

DIE MUSIKFORSCHUNG

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

IM BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

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

X. J A H R G A N G 1 9 5 7 / H E F T 4

Erscheinungsweise: Jährlich vier Hefte.

Anschriften: Briefe und Anfragen aller Art sind nicht an einen einzelnen Herausgeber persönlich, sondern stets nur an die Schriftleitung der Zeitschrift „Die Musikforschung“, Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu richten. Die Anschriften der Herausgeber sind: Professor Dr. Friedrich Blume, (24b) Kiel, Universität; Professor Dr. Hans Engel, (16) Marburg/Lahn, Universität; Professor Dr. Max Schneider, (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 289 20). Zahlungen für die Zeitschrift sind auf das Postscheckkonto des Bärenreiter-Verlages, Frankfurt am Main Nr. 10 99 55 unter Angabe für „Die Musikforschung“ zu leisten.

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

Inhalt dieses Heftes:

Seite

Hans Peter Schanzlin: Edgar Refardt zum 80. Geburtstag	465
Lothar Hoffmann-Erbrecht: Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 – 1763	466
Heinz Becker: Meyerbeers Beziehungen zu Louis Spohr	479
Richard Schaal: Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München	487
Walther Krüger: Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit	497

Berichte und Kleine Beiträge

Georg Karstädt: Das Textbuch zum „Templum Honoris“ von Buxtehude	506
Peter Benary: Johann Adolf Scheibes Compendium Musices	508
Bernhard Meier: „Montes exultaverunt“	515

Fortsetzung siehe 3. Umschlagseite

Edgar Refardt zum 80. Geburtstag

VON HANS PETER SCHANZLIN, BASEL

Am 8. August dieses Jahres feierte Dr. iur. und Dr. phil. h. c. Edgar Refardt, der Verfasser des *Historisch-Biographischen Musikerlexikons der Schweiz* (Leipzig-Zürich: Gebrüder Hug & Co., 1928), das Fest seines 80. Geburtstages. Der unermüdete, erstaunlich rüstige Forscher publiziert noch zur Zeit gediegene, aufschlußreiche und äußerst anregende Schriften und Aufsätze, vor allem zur schweizerischen Musikgeschichte. Aus allen Arbeiten Refardts, den älteren wie den jüngsten, spricht dieselbe Forscherleidenschaft und der gleiche klare, originelle und weitblickende Geist.

Refardt, der 1877 in Basel geboren wurde, betätigt sich seit 1915 auf musikwissenschaftlichem Gebiet. Durch seine berufliche Stellung als Verwalter der Basler Orchestergesellschaft stand er jahrzehntelang in engstem Kontakt mit Basels öffentlichem Musikleben. Für die großen Verdienste um die schweizerische Musikgeschichte verlieh die Universität Basel Refardt den Ehrendoktor, welches Ereignis einem Höhepunkt in diesem schlichten Gelehrten-dasein gleichkommt. Mit seinem Freunde Karl Nef zusammen gehört er zu den Mitgründern der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, deren Zentralvorstand er noch heute als sehr aktives Mitglied angehört. Die Universitätsbibliothek Basel verdankt Refardts uneigennützigem Sammeleifer wertvolle Musikschätze und eine ganze Reihe von musikwissenschaftlichen Bibliographien, Katalogen und Statistiken, sowie die Sichtung manches Musikernachlasses. Die Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft gibt aus Anlaß des 80. Geburtstages ihres hochverdienten Ehrenmitgliedes dessen wichtigen *Thematischen Katalog der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts in den Handschriften der Universitätsbibliothek Basel* in einer von Hans Zehntner besorgten Überarbeitung im Druck heraus (Bern: Paul Haupt, 1957).

Die Beschäftigung mit der musikalischen Vergangenheit der Schweiz ist für Refardt wissenschaftliches Anliegen und Herzenssache zugleich. Die meisten der unzähligen größeren und kleineren Arbeiten, welche seinem bevorzugten Forschungsgebiet gewidmet sind, hat er in schweizerischen Fachblättern und in der Schweizer Tagespresse publiziert; eine Auswahl davon, unter dem Titel *Musik in der Schweiz* (Bern: Paul Haupt, 1952), bot zu des Forschers 75. Geburtstag ebenfalls die Basler Ortsgruppe der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Diese Veröffentlichung, das *Musikerlexikon der Schweiz* und Refardts Monographien über Schweizer Komponisten, wie etwa diejenige über *Hans Huber* (Zürich: Atlantis Verlag, 1944), sowie die in ausländischen Zeitschriften erschienenen Aufsätze und nicht zuletzt seine Beiträge in *Musik in Geschichte und Gegenwart* haben den Namen des Gelehrten auch jenseits der schweizerischen Landesgrenzen bekanntgemacht. Zahlreiche Fachkollegen wissen dem hilfsbereiten Forscher und gütigen Menschen herzlichen Dank für manche prompt erteilte Auskunft und viele kluge Ratschläge. — Wir entbieten dem Jubilar unsere herzlichen Glückwünsche.

Sturm und Drang in der deutschen Klaviermusik von 1753 – 1763

VON LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT, FRANKFURT/MAIN

Der Begriff „Sturm und Drang“ hat sich schon lange in der deutschen Literaturwissenschaft fest eingebürgert. Er bezeichnet jene Bewegung einer stürmischen Kulturverjüngung, die aus Protest gegen Aufklärung und Empfindelei des Rokoko ein neues Lebensgefühl verkündete und den dämonisch schöpferischen Menschen auf den Schild hob, dessen Sendung es ist, „*Dasein zu enthüllen*“, wie Herder von dem Musterfall Lessing sagte. Man spricht deshalb auch in der Literaturgeschichte von dem „Höhepunkt der Geniezeit“ und meint damit ungefähr die Jahre 1775–1785¹, die mit den Werken von Lenz, Klinger, Schubart und Wagner umschrieben werden können. In der Musikwissenschaft ist eine auch nur annähernd genau formulierte Begriffsbestimmung bisher noch nicht erreicht worden. Wohl sind ähnliche Erscheinungen eines genialischen Ringens um Originalität und subjektiven Ausdruck in der Musik von J. Stamitz, C. Ph. E. Bach und W. A. Mozart, um nur einige wenige aus der Vielzahl zu nennen, längst bekannt und werden mehr oder weniger rhetorisch mit dem Namen „Sturm und Drang“ belegt, doch fehlten bisher eingehende Untersuchungen und eine präzise Abgrenzung dieser für die weitere Entwicklung der Musik so ungemein wichtigen Zeit. Wichtig ist sie vor allen Dingen deshalb, weil es sich hier um das Stadium einer Stilepoche handelt, in dem Tradition und Fortschritt aufeinanderprallen, wodurch jene Reibungen hervorgerufen werden, die für einen fruchtbaren Neuansatz im Künstlerischen unerlässlich zu sein scheinen. Schon vor einigen Jahrzehnten hat W. Gurlitt in seiner Darstellung von der Wandlung des Klangideals der Orgel auch den nachbarocken Klangtypus dieses Instruments in Deutschland berührt und dabei jene Orchester- oder Konzertorgel der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschrieben, die in ihrer Wirkung etwa den Bestrebungen des Mannheimer Sturm und Drang gleichzusetzen ist². Andere Probleme dieser Bewegung griff E. Reeser auf, als er die Klaviersonaten mit Violinbegleitung einer umfassenden Untersuchung unterzog³. Aber erst die Forschung der jüngsten Gegenwart hat sich intensiver mit den Fragen des musikalischen Sturm und Drang auseinandergesetzt. Vor kurzem erschien eine größere Abhandlung über dieses Thema von H.-H. Eggebrecht, die den Begriff des Ausdrucks in den Mittelpunkt der Betrachtung rückt⁴. Der Verf. geht von dem neuen Erleben aus, das die Musik jener Übergangszeit widerspiegelt, von dem Vermögen des Künstlers, sich selbst in der Musik darzustellen. Eggebrecht faßt die vielfältigen Erscheinungen, die das musikalisch Neue kennzeichnen, in dem Begriff der „*Primären Ausdrucksform*“ zusammen. Auf Grund einer umfassenden Sichtung der schriftlichen Zeugnisse zeigt er die Wandlung des Ausdrucksbegriffes: „*wie er in der zeitgenössischen Musikauffassung (Musikbedeutung) erscheint als Widerspiegelung, allmähliche ‚Hochstilisierung‘ eines neuartigen Musikerlebens — und zwar in der Art, daß wir die Bedeu-*

¹ F. J. Schneider, *Die deutsche Dichtung der Geniezeit*, Stuttgart 1952, S. 1.

² W. Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 27 ff.

³ E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, Rotterdam 1939.

⁴ H.-H. Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29, 1955, S. 323 ff.

tung des Wortes aus seiner (schrift-)sprachlichen Verwendung zu gewinnen versuchen. Der radikale Umbruch gegenüber der vergangenen Musik-, ‚Anschauung‘ gewinnt auf diese Weise konkrete Sichtbarkeit, besonders deshalb, weil das Wort Ausdruck (*espressione; ausdrücken, esprimere*) sowohl in der alten wie in der neuen Zeit zentral ist: der Umbruch ist an ein und demselben Wort abzulesen“⁵. Ist damit von musikästhetisch-literarischer Seite her erstmals der Versuch unternommen worden, die Zwischenepoche der Sturm- und Drangzeit einzukreisen, so will H. Bessler in seiner 1955 veröffentlichten zusammenfassenden Studie von rein musikalischer Warte aus die fundamentale Bedeutung des Werkes J. S. Bachs für die folgende Entwicklung herausstellen⁶. In dieser Arbeit berührt er dabei mehrfach Probleme der Sturm- und Drang-Bewegung und erfaßt die Ausstrahlungen der Bachschen Schöpferkraft bis zu J. Haydns „klassischer“ Wende von 1781.

Die folgende Darstellung bemüht sich, eine Detailfrage der Sturm- und Drangzeit zu lösen. Sie untersucht die mit Sicherheit zu erkennenden Anfänge dieser Bewegung auf dem Gebiet der Klaviermusik in den Jahren 1750 bis 1765. Die Vorgeschichte hat der Verf. an anderer Stelle ausführlich dargelegt⁷. Hier sei nur noch einmal betont, daß im Gegensatz zur italienischen Tastenkunst gerade die deutsche Klaviermusik auf Grund ihrer spezifischen Entwicklung und anderer ausschlaggebender Faktoren in besonderem Maße dazu ausersehen war, entscheidend einer neuen, auf subjektiver Gestaltungskraft beruhenden Tonsprache zum Durchbruch zu verhelfen. Es ist dabei weniger wichtig, wer diese Neuerungen erstmalig zur Anwendung brachte, als vielmehr, wie diese selbst beschaffen waren. Eine genauere Analyse der musikalischen Mittel, die die Bestrebungen der jungen Stürmer und Dränger zum Ausdruck bringen sollten, ist deshalb unumgänglich notwendig.

Drei Werke verschiedener Klavierkomponisten, die als unmittelbare oder mittelbare Schüler J. S. Bachs anzusprechen sind, scheinen an der Herausbildung einer persönlich-geprägten Kunst wesentlich beteiligt gewesen zu sein: C. Ph. E. Bach mit den 18 *Probestücken in Sechs Sonaten zum Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753)⁸, Johann Gottfried Mützel mit den *III Sonates et II Ariosi avec XII Variations pour le clavessin* (1756)⁹ und Johann Gottfried Eckard mit seiner ersten Veröffentlichung, den *Six sonates pour le clavecin* (1763)¹⁰. Mützel hat nach dem Tode J. S. Bachs bei dessen Sohn Philipp Emanuel seine musikalische Ausbildung vervollständigt, Eckard sich dagegen nach Berichten von Zeitgenossen an Bachs Klavierschulwerk nahezu autodidaktisch herangebildet¹¹. Von den beiden Komponisten dürfte jeder die Werke der beiden anderen gekannt haben. Mützel und Eckard sind mit Bachs Sonaten zum *Versuch* bei der Lektüre des Lehrbuchs in Berührung gekommen. Mützels Opus ist bei dem damals

⁵ a. a. O., S. 330.

⁶ H. Bessler, *Bach als Wegbereiter*, AfMw XII, 1955, S. 1 ff.

⁷ L. Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung I, Leipzig 1954.

⁸ Neudruck von E. Doflein, Mainz 1935. Eine vom Schreiber dieser Zeilen herausgegebene Urtextausgabe erscheint demnächst in Verbindung mit der soeben vorgelegten Faksimileausgabe des Bachschen *Versuchs* bei Breitkopf & Härtel, Leipzig-Wiesbaden. Nach freundlicher Mitteilung von Dr. R. Baum (Kassel) bereitet E. Schmidt im Gustav Bosse-Verlag, Regensburg, ebenfalls eine Faksimileausgabe des *Versuchs* vor.

⁹ Neuausgabe Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe I, Heft 6 und 7, hrsg. von L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig 1955.

¹⁰ J. G. Eckard, *Oeuvres complètes*, hrsg. von E. Reeser, Amsterdam-Basel-Kassel 1956. Die Werke von Eckard erscheinen auch im Mitteldeutschen Musikarchiv, Reihe I, Heft 8 und 9, in der Ausgabe des Verf. bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

¹¹ P. v. Stetten, *Erläuterungen zur Geschichte der Reichs-Stadt Augsburg*, Augsburg 1765, S. 261.

sehr bekannten Verleger Haffner in Nürnberg gedruckt worden, vielleicht auf Betreiben Ph. E. Bachs, der seit 1742 Haffners Autor war. Eckard wiederum dürfte durch den rührigen Musikverleger Lotter in Augsburg, der mit Haffner in besten Geschäftsbeziehungen stand, auf Mütthels Werk aufmerksam geworden sein¹². Wie man sieht, ist es eine Kette von naheliegenden Beziehungen, die durch die musikalische Zusammengehörigkeit dieser Werke offensichtlich bestätigt werden. Es scheint deshalb gerechtfertigt, die Klaviersonaten der drei Komponisten nicht als isolierte Einzelercheinungen, sondern als geschlossene Einheit zu betrachten. Jeder baut auf den Errungenschaften des anderen auf, ohne dabei seine Individualität zu opfern; denn gerade sie bestimmt ja entscheidend das Profil der jungen Kunst.

Von allen Neuerungen, die in immer stärkerem Maße seit 1750 in die Musik Eingang fanden, hat wohl keine so tiefgreifende Veränderungen nach sich gezogen, wie die jetzt aufkommende *Übergangsdynamik*. Der Terminus, von A. Heuß vor vielen Jahrzehnten geprägt und noch heute gültig¹³, umschreibt die Möglichkeit, durch kontinuierlichen Übergang von piano zu forte oder umgekehrt Crescendo- bzw. Decrescendowirkungen zu erzielen. Die Musik vor 1750 ist dagegen weitgehend der *Terrassendynamik* verpflichtet. Sie lebt von der Gegenüberstellung von piano und forte. Ihren sinnfälligsten Ausdruck findet diese Kontrastierung im Konzert durch den Wechsel von Solo und Tutti. Trotz des Gegensatzes dieser zwei grundsätzlich verschiedenen Prinzipien müssen wir sie in historischer Sicht als zusammengehörig betrachten: die *Übergangsdynamik* entwickelt sich aus der *Terrassendynamik*. Beide haben fernerhin gemeinsam, daß sie das musikalische Geschehen strukturbildend beeinflussen. Wird die Form eines Konzertsatzes entscheidend von der Klanggruppenregie bestimmt, so greift das *Übergangscrescendo* ebenfalls nachhaltig in die Struktur eines Satzes ein, was an Hand von Beispielen belegt werden soll (s. u.).

Es darf allerdings nicht übersehen werden, daß die meisten Melodieinstrumente (ebenso wie das Clavichord der Bachzeit und der vorangehenden Jahrzehnte) die Möglichkeit besitzen, kleinere dynamische Ausdruckschattierungen durch An- und Abschwollen der Tongebung, etwa innerhalb eines Motivs, anzubringen. Natürlich muß die Melodiebildung eines Stückes einer derartigen Wiedergabe entgegenkommen. Bessler hat deshalb die „*Expressivmelodik*“ verschiedener Bachscher Werke herausgestellt und auf ihre zukunftsweisende Bedeutung aufmerksam gemacht¹⁴. Da nur ein „*gefühlshaft mitgehender Vortrag*“ solche Musik klanglich realisieren kann, scheint für diese Art der Wiedergabe das Wort *Gefühlsdynamik* zuzutreffen¹⁵. Diese *Gefühlsdynamik* wird im Laufe der Zeit, vor allem aber nach 1750, von der jungen Generation immer mehr intensiviert und als wichtiges Ausdrucks-

¹² Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Der Nürnberger Musikverleger Johann Ulrich Haffner*, Acta Musicologica XXVI, 1954, S. 114 ff.

¹³ A. Heuß, *Über die Dynamik der Mannheimer Schule*, Riemann-Festschrift, Leipzig 1909, S. 440 f.

¹⁴ H. Bessler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach*, Kongreßbericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 22; ferner *Bach als Wegbereiter*, S. 8 ff.

¹⁵ Um eine klare begriffliche Unterscheidung der verschiedenen dynamischen Möglichkeiten haben sich bisher A. Heuß (s. Anm. 13) und R. Steglich (*Karl Philipp Emanuel Bach und der Dresdner Kreuzkantor Gottfried August Homilius im Musikleben ihrer Zeit*, Bach-Jahrbuch 1915, S. 79/80) bemüht. Heuß trennt grundsätzlich die *Gefühlsdynamik* im obengenannten Sinne von der *Effektdynamik*, die aus der Anlage der Komposition hervorgeht und satzbildende Funktionen besitzt. Steglich möchte dafür lieber von *Motivdynamik* und *Satzdynamik* sprechen, bezieht also beide Begriffe auf die formale Struktur.

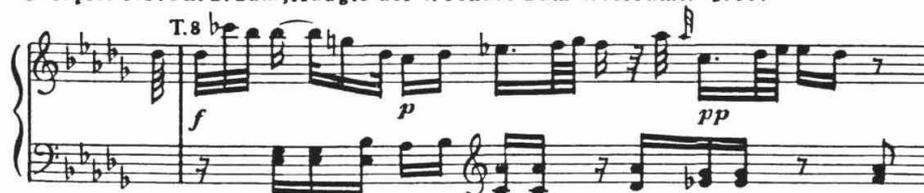
mittel, vornehmlich bei der Gestaltung der langsamen Sätze, in oft übersteigertem Sinne für die Interpretation gefordert.

Es wurde schon betont, daß sich der Wandel des „*statisch Dynamischen der Musik ins affektuos Dramatische*“, wie es W. Gerstenberg formuliert¹⁶, nur langsam und allmählich vollzieht. Schon J. S. Bach zeigt Bestrebungen, über die Terrassendynamik vorzustoßen. In dem b-moll-Präludium aus dem 1. Teil des *Wohltemperierten Klaviers* (BWV 867) erreicht er durch allmähliche Verstärkung der Stimmenzahl unter Wahrung der motivischen Einheit einen crescendoartigen Effekt¹⁷. Ähnliche, wenn auch nicht so ausgeprägte, terrassenmäßige Steigerungen sind bei Bach besonders am Schluß seiner Klavierstücke anzutreffen. Es sei hier auf die a-moll-Fuge (*Wohltemperiertes Klavier I*, BWV 865), das Präludium der Partita I (BWV 825) und den Halbschluß der Gigue in der V. Englischen Suite (BWV 810) verwiesen. Da Bach natürlich keinerlei dynamische Bezeichnungen vorschreibt, kann die Absicht einer Crescendowirkung nur aus dem musikalischen Zusammenhang gefolgert werden. Erst wenn Melodik, Harmonik und Rhythmik im Zusammenwirken eine Steigerung herbeiführen, wird man in dieser frühen Zeit ein Crescendo vermuten dürfen¹⁸.

Etwa in der Mitte des 18. Jahrhunderts geht man einen Schritt weiter und versucht zunächst, mit den alten Bezeichnungen die neuen dynamischen Effekte zu umschreiben. Folgen wie *p – f – ff* oder *f – p – pp* kommen häufig zur Anwendung. Auch hier ist jeweils auf den musikalischen Zusammenhang zu achten, denn bei weitem nicht jede musikalische Phrase, die mit diesen dynamischen Abstufungen erscheint, ist als Crescendo oder Diminuendo im Sinne eines modernen An- und Abschwellens anzusprechen. So machte der Verf. bereits an anderer Stelle auf die vermeintlichen Decrescendi Lodovico Giustinis in dem 1732 erschienenen Sonatenwerk *Sonate da cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martellatti* aufmerksam¹⁹.

Auch die 1753 veröffentlichten *Sechs Sonaten zum Versuch* C. Ph. E. Bachs befinden sich noch ganz auf dem Boden dieser erweiterten Terrassendynamik. Die zwölf Diminuendi, die der Komponist verlangt und meist mit den Zeichen *f – p – pp* und *ff – f – p* festlegt, werden mehr durch registermäßige Abstufungen bestimmt, als daß in ihnen ein kontinuierlicher Übergang zu bemerken wäre (Beispiel 1). Die dy-

Beispiel 1. C. Ph. E. Bach, Adagio der V. Sonate zum «Versuch» (1753)



¹⁶ W. Gerstenberg, Artikel *Dynamik*, MGG III, Kassel 1954, Sp. 1031.

¹⁷ Besseler, *Charakterthema*, S. 22.

¹⁸ Aus diesem Grunde kann ich Bessellers Annahme (*Charakterthema*, S. 22), Händels I. Krönungsanthem (Händel-GA XIV, Nr. 1) beginne mit einem Crescendo, nicht folgen. Wohl steht bei Takt 1 *soft* und bei dem Tutti- und Choreinsatz *loud*, jedoch deutet das m. E. noch nicht auf ein Crescendo hin. Formal besteht diese Einleitung aus zwei getrennten Abschnitten von acht bzw. 15 Takten Länge. Weder ihre melodische und harmonische noch ihre rhythmische Anlage lassen ein Crescendo vermuten. Heuß (*Dynamik*, S. 444) geht auf eine ähnliche Stelle in Händels erstem Concerto grosso ein und betont nachdrücklich, daß eine Ausführung im Sinne der Übergangsdynamik abwegig sei.

¹⁹ Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 81.

namischen Vorschriften wirken oft äußerlich „aufgesetzt“; es fehlt häufig die zwingende Notwendigkeit, mit der sie sich gleichsam von selbst aus dem musikalischen Zusammenhang ergeben. Auch das einzige Crescendo (*p – f – ff*) im Allegretto der IV. Sonate ist noch nicht im Sinne einer neuen Übergangsdynamik gestaltet. Und doch wird an Bachs Vorschriften deutlich, welche musikalische Wandlung sich in diesen Jahren vollzieht und wie die Ausdrucksmöglichkeiten ständig eine Erweiterung erfahren.

Vergegenwärtigt man sich Bachs dynamische Anweisungen im Zeitraum von 1742 bis 1753, so erhält man einen plastischen Eindruck:

1742	<i>Preußische Sonaten</i>	<i>p ; f</i>
1744	<i>Württembergische Sonaten</i>	<i>pp ; p ; f ; fp</i>
1753	<i>6 Sonaten zum Versuch</i>	<i>pp ; p ; pf ; mf ; f ; ff</i> ²⁰ .

Einige Ergänzungen seien hier eingeschaltet. Die heute nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung *pf* (*poco forte*) fordert eine Tonstärke, die zwischen *p* und *mf* liegt. Das Wort *crescendo* kommt 1753 bei Bach noch nicht vor; es wird auch später nur unter besonderen Umständen von ihm aufgegriffen. In seinen letzten Klavierwerken, den *Sechs Sammlungen von Sonaten, Rondos und Freien Fantasien für Kenner und Liebhaber* aus den Jahren 1779–1787²¹, taucht nur fünfmal die Bezeichnung *cresc.* auf, während eine stufenmäßige Umschreibung dieses Effekts weit häufiger anzutreffen ist. Dieses Festhalten an alten, traditionellen Gepflogenheiten ist typisch für die erste Generation nach J. S. Bach, also für Komponisten, die etwa zwischen 1700 und 1720 geboren sind.

Wie entscheidend sich das Bild in der folgenden, um 1730 geborenen Generation wandelt, zeigt besonders anschaulich das 1756 erschienene, zitierte Werk von J. G. Müthel. Dieser Komponist überwindet weitgehend die Terrassendynamik, allerdings weniger durch eine neue Bezeichnung (das Wort *crescendo* kommt auch hier noch nicht vor) als vielmehr durch die dramatische Zuspitzung des gesamten musikalischen Geschehens zu einem Höhepunkt. Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die III. Sonate, in die nicht weniger als zehn Crescendi (von zwölf im ganzen Werk) eingestreut sind, während in den ersten beiden Sonaten nur der Diminuendo-Effekt zur Anwendung gelangt. Es liegt deshalb die Vermutung nahe, daß die III. Sonate am spätesten, erst kurz vor dem Stich, komponiert wurde, während den vorangehenden Sonaten Bachsche Werke Modell gestanden haben.

An einem charakteristischen Beispiel aus dem zweiten Satz der III. Sonate von Müthel soll das Neuartige: die moderne Konzeption eines dynamisch gesteigerten Höhepunkts unter Berücksichtigung aller kompositorischen Mittel, vor Augen geführt werden (Beispiel 2). Die besprochene Steigerung wird von Takt 60 ab vorbereitet; ihre eigentliche Entwicklung beginnt aber erst mit dem Aufschwung im *piano* in Takt 65. Die Triolenbewegung liegt zunächst in der rechten Hand und wird noch durch Achtelnoten bis zur zweiten Hälfte von Takt 67 in ihrem gleichmäßigen Dahinfließen gehemmt. Mit Takt 68 tritt die Steigerung in dreifacher Hin-

²⁰ E. Reeser, *Johann Gottfried Eckard* (Tijdschrift voor Muziekwetenschap XVII, 1949, S. 103) und Artikel *Eckard* (MGG III, Kassel 1954, Sp. 1088), wäre demnach zu berichtigen, desgl. sein Vorwort zur Neuausgabe der Werke Eckards (s. Anm. 10).

²¹ Urtextausgabe (1895 hrsg. von C. Krebs), revidiert vom Verf. 1954 bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Beispiel 2. J.G. Mützel, Mittelsatz der III. Sonate (1756)

T. 65 (Poco adagio)

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system features a *poco f* dynamic and a tempo change to *Poco a poco più allegro*. The third system is marked with the number 70. The fourth system is marked with *ff* (fortissimo). The fifth system is marked with *Adagio* and includes *p* and *pp* (pianissimo) dynamics.

sicht in ein neues Stadium: nach der Zwischenstufe *poco forte* ist das *forte* vorgeschrieben, während durch die Bezeichnung *poco a poco più allegro* eine Beschleunigung des Tempos verlangt wird, die in der absteigenden Sequenz und der Verteilung der Triolen auf beide Hände eine sinnfällige Unterstützung erhält. In Takt 71 wird schließlich nach Oktavparallelführung beider Hände der letzte Höhepunkt im fortissimo und in Vierundsechzigstelbewegung erreicht. Das Diminuendo der letzten beiden Takte zeigt auch im bewegungsmäßigen Ablauf eine klar retardierende Tendenz, die in den abschließenden Achtelnoten ihre Erfüllung findet.

Fassen wir diese Beobachtungen zusammen, so wird eines deutlich: die moderne Übergangsdynamik arbeitet mit den Faktoren von Ursache und Wirkung. Können wir die Ursache dieses Crescendos in der Stauung erblicken, die die wohldisponierte

Steigerung hervorruft, so besteht die Wirkung in der Entspannung, also vornehmlich darin, daß der Höhepunkt eine Zeitlang festgehalten wird, daß man sich auf ihm eine Weile „austoben“ kann. Natürlich ist es möglich, auch auf andere Weise ein Übergangscrescendo zu gestalten, und es gibt viele Beispiele ohne diesen „vulkanartigen“ Effekt auf dem Kulminationspunkt. Dennoch ist er charakteristisch für die junge Generation, die zum ersten Mal ihrem Subjektivismus ungezwungen Ausdruck verleiht und eine gewisse Entdeckerfreude an den elementaren, neuartigen Wirkungen offenbar werden läßt²². Auch in unserem Beispiel tut sich eine völlig neuartige Welt auf, ichbezogen, dramatisch zugespitzt, im schärfsten Gegensatz zu der statischen Dynamik einer vergangenen Epoche. Müthel ist der erste, der ihr als Stürmer und Dränger Eingang in die Klaviermusik verschafft. Durch die motivische Geschlossenheit, die nahtlosen Übergänge, die Beteiligung aller kompositorischen Mittel erreichen einige seiner Crescendi eine seltene Wucht und Eindringlichkeit, so daß sie als typische Beispiele einer persönlich gestalteten Übergangsdynamik angeführt werden können.

Die mit Müthel in ein entscheidendes Stadium getretene Entwicklung findet in den Kompositionen von J. G. Eckard ihre Fortsetzung. Bei ihm wird erstmalig in der Klaviermusik das Wort Crescendo ausgeschrieben. In seinem op. 1, den *Six sonates pour le clavecin* (1763), verlangt er 23 Crescendi, von denen sieben mit diesem Wort bezeichnet sind, die übrigen jedoch noch in herkömmlicher Manier durch Abkürzungsbuchstaben kenntlich gemacht werden. Das umschriebene Diminuendo fehlt bei ihm fast ganz; nur dreimal kann es nachgewiesen werden. Obwohl noch viele Crescendi im Sinne der Bachschen Terrassendynamik angelegt sind, finden sich doch manche Stellen moderner Prägung, die an Müthel erinnern. Einige Takte aus dem Vivace der III. Sonate seien hier herausgegriffen (Beispiel 3).

Beispiel 3. J. G. Eckard, Vivace der III. Sonate (1763)

T. 50

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked with a piano (*p*) dynamic. The second system is marked with a crescendo (*cresc.*), followed by fortissimo (*ff*), and then piano (*p*). The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music features a prominent crescendo in the second system, with a fortissimo peak followed by a piano ending.

Eckard benutzt in ihnen als kompositorisches Hilfsmittel der Steigerung den Übergang von der engen zur weiten Lage. Er verweilt nur einen Takt lang auf dem Höhepunkt, setzt ihm aber harmonisch durch Ausweichen in die Wechseldominante (G-dur innerhalb von f-moll) ein besonderes Glanzlicht auf. Die Wucht der Wirkung wird jedoch nicht, wie bei Müthel, organisch durch ein Diminuendo aufge-

²² Vgl. hierzu Heuß, *Dynamik*, S. 444 f.

fangen, sondern unvermittelt durch die Vorschrift *piano* abgebrochen, ein Kunstgriff, der in einem so stürmischen Schlußsatz wie diesem mit ganz bestimmter Absicht zur Anwendung kommt.

Eckards dynamische Ausdrucksskala von 1763 weist über die Bachs von 1753 kaum hinaus. Neben dem schon genannten, jetzt ausgeschriebenen *Crescendo* kommt lediglich die Zwischenstufe *mp* neu vor. Sie entspricht etwa der bei Mützel gebräuchlichen Bezeichnung *poco piano*. Erst in Eckards zweitem Werk, den 1764 veröffentlichten *Deux sonates pour le clavecin ou le pianoforte*, werden die Vortragsanweisungen differenzierter. Dort finden wir die bis dahin in der Klaviermusik noch nicht verwendeten feineren Nuancen *rinf.*, *mezza voce*, *dolce*, *tenuto*, *legato* und *un poco cresc.* Diese für damalige Begriffe äußerst genauen Vorschriften sind auf die neuen Möglichkeiten des Instruments zugeschnitten, für das Eckard schreibt, des Pianofortes Steinscher Konstruktion.

Das Problem des Klavierbaus steht in engstem Zusammenhang mit den Neuerungen auf dynamischem Gebiet. Schon 1709 hatte Cristofori die Konstruktion des Hammerklaviers der Öffentlichkeit vorgelegt. Freilich dauerte es noch viele Jahrzehnte, bis aus diesen Versuchen ein in seiner Art dem Cembalo ebenbürtiges Instrument entwickelt worden war. Auf jeden Fall konnte in den dynamischen Möglichkeiten das Clavichord bis etwa 1760 mit dem Hammerklavier konkurrieren. Wie zögernd und kritisch die Zeit vom Pianoforte Kenntnis nahm, zeigt der 1753 veröffentlichte erste Teil von Bachs *Versuch*, in dem das Instrument nur einige Male ganz am Rande erwähnt wird. Es ist deshalb kaum anzunehmen, daß Bach bei der Komposition seiner Probestücke an das Hammerklavier gedacht hat. Viel eher nahm er sich die in bescheidenen Grenzen vorhandenen dynamischen Abstufungen des Clavichords zum Vorbild, als er seine Sonaten niederschrieb. Ein eindeutiger Hinweis zur Verwendung dieses Instruments findet sich im Largo der IV. Sonate, in dem zweimal die *Bebung* gefordert wird.

Auf den ersten Blick scheint das zarte Clavichord den temperamentvollen Ausbrüchen der III. Sonate von Mützel nicht gewachsen zu sein. Man darf aber nicht vergessen, daß die Blütezeit des Clavichords gerade in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fiel und 1756 größere und kräftigere Typen angefertigt wurden, als sie heute gewöhnlich hergestellt werden. Diese Instrumente besaßen Möglichkeiten für *Crescendo*- und *Decrescendoeffekte*, die auf dem frühen Hammerklavier keineswegs modulationsfähiger ausgeführt werden konnten. Auch das Cembalo war inzwischen durch Schwellvorrichtungen dynamisch biegsamer gemacht worden. Es ist deshalb schwer zu entscheiden, an welches Tasteninstrument Mützel bei der Komposition seiner Sonaten vornehmlich gedacht hat, wahrscheinlich in erster Linie an das leistungsfähige Clavichord und erst in zweiter Linie an das Hammerklavier. Ich möchte deshalb hier ausdrücklich meine früher geäußerte, überspitzte Formulierung, Mützels Werke seien ausschließlich für das Hammerklavier bestimmt, revidieren²³. Aus der unverfänglichen Sammelbezeichnung „*pour le clavessin*“ auf dem Titelblatt seines Werks läßt sich jedenfalls nicht auf ein bestimmtes Instrument schließen. Bezeichnenderweise unterscheidet sich Mützels 1771 in Riga bei

²³ *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 126, und Vorwort zur Ausgabe der Mützelschen Werke (s. Anm. 9).

Hartknoch veröffentlichtes *Duetto für 2 Claviere, 2 Flügel oder 2 Fortepiano* stilistisch nicht von den Sonaten von 1756²⁴. Auch hier steht das Clavichord (= *Clavier*) in der Aufzählung der Instrumente an erster Stelle²⁵.

Von Eckard wissen wir schließlich aus dem Vorwort zu op. 1 genau, daß er mit seinen Sonaten an die neuen Möglichkeiten des Fortepiano dachte. Inspiriert von den Schöpfungen des Klavierbauers J. A. Stein²⁶, reiste er mit diesem 1758 nach Paris und propagierte dort mit seinen Kompositionen und Improvisationen das neue Instrument. Seine einführenden Worte zu der Ausgabe von 1763, auf deren historische Bedeutung schon Reeser aufmerksam gemacht hat²⁷, seien hier noch einmal im vollen Text angeführt: „*J'ai tâché de rendre cet ouvrage d'une utilité commune au Clavecin, au Clavichorde, et au Forté et Piano. C'est par cette raison que je me suis cru obligé de marquer aussi souvent les doux, et les fort, ce qui eut été inutile se je n'avais eu que le Clavecin en vue.*“ Für Paris bedeutete seine Kunst eine Sensation, denn gerade in dieser Stadt hatten sich die Traditionen der französischen Clavecinisten und mit ihnen die Herrschaft des Cembalos bis nach 1760 unverändert bewahrt. Erst die deutschen Musiker des Sturm und Drang brachen in dieser Zeit den Bann.

Lassen sich auf diese Weise allein von der Dynamik aus sichere Belege für den Zeitpunkt gewinnen, an dem wir mit Bestimmtheit die Anfänge der Sturm-und-Drang-Bewegung in der deutschen Klaviermusik ansetzen können, so sind natürlich damit die Möglichkeiten, neue Erkenntnisse zu gewinnen, keineswegs erschöpft; denn auch die Formgestaltung der betreffenden Werke, ihre Melodik, Harmonik und Rhythmik deuten in mannigfaltiger Hinsicht auf den Willen der jungen Generation, sich selbst in der Musik auszudrücken, mehr und mehr die Persönlichkeit des schöpferischen Individuums in den Vordergrund zu rücken. So zeigen gerade die Werke der hier besprochenen drei Komponisten, wie verschiedenartig die von ihnen bevorzugten Mittel sind, mit denen sie ihre Sonaten originell und einmalig gestalten.

Bei Bachs Probestücken von 1753 steht die Kunst der Improvisation im Vordergrund. Sie findet ihren charakteristischen Ausdruck in der Schluß-Fantasia der VI. Sonate, der ersten ihrer Art, die der Komponist veröffentlichte. Hier können wir in der Tat von einer individuellen Schöpfung sprechen, einer Eingebung des Augenblicks, die dennoch, zuchtvoll und gebändigt, von dem klar ausgeprägten Formensinn des Meisters Zeugnis ablegt. Aber noch auf andere Weise erhalten die improvisatorischen Elemente Eingang in dieses Werk. Es sei auf die tokkatenhaft freien Einleitungssätze der V. und VI. Sonate verwiesen, die zwar ohne Unterbrechung in einheitlichem Ablauf dahinströmen, in ihrer Grundhaltung aber doch durchaus improvisatorisch entworfen sind. Schließlich zeigen die beiden auskomponierten, taktstrichlosen Kadenzen des Largo (IV, 2) und Adagio (VI, 2) Bachs Bestreben,

²⁴ Neuausgabe von A. Kreutz in Nagels Musikarchiv, Nr. 176, Kassel 1954.

²⁵ Auf diese Parallelität machte mich freundlichst M. S. Kastner (Lissabon) aufmerksam. Bei der Vorbereitung eines historischen Konzerts auf alten Instrumenten probierte er Mühels Kompositionen von 1756 der Reihe nach auf modernen Flügeln, historischen Hammerklavieren und großen Clavichorden, wie sie u. a. die dänische Firma Hornung og Møller heute baut, und entschied sich für das Clavichord, weil hier „*die Musik vollkommen zur Entfaltung kam und viel spontaner, natürlicher und vor allem ausdrucksvoller klang*“. Mögen auch mitunter bei Lösung dieser Probleme persönliche Geschmacksfragen eine Rolle spielen, so bin ich Kastner, dem anerkannten Experten für alte Klaviermusik, für seine Versuche und Anregungen zu großem Dank verpflichtet.

²⁶ Vgl. E. Hertz, *J. A. Stein*, Wolfenbüttel-Berlin 1937.

²⁷ Artikel *Eckard*, MGG III, Kassel 1954, Sp. 1088.

die Form auszuweiten und das musikalische Geschehen einem Höhepunkt zuzuführen, auf dem der Spieler in völliger persönlicher Freiheit noch einmal dem Stück ein Glanzlicht aufsetzen kann (Beispiel 4).

Beispiel 4. C. Ph. E. Bach, Schluss des Adagics der VI. Sonate zum «Versuch» (1753)



Das Improvisatorisch-Freizügige erhält bei Müthel einen ganz anderen Charakter als bei Bach. Es kommt vornehmlich in der Passagentechnik der Ecksätze zum Vorschein, die auf den doppelten Umfang der bisherigen Norm ausgeweitet werden. Mit unermüdlicher Kombinationskunst entwickelt Müthel ein höchst abwechslungsreiches Laufwerk, dessen Mannigfaltigkeit keinerlei Vorbilder aufzuweisen hat²⁸. Die Triolenbewegung mit vielen Varianten herrscht vor, entweder frei improvisiert oder thematisch gebunden. Bei aller Weitschweifigkeit in den Ecksätzen versteht es der Komponist aber, die Form zu wahren und eine straffe Ordnung durch häufige Wiederholungen der Themen zu erreichen. Im ersten Satz der Einleitungssonate z. B. erklingt das Hauptthema achtmal, das Nebenthema zwölfmal. Um einer Ermüdung vorzubeugen, werden die Themen stets auf andere Stufen versetzt und treten abwechselnd in Dur oder Moll auf. Durch diesen Kunstgriff bleibt trotz aller improvisatorischen Einwüfe stets die Einheit des Satzes gewahrt.

Müthel hat in seinem Brief an einen ungenannten Freund, den der deutsche Übersetzer von Burneys Reisetagebüchern abdruckt²⁹, bemerkenswerte Ausführungen zum Schaffensvorgang gemacht, die charakteristisch für die junge Generation des Sturms und Dranges sind. Er schreibt u. a.: „Würde man sparsamer und nur alsdann arbeiten, wenn der Geist ausgeruht und sich völlig von den vorigen Gedanken befreiet und erhohlet hätte; so würde man neu und feurig denken...“ Der Wille, immer originell in der Komposition zu sein, kommt in diesen Worten programmatisch zum Ausdruck. Sieht man sich aber unter diesen Gesichtspunkten einmal seine Sonaten an, entdeckt man, daß er selbst sich nicht immer an sein Programm gehalten hat. Müthel plündert sich oft selbst aus. Qualitativ, besonders in der Mannigfaltigkeit der Erfindung, fallen die Sonaten II und III gegenüber dem ersten, genialisch konzipierten Werk ab. So ist das Thema im dritten Satz der dritten Sonate motivisch mit Teilen des Schlußsatzes aus der zweiten Sonate

²⁸ Schon Burney, *The Present State of Music in Germany*, London 1773, S. 328 f., rühmt die originellen Passagen Müthels.

