundenen Testamente der Marie Clicquot, der Schwester von Robert, gelingt es D. z. T., eine Genealogie der Clicquots aufzustellen. Aber

darüber hinaus wird Wesentliches auch zur näheren Kenntnis der Enocqs, die ja direkte Bindung zu den Clicquots hatten, zu den Thierrys (besonders Alexander), die seit 1695 mit den Clicquots zusammenarbeiteten, den Lesclops und Ducastels zugetragen. Damit sind zugleich die wesentlichen Orgelbauten von Paris und in der Provinz, die größtenteils unter den Augen von Lebègue entstanden, ins Blickfeld gerückt: die königlichen Positive der Tuilerien, St. Germain en Laye, Versailles, Fontainebleau (Enocq), die Orgeln von Pariser Kirchen, wie Saint-Sauveur (Ducastel), St. Louis des Invalides (A. Thierry), St. Merry (de Herman-Enocq-Ducastel-Baillon), St. Gervais (A. Thierry), die Orgeln von Kirchen der Provinz, wie Bourges (Jolly), St. Pierre aus Chartres (J. Thierry), Laon (Ricard-Clicquot, von der wir, wie auch von St. Merry, so wie nebenbei, eine Geschichte mitgeliefert bekommen), St. Quentin (R. Clicquot), St. Blois (R. und J. Clicquot), Narbonne (Joyeuse-Lesclop), um nur die wesentlichsten zu nennen.

Der Bau der Schloßkapelle von Versailles (Enocq-Clicquot-Triubot), der D. schon früher (*Revue musicale* 1934) beschäftigt hat, kann nun, über die dort aufgestellten Hypothesen hinaus, erschöpfend dargestellt und belegt werden, verliert aber einiges Interesse, da er erst 1710 fertiggestellt worden ist und keinen *Organiste de la chapelle royale* des 17. Jahrhunderts auf seiner Orgelbank hat sehen können. Daß fast immer auch Dispositionen der Orgeln mitgeboten sind, versteht sich am Rande. Da darüber hinaus auch häufig die Gestaltung der Prospekte, die ihrerseits treffliches Bildmaterial vorstellen, oft mit Zitierung der Zeichner und Kunstschreiner, ferner die Entstehungsgeschichten, Restaurierungen und Umbauten der Orgelwerke mitbehandelt sind, erhalten wir im Effekt einen Längs- und Querschnitt durch die gesamte französische Orgelgeschichte des 17. Jahrhunderts. Was außerdem noch an Kenntnissen vermittelt wird, die Reihenfolge von Organisten einer Kirche, Obliegenheiten und Gehälter der Organisten, Geschichte der Kirchen und Pfarren usw. betreffend, kann hier nur eben gestreift werden. Das Material ist einfach unerschöpflich. Hier liegt, trotz des liebevollen und gründlichen Eingehens auf Person und Werk von Lebègue, der Schwerpunkt des Werks. Wie stark das Orgelinteresse des Autors im Vordergrund steht, beweist z. B. das Kapitel *L'interprète*, in dem

nur die, für Lebègues Auffassung zweifellos wichtigen, Registerregeln und Registermischungen behandelt sind, an den ebenso bedeutenden Fragen aber, z. B. des Tempos, das Lebègue für jedes Stück als ein ihm eigenes fordert („*son mouvement propre*“) — einige Stücke tragen direkte Tempobezeichnungen —, oder der Verzierungen und improvisatorischen Zutaten vorbeigesehen wird.

Die Bindung dieses Stoffkreises an die Gestalt Lebègues war doppelte gegeben. Einmal hatten viele dieser Orgelbauer ihre Wohnung, ihre Werkstatt oder beides in der Pfarre St. Merry, deren Organist Lebègue war, so daß schon von hier aus persönliche Bindung der Meister untereinander nahelag, zum anderen und wesentlicheren kam der als Orgelexperte seines Jahrhunderts berühmte und begehrte Lebègue, der in Paris wie in der Provinz ständig bei Neubauten, Restaurierungen und Erweiterungen zu Rate gezogen wie zu Abnahmen fertiger Orgeln gebeten wurde, auf diese Weise in engste Berührung mit den Orgelbauern und deren Werken. Seine große Vorliebe galt, wie Dufourcq nachweist, R. Clicquot, den er immer wieder empfahl. Aber auch andere genossen seine Zustimmung. Mit Joyeuse z. B. verband ihn die Auffassung, daß das Echo-Klavier imstande sein müsse, dem Positif (= 2. Klavier) zu antworten. Viele Orgelwerke des 17. Jahrhunderts sind ganz oder zum Teil nach Lebègues Plänen gebaut, so St. Louis des Invalides, St. Quentin, St. Blois, Laon, Versailles; auch Anteil an St. Merry ist wahrscheinlich. Sein Interesse, man kann fast sagen, seine Besessenheit für „*cet admirable instrument*“ scheut keine Mühe; fast immer dehnt sie sich auch auf den Prospekt aus. Dieses kunsthandwerkliche Interesse wird altes Erbe sein, da Vater und Großvater Schreiner waren; und ob nicht vielleicht auch hier der Kunstsinn des mütterlichen Zweiges der le Nain zum Ausdruck kommt? In diesem Wirken als Orgelfachmann, das in ganz Frankreich kostbare Früchte gezeitigt hat, will uns fast die Hauptbedeutung Lebègues liegen. Die klassische französische Orgel des 17. Jahrhunderts, die D. in St. Quentin erkennt (4 Manuale, Pedal, bei Erweiterung des Pedals, des *Récits* und des Echoklaviers gegenüber dem früheren Orgelbau), ist jedenfalls seine Mitschöpfung. Die Unübertrefflichkeit seines Rufes als Orgelexperte bezeugt am schönsten das blinde Vertrauen des Bischofs von St. Blois, der von der Güte des von Lebègue

vorgeschlagenen Baus überzeugt ist, „*dès que le facteur se verra exposé a vostre censure*“. Der Leistung auf diesem Gebiet kann die des Komponisten Lebègue weder für Orgel noch für Klavier an die Seite gesetzt werden. Es ist symptomatisch für die Bedeutung des Komponisten wie für die Gesamtanlage des Werkes von D., daß von 217 Seiten, die die Arbeit umschließt, nur 30 dem Compositeur gewidmet sind, und man spürt häufig die Mühe, die der Autor hat, Lebègues kompositorische Bedeutung aufleuchten zu lassen. Auch nach seiner Darstellung, wie nach denen Pirros, behält man den Eindruck, daß der Komponist Lebègue nur wenig zu sagen hat, trotz bewegender Chaconnen und Passacailen (auch nach unserer Meinung seine beste Leistung), trotz gut gearbeiteter Orgeltrios, gut gebauter Stücke „*en taille*“ und lebenswürdiger *Noëls*, trotz mancher geistreichen Einfälle, speziell in harmonischer Beziehung (die doch aber meist nur der Freude am momentanen Reiz dienen, ohne dessen Konsequenzen systematisch zu nutzen). Was an Wirkung bleibt, ist bei den Orgelstücken der raffinierte Einsatz der modern gehandhabten Register, bei den Klavierstücken die schlanke Zeichnung und die Begabung zur zarten Andeutung, nicht die musikalische Substanz als solche. Es erhebt sich immer wieder die Frage — sie gilt auch für manchen anderen französischen Klaviermeister, z. B. für Marchand —, ob wirklich nur diese Werke in der vorliegenden Gestalt Lebègue das hohe Lob des „*plus fameux de Paris en ce temps là*“ und die große Verehrung der Kenner eintrugen, und weiter, ob, da Instrument und Musik für dieses Instrument sich im 17. und 18. Jahrhundert immer entsprechen, solch kostspielige und für alle Möglichkeiten Raum schaffende Orgelbauten (wie das glühende Interesse der Meister für sie) nicht auf großformatigere Musik schließen lassen. Bedenkt man die offensichtlich noch geringe Verbreitung der Virtuosität, dank derer die Zeitgenossen sich Lebègues Triospiel nur durch die Mitwirkung eines Schülers als dritter Hand erklären konnten (!), bedenkt man ferner die bescheidenen Orgelwerke, die Lebègue gerade in seinem vornehmsten Amt als *Organiste du roy* zur Verfügung standen, so wird dies wenig wahrscheinlich. Ob aber übersehen werden darf, daß Lebègue im Vorwort zu seinem ersten Orgelbuch, das doch den *Scavans* gewidmet ist, betont, er habe alles vermieden, „*ce qui auroit esté trop dur à*

l'oreille et difficile à exécuter?“ Die Spielanweisungen, die hier gegeben werden, weniger in bezug auf das Registerspiel, für das Lebègue nach Nivers ja tatsächlich Neuerungen bot, als in bezug auf das Tempo und auf den Rat, die Stücke so zu studieren, „*qu'ils les sceussent assez pour les bien jouer de suite*“ (1), können sich doch unmöglich auf geübte, fertige Musiker beziehen. Die Vorrede zum zweiten Buch beschränkt dessen Inhalt ja dann auch nachdrücklich auf die Organisten, „*qui n'ont qu'une science médiocre*“. In keinem anderen Land war die Rücksicht auf Spieler und Hörer so groß wie in Frankreich. So bleibt zu vermuten (doppelt, da es D. nicht geglückt ist, auch etwas vom Vokalwerk ans Licht zu heben), daß wir Lebègues eigentliche Leistung gar nicht kennen.

Rez. muß gestehen, auch keinen besonderen Bauwillen in Richtung der zyklischen Form der Kammersuite in den beiden Klavierbüchern feststellen zu können, mit dem der Verf. den Komponisten beschäftigt sehen möchte. Wie uns die ganze Entwicklung der französischen Kammersuite erscheint — Rez. hat sie ausführlich in ihren, vom Autor leider nicht benutzten, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite* (Regensburg 1940), die auch Lebègues Suitenform einbeziehen, gezeichnet —, hat Bauabsicht im eigentlichen, klassischen Sinn im französischen Barock nie vorgelegen, woraus folgt, daß der Begriff Suite nicht als Gattungsbezeichnung eingesetzt worden ist. Um nicht früher Erreichtes hier zu wiederholen, sei nur kurz einiges Spezielle nach unserer Auffassung belichtet. Lebègue kann nach unserer Meinung nicht als der erste gelten, der für Tanzfolgen den Terminus „Suite“ von den Lautenisten entlehnt hat, da auch diese ihn in dem vom Autor gemeinten Sinn nicht kennen. Lebègue folgt nur dem zeitüblichen Brauch. Generaltitel ist auch für ihn *Pièces de . . .*, synonym mit *Livre de Pièces* oder, kürzer, *Livre de . . .* In Hinsicht der Suitenformung ist auch ein Fortschritt des zweiten Buches über das erste nicht zu beobachten. Die Gigue belegen nach wie vor keinen festen Platz, und die Menuette wahren nicht immer die Endstellung. Moll-Dur-Mischung ist auch hier noch vorhanden, da unseres Wissens das letzte Stück der zweiten Folge wieder in Dur steht (wie auch im ersten Buch noch das letzte Stück der dritten Folge). Die Verwendung derselben Tonart für verschiedene Glieder einer Reihe darf

auch kaum als allein der Suite gehörendes Specificum gelten, so, daß etwa Einfluß der Suite immer da vorläge, wo andere Gattungen, hier Orgelstücke, sich dieses Mittels bedienen. Der gesamte Barock benutzt in allen Ländern und für alle Gattungen (Messen, Motetten, Kantaten, Orgelwerke) Tonarten als Ordnungsprinzip. Tanzreihen schließen sich diesem Brauch, den sie keineswegs erfunden haben, nur an. Er ist nach unserer Meinung primär auch gar nicht als Baumentel, sondern eben als ordnendes Prinzip, nach dem die Sammlung angelegt wird, zu werten. Dieses Prinzip kann auch von der Gattung gebildet werden (wenn man z. B. mehrere Branles oder Intraden zusammenbindet) oder (was seltener benutzt worden ist) von der Takt- oder Tempovorzeichnung der Stücke. Versteht man unter Suite die Zusammenordnung von Stücken derselben Gattung unter eine gleichbleibende Tonart, dann sind selbstverständlich auch Lebègues Orgelsammlungen Suiten, auch wenn er selbst, vom Gebrauchszweck der Kompositionen ausgehend, von *Versets* spricht. Will man den Einfluß der Suite als Tanzfolge in ihnen erkennen, so können wir, sofern von der Form die Rede ist, nicht folgen. Wie wenig Lebègue selbst sich als „*Organisateur de la suite pour orgue*“ (S. 102) empfunden hat, zeigt am besten seine Anweisung, je nach der Spiel Gelegenheit der Stücke (ob sie also als Psalm, Canticum, Elevation oder Offertorium Verwendung finden sollen) die längsten Stücke herauszusuchen oder zwei beliebige Stücke derselben Tonart aneinander zu binden. Das Einzelstück dominiert also, auch wenn die Reihen sich abgerundet, mit Präludium beginnend und *Plein jeu* endend, vorstellen oder gelegentlich einzelne Stücke durch dasselbe Thema zusammenschließen. Die Lockerheit der Folgen im Inneren betont D. selbst. Louis Couperin übrigens kann als Formschöpfer der Tanzsuite nicht angezogen werden, da die Gestalt, in der seine Suiten auftreten, Werk des Schreibers des Ms. Bauyn, nicht Couperins ist. Wie willkürlich der Schreiber mit dem Inhalt seiner Sammlung umgegangen ist, habe ich (s. o.) an der Übernahme des Suitengutes von Chambonnières zu erweisen gesucht.

Den verschiedenen Ausgaben und Auflagen der Orgel- und Klavierbücher ist der Verf. mit aller Akribie nachgegangen, so daß ihm häufig neue, bessere Datierungen ermöglicht und weitere biographische Erkenntnisse zugeleitet worden sind. Gerade in bezug auf

die Erforschung des Biographischen hätte das mühevollte Geschäft des Autors bessere Ergebnisse verdient. Es gelang nach wie vor nicht, das Dunkel, das seit Pirros Arbeiten über Lebègues Kindheit, Jugend und Lehrzeit lastet, zu lichten. Trotz vieler neuer Erkenntnisse, das allgemeine musikalische Leben in der Provinz und Paris betreffend, bleibt aller direkte Bezug auf unseren Meister hypothetisch. Auch über Lebègues Pariser Lebensumstände konnte noch vieles nicht aus dem Ungewissen gehoben werden. Immer noch wissen wir nicht, ob Lebègue verheiratet und ob etwa Jean Lebègue, der Organist am *Hôtel royal des Invalides*, sein Sohn war. Dafür ist aber die Identität von Nicolas Andrieu und Nicolas Lebègue, dem Neffen, nun endgültig gesichert und für die Vorfahren, speziell für den Geiger, den Onkel Nicolas Lebègue, Wesentliches hinzugewonnen. Seinem Sohn Claude, der Musiker beim Herzog von Braunschweig war, sollte einmal auf deutschem Boden nachgegangen werden. Auch den Schülerkreis Lebègues, der sein Werk, insbesondere seine Orgelspielweise weitertrug, gelang es, zu erweitern; als stärkste Begabung hat aber nach wie vor de Grigny zu gelten. Pirros Hypothese, die unseren Meister schon vor 1653 in Paris anzusetzen sucht, will uns wahrscheinlicher dünken, da er 1655 nur noch älter und eigentlich fast schon zu alt ist, um noch als Lernender und Studierender Stipendien und Unterstützung zu finden. Gemessen an seiner tiefgläubigen und mildtätigen, fast asketischen Haltung der letzten Lebensjahre, die die von D. aufgefundenen letzten Dokumente (Testament und Hinterlassenschaftsakte) gut erkennen lassen — den Zeitgenossen erschien er als „*le vrai miroir de la pauvreté évangélique*“ —, könnte man fast auf die Vermutung kommen, Lebègue sei Geistlicher niederen Grades gewesen. Der Erfassung von Jean Lebègue hilft aber auch diese Hypothese wenig. Anhänglichkeit an die Heimat, bezeugt in der großen Sorgfalt, die Lebègue der Orgel von Laon gewidmet hat, und an die Familie, deren Angehörige bis zum letzten Augenblick, auch im Testament, bedacht werden, vervollständigen das geradezu rührende Bild des *Organiste du roi*, der zwar kein Genie verkörperte, aber den tüchtigen, soliden Musiker seines Zeitalters: „*homme de talent, de science, de bon sens et de moralité*“ — und als solcher war er aller Mühen der Forschung wert. Margarete Reimann, Berlin

Beiträge zur Geschichte der Musik am Niederrhein. Hrsg. von Karl Gustav Fellerer. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Hrsg. von der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Heft 14). Köln 1956. Arno Volk-Verlag. 69 S.