²⁹ Vollständig wiedergegeben bei L. Hoffmann-Erbrecht, *Deutsche und italienische Klaviermusik*, S. 123.

(Takt 72 ff.) verwandt. Oft werden Bestandteile des musikalischen Geschehens in anderen Stücken mit veränderter Tonart und abweichendem Metrum zitiert. Neben zahlreichen Parallelen dieser Art finden wir auch direkte Verpflanzungen. So sind Stellen aus dem zweiten Satz der Sonate III ihren Vorgängern im ersten Satz der Sonate II wie aus dem Gesicht geschnitten, und wer diese beiden Stücke nacheinander spielt, merkt deutlich, daß Müthel sich wiederholt³⁰. Hier liegen die Grenzen seines Könnens, mag auch der Wille zur Originalität noch so groß sein.

Im Sinne seiner Zeit unerreicht und originell ist Müthels Variationskunst. Zweifellos hat Ph. E. Bach seinem Schüler auch in dieser Technik die entscheidenden Anregungen vermittelt³¹; aber in der Art, wie Müthel die Themen abwandelt, zeigt sich sein Hang zum Übersteigerten, mitunter Gekünstelten, Manierierten, die Suche nach dem Einmaligen, Noch-Nie-Dagewesenen. Das gilt sowohl für die Veränderungstechnik in einigen Sonatensätzen (vor allem in dem Einleitungsstück der III. Sonate, das durch die Geschlossenheit der thematischen Substanz sehr konzentriert wirkt) wie in verstärktem Maße für die beiden Variationenzyklen, die 1756 den Sonaten beigelegt wurden und zu den bedeutendsten Werken dieser Art nach J. S. Bachs sogenannten *Goldbergvariationen* gerechnet werden müssen. Schon die Themen sind so labil wie irgend möglich gestaltet. Man vermutet hinter ihnen selbst eine Variation über etwas Davorliegendes, Stabileres. Sie sind reich verziert, figurativ ausgeschmückt und wenig markant im Sinne eines Grundgerüsts, das frei variiert werden soll. Auch die bunte Folge der Variationen zeigt in der Gruppierung eine Unruhe, hinter der sich eine neue Haltung verbirgt. Das bizarr geformte Stück kontrastiert mit dem komplementärrhythmischen, dem energisch betonten folgt ein elegantes Laufstück, auf stürmende Passagen der einfache Schreitbaß eines Adagios und auf überschäumende Bereicherung des Themas das Vereinfachende. Schließlich endet jeder Zyklus in großer Finalwirkung mit einem Feuerwerk selbstherrlicher Kadenzten. Gerade in der 12. und letzten Variation beider Werke gewinnt das Pianistische ganz die Oberhand. Die Achttaktperiode des Themas wird doppelt variiert. Klavieristische Kadenzierungen, Läufe, Akkordbrechungen, Triller, Arpeggien und Fermaten geben den Bravournummern ein improvisatorisch-rhapsodisches Gepräge. Müthel bemüht sich, dem Thema alles Liedhafte und Klare zu nehmen. Unser metrisches Gefühl kann die Taktgrenzen nicht mehr unterscheiden, und auch die Perioden sind so zerstört, daß wir kaum noch der Achttaktigkeit und der Wiederholung der harmonischen Abfolge gewahr werden. Müthels Hang zum Dunklen, Unklaren und musikalisch nicht Begründbaren tritt hier unverhüllt in Erscheinung.

Die Mittelsätze der I. und III. Sonate von Müthel scheinen auf den ersten Blick völlig frei gestaltet zu sein. Mit einer Kühnheit, die sich Ph. E. Bach auch in späteren Jahren nie angemaßt hat, drängt der Komponist auf der Grundlage eines oft rezitativisch freien Vortrags hier zu einer ganz persönlichen Aussage. Das Tempo dieser Sätze schwankt ständig. Im Mittelsatz der III. Sonate, der die Überschrift *Un poco allegro* trägt, wird 18mal ein Wechsel vorgeschrieben; dabei werden

³⁰ Ich verwende hier und im folgenden gelegentlich einige Ergebnisse aus Seminararbeiten von E. J. Dreyer und P. Gülke, die die Klaviermusik Müthels und Eckards behandeln und in meiner Übung zur Klaviermusik des 18. Jahrhunderts im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Jena 1955 angefertigt worden sind.

³¹ Vgl. K. v. Fischer, *C. Ph. E. Bachs Variationenwerke*, *Revue Belge de Musicologie* VI, 1952, S. 190 ff.

scheinbar wahllos die *Tempi Largo, Adagio, Un poco adagio, Poco a poco piu allegro* und *Allgro* berührt. Die Rhythmik ist aufs höchste gesteigert; nicht selten trifft man 128stel an, bei denen oft fraglich bleibt, ob sie exakt wiedergegeben werden können. Der Melodik fehlt häufig die klare Linienführung; sie wird durch floskelhafte Einschübe zerrissen und durch große Sprünge bizarr ausgeweitet.

Trotzdem gelingt es Müthel, im Mittelsatz der III. Sonate den Eindruck der Geschlossenheit hervorzurufen, einmal durch den ständig wiederkehrenden Kontrast von *Allegro* und *Adagio*, zum anderen durch seine geniale motivische Variationskunst, die fortwährend Bekanntes und doch wieder Verändertes auftauchen läßt. Mit diesen Mitteln gibt er dem Ganzen einen gewissen einheitlichen Charakter und schützt den Satz vor dem Auseinanderfallen. Es kann aber nicht übersehen werden, daß hier das Äußerste gewagt wird. Ein Schritt über diese lockere Verbindung von Einzelteilen hinaus muß unbedingt zum Chaos führen, zur beziehungslosen Aneinanderreihung von „sprechenden“ Melodiefloskeln, die nur noch vom Komponisten selbst verstanden werden können. Müthel steht mit diesen Sätzen an der Grenze des Kontrollierbaren, was Eggebrecht mit folgenden Worten umschreibt: „Das Bedeuten der Musik wird der Kontrolle, der Faßbarkeit, der konkreten Möglichkeit einer Erklärbarkeit entzogen. Was einst in seinen Beziehungen klar und deutlich erkannt werden sollte und konnte, das ist in jenen Jahrzehnten des Sturms und Drangs in die imaginäre Sphäre des Inneren hineingezogen worden“³². Eine derart ungestüme Heftigkeit in der Offenbarung des persönlichen Gefühlslebens ist bei keinem anderen Klavierkomponisten der Jahrhundertmitte zu bemerken. Wie Müthel als Mensch ein origineller, nervöser Kauz gewesen sein soll — Sietz berichtet z. B., er habe später in Riga im Winter nur dann konzertiert, wenn durch hohen Schneefall das Schlittenfahren und damit auch das Schellenläuten ausgeschlossen gewesen sei³³ —, so sind auch seine Kompositionen nur unter dem Gesichtspunkt eines gewollt individualistischen Personalstils richtig einzuschätzen. Vergleiche mit den Werken des etwas jüngeren Eckard machen das Gesagte deutlich. In diesen finden wir nur gelegentlich temperamentvolle Ausbrüche, und zwar gerade in den offensichtlich frühesten, noch vor 1758 in Deutschland entstandenen Sonaten³⁴. Die Pariser Salonatmosphäre, in der der Komponist später aufging, zwang zu einer gemäßigteren Haltung, die die Merkmale des galanten und empfindsamen Stils in sich vereinigt. Diese Feststellung trifft zumindest auf Eckards gedruckte Werke zu; es ist aber anzunehmen, daß er als freier Improvisator auf dem neuen Hammerklavier keine Zurückhaltung zu üben brauchte und unmittelbar sich selbst aussprechen konnte. Eine Vorstellung davon vermitteln etwa die Durchführungsteile der I. und III. Sonate von op. 1 (Beispiel 5).

Eckard legt das Schwergewicht seiner individuellen Aussage auf die Harmonik, im Gegensatz zu Müthel, der besonders die Melodik und Rhythmik seinen Zwecken dienstbar macht. In unserem Beispiel weicht er in Takt 38 unvermittelt von B-dur nach b-moll und Ges-dur aus, bevorzugt in der ganzen Durchführung verminderte Dreiklänge und leitet den Abschnitt über einen chromatisch absteigenden Baß zielstrebig zum Fortissimo-Höhepunkt. Die wechselhafte Motivbildung, die fluk-

³² *Ausdrucks-Prinzip*, S. 337.

³³ R. Sietz, *Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um J. S. Bach*, Bach-Jahrbuch 1935, S. 38.

³⁴ Reeser, Artikel *Eckard*, MGG III, Sp. 1089.

Beispiel 5. J.G. Eckard, Durchführung des 1. Satzes der 1. Sonate (1763)

T. 34

The musical score consists of six systems of piano and bass staves. The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 7/8. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Measure numbers 34, 40, and 46 are clearly marked. The piece shows a progression from a relatively calm texture to a more intense and complex one, culminating in a fortissimo (ff) section.

tuierende Harmonik und die lockere Reihung verschiedener Episoden geben diesem Teil ganz den Charakter einer improvisierten, aber durch lebendiges Formbewußtsein gezügelten Gestaltung. Stellt man der Durchführung die sehr kantabel und gefällig gehaltenen Eingangsthemen gegenüber, dann zeigt sich deutlich, wie der Komponist den scharfen Kontrast geschlossener Satzglieder sucht und demonstrativ betont.

Unter den harmonischen Mitteln, derer sich Eckard im Anschluß an die Bestrebungen Ph. E. Bachs zur Steigerung des musikalischen Ausdrucks bedient, spielt der vorbereitete oder in freier Weise eingeführte Vorhalt eine besondere Rolle. Der Reiz seines leittönigen Gebrauchs wird entdeckt und immer wieder ausgenutzt, ehe er (nunmehr des Gewollten und Absichtlichen entkleidet) ein integrierender Bestandteil der Melodie Mozarts wird. Offenbar ist die häufig mit dem Vorhalt verbundene synkopische Wirkung von der ganzen Zeit als neuartig und interessant empfunden worden. Im Seitenthema des ersten Satzes der Sonata II (T. 13 ff.) wird dieser Reiz mehrere Takte lang ausgekostet. In Eckards op. 2, den *Deux sonates pour le clavecin ou le pianoforte* (1764), tritt das Synkopische noch stärker in den Vordergrund. Gleich im ersten Satz der Sonata I wird es bei einer dynamischen Steigerung Bestandteil eines größeren Zusammenhangs. Oft aber verwendet Eckard den Vorhalt nur als Mittel zur Kontrastierung, so etwa im *Affettuoso* und *Vivace* der dritten Sonate von op. 1.

Diese f-moll-Sonate ist wohl die kühnste Komposition aller von Eckard veröffentlichten Werke. Beim ersten Satz entdeckt man zwar noch im punktierten Rhythmus des Hauptthemas einige Parallelen zur Pathetik der längst überholten Ouvertüre vergangener Zeiten, aber Unisono-Triolengänge, Läufe und melodisch bestimmte Abschnitte sorgen für ein sehr abwechslungsreiches Geschehen; besonders die Schlüsse sind improvisatorisch frei hingeworfen. Am bewegtesten und leidenschaftlichsten gebärdet sich jedoch der Komponist im Finale. Reiche Chromatik, wild aufbegehrende Passagen in Verbindung mit mehreren, satztechnisch bedingten Crescendi prägen das Stück zu einem Wurf ersten Ranges, der viele für die Anfänge der Sturm-und-Drang-Zeit charakteristische Merkmale in sich vereinigt.

Wie befruchtend Eckards Klavierkompositionen auf den jungen Mozart gewirkt haben, hat Reeser nachgewiesen³⁵. Wahrscheinlich war es gerade diese neuartige, ungestüme Leidenschaft, die sich dem Knaben so unauslöschlich eingeprägt hat. Mozarts 1778 in Paris komponierte a-moll-Sonate für Klavier (KV 310) legt davon Zeugnis ab, daß die Begegnung mit den jugendlichen Stürmern und Drängern nicht in Vergessenheit geraten war und die Summe der Eindrücke früherer Jahre nun künstlerisch auf weit höherer Stufe ihren Niederschlag fand. So werden die charakteristischen Neuerungen der ersten deutschen Vertreter der Sturm-und-Drang-Bewegung in der Klaviermusik mehr und mehr Allgemeingut der musikalischen Welt. Ein neues Zeitalter der Musik ist angebrochen.

Meyerbeers Beziehungen zu Louis Spohr

VON HEINZ BECKER, HAMBURG

Mit der von Eugen Schmitz besorgten Neuausgabe der Selbstbiographie Louis Spohrs¹ ist ein wichtiges Quellenwerk des 19. Jahrhunderts wieder allgemein zugänglich geworden. Der Herausgeber hat sich dabei bemüht, das Verständnis der Spohrschen Mitteilungen durch einen breiten Anmerkungssteil zu vertiefen. Daß er in einem

³⁵ ebenda.

¹ Bärenreiter-Verlag Kassel, 1954.

Falle einem Irrtum erlegen ist, tut seiner Leistung keinen Abbruch, mag aber Anlaß sein, im folgenden eine Richtigstellung zu bieten.

Spohr ist mehrfach mit Meyerbeer in Berührung gekommen und hat in seiner Lebensdarstellung über die Begegnungen mit dem nachmals so angefeindeten Opernkomponisten getreulich berichtet. Er lernte Meyerbeer 1801 kennen, als sich der junge Bankierssohn in einem der elterlichen Konzertabende, auf denen Spohr als Geiger mitwirkte, seine ersten Pianistenlorbeeren verdiente. Beide trafen sich wieder in Wien 1813, wo sich Spohr von dem gefeierten Pianisten die neu komponierten Teile seiner *Faust*-Partitur vorspielen ließ:

„Hatte ich einige Nummern vollendet, so eilte ich damit zu Meyerbeer, der sich damals in Wien aufhielt und bat ihn, sie mir aus der Partitur vorzuspielen, worin dieser sehr excellirte. Ich übernahm dann die Singstimme und trug sie in ihren verschiedenen Charakteren und Stimm-lagen mit großer Begeisterung vor. Reichte meine Kehlfertigkeit nicht aus, so half ich mir mit Pfeifen, worin ich sehr geübt war. Meyerbeer nahm großes Interesse an dieser Arbeit, welches sich bis in die neueste Zeit erhalten zu haben scheint, da er während seiner Leitung der Berliner Oper den ‚Faust‘ von neuem in Scene setzte und mit großer Sorgfalt selbst einübte“².

Der letzte Satz hat Schmitz zu der einschränkenden Anmerkung veranlaßt:

„Meyerbeers Interesse für Spohrs ‚Faust‘ war wohl Berechnung. Die Berliner Einstudierung des ‚Faust‘ geschah, um das gefürchtete Vordringen der Musik Richard Wagners aufzuhalten“³.

Schmitz verzichtet leider auf eine Begründung für seine Behauptung, die möglicherweise gar nicht das Ergebnis eigener Forschungen ist, sondern nur die denunzierenden Formulierungen Ludwigs Nohls sinngemäß übernimmt, in denen es heißt:

„Meyerbeer wußte wohl, was er mit der Einstudierung des ‚Faust‘ that. Hielt er so den damaligen Berliner oder eigentlich deutschen Geschmack auf seiner Bahn, so hemmte er den Strom des Neuen, der mit Richard Wagner ihm selbst wie allen ‚deutschen Kapellmeistern‘ mit vernichtendem Vergessen drohte“⁴.

Bei diesen scheinbar belanglosen Anmerkungen handelt es sich in Wirklichkeit um schwerwiegende Beschuldigungen, die man nicht unbegründet erheben sollte. Der von Spohr geschilderten Haltung Meyerbeers wird ein niedrig berechnender Schachzug unterstellt mit dem Ergebnis: Meyerbeer wollte nicht Spohr fördern, sondern Wagner schädigen. Der historische Makel, der auf Meyerbeers Persönlichkeit und Kunst lastet, ist damit erneut verstärkt worden, und der Leser, der den Sachverhalt meist nicht nachprüfen kann, findet das ihm bisher suggerierte, verfälschte Meyerbeerbild scheinbar bestätigt. Man muß die zeitgenössischen Urteile kennen, die Meyerbeer ständig Kosmopolitismus und Franzosentum vorwerfen, um die Argumentierung Nohls voll zu erfassen, der Meyerbeer plötzlich mit dem konventionellen Deutschtum gegen den wagnerischen Avantgardismus anrücken läßt. Nohl wie Schmitz übersehen völlig, daß nach Spohrs eigenem Bericht Meyerbeer schon 1813 in Wien ein „großes Interesse“ an der Entstehung der Faustoper hatte. Nun ist Nohl zugute zu halten, daß er die frühen Beziehungen Meyerbeers zu Wagner noch nicht einwandfrei übersehen konnte, da das Aktenmaterial zu der Zeit,

² a. a. O. I, 191.

³ a. a. O.

⁴ Ludwig Nohl, *Louis Spohr*, Reclams Musikerbiographien 7. Bd., S. 34.

als er seine Broschüre über Spohr verfaßte, noch nicht publiziert war. Hingegen hätte man sich gewünscht, daß bei der Neuauflage der Spohrschen Selbstbiographie die Auffassung Nohls an Hand der Arbeiten von W. Altmann⁵ und J. Kapp⁶ widerlegt worden wäre. Es ist hier nicht der Ort, das Verhältnis Meyerbeers zu Wagner in allen seinen schwierigen Verästelungen darzulegen, aber es soll wenigstens ausgesprochen werden, daß Wagner zu jener Zeit (1843) für Meyerbeer weder eine Gefahr bedeutete noch dessen Interesse in besonderer Weise erregte. Meyerbeer schätzte Wagners Talent, wie er auch die Begabungen anderer zeitgenössischer Komponisten anerkannte; er war aber weit davon entfernt, Wagners künstlerische Ausnahmestellung, die dieser ja erst später einnahm, auch nur zu ahnen, geschweige denn gegen das Vordringen Wagnerscher Musik Maßnahmen zu ergreifen, zumal von einem solchen Vordringen noch gar keine Rede sein konnte. Was die persönlichen Beziehungen anbelangt, so waren Wagners Ichbetontheit und Selbstsicherheit dem Naturell Meyerbeers viel zu sehr entgegengesetzt, als daß dieser sich für den jungen Opernkollegen hätte innerlich erwärmen können. Man hat Meyerbeers zunehmende Reserviertheit gegenüber Wagner bisher dessen wachsendem künstlerischem Ruhme zugeschrieben. Das ist zweifellos irrig. Wenn etwas einer wahren Annäherung entgegenstand, dann Wagners egozentrische Veranlagung. Wagner glaubte mit seiner überschwenglichen Servilität, die er dem „Meister“ anfangs entgegenbrachte und mit der tiefenden *Hugenotten*-Rezension, die er Meyerbeer zuzuschicken nicht vergessen hatte, leichtes Spiel zu haben, ohne zu erkennen, daß ein so welterfahrener Mann wie Meyerbeer sich nicht durch plumpe Schmeicheleien blenden ließ. Zudem war Meyerbeer gegen Lobpreisungen sehr empfindlich, wenn diesen postwendend eine Geldforderung folgte. Die Forschung hat bei der Beurteilung des Verhältnisses Wagner-Meyerbeer bisher übersehen, daß Wagner nur einer der vielen bei Meyerbeer antichambrierenden Bittsteller war. Wichtig ist für das Verständnis dieser Frage auch die Kenntnis des Verhältnisses Meyerbeers zu Heinrich Heine. Heine pflegte jede wohlwollende Erwähnung Meyerbeers mit einer Geldforderung zu garnieren, und dieser mag peinlich berührt gewesen sein, den jungen Wagner auf gleichen Pfaden wandeln zu sehen^{6a}.

Meyerbeers Eintreten für Spohr hatte zweifellos ganz andere Gründe. Nicht zufällig setzte sich Meyerbeer etwa zu gleicher Zeit auch für die Aufführung Gluckscher Werke, wie auch von Webers *Euryanthe*, die er persönlich dirigierte, ein und unternahm einen ernsthaften Versuch, die Vollendung von dessen *Pinto*-Partitur voranzutreiben. Es war also zunächst gar nicht nur Spohr, sondern die deutsche Kunst überhaupt, deren Förderung ihm als preußischem Generalmusikdirektor am Herzen lag. Er war bei Übernahme dieses Amtes bestrebt, die Versäumnisse seines Vorgängers Spontini nachzuholen, über dessen Repertoirepolitik wir das sachliche Urteil des Intendanten von Küstner besitzen:

„Die Eitelkeit und Vorliebe Spontinis für sein Talent und seine Werke hatten ein sehr einseitiges Opernrepertoire herbeigeführt, das die meisten neuerschienenen deutschen Opern, und namentlich die vorzüglichsten — denn diese waren ihm die

⁵ Meyerbeer im Dienste des preußischen Königshauses, ZfMw 1919, 101.

⁶ Richard Wagner und Meyerbeer, Die Musik, X (1911), H. 14/15. — Wagner—Meyerbeer, Die Musik, XVI (1923/24) H. 1.

^{6a} Eine umfassende Studie über die Beziehungen Meyerbeers zu Heinrich Heine bereitet der Verf. vor.

gefährlichsten — verdrängte oder verzögerte; dies betraf vor allen Meyerbeer's und Spohr's Werke“⁷.

Meyerbeer brachte Spohrs *Faust* im ersten Jahr nach seiner Berliner Berufung auf die Bühne (1843), und man darf annehmen, daß er aus rein künstlerischen und menschlichen Motiven handelte. Als er 1828 Gelegenheit hatte, die Partitur von Spohrs *Pietro von Albanio* zu lesen, schrieb er dem Komponisten einen begeisterten Brief, der in dem Wunsche gipfelte, „einer Aufführung dieses Meisterwerkes beizuwohnen“⁸. Spohr mußte jedoch erleben, daß die Berliner Intendanz die Annahme seiner Partitur verweigerte, weil in ihr „das Unnatürlichste und Widrigste“ zur Sprache käme⁹, und resignierte mit den Worten: „Ich muß mich daher darin ergeben, wieder viel geistige Kräfte und Zeit auf ein Werk verwandt zu haben, welches ungekannt im Pulte ruhen wird, während die seichtesten Produkte des Auslandes mit Leichtigkeit den Weg auf alle deutschen Bühnen finden . . .“¹⁰. Seine Bemühungen scheiterten also an der Furcht der Theaterleitung, das sittliche Gefühl des Publikums könne durch den Inhalt des Werkes verletzt werden (Brühl). Meyerbeer sind diese Vorgänge sicherlich nicht unbekannt geblieben. Wenig später erlebte Spohr bei der Einstudierung seiner *Faust*-Oper in Hamburg eine ähnliche Enttäuschung, indem sich die Hauptdarstellerin, Madame Kraus, mit der Erklärung aufzutreten weigerte, die ihr zugemuteten Situationen seien „zu unmoralisch“¹¹. Meyerbeers Verständnis für Spohrs Schwierigkeiten mag sich nicht unerheblich vertieft haben, als seine Opern *Robert der Teufel* und *Die Hugenotten* in Deutschland ähnlichen sittenstrengen Urteilen unterworfen wurden. Als er sich von Mitte Mai bis Mitte Juni 1848 vorübergehend in Berlin aufhielt, ließ er sich nicht die Gelegenheit entgehen, in dieser kurzen Zeitspanne dreimal den Aufführungen von Spohrs *Jessonda* beizuwohnen (24. Mai, 28. Mai und 4. Juni). Ein derartiges Verhalten ist nicht anders als durch rein künstlerisches Interesse zu erklären. Er brachte übrigens nicht nur Spohrs *Faust* in Berlin auf die Bühne, sondern er veranlaßte auch die Berliner Erstaufführung von dessen Oper *Die Kreuzfahrer*, nicht, um gegen die Wagnersche Kunst einen konservativen Wall zu errichten, sondern weil sich Spohr in dieser Angelegenheit an Rungenhagen in Berlin gewandt hatte, wie aus einem Brief Meyerbeers an Spohr unzweideutig hervorgeht:

Hochverehrter Herr Hofkapellmeister!

Sogleich als ich erfuhr, daß Sie die deutsche Bühne wieder mit einem Produkt Ihres klassischen Genius (die Kreuzfahrer) bereichert haben, habe ich Sr. Majestät dem Könige davon Anzeige gemacht, um dieses Werk für unsere hiesige Bühne zu gewinnen. Seine Majestät haben den Ankauf so wie die Aufführung desselben im laufenden Jahre genehmigt, und mich mittelst Order vom gestrigen Tage ermächtigt, Ihnen, verehrtester Herr und Meister, den Wunsch auszudrücken, daß Sie, wenn es Ihre Verhältnisse und Ihre Zeit gestatten, unserem Theater die Ehre erweisen mögten, die General Probe und die erste Aufführung Ihres Werks in Berlin selbst zu leiten. Ich habe hiervon dem Herrn General Intendanten von Küstner sogleich Mittheilung gemacht, damit derselbe, da er die Verhältnisse der hiesigen

⁷ Karl Theodor v. Küstner, *Vierunddreißig Jahre meiner Theaterleitung*, Leipzig 1853, S. 175.

⁸ Spohr, *Selbstbiographie*, II, 176.

⁹ Brief Graf Brühls an Spohr v. 13. März 1828, abgedruckt in W. Altmann, *Spohrs Beziehungen . . . zu Berlin*, *Neue Zs. f. Musik*, 1904, 199 f.

¹⁰ Brief v. 10. Febr. 1828, a. a. O.

¹¹ Hermann Uhde (Hrsg.), *Denkwürdigkeiten des . . . Fr. Ludwig Schmidt*, Hamburg 1875, II, 271.

Bühne am besten zu übersehen im Stande ist, den geeignetsten Zeitpunkt zur Aufführung näher in Erwägung ziehe . . . Herr Professor Rungenhagen, der mir von Ihrem Schreiben in Betreff der Aufführung Ihrer Oper auf der hiesigen Bühne Mittheilung gemacht hat, theilt meine Freude, daß uns endlich die Hoffnung wird, Sie theurer Meister, in unserer Heimath begrüßen und Ihnen den Ausdruck der wärmsten und innigsten Verehrung, die wir mit allen Bewunderern Ihrer herrlichen Kunst Ihnen zollen, mündlich erneuern zu können. Bis dahin genehmigen Sie, verehrtester Herr Hofkapellmeister, die schriftliche Versicherung der ausgezeichnetsten und herzlichsten Hochachtung und Verehrung

Ihres

ganz ergebenen

Berlin, den 20ten Februar 1845

Meyerbeer

P. S. Seit gestern von einem leichten Augen Uebel befallen, welches mir es heute unmöglich macht, selbst zu schreiben, habe ich im Vertrauen auf Ihre freundliche Nachsicht diese Zeilen diktiert, um diese Mittheilung, die mir so sehr angenehm ist, nicht verschieben zu müssen.¹²

Der Wortlaut des Gesuches an Friedrich Wilhelm IV. ist ein leuchtendes Zeugnis für Meyerbeers Bemühen um die Pflege der deutschen Kunst. Es verlangt dabei Beachtung, daß der Entwurf zu dieser Eingabe, der gleichfalls erhalten ist¹³, noch nicht den Namen Wagners enthält. Die wesentlichen Abweichungen des Originals vom Brouillon sind in den Anmerkungen verzeichnet¹⁴:

Allerdurchlauchtigster König
Allergnädigster König und Herr!¹⁵

Geruhen Ew. Königl. Majestät nachstehenden allerunterthänigsten Vortrag huldreich zu gestatten, zu welchen ich mich im Interesse der deutschen Tonkunst aufgefordert fühle. Es scheint mir eine moralische Pflicht der deutschen Hofbühnen zu sein, alljährlich einige neue Opern lebender vaterländischer¹⁶ Tonmeister zur Aufführung zu bringen. Eine solche Beachtung ihrer Werke würde den deutschen Komponisten zur großen Aufmunterung, und dadurch der vaterländischen Tonkunst zur wahren Förderung gereichen: außerdem ist auch wohl zu berücksichtigen, daß den Werken deutscher dramatischer Komponisten in der Regel ja nur die deutschen Theater¹⁷ zugänglich sind. Die Hofbühne in Dresden geht in dieser Beziehung bereits mit einem erfreulichen Beispiele voran¹⁸. Deutsche Originaloperen von Marschner, Spohr, Ferdinand Hiller, Stoven, Richard Wagner und Röckel sind seit Jahresfrist dort von der Direktion angenommen und zum Theil bereits aufgeführt worden¹⁹. Die hiesige Königl. Oper aber steht in dieser Beziehung sehr nach, und meine Bemühungen Aufführungen neuer deutscher Originaloperen zu bewirken²⁰, finden keinen Anklang. Es erscheint mir jedoch sehr wünschenswerth daß eben die hiesige Hofbühne, welche sich der Ehre zu erfreuen hat, dem erhabenen Monarchen anzugehören, der allem Streben deutscher Kunst und Wissenschaft seinen hohen Schutz gewährt, in der fraglichen Beziehung nicht zurückstehe, sondern sich vielmehr in der ehrenden Anerkennung nationaler Kunst an die Spitze stelle.

¹² Autograph Deutsche Staatsbibl. Berlin.

¹³ Institut für Musikforschung Berlin.

¹⁴ Ehem. Geh. Preuß. Staatsarchiv, heute Deutsches Zentralarchiv, Abt. Merseburg, Rep. 89 B I 88 Jahresband 1845, fol. 16—18. — Herrn Dr. Nissen, der mir die Abschrift des Originals vermittelte, schulde ich aufrichtigen Dank.

¹⁵ Brouillon: „Allerdurchlauchtigster pp.“

¹⁶ Br.: „deutscher“

¹⁷ Br.: „ja, nur das deutsche Vaterland“

¹⁸ Br.: „indem dort seit längerer Zeit darauf gehalten wird, daß die von Zeit zu Zeit erscheinenden Opern lebender deutscher Meister aufgeführt werden“. [Fehlt im Original]

¹⁹ Dieser Satz fehlt im Brouillon.

²⁰ Br.: „und meine Bemühungen, hierunter eine Aenderung herbeizuführen“

Ich halte mich daher zu dem unterthänigen Antrag verpflichtet:

Ew. Königl. Majestät wollen huldreichst zu befehlen geruhen, daß auf dem hiesigen Königl. Operntheater, jährlich zwei bis drei neue Opern lebender deutscher Meister, oder, in so ferne dergleichen nicht im Jahre erschienen sein sollten, frühere hier noch nicht gegebene Werke dieser Meister zur Aufführung gebracht werden sollen.

Um mit dieser Maßregel würdig zu beginnen, dürfte zuerst einem der berühmtesten deutschen ältern Tonmeister²¹ ein Beweis der Anerkennung seiner großen Verdienste in der gedachten Weise zu geben sein. Es ist dieses der treffliche Meister Spohr²², der seit 30 Jahren durch gediegene geniale Schöpfungen in allen Branchen der Tonkunst, durch ein unerschütterliches Streben nach dem Ausdruck des Edeln und Wahren, und durch sein muthiges Verschmähen, um die Gunst der Masse durch Fröhnung des Zeitgeschmackes zu buhlen, sich an die Spitze der deutschen Meister der Gegenwart gestellt hat. — Ein Zeichen der Achtung und Anerkennung für den berühmten Meister, von Seiten des Königl. Operntheater's zu Berlin, welches seit Jessonda keine der neuern Spohrischen Opern auf die Bühne gebracht hat, ist fast als Pflicht zu erachten.

Da nun kürzlich Herr Kapellmeister Spohr eine neue große Oper „Die Kreuzfahrer“ vollendet hat, welche er auch bereits in Cassel zur Aufführung brachte²³, so glaube ich Ew. Königl. Majestät ehrfurchtsvoll bitten zu dürfen

daß Allerhöchstdieselben mich huldreichst zu ermächtigen geruhen möchten, von dem Kapellmeister Spohr die Einsendung der Partitur seines gedachten Werkes, Behufs der Aufführung desselben auf der hiesigen Hofbühne in diesem Frühjahre zu begehren.

Sollten Ew. Königl. Majestät vielleicht auch noch allergnädigst mich zu beauftragen geruhen, den Kapellmeister Spohr einzuladen die letzten Proben und die erste Aufführung seines Werk's persönlich zu dirigiren, so würde derselbe in dieser Aufforderung eines so erhabenen kunstliebenden Monarchen gewiß eine große Auszeichnung und Belohnung finden, und die Gegenwart des berühmten²⁴ Meisters würde dem Institut zur Ehre, so wie dem neuen Werke zum großen Nutzen gereichen.

In tiefster Ehrfurcht ersterbe ich
Ew. Königlichen Majestät
allergetreuster Diener und Unterthan

Berlin, den 5. Februar 1845

gez. Meyerbeer

Als Spohr von den Maßnahmen Meyerbeers erfuhr, dankte er ihm mit einem warmherzigen Schreiben²⁵:

Cassel den 24sten Februar 1845

Verehrter Freund!

So müssen Sie, eine meiner ältesten musikalischen Bekanntschaften, mir schon gestatten, Sie zu nennen, wäre es auch nur in freundlicher Rückerinnerung an die gemeinschaftlich verlebte schöne Zeit in Wien und Italien. Aber als Freund haben Sie sich mir auch in neuerer Zeit erwiesen, das Sie meinen „Faust“, der unter Ihren Augen entstand, von Neuem Ihrem Publikum vorführten und selbst mit so großer Genauigkeit einübten und nun, im Bezug auf

²¹ Br.: „einem der älteren jetzigen deutschen Tonmeister“

²² Br.: „Ganz besondere Berücksichtigung verdient der treffliche Meister...“

²³ Der Nebensatz fehlt im Brouillon.

²⁴ Br.: „die Gegenwart eines solchen Meisters“

²⁵ Autograph im Institut f. Musikforschung Berlin.

meine neue Oper, mir so freundlich zuvorkommen, wodurch ich auf das angenehmste überrascht und erfreut worden bin. So soll mir also durch Ihre gütige Vermittlung die Freude zu Theil werden, mein neues Werk auch bei Ihnen selbst einführen zu dürfen! Ein gleiches hat mir die Intendanz des Dresdener Hoftheaters gestattet und es ist die dortige Aufführung der Oper für die zweite Woche des Juli angesetzt. Könnte nun die Aufführung in Berlin in der zweiten Hälfte des Juli stattfinden, so wäre das ganz meinen Wünschen gemäß. Denn mit Ende Juli läuft mein Urlaub ab und ich darf nicht hoffen außer der Ferienzeit einen Urlaub zu erhalten, wie mich mehrere unangenehme Erfahrungen gelehrt haben. Wäre es möglich, daß die Aufführung zwischen dem 20sten und 26sten Juli angesetzt werden könnte, so würde das mit meinen andern Reiseplänen am besten harmonisieren. Idi sehe nun einer gefälligen Benachrichtigung entgegen, ob in dieser Beziehung meinen Wünschen genügt werden kann. Auch mögte ich wissen, an wen ich die Partitur und Buch einzusenden habe? und ob beydes Ende März nicht zu spät kommt? Es sind nämlich noch mehrere Abschriften bestellt und ich habe nur drei Copisten hier, die ich für die Copiatur der Partitur verwenden kann.

Da Sie in Ihrem lieben Briefe keine Reisepläne für diesen Sommer erwähnen, so darf ich wohl hoffen, Sie im Monath Juli dort anwesend zu treffen und freue mich unendlich darauf, Sie nach so langer Zeit einmal wieder zu sehen und einige frohe Tage in Ihrer Gesellschaft zu verleben. Vielleicht wird mir und meiner Frau, die mich begleiten wird, auch das Glück zu Theil, alsdann Ihre neue Oper²⁶ zu hören! Können Sie uns diesen Genuß verschaffen, so bitte ich um das herzlichste darum.

Herr Professor Rungenhagen, wenn Sie ihn sehen sollten, meinen herzlichsten Gruß, so wie den besten Dank für seinen Bericht über die Aufführung meines Oratoriums. Diese soll, wie ich aus einem Bericht in der Staatszeitung ersehe, eine sehr gelungene und auf das sorgfältigste eingeübte gewesen seyn.

Indem ich Ihnen schließlich für Ihr freundliches Zuvorkommen meinen innigsten Dank sage, unterzeichne ich mit wahrer Hochachtung und Freundschaft ganz

der Ihrige

Louis Spohr

Der sich anschließende Briefwechsel behandelt Aufführungsdetails, Terminfragen und Besetzungsprobleme²⁷. Ein Brief Meyerbeers an Spohr vom 5. Mai 1845²⁸ ist bisher nicht wieder aufgetaucht. Über die Geschehnisse um die Berliner Aufführung der *Kreuzfahrer* hat Meyerbeer in seinem Tagebuch vermerkt:

Ich erlangte auf meine Immediatvorstellung vom Könige eine Kabinetsordre, daß jährlich 3 neue Opern deutscher lebender Komponisten gegeben werden müßten, und daß ich zu der ersten derselben Spohr einladen dürfte, nach Berlin zu kommen, um seine neue Oper „Die

²⁶ Ein Feldlager in Schlesien.

²⁷ Meyerbeer 5. März 1845; Spohr 9. März 1845; Meyerbeer 2. April 1845 u. 26. Mai 1845.

²⁸ Die Abfassung des Briefes geht aus einem Taschenkalender Meyerbeers hervor. (Institut für Musikforschung Berlin.) Von Meyerbeers Hand existierte ein Schreiben an den Vorstand des Hofopernorchesters vom 24. Juli 1845, dessen Verbleib noch nicht nachgewiesen werden konnte. Der Brief wurde 1944 bei Maggs Bros. versteigert (It. Kat. 737 Nr. 986). Der dort in englischer Übersetzung wiedergegebene Auszug lautet:

"Surely there is not one amongst us who is not filled with love and admiration for the great German composer Spohr, who has been to us for many years a noble example of an artist and a man, and whose classical works have helped so effectively to spread the fame of German music throughout the world." . . . "Would you therefore not think it fit to offer to the Maestro on his present stay here, a manifestation of our love and reverence? The most suitable form for such a manifestation would no doubt have been a musical performance of some of his new great orchestral works which are not yet known here. But the shortness of his stay among us and the rehearsals for his opera which claim all his time will not allow us to carry out this plan. I should, therefore, like to suggest to you, dear Sirs, that we should order a silver laurel wreath, on the leaves of which the name of all members of the orchestra will be engraved, and which a deputation from our midst would present to him on the day of his departure."

Kreuzfahrer“ selbst zu dirigieren. Dieses geschah im Juli. Spohr dirigierte 2 Vorstellungen und ward jedesmal 2 mal hervorgerufen. Ich gab ihm ein großes Festmahl bei Kroll, zu welchem ich die meisten Sänger und Mitglieder des Orchesters einlud, desgleichen fast alle bedeutende Journalisten. Auf meine Veranlassung ließ die Königliche Kapelle für Spohr einen Lorbeerkrantz von vergoldetem Silber machen, welchen ich an der Spitze des ganzen Orchesters Spohr überreichte, wobei ich eine Rede hielt²⁹.

Spohr war für Meyerbeer der Altmeister unter den lebenden deutschen Komponisten, sein „ältester musikalischer Bekannter“, wie er ihn selber einmal bezeichnet, dem er eine ganz natürliche Verehrung entgegenbrachte. Daß Meyerbeer bei seinem Eintreten für die deutsche Kunst auch die Stärkung seiner beruflichen Stellung am preußischen Hofe im Auge hatte, darf wohl vermutet werden, verkleinert seine Verdienste aber keineswegs. Es soll nicht übersehen werden, daß mitten in die Spohrsche Angelegenheit hinein, die sich von Anfang Februar 1845 bis Juli 1845 erstreckte, Meyerbeers Abschiedsgesuch an Friedrich Wilhelm IV. fällt (8. April 1845), das nicht angenommen wurde. Ausgelöst worden war dieses, dem schon ähnliche vorangegangen waren, durch die unerträglichen Spannungen zwischen Meyerbeer und dem Generalintendanten v. Küstner, die auf Kompetenzstreitigkeiten beruhten. Küstner hatte schließlich verbreitet, Meyerbeer nehme keinerlei Interesse an der Leitung eines Theaters und Meyerbeer war nun darauf bedacht, das Gegenteil durch die Tat zu beweisen und überdies für gute Stimmung in der Berliner Fachwelt zu sorgen. Dazu gehört auch sein Bemühen, den ihm befreundeten Otto Nicolai nach Berlin zu ziehen. Küstner verhielt sich bekanntlich Neueinstudierungen gegenüber sehr träge und hatte in dieser Beziehung auch eine wenig glückliche Hand. Der bühnenkundige Meyerbeer erkannte das sehr genau (vgl. das Gesuch) und war elastisch genug, um die Situation dahingehend zu nutzen, seinem Bekannten Spohr einen Dienst zu erweisen und gleichzeitig seine eigene Position gegenüber Küstner zu festigen. Zu den drei Neuheiten des Berliner Spielplans von 1845 gehörten außer Spohrs *Kreuzfahrern* (26. Juli): *Alessandro Stradella* (F. v. Flotow) am 29. August und *Catarina Cornaro* (Fr. Lachner) am 15. Oktober. Richard Wagner aber hatte mit all diesem nicht das Geringste zu tun.