Die rührige Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte legt mit Heft 14 ihrer Forschungsbeiträge die anlässlich ihrer Jahrestagung 1955 gehaltenen Referate vor. Den Versuch einer Systematisierung unternimmt Ernst Klusen in seinem Artikel *Deutsch - niederländische Beziehungen im Volkslied*. Wer das überaus reichhaltige Quellenmaterial kennt, auf das der Verf. nur in wenigen Zeilen hinweist, wird die Schwierigkeiten erkennen, mit denen der Bearbeiter des Themas zwangsläufig zu rechnen hat. Ausgehend von der Liedgemeinschaft Deutschlands und der Niederlande im Mittelalter, wird vor allem kurz auf die Situation seit Loslösung der Niederlande 1581 hingewiesen. In sehr groben Strichen wird die Ausprägung eines niederländischen Nationalstils unter dem Einfluß des Calvinismus als wichtige Station einer Systematisierung skizziert sowie die Vermittlerrolle der Niederlande für französisches Liedgut hervorgehoben. Beachtung verdient der Hinweis für die Neuzeit, daß mündlicher Austausch des Liedbesitzes nur in den Grenzgebieten nachweisbar ist. Die ziemlich allgemein gehaltenen Bemerkungen dienen mehr einer Propagierung der Erforschung deutsch-niederländischer Volksliedbeziehungen als einer Systematisierung, die im Titel des Aufsatzes versprochen wird. — Clemens Reuter macht knappe Bemerkungen *Zur Orgel in Bracht, Kreis Kempen*. Seiner Ansicht nach wurde das Werk im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts erbaut. Die Disposition lernt der Leser aus beigegebenen Tabellen kennen. — Th. Zart beabsichtigt mit seinem Beitrag *Leben und Wirken von Jan Willem Wilms* keine detaillierte Studie, sondern „mehr ein Vorstellen . . ., das erste Bekanntmachen mit einem Manne, der uns im wesentlichen unbekannt ist“ (58). Wilms hat vor allem als Komponist der niederländischen Nationalhymne „*Wien Neerlands bloed*“ Anerkennung gefunden, sein übriges Schaffen bedarf (ebenso wie dasjenige zahlreicher anderer Kleinmeister seiner Zeit) noch einer gründlichen Durchforschung. Das von Zart mitgeteilte Werkverzeichnis dürfte wegen der darin enthaltenen Amsterdamer Handschriften von Nutzen sein. — Erfreuliches kann man über

die Studie von Karl Dreimüller, *Beiträge zur niederrheinischen Orgelgeschichte*, berichten. Profunde Sachkenntnis verrät den zünftigen Forscher. Auf 35 Seiten rollt der Verf. u. a. beachtenswerte Probleme der Orgelinventarisierung auf und begegnet mit Recht dem verhängnisvollen Verlangen engstirniger Orgel-Verbesserungsapostel. Sein Hinweis auf die Untermauerung der „Feldarbeit“ der Orgelexperten durch ausgedehnte Quellenforschungen sollte gerade in Kreisen der hochverdienten Orgelsachverständigen nicht überhört, von der Musikforschung jedoch konkret gefördert werden. Mit Spannung kann man die weiteren Arbeiten des Verf. erwarten, unter denen sich ein zusammenfassendes Werk über die rheinischen Orgeln aus sechs Jahrhunderten (mit Dokumenten und Abbildungen) befindet. Einen Vorgeschmack von der wissenschaftlichen Bedeutung dieser angekündigten Arbeit erhält der Leser bei Durchsicht der als Vorabdruck mitgeteilten Auszüge. Dokumente und Darlegungen beziehen sich auf Orgeln des 17. Jahrhunderts in Mönchengladbach-Rheindahlen (St. Helena), Aachen (St. Adalbert), Essen (Johanniskirche), Süchteln (St. Clemens) u. a. Mehrere Orgelbauer werden mit ausführlichen Dokumenten belegt. Die abschließend erstmals veröffentlichte Registrier-Anweisung des 18. Jahrhunderts für ein kleines Orgelwerk (13 Register) aus dem Pfarrarchiv St. Laurentius in Rheydt-Odenkirchen gibt wichtige Aufschlüsse über beliebte Instrumental-Imitationen. Sorgfältige Anmerkungen ergänzen die sehr beachtenswerte Studie. Möchte die verdiente Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte der Drucklegung des genannten Dokumentenwerks Dreimüllers ihr Interesse zuwenden!

Richard Schaal, Schliersee

Walter Kaufmann: Beiträge zu einer Orgeltopographie Nordwestdeutschlands in der Renaissance- und Barockzeit mit besonderer Berücksichtigung des Osnabrücker Landes (Osnabrücker Mitteilungen — Mitteilungen des Vereins für Geschichte und Landeskunde von Osnabrück 67. Band, 1956, S. 175—217) Verlag Meinders & Elstermann, Osnabrück.

Walter Kaufmann, bekannt durch sein Werk *Der Orgelprospekt* (3. Auflage, Mainz 1949), legt hier einen bedeutsamen Beitrag zur Orgelbaugeschichte Nordwestdeutschlands vor. Er bietet auf Grund eingehenden Quellenstudiums (Akten der Staats- und Kir-

chenarchive) eine Zusammenstellung fast aller im angegebenen Raum zur genannten Zeitspanne tätigen Orgelbauer und berichtet von ihrem Wirken. Niederländische Orgelbauer sind es zunächst, die seit Mitte des 16. Jahrhunderts nach Deutschland kommen, über Köln, Münster, Osnabrück nach Ostfriesland, Bremen, Lüneburg, Hildesheim und in das Gebiet der mittleren Weser vordringen. Um 1600 erweitern die Hamburger Hans Scherer d. Ä. und Hans Scherer d. J. ihr Einflußgebiet bis nach Kassel, Herford (Umbau der Orgel in der Münsterkirche) und Iburg (Krs. Osnabrück). Westfälische Meister treten später das Erbe an: die Orgelbaufamilien Reinking (Bielefeld) und Klausing. Im 18. Jahrhundert gewinnen dann der Hannoversche Orgelbauer Christian Vater (Badzeitgenosse), über den mancherlei Neues mitgeteilt wird, und die Osnabrücker Berner an Bedeutung. Abgesehen vom wissenschaftlichen Wert der Veröffentlichung, ist sie auch von heimatkundlicher Bedeutung: manche Gemeinde wird erst durch sie Kenntnis von ihrem ältesten Orgelwerk erhalten. Einige Orgelkontrakte (u. a. der von Scherer für Herford S. 216/17), eine Zusammenstellung von Bildschnitzern (Orgelprospekt als Kunstwerk) und vier Bildbeigaben sind der fleißigen Arbeit beigegeben. — Diese Zeilen möchten auf die für Orgelwissenschaftler besonders wichtige Tatsachenzusammenstellung (Klangprobleme u. ä. werden nicht berührt) aufmerksam machen.

Fritz Hamann, Dissen

Heinrich Bessler: Fünf echte Bildnisse Johann Sebastian Bachs, Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1956, 99 S. und 15 Kunstdrucktafeln.

Dr. H. O. R. Baron van Tuyll van Serooskerken: Probleme des Bachporträts, Creyghton, Bilthoven/Holland, 86 S., 1 Kunstdrucktafel.

Der Impuls, den die Bachforschung den Arbeiten zum Gedenkjahr 1950 und zur neuen kritischen Gesamtausgabe verdankt, hat auch das Interesse an der Persönlichkeit, dem Wesen und der äußeren Erscheinung Johann Sebastian Bachs neu geweckt. Möchten wir doch auch in dieser äußeren Erscheinung die Züge geheimnisvollen Schöpfertums wiedererkennen. Leider sind die Zeugnisse, die uns solche Anschauung vermitteln können, bisher rar. So kann denn die neue Bildnisstudie Besslers mit starkem Widerhall rechnen. „Eine erregende

Neuigkeit für alle Bachverehrer: Wir besitzen jetzt außer dem Haubmann-Porträt in Leipzig noch fünf echte, künstlerisch wertvolle Bachbilder. . . Das Buch bringt zum erstenmal ein völlig unbekanntes Porträt Johann Sebastian Bachs aus der Zeit um 1740. Ferner zeigt es ein neues Pastellgemälde und ein dokumentarisch gesichertes Jugendbild um 1715. Außerdem gelang es durch Zusammenarbeit mit dem Heidelberger Ophthalmologen Professor Engelking, die Echtheit zweier umstrittener Bildnisse nachzuweisen — mit diesen Sätzen faßt die Ankündigung des Verlages die Ergebnisse in nuce zusammen. Zunächst einige Angaben zu diesen Bildern. Das „*unbekannte Porträt aus der Zeit um 1740*“ ist im Jahre 1945 verbrannt, eine Abbildung davon ist jedoch erhalten. Das „*Pastellgemälde*“ befindet sich im Privatbesitz von Herrn Paul Bach, Eisenach. Es ist bereits von Karl Geiringer veröffentlicht worden (*The lost portrait of J. S. Bach*, New York 1950). Bei dem „*Jugendbild um 1715*“ handelt es sich um das bisher als unsicher geltende Gemälde im Besitz des Erfurter Museums. Die beiden umstrittenen, nunmehr als echt angesehenen Bildnisse sind einmal das auf Johann Jakob Ihle zurückgehende Porträt, jetzt im Badhaus Eisenach, und das sog. Altersbild im Privatbesitz der Familie Volbach.

B. geht aber noch weiter: er stellt die Zuverlässigkeit der sog. Haubmannschen Porträts überhaupt in Frage: jedes der fünf anderen Bilder könnte damit mehr Authentizität beanspruchen als die beiden Gemälde Haubmanns. Damit tritt B. in deutlichen Gegensatz zur bisherigen, sozusagen „klassischen“ Bach-Ikonographie, die sich mit guten Gründen allein auf die Bilder des Haubmannschen Typus stützt. Wir erinnern hier insbesondere an die grundlegende Arbeit Albrecht Kurzwellys (Bach-Jahrbuch 1914, S. 1—37), ferner an die Hans Raupachs (*Das wahre Bildnis J. S. Bachs*, Wolfenbüttel 1950) und vor allem an Friedrich Smends Referat über die Raupachsche Studie (*Die Musikforschung* 4, 1951, S. 236 bis 243), das die bisherigen Ergebnisse kritisch zusammenfaßt und selbständig weiterbildet. B.s Forschungen stellen dieses klassische „Bachbild“ nahezu auf den Kopf: ein kühnes, höchst anregendes Unterfangen. Angesichts der weitreichenden Folgerungen erscheint es besonders nötig, seine neuartige Methode kritisch zu prüfen.

Diesem Bemühen kommt die genannte Studie van Tuyl van Serooskerkens, die sich des längeren auch mit B. auseinandersetzt, bis zu einem gewissen Grade entgegen. Wir werden sie unten besonders würdigen.

B.s Beweisführung gründet sich auf einer Asymmetrie der Augenpartie, die er an einigen Bildern und auch am sog. Schädel Bachs beobachtet: auf allen Bildnissen erscheint die rechte Lidspalte kleiner als die linke; in entsprechender Weise unterscheiden sich die Augenhöhlen des Schädels. Ein ausführliches Gutachten des Ophthalmologen E. Engelking führt diese Asymmetrie, über die Abweichung der Augenhöhlen hinaus, auf eine erbliche Abnormalität der Oberlidfalte zurück, die sog. „Blepharochalasis“. Auch an den Bildern des Vaters, Johann Ambrosius Bach, und der beiden Söhne Philipp Emanuel und Johann Christian sei sie zu beobachten. Als weitere Kriterien für den Echtheitsnachweis verwendet Engelking bestimmte Besonderheiten des Bachschen Schädels, die schon Wilhelm His (*J. S. Bach, Forschungen über dessen Grabstätte, Gebeine und Antlitz, Bericht an den Rath der Stadt Leipzig*, Leipzig 1895; und ders. in Abhandlungen der Mathematisch-Physikalischen Classe der Kgl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, 22. Bd. 1895, S. 379—420) als Ausgangspunkt seiner Identifizierung dieses Schädels gedient hatten: Niedrigkeit der Augenhöhlen, Hervortreten des Unterkiefers, fliehende Stirn. Zunächst zum sog. Bachschädel, der in der Besseler-Engelking'schen Beweiskette ein entscheidendes Glied bildet.

Im Jahre 1894 hatte eine Kommission unter Leitung des Anatomen Wilhelm His mit Grabungen nach der unbekanntenen Ruhestätte Bachs begonnen. Die wenigen Anhaltspunkte für ihre Arbeit waren ein mündlich überlieferter Hinweis auf den ungefähren Platz und die Tiefe des Grabes und eine Notiz, daß Bach in einem „*eichenen Sarge*“ bestattet worden sei. Nachdem man auf einen Sarg dieser Art gestoben zu sein glaubte, schuf der Bildhauer Seffner nach dem darin gefundenen Schädel zunächst eine Büste. Sie sollte beweisen, ob es möglich wäre, „*über dem Schädelabguss, unter strenger Innehaltung eines für die Gesichtsoberfläche anatomisch festgestellten Systems von Punkten, die charakteristisch porträtähnliche Büste J. S. Bachs zu formen*“. Nachdem dieser Versuch positiv ausgefallen schien, bezeichnete die Kom-

mission die Identität des gefundenen Schädels als „in hohem Grade wahrscheinlich“. Dieses Schlußurteil ergibt sich jedoch keineswegs zwingend aus dem vorausgehenden Bericht von His. Danach müssen nämlich bereits dem methodischen Vorgehen bei der Ausgrabung gegenüber Bedenken aufkommen. Ein Ausgrabungs-Sachverständiger scheint an den Arbeiten nicht teilgenommen zu haben. So fehlen z. B. Angaben darüber, ob Sarg und Gebeine wirklich aus der Zeit um 1750 stammen könnten. Auch ist nicht zu ersehen, ob der in Frage stehende Raum des Kirhhofs systematisch bis zu Ende abgegraben wurde, oder ob die Arbeiten bereits abgebrochen wurden, als sich einer der gefundenen Schädel in einen gewissen Zusammenhang mit der Bachschen Physiognomie bringen ließ. Fast möchte man dieses Zweite annehmen. Auch gegen die His-Seffnersche „Profilmethode“ läßt sich manches einwenden. Dazu später. Da der Schädel heute unter einer Betondecke in der Gruft der Thomaskirche liegt, mußte als Grundlage für die Arbeiten Beseler-Engelkings ein noch vorhandener Gipsabguß dienen, an dem nun zweifellos die rechte Augenhöhle kleiner ist als die linke. Ein besonderes, dem B.schen Buche beigegebenes Gutachten des Berliner Anatomen H. Stieve besagt, „daß die halbseitigen Unterschiede am Schädel, besonders die Verschiedenheit in der Form der Augenhöhlen, über das hinausgehen, was man sonst an menschlichen Schädeln beobachtet“ und „daß die Unterschiede auch von Einfluß auf die Form der Weichteile gewesen sein müssen.“ Allerdings will Stieve diese Aussagen nur auf den Schädelabguß bezogen wissen, und er macht mehrfach darauf aufmerksam, daß dieser z. T. erheblich überarbeitet worden sei und dem Original, das His nach der damals üblichen Methode vermessen hatte und von dem auch einige Abbildungen vorliegen, nicht in allen Einzelheiten entspreche. Er überführt His bzw. dessen Kieferspezialisten Fr. Hesse einiger Irrtümer und weist darauf hin, daß der Unterkiefer dieses Schädels wohl kaum anormal weit nach vorn getreten sein könne. Vergleicht man die Angaben von His mit denen Stieves, so fällt auf, daß jener die Asymmetrie der Augenhöhlen nicht erwähnt. Ist sie am Original überhaupt vorhanden? Hatte His einen Grund, sie unbeachtet zu lassen? Die beiden Bildnisse Bachs, die His und Seffner ihrer Nachbildung zugrunde legten,

waren das ehemals Grensersche Bild im Besitz der Musikbibliothek Peters und das bekannte Haußmannsche Porträt aus dem Jahre 1746. Das Grensersche Bild galt damals als das im Nachlaßverzeichnis Ph. E. Bachs aufgeführte, ebenfalls von Haußmann gemalte Originalbildnis J. S. Bachs. Wie stark es auf die Seffnersche Darstellung eingewirkt hat, zeigt der Vergleich. Daß es in Wirklichkeit ein — allerdings stark veränderter — „Enkel“ der Haußmannschen Bilder ist, war damals noch unbekannt. In den physiognomischen Eigenschaften unterscheidet es sich deutlich von diesen. Da die Zwischenstufe, der Stich Kürtners, die Vorlage der Einfachheit halber spiegelbildlich abgebildet hatte, ist außerdem eine seitenverkehrte Darstellung entstanden: die Gesichtshälften sind vertauscht. Auf Haußmann 1746 ist das rechte Auge das kleinere, auf dem Grenserschen Bilde das linke. Eine Asymmetrie der Augenhöhlen wie überhaupt die von Stieve hervorgehobenen halbseitigen Unterschiede hätten also den Schädel in Widerspruch zu einem der Bilder gebracht. Auch die Übertreibung des vorstehenden Unterkiefers im His-Hessischen Bericht könnte man auf den Einfluß des Grenserschen Bildes bzw. des Kürtnerschen Stiches zurückführen. Nun mögen sich die Stieveschen Angaben eines Tages am Original bestätigen; die Beweiskraft des Schädels würde dadurch kaum in besserem Lichte erscheinen. Im gleichen Maße, wie sich die Stieveschen Messungen bestätigen, würde unser Vertrauen in die Angaben von His schwinden — auch was die Zuverlässigkeit seines Ausgrabungsberichtes betrifft. Seine Methode, über einem Schädel die Weichteile rekonstruieren zu wollen, wird ohnehin in dem sachlichen Bericht Stieves nicht erwähnt, durch einige Angaben, etwa zur Kieferstellung, sogar indirekt in Frage gestellt. Wie dem auch sei: der 1894 an der Leipziger Johanniskirche ausgegrabene „Schädel eines älteren Mannes“ (noch mehr aber sein überarbeiteter Abguß) ist kaum eine hinreichende Grundlage für physiognomische Beweisführungen. Dafür müßte seine Echtheit weit stärker zu sichern sein. Die fünf neuen Bilder, die B. (S. 59) tatsächlich auch als Beweis für die Echtheit des Schädels anführt, vermögen das nicht: sie selbst werden doch erst wesentlich auf Grund dieses Schädels für echt erklärt. Engelking zieht in seinem Gutachten das schon genannte Kriterium, die „Blepharo-