Wo, wie bei Meyerbeer, die historischen Tatsachen von einem fast unentwirrbaren Dickicht an Legenden, Unwahrheiten und Vermutungen überlagert sind, sollte man jeder Mutmaßung aus dem Wege gehen und keine Mühe scheuen, die Wahrheit freizulegen. Eine historische Persönlichkeit vom Unrat der Verleumdungen zu reinigen, ist schwieriger, als alte Verdächtigungen zu wiederholen.

²⁹ Vgl. Spohrs Selbstbiographie II, 294. Spohr dankte Meyerbeer in einem Schreiben vom 29. Juli 1845 für die ihm erwiesenen Ehrungen:

“On my joining the orchestra you gave me the kindest welcome possible, and in three rehearsals and two performances you gave so much attention to my new work and fulfilled so kindly all my wishes that it is hardly astonishing if everything was carried out in the most precise manner and in every way according to the composer's intentions . . .” (Maggs Bros. Kat. 737 [1944] Nr. 986). Deutschsprachige Auszüge aus den beiden zuletzt genannten Briefen enthält der Versteigerungskatalog des Musikhilfeschlusses von Dr. E. Prieger, Bonn, M. Lempertz' Buchhandlung u. Antiquariat, Köln, v. 15. Juli 1924, Nr. 33. Spohr äußert sich weiter in seinem Dankschreiben, daß sein „diesmaliger Aufenthalt in Berlin . . . zu einem der schönsten Glanzpunkte seines langen Künstlerlebens erhoben worden sei.“

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE, (OBERBAYERN)

- 44 (1. Fortsetzung)⁹
AMADIS LE CADET. PARODIE D'AMADIS DE GRECE. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 24. Mars 1724.
 Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. II, p. [279]—328, 9,8 x 15,7 cm.
 Ein Akt. Text von Fuzelier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
 Loewenberg 1699, Sonneck 72. 18 000/2
- 45
 — Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. II, p. [95]—148. 17961/2
- 46 877
LES AMANS IGNORANS, COMEDIE. REPRESENTÉE PAR LES Comediens Italiens de Son Altesse Royale Monseigneur LE DUC D'ORLEANS. Et depuis nommés les Comediens Italiens du Roy.
 A PARIS, Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science. M.DCC.XXIX.
 Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. iv, 115 p., 9,5 x 16,7 cm.
 Drei Akte. Der Verfasser, Jacques Autreau, und der Komponist nicht erwähnt.
14 199/4
- 47
L'AMANT MALGRE LUY. OPERA COMIQUE EN UN ACTE. PAR MR. DE S.te CROIX. Representé pour la première fois sur le Théâtre de Francfort le 24. Mars 1760. Par les Comédiens François.
 Le Prix est de Vingt quatre Sols.
 à FRANCFORT. M.DCC.LX. Avec Permission.
 48 p. (die beiden letzten Seiten sind falsch paginiert [65, 66]), 10,3 x 16,8 cm.
 Rollenbesetzung. Arrangeur der Melodien nicht erwähnt. 15 156
- 48
L'AMANT PROTÉE. Comedie Française en trois Actes, & des divertissemens. Representée le 4 Fevrier 1729.
 Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 217—226, 9,5 x 16,7 cm.
 Nur Argument und Texte der Gesangseinlagen. Der Verfasser ist nicht erwähnt.
14 199/1
- L'amore artigiano.** Vgl. Die Liebe unter den Handwerksleuthen.
- Os amores de Pan.** *Siehe* A ninfa syringa.
- Gl'amori d'Irena.** *Siehe* La forza della fortuna e della virtù.
- 49
AMBLETO.
 Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ix, 100 p., 12 x 18,5 cm.
 Drei Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponist nicht erwähnt. Komponiert von Gasparini (Venedig 1705), D. Scarlatti (Rom 1715), G. Carcano (Venedig 1742).
 Allacci 841, Loewenberg 1705, Salvioli 175, Sonneck 82. 15 881/9

⁹ Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff.

50

AMINTA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vi, p. [357]—447,
12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von T. Albinoni.

Allacci 841, Salvioli 200, Sonneck 84. 15 881/6

51

L'AMOR COSTANTE INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO VALLE Dell' Illustriss. Sigg. Capranica **NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1782. DEDICATO ALLA NOBILTA' ROMANA.**

IN ROMA Con Licenza de' Sup. Si vendono da Agostino Palombini Libraro in Piazza Navona all' Insegna di Sant' ANNA.

44 p., 9 x 16 cm.

Zwei Akte, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Cimarosa.

Vgl. Salvioli 210. 17 493

52

L'AMOR GENEROSO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vi, p. [105]—182,
12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt.

Erstaufführung: 1707 Venedig.

Allacci 842, Salvioli 220, Sonneck 89. 15 881/6

53

L'AMOR PRIGIONIERO. Questo componimento Drammatico fu scritto d'ordine sovrano dall'Autore in Vienna, e cantato con Musica del REUTTER in Corte privatamente l'anno 1741.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 131—140,
1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Sonneck 92, Salvioli 228. R 251/10

54

L'AMORE AMMALATO. Die Krankende Liebe. Oder: **ANTIOCHUS** und **STRATONICA.** Musicalisches Schau-Spiel.

Barth. Feind's Deutsche Gedichte, Stade 1708, Hinrich Brummer, p. [393]—454, 1 farbiges Kupfer (unsign.), 9,7 x 17 cm.

Drei Akte, Vorbericht. Musik von Christoph Graupner (nicht erwähnt). Einige Arien mit deutsch-italienischem Text.

Sonneck 94. R 302

55

Amors Gukkasten eine Operette in Einem Aufzuge.

Operetten von J. B. Michaelis, t. i, Leipzig 1772, Dyckische Buchhandlung, 54 p.,
10,5 x 17,5 cm.

Text von J. B. Michaelis.

Der Komponist, Christian Gottlob Neefe, ist nicht erwähnt.

Erstaufführung: August 1772 Königsberg.

Vgl. Sonneck 150. 20 599

56

L'AMOUR AU VILLAGE, OPERA-COMIQUE EN UN ACTE, ET EN VAUDEVILLES. Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre du Fauxbourg S. Germain, le 3 Février 1745. NOUVELLE ÉDITION.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques, au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût. Avec Approbation & Privilège du Roi. M.DCC.LXII.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vii, 48 p., 11,3 x 17,8 cm.

Melodien im Text. Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 105.

15 433/7

57

L'AMOUR CASTILLAN, COMÉDIE EN VERS ET EN TROIS ACTES; AVEC UN DIVERTISSEMENT; Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 11 Avril 1747.

Oeuvres de M. de la Chaussée, t. iii, Paris 1762, Prault, p. [179]—266, 8 x 13,8 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 241/3

58

L'AMOUR DESOEUVRÉ, OU LES VACANCES DE CYTHERE. PIECE EN UN ACTE. Composée pour être représentée à la Foire S. Laurent 1734. sur le Théâtre de l'Opera-Comique.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [489]—534, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 106.

R 408/10

59

L'AMOUR IMPROMPTU, PARODIE DE L'ACTE D'EGLÉ DANS LES TALENS LYRIQUES. Représentée sur le Théâtre de l'Opera-Comique, le 10. Juillet 1756.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît au Temple du Goût. M.DCCLVI. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. VIII, 31, [1] p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. In Vaudevilles abgefaßt. p. 26—31 Melodien. Text von Favart.

Sonneck 500, Loewenberg 1739 („Les fêtes d'Hébé“).

15 433/8

60

L'AMOUR MAISTRE DE LANGUE. Comedie en trois Actes avec un Prologue intitulé: LA MODE. Le tout en François, excepté quelques scenes de jeu qui sont en Italien. Représentée le 18 Septembre 1718.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 90—94, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Couplet du Prologue, Airs u. Vaudeville (Texte). Der Verfasser, Louis Fuzelier, ist nicht erwähnt. Ohne Angabe des Komponisten.

14 199/1

61

L'AMOUR MARIN. PIECE D'UN ACTE. Par Mrs. le S^{xx} F^{xx} & D'OR^{xx} Représentée à la Foire Saint Laurent 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VIII, p. [267]—317, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 624.

R 408/8

62

AMOUR POUR AMOUR. COMÉDIE EN VERS ET EN TROIS ACTES; AVEC UN PROLOGUE ET UN DIVERTISSEMENT; Représenté sur le Théâtre de la Comédie Française le 16 Février 1742.

Oeuvres de M. de la Chaussée, t. ii, Paris 1762, Prault, p. [175]—270, 8 x 13,8 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 241/2

63

L'AMOUR PRECEPTEUR. COMEDIE EN TROIS ACTES. Par M. G^{xxx}. Représentée pour la première fois le 25. Juillet 1726. par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy.

A PARIS, Chez BRIASSON, rue Saint Jacques, à la Science.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. viii, 114 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte. Der Verfasser, Gueullette, ist nicht erwähnt. „Les chansons sont de Mr. d'Y Sr. du M.“ (t. i, p. XXXI). 14 199/8

L'amour vengé. *Siehe* Diane et Endimion.

64

LES AMOURS D'ÉTÉ, DIVERTISSEMENT En un Acte et en Vaudevilles; Représenté, pour la première fois, à la Meute, devant LEURS MAJESTÉS, le Jeudi 20 Septembre 1781; et à Paris, le Mardi 25 du même mois, par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. ii, London 1785, p. [67]—109, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré. Komponist nicht erwähnt. 977/2

65

LES AMOURS DE BASTIEN ET BASTIENNE, PARODIE DU DEVIN DE VILLAGE, Par Madame FAVART, & Monsieur HARNY; Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 26 Septembre 1753. NOUVELLE ÉDITION. A PARIS, Chez N. B. DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine S. Benoît, au Temple du Goût. M. DCC. LIX. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. v, 47, [1]p., 11,3 x 17,8 cm.

Rollenbesetzung. Ein Akt. Unter Mitarbeit des nicht erwähnten Favart geschrieben. Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 375.

15 433/5

Les amours de Mars et de Vénus. *Siehe* Les filets de vulcain.

66

LES AMOURS DE NANTERRE. Pièce d'un Acte. Par Mrs. le S^{xx}. & D'Or^{xx}. Représentée à la Foire de Saint Laurent 1718. Et pendant le cours de la même Foire, sur le Théâtre de l'Opéra, par ordre de S. A. Royale MADAME.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, p. [269]—329, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage und d'Orneval, Musik von Jean Claude Gillier.

Sonneck 109.

R 408/3

67

LES AMOURS DE PROTÉE. PARODIE DE L'OPERA Par Mrs. le S^{xx} & D'OR^{xx} Représentée à la Foire Saint Laurent 1728.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VII, p. [85]—120, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage und D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 109.

R 408/7

68

LES AMOURS DE TELEMAQUE & D'EUCARIS, DANS L'ISLE DE CALIPSO. BALLET HEROIQUE. Composé par Mr. LAUCHERY l'ainé, Maître de Danse de la Cour, premier Danseur & Maître des Ballets de S. A. S. Mgr. le LANDGRAVE Regnant de Hesse. &c. &c. La Musique est de la composition de Mr. JOSEPH TOECHI [!], Maître des Concerts de S. A. S. Mgr. l'ELECTEUR Palatin.

Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE. 1769.

25 p., 16,7 x 18,9 cm.

Rollenbesetzung, Szenarium.

R 402

69

LES AMOURS DÉGUISÉS, PIECE D'UN ACTE; Représentée à la Foire Saint-Laurent en 1726, & ensuite sur le Théâtre du Palais-Royal.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VI, p. [303]—360, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Sage, Fuzelier, D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Vgl. Sonneck 303.

R 408/6

70

Die **AMOURS Der VESPETTA**, Oder Der GALAN in der Kiste. In einem Comiquen Nachspiel Auf dem Hamburgischen Schau-Platz Vorgestellet Im Jahr 1727.

Gedruckt mit Stromerschen Schrifften.

[23] p., 16,2 x 19,5 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Telemann. Text von C. W. Haken.

18 332

71

LES AMOURS GRIVOIS, OPERA COMIQUE-BALLET. DIVERTISSEMENT FLAMAND, En un Acte. Par M. FAVART. O *Moeliboe!* *Deus nobis haec otia fecit.* Virgil. Bucol. Dernière Edition, augmentée des couplets nouveaux.

M.DCC.LI. AVEC PERMISSION.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. vii, 56 p., 11,3 x 17,8 cm.

Text in Vaudevilles abgefaßt. p. 41—56: „L'ecole des amours grivois“ (siebzehn Ais).

Mitarbeiter Favarts waren Lagarde und Lesueur. Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 110.

15 433/7

72

LES AMOURS VILLAGEOIS. COMEDIE MELÉE D'ARRIETTES, EN DEUX ACTES. Par Mr. DESCHAMPS. Musique de Mr. REGNAULT.

A COPENHAGUE, Chez PIERRE STEINMANN, Libraire. M.DCC.LXXI.

103, [1] p., 10,4 x 16,5 cm. (Sammelband.)

18 500

73

AMPHITRYAÕ OU JUPITER, E ALCMENA, Que se representou no Theatro do Bairro Alto de Lisboa no mez de Mayo de 1736.

Theatro Comico Portuguez, t. i, Lisboa 1759, Luiz Ameno, p. 345—498, 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser u. Komponist nicht erwähnt. 15 775/1

74

ANDROMACA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ii, 85 p., 12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Licenza. Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Caldara.

Allacci 844, Salvioli 280, Sonneck 113.

15 881/2

75

ANDROMAQUE, TRAGÉDIE-LYRIQUE, EN TROIS ACTES, REPRÉSENTÉE POUR PREMIERE FOIS, PAR L'ACADÉMIE-ROYALE DE MUSIQUE, Le Mardi 6 Juin 1780. PRIX XXX SOLS.

AUX DÉPENS DE L'ACADEMIE. De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin Saint-Jacques, à l'Image Sainte Genevieve. On trouvera des Exemplaires du Poëme à la Salle de l'Opéra. M.DCC.LXXX. AEVC [!] APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

La Musique est de M. GUETRY. [!]

66 p. 17,8 x 23 cm.

Text nach Racine von Louis Guillaume Pitra.

Drei Akte, Rollenbesetzung, Avertissement.

Sonneck 114, Loewenberg 1780.

R 360/5

76

ANDROMEDA / DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO IN CASSEL.

CASSEL, STAMPATO CON CARRATTERI. DI ESTIENNE MDCCLXXI.

111 p., 10 x 16,6 cm.

Drei Akte. Argomento, Rollenbesetzung. Französische Titelseite „Andromede.“ Franz.-ital. Text. Name des Komponisten Ignazio Fiorillo. Verfasser nicht erwähnt.

Salvioli 284.

1738

77

ANDROMEDA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO TEATRO DI BERLINO IL CARNOVALE DELL' ANNO 1788 COMPOSTO CON LI BALLI ANALOGHI DA ANTONIO FILISTRI DE' CARAMONDANI POETA DI S. M. IL RÈ DI PRUSSIA E MESSO IN MUSICA DAL SIGR. GIOV. FEDER. REICHARDT MAESTRO DI CAPELLA DI S. M.

CON PRIVILEGIO DI SUA MAESTA IL RÈ.

BERLINO, apresso Haude e Spener.

167, [1] p., 9,5 x 16 cm. (Sammelband.)

Ein Akt. Argomento. Rollenbesetzung. Deutscher Titel, deutsch-ital. Text.

Vgl. Sonneck 115, Loewenberg 1788, Salvioli 285.

17 210

78

L'ANGELICA. SERENATA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XIII, p. 159—223, 4 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von C. Dall'Acqua u. G. Zuliani, 9,5 x 17,5 cm.

Zwei Teile. Licenza. Komponist nicht erwähnt. Zuerst von Porpora vertont.

Vgl. Sonneck 117, vgl. Salvioli 290.

R 251/13

79

ANGELICA E MEDORO, DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NEL REGIO THEATRO DI BERLINO PER ORDINE DI SUA MAESTRA. Con licenza di Sua Maestà. IN BERLINO, Appresso HAUDE E SPENER, 1776.

[14], 77, [3] p., 10 x 16,5 cm.

Drei Akte. Prologo. Deutsche Titelseite. Deutsch-ital. Text. Rollenbesetzung, Szenarium. Name des Verfassers Abbé Landi und des Komponisten Johann Friedrich Reichardt für den Prolog. Name des Verfassers Leopoldo Villati und des Komponisten Carl Heinrich Graun für die Oper.

Vgl. Salvioli 290.

16 894

80

ANGELICA VINCITRICE DI ALCINAFESTA TEATRALE DA RAPPRESENTARSI SOPRA LA GRANDE PESCHIERA DELL' IMPERIALE FAVORITA SOLENNIZZANDOSI LA FELICISSIMA, E GLORIOSA NASCITA DI LEOPOLDO ARCIDUCA D'AUSTRIA E REAL PRINCIPE DE LAS ASTURIAS, PER COMANDO DELLA SACRA CESAREA, E REAL CATTOLICA MAESTA' DI CARLO VI. IMPERADOR DE' ROMANI SEMPRE AUGUSTO. L'Anno MDCCXVI.

VIENNA d'AUSTRIA, Appresso Gio. Van Ghelen, Stampatore di Corte di S. Maestà Cesarea e Regia Cattolica.

51 p. (es fehlen p. 11—14 u. 27—30), 3 Tafeln nach G. Galli-Bibiena von Elias Schaffhauser u. J. V. Biberger (bei Tafel 3 fehlt das Stecherinsignum), 16,6 x 23 cm.
Drei Akte, Argomento, Licenza. Text von Pietro Pariati, Musik von J. J. Fux.
Allacci 88, Salvioli 293. R 204

81

LES ANIMAUX RAISONNABLES. Pièce d'un Acte. Par Messieurs F^{xx}. & Le G^{xx}. Représentée à la Foire de S. Germain 1718.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, 35 p., 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Louis Fuzelier u. Alexandre Le Grand, die Airs von Jean Claude Gillier; nach Manfredi stammt die Musik von J. Aubert. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 119.

R 408/3

82

ANNETTE ET LUBIN, COMÉDIE EN UN ACTE VERS; Mêlée d'Ariettes & de Vaudevilles. Par Madame FAVART, & MR.^{xxx}. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 15 Février 1762.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jacques, au-dessous de la Fontaine Saint Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LXII. Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M. Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t. v, [2], 76 p., 11, 3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Rollenbesetzung. Text von Madame Favart in Verbindung mit ihrem Gatten und Lourdet de Santerre (Sonneck nach Font). Musik von Blaise. Melodien im Text.

Sonneck 120, Loewenberg 1762.

15 433/5

83

ANTIGONA. OPERA MUSICALE NEL TEATRO Privilegiato da S. M. Reale. IN VIENNA. Nell' Anno M.DCC.XLI. — **ANTIGONE.** In einem MUSICALischen Schauspiel Auf dem Koenigl. privilegirten Theatro in Wien vorgestellt / im Jahr 1741.

Wien, gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / Ihres Koenigl. Majest. Hof-Buchdruckern.

117 p. Deutsch-ital. Text 8 x 13,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Dichter und Komponist nicht erwähnt.

R 521

84

ANTIGONO. Dramma scritto dall'Autore in Vienna l'anno 1744 per la Reale, ed Elettorale CORTE di Dresda: dove nel Carnevale fu rappresentato la prima volta con Musica dell' HASSE.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatti, t. VII, 94 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Ant. Baratti u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Loewenberg 1743, Salvioli 313, vgl. Sonneck 123.

R 251/7

85

ANTIOCO. Apostolo Zeno, Poesi drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. x, p. [289]—382, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 845, Loewenberg 1721, Salvioli 317, Sonneck 125.

15 881/10

86

ANTIOCO IN EGITTO DRAMMA PER MUSICA Da Rappresentarsi in Firenze Nella Primavera dell'Anno 1798. NEL REGIO TEATRO DEGLI INTREPIDI DETTO DELLA PALLA A CORDA SOTTA LA PROTEZIONE DELL' A. R. IL SERENISSIMO FERDINANDO III. PRINCIPE R. D'UNGHERIA, E DI BOEMIA ARCIDUCA D'AUSTRIA,

GRAN-DUCA DI TOSCANA ec.ec.ec.

IN FIRENZE 1798. Per Ant. Gius. Pagani e Compagni Con Approvazione.

38 p., 12 x 17,6 cm.

Zwei Akte. Argomento, Rollenbesetzung. Name des Komponisten Giuseppe Farinelli. Ausführliche Inhaltsangabe der einzelnen Akte. Verfasser nicht erwähnt.

Salvioli 318.

16 948

87

Anton und Antonette ein Singspiel in zween Aufzuegen aus dem Franzoesischen uebersetzt. Aufgefuehrt auf dem Churfuerstl. Theater zu Muenchen. 1778.

40 p., 9,4 x 15,5 cm.

Weder der Textdichter Des Boulmiers noch der Komponist Gossec erwähnt. Übersetzung von Johann Heinrich Faber.

Erstaufführung: 1774 Frankfurt/M., Theater im Junghof.

Sonneck 1081.

17 256

Anysis. *Siehe* Manasses Koenig von Juda.

88

L'APE. Componimento drammatico, scritto dall' Autore in Vienna, l'anno 1760. per uso della Real Corte Cattolica.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t. XIV, p 147—161, 2

Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von C. Dall'Acqua u. Daniotto, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt. Komponist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 127, vgl. Salvioli 325.

R 251/14

89

Der Apotheker und der Doktor. Ein komisches Singspiel. in zwei Aufzuegen. Nach dem Franzoesischen des Grafen von N. . . l'Apothicaire de Murcie. Von Stephani dem Juengern.

Sammlung der besten und neuesten Schauspiele, t. iv, Mainz [s. a.], 120 p., 10 x 17 cm.

Der Komponist, Ditters von Dittersdorf, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1786.

20 667

90

Der Apotheker und der Doktor. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzuegen. In Musik gesetzt von Hrn. Ditters Edeln v. Dittersdorf.

Gottl. Stephanie d. Jüng., Singspiele, Liegnitz 1792, Siegert, p. [153]—254,

10,5 x 16,5 cm.

Loewenberg 1786.

18 675

91

Der Apotheker und der Doktor. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzuegen. Nach dem Franzoesischen des Grafen v. N^{xx} l'Apoticaire de Murcie von Stephanie dem Juengern. Die Musik ist neu vom Hrn. Ditters Edeln v. Dittersdorf.

1793.

Deutsche Schaubühne, Jg. v, t. i, Augsburg 1793, 118 p., 9,5 x 16,5 cm.

Loewenberg 1786.

13 509

L'arbore di Diana. *Siehe* Der Baum der Diana.

92

Ariadne auf Naxos. Ein Drama mit musikalischen Accompagnements. Leipzig, 1775.

16 p., 10,1 x 17 cm.

Ein Akt. Weder der Verfasser, Joseph Jacob Christian Brandes, noch der Komponist, Erstaufführung: 27. Januar 1775 Gotha.

Loewenberg 1775.

17 573

93

Ariana, et heroisk Syngespil i trende Optog af Peder Horrebow Haste.
Kjobenhavn, 1795. Paa Hofboghandler S. Poulsens Forlag trykt hos N. Christensen.

xviii, 108 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte. Vorwort. Komponist nicht erwähnt.

17 991

94

ARISTOTE AMOUREUX, OU LE PHILOSOPHE BRIDÉ, OPÉRA COMIQUE, En un Acte et en Vaudevilles; Repésenté, pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Vendredi 11 Août 1780.

Théâtre de M. de Piis et de M. Barré, t. i, London 1785, p. [41]—79, 7,3 x 11,8 cm.

Text von de Piis und Barré.

977/1

95

ARLEQUIN AFFICHEUR, COMÉDIE-PARADE, En un Acte en Prose, mêlée de Vaudevilles, analogue à l'ouverture du Théâtre du Vaudeville; Par MM. RADET, DESFONTAINES & BARRÉ: Représentée pour la premiere fois sur ledit Théâtre, le Lundi 9 Avril 1792.

A PARIS, Chez BRUNET, Libraire, rue de Marivaux, Place de la Comédie Italienne. Et au Théâtre du Vaudeville, rue de Chartres. 1792.

40 p., 13,8 x 21,2 cm.

Vorwort. Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt.

17 773

96

ARLEQUIN ATIS, PARODIE En un Acte. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le 22. Janvier 1726.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. ii, Paris 1731, Briasson, p. [301]—361, 9,5 x 16,5 cm.

Ein Akt. Parodie des „Atys“ von Pontau (nach Sonneck). Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 184. Loewenberg 1676.

17 961

97

ARLEQUIN AU PARNASSE, OU LA FOLIE DE MELPOMENE Comédie Critique de la Tragedie de Zaïre. En un Acte. Representée par les Comediens Italiens Ordinaires du Roi, au mois de Decembre 1732.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. I, p. [319]—352, 9,8 x 15,7 cm.

Die Vaudeville-Melodien am Schluß des Bandes. Verfasser u. Komponist nicht erwähnt.

98

18 000/1

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731—38), t. IV, p. [281]—314.

99

ARLEQUIN BELLEROPHON. PARODIE. Par Messieurs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Representée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 7. May 1728.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. IV, 36 p.,

9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 213, Loewenberg 1679.

18 000/4

100

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. III, p. [45]—83.

17 961/3

101

ARLEQUIN, CALIFE DE BAGDAD, OU LA SUITE D'ARLEQUIN, ESCLAVE A BAGDAD. Comédie en prose et en deux actes, mêlée de danses et de musique. Par T . . . VALLIER, Auteur d'Arlequin, esclave à Bagdad, et autres.

A RHEIMS, Chez BRIGOT, Imprimeur-Libraire, rue de Vesle, N.° 192. AN VIII.

53, [1] p., 12,6 x 19,7 cm.

Komponist nicht erwähnt.

18 388

Arlequin Colombine. *Siehe* Colombine Arlequin.

102

ARLEQUIN CRUELLO, PARODIE D'OTHELLO, EN DEUX ACTES, ET EN PROSE MÊLÉE DE VAUDEVILLES; Par les Auteurs d'Arlequin Afficheur. Représenté, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 13 Décembre 1792.

A PARIS, CHEZ le Libraire au Théâtre du Vaudeville, Et à l'Imprimerie rue des Droits de l'Homme, N.° 44. An troisième.

51 p., 12,4 x 19,8 cm.

Rollenbesetzung. Einige Melodien im Text. Komponist nicht erwähnt. Verfasser sind Radet, Desfontaines und Barré.

17 772

103

ARLEQUIN DÉFENSEUR D'HOMERE. Pièce d'un Acte. Par Monsieur F^{xxx}. Représentée à la Foire de S. Laurent 1715. Cette Pièce a été composée à l'occasion de la fameuse querelle qu'il y avoit dans ce tems là entre les Auteurs au sujet d'Homère.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, 43 p., 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Fuzelier, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Sonneck 145.

R 408/2

104

ARLEQUIN EMPEREUR DANS LA LUNE. COMEDIE EN TROIS ACTES. Mise au Théâtre par Monsieur D^{xxx} & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le cinquième de Mars 1684.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. i, p. [135]—204, 1 Kupfer nach I. Dolivet von E. Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Fatouville. „Air de l'Empereur dans la lune par M.^r de Lorenzani“ am Schluß des Stückes. Parodie des „Amadis“ von Lully.

Loewenberg 1684.

15 596/1

105

ARLEQUIN EMPEREUR DANS LA LUNE. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE Par Monsieur D^{xxx} Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le cinquième de Mars 1684.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. i, p. [113]—165, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Text von Fatouville. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. Parodie des „Amadis“ von Lully.

Loewenberg 1684.

14 208/1

106

ARLEQUIN ENDYMION. Représentée par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de Saint Germain. 1721. AVERTISSEMENT. Les Comédiens Italiens dans ce temps là représentèrent devant le Roi une Pièce intitulée DIANE & ENDYMION, ce qui donna occasion de faire celle ci, qui contient quelques Scenes parodiées.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. IV, p. [233]—304, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text laut Anmerkung p. 2/t. IV von Le Sage, Fuzelier u. D'Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
Sonneck 898. R 408/4

Georg Benda, erwähnt.

107

ARLEQUIN ESCLAVE A BAGDAD, OU LE CALIFE GÉNÉREUX, Comédie en un Acte, en Prose et Vaudevilles, PAR LE CITOYEN T. L. VALLIER. NOUVELLE ÉDITION, Revue et corrigée par l'Auteur.

A TROYES, Au Magasin général des Pièces de Théâtre; Chez GOBELET, Imprimeur-Libraire, près la Maison Commune, n^o. 206. AN VII.

40 p., 13,6 x 21,1 cm.

Komponist nicht erwähnt. 18 387

108

ARLEQUIN FRIAND, COMÉDIE-PARADE EN UN ACTE, EN PROSE, MÊLÉE DE VAUDEVILLES. Représentée pour la première fois, sur le Théâtre du VAUDEVILLE, au mois de mai 1793 (vieux style), an deuxième de la République Française.

A PARIS, Chez la Citoyenne TOUBON, Libraire, sous les Galeries du Théâtre de la République, à côté du passage vitré.

1793.

32 p., 13,3 x 21,4 cm.

Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 16 598

Aufführungspraktische Fragen mittelalterlicher Mehrstimmigkeit

Zu Heinrich Husmann, Mittelalterliche Mehrstimmigkeit

VON WALTHER KRÜGER, SCHARBEUTZ (LÜBECKER BUCHT)

VIII

(3. Fortsetzung)^{105a}

Nach der in der Forschung üblichen Terminologie werden die textierten Organumklauseln als Frühstadium der Motette aufgefaßt. F. Ludwig¹⁰⁶ hat seine Verwunderung darüber ausgesprochen, daß der Anonymus IV in seinem Traktat auf die Motette nicht eingehe, ja noch nicht einmal den Namen der Motette erwähne; er spricht in diesem Zusammenhang davon, daß in dem Traktat „*unentschuld bare Lücken klaffen, die vielfach schwer zu erklären sind*“.

Bevor man dem Anonymus einen so schweren Vorwurf macht, ist doch zu fragen, ob er nicht Grund gehabt hat, nicht von der Motette zu sprechen. In den Definitionen des Motetus, die die anderen Theoretiker des 13. Jahrhunderts geben, wird immer wieder die Mehrtextigkeit („*cum diversis litteris*“) hervorgehoben, zum anderen stellen die gegebenen Beispiele die Motette als autonome, dem Organum entwachsene Formgattung dar. Nun wird dem im letzten Jahrhundertviertel schreibenden Anonymus IV dieser autonome Motetus bekannt gewesen sein. Da aber sein Hauptaugenmerk der alten Kunst des Zeitalters Perotins gilt, folgt aus seiner Nichterwähnung der Motette, daß er die textierten

^{105a} Vgl. Jahrg. IX, S. 419 ff., Jahrg. X, S. 279 ff. und S. 379 ff.

¹⁰⁶ *Die liturgischen Organa Leonins und Perotins*, Riemann-Festschrift, Leipzig 1901, S. 206 f.

Organumklauseln nicht zur Motettengattung rechnet. Ludwig¹⁰⁷ schreibt ferner: „Die Motette entwickelt sich zusehends nach reinerer Ausprägung ihrer Formcharakteristika hin.“ In Wahrheit folgt aber die textierte Organumklausel einem eigenständigen Gestaltungsprinzip, das nicht an dem als Formideal empfundenen späteren Typus der autonomen Motette gemessen werden kann. Für Ludwig¹⁰⁸ ist aber auch schon die Klauseltextierung ein „Entwicklungsfortschritt“ im Verhältnis zum „Melismenstil“ des Organums: „Drohte das endlose Melisma der Oberstimme über dem Melisma des Tenors die Komposition ins Maßlose zu erweitern, vielleicht die beabsichtigte Wirkung sogar auf die Dauer abzuschwächen, so verstand es eine glückliche Erfindung, diese Wirkung mit, soweit die Musik in Frage kommt, denselben Mitteln statt zu schwächen zu steigern: man legte dem Melisma der Oberstimme Text unter, dessen Metrum man dem musikalischen Rhythmus syllabisch anpaßte. So hatte die Mehrstimmigkeit wieder einen entscheidenden Schritt vorwärts getan ...“.

Ähnlich äußert sich Otto Ursprung¹⁰⁹: „Die schier endlosen Melismen der Organum-Oberstimmen verlangten nämlich von Sängern und Hörern eine außerordentliche geistige Spannkraft für das rein Musikalische, die auf die Dauer nicht unbedingt aufzubringen war. Sie bedurften eines gedanklichen Gehalts, einer textlichen Stütze“. Auch Ursprung sieht in der eintextigen Klausel nur einen bedingten, unzulänglichen „Fortschritt“¹¹⁰: „... der conductmäßige Textvortrag durch mehrere Oberstimmen wurde als nicht recht geeignet erkannt, um eine gleichmäßig verteilte Kontrastwirkung zum Tenor bzw. Tenortext auszulösen, und die Motette alten Stils wurde darum, nachdem an ihr der Reiz der Neuheit sich verflüchtigt hatte, als ästhetisch ungeklärtes Gebilde empfunden ... Eine rein ausgeprägte Motettenform verlangte nunmehr für jede Stimme ... einen eigenen Text ...“.

In Wirklichkeit erklärt sich die Eintextigkeit der Organumklauseln einmal aus der noch vorhandenen liturgischen Bindung, zum anderen aus dem als klassisch anzusprechenden, auf Textverständlichkeit tendierenden Gestaltungswillen der Notre-Dame-Epoche¹¹¹. Die mehrtextige Motette stellt mithin gegenüber der eintextigen Klausel keinen Fortschritt von einem „ästhetisch ungeklärten“ zu einem „geklärten“ Gebilde dar, sondern manifestiert einen Wandel des Gestaltungswillens vom Klassischen zum Nichtklassischen. Eine Ausnahme von der Regel der Eintextigkeit der cum littera-Klauseln macht die vierstimmige Klausel „Mors“. Bemerkenswert ist, daß Yvonne Rokseth¹¹² die Vermutung geäußert hat, der überlieferten mehrtextigen Fassung sei eine eintextige vorausgegangen. Aus der Perspektive der genannten Erwägungen gewinnt diese Vermutung jedenfalls in hohem Maße an Wahrscheinlichkeit.

107 Studien über die mehrstimmige Musik im Mittelalter, III, SIMG VII, 1905/06, S. 518.

108 ebenda, S. 519. Auch H. spricht in der Einleitung zu M. M. vielfältig von der „Entwicklung“ der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit, so gleich im ersten Satz: „Die Entwicklung der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit ist, wenn auch nicht immer geradlinig, sondern im Gegenteil sehr verschlungen und auf Umwegen vor sich gehend, so doch im großen und ganzen recht klar und übersichtlich“. Aber was berechtigt dazu, die mittelalterliche Mehrstimmigkeit als einen zielgerichteten „Entwicklungsprozeß“ aufzufassen? Wie ist denn dieses „Ziel“ beschaffen und warum „entwickelt“ sich die Mehrstimmigkeit auf „Umwegen“ auf dieses Ziel hin, und was heißt es, daß diese Entwicklung trotzdem „im großen und ganzen recht klar und übersichtlich“ ist? H. verrät es: „Das liegt vor allem daran, daß eine Seite des musikalischen Kunstwerks, die harmonische, von vornherein festliegt und während des ganzen Zeitraumes keinen entscheidenden Wandlungen unterliegt. Der Fortschritt liegt demgegenüber vor allem auf melodisch-rhythmischen Gebiet.“ Weiter: „Die erste Phase der mittelalterlichen mehrstimmigen Musik zeigt noch deren direkte Verbindung mit der antiken Musik. Gewiß kannte das Altertum keine echte Technik der Mehrstimmigkeit. Aber es besaß die Grundbegriffe der Lehre des Zusammenklanges ...“ Was ist „echte Technik der Mehrstimmigkeit?“ Stellen die „Grundbegriffe der Lehre des Zusammenklanges“ dagegen die „unechte Technik“ dar? Fragen über Fragen! (Zur Problematik des Entwicklungsbegriffs vgl. meinen Aufsatz Der Entwicklungsbegriff in der Musikgeschichte, Die Musikforschung VIII, 1955, S. 129 ff.)

109 Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, S. 126.

110 a. a. O., S. 131.

111 Vgl. mein Referat Wort und Ton in den Notre-Dame-organa, Kongreßbericht Hamburg 1956, ferner die nächste Fortsetzung dieses Aufsatzes.

112 Polyphonies du XIIIe siècle . . ., Bd. IV, S. 77.

Im übrigen motiviert Yvonne Rokseth ebenfalls die Einführung der Klauseltextierung aus Nützlichkeitsbetrachtungen¹¹³. Sie spricht von einem „dreifachen Vorteil“ der Einführung dieser Technik und fügt hinzu, daß die Textierung vielleicht auch dem Geschmack des Volkes, der wenig geeignet sei, einer „reinen“ Musik zu folgen, entgegengekommen sei: „*Ils y voient un triple avantage: expliciter par un texte l' idée contenue dans le thème liturgique sur lequel repose la polyphonie; épauler le rythme musical sur le rythme des vers; offrir aux chanteurs un soutien mnémotechnique des longues mélodies qu'ils ont à se mettre en mémoire. Peut-être aussi le goût du peuple peu apte à suivre une musique pure, poussait-il à cette addition de paroles*“. Den Gedanken, daß es als „nützlich“ erkannt worden sei, dem Organumoberstimmensänger durch Textierung seiner Stimme eine Gedächtnishilfe zu geben, äußert auch noch Dom Anselm Hughes¹¹⁴: „... so here it was apparently found that words would be useful to help the singer memorize and enunciate the upper part“.

Hier ist an die Ansicht Y. Rokseths zu erinnern, daß die mitwirkenden Instrumente die Aufgabe gehabt hätten, den technisch schwierigen, melismatischen Oberstimmenvortrag zu stützen. Zu dieser „Sängerhilfe“ soll nun später die Oberstimmentextierung getreten sein. Aber warum ist man nicht von Anfang an auf diesen nützlichen Gedanken gekommen, und warum hat man sich mit einem Kompromiß begnügt, indem man dem Sänger diese Hilfe normalerweise nur in den Klauseln gewährte?

Über die Klauseltextierung schreibt H. Besseler¹¹⁵: „*Sie unterbrach die bisherige Alleinherrschaft der Melismatik durch eine plastische, jedermann einleuchtende, aus eigener Kraft lebensfähige polyphone Ton-Wortkunst*“. Beizupflichten ist Bessellers Motivierung der neuen Textierungspraxis aus einer veränderten Einstellung zum Wort-Tonverhältnis. Aber gesetzt den Fall, daß die Oberstimmen sine littera wirklich als Melismen vorgetragen worden seien, so bleibt doch auch aus dieser Perspektive unerfindlich, warum nicht an die Stelle der ursprünglichen „Alleinherrschaft der Melismatik“ eine totale „Ton-Wortkunst“ getreten ist! Gegenüber den als „Pseudomotetten“ anzusprechenden einfach textierten Klauseln bzw. ganzen Organa, die H.¹¹⁶ als „Konduktusmotetten“ bzw. „Organummotetten“ bezeichnet, erhebt sich nun noch die andere Frage, ob die Textierung unter dem Duplum bei Drei- bzw. Vierstimmigkeit auch für das Triplum und gegebenenfalls für das Quadruplum gilt. Soweit die Oberstimmen (streng oder doch überwiegend) die Satztechnik Note gegen Note aufweisen, kann auf eine solche Allgemeingültigkeit geschlossen werden. In den Fällen aber, in denen das Triplum und gege-

¹¹³ a. a. O. IV, S. 66.

¹¹⁴ *Early Medieval Music* . . . , S. 348. William G. Waite, *The Rhythm of the Twelfth Century Polyphony*, New Haven Press 1954, S. 9, versucht, auch schon die Einführung der Clausula sine littera durch das Nützlichkeitsmoment einer „Sängerhilfe“ zu erklären: „*The relative rhythmic simplicity of these clausulae, in contrast to the rhythmic elaborations of the other sections of the organa, is undoubtedly due to the necessity of helping the singer to make their parts coincide with greater ease. This problem is not so pressing in the sections where the tenor performs only long, sustained tones*“.

In der Kunstgeschichtsforschung ist das Nützlichkeitsmotiv als Erklärung für Gestaltungsprinzipien längst als antiquiertes Kausaldenken des späten 19. Jahrhunderts ad acta gelegt worden. So wird heute kein Kunsthistoriker mehr die Ersetzung großer Mauerflächen durch Glasfenster in der Gotik aus Gründen der Materialersparnis erklären, wie es im 19. Jahrhundert geschehen ist. Ist es nicht an der Zeit, daß auch die Musikforschung dieses Nützlichkeitsdenken aufgibt?

¹¹⁵ Art. *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 684.

¹¹⁶ M. M., Einleitung, S. 10. H. schreibt a. a. O. über das Prinzip der Clausulatextierung: „*Aber merkwürdig, daß man nur den Oberstimmen einen neu gedichteten Text unterlegte, während der Tenor seinen ursprünglichen Text beibehielt*“. Dieser Sachverhalt erscheint aber nur unter der Voraussetzung „merkwürdig“, daß der Tenor gesungen wurde! Von dieser Voraussetzung ausgehend, deutet H. die blockartigen, durch jeweils eine Pause voneinander getrennten Ostinatomotive im 5. Modus des Tenors in Nr. 4–6 als Vokalisieren. Besonders befremdlich wirkt diese Deutung bei der Clausula „Mors“ (Nr. 5a und b), denn hier folgt dem Dreiton-Ostinato noch ein durch Pausen isolierter Einzelton.

benenfalls das Quadruplum tonreicher bzw. tonärmer als das Duplum sind, z. T. auch durch Pauseneinschübe von der Duplummelodik abweichen, stellen sich Schwierigkeiten der Textunterlegung ein, ja, diese wird in manchen Fällen unmöglich gemacht.

Ein Beispiel möge diesen Sachverhalt veranschaulichen. In der textierten Fassung des Organum quadruplum „Viderunt“ von Perotinus ist es an vielen Stellen nicht möglich, den syllabischen Text des Duplums dem Triplum (wie auch an manchen Stellen dem Quadruplum) zu unterlegen. So widersetzt sich z. B. in den Takten 34–36 das Triplum einer Textierung:¹¹⁷.

Abwegig wäre die Annahme, daß die betreffenden Oberstimmenabschnitte vokalisiert vorgetragen worden seien, denn die Konsequenz einer solchen Auffassung bedeutete das abrupte Nacheinander von syllabischem und melismatischem Oberstimmenvortrag. Nicht minder abwegig wäre aber auch der Gedanke, daß im vorliegenden Fall das ganze Triplum und Quadruplum als Vokalisieren zum textierten Duplum gesungen worden seien, mit anderen Worten, daß man in beiden Stimmen nolens volens auf die „Sängerhilfe“ der Textierung verzichtet habe¹¹⁸. Die ganze Problematik verschwindet in dem Augenblick, da man sich entschließt, Triplum und Quadruplum instrumental aufzufassen.

Wie steht es nun mit der Datierung der Einführung der Textierungspraxis? Nach W. Apel¹¹⁹ soll die Textierung erst in der Spätzeit der Notre-Dame-Epoche, „probably around 1225“, eingeführt worden sein. Etwas vorsichtiger äußert sich M. Bukofzer¹²⁰: „Die Motette ist wohl erst in den ersten Jahrzehnten des 13. Jahrhunderts von der Clausula abgezweigt...“ H. Bessler¹²¹ dagegen datiert: „... vermutlich um oder kurz nach 1200“. Am weitesten zurück in der Datierung geht J. Handschin¹²², indem er für die Textierungspraxis bereits das letzte Jahrzehnt des 12. Jahrhunderts in Anspruch nimmt und an anderer Stelle¹²³ auf das sporadische Vorkommen von textierten Oberstimmen um ca. 1100 aufmerksam macht. Jüngst hat auch H. Tischler¹²⁴ die Einführung der Klauseltextierung „about 1190“ datiert.

¹¹⁷ Vgl. die Wiedergabe der textierten Fassung durch F. Ludwig im Adler-Handbuch, S. 196 f.

¹¹⁸ Vgl. Dom Anselm Hughes, *Worcester Mediaeval Harmony*, Burnham 1928, S. 17, der annimmt, im drei- und vierstimmigen Conductus seien Triplum und Quadruplum grundsätzlich vokalisiert vorgetragen worden, eine Auffassung, der Jacques Handschin in seiner Besprechung der Publikation von Hughes (ZfMw XIV, 1931/32, S. 55) widersprochen hat.

¹¹⁹ *The notation of polyphonic music 900—1600*. Cambridge, Mass. 1942, S. 219.

¹²⁰ MGG, Artikel *Discantus*, Sp. 563.

¹²¹ MGG, Artikel *Ars antiqua*, Sp. 684.

¹²² *Was brachte die Notre-Dame-Schule Neues?* ZfMw VI, 1923/24, S. 553, Anm. 1.

¹²³ *Über den Ursprung der Motette*. In: Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 189 ff.

¹²⁴ *The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame-Motet*, Acta musicologica XXVIII, 1956, S. 89.

Handschrift gibt keine Gründe für die erstgenannte Datierung an. Für die Stichhaltigkeit spricht jedenfalls ein Moment, auf das später einzugehen sein wird.

Zur Abgrenzung der Schaffenszeiten von Leonin und Perotin meint L. Schrade¹²⁵: „In 1179, Leonin, if still living, must have been an old man; Perotin, on the other hand, a very young composer“. Das ausgehende 12. Jahrhundert ist jedenfalls die Zeit, in der Perotin mit der Umarbeitung des *Magnus Liber* sowie mit selbständigen Werken hervortritt. Wird man nun Perotin nicht nur als Inaugurator eines neuen Kompositionsstils, sondern auch einer auf syllabischer Oberstimmentextierung beruhenden Vokalpraxis anzusprechen haben, so erhebt sich andererseits die Frage nach der authentischen Klangform des *Magnus Liber* in der ursprünglichen, von Leoninus geschaffenen Fassung. Damit wird die Beantwortung einer anderen Frage dringlich: nach der Interpretation der Bezeichnung Leonins' als „*optimus organista*“ durch den Anonymus IV. Dazu behauptet J. Schmidt-Görg¹²⁶: „So ist auch die Bezeichnung Leonins als ‚*optimus organista*, bester Organist‘, weniger im Sinne eines Orgelspielers als eines Komponisten von Organa zu verstehen.“ Aber was heißt „weniger“? Es geht ja um die Alternative, ob Leonin Organist war oder nicht. Bekanntlich hat eine nicht geringe Zahl von älteren Forschern, u. a. Coussemaker, Gastoué, Riemann und Schering, diese Frage mit einem eindeutigen Ja beantwortet, ein Ja, dem die Mehrzahl der heute lebenden Forscher ein Nein entgegengesetzt hat. Sind nun wirklich über diese Frage „die Akten geschlossen“?

Wenn der Anonymus IV Leonin als „*optimus organista*“, Perotin dagegen als „*optimus discantor*“ bezeichnet, so sind in dieser Gegenüberstellung zwar fraglos kompositionstechnische Spezifika beider Meister einbeschlossen. Im Hinblick auf die dem modernen Denken gemäße Tendenz zur Isolierung des „rein“ Satztechnischen vom Klangerzeuger gilt es erneut, auf die ursprüngliche Gegenstandsgebundenheit der Begriffe hinzuweisen. Danach repräsentiert sich der *optimus organista* Leoninus als ein Meister, der in Personalunion Organist und Komponist war, d. h. der einen seinem Instrument adäquaten Kompositionsstil schuf.

Daß zur Zeit Leonins bereits ein Orgeltyp existierte, der die Ausführung der bewegten Dupla ermöglichte, ist aus Quellenzeugnissen zu schließen. Begegnen einerseits in Miniaturen des 12. Jahrhunderts bereits Orgeln, die eine wirkliche Tastatur aufweisen, so wird andererseits in einer Chronik der Zeit über einen Orgelbauer berichtet: „... *fecit organa elegantissime modulationis*“¹²⁷. Besonders aufschlußreich ist der Hymnus auf das Orgelspiel aus dem 12. Jahrhundert¹²⁸, in dem die Orgel als „*Instrumentum musicum modernorum artificum*“ bezeichnet wird und in dem es ferner über die Spieltechnik heißt:

¹²⁵ *Political compositions in french music of the 12th and 13th centuries*, Annales Musicologiques, Tome I, Paris 1953, S. 39.

Y. Rokseth, *Polyphonies du XIIIe siècle*... IV, S. 51 dagegen vermutet, daß Perotin ca. 1170 geboren sei und ca. 1190 zu komponieren begonnen habe. Als Entstehungszeit des *Magnus Liber* setzt W. Waite (a. a. O. S. 5) vermutungsweise das Jahrzehnt 1160 bis 1170 an. Da der Bau der Notre-Dame-Kathedrale erst 1163 begonnen und der Chor 1182 eingeweiht wurde, ist Leonin streng genommen nicht als „Notre-Dame-Komponist“ anzusprechen.

¹²⁶ *Musik der Gotik*, Bonn 1946, S. 16.

Als Ergänzung der in der 1. Fortsetzung dieses Aufsatzes (Die Musikforschung X, 1957, S. 284) zitierten Quellenbelege für die instrumentale Bedeutung von *organista* sei hier noch ein Beleg aus dem 12. Jahrhundert angeführt. Nach Angabe von Francisco Civil, *El organo y los organistas de la catedras de Gerona durante los siglos XIV—XVI* (Anuario musical IX, 1954, S. 217) hat an der Kathedrale von Tarragona im 12. Jahrhundert ein „*Lucas, magnus organista*“ gewirkt!

¹²⁷ Vgl. E. Buhle, *Die musikalischen Instrumente*... S. 67, Anm. 9.

¹²⁸ Vgl. P. Anselm Schubinger, *Musikalische Spicilegien*, Berlin 1876, S. 90 ff. und Peter Wagner, *Aus dem St. Thomas-Archiv zu Leipzig*, ZfMw XII, 1929, S. 65 ff. (zit. nach Wagner).

„Sonum elice doctis digitis,
 modum perfice neumis placitis
 Gravis chorus succinat,
 qui sonorus buccinat.
 Vox acuta concinat,
 choro chorus accinat,
 dyaphonico modo et organico.
 Nunc acutas moveas,
 Nunc ad graves redeas
 modo lirico.
 Nunc per voces medias
 transvolando salias
 saltu melico.
 Manu mobili, delectabili
 cantabili, laudabili
 tali modulo
 mellis aemulo,
 placens populo“.

Hier sei auch noch an die bereits in anderem Zusammenhang hervorgehobene Tatsache erinnert, daß in Theoretikertraktaten bei der Behandlung des Organum duplum unvermittelt die Konstantin-Orgel erwähnt wird. Schließlich gibt auch die Spezialbezeichnung des Organum duplum als Organum purum zu denken, als diejenige Kompositionsform, die sich als „reine“ Orgelmusik darstellt.

Verschiedentlich ist in der Forschung die Verwunderung darüber ausgesprochen worden, daß sich keine Dokumente der ältesten Orgelmusik erhalten hätten. So schreibt z. B. L. Schrade¹²⁹: „Merkwürdig nur, daß sich nirgends mehr ein musikalisches Dokument dieser ältesten, uns literarisch nachweisbaren Orgelkunst auffinden läßt, obschon der namentliche Zusammenhang mit den ‚Organa‘-Gesängen über deren Ursprung manches zu denken gibt“. Besonders Y. Rokseth¹³⁰ hat sich zu dieser Frage geäußert. Auf Grund von Theoretikerzeugnissen müßten nach ihrer Überzeugung mindestens schon im 13. Jahrhundert Orgeltabulaturen existiert haben, die bisher nicht aufzufinden seien, aber vielleicht eines Tages wieder entdeckt würden: „Où faut-il donc chercher le domaine propre de l'orgue d'église, si les compositions d'ordre liturgique que le treizième siècle nous a transmises ne lui appartenaient que par accident? Dans les tablatures qui ne sont pas retrouvées ou reconnues encore pour cette époque mais que l'on découvrira peut-être un jour“. Gegen die Überzeugung, daß der *Magnus Liber* ein Dokument dieser ältesten, als verschollen geltenden Orgelmusik darstelle, könnte eingewandt werden, daß es sich bei den überlieferten Handschriften des Werkes nicht um Orgeltabulaturen handele. Indes sind diese Handschriften ja Abschriften einer nicht erhaltenen Urfassung. Es bleibt mithin die Möglichkeit offen, daß die Kopisten eine Orgeltabulatur als Vorlage hatten¹³¹. Daß die als veraltet angesehene Auffassung des *Magnus Liber* als „Orgelbuch“ tatsächlich zu Recht besteht, wird nicht zuletzt durch eine stilkritische Erörterung erhärtet, die im späteren Zusammenhang erfolgen wird¹³².

¹²⁹ *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik als Beiträge zu einer Geschichte der Toccata*. Diss. Leipzig 1928, S. 11. Im übrigen deutet Schrade (S. 61) den Benedicamus-Tropus aus Codex Paris. Bibl. Nat. 3719 der St.-Martial-Handschrift (vgl. Fr. Ludwig, Adler-Handbuch, 1. Aufl., S. 148) als Orgeltabulatur!

¹³⁰ *Du rôle de l'orgue . . .*, S. 48.

¹³¹ W. Waite, a. a. O., S. 56 vermutet, daß auch die Urfassung des *Magnus Liber* in Quadratnotation geschrieben sei, ohne Gründe für diese Vermutung beizubringen.

¹³² In der nächsten Fortsetzung.

Hier ist zunächst festzustellen: Leonin ist der Meister der Orgelkunst. Perotin ist nicht nur der Inaugurator satztechnischer, sondern auch besetzungsmäßiger Neuerungen¹³³, der syllabisch textierten Vokalpraxis sowie der klangfarblichen Bereicherung durch Hinzuziehung auch anderer Instrumente, einer Bereicherung, die zur selben Zeit erfolgte, in der die Kathedrale ihre maximale Ausprägung totaler Farbigkeit erfuhr.

IX

Es scheint bedeutsam, daß die „Melismen“-Auffassung der Organum-Oberstimmen vielfach als Problem empfunden worden ist und, da andererseits an der Rechtmäßigkeit dieser Auffassung nicht gezweifelt wird, zu schwerwiegenden Folgerungen geführt hat.

Ludwig bringt seinen Standpunkt noch weiter zum Ausdruck¹³⁴: „Aber zur vollen Wirkung kommen die Melodien erst, als sie mit Text versehen als Motette erscheinen . . .“ Im weiteren kritisiert er den „übergroßen Umfang der Werke, der die an und für sich schon großen Schwierigkeiten ihrer Ausführung noch erheblich steigerte“ und stellt fest, „daß die Motette das musikalisch Wertvollste dieser Kunst übernimmt, aber durch den kleineren Umfang der entnommenen Ausschnitte eine geschlossener Wirkung erzielt und durch die Umgestaltung der alten melismatischen Melodie in eine solche mit Text die melodische Wirkung steigert“. In seinem Besprechungsartikel *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe*¹³⁵ schreibt Ludwig von der „höchst fremdartig anmutenden Kunst“ der ‚Musica composita‘ und nimmt andererseits ironisch-kritisch zu der von A. Gastoué bereits auf dem Pariser Kongreß von 1914 vorgenommenen instrumentalen Organumaufführung Stellung¹³⁶: „Perotin erscheint nur mit (wohl einem Fragment aus) dem dreistimmigen Alleluja Posui, von dem indes Beruyer sagt, daß ‚la difficulté d’exécution par les voix et aussi l’ignorance où nous sommes, à ce sujet, dans l’interprétation de cet organum et de quelques autres avaient conduit M. Gastoué à en confier l’exécution aux instruments‘, mit der naiven Hinzufügung: ‚les œuvres n’y perdaient ni en exactitude historique (!) ni en saveur musicale“.

Handschin¹³⁷ sieht dagegen darin ein Problem, daß bei Unterbringung der Silben in den Oberstimmen diese nicht immer mit den betreffenden Silben des Tenors zusammenfallen und unternimmt es, in den handschriftlichen Befund einzugreifen: „Im Interesse der Gleichzeitigkeit der Silbenaussprache wurde von uns in einigen Fällen ein Grundstimmton etwas nach links gerückt. Es wäre zwar nicht unbedingt ausgeschlossen, daß eine Silbe in der Oberstimme früher einsetzt; aber das Material erscheint uns im gegebenen Fall nicht genügend, um von der Regel abzuweichen“. Husmann¹³⁸ dagegen sieht in dieser nicht gleichzeitigen Textierung „eine besondere Feinheit“ und vermutet, daß sie auch schon in der St.-Martial-Epoche geübt worden sei. In diesem Sinne textiert er die Oberstimme des „Kyrie cunctipotentis genitor“ (M. M. Nr. 1). In seinem Artikel *Cantus firmus* (MGG, Sp. 788) stellt er über dieses Verfahren höchst intrikate Betrachtungen an und schreibt: „. . . Dabei bleibt dann

¹³³ Beherzigenswert erscheint in diesem Zusammenhang die von J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, S. 190, zur Frage nach solistischer oder chorischer Besetzung ausgesprochene Mahnung: „Hier würde wieder einmal zutage treten, daß Stilfragen immer im Zusammenhang mit Besetzungsfragen behandelt werden müssen“.

¹³⁴ *Studien* . . . III, S. 519.

¹³⁵ *ZfMw.* V, 1922/23, S. 438.

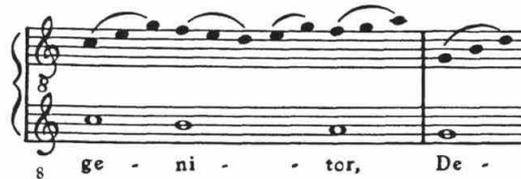
¹³⁶ a. a. O., S. 436, Anm. 1.

¹³⁷ *Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich* . . . usw. S. 15, H. Sowa, a. a. O., S. XXXVII, sieht bei seiner Übertragung derselben Komposition („Judea et Ierusalem“) kein diesbezügliches Problem, da der Cantus-firmus-Text nach seiner Auffassung für die Oberstimme gar nicht gilt: „Abzulehnen wäre auch der Versuch, die Worte Iudea et Ier. beispielsweise, der Oberstimme unterzulegen, da dort das Fehlen des Textes und die stark betonte Notenligierung es verhindern“. Er deutet also die Oberstimme instrumental.

¹³⁸ *Die drei- und vierstimmigen Organa* . . ., S. XXIV.

noch wieder unentschieden, ob der Text des T. gleichzeitig mit dem Text der Oberst. einsetzt . . . oder erst etwas später . . . Dieselben Probleme bereiten dann auch später im nächsten Zeitraum noch Schwierigkeiten.“

„Schwierigkeiten“ bereitet H. aber auch der handschriftliche Befund hinsichtlich der Diastematik der Oberstimme des „*Cunctipotens*“. Die Handschrift weist an folgender Stelle im Duplum einen Nonensprung auf:



H. eliminiert diesen Sprung, indem er die ersten drei Noten nach dem Gliederungsstrich in umgekehrter Reihenfolge überträgt¹³⁹:



Ferner ist nicht ersichtlich, wie H. die Pausensetzung vor jedem Gliederungsstrich in beiden Stimmen rechtfertigen will.

Für seine Auffassung, der unter der Grundstimme stehende Text gelte auch für die Oberstimme, kann sich H. auf P. Wagner berufen¹⁴⁰, der zu seinen Übertragungen der mehrstimmigen Kompositionen des Codex Calixtinus bemerkt: „In allen folgenden Stücken steht der Text in der Handschrift unter den beiden Liniensystemen; ich habe ihn zwischen beiden gesetzt, weil dadurch die Lesung erleichtert wird“. An anderer Stelle (S. 172) schreibt Wagner über diese Kompositionen: „Zu ihnen wird der heutige Sänger ein künstlerisches Verhältnis nicht mehr gewinnen können; sie gehören lediglich der Geschichte an als Zeugen der Kindheit, der tastenden Versuche einer Kunst, die seither ins Unermeßliche gewachsen ist“. Aus der Konsequenz seiner Prämisse von der vokalen Bestimmung der Dupla kommt Wagner zur Feststellung zahlreicher „Gebreden“ dieser Oberstimmen. Diese seien gekennzeichnet durch ein unmotiviertes Nebeneinander melodischer Phrasen, ruckweise

¹³⁹ Sowohl P. Wagner, a. a. O., S. 123, H. Anglés, *El codex musical de Las Huelgas*, Barcelona 1931, Bd. 2, A. T. Davison und W. Apel, *Historical Anthology of music*, Cambridge (Mass.) 1949, S. 23, Dom G. Prado, *Liber Beati Jacobi, Codex Calixtinus*, Santiago 1944, Bd. III, S. 81 f., und Ewald Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg/Kehl 1955, S. 27, übertragen die Oberstimme des „*Cunctipotens*“ an der fraglichen Stelle getreu nach dem handschriftlichen Befund und lassen auch nicht, wie H., jedem Gliederungsstrich eine Pause vorangehen (in seinem Besprechungsartikel *Annales musicologiques*, *Die Musikforschung* IX, 1956, S. 203, schreibt übrigens H.: „Abteilungsstriche müssen nicht immer Pausen bedeuten . . .“!). Auch in der Praxis der Textierung beider Stimmen und der Ungleichzeitigkeit der Textsilben steht H. allein da. Vgl. auch seine Übertragung des Organum duplum „*Hec dies*“ von Leoninus (M. M. Nr. 4) mit ihren vielfältigen Pausen in den organalen Partien des Tenors, die die Wiedergaben des gleichen Werkes durch andere Forscher (*Anthology* . . ., Nr. 29, Fr. Ludwig, *Adler-Handbuch*, S. 185, und H. Besseler, *Musik des Mittelalters* . . ., S. 99.) nicht aufweisen.

Andererseits wird jedoch durch Theoretikeraussagen (u. a. W. Odington, *Couss. Ser. I* 245) die Praxis eines zeitweiligen Pausierens des Tenors in den organalen Partien des Organum duplum bezeugt, nämlich überall da, wo sich sonst im Zusammenklang mit dem Duplum eine Dissonanz ergeben würde. Es wäre also in einer für praktische Zwecke bestimmten Ausgabe nötig, diese Pausen im Tenor einzufügen.

¹⁴⁰ *Die Gesänge der Jacobsliturgie zu Santiago de Compostela*, Freiburg (Schweiz) 1931.

Melodiebildung, stereotype Figurenwiederholung und Sequenztechnik, „fast sinnlos hin- und herlaufende Melismen“, „unnatürlichen Umfang“ und „gewaltsame Sprünge“ (S. 168). Über den Vortrag schreibt er speziell zum Kyrie-Tropus „Rex immense“ (S. 167): „Der Sänger der Unterstimme konnte die originale Weise in der hergebrachten Art zu singen versuchen, wurde aber immer wieder durch den Sänger der Oberstimme gezwungen, auf ihn Rücksicht zu nehmen, zumal, wenn dieser zwei oder drei Noten zu einer der Grundstimme zu singen hatte. Aber auch der Discantist konnte nicht nach eigenem Ermessen vorgehen, auch er hatte auf seinen Mitsänger zu achten: keiner von beiden konnte die Choralzeichen in ihrer ursprünglichen rhythmischen Bedeutung ausführen, m. a. W., die Mehrstimmigkeit wurde das Grab des choralischen Rhythmus.“

Abschließend stellt Wagner fest (S. 171): „Der ganze musikalische Bedarf der Liturgie wurde in Santiago durch Gesang bestritten, die Teilnahme von Instrumenten, auch der Orgel, ist nirgendwo und durch keine Rubrik gefordert“. Indessen gibt der Codex selbst Hinweise auf Instrumentalpraxis. Der Chronist schildert, wie die Pilger, nach Nationalitäten geordnet, in der Kathedrale Aufstellung nahmen und unter Begleitung ihrer aus der Heimat mitgebrachten Instrumente sangen¹⁴¹. Aber auch verschiedene Gesangstexte des Codex bezeugen die Mitwirkung von Instrumenten. Hier einige Proben: P. Wagner a. a. O., S. 50: „...Organa dulcia conveniencia sunt resonanda“, S. 51: „Clerus cum organo et plebs cum tympano cantet redemptori“, S. 26: „Jocundetur et letetur, augmentetur fidelium concio, sollempnizet, modulizet, organizet spiritali gaudio“. Als Zeugen für instrumentale Praxis sind schließlich noch die vielen plastischen Darstellungen von Instrumentenspielern am Portico de la Gloria der Kathedrale von Santiago zu bewerten.

Über die Gliederungsstriche in den dreistimmigen Organa meint H.¹⁴², sie seien häufig „unlogisch“ gesetzt. Es fragt sich aber, ob diese „Unlogik“ nicht auf der falschen Voraussetzung des Melismenvortrages beruht, bei dem dann allerdings eine „logische“ Gliederung des Textzusammenhangs zu erwarten wäre.

Ludwig¹⁴³ ist in seiner Übertragung von Leonins und Perotins Organum „Alleluja Pascha“ mit seinen Motetten zu langen U-Vokalisen genötigt (auch der Tenor weist lange Haltetöne auf dem Vokal u auf). R. Haas¹⁴⁴, der eine Probe von Ludwigs Übertragung gibt, bezeichnet die U-Vokalisen als „bedenklich“ und schlägt statt dessen „eine kürzere Teilung durch die sonst unzulässige Wortwiederholung“ vor. Eine Reduzierung der Melismatik durch Wortwiederholung umgeht aber die Problematik der Melismenauffassung als solche. In den von H. veröffentlichten Werken begegnen ebenfalls zahlreiche U-Vokalisen in allen Stimmen, außerdem aber auch Vokalisen auf i. (Wird fortgesetzt)

¹⁴¹ Liber Beati Jacobi. Codex Calixtinus. Hrsg. Dom G. Prado, Santiago 1944, Band III, S. XXXI.

¹⁴² Die drei- und vierstimmigen Organa . . . S. XXX.

¹⁴³ ZfMw. V, 1922, S. 456.

¹⁴⁴ Aufführungspraxis der Musik, Potsdam 1931, S. 94 f.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Das Textbuch zum „Templum Honoris“ von Buxtehude

VON GEORG KARSTÄDT, MÖLLN

In der Reihe der politischen Festmusiken Dietrich Buxtehudes erscheinen 1705 zwei „*extraordinaire Abendmusiken*“ als eng zusammengehörige oratorienartige Werke: die Trauermusik auf den Tod Kaiser Leopolds I. mit dem Titel *Castrum Doloris* und die Freudenmusik zur Thronbesteigung Josephs I. mit der Bezeichnung *Templum Honoris*. Der Rat der Stadt Lübeck hatte nach Abschluß der offiziellen Trauerzeit zum Hauptgottesdienst des 19. Juli eine „*liebliche Trauerfeier*“ angeordnet, doch mögen die musikalische Qualifikation Leopolds als Komponist und der Anlaß überhaupt Buxtehude angeregt haben, für die beiden politischen Ereignisse besondere Festmusiken zu veranstalten. Mit Wissen und Zustimmung des Rates und der Kirchenvorsteher ging am Mittwoch, dem 2. Dezember, das *Castrum Doloris* und am folgenden Tage zur gewöhnlichen Zeit der Abendmusiken, nachmittags von 4 bis 5 Uhr, das *Templum Honoris* in Szene. Beide Textbücher im Folioformat waren 1705 in Lübeck gedruckt worden. Das bisher einzig bekannte Exemplar des *Castrum* ist mit den älteren Beständen der Stadtbibliothek Lübeck durch Auslagerung verloren gegangen. Ein weiteres vollständiges Textbuch beider „*Rappresentazioni*“ konnte bei der Vorbereitung der Buxtehude-Ausstellung vom Verfasser im Archiv der Hansestadt Lübeck gefunden werden, so daß nunmehr auch eine Unterrichtung über den äußeren Rahmen, die Anlage und Instrumentation des bisher unbekanntes *Templum Honoris* möglich ist.

Der Text bringt in barocker Überschwenglichkeit Glückwunsch und Huldigung zur Thronbesteigung dar und ist „*Dero Regierenden Römisch, Kayserl. auch Königl. Majestät JOSEPH Dem Ersten / Zu Unsterblichen Ehren / . . . Glückwünschend gewidmet von Diterico Buxtehuden*“. Wie die Ausstattung bei der Aufführung des *Castrum* für die Schaulust der Menge allerlei Anziehendes bot¹, war auch am zweiten Abend das „*Templum Honoris, Oder / Der Ehren-Tempel / Schön ausgeziehet und illuminiret*“. Eine starke „*Gwardie von tapffern Helden*“ umgibt ihn. Auf beiden Seiten ist der Weg zum Tempel mit Tugenden und Wissenschaften besetzt. Die Altarflügel (*Valvae*) stehen offen „*Und siehet man inwendig auff dem Altar Das Brust-Bild Ihro Röm. Kayserl. Majestät*“. Auf dem Platz davor zeigt sich die Lust und Freude mit ihren Kindern, welche allerhand Trophäen, Kränze und Blumen mit Palm- und Lorbeerzweigen tragen. „*Wann dann Orgeln und Chöre geöffnet / und sich alles zur Music gestellet hat*“, heißt es am Schluß der 2. Seite in einer Art Regieanweisung, beginnt eine Intrade mit zwei Chören von Pauken und Trompeten, worauf von allen Chören und Orgeln im Tutti die Aufforderung „*Tempel der Ehren! Eröffne Dich weit*“ gesungen wird.

Huldigung, Glückwunsch und Jubel geben dem Eingangschor das Gepräge; er schließt mit der Eingangszeile ab. Es folgt „*Das Gerüchte*“ mit einem Recitativ, das noch einmal auf den Tod Leopolds eingeht. Mit dem Schluß „*Doch ward das Leid gestillet / Weil JOSEPH noch nicht todt*“ wendet es sich dem Lebenden zu. Die zweistrophige Aria mit einem Ritornell bringt allgemeine Betrachtungen über den Tod und ist in der 2. Strophe dem aufgehenden Stern Josephs gewidmet. Der ganze Chor schließt diesen Teil mit einem kurzen vierzeiligen Text „*Erwürge / O Freude! den Schmertzten / Verwandle das Winseln in Schertzen: Deutschland! was betrübt Dich doch! JOSEPH / JOSEPH / lebet noch!*“. Nun tritt „*Germanien*“ auf. In einem Recitativ fordert es auf, die Klage zu lassen, und preist den Sohn. Zwischen der Arie und dem Recitativ ist der Chorsatz „*ERTödtet / O Freude den Schmertzten*“ eingeschaltet, der eine Textabwandlung des oben angegebenen Vierzeilers darstellt. Die fol-

¹ Eine Beschreibung findet sich bei A. Pirro, *Dietrich Buxtehude*, Paris 1913, S. 477–79; W. Stahl, *Franz Tunder und Dietrich Buxtehude*, Leipzig 1926, S. 69; W. Stahl, *Die Lübecker Abendmusiken*, Lübeck 1937, S. 20–22; F. Blume, Artikel *Buxtehude* in MGG.

gende Aria besingt in vier Strophen die Thronbesteigung. Drei Ritornelle verbinden die Strophen, ein viertes bildet den Abschluß. Der ganze Chor fügt wieder eine vierzeilige Strophe an, deren Bau mit den beiden obengenannten übereinstimmt. Als nächste allegorische Figur tritt „Die Ehre“ mit einem Recitativ auf, das das Haus Österreich mit dem Ehrentempel in Verbindung bringt und Joseph zum Empfang der Ehrenkrone einlädt. Die drei Strophen der anschließenden Aria beginnen jede mit dem Anruf „Unsterbliche Ehre!“. Sie solle sich nur dem Tugendhaften mitteilen und den Ruhm Josephs mit seinen Jahren vermehren. Für das Ritornell ist die Instrumentation „mit 2. Chöre Waldhörnern und Hautbois, concertirende“ angegeben. Am Schluß der 3. Strophe folgt eine „Sinfonia all' unisono à 25. Violin. con Intrada Seconda mit 2. Chöre Pauken und Trompeten“. Mit Begleitung aller Instrumente und Chöre erklingt der lateinische Text „Eja, Euge! Det, JOSEPH IMPERATOR / TIBI Famam, Famae Dator!“ Ein Recitativ der „Klugheit“ geht der dreistrophigen Arie voraus, in der die Staatsklugheit und insbesondere die des neuen Herrschers gelobt wird. Das Ritornell wird „con Viol. & Hautbois“ ausgeführt, am Schluß wiederum ein „Tutti“ mit der Textabwandlung „Det . . . TIBI Palmam, Palmae Dator“. Als letzte der allegorischen Personen tritt „Die Glückseligkeit“ auf. Das Recitativ enthält den Wunsch zu Glück und Segen für den jungen Herrscher. Ein Tutti von allen Chören „ES geh JOSEPH / dem Hohen Held Nach Wunsch / der Hohen in der Welt!“ geht in eine „Glückwünschende Aria“ mit drei Strophen über. Zu Anfang der dritten heißt es: „Auch DEIN LUBECK schweigt hier nicht / Höchst-gekröhnter Kayser! Wünscht an Heil'ger Statt aus Pflicht DIR viel Sieges-Reißer.“ Die Chöre teilen sich darauf, der eine singt den Text „Eja Euge! Det . . . TIBI PROLEM, PROLIS DATOR!“, der zweite entsprechend „TIBI VITAM“. Ein Tutti „Es leb' JOSEPH der Kayser-Held / nach Wunsch der Hohen in der Welt!“ beschließt den chorischen Teil, worauf zum Schluß „Una Passaglia con divers. Instrum. Vivace“ gespielt wird.

Der Text ist frei, ohne jede Anlehnung an das Bibelwort oder den Choral. Er macht ganz den Eindruck einer Gelegenheitsdichtung ohne größere Gestaltungskraft. Die Möglichkeit, daß der Text vom Komponisten stammt, liegt sehr nahe, da die Textvariationen für die Chorabschnitte so zutreffend eingerichtet sind, daß sie für eine genau durchdachte musikalische Großform hervorragend konstruktive Unterteilungen ergeben. Das trifft ebensowohl für den ersten Teil bis zum Auftritt der „Ehre“ mit den drei vierzeiligen Chorstrophen wie nachher mit den drei lateinischen Ausrufen zu, die dann in den zweichörig vorgetragenen Schlußzeilen „Tibi prolem“, bzw. „Tibi vitam“ eine Steigerung erfahren. Im ganzen lassen sich drei größere Abschnitte erkennen. Der erste mit den Allegorien „Das Gerüchte“ und „Germanien“ geht bis zum Eintreten der „Ehre“, die wiederum mit der „Klugheit“ und „Tapferkeit“ und den umrahmenden Chorsätzen eine Einheit bildet, schließlich folgt der 3. Teil mit dem Auftreten der „Glückseligkeit“, die den Jubilus des Schlußteils einleitet. Innerhalb dieser sinnvollen Anordnung besteht ein ständiger Wechsel zwischen reinen Instrumentalstücken am Anfang und Ende, großen Chorkompositionen, ein- und mehrstimmigen Arien in Strophenform mit ihren vorausgehenden Rezitativen und den dazwischen liegenden Ritornellen.

Aus den nur vereinzelt gegebenen Instrumentationshinweisen lassen sich großer Aufwand und starke Vielfalt an Mitwirkenden erkennen. Das lag schon im Thema dieser repräsentativen Freudenmusik. Während im *Castrum Doloris* die Instrumente „allesamt gedämpffet“ erklangen, wurde am zweiten Abend der helle und frohe Klang gefordert. Zwei Chöre von Trompeten und Pauken, auf zwei Emporen getrennt aufgestellt, gaben der „Intrada“ schmetternden Glanz. Über die Stärke dieser Trompeterzüge ergeben sich Anhaltspunkte aus der Zahl der in Lübeck verfügbaren Feldtrompeter, die auf zehn bis zwölf geschätzt werden darf². Bemerkenswert ist die große Zahl der Violinen, die von Buxtehude mit 25

² Siehe hierzu den unterschriebenen Lehrbrief von 1683 in Hennings, *Musikgeschichte Lübecks*, Bd. I, S. 55.

angegeben wird. Damit widerlegt sich die Annahme Stahls, daß der Organist an St. Marien nicht mehr als höchstens 14 Musiker aufbringen konnte³. Die von ihm angezweifelte Angabe eines aus 40 Personen bestehenden Orchesters für die umfangreiche Abendmusik von 1680 (Jimmerthal)⁴ gewinnt dagegen größere Wahrscheinlichkeit. Bedenkt man, daß zu den 25 Violinen noch die Bläser hinzutraten, so ist die Zahl von 40 Instrumentisten durchaus nicht abwegig. Überraschend ist die Verwendung von zwei Chören Waldhörner und Oboen, womit Buxtehude sich als ein dem neuen Orchesterklang aufgeschlossener Instrumentator erweist. Erst 1705 hören wir zum ersten Mal von dem Einsatz eines Hörnerpaars in der *Oktavia* Keisers in Hamburg als einem frühen Datum für die Einführung der Hörner in Deutschland⁵. Buxtehude gibt beiden Instrumenten konzertierende solistische Aufgaben, wobei die Hörnerstimmen noch nach Art der Trompetenfanfaren gedacht werden müssen. Die gebotene Beschränkung des Raumes verbietet es, auf die vielfachen Beziehungen und Anregungen einzugehen, die zwischen den Hamburger Kirchen- und Opernkomponisten und Buxtehude bestanden. Es muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben, diese letzten, großbesetzten Auftragsmusiken des Meisters in ihrem Zusammenhang mit den anderen Formen der Zeit zu untersuchen.

Johann Adolf Scheibes Compendium Musicæ

VON PETER BENARY, RUDOLSTADT/SAALE

Das bisherige Urteil über Johann Adolf Scheibe (1708—1776) ist recht einseitig. Man beschränkt sich weitgehend auf seine musikjournalistische Tätigkeit. Deren Beurteilung wurde aber wesentlich bestimmt durch Scheibes Fehlurteil über Bach als den Lohenstein der Musik. Über die negative Einschätzung seiner kompositorischen Fähigkeiten ist man sich einig. Damit erschöpft sich das allgemeine Wissen und Urteil über Scheibe. Einige Bedeutung mißt man lediglich dem *Critischen Musicus* in musikästhetischer Hinsicht bei. Seine musiktheoretischen Arbeiten sind bis heute wenig beachtet geblieben¹.

Nun begegnet aber bei C. F. Becker² und R. Eitner³ der Hinweis auf ein handschriftliches *Compendium Musicæ* von Scheibe, das in der bisherigen einschlägigen Literatur keine Erwähnung gefunden hat und auch in den Musiklexika nur selten genannt wird.

Der vollständige Titel lautet: „*Compendium Musicæ / Theoretico-practicum / das ist / Kurzer Begriff derer nöthigsten / Compositions- / Regeln / abgefaßt / von / Johann Adolph Scheibe.*“ Das Ms. befindet sich zur Zeit in der Städtischen Musikbibliothek in Leipzig unter der Signatur I. 4^o 39. Der Umfang beträgt 30 Bogen. Der Band ist schadenfrei erhalten.

Die Handschrift ist undatiert, aller Wahrscheinlichkeit nach jedoch um das Jahr 1730 entstanden. Damit rückt eine musiktheoretische Abhandlung in unser Blickfeld, die unser Interesse um so mehr verdient, als die Zahl der Musiklehren, die zur Bachzeit in einzelnen Zügen von der Lehrtradition des 17. Jahrhunderts abrücken, außerordentlich gering ist. Das Studium der Kompositionslehren des 18. Jahrhunderts zeigt, daß ein erster Durchbruch zu wesentlich Neuem in das zweite Jahrhundertdrittel fällt. Scheibe steht also mit seinem *Compendium* an der Schwelle dieses von der Empfindsamkeit geprägten Umschwungs. Seine übrigen Abhandlungen⁴ sowie der erste Teil seiner breit angelegten, aber unvollendet gebliebenen Kompositionslehre (1773) liegen sämtlich später.

³ Stahl, *Tunder und Buxtehude*, S. 59.

⁴ H. Jimmerthal, *Dieterich Buxtehude*. Separat-Abdruck aus den Lübecker Blättern, Jahrg. 1877, S. 10.

⁵ F. Piersig, *Die Einführung des Horns in die Kunstmusik*, Leipzig 1927, S. 85.

¹ K. A. Storch, *Scheibes Anschauungen*, Diss. Leipzig 1923, war mir nicht erreichbar.

² *Verzeichnis einer Sammlung von musikalischen Schriften*, Leipzig 1843, S. 22 unter der Signatur Q 39.

³ *Quellen-Lexikon*, Bd. VIII, S. 475.

⁴ *Abhandlung von den musikalischen Intervallen und Geschlechtern*, 1739; *Abhandlung vom Ursprung und Alter der Musik*, 1754; *Abhandlung vom Recitativ*, 1764/65.

Zur mutmaßlichen Entstehungszeit des *Compendiums* ist folgendes zu sagen: 1. Fest steht lediglich, daß es nach 1728 entstanden ist, da sich Scheibe wiederholt auf Heinrichens Lehrbuch *Der Generalbaß in der Composition* bezieht, das in diesem Jahr erschienen ist.

2. Becker und Eitner bringen den Vermerk „u. d. J. 1745“⁵. Worauf Becker seine Angabe stützt, bleibt fraglich. Sollte er vermutet haben, daß bei früherer Entstehung Scheibe seine Schrift in dem autobiographischen Beitrag zu Matthesons *Ehrenpforte* (1740) erwähnt hätte, so wäre das wenig stichhaltig, wie das Beispiel der Waltherschen *Praecepta der musicalischen Composition* zeigt.

3. Vom Inhalt her gesehen, liegt die Annahme nahe, daß die Schrift bald nach 1728 entstanden ist. Wie noch zu zeigen ist, liefert sie ein typisches Zeugnis einerseits für die aus der kontrapunktisch bestimmten Lehrtradition des 17. Jahrhunderts herkommende musiktheoretische Unterweisung, andererseits für die der frühgalanten Musikauffassung eigene, geschmackbildende Tendenz. Von hier aus leuchtet eine Entstehungszeit um 1730 durchaus ein. Das gleiche gilt, wenn man berücksichtigt, daß Scheibe sein *Compendium* offensichtlich für den eigenen Unterricht verfaßte. Biographisch wäre das aber nur bis zum Jahre 1735 glaubhaft, insofern wir voraussetzen dürfen, daß die Schrift in Leipzig entstand.