chalasis“ heran. Sie sei bei Bach besonders auf dem rechten Auge ausgeprägt gewesen. Die Beobachtung dieses Symptoms auf den verschiedenen Bildern ist jedoch schwieriger, als man zunächst annehmen möchte. Genau genommen müßte man wohl zwischen zwei verschiedenen Symptomen unterscheiden: der seltenen „Blepharochalasis“, einer Schloffheit der Oberlidfalte, und dem häufigen „Epiblepharon“, einer übermäßig entwickelten, stark „ausgepolsterten“ Deckfalte. Es tritt auf „als senile Erscheinung oder als familiär erbliche Anomalie, und zwar entweder angeboren oder bei jüngeren Individuen“ (Franceschetti und Bischler im *Lehrbuch der Augenheilkunde*, Basel 1948, S. 675). Betrachtet man hiernach die verschiedenen Bilder, so wird man kaum zu eindeutigen Ergebnissen kommen. Der Referent hat die Reproduktionen mehreren erfahrenen Ophthalmologen vorgelegt und widersprechende Beurteilungen erhalten: die betreffenden Symptome sind z. T. nur sehr undeutlich abgebildet. Will man es wirklich wagen, die auf den Bildern erscheinenden Besonderheiten der Augenpartie als realistische Darstellung einer physischen Anomalie anzusehen, so ergeben sich für die Oberlidfalte etwa folgende Befunde: *Erfurter Jugendbild 1715*: normal; *Ihle 1723*: Blepharochalasis rechts; *Pastell um 1736*: Epiblepharon oder Blepharochalasis, rechts stärker als links; *Gemälde um 1740*: ob eine Anomalie vorliegt oder nur eine durch die Malweise oder die Reproduktion hervorgerufene maskenhafte Entstellung, ist nicht zu entscheiden; *Haußmann 1746*: Epiblepharon, rechts stärker als links; *Altersbild um 1750*: Blepharochalasis rechts. Auf einem Bild also fehlt jede Abnormität, zwei Bilder sind indifferent, zwei scheinen mehr auf Blepharochalasis, das einzige bisher sicher verbürgte mehr auf Epiblepharon zu weisen. Allen Bildern gemeinsam ist die Asymmetrie der Lidspalten: rechts kleiner als links. Aber sie müßte, gesetzt, der „Bachschädel“ wäre echt, auch auf eine Anomalie der Augenhöhlen zurückzuführen sein. Das sind bereits drei verschiedene Erklärungen für die Asymmetrie der Augenpartie. Wir möchten noch eine vierte hinzufügen. Auf Porträts wird das dem Beschauer entferntere Auge oft absichtlich größer dargestellt als das nähere: ein malerischer Effekt, um der Augenpartie besonderen Ausdruck zu verleihen und ein Zurücktreten des entfernteren Auges gegenüber dem näheren zu vermeiden. Auch an anderen Bildern Hauß-

manns kann man ihn beobachten (z. B. am Porträt der Gottschedin, vgl. A. Kurzweily, *Das Bildnis in Leipzig vom Ende des 17. Jahrhunderts bis zur Biedermeierzeit*, Leipzig 1912, Tafel 15). Besonders beim *Erfurter Jugendbild* und beim *Bild um 1740*, vielleicht auch beim *Ihle*, möchten wir die Asymmetrie auf dieses malerische Kunstmittel zurückführen. Wenn wir in den Beseler-Engelkingschen Beobachtungen wirklich ein weiteres Kriterium zur Beurteilung der Bildnisse Bachs besitzen sollten, so müßten sie zumindest durch weitere Kriterien gestützt werden. Das sind zuerst der diplomatische Befund und die Überlieferungsgeschichte der Bilder. Wie steht es damit?

Das wichtigste Echtheitskriterium des *Erfurter Jugendbildes*, die Aufschrift auf der Rückseite, wurde kurz nach Entdeckung des Bildes im Jahre 1907 entfernt. Nicht einmal eine Photographie davon hatte man zuvor angefertigt! Somit ist ein Urteil über die Authentizität der Eintragung und ihr zeitliches Verhältnis zum Bilde selbst für immer unmöglich gemacht. Ob das Porträt wirklich um 1715 entstanden sein kann, müßte zunächst durch kunsthistorische Gutachten geklärt werden. Daß es von J. E. Rentsch d. Ä. stammen soll, ist vorläufig nicht mehr als eine Hypothese. Der erste Interpret des Bildes, Museumsleiter A. Overmann, verweist es jedenfalls in die Mitte des Jahrhunderts (*Die Musik* 7, Heft 6, S. 336). Wir möchten, wenn man der Reproduktion trauen darf, eher ein noch späteres Entstehungsdatum annehmen.

Das Bild Ihles gibt keinerlei diplomatischen oder überlieferungsgeschichtlichen Hinweis auf Bach. Es ist in den 1890er Jahren in einem Bayreuther Bäckerladen „auf den ersten Blick als Bach erkannt worden“ (B. S. 27). Nun sind die Schicksale von Bildern gewiß oft merkwürdig. Da es aber laut B.s Darstellung vor März 1723 gemalt sein muß, besteht eine weitere Schwierigkeit, eine Verbindung zu Bach herzustellen: die ersten datierbaren Bilder des 1702 in Eßlingen am Neckar geborenen Johann Jakob Ihle stammen aus dem Jahre 1737. Nach der bisherigen Überlieferung dürfte sein Schaffen zudem auf den Raum Württembergs beschränkt gewesen sein (Thieme und Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 18, Leipzig 1925, S. 553).

Das *Pastell um 1736* ist weder signiert, noch enthält es einen Hinweis auf Bach. Die

Familientradition der „Meininger Bache“ sagt jedoch, daß es den Thomaskantor darstelle, gemalt von Gottlieb Friedrich Bach. Ein anonymes Bild in einer Familie mit mehreren angesehenen Ahnen: hier ist große Vorsicht am Platze. Zunächst müßte durch kunsthistorische Methoden erwiesen werden, ob es überhaupt von G. F. Bach stammen und damit in zeitliche Verbindung zum Thomaskantor gebracht werden kann.

Das *Gemälde um 1740* soll den Vermerk „Johann Sebastian Bach“ getragen haben. Es ist 1945 verbrannt; eine nicht eben deutliche Reproduktion aus einem Verkaufskatalog, die dankenswerterweise auch in B.s Buch abgebildet ist, vermag uns vielleicht noch einen annähernden Eindruck zu vermitteln. G. Schönemann soll das Bild, das später von einem Privatsammler für 2500 Mark erworben wurde, untersucht und als echt anerkannt haben. Ein zuverlässiges Urteil hätte auch in diesem Falle wohl nur der Kunsthistoriker abgeben können. Am Rande: Schönemann war damals Leiter der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek. Damit waren ihm die unvergleichlichen Bach-Schätze anvertraut, die gerade diese Bibliothek besitzt. Daß er sich ein echtes Porträt Bachs für die verhältnismäßig niedrige Summe von 2500 Mark hätte entgehen lassen, wäre kaum zu verstehen!

Das *Altersbild* im Besitz der Familie Volbach ist weder signiert, noch enthält es einen Hinweis auf Bach. Die Zuschreibung beruht auf einer vagen „Ähnlichkeit“ und der in diesem Falle besonders unsicheren mündlichen Überlieferung. Ein zuverlässiges kunsthistorisches Gutachten scheint bisher zu fehlen.

So zeigt sich, daß wir vorläufig von keinem der fünf Bilder hinreichende diplomatische und überlieferungsgeschichtliche Kriterien besitzen, um damit einen ophthalmologisch-anatomischen Echtheitsbeweis genügend stützen zu können.

Mit den Bildern Haußmanns geht B. scharf ins Gericht. Das *Gemälde von 1746* sei von den Restauratoren verfälschend übermalt worden und besitze deshalb keinen Originalwert mehr. Heute sei es durch die fünf echten Bilder als „nichtauthentisch entlarvt“ worden. Diese Meinung vermag der Referent kaum zu teilen. Kurzwellys Bericht über die letzte Restaurierung im Jahre 1913 ist durch mehrere gute Abbildungen der verschiedenen Restaurationsstadien belegt. Wenn an dem Bild auch manches Detail zerstört, das Kolorit angegriffen ist, so

scheint es uns den Eindruck der Persönlichkeit doch zuverlässiger zu vermitteln als jene fünf unsicher überlieferten Bilder. Vergleicht man Kurzwellys Abbildung 2, die das Bild nach der Ablösung sämtlicher Übermalungen zeigt, so erkennt man, welche vorzügliche Arbeit der letzte Restaurator, Walter Kühn, geleistet hat. Aber B. nimmt auch an der Leistung Haußmanns selbst Anstoß: für den sparsamen Bach sei nur ein kleiner Auftrag in Frage gekommen, und Haußmann habe sich seine Aufgabe deshalb entsprechend leicht gemacht. Eine Hypothese, aber gewiß nicht mehr als dies!

Gegen das gut erhaltene Porträt von 1748 läßt sich keine Restauratoren-Freiheit ins Feld führen. Um so stärker formuliert B. seine künstlerischen Bedenken: es sei eine Werkstattkopie, Routinearbeit, die obendrein in der Augenpartie eine Schönheitskorrektur enthalte; authentischer Wert müsse ihm daher abgesprochen werden.

Selbst wenn wir uns diese Ansichten zu eigen machen wollten und uns auch bereit fänden, in einer „Werkstattkopie“ von vornherein etwas „Nichtauthentisches“, Wertminderndes zu sehen (ein Urteil, das kaum historisch zu rechtfertigen ist), so dürften wir diese Argumente dann nicht allein gegen die Bilder Haußmanns anwenden. Ist zu beweisen, daß die fünf andern Bilder keine Werkstattkopien sein können, daß sie weder der Routine entstammen noch Schönheitskorrekturen enthalten? Über ihren Zustand, eventuelle Restaurierungen u. ä. sind wir bisher ohnehin nur unzureichend informiert. Da B. das Haußmannsche Porträt von 1748 gänzlich verwirft, dasjenige von 1746 aber mindestens in seiner jetzigen Form, stellt er seinen fünf Bildern nur eine frühe Kopie des letzteren gegenüber: die Kopie J. M. Davids aus dem Jahre 1791. Da sie ihre Vorlage noch im Zustande vor der ersten Übermalung abbilde, sei sie zuverlässiger als das Original in der heutigen Form. Sie hat für B.s Beweisführung außerdem einen wichtigen Vorzug: Bach ist mit schräger Kopfhaltung abgebildet, eine Erscheinung, die sich sowohl auf dem *Gemälde um 1740* als auch auf dem *Altersbild um 1750* wiederfindet. Allerdings widerlegt die oben erwähnte Abbildung von *Haußmann 1746* im Zustande nach der Abnahme der Übermalung die Davidsche Kopie in diesem Punkte eindeutig. Sie zeigt keine Spur einer schrägen Kopfhaltung.

Auf einer besonderen Bildtafel wird dem Beschauer die anatomisch-physiognomische

Methode ad oculos demonstriert: die Gesichtsausschnitte der fünf Bilder, zusammen mit dem des Haußmann-David, sind durch geschickte Projektion auf eine vergleichbare Größe gebracht und werden in dieser Form dem Totenschädel konfrontiert. Ein drastisches Verfahren! Freilich vermag der Referent an kaum zwei Bildern dieselben physiognomischen Eigenschaften zu entdecken. Wohl stimmt einzelnes überein, aber anderes differiert um so stärker: die Form der Stirn, des Mundes. Die lange, nach unten gebogene Nase des sog. Altersbildes ist mit den Nasenformen der übrigen Bilder schwerlich in Übereinstimmung zu bringen. Dabei müssen wir noch absehen von der Augenfarbe, die auf diesen Bildern bekanntlich zwischen reinem Blau und Graubraun wechselt. Auch die Gesichtsproportionen der einzelnen Darstellungen unterscheiden sich. Sollte man wirklich diese verschiedenen Gesichter dem einen Schädel „aufpassen“ können, so dürfte das u. E. kaum für die Echtheit der Bilder, vielmehr gegen die „Schädelmethode“ sprechen. Weder mit dem Altersunterschied des Porträtierten noch mit der individuellen Sehweise der verschiedenen Maler ließen sich diese Differenzen hinreichend motivieren. Wir haben deshalb allen Grund, die beiden Haußmannschen Porträts hochzuschätzen: sie sind nach wie vor die einzigen sicher verbürgten Bildnisse J. S. Bachs.

In diesem Zusammenhang ist auch das hypothetische dritte Porträt Haußmanns von Interesse, das Kurzwellly auf Grund der bekannten Kopie, ehemals im Besitz des Rühlischen Gesangsvereins Frankfurt a. M., jetzt Sammlung Paul Hirsch, Britisches Museum London, rekonstruieren will (im folgenden zitiert als „Hirsch“): seit Smends oben zitiertem Referat im allgemeinen *Haußmann II* genannt. Kurzwelllys Beweisgründe, die ein Abhängigkeitsverhältnis des *Hirsch* vom *Haußmann 1746* ausschließen sollen und zur Postulierung eines weiteren, verlorenen Haußmannschen Bildes geführt haben, sind insbesondere: das unterschiedliche Verhältnis der Figur zum Hintergrund, die Abbildung eines Abschnitts der unteren Körperpartie, der auf *Haußmann 1746* fehlt, besonders aber die Umkehrung des Kanonblatts, das nicht mehr dem Beschauer zugewandt ist, sondern dem Abgebildeten, schließlich auch das Fehlen der üblichen Unterschrift: „per J. S. Bach“.

Trotz dieser gewichtigen Gründe scheint uns die Kopie *Hirsch* direkt auf *Haußmann 1746*

zurückzugehen. Projiziert man die beiden Bilder im richtigen Maßstab aufeinander, so decken sich — soweit es um die beiden Bildern gemeinsamen Teile geht — ihre Konturen. Bleibt die Umkehrung des Kanonblattes. Wir möchten darin weniger einen symbolischen Hinweis auf die Bedeutung des Kanons als vielmehr auf die Bachauffassung des 19. Jahrhunderts sehen: daß ein Künstler das mit seinem Namen versehene Werk gleichsam als eine mit Berufsemblemen drapierte Visitenkarte vorzeigt, ließ sich kaum mit der Kunstvorstellung des 19. Jahrhunderts in Einklang bringen. Warum sollte das nicht Grund sein für einen Kopisten, das Blatt zu wenden und den Namen fortzulassen? Das Kanonblatt vermittelt nicht mehr zwischen Porträt und Beschauer, es hat nur noch einen Bezug zur abgebildeten Person selbst. Um diese Wirkung zu verstärken, mag er das Blatt auch vom unteren Rand mehr in das Bild hineingezogen haben. Das wiederum geschah nicht durch ein Anheben der haltenden Hand, sondern durch eine geringfügige Verlängerung des Bildes nach unten, eine Arbeit, die einem Kopisten wohl zuzutrauen ist. (Wenn man diese geringe Verlängerung des *Hirsch* abdeckt, sind beide Figuren, wie schon gesagt, in ihren Proportionen identisch. Wir möchten deshalb auch kaum folgern, daß *Hirsch* den Thomaskantor stehend darstellt, *Haußmann 1746* jedoch in sitzender Stellung, um mit solcher Deutung schließlich eine Verbindung zum verlorenen Bilde J. F. Reichardts herzustellen, von dem es heißt, daß es Bach „stehend“ abbilde. Auch möchten wir glauben, daß mit „stehend“ stillschweigend eine Abbildung in ganzer Größe gemeint ist.) Aber ist die schwierige Umkehrung des Kanons einem Kopisten zuzutrauen? Gewiß: gerade sie ist ja mißlungen, und zwar ausgerechnet an jenen Stellen, wo auch *Haußmann 1746* undeutlich ist und zu Mißverständnissen Anlaß gibt (z. B. 1. u. 2. Note der 1. Zeile, 2. u. 4. bis 6. Note der zweiten Zeile). Diese „Fehlleistung“ zeigt das Abhängigkeitsverhältnis u. E. genügend deutlich. Die hypothetische Annahme eines weiteren Haußmannschen Porträts, das dem *Hirsch* als Vorlage gedient hat, scheint damit kaum mehr gerechtfertigt zu sein.

Auch die ikonographischen Untersuchungen, die der holländische Sammler van Tuyl von Serooskerken unter dem Titel *Probleme des Bachporträts* veröffentlicht, bleiben nicht bei den beiden authentischen Haußmannschen Porträts stehen. Auch hier wird ein anderes

Bild in den Mittelpunkt der Diskussion gerückt: ein Bild aus der Sammlung des Verf. selbst, zwar kein unbekanntes, aber doch eines, dem man solche Bedeutung bisher kaum zugestanden hätte. Es handelt sich um das Porträt aus dem ehemaligen Besitz der Frau Wilhelmine Burkhardt in Leipzig, das allgemein als eine besonders gelungene Kopie des *Haußmann 1746* aus der Mitte des 19. Jahrhunderts gilt: es stimmt mit diesem Bild weitgehend überein. Kurzwelly gibt im Bach-Jahrbuch 1914 (S. 5) die näheren Kriterien für diese Datierung: glatte Malweise, biedermeierlicher Goldrahmen, Art der Leinwand und des Keilrahmens.

Van T. möchte nun glaubhaft machen, daß es sich um ein echtes, nach dem Leben gemaltes Porträt handelt, nicht um eine Kopie: ein Originalgemälde, das Gestalt und Wesen Bachs charakteristischer zum Ausdruck bringt als sämtliche anderen in Frage stehenden Bilder. Um dieses zu erweisen, unterzieht er die gesamte Bach-Ikonographie von C. F. Becker und Hilgenfeld über Spitta und Kurzwelly bis hin zu Raupach, Smend und Besseler einer scharfsinnigen, sich freilich oft in Kleinigkeiten verlierenden Kritik. Überall deckt er Widersprüche auf. Nur wenige Ergebnisse erscheinen ihm zwingend. Meinung wird gegen Meinung gestellt. So besteht das Büchlein vielfach aus kommentierten Zitaten. Man meint, einen mittelalterlichen Glossar zu studieren. Die Auseinandersetzung mit längst widerlegten Meinungen, nur um sie aufs neue zu widerlegen, mag dabei etwas ermüdend wirken. Manche Zweifel könnten jedoch auch fruchtbar werden: bestimmte Fragen, etwa den Zusammenhang zwischen *Haußmann 1746* und Bachs Aufnahme in die Mizlersche Sozietät — van T. bestreitet ihn —, die weitere Geschichte der Bilder und Kopien, wird man erneut untersuchen müssen. Die Kritik am *Haußmann 1746* mag die jetzigen Besitzer vielleicht dazu bewegen, das Porträt erneut untersuchen zu lassen, vor allem auf die originale Künstlersignatur hin. Daß van T. die bisweilen als spätere Zutat angesehene Praeposition „*per*“ in der Unterschrift des Kanonblattes als authentisch erweisen kann, mag als ein kleiner, für die zahlen-symbolische Deutung des Blattes jedoch nicht unwichtiger Nebenertrag der Untersuchung angesehen werden. Van T. macht dabei wieder auf den Originaldruck des Kanonblattes aufmerksam (abgebildet bei Kinsky, *Die Originalausgaben der Werke J. S. Bachs*, 1937, S. 72). Der Ähnlichkeit der graphi-

schen Gestaltung wegen möchte der Referent es für möglich halten, daß dieser Stich *Haußmann* bei seiner Abbildung des Kanonblattes als Vorlage gedient hat (ein umgekehrtes Abhängigkeitsverhältnis ist unwahrscheinlich). Er wäre also vielleicht bereits auf das Jahr 1746 zu datieren.

Leider läßt die Kritik van T.s in dem Maße nach, wie sich die Untersuchung seinem eigenem, dem ehemals Burkhardtschen Gemälde nähert. Mit einem Salto mortale eröffnet er uns schließlich, daß M. J. Friedländer das Porträt als „*ein wertvolles, um 1750 entstandenes Werk eines tüchtigen deutschen Malers*“ bezeichnet hätte. Einem anderen, ungenannten Sachverständigen zufolge könne es keine Kopie, sondern nur ein Originalgemälde sein. Diese beiden in dieser Form kaum verbindlichen Mitteilungen (sie nehmen insgesamt sechs Zeilen ein) sind das einzige, was an sachlichen Gründen für die Authentizität des Bildes beigebracht wird. Leider werden uns wirkliche Gutachten vorenthalten — und wie wertvoll wäre in diesem Falle ein wirkliches Gutachten einer Autorität wie Friedländer! Angesichts eines solchen Vorgehens muß der gesamte vorausgehende wissenschaftliche Aufwand ein wenig fraglich erscheinen. So müssen wir denn dieses Bild weiterhin unter die Kopien einreihen. Das scheint schon deshalb geraten, weil es, ähnlich dem *Hirsch*, das Kanonblatt dort falsch wiedergibt, wo *Haußmann 1746* zu solchem Mißverständnis deutlich Anlaß gibt.

Von beiden Publikationen wird zweifellos (darin mag ihr tieferer Wert liegen) eine starke Anregung für die Bach-Ikonographie ausgehen. Soll sie wirklich fruchtbar weitergebildet werden, müßte sie allerdings stärker als bisher Kunsthistoriker, Gemälde- und vielleicht auch Gewand-Sachverständige zu Rate ziehen. Unsere Wissenschaft kann auf diesem Gebiete, trotz mancher wertvoller Erkenntnisse, immer nur Hilfestellung leisten. Ihr wird das musikalische Werk Bachs stets die eigentliche Aufgabe stellen.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes. Festschrift zum 80. Geburtstag von Ludwig Schiedermair. In Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte und dem Verein Beethovenhaus, Bonn, hrsg. von Willi Kahl, Heinrich Lemacher und Joseph Schmidt-Görg. (Beiträge zur rheinischen Musikge-

schichte, Heft 20.) Köln 1956, Arno Volk-Verlag, VIII, 155 S., 2 Tafeln.

Dem Nestor der rheinischen Musikforschung, Ludwig Schieder-mair, ist zum 80. Geburtstag die vorliegende Sammlung von Aufsätzen zur rheinischen Musikgeschichte als Festschrift gewidmet. Die Schaffensbezirke des Jubilars werden sinnfällig durch die von Elfriede Wagner bearbeitete *Bibliographie der Veröffentlichungen von Ludwig Schieder-mair* beleuchtet. Die übrigen Studien der Festschrift lassen sich in solche wissenschaftlichen und solche memoirenhaft-informativen Charakters unterteilen. Zu den letzteren gehören die ganz persönlich gehaltenen Erinnerungen eines rheinischen Schulmusikers *Vor dreißig Jahren* von Gregor Berger. — Wesentlich fundierter bietet Felix Oberborbeck *Grundzüge der rheinischen Musikerziehung 1900—1956*, die als Anregung für eine notwendige Gesamtgeschichte der Musikerziehung dieser Zeit gedacht sind. Präzis kommentierend läßt der Verf. die Hauptereignisse aus der Zeit des ungeordneten Musikunterrichts, über die Anfänge der rheinischen Musikerschule (das Wirken von E. J. Müller, Gründung der Musikhochschule usw.) bis zur Gegenwart Revue passieren. — Paul Mies berichtet über die Anfangsjahre der hochverdienstvollen *Gesellschaft für neue Musik in Köln* (bis 1925). — Eine aufschlußreiche Übersicht über *Arbeiten zur mittelrheinischen Musikgeschichte* liefert Arnold Schmitz. Mit Recht weist er vor allem auf die wissenschaftlichen Arbeiten des Mainzer Forschers Adam Gottron hin und beschreibt anschließend Bemühungen um die Inventarisierung alter Orgeln im heutigen Regierungsbezirk Rheinhessen. Die Forschung interessieren u. a. ferner Arbeiten, die in Verbindung mit dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Mainz entstanden sind. — Durch eine Reihe neuer Forschungsbeiträge erhält die Festschrift ihr wissenschaftliches Gepräge. Walther Engelhardt beschreibt auf zwei Seiten *Die musizierenden Engel des Münsterschatzes in Essen* und gibt damit Aufschluß über ein musik- und kunstgeschichtlich gleichermaßen eindrucksvolles Dokument aus dem Jahre 1385. — Karl Gustav Fellerer teilt Abschnitte *Aus Max Bruchs Briefwechsel mit Emil Kamphausen* mit. Als Vertrauter des Komponisten nahm der Barmer Kaufmann und Musikkennner Kamphausen aufgeschlossen am Musikleben seiner Zeit teil. So erfahren wir u. a. neue Einzelheiten über

ausländische Musikverhältnisse und besonders über Bruchs Schaffen. Bemerkenswert sind die Ausführungen über Textfragen, deren Gewicht für Bruchs Kunstanschauung kennzeichnend ist. — Zu neuen Feststellungen von lokalgeschichtlicher Bedeutung über *Introituspsalmodie in Aachener Handschriften des ausgehenden Mittelalters* gelangt Heinrich Freistedt in einer sehr kurzen Untersuchung an Hand einer übersichtlichen Tabelle. — Als zweifellos einer der wichtigsten Beiträge verdient *Rutgerus Sycamber de Venray und sein Musiktraktat* von Heinrich Hüschens Beachtung. Auf Grund der Forschungen des Verf. läßt sich als ungefähres Geburtsjahr des Gelehrten 1456 oder 1457, als Geburtsort Venray bei Nymegen (Gelderland) feststellen. Dem Musiktraktat mißt Hüschens eine ähnliche Bedeutung zu, wie sie den Traktaten des Michael Keinspeck und des Balthasar Prasperg zukommt. — Ewald Jammers rollt andeutungsweise *Probleme der rheinischen Choralgeschichte* auf, insbesondere solche des Accentus, der Tuba des Rezitationstons und des Choral-dialekts. — Willi Kah1 betitelt seinen kurzen Beitrag *Der „obscure“ Riemann. Ein Brief F. Chrysanders (1876 an H. Deiters)*. Er gibt selbst zu, daß (der damals noch am Beginn seiner Laufbahn stehende) Riemann „auch einem sonst wohlunterrichteten Fachgenossen wie Chrysander vorläufig noch als eine „obscure Persönlichkeit“ erscheinen mußte“, hält aber den Brief als Beweis für das Mitspracherecht Chrysanders bei der Bonner Stellenbesetzung (Breidensteins Nachfolger) und als Beispiel eines interessanten Urteils für wichtig genug. — Über *Die rheinischen Fassungen des Liedes von den 12 heiligen Zahlen im Zusammenhang der europäischen Überlieferung* berichtet Ernst Klusen. Er kommt zu dem Ergebnis, daß dieses deutsche Zahlenlied auf jüdischen und christlichen Überlieferungen aufgebaut ist. — *Eine Orgelbauakte vom Niederrhein A. D. 1777* teilt Walter Reindell mit. Sie betrifft die Orgel der evangelischen Kirche zu Moers und enthält Schreiben aus den Jahren 1777 bis 1785. — Joseph Schmidt-Görg untersucht *Die Sequenzen der heiligen Hildegard*, um besonders die Eigenart dieser Schöpfungen herauszustellen. — Leo Schrade kommt in seiner wertvollen Studie *Johannes Cochlaeus, Musiktheoretiker in Köln* zu dem Ergebnis, daß für Cochlaeus und die übrigen Vertreter der „Kölner Schule der Musiktheorie“ im Zeitalter der Reformation die Musik „nur ein Instru-

ment, ein *adminiculum*“ war, „das höheren Zwecken diene“. Die Hinwendung zum Studium der Musik erfolgte auf dem Weg zur Philosophie und Theologie. — Zwei ungedruckte Briefe Schindlers bilden die Grundlage des Artikels von Reinhold Sietz: *Anton Schindler und Ferdinand Hiller in ihren persönlichen Beziehungen*. — Über das erste Studentenliederbuch der Universität Bonn berichtet Kurt Stephenson unter der Überschrift *Bonner Burschenlieder 1819*. Hoffmann von Fallersleben, dem Schöpfer dieses Liederbuches, sowie der Geschichte des Studentenliedes gelten treffliche Bemerkungen. — Zu *Beethovens Skizzen und Entwürfen* äußert sich abschließend Wilhelm Virneisel, indem er unbekannte oder kaum beachtete Besitzstücke der Deutschen Staatsbibliothek in Berlin beschreibt.

Richard Schaal, Schliersee

Paul Nettl: *Beethoven Encyclopedia*. New York: Philosophical Library (1956). 325 S.

Eine Würdigung dieser Neuerscheinung des Beethovenschrifttums von der Hand des bekannten Ordinarius der Indiana University in Bloomington (USA) — im Nachwort wird von ihm noch eine Reihe verantwortlicher Mitarbeiter für zahlreiche Artikel namhaft gemacht — muß natürlich von Th. Frimmels 1926 erschienenem *Beethoven-Handbuch* ausgehen, für das J. Zeitlers 1916—1918 herausgegebenes *Goethe-Handbuch* das Vorbild war. (Wie solche grundlegenden Nachschlagewerke mit der Zeit Schritt halten müssen, zeigt die kürzlich angelaufene Neubearbeitung des alten Zeitler durch Alfred Zastrau.) Stellt man nun Nettls Enzyklopädie neben das Frimmelsche Handbuch, so zeigt sich bald, daß beide Werke nur mit Vorbehalt vergleichbar sind, schon nach ihren Ausmaßen: Den beiden Bänden des Handbuches mit insgesamt 962 Seiten steht die Enzyklopädie mit nur etwa einem Drittel des Umfangs gegenüber. Der zur Verfügung stehende Raum zwang N. also zu äußerster Konzentration der Darstellung. Durchweg wird der Umfang der entsprechenden Frimmelschen Artikel stark, vielfach sehr stark unterschritten. Für wichtige zusammenfassende Darstellungen des Handbuchs bot sich bei N. offenbar kein Raum. Von den Briefen werden nur die aus amerikanischem Besitz behandelt, man vermißt zusammenfassende Artikel über Wohnungen und Bildnisse, Stichworte also,

zu denen sich Frimmel in aller Ausführlichkeit äußern konnte. Beethovens Taubheit wird bei N. in einem Rahmenartikel *Diseases* nur mit wenigen Zeilen gestreift, während Frimmel dem immerhin wichtigen Gegenstand sieben Seiten widmen konnte. Der Artikel *J. S. Bach* ist freilich schon im Handbuch allzu kurz ausgefallen. Philipp Emanuel Bach ist auch bei N. mit einbezogen. Hier hätten schon die Gellertlieder beider Komponisten Stoff zu einigen Ausführungen geben können. Der Artikel *Baden*, bei Frimmel auf zwei Seiten ausgedehnt, beschränkt sich bei N. auf eine trockene Registrierung der Aufenthalte Beethovens in zwei Zeilen. Man sieht, der Anspruch, den man, wenigstens nach deutschen Begriffen, an eine Enzyklopädie stellen möchte, ist nur sehr bedingt erfüllt, aber es kommt eben darauf an, welche Ansprüche amerikanische Leserkreise — nach der Verlagsanzeige *both professional musicians and music lovers* — einem solchen Werk gegenüber zu erheben gewohnt sind.

Manche der hier gegebenen Auskünfte wird man aber auch bei uns zu schätzen wissen, wenn sie über die bei Frimmel behandelten Gegenstände hinausreichen. Da ist ein neuer Artikel *Rondo a Capriccio*, angeregt durch die Auffindung des Autographs der sogenannten „*Wut über den verlorenen Groschen*“ in Amerika durch O. E. Albrecht 1945 und durch einen daran anknüpfenden Aufsatz von E. Hertzmann in *Musical Quarterly*, Vol. 32. Neu ist gegenüber Frimmel auch ein gut orientierender Artikel über die Beethovenpflege in Rußland, ein entsprechender über die Vereinigten Staaten, auch je einer über die dort befindlichen Autographen und Briefe, dann, der neueren typologischen Forschung folgend, der Beitrag *Typology* und, nicht zuletzt, der Artikel *Jews*, einem besonderen Arbeitsgebiet N. naheliegend mit dem interessanten Hinweis auf einen Anklang der ersten fünf Takte im Quartett op. 131, 6. Satz, an das berühmte „*Kol Nidrei*“. Lobend zu erwähnen ist auch Frimmel gegenüber ein Ausbau des Artikels *Bonn* und zur Entlastung des Beitrags über die Sonate bei Beethoven die Ausgliederung der Sonaten für Klavier und Violine bzw. Violoncello.

Daß der Anschluß an Frimmels Behandlung der einzelnen Gegenstände oft sehr eng sein mußte, liegt in der Sache begründet. Leider ist der Verf. seinem Vorbild aber auch mitunter da gefolgt, wo ein Referent

des Handbuchs (G. Kinsky, in ZfMw, IX, 1927, S. 372) bereits unnötigen Abdruck bekannter und anderswo leicht erreichbarer Dokumente glaubte beanstanden zu müssen. Gerade bei der Raumverkürzung der Enzyklopädie gegenüber dem Handbuch erscheinen Wiedergaben des „*Heiligenstädter Testaments*“, der Erinnerungen von J. W. Tomaschek oder des Briefs an die „*Unsterbliche Geliebte*“ entbehrlieh. Neuere Forschungsergebnisse sind nicht immer gleichmäßig berücksichtigt worden. Im Artikel *Schubert* hätte wohl noch Grundsätzliches zum Problem „*Schubert-Beethoven*“ im Anschluß an H. Költzschs Buch über Schuberts Klaviersonaten von 1927 gesagt werden können. Zum Thema *Nature* (*love for nature*) darf ich auf die Ergebnisse meines Beitrags *Zu Beethovens Naturauffassung* in der *Schiedermair-Festschrift* von 1937 (*Beethoven und die Gegenwart*) verweisen. Ungleich sind auch die Literaturangaben, denen doch in einem solchen Nachschlagewerk erhöhte Bedeutung zukommt, wobei mit vorsichtiger Auswahl des Wichtigsten die Darstellung keineswegs über Gebühr belastet zu werden braucht. Der Benutzer des Artikels *Fidelio* findet gleich fünf Literaturnachweise, der des Beitrags *String Quartets* gar keinen. Äußerst willkürlich scheint auch die Auswahl der eines Artikels gewürdigten Beethovenforscher. G. Becking erscheint auf Grund seiner Dissertation über das Scherzothema von 1921, aber man vermißt Artikel über H. Deiters, L. Schiedermair, A. Schmitz, J. Schmidt-Görg, P. Mies. Verdienstvoll ist freilich der Beitrag über A. Schering und seine Beethovenhypothesen, doch hat sich hier das Phantom eines Aufsatztitels „*Zu Beethovens Klaviersonaten*“, angeblich „*Zeitschrift für Musikwissenschaft, 1936*“ eingeschlichen. Sollte vielleicht Scherings Beitrag über die „*Sonate pathétique*“ (AfMf, I, 1936, S. 366 ff.) gemeint sein? Zuletzt bedauert der Verf., daß er G. Kinskys *Das Werk Beethovens* (1955), „*the most important book*“, nicht mehr ausgiebig benutzen konnte, da sein eigenes Manuskript bereits 1954 fertig vorlag.