4. Auch unter graphologischem Aspekt bestätigt sich die Annahme einer frühen Entstehungszeit. Ein eingeholtes Schriftsachverständigen-Gutachten ergab, daß es sich wohl um ein Autograph Scheibes handelt⁶; weiterhin ist sowohl dem stilistischen Duktus der Schrift als auch dem vermutlichen Alter des Schrifturhebers nach eine möglichst frühe Entstehungszeit anzunehmen⁷.

Ohne also die Datierungsfrage eindeutig klären zu können, nehmen wir an, daß Scheibes *Compendium Musices* in die Jahre um 1730 fällt.

Die Hauptbedeutung der Schrift liegt zweifellos darin, daß mit ihr ein charakteristisches Zeugnis für die Kompositionslehre zur Bachzeit vorliegt. In musiktheoretischer Hinsicht, also hauptsächlich in Fragen der Harmonielehre, ist sie recht unergiebig. Interesse verdienen dagegen die der Kontrapunktlehre gewidmeten Abschnitte.

Die Schrift gliedert sich in drei Abteilungen, die dem Klang, der Harmonie und der Melodie gelten. So ergibt sich folgender Inhalt:

I. Von den Klängen und deren Einteilung

1. Von der Musik überhaupt
2. Von einigen musikalischen Zeichen
3. Von den drei Generibus und ihren Intervallis
4. Von der Einteilung der Intervalle insonderheit

II. Von den zur Harmonie gehörigen Sachen

1. Von der musica practica überhaupt
2. De Triade harmonica
3. Von den modis musicis und deren ambitu

⁵ Wenn auch Eitner das genannte Verzeichnis Beckers in seiner Literaturangabe nicht nennt, so dürfte sein gleichlautender Vermerk doch von dorthier stammen.

⁶ Hierzu heißt es in dem Schriftsachverständigen-Gutachten, für das ich G. Scheuffler zu Dank verpflichtet bin: „Die Schriftzüge des Manuskripts beweisen, daß der Schrifturheber ein geistig reger, wissenschaftlich gebildeter Herr von bedeutender Sicherheit des Gedankenlebens war . . . Ein gleichgültiger, nur auf Schönschrift bedachter Abschreiber kann das Manuskript nicht abgeschrieben haben. Der Schrifturheber war an dem, was er niederlegte, innerlichst beteiligt . . . Aus all diesen Gründen steht nichts der Annahme entgegen, daß Scheibe selbst das Manuskript geschrieben hat. Die Umstände lassen keine andere Deutung zu.“

⁷ Dazu heißt es in der Analyse: „Der ganze Duktus der Schriftzüge zwingt dazu, ihre Entstehung zeitlich soweit wie möglich zurück anzusetzen . . . Die Schrift . . . atmet in ihrer verzierten Schwere mehr Barock als Rokoko . . . Daß die Schrift aber nirgendwo ermüdet, vielmehr ohne Schwankungen und Rückschläge kraftstrotzend Zeile für Zeile gleichmäßig füllt, verträgt sich mit der phänomenologisch gefundenen Folgerung, daß das Manuskript soweit wie möglich früh entstand, der Urheber also noch in jungen Jahren stand und unverbraucht war.“

4. *Von der Relatio non harmonica*
5. *Vom Kontrapunkt überhaupt und vom Gebrauch der Konsonanzen*
6. *Von Accompagnement und Resolutionibus der Dissonanzen und enharmonischen Intervallen*
7. *Von den clausulis finalibus oder von den Cadenzen*
8. *Vom Transitu und Syncopation als den zwei Hauptfiguren des Contrapuncti floridi*
9. *Von der freien Imitation*
10. *Von der Fuga*
11. *Vom Canon*
12. *Vom doppelten Kontrapunkt*

III. *Von der Melodie und den zu ihrer Auszierung gehörigen Dingen*

1. *Von den Figuren, wodurch man von dem gewöhnlichen Gebrauch der Dissonanzen abzugehen pflegt*
2. *Von der Melodie und Invention*
3. *De stylo*
4. *Von verschiedenen im Kirchen-, Theatral- und Cammer-Stylo vorkommenden einzelnen Piecen insonderheit.*

Der methodische Aufbau spricht für sich selbst. Zugleich macht sich in der Dreiteilung und in der Aufeinanderfolge Klang — Harmonie — Melodie der gewandelte Aspekt in der Musiklehre bemerkbar. Die melodische Zielsetzung ist offenbar, ebenso die Fundierung in der überkommenen Kontrapunktik. Gerade dieses Nebeneinander von Tradition und Neuland ist höchst bemerkenswert und originell.

Am deutlichsten kommt die allgemeine Zielsetzung der Abhandlung in der Einleitung zum Ausdruck. Dort heißt es⁸: „Jedwede Wissenschaft läßt sich insgemein aus ihrem principio ordentlich nach allen ihren darunter begriffenen Teilen bis zum Endzweck richtig demonstrieren; also, daß alles aus dem principio hergeleitet wird. — Das principium der Musik ist *Melodia naturalis*. — *Melodia naturalis* ist eine der Seele angeborene Neigung und Verlangen, eine Musik, sonderlich aber eine Melodie zu hören. Sie ist allen Menschen überhaupt gemein, welches auch an ihren Wirkungen, so sich auch bei den dümmsten Gemüthern zeigen, zu erkennen ist. — Und hieraus ist auch der Endzweck zu schließen, nämlich die Vergnügung des Gehörs. — Dieser aber wird erlangt durch eine durchgängige Annehmlichkeit, wobei sonderlich ein bündiger Gesang das vornehmste ist; diesem setzt man zur Seite eine den Gesang hebende und mehr durchdringende als ausgekünstelte Harmonie. — Durch die Vergnügung des Gehörs als den rechten Endzweck erlangen wir ferner die Bewegung und Erregung der Gemüths-Neigungen und Leidenschaften, nachdem wir solche vorzustellen, auszudrücken oder zu erregen genötigt sind. — Alles dieses aber geschieht durch eine unendliche Reihe von Klängen, nachdem solche teils hintereinander, teils auch zugleich klingen. — Daß also die Materie, woraus die Musik zusammengesetzt wird, nichts anderes als der Klang ist. — Hieraus ist aber zugleich zu schließen, daß wir vornehmlich dreierlei zu betrachten haben, wenn wir diejenigen Teile, so zur Musik gehören, ordentlich ansehen wollen. Nämlich 1. die Materie, welche der Klang ist, 2. die Harmonie oder die Klänge, wie man solche übereinander setzen soll, und endlich 3., wie man auch die Klänge auf annehmlliche Art nebeneinander setzen soll, das ist die Melodie.“

Naturgemäß lassen die beiden ersten Abteilungen der Schrift die melodische Ausrichtung weniger erkennen. Immerhin fließen auch dort gelegentliche Bemerkungen ein, wie sie außerhalb der melodisch-galanten Musikauffassung kaum begegnen dürften. Man erinnere sich

⁸ Wir zitieren hier und im folgenden in heutiger Schreibweise.

beispielsweise der soeben zitierten Definition der *Melodia naturalis*, oder: gleich zu Beginn des von der Musik überhaupt handelnden Kapitels heißt es, die Musik sei eine Wissenschaft, die neben der Untersuchung der Klänge zeige, wie aus diesen durch eine gute Melodie und Harmonie die Affekte der Menschen ausgedrückt und erregt und verschiedene Bewegungen der Natur nachgeahmt werden könnten. Im übrigen bringt dieses Kapitel die Einteilung der Musik in *musica theoretica*, unterteilt in *musica historica*, *didactica* und *signatoria*, sowie *musica practica*, unterteilt in *musica poetica* („und das ist die eigentliche Composition“) und *musica modulatoria*. Historie und Akustik werden ausdrücklich beiseite gelassen.

Die Abschnitte I. 2 und 3 unterscheiden sich nicht wesentlich von der Darstellung dieser Themen in anderen Schriften der vorausgegangenen oder auch der gleichen Zeit. Einige Akzente sind jedoch bereits recht unterschiedlich gesetzt. Während Scheibe die Solmisation als „altfränkisch“ übergeht, stellt er mit trockener Ausführlichkeit die Intervalle der Reihe nach dar, beginnend mit dem *Unisonus*, endend mit der *Nona superflua*. Das geschieht nach dem Schema „*Tertia minor*. Wenn *Tonus* und ein *Hemitonium majus* vorhanden sind und vier *Gradus* herauskommen“. Auch die Einteilung der Intervalle (I. 4) bleibt im Herkömmlichen.

Überhaupt gewinnt man beim Studium der Schrift den Eindruck, daß die ersten Kapitel nur der unumgänglichen Vorbereitung dienen, um das eigentliche Anliegen Scheibes, wie es die letzte Abteilung zum Gegenstand hat, auf einem soliden Können und Wissen aufbauen zu können.

Die zweite Abteilung handelt von „den zur Harmonie gehörigen Sachen“. — Ein Wort zunächst zur Terminologie: Scheibe verwendet den Harmonie-Begriff in dreierlei Weise:

1. wie im 18. Jahrhundert allgemein üblich, im Sinne von Mehrstimmigkeit schlechthin;
2. im Sinne von musikalischem Satz, so z. B. wenn er von einer mehr durchdringenden als ausgekünstelten Harmonie spricht;
3. im Sinne harmonikaler Verhältnisse, so etwa, wenn er schreibt, er wolle „von den mathematischen Teilen, insofern sie in die Harmonie laufen“ absehen.

Freilich sind die terminologischen Unterscheidungen nicht immer konsequent beibehalten, wie auch sonst der Text des öfteren vermuten läßt, daß Scheibe sein Compendium mit einiger Flüchtigkeit oder Eile niedergeschrieben hat. Dafür sprechen zahlreiche Verschreibungen und eine beträchtliche Reihe von Satzfehlern in den beigegeführten Notenbeispielen. Das ist um so auffälliger, als aus einigen Textstellen hervorgeht, daß er sein Manuskript zum Druck geben wollte⁹.

Die entscheidende Rolle der *Trias harmonica* (II. 2) stellt Scheibe deutlich heraus. Auffallend ist, daß zwar neben *Trias* auch *Monas* genannt wird, der Begriff der *Dyas* jedoch nie begegnet. Mag das in solcher Ausschließlichkeit auch Zufall sein, so zeigt sich doch, wie wenig Scheibe sich von früheren Kontrapunktlehren hat leiten lassen, zumal von deutschen Abhandlungen, etwa derjenigen Chr. Bernhards; sonst wäre der Begriff der *Dyas* zweifellos einige Male anzutreffen.

Die Dreiklangs-Umkehrung begegnet unter dem Terminus der „Veränderung“ als *situs improprius*; aber „*sonus summus kann nicht im Fundamente stehen*“. Die *Trias enharmonica* ist durch zwei Formen vertreten: *sonus fundamentalis*, *Tertia minor*, *Quinta falsa*, beziehungsweise *sonus fundamentalis*, *Tertia major* und *Quinta superflua*.

Es scheint nicht notwendig, die Schrift in jeder Einzelheit zu beschreiben. Vieles, zumal in diesen ersten beiden Teilen, ist durchaus zeitentsprechend und unterscheidet sich allenfalls in der Ausdrucksweise von Abhandlungen ähnlicher Zielsetzung der späten Bachzeit. Das gilt etwa von der Behandlung der *Modi musici*, der *Relatio non harmonica*, die als *Progression*, nicht als *Figur* definiert wird, ja im Grunde von der gesamten zweiten Abteilung des Compendiums.

⁹ Einleitung, § 11: „Übrigens wurde von den mathematischen Teilen . . . nichts gedruckt“ u. a.

Dennoch müssen wir auf einiges noch besonders hinweisen. So überrascht z. B. die Überschrift von II. 5: „Vom Kontrapunkt überhaupt und vom Gebrauch der Dissonanzen“. Scheibe versteht nämlich unter Kontrapunkt im weiteren Sinne „jedwedes musicalisches Stück“, im engeren Sinne dagegen den doppelten Kontrapunkt. Es fehlt also eine Begriffsbestimmung im Sinne von *compositio* schlechthin oder als eine bestimmte Art der Satzanlage, wie es zuvor üblich war und zu den verschiedenen Arten des *contrapunctus* wie *simplex*, *coloratus*, *floridus* usw. geführt hatte. Der tragende Grund der Begriffsprägung „harmonischer Kontrapunkt“ bei Chr. Bernhard¹⁰ ist also noch wirksam und gültig, jedoch hat sich Scheibe offensichtlich von der spezielleren Kontrapunktik des 17. Jahrhunderts gelöst. Praktisch kommt er zu einer terminologischen Gleichsetzung von Kontrapunkt und Harmonie (im Sinne der Mehrstimmigkeit), wie sie sonst erst in den musiktheoretischen Zeugnissen zu Ende des 18. Jahrhunderts zu beobachten ist. Dort beruht sie dann auf den satztechnischen Konvergenzen von Kontrapunkt, Harmonielehre, Generalbaß und Melodielehre¹¹.

Es wäre aber verfehlt, hierin eine außerordentliche Fortgeschrittenheit Scheibes zu vermuten. Vielmehr resultiert diese scheinbare Vorwegnahme späterer Lehrmeinungen aus anderen musikalisch- und allgemein-stilistischen Voraussetzungen. Hinzu kommt sicherlich auch hier eine gewisse unsorgfältige Abwägung der Begriffe und die Flüchtigkeit der Niederschrift. Die Zahl der in bezug auf Konsonanz- und Dissonanz-Gebrauch gegebenen Regeln ist denn nach wie vor beträchtlich und steht mit der später bei Daube ausgesprochenen Absicht, „die überhäufteten Regeln in der Komposition zu vermindern“ noch wenig im Einklang¹². Auch die Einbeziehung der *Intervalla permissa*, der *Intervalla prohibita et permissa simul* und — mit Einschränkung — der *Intervalla prohibita* bestätigt die Doppelgesichtigkeit der Scheibeschen Darstellung in diesen elementartheoretischen Teilen seiner Schrift. Die „Erklärung des Gebrauchs derer Dissonanzen“ erfolgt daher ganz unter dem herkömmlichen Aspekt einer auf den Generalbaß bezogenen Intervallverträglichkeit.

Auch in der Figurenlehre ist eine eindeutige Position Scheibes nicht festzustellen. Er nennt *Transitus* und *Syncopatio* oder *Ligatura* die „aller vornehmsten Figuren in einem jeden musikalischen Stück“. Andererseits betont er — allerdings an anderer Stelle: im Zusammenhang mit der *Inventio* — den großen Nutzen der *Loci topici* und die Bedeutung der Oratorie¹³. Wahrscheinlich haben diese beiden Seiten der Figurenlehre, die eingeschränkt satztechnische und die oratorische, zur Bachzeit nebeneinander bestanden, ohne noch in ursächlichem Kontakt aufeinander bezogen zu werden. Das Ende der Figurenlehre im 18. Jahrhundert sowie ihr Einmünden in neue und oft gegensätzliche Erscheinungen bedürfen noch weitgehend der Klärung. Die Schriften zur Kompositionslehre werden dabei einen sehr wesentlichen Beitrag leisten.

Bei Behandlung von *Transitus* und *Syncopatio* erwähnt Scheibe ausführlich die *Quantitas intrinseca* in ihrer Bindung an *Arsis* und *Thesis*. Das steht in völliger Übereinstimmung mit der Musiktheorie des 17. Jahrhunderts. Man kann es folglich als zuverlässiges Symptom dafür ansehen, daß Scheibe von einer melodischen Taktgruppenbildung, also vom Prinzip der Periodizität im Sinne der „melodischen Wissenschaft“, noch nicht berührt ist. Diese Feststellung ist insofern wichtig, als die letzten Abschnitte der Schrift von galanter Musikauffassung zeugen, zu der die periodisch charakterisierte Melodik wesentlich gehört.

Dieser Gesichtspunkt bestätigt sich auch im nächsten Abschnitt, der die freie Imitation behandelt: „Alle harmonischen Künsteleien, nicht weniger auch die eine gute Melodie beglei-

¹⁰ „Die Composition ist eine Wissenschaft aus wohl gegen einander gesetzten Con- und Dissonantiis einen harmonischen Contrapunct zu setzen.“ (*Tract. comp. augm.*) Vgl. J. M. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre H. Schützens*, Leipzig 1926, S. 40 (21).

¹¹ Hierzu wie auch in sonstiger Hinsicht vgl. des Verf. in den Jenaer Beiträgen zur Musikforschung erscheinende Darstellung der deutschen Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts.

¹² Zitiert nach H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* (2. Aufl. 1920), S. 487.

¹³ Hier erweist sich Scheibe erneut von Heinichens *Generalbaß in der Composition* abhängig.

tende Harmonie fließen aus der Imitation.“ Damit wird deutlich, in welchem Umfang nach wie vor imitatorische, d. h. polyphone Satztechnik für Scheibe grundlegend war. Auch daß selbst bei freier Imitation die beginnende „kurz gefaßte Melodie aus mehr nicht als höchstens aus zwei Takten bestehen“ soll, erweist den Abstand von einer periodisch gegliederten oder gar thematischen Melodik. Das bestätigen die Notenbeispiele. Aber zum Schluß des Abschnitts wird Scheibe „galant“, wenn er schreibt, „daß die Imitation . . . das schönste ist und Gout, Stylum, Galanterie und alle zu einer annehmllichen Musik gehörigen Stücke in sich faßt“.

Auch die Formulierung von der „eine gute Melodie begleitenden Harmonie“ nimmt sich in diesem Zusammenhang ein wenig fremd aus und nimmt ähnliche Wendungen in späteren Melodielehren (Riepel, Nichelmann, Baron) voraus. Noch in Walthers *Praecepta* (1708) heißt es in dem eingefügten Register¹⁴ „*Harmonia, ist nichts anderes als Conventus*“ und „*Conventus . . . eine musical. Zusammenstimmung*“, während der Terminus Melodie überhaupt fehlt!

Fuge und Kanon werden ganz nach kontrapunktischer Observanz behandelt. Beide Themen nehmen noch einen recht breiten Raum ein. Wie in der großen Fugen-Abhandlung Marpurgs (1753/54), so fehlt auch bei Scheibe eine Berücksichtigung der Gestalt und Beschaffenheit des Fugenthemas selbst. Im Vordergrund steht die Comes-Behandlung im fugischen bzw. kanonischen Sinn.

Bis hierher ist das *Compendium Musices* J. A. Scheibes wohl kaum in der Lage, das Interesse für Verfasser und Schrift in besonderer Weise zu fesseln. Anders ist es im letzten Teil der Abhandlung, der unter dem Dachbegriff der Melodie merklich in neue Regionen der Musikbetrachtung vorstößt. Man könnte fast annehmen, die Niederschrift sei erst nach einiger Zeit fortgesetzt worden, es liege also ein zeitliches Intervall zwischen den ersten beiden und dem letzten Teil. Aber weitgehende Übereinstimmung — die gleiche Flüchtigkeit, zahlreiche Bezugnahmen auf frühere Abschnitte, die Gleichheit der Schrift u. a. — machen diese Annahme wenig glaubhaft. Um so gewichtiger ist aber der Akzent, der im Nachhinein von der hier ersichtlichen Position aus auch auf die ersten beiden Teile der Schrift fällt.

Die dritte Abteilung bespricht, „wie man auch die Klänge auf annehmlliche Art neben-einander setzen soll. Das ist die Melodie“! Das Neue und Andersartige dieser Ausführungen besteht

1. in der Widerspiegelung galant-empfindsamer Musikauffassung,
2. in der Einordnung der Materie unter den Dachbegriff der Melodie und
3. in der Betonung formal-kompositorischer Belange.

Es ist ungewiß, ob Scheibe die bis dato erschienenen Schriften Rameaus kannte. Aber selbst wenn es der Fall gewesen sein sollte, verstand Rameau Melodie doch im wesentlichen als sukzessive Harmonie und nicht als führenden Satzfaktor, wie es der deutschen Melodielehre eigentümlich war und sich auch bei Scheibe angedeutet findet¹⁵.

Die Widerspiegelung galant-empfindsamer Musikauffassung ist in erster Linie in der Ausdrucksweise und Terminologie zu beobachten. Die typischen Wendungen, wie wir sie aus zahlreichen Schriften der Jahrhundertmitte kennen, begegnen hier bereits recht zahlreich. Zu ihnen gehört vor allem der Zentralbegriff des *gout*. Der Endzweck der Musik, „das Ohr zu vergnügen“, „der Melodie halber gar oft von den gewöhnlichen Regeln der Dissonanzen abzugehen“, „Galanterie und Methode“ zu beobachten, die „*Excolirung eines fermes Styli*“ und andere Wendungen dieser Art sind außerordentlich charakteristisch und treten in den

¹⁴ J. G. Walther, *Praecepta der musicalischen Composition*, hrsg. von P. Benary (Leipzig 1955), S. 40 ff.

¹⁵ J. Mattheson, *Kleine Generalbaßschule* (1735): „ . . . der Baß, ob er gleich zum Grunde dient, ist nur der Ober-Stimme halben, und ihr zum Besten gesetzt, damit sie, als die vornehmste im Spiel . . . vor allen andern herausrage und absteche.“ (S. 50)

abschließenden Abschnitten des Scheibeschen Compendiums deutlich und entschieden hervor. Besonderes Gewicht mißt Scheibe den stilistischen Fragen zu. Ausführlich bespricht er die Besonderheiten der französischen, italienischen und deutschen Musik. Das Französische sieht er im Lustigen, Lebhaften und in den „*rejouissants durchschneidenden und kurzen Piecen*“, das Italienische im Verliebten, in Annehmlichkeit und *Tendresse* charakterisiert. Der Deutsche gebe „*an Lebhaftigkeit, Gout, Galanterie und dergleichen keinem was nach, aber in der Arbeit ist er sonderlich wohl beschlagen*“. Das zukünftige Ideal sieht auch Scheibe darin, „*das Schönste dieser drei Nationen zusammenzufassen*“, also im vermischten Stil.

Die Behandlung der sonstigen Stilunterschiede der Musik in personaler und nationaler Hinsicht sowie „*in Ansehung des Orts und der Zeit, wann und wo sie (die Musik) gebraucht wird*“, stimmt völlig mit Kirchers Anschauungen überein und braucht daher hier nicht weiter besprochen zu werden¹⁶.

Die geschmackbildende Tendenz, die in diesen Abschnitten zum Ausdruck kommt, darf jedoch nicht als Selbstverständlichkeit zur vermutlichen Entstehungszeit der Schrift scheinen; denn die Geschmackbildung war recht eigentlich das Neue im 18. Jahrhundert! Das ergibt sich sowohl aus dem Studium der musiktheoretischen Literatur als auch des ästhetischen Schrifttums¹⁷. Scheibes Compendium aber steht in diesem Zusammenhang bemerkenswert früh. Führende Schriften zu diesem Thema wie Matthesons *Vollkommener Kapellmeister* (1739) oder Quantz' *Flötenschule* (1752) liegen zeitlich später.

Die Einordnung der Materie unter den Melodie-Begriff steht, wie gesagt, in einem gewissen Widerspruch zu der traditionell kontrapunktischen Ausrichtung der ersten Kapitel. Gewiß ist die melodische Einstimmigkeit nichts absolut Neues. Auch im Kontrapunkt kann die Einzelstimme, zumal in cantus-firmus-Bindung, einstimmig gedacht werden. Wenn es nun aber heißt, die Melodie sei „*ein natürlicher Zusammenhang aufeinander folgender einfacher Klänge, welcher mit und ohne Harmonie wohl klinge*“, so geht daraus doch eindeutig hervor, daß hier keine kontrapunktisch verwobene Einzelstimme mehr gemeint ist, die erst im Stimmverband ihren musikalischen Sinn findet, sondern eine melodische Linie, die auch für sich selbst musikalisch sinnvoll scheint. Das aber bedeutet praktisch Oberstimmen-Melodik im Sinn „*melodischer Wissenschaft*“¹⁸.

Scheibe gelangt im engen Rahmen seiner Schrift nicht bis zur eigentlichen Melodielehre. Diese war ja auch kein Teilgebiet, das selbständig existierte und einflußlos neben den anderen Lehrbereichen stand, sondern ein Element, das der gesamten Musiklehre seinen Stempel aufdrückte, folglich als Zeitcharakteristikum berücksichtigt werden muß.

Eine recht originelle Definition sei in diesem Zusammenhang zitiert. Scheibe schreibt: „*Die Invention ist nichts anderes, als eine uns beiwohnende Eigenschaft, eine Melodie hervorzubringen, oder vielmehr eine in uns sich befindende natürliche Melodie selbst.*“ Deutlicher kann man wohl kaum ausdrücken, wie sehr man bereits um 1730 die Melodie als Inbegriff der musikalischen Komposition verstand, deren Basis die Inventio war!

Hier finden sich auch die spezielleren Hinweise auf die musikalische Oratorie: „*Die Loci topici sind insgemein eine gute Hilfe für Leute, so nicht gleich die Gabe haben, ihre Gedanken von sich zu geben. Vermittelst dieser aber untersucht man die Zeit, Ort, Gelegenheit, Affekt, vorhergegangene und nachfolgende Umstände, wodurch man dann allezeit Gelegenheit bekommt, auf Gedanken zu geraten, die der Sache bequem sind . . . Zu einem ordentlichen Vortrag der Melodie trägt ferner die Oratorie nicht wenig bei. Diese zeigt sonderlich ihren Nutzen in singenden Sachen . . . Sie zeigt, . . . daß die Musik gleichsam ein unerschöpfliches Meer von Invention nicht nur erfordere, sondern auch wirklich besitze.*“

¹⁶ Vgl. E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg 1926.

¹⁷ Hier sei auf die Erörterung des Geschmackprinzips bei W. Seifert hingewiesen: *Chr. G. Körner und seine Musikästhetik*, Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 3, Leipzig 1957.

¹⁸ Vgl. J. Mattheson: *Kern melodischer Wissenschaft . . .*, 1737.

Auch der dritte Gesichtspunkt, den wir zu diesem letzten Teil der Scheibeschen Abhandlung hervorgehoben haben, die Betonung formal-kompositorischer Belange, überrascht schon in zeitlicher Hinsicht. Auch hierin gilt Mattheson weithin als der erste, der in einigen Abschnitten des *Vollkommenen Kapellmeisters* solche Fragen aufgegriffen hat. Von lexikalischen Beschreibungen dieser oder jener Gattung und Form sehen wir ab. Erst Quantz brachte die Kompositionslehre ausdrücklich mit der Behandlung bestimmter Formfragen in Zusammenhang¹⁹.

Scheibes *Compendium Musices* enthält nun aber auch zu diesen Fragen bereits höchst bemerkenswerte Beiträge. Nachdem schon in früheren Abschnitten Bemerkungen über Arie, Rezitativ, Chorfüge und Motette eingefügt worden waren, bespricht Scheibe im letzten Kapitel „*verschiedene im Kirchen-, Theatral- und Kammer-Stylo vorkommende einzelne Piecen insonderheit*“. Dabei werden unter den „*Singe-Sachen*“ Rezitativ, Arioso, Arie und Chöre gesondert behandelt. Scheibe zählt zwar die Kantate zum Kammer- und Theatral-Stil; bei seiner bemerkenswerten Unterscheidung eines singenden, ariosen und redenden Rezitativs meint er jedoch, die zweite, die singende Art, gehöre „*eigentlich in die Kirche*“. Die Kirchenkantate dürfte also grundsätzlich mitgemeint sein. Das ist insofern nicht unwichtig, als die ausführliche Beschreibung der Rezitativ-Arten und der Ariosi sowie einige andere Einzelheiten eine gute Kenntnis der Bachschen Kantaten und Oratorien, möglicherweise auch eine gewisse Beeinflussung durch sie vermuten lassen. Zumindest hat Scheibe das Bachsche Schaffen in Leipzig aufmerksam verfolgt und kannte es, als er 1737 von Hamburg aus seine berühmte Kritik veröffentlichte. Man erinnere sich auch des entschiedenen Lobes, das er 1739 dem Italienischen Konzert des „*berühmten Bach*“ spendete.

Von den Instrumental-Sachen werden Overtüre, Sinfonie, Concerto, Sonata und Solo gesondert behandelt. Da wir eine Veröffentlichung des *Compendium Musices* beabsichtigen, sehen wir in diesem Punkt von näheren Ausführungen ab, da hier ganz besonders die Formulierung des Originals von Wichtigkeit ist. Erwähnt seien nur der vergleichsweise beträchtliche Umfang dieses Schlußkapitels sowie einige eingestreute Bemerkungen zur Instrumentation — in diesem Zusammenhang vor Quantz unseres Wissens ein Unikum!

„*Montes exultaverunt*“

Randnotiz zu Einsteins „*Italian Madrigal*“

VON BERNHARD MEIER, TÜBINGEN

„*Petrucchi (IV, 43) is the only one to preserve for us a wholly popular and, to judge from its text, certainly Venetian strambotto, in which the tenor part (bearing the humorous Latin-biblical motto *Montes exultaverunt*) is one of the songs then sung on the lagoons.*“ Mit diesen Worten beschreibt Alfred Einstein¹ die von ihm in Band 3 seines Werkes als Nr. 7 wiedergegebene Komposition. Unter ihren vier Stimmen erkennt er mit Recht den Tenor als präexistente Melodie, doch bedarf seine Angabe betreffs der Herkunft dieses c. f. einer Berichtigung: es handelt sich, wie ein Blick in das Antiphonale unschwer zu erweisen vermag, nicht um eine volkstümliche venezianische Singweise, sondern um die gregorianische Psalmodie des sogenannten „*tonus peregrinus*“, dem ein kurzes instrumentales Nachspiel (Takt 8,2 ff.) folgt. Diese Identifizierung gestattet zunächst folgende Korrektur der Textlegung:

¹⁹ *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage (1789), Kassel 1953: 18. Hauptstück.

¹ A. Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, p. 91.

Ri- se- no i monti e'l mar mostrò bo- na - - - za
Al ri- tor- nar de la mia dol- ce di- va _____.

Weiteren Aufschluß zum Verständnis des Stückes gibt die liturgische Verwendung des „*tonus peregrinus*“: er dient, wie bekannt, hauptsächlich zum Vortrag des — mit der Antiphon „*Nos qui vivimus, benedicimus Domino*“ verbundenen — 113. Psalmes („*In exitu Israel de Aegypto*“) und wird in Choraltraktaten jeweils hieran exemplifiziert. Dem 113. Psalm (Vers 4) entstammt andererseits auch die zu Beginn des Strambotto stehende Textmarke „*Montes exultaverunt*“, als deren Übersetzung der Beginn des italienischen Textes („*Riseno² i monti*“) leicht zu erkennen ist. Die Anklänge an Ps. 113 beschränken sich jedoch keineswegs hierauf, wie die folgende Gegenüberstellung zeigen mag (man vergleiche die jeweils kursiv gedruckten Abschnitte):

Risero i monti e'l mar mostrò bonaza [bonaccia]
Al ritornar de la mia dolce diva.

Mosse la terra e'l sol con la sua forza,
Ch'ogni poter divino in lei deriva.

Pur par che amando el cor si li [gli] desfaza [disfaccia],
Hor dolsi che d'amar mai fosse schiva.

Vinta è nel fin, *non mia fu la victoria:*
Tu sol l'[h]ai venta amor, tua fia la gloria.

Ps. 113, 4: *Montes exultaverunt ut arietes: et colles sicut agni ovium.*

Ps. 113, 3: *Mare vidit, et fugit: Jordanis conversus est retrorsum.*

Ps. 113, 7: *A facie Domini mota est terra, a facie Dei Jacob.*

Ps. 113*, 1: *Non nobis, Domine, non nobis: sed nomini tuo da gloriam.*

Verse des Psalms „*In exitu Israel de Aegypto*“ werden hier also — worauf die lateinische Textmarke ausdrücklich hinweist — in weltlichem Sinne parodiert; die Musik unterstreicht diese Absicht des Gedichtes noch besonders dadurch, daß sie mit der Melodieformel des „*tonus peregrinus*“ gerade jene gregorianische Singweise einführt, die mit dem liturgischen Vortrag des 113. Psalms besonders eng verbunden ist.

Die Komposition des unbekanntes Frottolisten gehört somit zu jenen Stücken von „*halb blasphemischem Charakter*“, die Einstein (S. 122 und 148) erwähnt³; im besonderen aber ist sie verwandt mit Tromboncinos Frottola „*Deus in adiutorium meum intende*“⁴, welche die parodistische Wirkung ihres (als Eröffnung der Offiziums-Gottesdienste des „*cursus diurnus*“ bekannten) Textanfangs ebenfalls durch Verwendung einer zugehörigen liturgischen Melodie⁵ nachdrücklich unterstreicht.

² Besser wohl als „*risero*“ zu lesen.

³ Tromboncino, „*Vox clamantis in deserto*“ und Anonymus, „*Miseremini mei*“ (Incipit = Luc. 3, 4 bzw. Job 19, 21), dazu Josquin d'Ascanio, „*In te Domine speravi*“ (Incipit = Ps. 30, 2; ed. R. Schwartz, in PÄM 8, Leipzig 1935, S. 37 f.); auch Marchetto Cara, „*Defecerunt donna hor mai, sicut fumus dies mei*“ (Anspielung auf Ps. 101, 4; PÄM 8, S. 3) ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

⁴ PÄM 8, S. 52.

⁵ Zur Melodie der Oberstimme in Takt 2—9 vergleiche man die vom *Antiphonale Romano-Seraphicum*, p. 1, als „*Tonus antiquus Ordinis*“ gebotene Singweise.

Ein unbemerktes Stück Beethovenscher Fugenkunst

VON LUDWIG MISCH, NEW YORK

Eine sehr interessante und eigenartige Konstruktion Beethovens, die Gestaltung des Kernstücks der Durchführung im Finale des C-dur-Streichquintetts, scheint einer näheren Betrachtung bisher entgangen zu sein. In der allgemein zugänglichen Beethoven-Literatur wenigstens sucht man vergeblich nach einer treffenden Beschreibung oder Kennzeichnung dieses Satzteils.

Der richtigen Anschauung am nächsten gekommen sind Wasielewski, der bemerkt, daß „auf originelle Weise der dreifache Kontrapunkt angewendet“ sei, und merkwürdigerweise Ulibischeff, der in seiner poetisierenden Schilderung dieses Finales von „phantastischer Originalität“ von „großartigen kanonischen Imitationen“ des im $\frac{2}{4}$ -Takt auftretenden Themas spricht, das „den $\frac{6}{8}$ -Takt durchschreitet und beim Wetterleuchten des Hauptthemas das ihm gegenübergestellte Kontrasubjekt bezwingt“¹. Der geringen Mühe einer genaueren Analyse haben sich weder diese Autoren unterzogen noch andere, die von dem Werk mehr als im Vorübergehen Notiz genommen haben: Wilhelm von Lenz (dessen Interesse sich auf den ganz unproblematischen Wechsel von $\frac{6}{8}$ - und $\frac{2}{4}$ -Takt innerhalb der einzelnen Stimmen konzentriert), Paul Bekker (der ja in seinen Erläuterungen der Werke Beethovens formtechnische Analysen nicht anstrebt) und Riemann² (der nach ein paar stilkritischen Bemerkungen zum ersten und zweiten Satz über der Frage, was den satztechnischen Unterschied zwischen einem Quintett und einem Quartett ausmache, das Werk selbst so aus den Augen verliert, daß er auf den dritten und vierten Satz überhaupt nicht eingeht).

Was Ulibischeff als „kanonische Imitationen“ des Doppelthemas im $\frac{2}{4}$ -Takt bezeichnet, erweist sich, gesondert betrachtet, als vollständige Exposition einer Doppelfuge, und zwar einer Umkehrungsfuge mit freier Fortsetzung in kontrapunktisch-thematischer Arbeit, d. h. als Bestandteil eines „Fugatos“. Wie der nachstehende Grundriß der Exposition zeigt, beschränkt sich die Umkehrung auf das eine der beiden Subjekte — weswegen in unserem Notenbeispiel das andere als das Kontrasubjekt aufgefaßt ist —, sie ist drei Takte hindurch streng, geht im vierten (bei NB im Notenbeispiel) aus der Quint- in Quartbeantwortung und am Schluß in gerade Bewegung über:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the upper staff is for Violin II (Viol. II) and the lower staff is for Horn II (Br. II). The Viol. II part is labeled 'Dux' and the Br. II part is labeled 'Kontrasubjekt'. The second system also consists of two staves: the upper staff is for Violin I (V. I) and the lower staff is for Horn I (Br. I). The V. I part is labeled 'Comes, Umkehrung' and the Br. I part is labeled 'Kontrasubj.'. There are additional markings: 'N.B.' above the V. I staff in the second system, and 'sfp' below the Br. I staff in both systems.

¹ Etwas abweichend von L. Bischoffs Übersetzung und gekürzt zitiert.

² In Thayers Biographie.

Schluss in gerader Bewegung

Kontrasubj. V.II
Dux

Viol. I Kontrasubj.
Vc. Comes [Umk.]

[Oktav-Versetzung]

wie oben

u.s.w.

Gleichzeitig mit dem Doppelthema im $\frac{2}{4}$ -Takt wird ein Subjekt im $\frac{6}{8}$ -Takt durchgeführt (das natürlich an der freien Weiterentwicklung des Fugatos beteiligt bleibt): es ist also die Exposition einer Tripelfuge gegeben.

Obwohl das letzterwähnte Thema mit seinen kurzen, durch Pausentakte getrennten Sechzehntelfiguren eher eine Begleitstimme als den beiden anderen Themen koordiniert scheint, bildet es die eigentliche Grundlage, nämlich den im Sinne der Sonatenform „thematischen“ Bestandteil des Fugatos.

Um den thematischen Faden in der Durchführung genauer verfolgen zu können, müssen wir etwas zurückgreifen: Das Hauptthema des Satzes erfährt gleich nach seiner Aufstellung mehrere Abwandlungen. Das Résumé dieses Prozesses sind die letzten acht Takte der Exposition. In unmittelbarer Anknüpfung daran beginnt die Durchführung mit den (modulierend harmonisierten) $4\frac{1}{2}$ Anfangstakten des Hauptthemas, die durch eine leicht veränderte Nachbildung der letzten $2\frac{1}{2}$ Takte der Exposition ergänzt werden. Damit ist das thematische Material aufgestellt, das in dem anschließenden Fugato, kontrapunktisch verschmolzen mit neuem Material (dem Doppelthema im $\frac{2}{4}$ -Takt), zur Verarbeitung gelangt: die beiden Sechzehntel-Motive aus Takt $\frac{2}{3}$ und $\frac{4}{5}$ (wie auch $\frac{5}{6}$ und $\frac{6}{7}$) des Hauptthemas (Motive a und b) und ihre in den beiden Schlußtaktten der Exposition eingeführte Variante (c).

Das den bisherigen $\frac{6}{8}$ -Takt fortsetzende Fugato-Thema besteht aus den Sechzehntel-Motiven b-c-b nebst einem Schlußmotiv in Achtelbewegung (d), das auf das Schlußmotiv (Takt $\frac{7}{8}$) des Hauptthemas hinweist. Die Pausen, die nach dem Vorbild des Hauptthemas die Sechzehntel-Motive dieses Fugato-Themas trennen, werden vom Comes an durch Sechzehntel-Motive alternierender Stimmen (im Sinne eines „festgehaltenen Kontrapunkts“)

ausgefüllt, und zwar beim zweiten Dux mit dem Motiv a, beim Comes dagegen beide Male mit dem Motiv b, das in diesem Falle die Bedeutung, wenn auch nicht die genaue Form, einer Umkehrung von a hat:

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes four staves: Dux I (Viol. 1), Dux II (Br. 1), Comes I (Br. 2), and Comes II (Viol. 2). The second system includes four staves: Dux I, Dux II, Comes I, and Comes II. Motives are labeled with letters a, b, c, and d, and are often attributed to specific instruments in parentheses. The score is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and counterpoint.

Den zweiten (bei seiner Wiederholung verkürzten) „Kontrapunkt“, der die Fünfstimmigkeit der Fugensexposition vervollständigt, liefert das punktierte Motiv des Kontrasubjekts im $\frac{2}{4}$ -Takt.

Hinzugefügt sei noch, daß auch das im Fugato nur angedeutete Schlußmotiv des Hauptthemas in der Durchführung zu seinem Recht kommt: es wird über dem spannend abschließenden Orgelpunkt für sich allein verarbeitet.

Das Stück kunstvoller Arbeit, das hier beleuchtet worden ist, bedeutet ein weiteres Zeugnis dafür, wie geläufig die Fugentechnik schon dem „frühen Beethoven“ als Mittel persönlichen Ausdrucks war; denn ihre packende Wirkung auch auf den naiven Hörer erweist, daß sie ohne Selbstzweck im Dienste der Inspiration und musikalischen Logik angewendet ist.

Wenn übrigens dieses Finale — natürlich abgesehen von den Kontrast-Einschaltungen des Andante con moto e scherzoso — bei mehreren Autoren (Ulibischeff, Lenz, Bekker) die Assoziation eines Gewittersturms hervorgerufen hat, so hätten sie sich darauf berufen können, daß bei der Weiterentwicklung des Hauptthemas ein Motiv hinzutritt, das, bis in die Artikulation hinein identisch, im Gewittersatz der Pastorale als akustische Veranschaulichung aufzuckender Blitze wiederkehrt.