Wenn man N.s Schrift schon mit Frimmels Handbuch vergleichen will, so wird man auch feststellen dürfen, daß die äußert konzentrierte Darstellung oft genug eine Abrundung und Geschlossenheit in der Behandlung der einzelnen Gegenstände bewirkt hat, die sich von der vielfach weit-

schweifigen und unübersichtlichen Gestaltung mancher Frimmelscher Artikel vortheilhaft abheben. Willi Kahl, Köln

Herbert Drux: Studien zur Entwicklung des öffentlichen Musiklebens in Ostniederberg. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 15.) Köln 1956, Arno Volk-Verlag, 113 S.

Die erfreulich aktive Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte widmet sich in besonderem Maße der Lokalforschung. Mit der vorliegenden, aus einer Kölner Dissertation (1954) hervorgegangenen Studie, legt sie ein auf Grund von Archivmaterial präzise erarbeitetes Bild vom Musikleben der als Ost-Niederbergisches Hügelland bekannten Stadtgebiete von Velbert, Langenberg und Neviges vor. Während die für die Entwicklung des Konzertwesens so wichtigen Collegia musica in Ostniederberg nicht nachweisbar sind, läßt sich bis zum 19. Jahrhundert besonders Haus- und Volksmusikpflege sowie die musikalische Ausgestaltung von Feiern als Konzertersatz feststellen. Im Gegensatz zu denjenigen Städten, deren Musikpflege in den Händen adeliger Familien lag, regten in Ostniederberg vor allem die gebildeten Unternehmer das Musikleben an. Bemerkenswert ist die bis 1831 zu beobachtende Tendenz zum Unterhaltungskonzert für die breite Masse. Die konzertgesellschaftlichen Arbeiten von Pinthus und Preußner werden mit solchen Feststellungen wesentlich ergänzt. Vom letzten Viertel des 19. Jahrhunderts an weist das Musikleben eine durchgebildete moderne Organisation als Leistung einer gehobenen Bürgerschicht auf. Regelmäßige Konzerte von Berufsorchestern konnten allerdings wegen der beschränkten finanziellen Basis nicht durchgeführt werden. Der Laienmusik kommt daher in Ostniederberg größere Bedeutung zu. Die sehr solide durchgeführte Studie mit zuverlässigem Anmerkungsapparat, mit einem Anhang mehrerer Programme, Literaturverzeichnis und Register ist ein lobenswertes Beispiel für notwendige musikwissenschaftliche Kleinarbeit als Voraussetzung allgemeiner sowie spezieller Musikgeschichtsschreibung. Richard Schaal, Schliersee

Max Reger: Briefe zwischen der Arbeit, als Erstveröffentlichung im Auftrage des Kuratoriums des Max-Regel-Instituts hrsg. von Ottmar Schreiber, Bonn, Hannover, Stuttgart 1956, Ferd. Dümmlers Verlag, zugleich Veröffentlichungen des Max-Regel-

Instituts Elsa-Reger-Stiftung, Bonn, Drittes Heft, 207 S.

Max Reger war nicht nur ein überaus fleißiger Komponist, sondern auch ein regsamer Briefschreiber. Freilich waren die meisten Briefe und Postkarten, die er häufig in doppelter Ausfertigung versandte, damit sie nicht etwa verlorengehen, weniger als geistige Auseinandersetzungen denn als Benachrichtigungen oder „Werbepriefe“ gedacht. Wie häufig liest man darin, und R. sagt es in einem Brief wenigstens zweimal mit größter Dringlichkeit, daß die Empfänger, seien es Freunde, Verleger oder Musikinstitutionen, sich mit seinen Werken befassen möchten. Die verschiedenen bisher bekannten Briefsammlungen haben durch die neue Veröffentlichung eine schöne Ergänzung erfahren. Der Titel ist klug gewählt, denn der Leser wird sich auf eine ganz bestimmte Art von Briefen einstellen, die im wesentlichen R. als Anwalt in eigener Sache zeigen.

Nun darf man sich den Komponisten aber nicht als kritiklosen „Manager“ vorstellen, der um jeden Preis seine Sachen „loswerden“ will, denn schon als junger Mensch wußte er in seinen Werken die Spreu vom Weizen zu scheiden. So schrieb er am 20. 4. 1895 an den ihm befreundeten Busoni, er lasse ihm einige Werke zugehen, aber op. 11 und 13 (7 Walzer und Lose Blätter) nicht, „denn das ist Schund . . . ich kann mal auf so nüchterne Bestellung hin unmöglich etwas Annehmbares liefern“. In Briefen an Hochstetter und andere Tonkünstler, auf deren Bedeutung für R.s Leben und Werk man erst durch diese neuen Briefe wieder aufmerksam gemacht wird, liest man ähnliche Einwände gegen verschiedene seiner eigenen Werke. In der Beurteilung der Musikverhältnisse seiner Zeit ist er sehr offen und von jugendlichem Ungestüm. Daß er sich als Lehrer nicht immer wohlfühlte, liest man in einem Brief an Cäsar Hochstetter: „Wird Ihnen das ewige Weisheitspredigen alias Stundengeben an meistens total talentlose Leute nicht zuwider?“ Überhaupt geht durch den ganzen Briefband R.s Widerwillen gegen alles Theoretisieren. In einem Brief an Walter Fischer, den Organisten der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin, schreibt er: „Es ist mir ein Ding der Unmöglichkeit, über meine eigenen Werke eine Analyse zu liefern.“ Dennoch weiß er oft genug in nüchternen Worten Treffendes über seine Kompositionen zu sagen. In diesen Dingen ist er, über den die Studenten

mancher Hochschulen heute kaum etwas erfahren, unglaublich zeitnahe.

Auch diese neuen Briefe geben einen guten Einblick in R.s rastlose Tätigkeit als Komponist, Dirigent, Pianist und Lehrer, aber sie enthalten darüber hinaus viele persönliche Einzelheiten, die seinen liebenswerten Charakter auch aus wenigen Zeilen erkennen lassen. Die Sorge um seine kranke Frau, der taktvolle Beileidsbrief zum Tode des befreundeten Dr. Ruben, die Freude über empfangene Ehrungen und Geschenke zeigen seine schlichte menschliche Größe, ein Schreiben an die Genossenschaft der deutschen Tonsetzer dokumentiert ihn als leidenschaftlichen Verehrer von Richard Strauss und als Mitkämpfer um die Autorenrechte, andere Briefe bezeugen die Bewunderung für Karl Straube u. v. a. m. Mit den Jahren wird auch der in der Jugend noch etwas unbeholfene Briefstil flüssiger und bestimmter; so ist dieser neue Briefband auch ein Stück Biographie eines großen Meisters, der viele Jahre im Kreuzfeuer der öffentlichen Meinung gestanden hat. Man trifft aber ebenso den humorvollen R., der in wenigen Worten eine Situation zu schildern weiß und es auch an „Kalauern“ nicht fehlen läßt.

Die Ausgabe, durch ein ausgezeichnetes Vorwort des Hrsg. eingeleitet, ist sehr sorgfältig redigiert und von wohlthuender Großzügigkeit im Druck. Das Titelbild zeigt als Faksimile den Schluß eines Briefes an Wilhelm Weber in schöner, klarer Schrift, der man Regers immerwährende Arbeitsüberlastung nicht anmerkt. Die Briefe sind nach den Empfängern geordnet, über die man in einführenden Worten, u. a. von Regers Freund Fritz Stein, unterrichtet wird. Auch das ist eine echte biographische Bereicherung. Ein Verzeichnis der in den Briefen erwähnten Kompositionen, auch mit Richtigstellung einiger ursprünglich anders lautenden Opusbezeichnungen, schließt den Band ab, der an Wichtigkeit manchen Spezialarbeiten über R. nicht nachsteht.

Helmut Wirth, Hamburg

Grete Wehmeyer: Max Reger als Liederkomponist. Ein Beitrag zum Problem der Wort-Ton-Beziehung, Kölner Beiträge zur Musikforschung Bd. VIII, Regensburg 1955, Gustav Bosse Verlag, 331 S.

Nur ein Bruchteil der rund 290 Lieder von Max Reger ist heute noch oder schon bekannt, und selbst von seinen volkstümlichen *Schlichten Weisen* kennt man nur einige

„ausgewählte Exemplare“ wie etwa *Mariä Wiegenlied* oder *Waldeinsamkeit*. Wäre nicht sein Schaffen noch von jener stilistischen Problematik erfüllt, die ihn als einen in der Tradition stehenden Vermittler zur Neuen Musik erkennen läßt, so könnte man annehmen, es sei heute nurmehr ein historischer Begriff. Reger selbst hat die Schwierigkeiten seiner Stellung erkannt, als er (schon 1900) sagte: *„Bis meine Lieder und anderen Sachen populär werden — ja, das erlebe ich selbst nicht mehr.“*

Leicht und schwer zugleich bietet sich der Überblick dem Betrachtenden dar. Leicht, weil Regers eigentümliche Haltung zwischen Brahms und Wolf zeitlich und stilistisch ziemlich deutlich erkennbar ist, schwer, weil eine so simple Klassifizierung bei einem sensiblen Künstler wie Reger eben doch nicht stimmt. Schon seine Gedichtwahl hat Freunden und Gegnern Kopfzerbrechen bereitet, und die Mär vom „ungebildeten“ Reger kehrt bis heute fast leitmotivisch wieder. Doch auch hierzu hat sich der Komponist selbst geäußert: *„Man tadelt mich oft wegen meiner Textwahl. Aber Goethe ist auskomponiert. Schubert konnte noch Goethe komponieren, denn er war ein musikalischer Naturbursche, er nahm die Texte ganz naiv . . . Ich bin ein moderner Mensch und damit auch kritisch veranlagt. Ich lege viel mehr in solche Texte hinein, dabei aber übermannt mich die Größe des Gedichtes so, daß es mir wie Wahnsinn vorkommt, da noch etwas hinzufügen zu wollen.“* Auch dieses Problem wird in der vorliegenden Arbeit behandelt (S. 256 ff.), in der die Verf. sich die schwere Aufgabe stellt, die Wort-Ton-Beziehung in Regers Liedschaffen zu untersuchen.

Ein solches Verfahren ist zweifellos geeignet, bereits angedeutete Erkenntnisse zu vertiefen, oder, was noch besser ist, zu ganz neuen Folgerungen vorzustoßen.

In der Einleitung werden zwei Werke herausgestellt, die gewissermaßen eine programmatische Bedeutung für Regers gesamtes Liedschaffen haben: die Lieder op. 12 *Den Maßen Franz Schuberts* (1893) und das um die Jahrhundertwende komponierte Opus 51 *An Hugo Wolf*. Die beiden Widmungen bedeuten *„den Abstand der Verehrung und das Bekenntnis zu dem Vorbild, dem Reger sich jeweils verpflichtet fühlte“*. Daraus wird abgeleitet, daß Reger *„während seines Lebens einigemale von einem Weg auf den anderen wechselt, zeitweise beide gleichzeitig besdreitet, bis er schließ-*

lich seinen eigenen findet, der — bildlich gesprochen — zwischen beiden verläuft“. So bilden die Lieder op. 51 und die kurz danach entstandenen *Schlichten Weisen* op. 76 (*„sein konsequentestes Bekenntnis zum musikalischen Lied“*) die *„Drehpunkte seines ganzen Liedschaffens“*. Das Pendel schlägt mehr zum Melodieliede (Schubert, eher noch Brahms) als zum *„literarischen Liedstil“* neudeutscher Prägung aus. Mit op. 51 aber hat Reger die Höhe seines *„sinfonischen“* Liedstils (Stein) erreicht, zugleich den Kulminationspunkt des *Tristan-Erlebnisses*, das für die ganze Generation der zwischen 1860 und 1875 Geborenen so entscheidend gewesen war.

Den *„persönlichen Liedstil“* sieht die Verf. in den Gesängen zwischen op. 88 und 104: *„Lyrische Gebilde . . ., die zwar die ganze seelische Feingliedrigkeit der Zeit, nicht aber ihre Überhitzung zeigen“*. Gerade diese Feststellung ist so wichtig, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Problem, das noch immer nicht so recht erkannt worden ist: Reger war, trotz seiner mandmal überaus kompliziert wirkenden Harmonik, in erster Linie Melodiker von einer Spannweite, die vom Volkston bis zur großen Hymnik reichte. Ausgenommen davon sind jene Gesänge, die den Deklamationsstil Wolfs noch übersteigern und von denen Reger selbst schon bald abrückte: *„Früher habe ich gemeint, ich müsse Hugo Wolf übertrumpfen. Heute bin ich zu der Erkenntnis gekommen, daß keiner den Stil des anderen übernehmen und fortsetzen dürfe.“* Gegen Wolf, den literarisch anspruchsvollen Künstler, steht Reger als absoluter Musiker und demgemäß näher Verwandter von Brahms. So kommt es bei ihm zunehmend *„auf die Verlagerung des Schwerpunktes vom Wort auf den Ton“* an. Die Verf. stellt mit Recht fest, daß Reger nicht so textempfindlich wie Wolf war. So findet man bei Wolf keingleichmäßig durchskandiertes Lied, viele dieser Art aber bei Reger, dem die Grundstimmung des Textes wichtiger ist als die Einzelausdeutung, selbst wenn es dabei gelegentlich zu *„miserabler“* Deklamation kommt. Ein musikalisches Grundmetrum erlaubt ihm dennoch *„große rhythmische Differenziertheit“*. Die häufig auftretende Melismenbildung aber weist auf *„wesensmäßig notwendige Beziehung zur barocken Metrik und auf seine verbindende Stellung zur ‚Neuen Musik‘“*. (Nicht ohne Schmunzeln liest man S. 106: *„Außerdem zeigt Beispiel 47 auf ‚käfte‘ die früher an-*

gedeutete Anwendung von Melismen in ornamentaler Bedeutung, wie sie etwa im Volkslied „Innsbruck, ich muß dich lassen“ auf „Elend“ bekannt ist.“) Unter Wolfs Einfluß bedient Reger sich auch in stärkerem Maße der Synkope und, was manche seiner Lieder „geradezu kurzatmig“ erscheinen läßt, auch einer ausgiebigen Verwendung der Pause, und erst im Spätwerk gelingt ihm die „Verbindung des Deklamatorischen mit dem musikalischen Liedstil“.

Die Fülle der beobachteten Einzelheiten in dieser Arbeit ist erstaunlich. Aus der Gegenüberstellung vieler Parallelen aber ergibt sich ebenso die klare Antithese von Melodielied und Deklamationslied wie die Synthese beider Typen zum echt „regerischen“ Liede. Es zeigt sich, daß Reger nicht nur naiv-schöpferisch, sondern auch gedanklich vorgeht und im „Notfall“ keine Härte scheut, um den Grundgedanken eines lyrischen Gedichts herauszuarbeiten. Als besonders wichtig stellt die Verf. das Stefan-Zweig-Lied *Ein Drängen* op. 97, Nr. 3, heraus, das neben seiner immer wieder zu neuen Höhepunkten aufsteigenden Melodik auch eine sehr komplizierte Harmonik hat, die Regers ehemaligen Lehrer Hugo Riemann in Harnisch brachte (vgl. Anm. S. 124 bis 125). Demgegenüber gibt sich die Tonmalerei viel naiver. Die für Reger sonst so typische Chromatik sieht die Autorin als nicht besonders wichtig für das Wort-Ton-Problem, „da bei Reger keine textbezogene Anwendung der Chromatik zu erkennen ist“.

Es ist überhaupt die Frage, wie weit man in der Untersuchung eines aus Text und Musik bestehenden Gebildes gehen kann. Es gibt „in vielen Liedern Regers Zusammenhänge zwischen Text und Melodiebildung, die für das Nachempfinden vielleicht überzeugend sind, die aber wissenschaftlich nicht mehr festgelegt werden können“. Das mag einen Forscher betrüben, einen Künstler jedoch erfreuen, denn ein Kunstwerk läßt sich mit der ratio allein nicht erklären. Vor allem sind „Glücksfälle melodischer Erfindung“ (S. 155) nicht nur bei Reger selten. Im übrigen ist der „rein musikalische Spieltrieb“ dem Regerschen Liede förderlicher als der Drang nach Deklamation, und gerade dies ist ein Beweis für Regers ursprünglich melodisches Empfinden (man denke nur an das Hauptthema des 1. Satzes im Streichquartett Es-dur, das Seitenthema im 1. Satz des Streichquartetts fis-moll oder das Trio im Scherzo des Kla-

rinettenquintetts, um nur einige beliebig zu vermehrende Beispiele aus seiner Instrumentalmusik zu nennen).

Daß Reger die melodische Wirkung vieler Lieder durch eine zu dicke Klavierbegleitung oft zuschanden gemacht hat, kann man — auch hierfür gibt die Verf. Beispiele — leicht erkennen. Werden die Lieder dazu noch auf dem großen Konzertflügel begleitet, so stellt sich zuweilen eine störende Wirkung ein. Umgekehrt gibt es Fälle, in denen der Klavierpart völlig selbständig ist, so daß die Singstimme eher als Fremdkörper, bestenfalls als Begleitstimme wirkt (vgl. S. 190). Gerade dem Klavierpart ist eine umfangreiche Studie gewidmet, in der die verschiedenen Abstufungen auf ihre substantielle Bedeutung für das Klavierlied eingehend untersucht werden.