Zur Problematik der Musikgeschichte Böhmens und Mährens

VON CAMILLO SCHOENBAUM, DRAGÖR (DÄNEMARK)

Jedem, der sich mit der allgemeinen wie kulturellen Geschichte Böhmens und Mährens befaßt hat, ist sicher die Divergenz der bestehenden Geschichtsauffassungen aufgefallen. Man kann sie — schematisch — als deutsch, tschechisch, katholisch und protestantisch bezeichnen und ihre Wurzeln bis tief ins Mittelalter zurückverfolgen.

Die religiös bedingten Unterschiede haben in den letzten Jahrzehnten an Bedeutung verloren. Um so stärker ist in historischen Werken der deutsch-tschechische Antagonismus hervorgetreten. In gewissen Fragen kann der objektive Beobachter oft nur durch eigenes Quellenstudium den wahren Sachverhalt feststellen.

Durch einen Teil der deutschen Geschichtsforschung zieht sich als Leitmotiv die Theorie von der Minderwertigkeit slawischer Nationen, darunter auch der Tschechen. Man vergleiche, was Th. C. Hartleben in seinen *Briefen über die böhmische Königskronung* von den Tschechen behauptet¹: „Wenn es nicht philosophische Gewißheit wäre, daß in jedem menschlichen Körper eine Seele wohnt, so würde ich sehr zweifeln, ob der Stock-Böhme² eine Seele besitzt . . .“. Sie sind „heimtückisch, hinterlistig, heuchlerisch“, ein seit den Hussitenkriegen verbreiteter Aberglaube³, über den sich noch der aufgeklärte J. F. Reichardt lustig machte⁴.

Ein solches Volk hat keine eigene Kultur. Man spricht vom „kulturell armen tschediischen Volk“, das „auf Gedeih und Verderb dem deutschen Kulturkreis zugeordnet ist“⁵ und verleiht dabei, daß auch Deutschland größtenteils nur Vermittler von Geistesströmungen und Kulturgütern war, die es selbst aus West und Süd übernahm.

Es überrascht jedenfalls nicht, wenn aus solchen Prämissen oft ein verzerrtes Bild der Kulturgeschichte Böhmens entsteht, besonders, da als wesentlicher Streitpunkt noch die Frage nach der Nationalität böhmischer Künstler hinzutritt. In der Musikgeschichte drückte R. Batka dieses Problem kategorisch aus: „Der Musikgenuß mag international sein; das musikalische Schaffen aber blüht nur auf dem Boden kräftigen Volkstums“⁶. Ihm selbst ist die Scheidung allerdings nicht gelungen: „Wir haben es nicht nötig, uns über die nationale Zugehörigkeit dieses oder jenes Musikers zu streiten.“

Batka hat leider nicht recht behalten. Der Streit dauert seit fünfzig Jahren mit unverminderter Kraft an, wobei von beiden Seiten mit z. T. unwissenschaftlichen Kriterien gekämpft wird. Nur in ganz seltenen Fällen gibt es stichhaltige Beweise für die eine oder andere Nationalität.

Die gewöhnlichste Beweisführung benutzt die Namen der Komponisten als Ausgangspunkt, ein Verfahren, dem das wissenschaftliche Fundament fehlt. Einerseits haben sich — insbe-

¹ Regensburg, 1792, 115 (anonym erschienen).

² Hier als Gegensatz zum „Deutsch-Böhmen“ benützt.

³ Diese und ähnliche Greuelgeschichten wurden insbesondere durch die vielgelesene *Historia bohemica* des Aeneas Sylvius Piccolomini verbreitet.

⁴ *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien*, Amsterdam 1810, I. 138.

⁵ K. M. Komma, *Johann Zach . . .*, Kassel, 1938, 88.

⁶ *Die Musik in Böhmen*, Berlin, 1906, III (beide Zitate).

sondere im 15. bis 17. Jahrhundert — zahlreiche deutsche Familien tschechisiert, andererseits tschechische Geschlechter im 18. und 19. Jahrhundert germanisiert. So finden wir unter den tschechischen Schriftstellern des 16. bis 18. Jahrhunderts u. a. folgende deutsche Namen: Thomas Babler († 1556?)⁷, Johann Sixt von Lerchenfels († 1629), W. Widemann († nach 1631), Johann Khern (auch Kherner, † 1612), Johann Tanner (1623—1694), Samuel Greifenfels aus Pilsenburg (tschechische Schriften 1625—1646), Johann Florian Hammer Schmid (1625—1735), Andreas Franz de Waldt (1683—1752)⁸, P. J. Schulknecht († 1765), Johann Theophil Elsner (1717—1782) u. a. m. Der bedeutendste tschechische Barockdichter war Friedrich Bridel (1619—1680)⁹, und von „seiner tschechischen patriotischen Sprache“ spricht der Prager Karl Rosenmüller¹⁰. Franz Martin Pelzel (1734—1801) sagt über sich, daß er „als ein gebohrner Böhme“ das Deutsche „erst im erwachsenen Alter erlernte“¹¹.

Für Deutschböhmen mit tschechischen Namen kann man unzählige Beispiele finden¹². Will man aber daran festhalten, daß die zuerst aufgezählten Schriftsteller Deutsche waren, so muß man auch die umgekehrte Konsequenz ziehen.

Wir sehen, daß man in Böhmen mit dem Begriff der „Wahlnationalität“ operieren muß. Manche Musikwissenschaftler bemühen sich aber überhaupt um keine Beweisführung in Fragen der Nationalität, so z. B. H. J. Moser¹³: „Mögen Czernohorski, Zelenka, Benda, Tuma, Reida, Mysliveček, Jiraneck, Duschek, Koželuch Tschechen gewesen sein, so waren Zach, Habermann, G. Tzarth, Seeger, Stamitz (=Steinmetz), Gaßmann, Filtz, Pichl, Wanhall, Rößler (Rosetti), Gyrowetz, Dionys Weber nach Blut und Geistesbildung (?) gewiß ausnahmslos Deutschböhmen, während F. X. Richter, Wenzel Müller, J. Wranitzky Deutschmähren gewesen sind.“ Untersuchen wir die „Deutschböhmen“ einmal näher! Zach dürfte K. M. Komma abgeschrieben haben¹⁴, Seeger scheidet nach Burney eindeutig aus¹⁵, während die Frage Stamitz noch lange nicht gelöst ist¹⁶. Für die Nationalität des „Filtz“ haben wir nur die Beweise, die seine Musik birgt und auf die Moser — allerdings später — zu sprechen kommt¹⁷. „Wanhal“ wird auch durch die falsche Schreibweise seines Namens kein Deutscher¹⁸. Wollte man nun das beliebte Namenskriterium benützen, dann wären weder Gyrowetz noch Wranitzky Deutsche, obzwar gerade diese beiden es mit großer Wahrscheinlichkeit sind.

Ganz auf Namenshypothesen ist die Beweisführung um J. V. Stamitz' Nationalität aufgebaut worden. Auch die letzten Auseinandersetzungen¹⁹ haben nicht überzeugen können. Interessant ist, daß sowohl P. Nettel mit seinem „Martin Stamec“ (der Großvater) als auch H. Engel mit „Martin Stamez“ von falschen Voraussetzungen ausgehen, an denen P. Gradenwitz schuld ist. Dieser behauptet²⁰ vom Grazer Landesarchiv die Namensform „Stamez“ erfahren zu haben, korrigiert sich aber selbst²¹ dahin, daß der aus Graz mitgeteilte Namen „Stamic“ sei. Als zweiten Beweis benutzt H. Engel den von Gradenwitz übernommenen der

⁷ Babler spricht von „unserer tschechischen Sprache“, vgl. Jireček, *Rukověť k dějinám literatury české*, Praha 1875, 40.

⁸ Vgl. *Boemici praeconium idiomatis in Conciones de S. J. Nep.*, Pragae 1730, 342, und *Chválořeč neb kázání . . .* (Prag 1736).

⁹ Vgl. J. Vašica, *České literární baroko*, Praha 1938, 25 ff.

¹⁰ Abhandlung von 1697, Univ.-Bibl. Prag, XVII F 11.

¹¹ *Kurzgefaßte Geschichte der Böhmen*, Prag, 1774, 12.

¹² Vgl. die Vertreter sudetendeutscher Musik, MGG II, 34: Petyrek, Procházka (nicht Prohazka!), Mraczek, Woyrsch, Brabec usw.

¹³ *Geschichte der deutschen Musik*, II, 1, 1923, 334.

¹⁴ a. a. O.

¹⁵ *Tagebuch III*, 1773, 8: „Es kostete mich viel Mühe von den böhmischen Musikern Nachricht zu erhalten, denn die deutsche Sprache half mir in diesem Königreiche wenig (!), weil hier der slavonische Dialekt der herrschende ist. Herr Seger sprach jedoch italienisch und war keineswegs zurückhaltend.“

¹⁶ s. weiter unten!

¹⁷ a. a. O., 343: „Fils“ (sic!) hat „eine melodische Empfindung wie sein Landsmann (!) Dvořák“.

¹⁸ M. v. Dewitz, *Jean B. Vanhal*, Diss. München 1933, 8.

¹⁹ Mf. 1949, 270—1, Mf. 1950, 297, Mf. 1951, 261 f.

²⁰ *J. Stamitz*, I, Brunn 1936, 13.

²¹ a. a. O., 52.

„deutschen Freunde“ des Vaters Stamitz. Dieser „deutsche Umgangskreis“ wird von den — bei Gradenwitz z. T. verstümmelten — Namen der Taufpaten des J. V. Stamitz abgeleitet: dem Dechanten Seidl, „P. Wáczlaw Herbst“ (Bürgermeister der Stadt Böhmisches Brod), „Anna Tentianová“ (bei Gradenwitz „Erntianswa“!) und „Katerzina Hoffmanowa“²². Vater und Mutter Stamitz sind als „Antonín“ und „Rožyna“ eingetragen. Weder Gradenwitz noch Engel geben jedoch eine Erklärung, warum diese Eintragung anno 1717, die ein Deutscher (der Kaplan Andreas Leopold Schaffner) vorgenommen hat, tschechisch ist, wenn doch alle Implizierten Deutsche waren!

Beispiele dieser Art ließen sich beliebig vermehren. Der objektive Wissenschaftler wird sich in allen Fällen, wo es an Beweismaterial mangelt, mit dem Begriff „böhmisch“ begnügen müssen.

Mit den tschechischen Namen böhmischer Musiker ist ein weiteres Problem verknüpft: die Orthographie. Die Kataloge des British Museum in London und Groves *Dictionary* haben konsequent die neutschechische Rechtschreibung durchgeführt, während ein Teil der deutschen Wissenschaftler noch an der tschechischen Rechtschreibung des 18. Jahrhunderts festhält oder sich der verschiedenen phonetischen Verstümmelungen der Zeit bedient. Bereits 1774 schrieb Franz Martin Pelzel: „Weil ich in den böhmischen Namen der Städte und Menschen auch die böhmische Orthographie beybehalten habe, so achte ich es für notwendig, eine Anleitung für den deutschen Leser, der unserer Sprache gar nicht kundig ist, herzusetzen . . . Vielleicht wird man mir den Einwurf machen, daß ich mich nach der deutschen Aussprache hätte richten, und diese Namen mit deutschen Buchstaben schreiben sollen . . . Sollte man Schischka statt Žižka, oder Rschitschan statt Ržicžan schreiben, so wäre dies für einen Böhmen ebenso anstößig, als es für den Franzosen oder Engländer unausstehlich seyn müßte, wenn ein Deutscher die Namen Boileau, Rousseau, Shakespeare, Creech nach seiner Aussprache Boalo, Russo, Schekspir, Kritsch verstümmeln sollte“²³.

Aber auch das Beibehalten altschechischer Orthographie ist — zumindest ohne eine Erklärung — oft abzulehnen. Eine Besonderheit des Tschechischen vor 1800 war, daß man G statt J schrieb (Gežiš = Ježiš), während G nach deutscher Aussprache in tschechischen Wörtern überhaupt nicht existiert; deshalb Jelínek statt Gelinek²⁴.

In diesem Zusammenhang soll auch auf die ungenügende Akribie im Zitieren tschechischer Texte, Titel usw., wie sie bei deutschen Wissenschaftlern leider nur allzu oft vorkommt, aufmerksam gemacht werden²⁵. Auch hier kann die Sorgfalt englischer Gelehrter als Muster dienen.

Alle besprochenen Fragen hängen mit der Forderung nach Genauigkeit, Verlässlichkeit und Sachlichkeit der wissenschaftlichen Arbeit zusammen. Weitere Probleme müssen hier vorläufig übergangen werden. Wir wollen stattdessen untersuchen, inwieweit der für die böhmische Musikgeschichte repräsentative Artikel der MGG²⁶ diesen Anforderungen entspricht²⁷.

Dem Stichwort „Böhmen und Mähren“ müßte eine auf konzentriertem Wissen aufgebaute, objektive Darstellung der Musikgeschichte dieser Länder entsprechen, ähnlich, wie wir es von anderen Aufsätzen dieser ausgezeichneten Enzyklopädie her gewöhnt sind. Die gedrängte Form eines lexikalischen Beitrags erlaubt es natürlich nicht, weniger wichtige Details zu verarbeiten. Das ist bekannt, der Leser geht also von der Voraussetzung aus, daß die mitgeteilten Tatsachen wichtig, die verschwiegenen von untergeordneter Bedeutung seien. Der Benutzer des Buches darf verlangen, daß der mitgeteilte Stoff dem neuesten

²² Hoffman ist auch ein bei Tschechen verbreiteter Name, vgl. H. A. Hoffmann in Deutsch-Brod (1642), der sich selbst als „alten Tschedien“ bezeichnet. (*Ocularia neb oči skleněné starého Čechy*, Praha 1637).

²³ Kurzgefaßte Geschichte der Böhmen, Vorbericht, 10.

²⁴ vgl. MGG, IV, 1630.

²⁵ vgl. den Aufsatz von R. Quoika, Mf. VII, 1954, 414 ff.

²⁶ MGG, II, 21 ff.

²⁷ Wir wollen dem verstorbenen Verf., Kurt Stangl, damit die bona fides nicht absprechen.

Stande der Wissenschaft entspricht und daß ihm zum Selbststudium ein möglichst umfangreiches Literaturverzeichnis zur Verfügung gestellt wird.

Der MGG-Beitrag *Böhmen und Mähren* entspricht keiner dieser Forderungen. Da eine eingehende Kritik eine eigene Studie erfordern würde, wollen wir uns mit der Besprechung einiger — wie uns scheint — wichtiger Einwände begnügen.

Eine objektive Darstellung der Musikgeschichte Böhmens muß die kulturellen Leistungen des tschechischen Teils der Bevölkerung berücksichtigen. Im MGG-Beitrag werden sie zum größten Teil übergangen, was den Eindruck ihrer Bedeutungslosigkeit erwecken muß. Was dort über diesen wesentlichen Teil der böhmischen Musikgeschichte gesagt wird, kann in wenigen Zeilen zusammengefaßt werden:

„Die slawischen Siedler“ sollen „in der Kultmusik (?) Reste direkter byzantinischer Einflüsse . . . aus ihrer östlichen Urheimat mitgebracht“ haben (Sp. 22). Aus einer Abbildung (1) erfahren wir von der Existenz des „sogenannten St. Adalbertsliedes“²⁸, und in einem Satz (Sp. 23) wird das wichtige Kapitel über die geistlichen Lieder der Hussiten übergangen: „Die Zeit der Hussitenkriege brachte mit dem Durchbruch eines tschechischen Nationalgefühls vorübergehend (!) auch eine rein tschechische Musik, die sich schon textlich an der Abkehr vom Lateinischen erkennen läßt (!) . . .“²⁹. Die (tschechischen) Gesänge der Böhmischen Brüder wurden noch „von den Ausläufern der Musik der Hussitenstürme“ erreicht³⁰ und erschienen 1931 im Kasseler Neudruck (!)³¹.

„Den Meistersingerzünften ähnlich waren die ‚Literatenchöre‘“ . . . die sich auch „als Wegbereiter des deutschen Gesellschaftsliedes“ verdient machten³². Als erster tschechischer Komponist begegnet uns (Sp. 28) Johann Dismas Zelenka und weiter (Sp. 30) sind auf 22 Zeilen die gesamten einheimischen Komponisten des 18. Jahrhunderts aufgezählt, soweit man sie für würdig befunden hat. Bei Zach findet man „einen Schimmer böhmischen Musikantentums“³³, und H. I. F. Biber kommt ziemlich unmotiviert nach „Joh. Bapt. Kuchar“ (1751—1829) an die Reihe.

Die Mannheimer (Sp. 31) waren „ausschließlich Deutsche“, und Stamitz „traten die Brüder Franz und Georg Benda am preußischen Hof an die Seite“. Ebenso nichtssagend werden andere böhmische Musiker im Auslande — in kleiner Auswahl — präsentiert, darunter „Johann Baptist Wanhal“ und „Johann L. Dussek (1760—1812) in London“. Im Zusammenhang mit der Gründung des Konservatoriums 1811 werden (Sp. 32) unter den Prager Komponisten „Gyrowetz, Woržischek und Kalliwoda“ aufgezählt³⁴.

Mit diesen schließt die Erwähnung tschechischer Musik, der Rest des Aufsatzes ist ganz der deutschböhmischen gewidmet. Nur am Schluß werden neben Vertretern deutscher Musikwissenschaft (ohne E. Steinhard) auch die Tschechen aufgezählt (wobei Vl. Helfert zwischen Hostinský und Nejedlý an der Prager Universität figuriert!).

Wir vermissen somit — von der ungenügenden Behandlung der erwähnten Gebiete abgesehen — die Gesänge der Utraquisten, die tschechischen Polyphoner des 16. und 17. Jahrhunderts, die humanistische Musik des 16. Jahrhunderts, eine Erwähnung der bedeutenden Gesangbücher des 17. Jahrhunderts, die Komponisten des Kremsierer Kreises³⁵, alles Gebiete, die von mindestens gleicher Bedeutung sind wie die sudetendeutschen Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, die deutschen Kleinmeister dieser Zeit (die zum großen Teil gar nicht

²⁸ Mit dem Text „Aus dem St. Adalbertslied“ (!) wird die Federzeichnung nach Batka (a. a. O.) abgedruckt.

²⁹ Die Tradition des tschechischen geistlichen Liedes ist seither nie abgerissen.

³⁰ Zwischen den Hussitenkriegen und den Anfängen der Brüderunität (1457) liegen 25 Jahre. Die Tradition hussitischer Lieder wurde durch die Utraquisten weitergeführt.

³¹ Womit — wie klar ersichtlich — nicht Weisses Gesangbuch (1531) gemeint ist!

³² Beiden Behauptungen fehlt jede wissenschaftliche Grundlage. Die Literaten haben sich nicht mit weltlichem Gesang befaßt.

³³ Vgl. mit K. M. Komma, a. a. O.

³⁴ Keiner von ihnen hat bekanntlich in Prag gewirkt.

³⁵ Vgl. E. H. Meyer in Mf. IX, 1956, 388 ff.

Deutschböhmen sind) oder die (mehrmals wiederholten) musikalischen Verdienste des Grafen Sporck.

Es ist nicht unsere Aufgabe, die der deutschböhmischen Sparte des MGG-Aufsatzes gewidmeten Abschnitte einer Kritik zu unterziehen³⁶. Einige ausgewählte Beispiele auf scheinbar neutralem Gebiete mögen hingegen zeigen, wie ungenügend unterbaut die Angaben des Artikels sind. Wir erfahren, daß die „Glaubensbewegung“ der Böhmisches Brüder „zu einem nicht geringen Teil von Deutschen inspiriert und getragen . . . wurde“, daß (Sp. 24) „in Anlehnung an die Zünfte . . . besonders in den protestantischen Siedlungen Böhmens und Mährens . . . Meistersingergemeinschaften“ entstanden³⁷. Später (Sp. 30) hören wir von einer Reihe von Barock-Oratorien in Prag: „Das alles war ital. Jesuitenbarock ohne eigenes Profil.“ Kein einziges der erwähnten Werke ist erhalten geblieben. Ähnlich über die adeligen Kapellen: „Ein anschauliches Beispiel ist die Musikpflege auf dem Schloß Lyssa des Grafen Franz Anton Sporck“, obzwar wir gerade über diese Kapelle so gut wie nichts wissen. Auch in bibliographischen Angaben sind Fehler zu finden, die mit Leichtigkeit hätten vermieden werden können, so im Abschnitt über Volkslieder (Sp. 34–35): „Als erstes bedeutendes deutsches Sammelwerk entstanden schon 1817 J. G. Meinerts ‚Alte deutsche Volkslieder . . .‘, bei den Tschechen gab (Karel) Jaromir Erben (die) erste größere Sammlung heraus.“ Erbens erste Sammlung erschien bekanntlich erst 1844, während die erste tschechische Volksliedersammlung (mit Melodien) schon 1825 herauskam³⁸. Ihr folgte 1835 die bedeutende Sammlung mährischer Volkslieder von Fr. Sušil³⁹. Eine das ganze Gebiet berücksichtigende Sammlung deutschböhmischer Volkslieder erschien übrigens erst 1891⁴⁰.

Der Aufsatz schließt mit einem fragmentarischen Literaturverzeichnis, dessen Lücken durch kein ersichtliches System zu erklären sind. Was zitiert wird und was nicht, scheint reiner Zufall zu sein. Aus J. Hutters verdienstvollem Werk über die Notation in Böhmen⁴¹ wird z. B. der Tafelband, nicht aber das zweibändige Buch selbst zitiert! Was dafür V. Noseks *The spirit of Bohemia* (London 1927) mit der böhmischen Musikgeschichte zu tun hat, ist nicht unmittelbar einleuchtend. An Musikzeitschriften werden drei deutsche, aber keine einzige der achtzehn tschechischen angeführt, obzwar sie z. T. (Cyril) Beiträge enthalten, deren Kenntnis eine Vorbedingung für jeden ist, der sich mit der Musikgeschichte Böhmens befassen will.

So weit über den Artikel *Böhmen und Mähren*, seine Tendenz und seine sachlichen Unzulänglichkeiten. Wir wollen hoffen, daß uns in einer Neuauflage von MGG eine objektivere Darstellung erwartet.

Unter den übrigen bisher erschienenen Beiträgen in MGG betrifft vor allem der Aufsatz über die Böhmisches Brüder die böhmische Musikgeschichte⁴². In sachlicher, informativer Form entspricht er den Intentionen des Buches, ohne allerdings dem wesentlichen tschechischen Anteil die notwendige Aufmerksamkeit zu widmen. Die grundlegenden, tschechischen Gesangbücher der Brüderunität werden oberflächlich und — wie uns scheint — ohne tiefergehende Kenntnis des Inhalts behandelt. So wird der Zusammenhang des ersten erhaltenen Gesangbuchs von 1501 mit den geistlichen Liedern der Utraquisten nicht erkannt⁴³. Neben den Erscheinungsdaten der weiteren Ausgaben hätte auch der nicht unwesentliche

³⁶ Vgl. G. Reichert, VII Mf. 1954, 80.

³⁷ Nachweisbar sind nur zwei (in Eger und Iglau). Im erwähnten Trautenau hielt ein Weber aus Meißen am 12. 5. 1585 und am 11. 6. 1589 am Schloß „Schule“, vgl. *Časopis Českého Musea*, 1896, 334.

³⁸ *České písně*, enthält 300 Lieder, kann also wohl als „größere Sammlung“ gelten.

³⁹ 2. Band 1840, die große Sammlung Sušils 1859 (1320 Lieder).

⁴⁰ A. Hruschka und W. Toischer, *Deutsche Volkslieder aus Böhmen*, Prag 1891 (mit 74 Melodien).

⁴¹ *Česká notace*, I, *Neumae* (1926), II, *Nota choralis* (1930).

⁴² MGG II, 36 ff. (W. Blankenburg).

⁴³ Ein unvollständiges Exemplar im Nationalmuseum Prag, 25 F 3. Der Druck durch Severins Druckerei war am 13. 1. 1501 beendet und enthält unter 89 Liedertexten (ohne Melodien) nur 21 Brüderlieder. Die restlichen 68 Lieder des 15. Jahrhunderts hat der utraquistische Priester Václav Miřinský († 1492 ?) gesammelt. Der Drucker des Gesangbuchs ist durch P. Spunar ermittelt worden (*Časopis Národního Musea*, Praha, 1953, 56 ff.)

Umfang der Gesangbücher erwähnt werden müssen. Aus der Zahl der tschechischen Brüderlieder ist deren absolute Überlegenheit über die deutschen Brüderlieder ersichtlich⁴⁴. Abzulehnen ist die Behauptung, daß den Brüdern „das Verdienst gebührt, zum ersten Male die Volkssprache in größerem Umfang in den Gottesdienst eingeführt zu haben“⁴⁵. Dieses Verdienst gebührt den taboritischen und z. T. den Prager Hussiten⁴⁶, deren Liturgie tschechisch war. Auch die Utraquisten führten — allerdings erst im 16. Jahrhundert — eine tschechische Liturgie ein. Bei den Böhmisches Brüdern kann man nach den bisherigen Forschungsergebnissen nur feststellen, daß das geistliche Lied wohl der einzige gesungene Bestandteil des Gottesdienstes war.

Ein Problem der deutschen wie der böhmischen Musikgeschichte ist Weisses *Gesangbuchlein* (1531). Der MGG-Aufsatz kompliziert dieses Problem noch durch einen Lesefehler. Weisses „Vorrhede“ erwähnt nicht ein „lat. Cancional“ (MGG, Sp. 39), sondern „*ewer alt sampt d. behmischen brued. Cancional*“. Da die deutsche Brüderunität in Landskron ursprünglich aus deutschen, hussitischen Waldensern bestand, muß mit der Möglichkeit gerechnet werden, daß sie entweder ein deutsches hussitisches Gesangbuch besaß oder über eine deutsche Übersetzung der tschechischen Brüdergesänge verfügte.

Der Ursprung der Weisen wird z. Z. untersucht. Da keine Brüdermelodien vor 1541 erhalten sind, müssen vor allem die utraquistischen bzw. die älteren hussitischen Weisen berücksichtigt werden. Es ist interessant, daß B. Stäblein, der die liturgischen Weisen untersucht hat⁴⁷, von der Voraussetzung ausgeht, Weisse habe sie aus den lateinischen liturgischen Vorlagen übernommen. Viel wahrscheinlicher ist aber, daß sie über die utraquistischen und Brüdergesangbücher, die ja weitgehend liturgische Melodien kontrafizierten, in Weisses Gesangbuch gelangten. Dem würden die zahlreichen Abweichungen von liturgischen Vorlagen entsprechen. Dem Verlust der beiden tschechischen Gesangbücher von 1505 und 1519 kann auch der Umstand zugeschrieben werden, daß man bisher nur einen kleinen Teil der Texte bei Weisse als Umdichtungen tschechischer Vorlagen erkannt hat. Wir wissen, daß nur ein Teil der tschechischen Lieder jener Ausgaben in die Gesangbücher von 1541 und 1561 übernommen worden ist⁴⁸.

Sowohl textliche als auch musikalische Fragen dieser Art lassen sich nicht ohne eingehende Kenntnis des tschechischen geistlichen Liedes im 15. und 16. Jahrhundert behandeln. Das beweisen auch die beiden (MGG Sp. 40) mitgeteilten Weisen, die als „bestimmte Melodietypen“ dargestellt werden. Die erste Melodie stammt aus dem hussitischen Lied „*Jesu Kriste, králi*“⁴⁹, die andere entspricht dem Brüderlied „*Věrná duše radostně*“ und gehört wohl ebenfalls ins 15. Jahrhundert. Es ist der rhythmische und z. T. auch melodische Liedtypus des „*Ktož jsú boží bojovníci*“, wie er uns bereits aus Varianten des Kantionals von Jistebnitz (um 1420) bekannt ist⁵⁰.

Auch die „viel radikalere Lösung von den ma. gottesdienstlichen Formen“, die (Sp. 40, unten) der Brüderunität zugeschrieben wird, ist nur aus eingehender Kenntnis der Liturgie ihrer Vorbilder, der Taboriten, zu verstehen⁵¹. Die Zusammenhänge mit dieser radikalen Partei hätten erkannt werden müssen.

Schließlich wollen wir noch darauf aufmerksam machen, daß der Herausgeber des deutschen Gesangbuches von 1544, „*Johann Horn*“, mit dem auch unter dem latinisierten Namen

44 R. Wolkan, *Das deutsche Kirchenlied der Böhmisches Brüder im XVI. Jahrhundert*, 1891, 78, nimmt an, daß die Lieder der tschechischen Sammlung 1561 alle bekannten umfassen. Dies ist durch O. Hostinský, *Rozpravy České Akademie etc.*, Praha 1896, XLI ff. überzeugend widerlegt worden.

45 MGG, II, Sp. 38.

46 Die tschechische Liturgie der hussitischen Parteien ist bei Z. Nejedlý, *Dějiny husitského spěvu za válek husitských*, Praha 1913, 133–240, 371–597, eingehend behandelt worden.

47 Mf. V, 1952.

48 Vgl. O. Hostinský, a. a. O., XXXIX ff.

49 Kantional von Jistebnitz (um 1420), S. 67–8 (Nationalmuseum Prag, II C 7).

50 z. B. das Lied „*Dobrodienie pamatujeme*“ (Kantional Jistebnitz 90), oder „*Narozenie pana Jezu Krista*“ (ibid. 93–4).

51 Vgl. Z. Nejedlý, a. a. O., 133 ff.

„Cornu“ bekannten Herausgeber des tschechischen Gesangbuches (1541) Jan Roh identisch ist. Roh war (den Nachrichten der Brüder zufolge) kein Deutscher⁵².

Für die böhmische Musikgeschichte verlieren die Brüder nach 1621 einen Teil der Bedeutung, obzwar zahlreiche ihrer Lieder (katholisiert) in katholischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts abgedruckt wurden. Immerhin hätte die Amsterdamer Ausgabe des Brüdergesangbuches durch Jan Amos Komenský (Comenius) erwähnt werden müssen⁵³.

Diese Einwände wollen den Wert des MGG-Aufsatzes nicht verringern. Es soll nur darauf hingewiesen werden, daß auch für Fragen der deutschen Musikgeschichte eine objektive Wertung der tschechischen kulturellen Leistungen von größter Bedeutung sein kann.

Aus dem Schrifttum zum Mozart-Jahr 1956

Nachlese

VON WILLI KAHL, KÖLN

Als in der Mitte des Jahres 1956 an dieser Stelle¹ ein Sammelbericht über die Mozartliteratur des Gedenkjahres vorgelegt wurde, konnte er natürlich nur ein vorläufiges Referat sein. Es war vorauszusehen, daß weitere Erscheinungen eine Nachlese zum Ende des Gedenkjahres oder bald danach notwendig machen würden. Sie kann aber auch diesmal nur in einem beschränkten Ausschnitt gegeben werden. Inzwischen ist in deutscher Sprache ein Mozart gewidmetes größeres Sammelwerk erschienen², das einen Vergleich mit dem schon gewürdigten, von G. Abraham herausgegebenen *Mozart Companion* nahelegen könnte. Aber das ist nur mit Vorbehalt möglich. Will das Schweizer Sammelwerk in erster Linie wohl den Musikliebhaber ansprechen, so wendet sich der *Mozart Companion* in der nach Gattungen aufgeteilten Einführung in Mozarts Schaffen nach Inhalt, Darstellung und Textgestaltung wesentlich mehr an den Kenner und bringt auch der Forschung manchen echten wissenschaftlichen Ertrag. Dem entspricht jetzt auch die thematische Ausweitung, die die Zahl der „Aspekte“ über die WerkGattungen hinaus auf Leben und Charakter, Briefe, Nachruhm und Nachleben Mozarts in der Dichtung ausdehnt. B. Paumgartner geht präluierend zum Inhalt der Sammlung von Goethes hellseherischem Wort über die in Mozarts Werken liegende „zeugende Kraft“ aus, „die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte“. W. Fabian gelingt in einer Studie über Mozarts *Leben und Charakter* am Rande mit wenigen Strichen auch ein treffendes Bild Konstanzes. Wie J. P. Larsen im *Mozart Companion*, so nimmt auch hier ein namhafter Haydnforscher, H. C. Robbins Landon zu Mozarts sinfonischem Schaffen Stellung, natürlich auch er mit manchen Seitenblicken auf Haydn und im übrigen mit einer guten Kenntnis der sinfonischen Produktion vor und um Mozart. Bemerkenswert ist die verdient hohe Einschätzung der Prager Sinfonie (KV 504). Im Abschnitt über die Konzerte ist es A. Orel vor allem um die Wandlung von Mozarts Konzertbegriff zu tun. W. Georgiis Beitrag über die Klaviermusik verrät in gleicher Weise den kenntnisreichen Historiker der Klaviermusik wie den erfahrenen Praktiker, etwa mit dem Vorschlag (S. 108), die g-moll-Fuge (KV 401) wegen schwieriger Dezimengriffe vierhändig zu spielen oder mit den nützlichen Hinweisen auf das Problem des Mozartflügels und den Vortrag Mozartscher Klaviermusik (Artikulation und Dynamik). Übrigens hat A. Einstein die genannte Fuge als das unmittel-

⁵² Vgl. *Časopis Českého Musea*, 1843, 192, J. Jireček, *Rukověť k dějinám literatury české*, Praha 1875, II, 183 und J. Jakubec, *Dějiny literatury české*, I. Praha 1929, 642 ff. Roh werden bedeutende Verbesserungen der tschechischen Rechtschreibung zugeschrieben.

⁵³ Amsterdam 1659, 2. Ausgabe, Prag 1786.

¹ Mf. IX, 1956, S. 309–316.

² *Mozart. Aspekte*. Hrsg. von Paul Schaller u. Hans Kühner. Olten & Freiburg i. Br.: Walter (1956). 360 S.

bare Vorbild für Schuberts vierhändige Orgelfuge e-moll vom Juni 1828 nachgewiesen (*Schubert. Ein musikalisches Portrait*, S. 321). Bei den Ausführungen A. Roeselers über die Kammermusik fragt man sich, ob dem Verf. die grundlegende Arbeit von E. Reeser, *De klaviersonate met vioolbegeleiding in het Parijsche muziekleven ten tijde van Mozart*, 1939, nicht bekannt war. Hier ist der Weg von der Generalbaß-Sonate zur Klaviersonate mit ad-libitum-Violine, über den Verf. (S. 123) eine überzeugende Darstellung in der Literatur vermissen zu müssen glaubt, in aller Breite geschildert. P. Nettls Studie über *Tanz und Tanzmusik* ist musikgeschichtlich, soziologisch, kulturhistorisch und choreographisch gleich fesselnd. Die Gebrauchs- wie die Sinfonienmenuette Mozarts erwachsen aus alpiner Grundlage (S. 148). R. Elvers' Abhandlung über die Polyphonie zeigt den Unterschied des polyphonen Elements in den Jugendwerken (stets „akkordisch-homophon“ bestimmt) zum Spätwerk mit seiner „Polyphonisierung“ des musikalischen Materials nach dem Bekanntwerden mit den barocken Formen des Kontrapunkts. J. B. Hilbers Bemerkungen zur Kirchenmusik sind ein warmherziges Bekenntnis zu Mozarts „*Anima catholica*“ (S. 186) mit besonderer Wertschätzung auch des Frühschaffens, zugleich kluge Worte eines Kirchenmusikers aus praktischer Erfahrung zur Frage der Liturgiefähigkeit von Mozarts Kirchenmusik und zu aufführungspraktischen Problemen. Einen Sonderfall aus dem kirchenmusikalischen Bereich greift W. Kurthen, seit seiner Bonner Dissertation von 1918 über Mozarts kirchenmusikalische Jugendwerke (Abdruck in ZfMw. III, 1921) als einer der besten Kenner der Materie bekannt, mit einer gehaltvollen Analyse des „*Ave verum*“ heraus. Noch einmal meldet sich P. Nettel zum Wort mit einem Abschnitt über das Lied, wobei natürlich *Das Veilchen* in den Mittelpunkt gerückt ist. H. Goerges nimmt den Gegenstand seiner Kieler Dissertation von 1937 wieder auf und behandelt das Phänomen des Todes bei Mozart als ein klangsymbolisches Problem, wobei das Individuelle des Todesgefühls bei jeder seiner Bühnengestalten scharf beleuchtet wird. Ein lichtvolles Gegenstück dazu bildet das Thema von H. Kühners Studie über *Das Universum der Liebe in Mozarts Meisteropern*. Auch Außenseiter kommen in diesem Symposium der Musikschriftsteller zu Wort, so der durch seine theologischen Schriften bekannt gewordene H. Urs von Balthasar mit Bemerkungen über das Abschiedsterzett der *Zauberflöte* oder J. Mühlberger mit einem kenntnisreichen Beitrag über Mozart in der Dichtung. Den „Europäer“ Mozart behandelt H. E. Jacob mit teils klärenden, teils aber auch übertreibenden Worten über den „französischen Akzent“ in Mozarts Europäertum. „*Zu jeder Zeit seines kurzen Lebens war Wolfgang Mozart auch Franzose*“, heißt es S. 295. H. Engels abschließendes Urteil über das Mozartbuch des Verf. von 1955 (Mf. IX, 1956, S. 484), zu den „Berufenen“ in der Flut der Mozartliteratur des Gedenkjahres könne er nicht gerechnet werden, läßt sich jedenfalls aus dem vorliegenden Beitrag nicht widerlegen. Erwähnen wir noch das gut orientierende Schlußkapitel A. Orels *Des Meisters Nachruhm* und die Schilderung von Mozarts Briefstil, dem I. Voser-Hoesli schon in ihrer Zürcher Dissertation von 1948 reizvolle Erkenntnisse abgewonnen hatte. „*Mozarts Partituren zeigen ein Notenbild, wunderbar strukturiert aus rhythmischen und melodischen Formeln; auf Mozarts Briefseiten erstehen in ähnlicher Weise musikalische Gebilde*“ (S. 305). Zuletzt aber darf über allem Gehaltvollen, das dieser Sammelband in breiter Fülle darbietet, etwas Formales nicht übersehen werden, mit dem ihm der *Mozart Companion* weit überlegen ist. Es fehlt in manchem eine redaktionelle Vereinheitlichung der Darstellung und des äußeren Schriftbildes. Nur selten (bei Georgii, Goerges, Kurthen und Robbins Landon) sind einzelnen Abschnitten Anmerkungen als Belege für den Text oder als zusammenfassende und weiterführende Literaturangaben zum jeweiligen Gegenstand angehängt. Anmerkungen als Fußnoten sind überhaupt verpönt. Dafür belasten sie immer wieder in schwerfälligen eckigen Klammern das Schriftbild des Textes. Leider stehen auch dann und wann Autorennamen ohne näheren Nachweis des Zitats sozusagen im leeren Raum. Was nützt das dem Leser?

Eine der wertvollsten Erscheinungen der Mozartliteratur aus den letzten Jahren, H. Den-

nerleins Buch über Mozarts Klaviermusik liegt in zweiter Auflage vor³. Der Zusatz *Die Welt seiner Klavierwerke* erläutert einschränkend den vielleicht falsche Vorstellungen erweckenden Titel *Der unbekannte Mozart*. Das „Unbekannte“ sind in diesem Falle weniger unbekannte Klavierwerke, als neugewonnene Erkenntnisse über „die Bauformen und die Werkgesetzmäßigkeit der Sonaten und Einzelkompositionen für Klavier“ (S. IV). Mit tief eindringenden, oft recht temperamentvoll durchgeführten Untersuchungen geht Verf. dem Formleben der einzelnen Werke, zugleich mit einer durchsichtigen Anordnung des umfangreichen Stoffes nach, und da eben stößt der Musikliebhaber, dem das Buch ein brauchbarer Wegweiser durch Mozarts Klavierschaffen sein will, von Fall zu Fall auf zu Unrecht vergessene Werke. Immer denkt der Verf. an die Auswertung seiner reichen Ergebnisse, die übrigens dankenswerterweise am Schluß noch einmal übersichtlich zusammengefaßt werden, für die vielen Aufgaben der Praxis. Ein Beispiel für manche andere: Die zuletzt noch durch W. Rehbergs Ausgabe bei Schott (1931) etwas in Verruf gekommenen „Wiener Sonatinen“, bekanntlich Klavierauszüge von fünf Divertimenti für Bläser, sind sicher unechte Klavierwerke, aber sie haben wieder einmal einen unbekanntem Mozart breiteren Kreisen bekanntgemacht. Nennt man sie nach dem Vorschlag des Verf. (S. 237) auf Grund ihrer Bindung an Mozarts Beziehungen zum Hause Jacquin künftig „*Jacquin-Musiken. Sonatinenfassung der fünf Bläserdivertimenti (KV, Anh. 229, 229a) für 2 Bassethörner und 1 Fagott*“, so sind, wenn nur auf Urgestalt und Bearbeitung hingewiesen wird — worüber sich Rehberg völlig ausschweigt — damit immerhin aus einem „unbekanntem Mozart“ spielbare Sonatinen gewonnen. Nun noch ein Wort zur zweiten Auflage als solcher. Der Text der ersten ist nahezu unverändert geblieben. S. 35 ist ein bisher versehentlich ausgefallenes Notenbeispiel eingesetzt, S. 167 ist das Thema der Fuge für zwei Klaviere KV 426 nach dem Text der neuen Gesamtausgabe mit Keilen versehen, S. 197 hat sich allerdings beim letzten Wort ein Druckfehler eingeschlichen („Gar.“ statt „G.-Var.“). Die Nachträge der ersten Auflage sind zwar nicht in den Text eingearbeitet, aber immerhin um einiges vermehrt. Nur wenig bleibt hier ergänzungsbedürftig. Zu S. 320: Der Lüneburger Kongreßbericht mit R. Haas' Beitrag *Bach und Wien* ist inzwischen erschienen. E. F. Schmidts zitierter Aufsatz steht in Jahrgang 111, nicht III der Zeitschrift für Musik. Von B. A. Wallners Urtextausgabe der Klavierstücke Mozarts ist 1956 eine neue verbesserte Auflage erschienen.

Über A. Hyatt Kings *Mozart in Retrospect* ist an dieser Stelle⁴ bereits ein ausführliches Referat von H. Engel erschienen. So mag hier ein kurzer Hinweis darauf genügen, daß nunmehr im Rahmen der von der Gesellschaft für Musikforschung herausgegebenen „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ eine von Br. Grusnick besorgte Übersetzung des ersten Kapitels vorliegt⁵.

Es gibt eine Art von Pflichtstücken in der Gedenkjahrliteratur über einzelne Komponisten: die Darstellungen ihrer Beziehungen zu verschiedenen Ländern. So behandelt auf ihre eigene Weise eine Schrift das Thema *Mozart und Frankreich*⁶. Es handelt sich um den Katalog einer von der Pariser Bibliothèque Nationale veranstalteten Mozartausstellung, der letzten in der Reihe der Ausstellungen des Mozartjahres. Wien, London, München und Mailand waren vorangegangen, Frankreich selbst hatte zuvor noch eine Ausstellung im Pavillon de Vendôme zu Aix-en-Provence. Mit besonderer Betonung will J. Cain, der Generaldirektor der Nationalbibliothek, im Vorwort den Katalog *Mozart en France* und nicht „*Mozart et la France*“ genannt wissen, denn daraus hätte sich, meint er, bei der Fülle des Stoffes gleich ein ganzes Buch ergeben müssen. Aber selbst bei solcher thematischer Einschränkung kann

³ Hanns Dennerlein, *Der unbekannte Mozart*. Die Welt seiner Klavierwerke. 2. Aufl. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1955. XII, 328 S., 6 Taf.

⁴ Mf. IX, 1956, S. 484—486.

⁵ A. Hyatt King: *Mozart im Spiegel der Geschichte 1756—1956. Eine kritische u. bibliographische Studie*. (Übers. v. Bruno Grusnick.) Kassel u. Basel: Bärenreiter-Verl. 1956. 48 S. (Musikwissenschaftliche Arbeiten. Hrsg. v. d. Gesellschaft f. Musikforschung. Nr. 9.)

⁶ (François Lesure:) *Bibliothèque nationale. Mozart en France*. Paris (1956: Tournon). VIII, 76 S.

man die Fülle des ausgestellten Materials an Autographen, Ausgaben und Bildern nur bewundern, dessen geschickte Aufteilung durch die sachkundigen Erläuterungen von Fr. Lesure noch besonders zur Geltung kommt. Natürlich hatte die Nationalbibliothek auch Stücke aus anderen Pariser Bibliotheksbeständen herangeholt, vor allem aus dem Conservatoire de Musique und der Opernbibliothek, abgesehen von sonstigem, auch auswärtigem öffentlichen und privaten Museums- und Bibliotheksbesitz. Das Glanzstück der Ausstellung mußte natürlich das Autograph der *Don-Giovanni*-Partitur aus dem Conservatoire werden, das ihm 1889 von der Sängerin Pauline Viardot-Garcia geschenkt worden ist. Besonders verdienstlich ist Lesures bibliographische Zusammenstellung einiger Pariser Erstausgaben Mozartscher Werke in einem Anhang des Katalogs.

Ergibt sich hier ein reiches Bild von Mozarts Beziehungen zu Frankreich auf der dokumentarischen Grundlage eines Ausstellungskatalogs, so gilt ein anderes Dokumentenwerk den drei italienischen Reisen⁷. Der von A. della Corte bearbeitete zweite Teil bringt die Reisebriefe in einer Übersetzung von A. Bozzone, der erste gibt eine fortlaufende Darstellung vom Verlauf der Reisen von der Hand G. Barblans, der wiederum bestimmte Abschnitte, z. B. über Verona, Mantua, Bologna, Florenz besonderen Kennern der jeweiligen Lokalgeschichte übertragen hat (R. Brenzoni, A. Damerini, R. Lunelli, E. Schenk, L. F. Tagliavini). Nebenbei liest man auch einen kulturgeschichtlich interessanten Beitrag über das italienische Reisewesen im 18. Jahrhundert. Über die aus der Literatur bekannten Tatsachen hinaus wird die Darstellung der Reisen und Aufenthalte in Italien mit vielen neuen archivalischen Notizen und anderen Quellenfunden unterbaut. Ein Kalendarium der Reisen und ein Verzeichnis der „*nel periodo „italiano“*“, also allgemein zwischen Ende 1769 und Frühjahr 1773 entstandenen Werke Mozarts leiten vom ersten Teil zum Briefteil über. Noch ist des überaus eindrucksvollen Bildschmucks zu gedenken, der sich vielfach alter Stiche bedient und auf 35 Tafeln manches Seltene aufzuweisen hat.

In diesen Zusammenhang gehört auch eine Schrift, die sich mit dem Thema *Mozart und Böhmen* befaßt⁸. Die Beiträge der sechs Verfasser sind freilich von unterschiedlichem Wert, wobei man auch noch in Kauf nehmen muß, daß die Übersetzung der meisten ins Deutsche sich auf weite Strecken hin kaum über den Stand primitiver Stilübungen erhebt. In welcher Ideologie sich das Mozartbild, insbesondere das Bild Mozarts in seiner Zeit in tschechoslowakischer Sicht mitunter bewegen muß, ist unschwer zu erraten. Man lese etwa B. Karáseks einleitenden Beitrag. In Mozarts Werk „*kämpfen — auch im positiven Sinne des Wortes — nur Einzelne und wieder eher (!) nur gegen Einzelne. Die Kraft der Masse fühlt Mozart noch nicht.*“ Es war erst Beethoven gegeben, „*die Kraft des Kollektivs in der deutschen Oper zu gestalten. So können wir auch am besten den Unterschied zwischen den Welten beider Meister ergründen*“ (S. 28). Dem „*Europäer*“ Mozart, wie ihn H. E. Jacob in dem oben besprochenen Sammelband schildert, tritt bei Karásek Mozart „*schon seit seinen Lebzeiten als sozusagen tschechischer Komponist*“ gegenüber (S. 34 f.), und das vor allem, weil dem von Wien Enttäuschten in Prag die großen Erfolge beschieden waren, weil „*gerade in Prag das Größte und Revolutionärste, was Mozart geschrieben, gesiegt hat*“ (S. 36). Anders natürlich, wenn G. Knepler den tschechischen Elementen in Mozarts Stil nachspürt. In J. Jirkos Beitrag mit dem phrasenhaften Titel *Schönheit und Harmonie im Werk W. A. Mozarts* ist immerhin die Zusammenschau von *Zauberflöte* und *Wilhelm Meister* bemerkenswert unter dem Gesichtspunkt „*der humanistischen, im weiteren Sinne des Wortes pädagogischen Tendenz, die den Weg zur Vervollkommnung des Menschen in seiner Erziehung zur wahren Erkenntnis, zur moralischen Reife sieht*“ (S. 70). K. Koval (*Prag und die Tschechen im Leben W. A. Mozarts*) konnte das bisher unbekanntes Datum der zweiten Ankunft Mozarts

⁷ Guglielmo Barblan e Andrea della Corte: *Mozart in Italia. I viaggi e le lettere.* (Milano): Ricordi (1956). 306 S.

⁸ W. A. Mozart. *Zum 200. Geburtstag.* Hrsg. zur internat. musikwiss. Mozartkonferenz in Prag, Mai 1956. (Plzeň 1956: Westböhm. Druckereien.) 113 S. (Zeitschrift d. Verbands tschechoslowakischer Komponisten Hudební Rozhledí. Jubiläums-Nr.)

in Prag ermitteln (10. September 1787) und etwas über den von Mozart in Prag unterrichteten Sänger und Philosophen Fr. Vl. Hek beibringen. R. Smetana (*Mozarts Musik im Lied tschechischer Bänkelsänger*) liefert einen Beitrag zum Nachleben der *Zauberflöte* in Böhmen. Das wissenschaftlich ertragreichste Kapitel der Schrift ist wohl V. J. Sýkoras Untersuchung der Beziehungen Mozarts zum Ehepaar Dušek. Der Verf. kann sich auf seine Arbeit an einem thematischen Katalog der Werke Dušeks berufen und feststellen, daß Dušek nicht mehr als Mozartepigone gelten kann, sondern den Typus eines „*tschechischen Klassikers*“ vertritt (S. 107).

Sozusagen am Rande der Mozartliteratur des Gedenkjahres steht eine neue Faksimileausgabe der *Violinschule des Vaters*⁹. Sie legt dem Text im Gegensatz zu der Paumgartnerschen nach der Erstausgabe von 1756 (1922) die dritte vermehrte Auflage des Werkes von 1787 zugrunde, aus dem Todesjahr L. Mozarts und somit eine echte Ausgabe „letzter Hand“. Beigegeben ist ein mit Anmerkungen über gewisse Fragen verbundener Revisionsbericht. Bekanntlich hat L. Mozart für seine *Violinschule* als Unterrichtswerk zu Unrecht ein Prioritätsrecht in Anspruch genommen. Der Herausgeber weist in seinem Geleitwort zu dieser Frage auf die *Geschichte des Violinspiels seines Vaters* (1923) hin, übersieht dabei aber leider die wichtige Arbeit von K. Gerhartz, *Die Violinschule in ihrer musikgeschichtlichen Entwicklung bis Leopold Mozart*, ZfMw., VII, 1925, S. 553 ff.

In unmittelbarem Zusammenhang miteinander stehen zwei Veröffentlichungen aus der Welt der Kindheit Mozarts: das vom Vater für Nannerl angelegte Notenbuch als Urtextausgabe nach dem Original im Salzburger Mozart-Museum¹⁰ sowie eine Zusammenstellung der frühesten Kompositionen Mozarts mit den ursprünglich dem Nannerl-Buch zugehörigen Stücken¹¹. Das Nannerl-Buch stellt sich den frühen Notenbüchern, dem schon von H. Abert veröffentlichten „*Notenbuch für Wolfgang*“ und dem von Schünemann herausgegebenen „*Londoner Notenbuch*“ zur Seite. Freilich wirkt es gegenüber dem für Wolfgang angelegten „*familiärer und intimer*“, wie E. Valentin im Vorwort zu dieser ersten Ausgabe meint. „*Die ganze Kindheitsgeschichte Mozarts tut sich in diesen Blättern auf.*“ Hier lernen wir den Ursprung von Mozarts musikalischer Tätigkeit an den Dokumenten kennen. In diese Blätter ließ sich der Vater die ersten Kompositionen Wolfgangs diktieren und dieser trug, sicher auch auf den frühen Reisen, selbst manches ein. Im übrigen ist das Heft die zeitübliche Sammlung von „*Handstücken*“ für den Anfangsunterricht, entsprechend dem Notenbuch für Wolfgang. Einige, aber nicht alle Autoren sind auch hier von Leopold benannt.

Die Stücke Wolfgangs sind aus der vorliegenden Ausgabe ausgeschieden, aber, wie gesagt, in die zweite genannte Veröffentlichung übernommen, die ihre ganz besondere Bedeutung dadurch gewinnt, daß sie den Inhalt zweier bisher verschollener Blätter auch in Faksimile wiedergibt. Sie gehören zu den Blättern mit Kompositionen des Bruders, die seine Schwester aus ihrem Notenbuch später herausgerissen und verschenkt hat. H. J. Laufer in London hat sie aus seinem Besitz jetzt zur Erstveröffentlichung zur Verfügung gestellt. Sie enthalten in der Tat die ersten vom Vater aufgezeichneten Kompositionen des jungen Mozart, ein Andante, zwei Allegri und ein Menuett, dazu ein Intervallenschema von der Hand L. Mozarts. Damit ist nun die „*geheiligte Ordnung des Köchel-Verzeichnisses*“ in seinem Anfang erschüttert worden, weil die hinzugewonnenen Stücke auf Frühjahr bzw. Dezember 1761 zu datieren sind, also zeitlich vor dem Menuett mit der bisherigen Nummer KV 1 (1761/62) liegen müssen. Der Herausgeber Valentin schlägt daher eine Umgruppierung vor, nachdem KV 1 in seiner Vorrangstellung jetzt nicht mehr zu halten ist. Das Andante soll nun KV 1a, die beiden Allegri müssen KV 1b und KV 1c heißen und das Menuett KV 1d,

⁹ Leopold Mozart: *Gründliche Violinschule*. Als Faksimile hrsg. v. Hans Joachim Moser. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1956. 268 S.

¹⁰ Leopold Mozart: *Nannerls Notenbuch 1759*. *Nannerl's Music-Book*. Hrsg. v. Erich Valentin. (München): Rinn (1956). 75 S.

¹¹ Edward J. Dent, Erich Valentin: *Der früheste Mozart*. Hrsg. in Verbindung mit H. J. Laufer v. d. Deutschen Mozart-Gesellschaft. (München): Rinn (1956). 62 S.

das G-dur-Menuett aber statt KV 1, wie bisher, KV 1e. Die alte Frage, ob das diesem Menuett KV 1 zugewiesene C-dur-Trio nicht doch als ein selbständiges Stück aufzufassen ist, beantwortet Valentin in eben diesem Sinne und gibt ihm die neue Nummer KV 1f. Sollte dieses vermeintliche Trio — auch das ist schon vermutet worden — auch noch zeitlich später liegen, so müßte das freilich eine völlige Umordnung der frühen Köchelnummern zur Folge haben. Dieser sorgfältig auf den Urtext zurückgeführten Sammlung der frühesten Kompositionen Mozarts geht eine sachkundige, mit reichen Anmerkungen belegte Einleitung des Herausgebers voran, eine feine psychologische Studie zum Frühschaffen des Meisters. Es werden die Klavierwerke von 1761 bis 1763 vorgelegt. E. J. Dent steuerte ein Geleitwort bei.

Eine andere Urtextausgabe kann unseren Singkreisen und jedem geselligen Musizieren reiche Anregungen bieten. G. Wolters legt nicht mehr und nicht weniger als eine, übrigens sehr handliche, Gesamtausgabe der Mozartschen Kanons in ihrer musikalischen und textlichen Originalgestalt vor¹². Die Anmerkungen bilden einen in jeder Hinsicht vorbildlichen Revisionsbericht mit gewissenhafter Beantwortung selbst der letzten auftauchenden Frage, gelegentlich auch sprachlicher Art, wenn die Texte es nahelegen. Mit Recht kann der verdienstvolle Herausgeber das Ganze des Notenteils zusammen mit dem streng wissenschaftlichen Apparat eine „mozartfröhliche Wissenschaft“ nennen. Sicher kann man in manchen dieser Kanons mit ihren derben, unverblühten Späßen klingende Gegenstücke zu charakteristischen Seiten von Mozarts Briefstil erblicken. Freilich ließ sich hier bei der Einheit von Wort und Ton nichts auslassen oder nur verschämt andeuten wie bei manchen Briefausgaben. Statt dessen haben es frühere Herausgeber der Kanons immer wieder mit neuen Textunterlegungen versucht. Sie allein lohnen schon ein eigenes Studium der Anmerkungen vorliegender Ausgabe.

Und schließlich noch die vier Solfeggien (das letzte nur als Fragment erhalten), die Mozart für Konstanze komponierte, ehe sie bei der Salzburger Aufführung der c-moll-Messe im August 1783 die Solopartie zu singen hatte, angehängt ein *Esercizio per il canto*. Zu dieser Ausgabe¹³ schrieb H. Swarowsky eine dem Gesangstudierenden gewiß sehr nützliche Einleitung. Der Zusammenhang dieser Solfeggien mit der Messe als vorbereitende Übungsstücke für Konstanze erhellt aus dem zweiten Stück mit der Melodie des „*Christe eleison*“ aus der genannten Messe.

Die Musikwissenschaft in Volkspolen (1945 – 1956)

VON ZOFIA LISSA, WARSCHAU

Inhalt:

1. Die polnische Musikwissenschaft vor dem zweiten Weltkrieg.
2. Die Lage der Musikwissenschaft in Polen nach 1945.
3. Die neuen Aufgaben der polnischen Musikwissenschaft.
4. Schwierigkeiten und Zielsetzungen auf dem Gebiet der Musiktheorie.
5. Die Problematik der Sektion Geschichte innerhalb der polnischen Musikwissenschaft.
6. Die Musikwissenschaft und die zeitgenössische polnische Musik.
7. Musiklehrbücher und Popularschriften über Musik.
8. Die Organisation der Forschungsarbeiten der Musikwissenschaftler in Volkspolen.
9. Gesellschaftliche Aufgaben der Musikwissenschaft in Volkspolen.

¹² Mozart: *Kanons im Urtext*. Hrsg. v. Gottfried Wolters. Wolfenbüttel: Möesler 1956. 96 S. (Finken-Bücherei. 1/2.)

¹³ W. A. Mozart: *Solfeggien und Gesangsübungen*. Continuosatz v. Franz Eibner. Hrsg. v. Hans Swarowsky. Wien, Zürich, London: Univ.-Ed. 1956. 19 S.

Die Situation der polnischen Musikwissenschaft nach dem zweiten Weltkrieg würde für ausländische Leser nicht verständlich sein, wenn man nicht kurz den Prozeß der Entwicklung dieser wissenschaftlichen Disziplin in Polen während der vorhergehenden Zeit skizzierte. Bevor ich daher versuche, die Problematik, die eigenartige gesellschaftliche Situation und den Standort der Musikwissenschaft innerhalb anderer Wissenschaften des modernen Polen aufzuzeigen, bemühe ich mich, auf die Hauptzüge ihrer Entwicklung bis 1939 hinzuweisen.

1. Die polnische Musikwissenschaft vor dem zweiten Weltkrieg

Obwohl es im 19. Jahrhundert nicht an polnischen Musikhistorikern und -theoretikern fehlte, die ihre Arbeiten sowohl in Polen als auch im Ausland veröffentlichten (Franciszek Mirecki, Jan Jarmusiewicz, Józef Sikorski, Wojciech Sowiński, Maurycy Karasowski, Józef Surzyński, Aleksander Poliński, Józef Kremer, Franciszek Bylicki, Walery Gostomski u. a.¹), begann die polnische Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin sich erst in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts zu entwickeln.

Die ersten musikwissenschaftlichen Doktorate erwarben polnische Musikforscher in deutschen und österreichischen Musikzentren; das wurde dafür entscheidend, daß die polnische Musikwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts methodisch der deutschen Musikwissenschaft folgte, was sich bis heute bemerkbar macht. Acht Doktoren der Musikwissenschaft² aus dem ersten Dezennium vor dem ersten Weltkrieg bildeten ein hinreichend wirksames Zentrum für die Errichtung der ersten drei musikwissenschaftlichen Lehrstühle an polnischen Universitäten. Adolf Chybiński erhielt 1912 einen Lehrstuhl in Lemberg. Zdzisław Jachimecki 1911 in Krakau, Łucjan Kamiński 1922 in Posen.

Es ist natürlich und verständlich, daß die Interessen an diesen musikwissenschaftlichen Zentren sich fast ausschließlich auf die Geschichte der polnischen Musik konzentrieren. Es ist hier nicht der Ort, die Ergebnisse der polnischen Musikwissenschaft aus der Zeit vor dem ersten Weltkrieg aufzuzählen und zu charakterisieren. Betont werden muß jedoch, daß von den 400 bibliographischen Titeln, die den wissenschaftlichen Nachlaß Chybińskis ausmachen, die Mehrzahl die Probleme der polnischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts behandelt, ähnlich bei Jachimecki, der sich überdies schon 1907 zu einem Handbuch der Geschichte der polnischen Musik entschloß. Kamiński begann seine wissenschaftliche und pädagogische Tätigkeit später, indem er sich auf die Probleme der polnischen Musik-Ethnographie konzentrierte.

¹ F. Mirecki: *Trattato interno agli stromenti ed all' instrumentatione*. Mailand 1825; *Blick auf die Musik, mit 4 Tabellen*. Prag 1860.

J. Jarmusiewicz: *Neues System der Musik oder gründliche Erklärung der Melodie, Harmonie und musikalischen Komposition nach bisher unbekanntem Grundsätzen*. Deutsch Wien 1843.

J. Sikorski: *Musikalisches Handbuch. Kurzgefaßte Darstellung der heutigen Musik*. Polnisch: Warschau 1852. Zahlreiche Artikel im *Ruch Muzyczny*.

W. Sowiński: *Les musiciens polonais et slaves, anciens et modernes. Dictionnaire biographique*. Paris 1857. Polnisch: Warschau 1874.

M. Karasowski: *Historischer Grundriß der polnischen Oper*. Polnisch: Warschau 1859. Erste Biographie über Chopin, deutsch Dresden 1877, polnisch 1882.

A. Walicki: *Stanislaw Moniuszko*. Warschau 1873.

J. Surzyński: *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia*, vier Bände 1885, 1887, 1889, 1896. *Polnische Lieder der katholischen Kirche von den frühesten Zeiten bis zum XVI. Jahrhundert*. Poln.: Posen 1891, und einige Abhandlungen über polnische religiöse Musik.

A. Poliński: *Geschichte der polnischen Musik im Grundriß*. Poln.: Lemberg 1907. *Die Chorgesänge der römisch-katholischen Kirche im XVI. und XVII. Jahrhundert*. Poln.: Warschau 1890. *Das Muttergotteslied in musikalischer Hinsicht*. Warschau 1903, u. a.

J. Kremer: *Briefe aus Krakau, Krakau 1847—1875* (ein System der Ästhetik mit umfassenden Ausführungen über Musik).

F. Bylicki: *Abhandlung über einige Werke Stanislaw Moniuszkos*. 1880. *Die Musik in Polen*. Wien 1892. *Skizze über R. Wagner*. 1887.

W. Gostomski: *Aus Vergangenheit und Gegenwart. Essais über Musik*. 1904.

² Waclaw Piotrowski (Berlin), Zdzisław Jachimecki (Wien), Adolf Chybinski (München), Józef Reiss (Wien), Łucjan Kamiński (Breslau), Witold Chrzanowski (Leipzig), Pfarrer Waclaw Gieburowski (Breslau), Alicja Simon (Berlin), Henryk Opieński (Leipzig) usw.

Die musikwissenschaftlichen Lehrstühle, die gewissermaßen „im leeren Raum“ begannen, erforderten große organisatorische Anstrengungen: die Errichtung von Bibliotheken nach Art der Universitätsbüchereien, die Ausstattung der Institute mit wissenschaftlichen Lehrmitteln, die Hinlenkung der bis dahin sich zersplitternden, obwohl interessierten Jugend auf die Forschung. Damit verband sich noch eine andere Aufgabe: die Einordnung dieser im polnischen Kulturleben „neuen“ Universitätsdisziplin in das Gebiet der humanistischen Wissenschaften.

Schon 1917 und 1918 promovierten in Krakau und Lemberg die ersten Doktoren, vorher jedoch sammelten die dortigen Lehrstuhlinhaber wissenschaftliche Mitarbeiter um sich, lieferten Beiträge für die ersten musikwissenschaftlichen Zeitschriften (*Kwartalnik Muzyczny* begann 1911 zu erscheinen) und gaben — seit den *Monumenta Musicae Sacrae in Polonia* (1885—1889), herausgegeben von J. Surzynski — erste Denkmäler alter polnischer Musik heraus; aus ihrem Kreis gingen eine Reihe wissenschaftlicher Spezialarbeiten, Monographien polnischer Komponisten usw. hervor. Die nach dem ersten Weltkrieg an Zahl ständig wachsenden Musikwissenschaftler mit abgeschlossener Universitätsausbildung schrieben viele Artikel in neuen Musikzeitschriften (wie *Muzyka* und *Przegląd Muzyczny* [Musikalische Rundschau] seit 1924, später *Muzyka i Śpiew* [Musik und Gesang], *Śpiewak* [Der Sänger], *Hosanna*, *Muzyka Kościelna* [Die Kirchenmusik], *Wiadomości Muzyczne i Literackie* [Musikalisch-Literarische Nachrichten], *Muzyka Polska*). Der *Kwartalnik Muzyczny* hat nach dem Kriege wieder zu erscheinen begonnen und ist nach 28 Bänden 1936 in den *Polski Rocznik Muzykologiczny* (Polnisches musikwissenschaftliches Jahrbuch) umgewandelt worden.

Schon vor dem ersten Weltkrieg erschienen Arbeiten von folgenden Forschern: neben Adolf Chybiński und Zdzisław Jachimecki Józef Reiss, Henryk Opienski und Stefania Łobaczewska; in den Kriegsjahren und gleich danach: Alicja Simon und Waclaw Gieburowski; nach dem Kriege: Hieronim Feicht, Maria Szczepańska, Seweryn Barbag, Helena Windakiewicz, Bronisława Wójcik-Keuprulian und Ludwig Bronarski. Wenn die Generation der älteren Musikwissenschaftler wegen der geringen Zahl von aktiv arbeitenden Forschern ziemlich vielseitige Aufgaben erfüllen mußte (Jachimecki schrieb über alte polnische Musik, aber auch über Wagner und Szymanowski, Chybiński über die polnische Musik des 16. Jahrhunderts, aber auch über Karłowicz, russische Musik des 19. Jahrhunderts, Richard Strauss und über polnische Folklore, Reiss über Beethoven und Gomółka), so konnte sich die Generation ihrer Schüler bereits eine gewisse Spezialisierung gestatten, wie sie für die Entwicklung der Wissenschaft unentbehrlich ist. So konzentrierte sich M. Szczepańska auf Untersuchungen über die polnische Musik des 15. Jahrhunderts, Feicht auf den polnischen Barock, Bronarski auf Chopin, Kamieński auf polnische Folklore, Gabryel Tołwinski auf Probleme der musikalischen Akustik usw.

Etwas um 1930 trat die jüngere Generation von Zöglingen der Universitäten Lemberg und Krakau in die Arena; sie veröffentlichte ihre ersten Arbeiten im später in den *Polski Rocznik Muzyczny* umgewandelten *Kwartalnik Muzyczny*. Diese beiden Zeitschriften druckten die Arbeiten folgender Forscher ab: Hieronim Feicht (Studien über Bartłomiej Pękiel, Martin Leopolita, Dębołęcki u. a.), M. Szczepańska (Arbeiten über Mikołaj von Radom, über polnische mehrstimmige Lieder des Mittelalters u. a.), S. Łobaczewska (über die Harmonik Debussys und Musikästhetik), J. Freiteiter (über die Harmonik Griegs u. a.), Z. Lissa (über Skrjabins Harmonik, sowie Arbeiten aus der musikalischen Psychologie des Kindes u. a.), Jan J. Dunicz (über das Schaffen A. Jarzębskis), J. M. Chomiński (über polyphone Technik des 13. und 14. Jahrhunderts, aber auch Studien über das Schaffen Szymanowskis), G. Tołwinski (über die Akustik der Konzertsäle), L. Bronarski (über Probleme der Harmonik Chopins) usw.; aus der „Lemberger Schule“ erschienen außer den obenerwähnten zahlreiche Arbeiten in Buchform, die Studien über die Melodik Chopins,

über Ästhetik und östliche Folklore von B. Wojcik-Keuprulian, Studien zur Systematik der Musikwissenschaft sowie über Chopins Lieder von S. Barbag, ferner von Z. Lissa (Studien über die Funktionen der Filmmusik, über das Komische in der Musik u. a.), von S. Łobaczewska (Handbuch der Ästhetik) u. a. Von Schülern des Krakauer Lehrstuhls wurden gedruckt: H. Dorabialska (über die Polonaise vor Chopin), S. Śledziński (über die polnische Sinfonie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts), S. Golachowski (über das Schaffen von Antoni Stolpe), A. Nowak-Romanowicz (über Elsners Sonaten), Wł. Późniak (über Pankiewicz, über die Choralpassion in Polen), u. a. Das Posener Forschungszentrum gab erste wissenschaftliche Arbeiten über musikalische Akustik heraus (Marek Kwiek: *Über Resonanzfaktoren in der Klangfarbe*) und veranstaltete hauptsächlich das Sammeln polnischer Volksmusik, indem es an die großen Traditionen Oskar Kolbergs³ aus dem 19. Jahrhundert anknüpft. Unter Leitung L. Kamińskiego, der selbst zwei Bände polnischer Folklore aus dem Gebiet von Südkaschubien herausgab, nahmen Marian und Jadwiga Sobieski die Arbeit auf; zu den hervorragendsten Folklore-Sammlungen der Zeit zwischen den Kriegen gehörten außerdem: Stanisław Mierczyński (Folklore des Podhale), Joseph Ligęza, Marian Stoński (schlesische Folklore), J. Skierkowski (kurpische Folklore).

Hier muß man hinzufügen, daß das musikalische Schrifttum der Jahre 1930—1939 in Polen auch Autoren einschließt, die nicht Musikwissenschaftler, sondern Spezialisten aus anderen, musikalische Themen berührenden Disziplinen sind. Hierher gehören die Arbeiten des auch außerhalb Polens bekannten phänomenologischen Philosophen Roman Ingarden *Das Problem der Identität des musikalischen Kunstwerks* (1936) oder des Philologen Stanisław Furmanik *Die Bestimmungsprobe des Gegenstandes der Musik* (1931). Von Grenzgebieten tritt die Musiksoziologie in den Vordergrund, die durch die Arbeit des Komponisten Karol Szymanowski *Über die gesellschaftlich-erzieherische Rolle der Musik* oder auch durch die Arbeiten Zofia Lissas *Über die gesellschaftliche Rolle der Musik in der Geschichte der Menschheit* (1931) und *Von Problemen der Musiksoziologie* (1938) repräsentiert wird.

Die sporadischen Ausgaben polnischer musikalischer Denkmäler verwandelten sich von 1928 an in einen ständigen Zyklus unter A. Chybińskis Redaktion. Einzelne Werke alter polnischer Musik gaben Chybiński selbst sowie seine Schüler, der Komponist und Musikwissenschaftler Kazimierz Sikorski, Feicht, Szczepańska, Opieński, Rutkowski u. a. heraus.

Es erschienen jetzt die ersten Handbücher von wissenschaftlichem Rang, Arbeiten aus dem Gebiet der Biographik (Chybiński: über Karłowicz, Opieński, über Moniuszko u. a.). Chybiński und Jachimecki brachten viele ihrer Arbeiten in deutschen, französischen, englischen und anderen Zeitschriften heraus. Die Arbeiten der jüngeren Musikwissenschaftler gelangten ebenfalls hin und wieder in ausländische Zeitschriften (Łobaczewska, Lissa u. a.). Es entwickelte sich eine Zusammenarbeit der polnischen Musikwissenschaftler mit ausländischen Enzyklopädiern (Jachimecki).

Das letzte Jahrzehnt vor dem Ausbruch des zweiten Weltkrieges war die Zeit der Differenzierung der Teildisziplinen und ist durch die Tendenz zur Spezialisierung charakterisiert. Wir finden hier Vertreter der Geschichte der polnischen Musik und ihrer Unterscheidung nach Zeiträumen, Arbeiten aus dem theoretischen Bereich mit besonderer Betonung der Probleme der modernen Harmonik, Spezialisten der Ästhetik und der Psychologie der Musik, der musikalischen Akustik und Ethnographie. Diesen Prozeß hemmte der zweite Weltkrieg in hohem Maße, in gewisser Weise nivellierte ihn auch die eigenartige Situation der Musikwissenschaft in Polen nach dem Kriege.

³ Oskar Kolberg: *Das Volk, seine Sitten . . . , Lieder, Musik und Tänze*. Warschau-Krakau, 23 Bände, 1860—1890; nach Kolbergs Tod erschienen noch 10 weitere Bände unter dem Protektorat der Polnischen Akademie der Wissenschaften.

2. Die Lage der Musikwissenschaft in Polen nach 1945

Die Situation der polnischen Musikwissenschaft in den ersten Nachkriegsjahren war kompliziert und schwierig; sie ist es bis heute geblieben, trotz erheblicher wissenschaftlicher Aktivität eines Häufleins von Musikwissenschaftlern der mittleren Generation und trotz rascher Aktivierung der Jüngsten, die von den Universitäten der Nachkriegszeit stammen. Wenn der erste Weltkrieg stark hemmend auf die Tätigkeit der neu entstandenen musikwissenschaftlichen Zentren in Polen einwirkte, so zerstörte der zweite die mit Mühe errichteten wissenschaftlichen Arbeitsstätten aus den Jahren zwischen den Kriegen völlig. Bibliotheken wurden gänzlich zerstört oder fortgeschafft, musikalische Denkmäler blieben nur in ganz verschwindender Zahl erhalten; zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, nicht selten Ergebnisse vieljähriger Forschungsarbeiten wurden verbrannt oder gingen unter sonstigen Kriegseinwirkungen verloren. Hauptsächlich jedoch verursachte der Krieg den Tod vieler hervorragender älterer oder vielversprechender jüngerer polnischer Musikwissenschaftler (Wacław Gieburowski, Seweryn Barbag, Józef Koffler, Jerzy Frejheiter, Jan Józef Dunicz, Irena Hüßowa, Erazm Łańcucki, Helena Dorabalska, Julian Pulikowski u. v. a., nur einige von ihnen starben eines natürlichen Todes). Von den am Leben gebliebenen setzten nur wenige ihre Forschungsarbeiten in der Kriegszeit fort, da die Bedingungen alles andere als günstig waren.

In den ersten Jahren nach dem Kriege absorbierte das vom Staat gewaltig ausgebaute Musikschulwesen (Konservatorien, mittlere und niedere Musikschulen) eine so erhebliche Anzahl von Musikwissenschaftlern, daß ein Teil von ihnen die musikwissenschaftliche Arbeit aufgab und den übrigen sogar die Sorge um die musikalischen Lehrbücher für das Musikschulwesen überließ. Ganz oder teilweise schieden aus der wissenschaftlichen Arbeit aus: S. Śledziński, S. Sitowski, M. Drobner, A. Mitscha, A. Frączkiewicz, H. Porębowiczowa, Zb. Liebhardt, A. Rieger u. a. Wenn man hinzufügt, daß einige bedeutende polnische Musikforscher seit dem Kriege im Ausland weilen (L. Bronarski, Z. Estreicher, K. Regamey u. a.), so wird klar, wie stark gelichtet die Reihen derer sind, denen die Verantwortung für den Charakter und die Entwicklungsrichtung der Forschungen in der zeitgenössischen polnischen Musikwissenschaft zufällt.

Die personellen Schwierigkeiten werden dadurch vertieft, daß in die Nachkriegsjahre das Wirken zweier Generationen von Wissenschaftlern fällt, deren allgemein-philosophische Grundsätze und sich daraus ergebenden wissenschaftlichen Arbeitsmethoden, deren Begriffsapparat und Art der Problemstellung, ja selbst deren Problematik sich schon vor dem Kriege voneinander unterschieden; das verschärfte sich nach 1945 noch erheblich. Zu der ersten Gruppe, der die hervorragendsten Musikforscher der älteren Generation angehörten, darunter A. Chybiński und Z. Jachimecki, sind J. Reiss, A. Simon und die nach ihrer Arbeitsmethode wirkenden H. Feicht, M. Szczepańska, W. Późniak zu rechnen. Für diese Forscher sind die Neigung zur reinen Tatsachenbeschreibung sowie das Fehlen allgemein-theoretischer und methodologischer Interessen charakteristisch. Theoretische und ästhetische Interessen, methodologisches Bewußtsein und Tendenzen zur soziologischen Determination der Phänomene sowohl in historischen wie in theoretischen Untersuchungen charakterisieren hauptsächlich jüngere Forscher wie Józef Chomiński, Zofia Liśsa, Stefania Łobaczewska, Witold Rudziński, sowie von den jüngsten Tadeusz Strumiłło. Die Unterschiede der Forschungsmethoden, die nicht nur in den veröffentlichten Arbeiten, sondern auch in Diskussionen auf den Kongressen der polnischen Musikwissenschaftler⁴ zutage traten, sind in den

⁴ Es sind dies: Der Kongreß polnischer Musikwissenschaftler in Warschau, 1948, die Allgemeine Kunstforschungskonferenz (sogen. „Wawelkonferenz“) in Krakau, 1950, die Sitzung über „*Polnische Renaissance*“ der Polnischen Akademie der Wissenschaften, 1953, die Sitzung über „*Romantik*“ 1955, dazu die Sitzung der Polnischen Akademie der Wissenschaften über „*Geschichte und Theorie der Kunst*“, 1955, in der auch das Sonderkomitee für Musikwissenschaft tätig ist.

letzten Jahren erheblich schwächer geworden. Hierzu trugen zwei Momente bei: die ständige Zusammenarbeit der meisten Musikwissenschaftler infolge vielfältiger, gemeinsam unternommener Arbeiten, von denen noch die Rede sein wird, und der Zusammenschluß der führenden polnischen Musikforscher im Komitee für Geschichte und Theorie der Kunst an der Akademie der Wissenschaften. Nicht unerheblich ist hier auch der gemeinsam ausgearbeitete einheitliche Plan für die musikwissenschaftliche Universitätsausbildung.

Die Situation der polnischen Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin wurde und wird überdies weiter kompliziert durch die Tatsache des entschiedenen Überwiegens der Naturwissenschaften und durch die Betonung der technischen Wissenschaften, wie sie sich nach dem zweiten Weltkriege bemerkbar macht. Noch vor dem ersten Weltkrieg und in der Zeit zwischen den Kriegen sah man in Polen mit einem gewissen Mißtrauen auf die Musikwissenschaft als einen neuen Wissenszweig. Nach dem zweiten Weltkriege bestanden eine gewisse Zeit lang Tendenzen zur Verlegung der Musikwissenschaft von den Universitäten an die Musikhochschulen (Konservatorien) und zu ihrer völligen Umwandlung in eine praktische, ihre Rolle als Forschungswissenschaft aufgebende Disziplin. Viel Hartnäckigkeit und Ausdauer waren notwendig, um die Disziplin auf dem Boden der Universität und der Polnischen Akademie der Wissenschaften zu erhalten. Die Wiedererrichtung bzw. Gründung von musikwissenschaftlichen Lehrstühlen an fünf Universitäten (Posen, Krakau, Warschau, Breslau und Łódź) in den ersten Jahren nach 1945 zeugt von dem gewonnenen Spiel.

3. Die neuen Aufgaben der polnischen Musikwissenschaft

Die erwähnten Schwierigkeiten wurden überdies durch die große Menge und Vielfalt von Aufgaben, vor denen die polnische Musikwissenschaft schon in den ersten Jahren nach dem Kriege stand, vergrößert. Wissenschaftliche Forschungen durften aber nicht neben den Bedürfnissen der sich neu aufrichtenden Musikkultur abseits stehen. Diese Bedürfnisse waren das Ergebnis des Umschwungs der gesamten polnischen Kultur, also auch der musikalischen. In der Musikwissenschaft bewegten sie sich in der Richtung einer neuen Auffassung des Entwicklungsprozesses der polnischen Musik, insbesondere der marxistischen Interpretation dieser Entwicklung, aber auch ihrer gegenwärtigen Situation, soweit es sich um die Füllung der erheblichen Lücken in den historischen Untersuchungen über die alte polnische Musik handelt; sie betrafen die Kristallisation der Voraussetzungen und Grundbegriffe der marxistischen Ästhetik und der Methodologie musikalischer Forschungen u. v. a.

Besonders stark machte sich das Fehlen grundlegender Lehrbücher für die Universitäten und das Musikhochschulwesen bemerkbar. Ferner standen die Musikwissenschaftler auch vor neuen Aufgaben, die sich aus der breiten Popularisierung der musikalischen Kultur ergaben. Volkstümliche Literatur über Musik, nach dem unterschiedlichen Niveau und den verschiedenen Stufen musikalischen Wissens der Musikaufnehmenden wurde zum brennenden Bedürfnis. Das zu kleine Häuflein von Fachleuten gestattete keine Arbeitsteilung. Das charakteristische Merkmal der ersten Nachkriegsjahre war es, daß alle alles tun mußten. Es war zweifellos ein negatives, von der kulturellen Revolution abhängiges und vorübergehendes Symptom. Schon um 1950 begann die Rückkehr zur Spezialisierung, zur Arbeitsteilung, die Konzentration jedes Forschers auf sein zentrales Interessengebiet. Gewisse Spuren der Zersplitterung und Vielgleisigkeit der Arbeit sind jedoch bis heute in der Arbeit der polnischen Musikforscher erhalten geblieben.