Die Form des Liedes bei Reger ist frei und bedient sich nur selten der Strophenform, und, wenn man Sievers (s. Anm. 2, S. 253) folgen will, so hat Reger auch (in bewußtem Gegensatz zu Riemann) das Prinzip der klassischen Periodisierung durchbrochen. Dies alles zeigt, daß gerade der Mikrokosmos des Liedes ganz besonders empfindlich ist und keinem Reglement unterworfen werden kann. Nimmt man Schubert oder Brahms auf der einen, Wolf auf der anderen Seite, so wird man unschwer ausmachen, daß sowohl der Melodiker als auch der Deklamator, um die äußerst möglichen Formulierungen zu gebrauchen, sich niemals in ein Schema einordnen lassen. Dasselbe trifft für Reger zu, und die Verf. sagt mit vornehmer Bescheidenheit, daß in ihrer „Versuch“ genannten Arbeit „Zuspitzungen und Starrheiten vorkamen“, die sich nicht vermeiden ließen, „da es darum ging, das Beabsichtigte der Deutlichkeit halber besonders hell zu beleuchten, — vermutlich oft heller, als es ein Kunstwerk verträgt“. Ein Anhang von 9 Seiten bringt das Verzeichnis sämtlicher Lieder in chronologischer Anordnung, eine alphabetische Aufstellung der Dichter sämtlicher Lieder und Literaturangaben. Der Textteil enthält zahlreiche Notenbeispiele. Eine fleißige, sehr gewissenhafte Arbeit, die freilich ausdauerndes Lesen und Nachschlagen in den hoffentlich bald wieder vollständig vorliegenden Liedern Max Regers erfordert.

Helmut Wirth, Hamburg

Walter Georgii: Klaviermusik. I. Teil: Geschichte der Musik für Klavier zu zwei Händen von den Anfängen bis zur Gegen-

wart. II. Teil: Geschichte der Musik für Klavier zu vier Händen von den Anfängen bis zur Gegenwart. Anhang: Übersicht über die Musik für Klavier zu einer Hand, zu drei, fünf und sechs Händen. Mit 329 Notenbeispielen u. einer Zeittafel. 3., umgearb. u. erw. Auflage. Zürich, Freiburg i. Br.: Atlantis-Verlag (1956). XII, 652 S.

Der 1950 erschienenen 2. Auflage seiner *Klaviermusik* (vgl. die Besprechung in Jahrgang IV, 1951, S. 391 ff.) konnte der Verf. eine dritte folgen lassen, ein gutes Zeichen für die freundliche Aufnahme, die diese Geschichte der Klaviermusik bei Kennern und Liebhabern gefunden hat. Es gehört zu den besonderen Vorzügen des Buches, daß es neben seinem Hauptgegenstand auch dem vierhändigen Spiel breiten Raum gibt und den Leser selbst in abgelegene Gebiete, wie die Musik für Klavier zu einer Hand, zu drei, fünf und sechs Händen, führt. Gerade für unsere Kenntnis der einhändigen Klaviermusik bringt die neue Auflage wieder neuen Stoff. Die Kapitel XV und XVI haben einen Umbau erfahren, insofern als ersteres vom nächsten noch Reger übernommen und so im folgenden für beträchtliche Erweiterungen der Darstellung auf die Gegenwart zu Raum geschaffen hat. Dabei hat sich in Kapitel XVI für das 20. Jahrhundert eine Zweiteilung in Deutschland und Österreich als vorteilhaft erwiesen. Viele Namen unter den deutschen Klavierkomponisten unserer Tage begegnen nach der vorangehenden Auflage zum erstenmal, so etwa W. Egk, H. Heiss, J. Driessler, K. H. Stockhausen oder B. A. Zimmermann, wie auch der Teil über die Österreicher ausgebaut wurde, der nun mit Schönberg und seiner Schule beginnt, nicht ohne erstmals einige Ausführungen über die Zwölftonmusik einzuschalten. Erweitert wurden von Fall zu Fall auch die Kapitel über die neuere Klaviermusik des Auslands. Hier bot dem Verf. eine Konzertreise Gelegenheit, so viel von jugoslawischer Musik kennenzulernen, daß sich genügend Stoff für einen entsprechenden Sonderabschnitt ergab, wie auch die Klaviermusik Griechenlands jetzt eine eigene Würdigung erfährt. Daß auch die Literaturangaben gewissenhaft überprüft und ergänzt wurden, ist bei Georgii eine Selbstverständlichkeit.

Noch zwei Bemerkungen zu den Ausführungen über Schuberts vierhändige Klaviermusik seien gestattet. Zu S. 548: Die *Fantasia* (so der Originaltitel) in c-moll von

1813 ist vollständig. Die Gesamtausgabe (IX, 3) hat uns, im Gegensatz zu den praktischen Ausgaben, die Schlußfuge nicht vor-enthalten. Dann zu S. 552: Man sollte die Frage, ob Schubert das *Grand Duo* op. 140 vielleicht noch instrumentieren wollte, heute eigentlich gar nicht mehr aufwerfen, nachdem J. Müller-Blattau (*Zur Geschichte und Stilistik des vierhändigen Klaviersatzes*, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1941, S. 54) die unbestreitbar klavermäßige Konzeption dieses Stückes überzeugend erwiesen hat. Zum Thema „Brahms und das Volkslied“ (S. 377) wäre auf W. Wioras Buch *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms*, 1953, für viele Stellen dann noch auf R. U. Nelson, *The Technique of Variation*, 1949, hinzuweisen. Schließlich noch ein Versehen: S. 602 muß es zu Anmerkung 38 heißen: „*Norlind*“ statt „*Nordlind*“. Willi Kahl, Köln

Knud Jeppesen: Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie. [2. Aufl.] [Mit Notenbeisp.] Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel 1956. XIII, 231 S.

Wenn ein in dänischer Sprache erschienenes musiktheoretisches Lehrwerk (*Kontrapunkt. Vokalpolyfoni*. København, Leipzig: Hansen [1930]) innerhalb eines Vierteljahrhunderts zwei deutschsprachige Ausgaben erlebt, so zeugt dies ebenso für seine Qualität wie für die Tatsache, daß der Autor eine zweifellos bestehende Lücke im Schrifttum zu schließen verstanden hat. Gewiß sind die Verhältnisse heute anders als zum Zeitpunkt des Erscheinens der deutschen Erstauflage (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1935), der noch Theodor Kroyer (der Zweitauflage fehlende) goldene Worte gegen die „*Modernissimi*“ quasi als Rechtfertigung vorausschicken mußte. Immerhin, die Zeit der peinlichen Verwechslung von Musik mit organisierter Lärmentwicklung ist noch keineswegs restlos überwunden und die Wiederauflage eines Lehrbuchs, das der Zügellosigkeit der Gedanken und des Gestaltens die Grundlagen der Hochkunst Palestrinas als Korrektiv gegenüberstellt, deshalb lebhaft zu begrüßen. Dankenswerterweise hat der Verf. seinem Buch einen *Grundriß einer Geschichte der Kontrapunkttheorie* (S. 1 bis 40) vorausgeschickt, der eine wertvolle Ergänzung zu den einschlägigen Abschnitten in Hugo Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* bildet, wenn auch die vom pädagogischen Charakter des Buchs getragene Ziel-

setzung hier naturgemäß eine andere ist und weitgehend dem Nachweis der Bezogenheit der Kontrapunktlehren der letzten zwei Jahrhunderte auf die Kunst Palestrinas einerseits (Fux, Albrechtsberger, Dehn, Beltermann, Stöhr, Schenker u. a.) und J. S. Bachs andererseits (Kirnberger, Richter, Jassohn, Riemann u. a.) dient. Nach kurzen Bemerkungen über die weiße Mensuralnotation — zu kurz allerdings für den Lernbegierigen, der sich „auf eigene Hand mit der kontrapunktischen Musik des 15. bis 16. Jahrhunderts bekannt machen will“ — und eingehenden Ausführungen über die Kirchentöne, über Melodientwicklung und Zusammenklang im Palestrina-Stil (S. 40–82) folgt sodann der eigentliche didaktische Hauptteil (S. 83–206), der dem Lernenden alle Arten des zwei- bis vielstimmigen Satzes, illustriert durch zahlreiche Beispiele vor allem aus Werken Palestrinas, nahebringt. Einige Formen, die „in der Vokalpolyphonie nicht zu ihrer vollen Entwicklung gelangen, doch aus ihr entspringen“, wie die Vokalfuge und der doppelte und mehrfache Kontrapunkt, sind in den Anhang (S. 206 ff.) verwiesen. Eine sehr nützliche „Übersicht über die wichtigsten kontrapunktischen Gesetze und Regeln“ bildet den Beschluß des Werks, aus dem seine Leser nach Theodor Kroyers Worten wirklich „fast alles, was sie vom Kontrapunkt wollen, gewiß aber das Beste lernen können“.

Othmar Wessely, Wien

Eino Roiha: On the Theory and Technique of Contemporary Music. Suomalainen Tiedeakatemia Toimituksia (Annales Academiae Scientiarum Fennicae), Sarja-Ser. B Nide-Tom 95, 2, Editor: Prof. Pekka Katarata, Ph. D., Helsinki 1956. Akateeminen Kirjakauppa, Helsinki — Otto Harrassowitz, Wiesbaden. 80 S.

In der vorliegenden Studie geht es dem (1955 verstorbenen) Verf. um eine psychologische Sicht der „Tonalität“, die — problematisch als nicht allein physikalisch gegeben, sondern auch geographisch-historisch geworden — ihn folgende Gliederung vorsehen läßt: 1. melodische, in gestalteter Ein- oder Mehrstimmigkeit (Hetero-, Poly- und Homophonie) realisierte *Präfunktionalität* (antike, mittelalterliche, exotische Musik); 2. harmonische, durch die klassisch-tonale Kadenz geprägte *Funktionalität* (Klassik, Romantik); 3. melodische, in freier Chromatik auf Kadenzresten um ein tonales Zentrum geordnete *Postfunktionalität* (Stra-

winsky, Bartók, Hindemith, Milhaud, Messiaen u. a.). Diese letzte, für das zeitgenössische Schaffen kennzeichnende Art von Funktionalität, Debussys freien Dissonanzen, exotischen Ganztonskalen und — Organum, Fauxbourdon wie Orgelmixturen nachgebildeten — Parallelreihungen von Akkorden entsprossen, entfaltete sich einerseits aus der Lockerung der Kadenz durch Substitutakkorde als Funktionsträger (Kurths „potenzierte Dominanten“) und ungeradzählige, komplizierte Taktarten (Messiaens „valeurs ajoutées, Polymetrie“ u. a.) wie andererseits aus der Freizügigkeit einer (bei Wagner noch in Form von Alterationen innerhalb festgefügtter Tonart entstehenden und aus dieser erwachsenden) Chromatik, in der nunmehr, umgekehrt, Töne und Intervalle das tonale Zentrum konstituieren. Ein uns kraft der Naturtonreihe innewohnendes und unser musikalisches Erleben bestimmendes „*Harmoniegefühl*“, das uns zu „*tonaler*“ Deutung (wie Ergänzungen von fehlenden Akkordbestandteilen, ausbleibenden Harmonien, Erwarten gewisser Wendungen, Erfassen von Substitutklängen als Gestaltdominanten etc.) befähige, nötige uns — im Zusammenwirken mit dem Hörwillen („*auditory will*“), der beispielsweise einen Klang als Vorhalts- oder statisches Ganzheitsgebilde interpretieren könne — auch beim Hören moderner Musik zu tonaler Deutung: bei bi- bzw. polytonalen Verläufen, indem das Hören sich entweder nach der führenden Stimme richte oder die entstehenden Zusammenklänge (mittels Enharmonik, Vorhalt) tonal deute; bei Zwölftonmusik, indem es sich an Einschnitten (Anfangs-, End- und Ruhepunkten) orientiere, vorausgesetzt allerdings, daß solche postfunktionalen Kadenzrudimente vorhanden seien und damit das fundamentale Kunstgesetz von Spannung—Entspannung erfüllt sei, ohne das ein musikalisches Gebilde (z. B. die Reihe) als Komplex oder „*Tonigkeit*“ weder bewußt noch unbewußt aufgefaßt werden könne. Jede Werkanalyse solle, nachdem die rein „*logischen*“, „*objektiven*“ sich als unzureichend erwiesen hätten, das psychologische Moment einkalkulieren.

Eine Fülle von Stoff und aufschlußreichen Gedanken, freilich locker gefügt und, in vielfachen Wiederholungen, mehr aufzählend, registrierend und behauptend als systematisch vorgehend, beweisend und schlußfolgernd. Während periphere Dinge weit-schweifig erörtert werden, bleiben zentrale Ideen und befruchtende Anregungen (zur

Skalenbildung etwa in Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* wie wichtige Werke und namhafte Autoren unerwähnt. Vielschichtige Begriffe wie „Tonigkeit“ werden ohne Erläuterung und Definition einfach genannt, ein so fundamentaler Unterschied wie der zwischen einer zumindest fiktiv auf reiner Stimmung basierenden Dur-Moll-Tonalität (Funktionalität im engeren Sinne) und der auch theoretisch die gleichschwebende Temperatur voraussetzenden Zwölftonmusik wird übersehen. Außerdem ist der Blickpunkt der Gliederung für den universalen Anspruch doch wohl reichlich einseitig und eng. — Schließlich vermißt man eine gründliche Redaktion: das Leben eines Guido von Arezzo wird auf die Zeit vor hundert Jahren verlegt; falsche Flexionsendungen im Deutschen und Schnitzer im Englischen wie ein auf dem Kopf stehendes Notenbeispiel (S. 39) stören ebenso wie die Benutzung gleicher Chiffren für Fußnoten, Oktavbezeichnungen und (bei Hindemiths Akkordklassifizierung) Indizes.

Gerd Sievers, Wiesbaden

Kurt Huber: Musikästhetik. Bearbeitet und herausgegeben von Prof. Dr. Otto Ursprung. Buch-Kunstverlag Ettal 1954. 258 S. Hubers Musikästhetik (die von O. Ursprung nach Vorlesungsskripten und früheren Veröffentlichungen H.s rekonstruiert wurde) zeigt, daß reiche musikalische Erfahrung zusammentreffen kann mit einem kritischen Bewußtsein, das weder die Forderungen der Wissenschaft vernachlässigt noch der philosophischen „Anstrengung des Begriffs“ ausweicht. — Wie ist Musikästhetik als Wissenschaft möglich, ohne sich in Psychologie, Soziologie, Musiktheorie oder Musikhistorie aufzulösen? H. definiert die Musikästhetik, indem er sie von der Psychologie des musikalischen Hörens und von der kunstwissenschaftlichen Betrachtung musikalischer Werke abgrenzt (27 ff.). „Ästhetische Erlebnisse“ entziehen sich einer nur psychologischen Analyse musikalischer Wirkungen, „ästhetische Werte“ einer nur technisch-formalen und historischen Untersuchung von Kunstwerken. Ästhetische Werte sind Normen des ästhetischen Verhaltens, keine (psychologisch bestimmbar)en Gesetze des musikalischen Hörens. Gegen den „Psychologismus“ in der Ästhetik behält H. insofern Recht, als die „Geltung“ ästhetischer Werte nicht auf die „Entstehung“ ästhetischer Wirkungen zurückgeführt werden kann. (Problematisch ist allerdings H.s Versuch einer

phänomenologischen Begründung ästhetischer Werte.)

Die ästhetischen Werte „liegen im Kunstwerk“ (27). Sie sind „ganz und gar nichts Allgemeines“ (156) — d. h. sie sind keine einer Vielheit ästhetischer Gegenstände gemeinsamen Merkmale, die man von den Kunstwerken abstrahieren könnte, um Allgemeinbegriffe zu bilden — sondern sie liegen im einzelnen Kunstwerk und machen sein „individuelles Wesen“ aus. Sofern also die kunstwissenschaftliche Betrachtung gemeinsame Merkmale der Kunstwerke sucht und aus dem Zusammenhang löst, um musikstilistische oder -theoretische Allgemeinbegriffe zu bilden, läßt sich mit ihren Methoden der technisch-formalen Analysen und der historischen Interpretation das „individuelle Wesen“ eines Kunstwerks nicht erfassen.

Um ästhetische Werte zu bestimmen, analysiert H. daher ästhetische Erlebnisse. Er fragt nicht psychologisch nach ihrer Entstehung, sondern phänomenologisch nach ihrer „Bedeutung“ (nach den in ihnen „gemeinten“ ästhetischen Werten). Die ästhetischen Werte sollen „an sich“ gelten, unabhängig von dem, der sie erlebt (163) — „*Es freut sich, sagt die Musik*“ (169). Seien sie Klangfarbeneindrücke, musikalische „Gestalten“ oder Ausdrucksinhalte — immer sollen die ästhetischen Werte „unmittelbar anschaulich gegeben“ sein (156 und 161) und in „adäquaten“ ästhetischen Erlebnissen rein und ohne störende Zutaten des zufälligen, privaten Bewußtseins „erscheinen“, also vom ästhetischen Subjekt nur passiv hingenommen werden. — Aber ästhetische Erlebnisse sind kein bloßer Spiegel; ästhetische Werte werden von uns nicht nur „unmittelbar angeschaut“, sondern auch durch unser Bewußtsein konstituiert. Sie verlieren also im ästhetischen Erlebnis ihr Dasein und ihre Geltung „an sich“. H. spricht einmal von „Wirkungseindrücken“, die wir durch einen Wechsel der „Einstellung“ wieder „in die musikalische Gestalt hineinprojizieren“ (162). Wo aber eine „Einstellung“ gefordert wird (s. auch 167), kann man von „unmittelbar Gegebenem“ nicht mehr sinnvoll sprechen. („Unmittelbar gegeben“ sind überhaupt nur Empfindungsdaten oder „Gestalten“ als Inhalt der Wahrnehmung). Der musikalische Hörer bringt auch als „ästhetisches Subjekt“ alle seine musikalischen und außermusikalischen Erfahrungen mit, die keineswegs nur „verengend auf die an sich unbestimmten Möglichkeiten der Einstellung

wirken“ (224); und das Kunstwerk löst sich auch als „ästhetisches Objekt“ nicht aus den vielfachen Zusammenhängen, in die es nach seiner Herkunft und Geschichte verflochten ist. Anders als in einer Wechselwirkung von Subjekt und Objekt können sich ästhetische Werte nicht bilden. H. möchte „aktive und willkürliche Deutungen“ ausschließen (163); aber Willkür wird nicht vermieden, wenn man die Aktivität und Spontanität des Hörers verleugnet, sondern Willkür herrscht um so weniger, je mehr Erfahrungen vom Hörer mitgebracht werden. In drei Kapiteln untersucht H. die musikalischen Elemente, die musikalischen „Gestalten“ und die „Besetzung dieser äußeren Momente“ (220). Er bezeichnet, in Übereinstimmung mit der vorherrschenden Tradition, schon den Einzelton bzw. -klang als ästhetisch wirksam, nicht nur als angenehm (91 ff.). Den Grund sucht er allerdings nicht in der Reinheit des Tons als einer „schon formalen Bestimmung“ (Kant), in der „Struktur“ der Partialtonreihe oder einem Ausdrucksmoment, sondern in den Klangeigenschaften der Helligkeit und des Volumens, die er als „ästhetische Charaktere“ von den „akustischen Eigenschaften der Höhe, Stärke und der musikalischen Qualität“ (Tonqualität) unterscheidet (97). — Der Ausdruck „Helligkeit“ ist unklar: Man hat ihn als Bezeichnung für die Tonhöhe (v. Hornbostel), für eine Toneigenschaft neben der Tonhöhe (W. Köhler) und schließlich für eine Eigenschaft sowohl des einfachen Tons als auch der Klangfarbe gebraucht (Wellek). H. möchte offenbar die mehr objektiv wahrnehmbaren („akustischen“) Toneigenschaften (Tonhöhe, Intensität und Tonqualität) von den mehr subjektiv empfundenen („ästhetischen“) Toneigenschaften (Helligkeit und Volumen) trennen.

Daß H. Konsonanz und Wohlgefälligkeit klar unterscheidet (101 ff.), ist um so wichtiger, als immer wieder gegen Konsonanztheorien Einwände erhoben werden, die nur besagen, daß die angezweifelte Theorie nicht genügen, um die Wohlgefälligkeit psychologisch zu erklären. Die Konsonanz ist nach H. von Natur gegeben, während die Wohlgefälligkeit geschichtlich variabel und an die Klangfarbe und den konkreten Tonsatz gebunden ist. Wenn H. dann die Konsonanz als „Gestalt“ (im Sinne der Gestaltpsychologie) definiert, gerät er allerdings in einen Widerspruch. Da es „temperierte“ Tonsysteme gibt, die nicht auf der Konsonanz beruhen (H. Husmann), deren konstii-

tutive Intervalle aber zweifellos als „Gestalten“ wahrgenommen werden, muß ich entweder die Konsonanz als eine durch nichts „ausgezeichnete“ Gestalt neben anderen auffassen — dann wird sie zur geschichtlich variablen Erscheinung. Oder ich unterscheide sie als Naturphänomen von den Intervall-Gestalten „temperierter“ Systeme — dann ist sie als „Gestalt“ ungenügend definiert.

An den „melodischen Gestalten“ unterscheidet H. (118 ff.) die Momente der Helligkeit, des Volumens, der Richtung, der Bewegung, der Distanz und des „Schritt-Erlebnisses“. Sie sollen „unmittelbar anschaulich“ und „ohne Denktätigkeit“ erfaßt werden. Aber setzt nicht H., wenn er nur g—as und nicht g-gis als „Schritt-Erlebnis“ gelten läßt, eine „Denktätigkeit“ (ein Denken im Ton-system) voraus? Er meint zwar, daß wir „in der gesamten Musik . . . aus der Melodie das System unmittelbar verstehen“ (129); doch gibt es Melodien, deren System wir „unmittelbar“ falsch verstehen, indem wir ungewohnte Intervalle zu gewohnten zurechthören. — Unter den einfachen „rhythmischen Gestalten“ ist nach H. (131 ff.) das trochäische Maß ein mehr teilendes, das jambische ein mehr verbindendes Metrum. Den Takt setzt H. als „reinen Zeitteilungs-rhythmus“ in einen „Gegensatz“ zum eigentlich musikalischen Rhythmus, der „das zeitliche Abbild der geistigen Akzentuierung einer Melodiegestalt“ sei (134). Doch genügen so einfache Begriffe wie Gegensatz und Abbild noch nicht, um die auch in Spezialstudien oft unklar gelassenen Beziehungen zwischen Rhythmus, Taktmetrum, Motiv und Akzent zu entwirren.

Die „ästhetischen Ausdruckswerte“ betrachtet H. (163 ff.) unter sechs „Aspekten“: Erlebnisse von „Charakteren“ (heiter, ruhig), die wir „als mit dem Gegenstand untrennbar verbunden auffassen“; „Stimmungserlebnisse“, in denen der sinnliche Eindruck als „Zeichen eines dahinter liegenden Seelischen“ erfaßt wird; „Kundgabe-Erlebnisse“, deren Inhalt „nicht das geäußerte Psychische, sondern die psychische Äußerung selbst ist“; „Bewegungs- und Vorgangs-Erlebnisse“; „Vorstellungsbilder“ (Programm - Musik); „Sphären-Erlebnisse“ (Kirchlich, Mittelalterlich). — Jede „neue und eigenartige Form des Erlebens“ soll „deskriptiv zur Abgrenzung eines besondern Aspekts“ ästhetischer Ausdruckswerte genügen (164). Daß sich aber ästhetische „Formen des Erlebens“ nach einer psycho-

logischen Klassifikation ihrer Inhalte (Kundgabe, Stimmung, Vorstellung) einteilen lassen, ist eine bloße Behauptung. Die „Formen des Erlebens“ spiegeln nur eine psychologische Klassifikation, statt die „Geltung“ ästhetischer Ausdruckswerte phänomenologisch zu begründen.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Folk Songs of Europe, edited by Maud Karpeles, London 1956, Novello & Co. LTD., 268 S.

In einer unter den Auspizien des Internationalen Volksmusikrates, des Internationalen Musikrates sowie der UNESCO in Bearbeitung genommenen Serie *International Folk Song Anthologies* legt die Sekretärin der erstgenannten Vereinigung eine 183 Volkslieder der europäischen Völker umfassende Ausgabe vor. Spezialisten aus fast sämtlichen Ländern haben auswählend daran mitgewirkt. Die Liedtexte werden sowohl in den Originalsprachen als auch in englischer Übersetzung abgedruckt. Diese Ausgabe soll vornehmlich als Singebuch für den praktischen Gebrauch dienen ähnlich wie die *Europäischen Lieder in den Ursprachen* (Merseburger-Verlag), die von der deutschen UNESCO-Kommission herausgegeben werden. Von diesen unterscheidet sie sich jedoch nachteilig darin, daß das Mitgeteilte nicht nach Völkern und Sprachgruppen geordnet ist, sondern nach Staaten, deren Grenzen sich nicht immer mit denen gewachsener ethnischer Einheiten decken. So steht das magyarische Volkslied zwischen dem rumänischen und tschechoslowakischen, das sorbische ist mit dem deutschen vermischt, Cypern ist ein eigener Abschnitt zugebilligt, hingegen sind die Lappen, Liven, Ostjuden und Luxemburger nicht vertreten.

Das Liederbuch soll mit dazu dienen, im Singen ein ursprüngliches Erlebnis der „national musical characteristics“ innerhalb der europäischen Völkerfamilie zu wecken. Dazu konnten naturgemäß nur Lieder mitgeteilt werden, die ohne sonderliches Studium etwa in einer Schulklasse Italiens ebenso eingeübt werden können wie in Norwegen. Die Zielsetzung der praktischen Nutzbarkeit verbot es daher, Gesänge auszuwählen, die sich nicht in die einfachsten und weitverbreiteten rationalen rhythmischen Ordnungen und Melodietypen einpassen. Etwa im neugriechischen Volksliedgesang in gesungenen Erzählungen anzutreffende irrationale Eigenarten in Vortrag und Gestalt u. a. mußten fernbleiben. Es dürfte

kaum möglich sein, ein praktisches internationales Singebuch zu einer alle Stile und wirklichen Eigentümlichkeiten umfassenden Ausgabe auszugestalten. Tanz-, Wiegen- und Weihnachtslieder lassen sich am ehesten von jedermann singen, freie solistische Erzählgesänge und anderes müssen ausscheiden, zumal ja auch nur Texte in Frage stehen, die allgemeinmenschlich Bewegendes enthalten und daher für jeden Singenden in Europa von Bewandnis sein können. Wenn man diese durch die Sache bedingten Grenzen, die einem Hrsg. gesetzt sind, berücksichtigt, kann man mit dem vorliegenden Liederbuche, von einigen Abschnitten abgesehen, zufrieden sein.

Aufschlußreich scheint die Durchsicht der Quellenvorlagen, denen die 183 Lieder entnommen wurden, spiegelt sich doch darin, wo in Europa es noch gegenwärtig lebendiges Liedgut sowie aktive Sammler gibt, und andererseits, wo lediglich aus älteren schriftlichen Überlieferungen geschöpft werden mußte. So sind in die Abschnitte Rumänien, Türkei, aber auch Frankreich fast nur jüngste Aufzeichnungen aufgenommen, während aus Deutschland kein nach dem Kriege noch gehortetes Lied Beachtung fand. Während hier außerdem auffällt, daß zu sehr Durchschnittsfassungen ausgewählt wurden, die der wirklichen Vielfalt sowohl an Stilen als auch an historischen Schichten und landschaftlichen Eigentümlichkeiten nicht ganz gerecht werden, sucht man im Abschnitt Italien vergeblich nach einem sardinischen oder calabrischen Volkslied. Wenn unter den schweizerischen Gesängen ein Lied in alemannischer Mundart aufgenommen ist, warum dann nicht auch eines in niederdeutscher oder luxemburgischer? Da Volkslieder meist nicht an bestimmte Tonhöhen gebunden sind, sondern die Intonation vom Stimmumfang des Sängers abhängig ist, hätte man gut daran getan, z. B. in As-dur (Nr. 45) oder E-dur (Nr. 68) abgedruckte Lieder nach G-dur bzw. F-dur zu transponieren. Trotz dieser Bedenken darf man das Singebuch begrüßen nicht nur als eine beachtenswerte Ausgabe für alle diejenigen, die (im Zuge der allgemeinen Bestrebungen um einen Zusammenschluß der Völker dieses Kultur- und Singkreises) in den letzten Jahren immer mehr bemüht sind, Lieder der Nachbarvölker sich anzueignen, sondern auch als Quellenwerk für die Forschung. Eine große Anzahl von Volksliedgesängen wird hier erstmals im Druck zugänglich gemacht. Die Wiedergabe der Melodien und Texte ist ge-

wissenschaft quellengetreu, von unwesentlichen Abweichungen wie etwa in dem sorbischen Text auf S. 101 abgesehen. Die Ausstattung ist gediegen und ansprechend schlicht. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Johann Sebastian Bach: Inventionen und Sinfonien. Nach der eigenhändigen Reinschrift von 1723 mit Berücksichtigung der weiteren handschriftlichen Überlieferung hrsg. von Rudolf Steglich. Fingersatz von Walther Lampe. G. Henle-Verlag München-Duisburg (1955), 75 S.

In der Geschichte der „Urtextausgaben“ spielen die Inventionen und Sinfonien eine wichtige Rolle: mit ihnen hatte Ludwig Landshoff im Jahre 1933 die Reihe seiner kritischen Bach-Editionen beim Verlag Peters eröffnet, die einen neuen, modernen Abschnitt der Bach-Philologie eingeleitet haben. Die komplizierte und interessante Quellenlage war damit endlich hinreichend geklärt, die schwierige Frage der Verzierungen erschien in einem neuen Lichte. Diese Ausgabe mit ihrem ausführlichen Revisionsbericht, ergänzt durch einige wertvolle Beilagen, ist noch heute das grundlegende Quellenwerk. Alle späteren Editoren der Inventionen und Sinfonien sind ihr verpflichtet. Leider hat sie einige äußere „Schönheitsfehler“. So macht sie verschiedenen Anordnungs-Gewohnheiten zu große Zugeständnisse, etwa wenn sie bei den Sinfonien die Mittelstimme beständig von dem einen ins andere System übergehen läßt, nur um deutlich zu machen, von welcher Hand sie jeweils mitzugreifen sei. Wo das Autograph die Linienführung deutlich hervortreten läßt, wird sie solcherweise für das Auge zerrissen.

Die neue Edition Rudolf Steglachs im Rahmen der verdienstvollen Urtextausgaben des Henle-Verlages schließt sich den Ergebnissen Landshoffs weitgehend an, vermeidet jedoch solche Mängel, indem sie dem Original auch in der Anordnung des Notenbildes getreuer folgt. Das gilt ebenso für die graphische Gestaltung der übrigen Stimmen: immer ist sie durchdacht; es herrscht der musikalische Sinn und nicht, wie in so vielen Ausgaben, das Schema. Entsprechendes gilt vom Gebrauch der Warnungssakzidenzen, die wohlthuend sparsam gesetzt sind. In diesen Merkmalen sehen wir ein besonderes Verdienst dieser Ausgabe: ihr Druckbild kann als Muster für derartige Editionen gelten (sie ist in der Universitätsdruckerei Stürtz, Würzburg, gestochen; gern

würden wir auch den Namen des Stechers gebührend erwähnen).

Daß mit der getreuen Nachbildung der Quelle manches editorische Problem ungeklärt bleibt, zeigen etwa die Inventionen in D-dur und f-moll. Hier hat Bach in der Reinschrift die Artikulationsbögen nur großzügig-andeutend gesetzt. Das Autograph zeigt, daß ihr Schwung z. B. oft nur zufällig durch im Wege stehende Zeichen begrenzt wird (Inventio in f, Baß-System, Takt 3 und 13). Daß diese Zufälligkeiten des Originals nun auch in den Druck übernommen werden, erscheint in einer Ausgabe, die sonst—darin ist sie ein Vorbild—den Spieler zu exakter Artikulation erziehen will, als Inkonsequenz. Gerade weil der Hrsg. den Sachverhalt in den Anmerkungen besonders erläutert, würden wir hier einen logisch vereinheitlichten Text vorziehen.

Ähnlich liegt der Fall ganz allgemein bei der Balkensetzung des Originals, die in der Neuausgabe ebenfalls weitgehend übernommen wird. Dieser Grundsatz läßt sich wohl vertreten. Jedoch möchten wir aus der wechselnden Balkensetzung des Originals keine Rückschlüsse auf unterschiedliche Artikulation ziehen, wie es etwa in der Anmerkung zur F-dur-Invention geschieht. Oft genug sind es auch hier nur Zufälligkeiten der Vorlage, die auf solche Weise übermäßiges Gewicht erhalten. Um entscheiden zu können, ob bestimmte Balkensetzungen wirklich auf den Vortrag hinweisen könnten oder etwa aus ganz anderen Gründen (z. B. Raumaufteilung, Zeilenwechsel der Vorlage, Handhaltung des Schreibers) zu erklären sind, müßte man in jedem Falle das Kompositionsexemplar und sämtliche eventuellen weiteren Stufen bis zur endgültigen Reinschrift zu Rate ziehen: der lückenhaften Überlieferung wegen ein mühseliges, kaum erfüllbares Unterfangen. Außerdem brauchten wir zuvor gründliche Einzeluntersuchungen über die Schreibgewohnheiten Bachs: zu seinen verschiedenen Altersstufen, in Konzepten, Abschriften, Reinschriften.

Die Es-dur-Sinfonie ist zweimal mitgeteilt: in der einfachen Form und mit den späteren autographen Auszierungen. Die nur aus Abschriften bekannten verzieren Fassungen der Sinfonien in D, d, e, f, g und a werden in den Anmerkungen jedoch so hinreichend charakterisiert, daß der in solchen Fragen einigermaßen erfahrene Spieler auch sie ohne weiteres „rekonstruieren“ kann. Der triolischen Fassung der C-dur-Inven-

tion, die ebenfalls nicht besonders mitgeteilt wird, möchten wir — einigen neu zu bewertenden Abschriften zufolge — allerdings größere Authentizität zusprechen, als es diese Ausgabe (und ebenfalls diejenige Landshoffs) tut.

In einem ebenso knappen wie gehaltreichen Vorwort gibt der Hrsg. zugleich bemerkenswerte Hinweise zum Vortrag, die den vertrauten Umgang mit der Bachschen Musik widerspiegeln. Auch die speziellen Anmerkungen wird der wahrhaft Interessierte mit Gewinn lesen.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Johann Gottfried Eckard: Oeuvres complètes pour le Clavecin ou le Piano-forte. Hrsg. von Eduard Reeser. Edition Heuwekemeyer, Amsterdam, und Bärenreiter-Verlag, Basel und Kassel, 1956, 94 S.


Eduard Reeser, der sich bereits 1939 als hervorragender Kenner der Pariser Klaviermusik nach 1760 ausgewiesen hat, kann nun endlich die seit geraumer Zeit angekündigte Gesamtausgabe der Klavierkompositionen von J. G. Eckard vorlegen. Sie enthält die drei 1763—1764 in Paris veröffentlichten Werke mit acht drei-, zwei- und einsätzigen Sonaten und den sechsteiligen Variationen-Zyklus über das *Menuet d'Exaudet*. Leider sind die handschriftlichen Werke, die zu Lebzeiten des Komponisten (1735—1809) in der Literatur erwähnt werden, heute verschollen.

Eckard nimmt in der Klaviermusik um 1760 insofern eine besondere Stellung ein, als er 1764 in der Vorrede zu op. 2 seine Sonaten ausdrücklich für das neue Hammerklavier bestimmt, das der Augsburger Klavierbauer J. A. Stein 1758 erstmals in Paris vorgeführt hatte. Daß es sich hier nicht um ein bloßes Lippenbekenntnis handelt, beweisen eindeutig Eckards für die damalige Zeit sehr differenzierten Vortragsanweisungen, ganz im Gegensatz zu der ersten Erwähnung dieses Instruments auf dem Titelblatt von Lodovico Giustinis op. 1 (1732), das stilistisch noch reine Cembalomusik ist. Allerdings irrt R., wenn er im Vorwort zu seiner Ausgabe vermerkt, C. Ph. E. Bach habe in den „*Probestücken*“ zum *Versuch* (sie erschienen übrigens 1753 zusammen mit dem 1. Teil des *Versuchs*, nicht erst 1759; Exemplare mit dieser Jahreszahl sind eine 2. Auflage) nur die elementaren Stärkegrade *pp*, *p*, *f* und *ff* verwendet. Es kommen auch die Zwischenstufen *pf* und *mf* vor, so daß Eckard

1763 in op. 1 gegenüber Bachs zehn Jahre älteren Sonaten lediglich die Zeichen *mp* und das ausgeschriebene Wort *Crescendo* neu einführt. Erst 1764 in op. 2 benutzt Eckard feinere, in der Klaviermusik bis dahin unbekannt Vortragsanweisungen (vgl. meine Studie *Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 bis 1763*, *Mf X*, 1957).

Die Bedeutung von Eckards Klavierwerken liegt keineswegs nur in den genauen Bezeichnungen; diese sind ihm lediglich eine Hilfe, jähe Stimmungsumschwünge mit harmonischen oder rhythmischen Überraschungen prägnant in der Notenschrift zu fixieren. Seine manchmal betont ich-bezogene Musik verkörpert jene Grundhaltung, die wir „*Sturm und Drang*“ nennen. Besonders individualistisch gebärdet sich der Komponist in den ersten drei Sonaten von op. 1, die vermutlich schon vor 1758 entstanden sind, während in den anderen Werken gefällige, mehr auf Wohlklang abgestimmte Motive und Partien vorherrschen — zweifellos ein Einfluß der Atmosphäre der Pariser Salons, die Eckard Mäßigung auferlegte. Gerade dieser Kompromiß zwischen Persönlichem und Unpersönlichem scheint auf den jungen W. A. Mozart stark gewirkt zu haben, wie R. im Vorwort und in anderen Veröffentlichungen aufzeigen konnte, während die weit individualistischere Schreibweise J. G. Mithels in den 1756 publizierten Sonaten und Variationen eine Einzelerscheinung darstellt, die kaum zur Nachahmung anregen konnte, weil dieser die Grenze der Ausdrucksmöglichkeiten mit den traditionellen Stilmitteln bereits erreicht hatte.

R.s. verdienstvolle „*wissenschaftliche Ausgabe für den praktischen Gebrauch*“ ist philologisch exakt von einem Revisionsbericht begleitet, der auch die Abweichungen der späteren Nachdrucke des 18. Jahrhunderts verzeichnet. Eine gründliche Verzierungstabelle wird dem musikalischen Laien eine stilgerechte Ausführung der Werke ermöglichen. Überdies hat Johan Ligtelijn sämtliche Kompositionen mit Fingersätzen versehen. Die Ausgabe strebt somit die heute für die Edition von Kleinbesetzungen alter Musik allgemein übliche Kompromißlösung an, die sowohl der Wissenschaft wie der Praxis zugute kommt. Man sollte sich aber nicht scheuen, bei solchen, vornehmlich für den Musikliebhaber bestimmten Neudrucken auch den letzten historisierenden Ballast zugunsten eines modernen Urtext-Notenbildes abzuwerfen. Z. B. nutzt es weder dem

Historiker noch dem Spieler, wenn die dynamischen Zeichen und Vortragsanweisungen auf den Punkt genau in der alten Schreibweise angeführt werden, etwa *ffmo*: statt *ff*, oder *for*: statt *f*, immer natürlich vorausgesetzt, daß sich hinter ihnen nicht ein von den heutigen Zeichen abweichender Sinn verbirgt. In gleicher Weise sollte man auch die Bogensetzung modernisieren, ohne damit dem Urtext in irgendeiner Weise Gewalt anzutun. Stellen wie  würden nach den heutigen Stichregeln stets so

wiederzugeben sein: . Reeser

hat sich in diesen Fällen getreu an den Urtext gehalten. Wie willkürlich aber der Stecher der Erstausgabe manchmal verfuhr, zeigt die Seite 71 des Neudruckes: in T. 1 und 2 sind die Bogen modern gesetzt, in T. 3 altertümlich. Da eine andere Ausführungsart nicht gemeint sein kann, hätte der Hrsg. hier vereinheitlichen können.

Andererseits wird man R. nicht folgen können, wenn er einen Strich über der Note, der hier wohl in Stichvereinfachung einen Keil ersetzt, in der Neuausgabe stets als Punkt wiedergibt. Gerade der Strich oder Keil erfüllt in jener Zeit mehrere Funktionen: er konnte je nach dem musikalischen Zusammenhang staccato oder portamento ausgeführt werden, war jedoch manchmal auch nur als Akzentzeichen gemeint. Überdies hat Eckard selbst an einigen Stellen Punkte von Strichen unterschieden, etwa über den drei letzten Sechzehnteln des Sopran im T. 11, S. 71. Aus diesem Grunde bleibt es bedauerlich, daß der Hrsg. seinen Neudruck eines für die damalige Zeit wichtigen Nuancierungsmittels beraubt hat.

Abschließend seien noch einige kleine Irrtümer berichtet, die ein stichprobenartiger Vergleich mit dem Originaldruck ergab. S. 18, T. 9: erste Note oben es, durch analoge Stelle zwei Takte vorher gesichert, überdies im Erstdruck ausdrücklich so bezeichnet. S. 21, T. 32: vor dem letzten Akkord fehlt Arpeggiozeichen. S. 62, T. 5: dritte Note im Sopran es. Striche bzw. (nach R.s Schreibweise) Punkte, fehlen: S. 18, T. 7—10 über dem jeweiligen Anfangsakkord; T. 13—14 jeweils über dem zweiten Achtel des Sopran; S. 71, T. 1—2 über den Schlußakkorden im Baß.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Hans Joachim Moser: Die Musik der deutschen Stämme. Wien, Stuttgart, Eduard Wancura-Verlag, 1087 S. (1957). Der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung hat beschlossen, von einer Besprechung des oben genannten Buches in der Zeitschrift „Die Musikforschung“ Abstand zu nehmen, weil er sich von den das Judentum betreffenden Bemerkungen des Buches in aller Form zu distanzieren wünscht.

Erwiderung. Eimert beantwortet (Die Musikforschung IX, S. 510) meine Rezension des von ihm edierten Webern-Heftes der „Reihe“ (IX, 364 f. dieser Zeitschrift.) Die von ihm geäußerten Ansichten sind aber fast alle irrig.

E. schreibt, daß er das ganze verfügbare Material über Webern veröffentlicht habe, nennt aber gleich als Ausnahme einen von Reich früher edierten wichtigen Brief. Da E. weder in der Schrift noch in der Replik angibt, wo dieser Brief zu finden ist, kann die Tatsache der früheren Edition nicht als Entschuldigung der Lücke gelten, zumal er auch einen Brief abdruckt (S. 20), der früher schon von Baruch (Melos 20, 1953, 338) mitgeteilt wurde.

E. behauptet „Schriften (Weberns) sind nicht bekannt“, dabei muß ihm bekannt sein, daß Webern mindestens eine (bis heute ungedruckte) Dissertation schrieb, eine DTÖ-Einleitung und einen Essay über Schönberg (im Piper-Sammelband von 1912), da er, E., selbst Ausschnitte daraus abdrucken ließ. (Leibowitz schrieb auch noch von „divers articles“, die aber bisher nicht bibliographisch nachgewiesen sind.)

In der Rezension bedauerte ich die Abwesenheit einer Bibliographie und die Ignorierung der früher erschienenen Analysen. Eimert replizierte: „Eine solche, auch nur nennenswerte Sekundärliteratur ist mir nicht bekannt ... Außer den von mir charakterisierten von Leibowitz und Searle gibt es keine Analysen Webernscher Werke.“ Im Webern-Heft S. 37 steht als Nachweis lediglich „Humphry Searle (1946) und René Leibowitz (1949)“, doch geht aus dem Folgenden hervor, daß E. Leibowitz' Buch von 1946 meint. E. kennt also den Aufsatz von Searle und das erste Buch von Leibowitz, sonst nichts „Nennenswertes“. Hier folge eine, auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebende Webern-Bibliographie, mit der Angabe, wo sich Analysen befinden (soweit

es nicht schon aus dem Titel hervorgeht): Th. W. Adorno: *Berg and Webern — Schönbergs heirs*, *Modern Music* 8, 1931; *Anton von Webern*, *Schweizerische Musikzeitung*, 1932; *Anton von Webern*, *Auftakt* 16, 1936, 159—163; *Philosophie der Neuen Musik*, 1949; G. W. Baruch, *Anton von Webern*, *Melos* 20, 1953, 337—342; H. Jelinek, *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, 1, 1951 (Analyse von op. 27, 3); R. Leibowitz, *Anton von Webern*, in A. Gides *L'Arche*, 1945, Heft 11; Schoenberg et son école, 1946; *Introduction à la musique de douze sons*, 1949; *Qu'est-ce que la musique de douze sons*, 1948 (letzteres eine Monographie über Weberns op. 24; auch die anderen Bücher mit vielen Analysen. Zu den Büchern vgl. M. Babbitt, *Journal of the American Musicological Society* 3, 1950, 264 ff.); W. Reich, *A. Berg und Anton von Webern in ihren neuen Werken*, *Auftakt* 10, 1930, 132 ff.; *Anton von Webern*. *Die Musik*, 22/2, 1930, 812 ff.; *Anton von Webern*, *Auftakt*, 12, 1932, 164 ff.; *Webern-Heft* der Zeitschrift „23“, Heft 19, 1933 (Webern zum 50. Geburtstag); *Anton von Webern*, *Tempo*, 1946; H. Searle, *Webern's last Works*, *Monthly Musical Record*, 1946; E. Stein, *Weberns Trio op. 20*, *Neue Musikzeitung*, 49, 1928, 517 f. (Analyse); *Anton von Webern*, *The Chesterian*, 1923; *Weberns Ordtestücke*, *Pult und Taktstock*, 3, 1926, 109 f.; Analysen ferner in W. Cobbett, *Cyclopedic Survey of chamber music*, 2, 1930; R. Stephan. *Über einige geistliche Kompositionen Anton von Weberns*, *Musik und Kirche*, 24, 1954, 152—160 (neuerdings noch: *Anton von Webern*, *Deutsche Universitäts-Zeitung* 1956, H. 13/14.); K. Stockhausen, *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24*, *Melos* 20, 1953, 343—348 (Analyse; dazu *Deutsche Universitäts-Zeitung* 1955, Heft 17, S. 16 f.). Dazu kommen noch zahlreiche Kritiken, deren älteste hier des „historischen Interesses“ wegen genannt sei: *Musikalisches Wochenblatt* 38, 1907, 963, ferner Abschnitte in Gesamtdarstellungen der jüngsten Musikgeschichte und vor allem zahlreiche Hinweise in der (reichen) Schönberg-Literatur. E. schreibt: „Schließlich spricht der Rezensent von der allgemein seriellen Musik als einer ‚These, an der Eiwert noch immer festhält‘. Dabei habe ich im Hinblick auf Webern genau das Gegenteil geschrieben, nämlich S. 40, Z. 25—30 und S. 102, Z. 12

bis 15 v. u.“ Er schrieb auf S. 102: „Überall erkennt man (in Weberns op. 28) das Prinzip der seriellen Proportionierung, und wenn Webern auch solche Begriffe nicht angewendet oder gekannt hat, so ändert das nichts an dem Sachverhalt. Und nichts an der Tatsache, daß er das hellste Bewußtsein und die klarste Vorstellung davon gehabt hat. Hier sieht man auch, daß sein Verfahren genau das Gegenteil einer totalen Prädetermination ist; er erhebt die Materialmechanik nicht ins Absolute, er setzt völlig organisch im Keim an, der die volle Erbmasse dessen, was klingen wird, enthält, der sie kontrolliert und steuert und wunderbar zur lebendigen Entfaltung bringt.“ E. spricht von serieller Proportionierung — und das ist's, was ich bestritt — und wendet sich gegen totale Prädetermination. Von der totalen Prädetermination habe ich nicht behauptet, daß E. sie bei Webern gefunden habe. Rudolf Stephan, Göttingen [Die Schriftleitung schließt hiermit die Diskussion.]

Mitteilungen

Bekanntmachung des Präsidenten

In meiner Bekanntmachung (Jahrgang X, 1957, Seite 206) sind irrtümlich falsche Daten angegeben worden. Die Mitgliederversammlung findet Donnerstag, den 10. Oktober 1957, 9 Uhr, im Henry-Ford-Bau der Freien Universität Berlin-Dahlem statt. Die übrigen Veranstaltungen verteilen sich auf Mittwoch, den 9., und Donnerstag, den 10. Oktober. Besondere Einladung geht den Mitgliedern noch zu. Blume

Am 7. März verlieh die Philosophische Fakultät der Universität Kiel dem bekannten Haydnforscher und -sammler Anthony van Hoboken die Würde eines Dr. h. c. In einem Festakt würdigte Professor Dr. F. Blume die Verdienste des neuen Ehrendoktors, die dieser sich besonders durch den Thematischen Katalog der Werke Haydns erworben hat. Dr. h. c. van Hoboken konnte dann am 23. März 1957 seinen 70. Geburtstag begehen. Die Musikforschung gratuliert dem Jubilar herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Am 19. März 1957 feierte Professor Dr. J. Schmidt-Görg (Bonn) seinen 60. Ge-

burstag. Aus diesem Anlaß versammelte das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Bonn Kollegen, Schüler und Freunde des Jubilars zu einer Feierstunde. Als Festgabe wurde diesem im Auftrag des Beethoven-Hauses eine Festschrift mit 28 Beiträgen überreicht. Mitglieder des Collegium Musicum umrahmten die Feier.

Professor Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen) erhielt einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Zürich.

Privatdozent Dr. H. H. Eggebrecht (Erlangen) wurde für das Wintersemester 1956/57 und für das Sommersemester 1957 mit der Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg beauftragt.

Professor Dr. Thr. G. Georgiades ist zum ordentlichen Mitglied der Bayerischen Akademie der Wissenschaften gewählt worden.

Dr. Hans Hickmann (Kairo), langjähriger Leiter der dortigen Musica Viva, ist zum Direktor des Deutschen Kultur-Instituts Kairo ernannt worden.

Berichtigung. Die im laufenden Jahrgang, Seite 111, Anmerkung 35, genannte Arbeit ist nicht von Jan de Vries, sondern von Ronald A. Taylor. Müller-Blattau

Am 11. Februar 1957 verstarb in Gummersbach der Volkskundler und Volksliedforscher Dr. Johannes Koepp im Alter von 62 Jahren. Der am 6. Juni 1895 in Berlin Geborene wurde Lehrer und kam schon früh zum Wandervogel. Dort erhielt

er den Anstoß zur Sammlung von Volksliedern. Seine umfangreiche Volksliedsammlung war für Musikwissenschaft, Rundfunk und Musikverleger von unschätzbare Bedeutung. Koepp hat in zahlreichen Plagiatsprozessen und bei urheberrechtlichen Fragen als Sachverständiger gewirkt, außerdem hat er sich mit der Bibliographie der Lieder der deutschen Jugendbewegung intensiv beschäftigt. Nach dem ersten Weltkrieg promovierte er mit einer Dissertation *Untersuchungen über das Antwerpener Liederbuch von 1544*. 1929 bis 1945 leitete er das Märkische Volkslied-Archiv in Berlin. Von seinen Publikationen sind besonders hervorzuheben *24 Alte Deutsche Lieder aus dem Wunderhorn* (Neuausgabe nach dem Original von 1810), *Handwerkslieder, Volksbrauch im Liede, Deutsche Liederkunde* und das zusammen mit Walter Salmen fertiggestellte Werk *Das Liederbuch der Anna von Köln*. Koepp wirkte zuletzt als Kreisschulrat in Gummersbach und widmete sich Forschungen über Zuccalmaglio. Der Tod hat seinem Wirken und Planen ein Ende gesetzt. Möge der von ihm ausgestreute Samen reiche Frucht tragen. Heinz Schmitz

Der Kongreßbericht Hamburg 1956 ist in Herstellung. Alle Subskribenten, die den Bericht unter Benutzung der Anmeldungskarte zum Hamburger Kongreß 1956 vorbestellt hatten, erhalten ihn zum Vorzugspreis von DM 12.—, obwohl er infolge seines beträchtlichen Umfangs bei Erscheinen DM 18.— kosten wird. Allen Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung, die den Kongreßbericht noch nicht bestellt haben, wird der Vorzugspreis von DM 12.— noch eingeräumt, wenn sie ihre Bestellung bis spätestens 31. Juli 1957 an den Schatzmeister, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35, einsenden.