Um diese Aufgaben bewältigen zu können, mußte die polnische Musikwissenschaft sich von den Vorkriegsbedingungen abweichende Voraussetzungen schaffen. Es war nötig, die alte Neigung zu einer gewissen Isolierung bei den einzelnen Forschern zu durchbrechen, Methoden für eine kollektive Arbeit zu finden, die wenigen Kräfte organisatorisch zu sammeln und die vielseitigen Aufgaben planmäßig in Angriff zu nehmen. Die Finanzierung aller Forschungsarbeiten durch den polnischen Staat erleichterte die Realisierung dieser

Aufgaben in hohem Maße. Die wissenschaftliche Planung ermöglichte zunächst die Inangriffnahme der wichtigsten, zentralen Aufgaben, den Einschluß unserer Problematik in den breiteren Umkreis komplexer Forschungen, die gleichzeitig das Erfassen anderer Wissenschaftsgebiete wie allgemeine Geschichte, Geschichte der bildenden Künste, der Literatur usw. möglich machten. Der Zusammenschluß einer Gruppe von Musikforschern zu den Arbeiten der I. Abteilung der Polnischen Akademie der Wissenschaften einerseits, die Organisation von Forschungsarbeiten an den einzelnen Universitäten andererseits und auch die Entstehung (1951) des *Państwowy Instytut Sztuki* (Staatliches Institut für Kunstforschung), in dem die Sonderabteilung für Geschichte und Theorie der Musik⁵ alle begabteren jüngeren Musikwissenschaftler unter Anleitung der älteren Generation sammelt — dies alles schuf eine einheitliche, solide Basis für die wissenschaftliche Arbeit.

Eine der wichtigsten Aufgaben war das Ausarbeiten eines neuen Ausbildungsplanes für die musikwissenschaftlichen Kader an den Universitäten, die den auf sie wartenden Aufgaben gewachsen sein sollten. Die Verlängerung des Studiums von vier auf fünf Jahre, der erheblich umfangreichere Studienplan und die Erhöhung der Examensforderungen (ein einleitendes Selektivexamen, dann — außer den Kolloquien — 13 Teilexamen in speziellen musikwissenschaftlichen Disziplinen⁶) erhöhten zwar das Niveau, zwangen aber gleichzeitig zur Reduktion der Zahl der Lehrstühle, die zuerst ziemlich verschwenderisch geplant war, ohne dem geringen Bestand an Professoren Rechnung zu tragen. Der Tod der beiden Nestoren der polnischen Musikwissenschaft A. Chybiński (1952) und Z. Jachimecki (1953) entschied schließlich über die Aufrechterhaltung von nur zwei Zentren, in Warschau und Krakau⁷. Im gleichen Maße, wie die jungen Musikwissenschaftler heranreiften, wurden die verbliebenen Lehrstühle reaktiviert, in erster Linie Posen. Trotz dieser Reduktion läßt sich ein erhebliches Anwachsen des Interesses für das musikwissenschaftliche Studium konstatieren, die Zahl der Studenten ist im Vergleich zum Vorkriegsstand fast auf das Zehnfache angewachsen.

Niemals früher standen die Musikforscher vor so zahlreichen und vielfältigen Arbeits- und Wirkungsmöglichkeiten wie heute. Aber es gab früher auch nicht — wie man zugeben muß — so zersplitterte Interessen, die zu so vielfältiger, in alle möglichen Richtungen sich erstreckender Tätigkeit Anlaß gaben. Diese Atmosphäre inspiriert einerseits zu vielen Arbeiten, andererseits nimmt sie die unentbehrliche Ruhe, den genügenden Abstand zu den einzelnen Vorhaben, die Möglichkeit, die Aufmerksamkeit auf einen einzigen Abschnitt zu konzentrieren — was alles für den Fortschritt einer Wissenschaft nicht zu entbehren ist.

⁵ Leiter des Instituts ist Professor Dr. J. M. Chominski. Das Institut ist seit 1951 in Tätigkeit.

⁶ Für Interessierte geben wir ein an allen polnischen Instituten für Musikwissenschaft angewandtes Studienprogramm an: Im I. und II. Studienjahr sind verbindlich: Paläographie und Ethnographie der Musik, Instrumentenkunde und Aufführungspraxis, Analyse musikalischer Formen, harmonische Analyse (in historischer Entwicklung), Akustik sowie monographische Vorlesungen aus der Musikgeschichte. Im III. und IV. Jahr Vorträge aus der Geschichte der polnischen Musik, aus der Geschichte der musikalischen Formen, der Geschichte der Harmonie und des Kontrapunktes, aus der Ästhetik und Methodologie der Musikgeschichte. Dazu monographische Vorlesungen, die von interessierten Studenten aller Studienjahrgänge belegt werden. Vom III. Jahr an ist überdies eines von drei Seminaren obligatorisch: Über Polnische Musik, Alte Europäische Musik, Neueste Musik und Theorie. Vom III. Jahr an Instrumentationsübungen. In den Übungen und Proseminaren werden analytische Pflichtarbeiten durchgeführt; im III. und IV. Jahr Seminararbeit, im V. Magisterarbeit. Der Magistertitel bedingt das Studienabschluß-Diplom. Überdies sind noch praktische Außenarbeiten wie die ethnographische, archivalische und auch die Bibliotheks- und die pädagogische Arbeit, je nach den künftigen Spezialisierungsabsichten des Studenten, verpflichtend. Nach weiteren zwei Jahren Assistenten- und Aspiranturarbeit, in denen eine neue, selbständige wissenschaftliche Arbeit für ihn in Kraft tritt, kann der Student den Titel eines Kandidaten der Wissenschaften erwerben, der dem Doktorat entspricht. Von nicht speziellen Gegenständen sind obligatorisch: Logik, Geschichte der Philosophie sowie Studien des mit dem Thema der Diplomarbeit unmittelbar verbundenen Gegenstandes (z. B. eines entsprechenden Abschnitts der allgemeinen Geschichte), dazu Lektorate in Fremdsprachen sowie Latein.

⁷ Leiter des Instituts für Musikwissenschaft an der Warschauer Universität ist Professor Dr. Zofia Lissa, die einzelnen Lehrstühle sind mit Professor J. Chominski und Pfarrer Professor H. Feicht und dem Dozenten M. Sobieski besetzt. Die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts an der Krakauer Universität erhielt nach Professor Jachimeckis Tod Professor Dr. S. Lobaczewska.

4. Probleme und Zielsetzungen auf dem Gebiet der Musiktheorie

Über die Entwicklung in den humanistischen Wissenschaften, in denen die Produkte des menschlichen Geistes, seines Vorstellungsvermögens, seiner künstlerischen Tätigkeit Gegenstand der Untersuchungen sind, entscheiden zwei Faktoren: die sich wandelnde künstlerische Praxis und der ebenfalls geschichtlich wechselnde philosophische Gedanke, der aus dem jeweiligen Stand des Wissens von der Welt hervorgeht. Die Wandlung des letzteren, die in Volkspolen in den Nachkriegsjahren vor sich geht, mußte zunächst das Interesse der Theoretiker auf die Aufgaben der Forschungsmethodik lenken, um so mehr, als das schwache methodische Bewußtsein der älteren Generation von Musikhistorikern bereits in der Zeit zwischen den Kriegen nicht befriedigen konnte. Wenn im Mittelalter die theologische Idee, in der Aufklärung der Rationalismus, im 19. Jahrhundert der aus der Biologie übernommene Evolutionsbegriff, zu Beginn des 20. Jahrhunderts wiederum die Psychologie den theoretischen Erwägungen über die Kunst ihren Stempel aufdrücken, so verleihen in Polen nach 1945 die Gesellschaftswissenschaften der Musikwissenschaft den entscheidenden Charakter. Ihre Kategorien (wie Klassenbewußtsein, gesellschaftliche Formationen, Dialektik der Entwicklung infolge des Kampfes entgegengesetzter Tendenzen, Widerspiegelung des gesellschaftlichen Lebens in der Kultur u. a.) strahlen auf die Problematik der Musikgeschichte aus und führen in der Musiktheorie zur Formulierung neuer Probleme, zur Kristallisation neuer Begriffe, neuer Kriterien der Beurteilung usw. Zum Zentralproblem wird die Ermittlung möglichst präziser Forschungsmethoden, die die Verfahrensweisen einer historisch-soziologischen Determination der Phänomene der musikalischen Kultur in jeder geschichtlichen Epoche aufweisen. Es ist klar, daß das die Untersuchungen auf dem Gebiet der musikalischen Methodologie und Ästhetik, die im Rahmen der Musikwissenschaft aufs engste mit der Philosophie verbunden sind, beleben mußte.

Mit diesen Aufgaben in unmittelbarer Verbindung steht das Problem eines neuen Typs der musikalischen Analyse, einer Analyse, die sich an das konkrete Klangbild hält und dennoch bemüht ist, zu den Momenten von Ausdruck und Gehalt vorzudringen, die die klanglichen Gestalten bestimmen. Die Analyse, die sich auf die Voraussetzungen einer heteronomen Ästhetik stützt, berührt hierbei die Stile aller Epochen, obwohl sie im Verfahren für jeden von ihnen verschieden ist.

Eben auf solche Probleme der Musiktheorie konzentrierten sich in den ersten Nachkriegsjahren die Arbeiten der mittleren Generation polnischer Musikwissenschaftler⁸, J. Chomiński, Z. Lissa und S. Łobaczewska. Hierzu gehören Arbeiten Chomińskis wie die *Methodik des Lehrens musikalischer Formen* (1946), *Über Probleme der Formanalyse* (1950), *Die musikalischen Elemente als Gegenstand analytischer Erwägungen*, Analysen der Werke Szymanowskis wie die *Studien über das Schaffen Szymanowskis*, *Das Tonalitätsproblem in „Śłopiewnie“* (Liederzyklus op. 46), *Konstruktionsprobleme in Szymanowskis Sonaten* und auch Analysen der Werke Chopins (*Chopins Präludien*, 1950, *Chopins Sonaten*, 1954/56), in denen der Autor eine komplexe Methode der Analyse anwendet, indem er sich bemüht, durch sie die Richtigkeit der verkündeten theoretischen Gehalts-Konzeptionen zu erweisen. Endergebnis dieser Arbeiten wurden bis zu einem gewissen Grade des Autors *Musikalische Formen* (Band I, 1954, Band II, 1956), ein Universitätslehrbuch.

Ähnlicher Art, obwohl anderen Problemen von der Ästhetik her gewidmet, sind die Arbeiten Z. Lissas aus den Jahren 1947–1955: *Ist die Musik eine asemantische Kunst?* (1948), *Über Lenins Widerspiegelungs-Theorie in der Musik* (1950), *Über die Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Musik* (1951), *Bemerkungen über die marxistische Methode in der Musikwissenschaft* (1950), *Einige Probleme der Musikästhetik* (1952, deutsch 1954, japanisch 1955), II. Band *Über die Spezifik der Musik* (1953, deutsch 1957) und *Über die*

⁸ Die vollständige Bibliographie musikwissenschaftlicher Arbeiten der polnischen Musikwissenschaftler aus den Jahren 1945–1957 findet der Leser in einer der nächsten Nummern der *Acta Musicologica*.

objektiven Gesetze in *Geschichte und Theorie der Musik* (1954). Diese Arbeiten wurden zur Grundlage eines zweibändigen Universitäts-handbuches *Grundlagen der Musikästhetik* (1954). Aus diesem Zeitraum stammen auch kleinere Arbeiten der Autorin wie *Das Problem der Periodisierung der Musikgeschichte* (1953) und *Die Rolle der Assoziationen in der Perzeption des musikalischen Kunstwerks* (1954). Ähnliche Probleme behandelt auch S. Łobaczewska in Arbeiten wie *Wert- und Wertungsprobleme in der Musik* (1948), *Von methodischen Problemen der Musikgeschichte* (1950), *Über Aufgaben der musikalischen Monographik* (1951), *Von den Aufgaben der musikalischen Analyse* (1953). In der gegenwärtig zum Druck vorbereiteten Arbeit *Von den musikalischen Stilen* setzt die Autorin diese Forschungen fort.

Man muß hinzufügen, daß die drei erwähnten Autoren zahlreiche Werke moderner polnischer Komponisten (s. u.) analysieren, in denen sie ihre theoretischen Thesen verwirklichen. Daneben erscheinen jedoch analytische Arbeiten, die den älteren Begriffsapparat und ältere Methoden der Analyse repräsentieren, so z. B. H. Feicht, *Chopins Rondos* (1948), J. Miketta, *Chopins Mazurken* (1949) oder auch A. Koszewski, *Die Melodik der Chopinschen Walzer* (1953).

Eine Erscheinung von eigentümlicher Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung einer wissenschaftlichen Disziplin ist es, daß sich die Forscher in einer Zeit des Wandels der methodologischen Prinzipien in erster Linie bemühen, Ordnung in die Gesamtheit der Begriffe, derer sie sich bedienen, und der Probleme, vor denen sie stehen, zu bringen, daß sie sich anstrengen, Voraussetzungen auszuarbeiten, auf denen sie das Gebäude ihrer Theorien und wissenschaftlichen Konzeptionen aufbauen können. Das eben ist gegenwärtig die Ursache dafür, daß sich die polnische Musikwissenschaft auf theoretische Probleme konzentriert. Die in den letzten zwei bis drei Jahren erneut erfolgte Rückkehr zu historischen Untersuchungen, die jedoch schon den neuen theoretischen Aspekt in Betracht ziehen, würde als Ergebnis einer bestimmten Stabilisierung auf diesem Gebiete zu verstehen sein.

Ein derartiger Beweis der Einführung einer begrifflichen und terminologischen Ordnung ist das umfangreiche Lehrbuch H. Feichts *Die Polyphonie der Renaissance* (im Druck), das Gleiche gilt für die zweibändige Arbeit Chomińskis *Geschichte der Harmonie und des Kontrapunkts* (im Druck) und die bereits erwähnte Arbeit Łobaczewskas *Von den musikalischen Stilen* (in Vorbereitung).

Man muß jedoch kritisch zugeben, daß manche musikwissenschaftliche Teildisziplinen in Polen von der forscherschen Seite her überhaupt nicht angegangen worden sind. Das Fehlen geeigneter Arbeitsstätten, aber auch Mangel an Spezialisten, gestatten uns akustisch-musikalische Untersuchungen und solche über die Physiologie und Psychologie des Hörens noch nicht. Brach liegt das Gebiet der Musikpsychologie. Einige wenige Arbeiten aus diesem Wissensgebiet wie Stefan Szumans *Bewegungs-Vorstellungen, von Chopins Walzern suggeriert* (1949) oder des gleichen Autors *Bewegung als Organisations- und Ausdrucksfaktor in musikalischen Kunstwerken* (1951), Lissas Arbeit *Die Rolle der Assoziationen in der Perzeption musikalischer Kunstwerke* (1954) und das von Szuman und Lissa gemeinsam verfaßte Buch (populären Charakters) *Wie hört man Musik?* (1947) stellen die einzigen Ergebnisse auf diesem Gebiete dar. In letzter Zeit kann man jedoch die Hinwendung einiger junger Psychologen zu den besonderen Aufgaben der Musikpsychologie bemerken, die für die Zukunft gewisse Resultate erwarten läßt.

5. Die Problematik der Sektion Geschichte der polnischen Musikwissenschaft

Die Verschiedenheit der methodologischen Einstellungen gibt sich in starkem Maße auf dem Gebiet geschichtlicher Arbeiten zu erkennen. Die Vertreter der älteren Generation, Chybiński, Jachimecki, Reiss, waren vor allem Historiker der polnischen Musik und setzten

ihre Tätigkeit im Laufe der ersten Nachkriegsjahre fort. Die mittlere Generation, stärker auf die theoretische Problematik eingestellt, beschäftigte sich nur gelegentlich mit diesen Problemen. Die jüngste Generation hingegen, bereits in der Atmosphäre methodologischer Diskussionen erzogen, begann ihr wissenschaftliches Wirken erst ganz kürzlich, indem sie eine interessante Synthese dessen verwirklichte, was die beiden vorangegangenen Generationen erreicht hatten: Sie kehrt wieder zu der geschichtlichen Problematik zurück, die sie jedoch um neue Aspekte, um das Verständnis für die gesellschaftliche Determination geschichtlicher Erscheinungen, um die gesellschaftlichen Kriterien der Bewertung bereichert, die die Ausführungen der Theoretiker postulieren.

Dieser komplizierte Prozeß entschied darüber, daß in den ersten Jahren unmittelbar nach dem zweiten Kriege historische, ausschließlich faktographische Werke erschienen, die jedoch viel wertvolles Material enthalten. Hierher gehören in erster Linie die Arbeiten A. Chybiński, wie *Wenzel von Schamotuły* (1948) und *Lexikon polnischer Musiker bis 1800* (1948/49), ein Werk, das das Ergebnis lebenslanger archivalischer Forschungen des Autors darstellt, ferner die Arbeiten Z. Jachimckis, so *Die polnische Musik in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1948—1951), die jedoch nur die etwas vervollständigte Fassung seiner *Geschichte der polnischen Musik* aus früheren Jahren ist; die Arbeiten M. Szczepańska *Studien über Nikolaus von Radom* (1949/50), *Über eine unbekannte Krakauer Lautentabulatur aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts* (1950), H. Feicht's *Martin Mielczewski-Missa super „O gloriosa domina“* (1950), Z. Szulcs *Lexikon polnischer Lautenmeister* (1953). Ebenfalls rein faktographischen Charakter haben die Arbeiten Jan Prosnaks, die die Zeit vom Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts behandeln; es sind dies: *Chopins Warschauer Umwelt* (1949), *Aus der Geschichte des polnischen Musikschulwesens* (1948) und *Die musikalische Kultur im Warschau des 18. Jahrhunderts* (1955).

Beweis eines neuen, soziologischen Blicks auf die geschichtlichen Prozesse in der Musik ist das Buch S. Łobaczewskas *Grundriß der Geschichte musikalischer Formen* (1950), vielleicht etwas zu allgemein für die in Angriff genommene gewaltige Problematik gehalten. Die dieser Arbeit vorangegangenen *Tabellen zur Musikgeschichte* dieser Autorin (1949) streben nicht nach einer Darstellung des Entwicklungsprozesses in der Musik, sondern geben nur in besonderer Art systematisierte historische Fakten als Hilfsmaterial für Studenten. Dagegen ist ein interessanter Versuch, die Gestalt des Komponisten auf dem Hintergrund seiner Zeit erscheinen zu lassen und die Verbindung seines Schaffens zu den philosophischen und künstlerischen Strömungen seiner Generation nachzuweisen, die umfangreiche und für die Forschungen über Szymanowski grundlegende Monographie Łobaczewskas *K. Szymanowski, Leben und Werk*, das Ergebnis vieljähriger Arbeit (1950). Rein biographische Aufgaben stellte sich dagegen Chybiński in seinem Buch über *Karłowicz* (1. Band, 1949), vermochte jedoch den zweiten Band nicht mehr in Angriff zu nehmen, in dem er sich mit dem Schaffen des Komponisten als des hervorragenden Repräsentanten der polnischen Neo-Romantik auseinandersetzen wollte. Nur Biographie ist auch eine Spezialarbeit Witold Rudzińskis über *Moniuszko* (Bd. I — 1955), in welcher der Autor viele bisher völlig unbekannte Dokumente und Materialien aus dem Leben des Komponisten vorlegt.

Versuche der Darlegung der historisch-gesellschaftlichen Determination der musikalischen Erscheinungen lassen sich leichter mit geringerem Material auf Grund spezialisierter Forschungen durchführen. Das zeigt sich in den Arbeiten K. Wilkowska-Chomińskas *Von Studien über den Klassencharakter der polnischen Tänze in der Renaissance* (1953), Lissas und Chomińskis *Die Musik der polnischen Renaissance* (1953), der sich eine Anthologie unter demselben Titel (polnische Fassung 1953, englische, erweiterte 1955) gesellte, in den Arbeiten S. Jarocińskis *Antoni Sygietyński als Musikkritiker* (1951), *Moritz Modnacki als Musikkritiker* (1954) sowie in seiner umfangreichen Einleitung zur *Anthologie der polnischen Musikkritik des 19. und 20. Jahrhunderts* (1954). Aus denselben methodologischen Prinzipien ergaben sich noch die Arbeiten, die durch die den Problemen

der „Polnischen Romantik“ gewidmete Sitzung der Polnischen Akademie der Wissenschaften (1955) ausgelöst wurden, und zwar Lissas *Probleme des nationalen Stils Chopins*, in denen die Verfasserin gesellschaftlich-historische Kriterien eines nationalen musikalischen Stils überhaupt und des Chopinstils im besonderen zu formulieren sucht, Łobaczewskas *Chopins Zugehörigkeit zur europäischen Romantik* und Chomińskis *Chopins kompositorische Meisterschaft*. Aus der jüngsten Generation der Musikwissenschaftler trat auf dieser Sitzung Tadeusz Strumiłło mit seiner quellenmäßig interessanten Arbeit *Der Sentimentalismus als einleitende Phase der polnischen Romantik* (1955) auf. Derselbe Autor bringt auch in seinen *Skizzen aus dem polnischen Musikleben des 19. Jahrhunderts* (1954), die im Grunde als populäres Buch gedacht sind, viel neues historisches Material, auf eine vertiefte Weise tut er es in *Quellen und Anfänge der polnischen Romantik* (1956), die erst nach dem vorzeitigen, tragischen Tode (1956) des jungen Wissenschaftlers (er wurde von einer Schneelawine getötet) erschien. Das wertvolle Material und dessen interessante Interpretation hätte ihn zu präziseren und gewichtigeren Schlüssen führen können, wenn seine Beobachtungen mit einer moderneren Methode der Analyse musikalischer Kunstwerke verbunden gewesen wären.

Zu den Arbeiten, die eine Materialsammlung darstellen, zählen auch bibliographische Arbeiten wie Bronisław Sydows *Bibliographie F. Chopins* (1949), die hinsichtlich Genauigkeit und Ordnung des Materials viel zu wünschen übrig läßt, trotzdem aber wichtig für Chopinforscher ist, Kazimierz Michałowski's *Bibliographie der polnischen Opern* (1954), seine *Bibliographie des polnischen Musikschrifttums* (1955) und E. Nowaczyks *Die Sololieder Moniuszkos* (1954). In Vorbereitung und im Druck befinden sich zahlreiche, die polnische sinfonische und Kammermusik sowie das polnische Zeitschriftenwesen des 19. und 20. Jahrhunderts betreffende bibliographische Arbeiten. An diesen Arbeiten sind meist die jüngsten Kräfte beteiligt.

Die polnische Musikwissenschaft hat auf historischem Gebiet bisher keine neue zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der polnischen Musik gegeben. Diese Lücke ist weder durch die Neuausgabe von Jachimeckis Buch noch durch das populäre Buch von Reiss mit dem unseriösen Titel *Die schönste von allen ist die polnische Musik* (1946) geschlossen worden. Alle beide gelangten hinsichtlich ihres Materials nicht über den Vorkriegsstand hinaus. Zu diesem Stand der Dinge kommt — außer den früher erklärten Ursachen — die Schwierigkeit des Sammelns, der Inventarisierung und Durchforschung des Denkmälermaterials. Die Zerstörungen zweier Kriege verminderten den Besitzstand auf ein Minimum, und der Mangel an Personal machte darüber hinaus eine systematische Registrierung und Inventarisierung aller polnischen Denkmäler unmöglich. Diese Aufgabe hat man erst jetzt aufgenommen im *Dokumentationszentrum der polnischen Musik* (am Warschauer Musikwissenschaftlichen Institut).

Trotzdem ist zu betonen, daß gewisse dokumentarische Arbeiten geleistet werden, wenn auch in entschieden ungenügendem Maße. So erscheint weiter (bis jetzt über 30 Hefte) die 1928 begonnene *Ausgabe Alter Polnischer Musik*, deren Redaktion nach Chybińskis Tode Pfarrer Feicht übernahm. In Vorbereitung ist ein streng dokumentarisches Werk vom „Denkmälertyp“, die *Monumenta Musicae in Polonia*, deren erste beide Bände den gesamten Inhalt einer der umfangreichsten europäischen Tabulaturen, der „*Tabulatur des Jan von Lublin*“ (16. Jahrhundert) enthalten werden, weitere Bände, an denen schon gearbeitet wird, werden der polnischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, der polnischen Monodie, den theoretischen Traktaten usw. gewidmet sein. Die Gesamtedaktion hat J. Chomiński übernommen. 1955 tat sich eine Gruppe von 17 polnischen Musikforschern zu den vorbereitenden Arbeiten an einem Hochschulhandbuch der Geschichte der polnischen Musik zusammen. Es sollen die *Studien zur Geschichte der polnischen Musik* werden, die sich auf die neuesten archivalischen und quellenmäßigen Ergebnisse, aber auch auf einen neuen methodologischen Aspekt stützen werden. Diese Studien, vorläufig als zweibändiges Werk gedacht, werden

nach interner Kritik und Diskussion die Grundlage des eigentlichen Handbuches werden. Als ihre Ergänzung wird eine *Sammlung musikalischer Beispiele zur Geschichte der polnischen Musik* vorbereitet. Im letzten Stadium der Bearbeitung für den Druck befindet sich überdies die Ausgabe eines bis 1939 chronologisch über 10 000 Stichwörter umfassenden *Lexikons polnischer Musiker* (Chybińskis Lexikon enthielt nicht mehr als 2400, nur das Zeitalter bis 1800 umfassende Stichwörter).

In der polnischen musikalischen Ethnographie der letzten Jahre dominiert wie vor dem Kriege die Einstellung zum Sammlertum; die Registrierung ergibt zwar bedeutende Ergebnisse, führt die polnischen Ethnographen jedoch zu keinen problemhaften und synthetischen Arbeiten. Die Vertreter der mittleren Generation polnischer Ethnographen, Jadwiga und Marian Sobieski, vollbrachten die große Arbeit des Sammelns von ca. 54 000 Volksmelodien aus ganz Polen (nur in den Nachkriegsjahren). Die Volksliedsammlungen *Auf dem Pfade des polnischen Bocks* (Bock = ein großer Dudelsack aus West-Polen), und *Volkslieder aus Großpolen* (2 Bde.), auch Artikel wie *Über die Diaphonie im Pieniny-Gebirge* (unweit von der Tatra), *Über die „Mazanki“* (kleine, flache, dreisaitige Volksgeige, eine Quinte höher gestimmt als die Violine) und andere zeugen von der Arbeit J. und M. Sobieskis. Ein Versuch eines tieferen Eindringens in die ethnographische Problematik ist die Arbeit Anna Czekanowska *Probleme der Musikethnographie in der Gegend von Opoczno* (1956) sowie Antonia Woźaczyńska *Die kurpischen Lieder, ihre Struktur und Charakteristik* (1956). Zwei Bände polnischer Volksliedmelodien, die A. Chybiński 1950 herausgab, *Von der Tatra zur Ostsee* (Lieder) und *Das polnische Volk spielt* (Instrumentalmelodien), stellen eher eine Sammlung schon bekannten Materials mit nur wenigen, regional geordneten Ergänzungen aus O. Kolbergs *Volk* dar. Neues folkloristisches Material bringen hingegen die Sammlungen Jan Chorośiński *Tanzmelodien des Weichselgebiets* (1949, 2. Auflage 1953) und *Arbeitslieder des Volks von Kielce* (1955), Włodzimierz Kotoński *Die Lieder des Podhale*, dessen Monographie über Tänze des Podhale unter dem Titel *Gebirgler- und Zbojnicki-Tänze* erschien; drei Bände *Volkslieder Polnisch-Schlesiens* gaben Josef Lięza, Jan Bystron und Stefan Stoiński heraus (Material aus der Vorkriegszeit), *Lieder Schlesiens im Gebiet von Oppeln* Adolf Dygacz und J. Lięza, *Lieder des Volks von Krakau* Włodzimierz Późniak. Auf der reichen Materialsammlung fußend, erscheinen auch viele mehr populär gehaltene kleine Hefte mit Melodien der einzelnen Landstriche sowie Monographien der polnischen Volkstänze. Eine zusammenfassende, streng wissenschaftliche Arbeit über polnische Folklore besitzen wir aber nicht und dürfen wir auch in den nächsten Jahren nicht erwarten.

Hinzuzufügen ist, daß die Arbeit des Volksliedersammelns nicht individuell vollzogen wird, sondern in einem bestimmten, zentralen Plan konzentriert ist und auch durchgeführt wird: Zuerst war das „Archiv für Folklore“ an der Universität Posen Mittelpunkt dieser Vorhaben, von 1951 an, d. h. seit der Einrichtung der Folklore-Sektion am Staatlichen Kunstinstitut, konzentrieren sich dort Organisation und Tätigkeit der Sammlergruppen. In diesen Gruppen leisten Studenten der Musikwissenschaft, die ihr ethnographisches Praktikum durchführen, Hilfe für die älteren Ethnographen.

6. Die Musikwissenschaft und die zeitgenössische polnische Musik

Trotz der personellen Schwierigkeiten ist das Interesse der Musikwissenschaftler für die zeitgenössische Musik erheblich gestiegen. Das ist das Resultat der allgemein herrschenden Atmosphäre, die die Musikforscher zu aktuellen, mit der Entwicklung einer zeitgenössischen musikalischen Kultur verbundenen Aufgaben zieht; man muß auch die lebhaften Diskussionen über die Problematik der modernen Musik als ein diese Interessen der Musikforscher initiierendes Moment erkennen.

Arbeiten über moderne polnische Musik bieten besondere Schwierigkeiten. Zunächst sind Traditionen auf diesem Forschungsgebiet in Polen ziemlich unentwickelt, denn die Artikel und Arbeiten der älteren Musikwissenschaftler über sogen. moderne Musik (R. Strauss, K. Szymanowski, M. Karłowicz) hatten eher publizistischen als wissenschaftlichen Charakter. Zweitens erschwert das Fehlen einer zeitlichen Distanz, die immer eine Abkehr von zufälligen und weniger wichtigen künstlerischen Erscheinungen mit sich bringt, die Beurteilung moderner Werke. Drittens sind die Forschungen über moderne Musik dadurch erschwert, daß sie sich von den Begriffen über die Prinzipien musikalischer Konstruktion, mit denen die Forscher auf dem Gebiet der alten Musik operieren, frei machen müssen. Darüber hinaus — und das ist vielleicht das wichtigste — lockerte das polnische Schaffen der letzten Jahre, durch eine unglückliche Kulturpolitik von allem abgeschnitten, was sich in der Welt begab, seine Verbindungen zu den allgemein-europäischen Strömungen, obwohl es sie durchaus nicht verlor; das aber macht bis zu einem gewissen Grade die vergleichende Werkanalyse schwierig. Die polnische Musik, vom Avantgardismus der europäischen Zentren entfernt, gestattete eher die Beobachtung verschiedenster Verfallserscheinungen des tonalen Systems als die der Keime neuer Gestaltungsmethoden.

In den Analysen moderner Musik von polnischen Musikwissenschaftlern läßt sich folglich keine geschlossene Methode wissenschaftlichen Verhaltens bemerken; man beobachtet vielmehr eine Vielfalt von analytischen Verfahren, die vielleicht im weiteren Prozeß zu einer eigentlichen, stabilisierten, moderner Praxis entsprechenden Methode der Beschreibung und Analyse führen werden. Diese Schwierigkeit teilt übrigens die polnische Musikwissenschaft mit der Musikwissenschaft anderer europäischer Länder.

Zu Arbeiten dieses Typs (die hauptsächlich in Form von Artikeln in Musikzeitschriften erscheinen) muß man rechnen: Chomińskis *Zwei Städte. Kantate von J. Krenz* (1951), *Probleme der Kantate in der modernen polnischen Musik* (1954), *Das Konzert für Streichorchester von G. Bacewiczówna* (1955), *Die Kujawiak-Ballade von St. Wiechowicz* (1956), Lissas und Chomińskis *Über Probleme der Folklore in der polnischen modernen Musik* (1951), die Analysen Lissas *K. Serockis Romantisches Konzert* (1951), *T. Szeligowskis Oper Die Scholaren von Krakau* (1951), *Die Kleine Suite und Das Schlesische Triptychon Witold Lutosławskis* (1952), *W. Lutosławskis Konzert für Orchester* (1955), *Ballade vom Becher Tadeusz Bairds* (1955), *Die III. Sinfonie von Bolesław Szabelski* (1956), Łobaczewskas Analysen *Die IV. Violinsonate G. Bacewiczównas* (1954) sowie ihre Abhandlung *Die Methode des Realismus im Schaffen der polnischen Komponisten* (1956). Zu den Analysen des zeitgenössischen Schaffens muß man auch zahlreiche Arbeiten der jungen Musikwissenschaftler rechnen, so K. Wilkowskas *Die Klavieretüden von Bolesław Woytowicz*, Alice Helmans *G. Bacewiczównas Sonata da camera*, B. Schaeffers *Volksmelodien im Schaffen W. Lutosławskis* u. a. Im Druck oder in Vorbereitung sind zusammenfassende Arbeiten über die moderne polnische Musik, wie das Gemeinschaftswerk *Die musikalische Kultur Volkspolens, 1945—1956*, Lissas *Studien zur polnischen modernen Musik* und Schaeffers *Von Problemen der polnischen zeitgenössischen Musik*.

Rein informatorisch-bibliographische Materialien enthält der *Almanach moderner polnischer Komponisten* von Schaeffer (1956), ähnlich wie auch der als *Konzertführer* bezeichnete Katalog polnischer Komponisten vom Festival 1951 von T. Marek. Dessen Broschüre *Die moderne polnische Musik — Versuch einer Charakteristik* (1956) geht nicht über eine rein publizistische Behandlung des Gegenstandes hinaus und bleibt den angekündigten *Versuch einer Charakteristik* schuldig.

Das bereits erwähnte Werk *Die musikalische Kultur Volkspolens* (in Lissas und Chomińskis Redaktion) bringt außer einer Charakteristik der einzelnen Gattungen auch eine statistische Erfassung des Konzertlebens, der Aufnahme, der Laienbewegung, des Schulwesens, der Editionstätigkeit, der Aufführungspraxis, der Musikwissenschaft usw. aus den Jahren 1945 bis 1956. Eine kurze historische Perspektive, aus der der Versuch unternommen wurde, die in

der polnischen musikalischen Kultur der Nachkriegszeit sich abspielenden Prozesse zu erfassen, gibt den analytischen Verallgemeinerungen einen gewissen Grad von Relativität, nichtsdestoweniger verleiht diese Dokumentation dem Buch seinen Wert.

7. Musikbücher und Popularschriften über Musik

In den ersten Jahren nach dem Kriege mußten die wenigen wissenschaftlichen Arbeiter auch die Lehrbücher für das Musikschulwesen auf seinen verschiedenen Stufen schreiben. Hier stehen die Lehrbücher des Komponisten und Musikforschers Kazimierz Sikorski, des Erziehers einiger Generationen von polnischen Komponisten und Theoretikern, im Vordergrund: *Harmonielehre* (drei Bände, 1949, gekürzte Ausgabe, ein Band 1955), *Instrumentenkunde* (1954, 2. Aufl.) sowie *Kontrapunktlehre* (zwei Bände, 1953/54). Ein Lehrbuch von Hochschulcharakter sind Chomińskis *Die musikalischen Formen* (Bd. I 1954, Bd. II 1956, Bd. III im Druck), Felix Wrobels *Die Partitur im Sinne der modernen Orchestrierungstechnik* (1954), Z. Lissas *Grundlagen der Musikästhetik* (zwei Bände, 1953), S. Golachowskis und M. Drobners *Die musikalische Akustik* (1954). Lissas *Grundriß der Musikwissenschaft* ist eher für Lehrer mittlerer Musikschulen und für Studierende der ersten Jahrgänge bestimmt. Alle diese Lehrbücher befriedigen nicht die Bedürfnisse der mittleren und unteren Musikschulen. Die Lehrbücher der „Praktiker“, d. h. der Musikschullehrer, stehen auf einem nicht sehr hohen Niveau. Auch die von Janusz Miketta in den ersten Nachkriegsjahren 1946–1947 redigierte *Methodische Bibliothek* erfüllte ihre Aufgabe nicht. Ein Grenzfall zwischen einem Theorielehrbuch für Erwachsene und einer Lektüre für intelligente Musikliebhaber ist das interessante Buch Witold Rudzińskis *Musik für alle* (1948).

Auf dem Gebiet der Geschichtslehrbücher ist die Situation erheblich schlimmer. Wie schon bemerkt, ist Jachimeckis *Lehrbuch der Geschichte der polnischen Musik* eigentlich eine unerheblich erweiterte Neuausgabe des gleichen Werks aus der Zeit vor 40 Jahren. Das entsprechende Buch von Reiss ist weder vom methodologischen noch vom didaktischen noch vom quellenmäßigen Gesichtspunkt aus den zeitgenössischen Erfordernissen gewachsen. Łobaczewskas *Tabellen zur Geschichte der allgemeinen Musik* sind nicht als Lehrbuch, sondern nach Grundsätzen, die denen von A. Scherings „Tabellen“ ähnlich sind, aufgebaut. Ihre *Geschichte der musikalischen Formen* wiederum ist der Versuch einer soziologisierenden und ziemlich allgemein gehaltenen Erklärung der Entwicklungsprozesse in der Musik und ist nur für solche Leser zugänglich, die das historische Material schon kennen.

Das im Druck (Bd. I) und in Vorbereitung (Bd. II und III) befindliche *Lehrbuch der allgemeinen Musikgeschichte*, das von einem ganzen Kollektiv von Musikwissenschaftlern bearbeitet und von Chomiński, Lissa und Łobaczewska redigiert wird, ist — wie die Bearbeiter heute schon sehen — auch nicht geglückt. Im Verlauf der Arbeit verloren sie den ursprünglich anzusprechenden Studenten der Musikhochschule aus den Augen. Im Augenblick ist das Buch zu problematisch und zu umfangreich für die Musikhoch- und Mittelschulen, hingegen zu wenig speziell für Studierende der Musikwissenschaft. Das früher erwähnte zweibändige Manuskript der *Studien zur Geschichte der polnischen Musik* (noch in Arbeit), ebenfalls im Kollektiv bearbeitet, richtet sich eindeutig an die Musikwissenschaftler, obwohl zweifellos auch die Musikhochschulen aus ihm werden Nutzen ziehen können.

Angesichts des in Polen sehr aktuellen Postulats der Verbreitung von Kultur und Kunst in breiten Volksmassen entstand ein dringender Bedarf an populärer, breiten Kreisen von nicht fachmännisch vorgebildeten Liebhabern der Musik zugänglicher Musikkultur. Auch diesen Bedarf mußten anfänglich die polnischen Musikforscher befriedigen, sie werden dabei erst in den letzten Jahren teilweise von den jüngeren und jüngsten Musikwissenschaftlern und Musikpublizisten abgelöst. Schon seit 1948 erschienen populäre Broschüren Jachimeckis wie *Nikolaus Gomołka und seine Vorgänger in der*

polnischen Musik, Moniuszkos religiöse Musik u. a., Karol Stromengers *Das polnische musikalische Empire*, Golachowskis K. Szymanowski, Hanna Pomorskas Karol Kurpiński und Józef Elsner. Hohen literarischen Wert besitzen die beiden volkstümlichen Bücher des Schriftstellers und Musikkenners Jaroslaw Iwaszkiewicz über Chopin (1949) und über Bach (1950).

Die uneinheitliche Vorbereitung der Musikliebhaber zwang die Verlage schnell zur Differenzierung dieser Literatur in Zyklen für unterschiedliche Ansprüche: die *Kleinen Musik-Monographien* sind eher für vorgebildete Dilettanten bestimmt (Łobaczewska: *Beethoven*, Marek: *Schubert*, Jarociński: *Mozart*, Rudziński: *Moniuszko* u. a.), die *Bibliothek des Konzerthörers* und die *Bibliothek des Opernhörers* hingegen für den musikalisch weniger geschulten Hörer. Beispiele: Strumiłło: *Juliusz Zarębski, Die Ouvertüren K. Kurpińskis, Die Violinkonzerte H. Wieniawskis*; S. Kisielewski: *Die Sinfonischen Dichtungen Richard Strauss*; J. Kański: *Ludomir Różycki*; A. Chodkowski: *Die Musikinstrumente*; T. Bronowicz: *Die Klavierkonzerte Brahms*; T. Zielinski: *Tschairowskys letzte Sinfonien* usw. Einen Zyklus über die Oper bilden Rudzińskis *Was ist die Oper?*, Moniuszkos „Halka“, Moniuszkos „Gespensterschloß“, Późniaks Rossinis „Barbier von Sevilla“, Z. Lissas Szeligowskis „Scholaren von Krakau“ u. a. Diese Serien erfreuen sich großer Volkstümlichkeit — offensichtlich erfüllen sie gut ihre Aufgaben.

Zur Gruppe populärer Arbeiten gehören schließlich die unter dem Namen großer Komponisten herausgegebenen Almanache wie der *Bach-Almanach* (1950), der *Chopin-Almanach* (von Prosnak und Jachimecki, 1949), Rudzińskis *Moniuszko-Almanach* (1952), aber auch Alben mit vielem interessantem ikonographischem Material zur polnischen Musikgeschichte. Hierhin gehören K. Kobylańskas *Chopin in der Heimat* (1954), Idzikowskis *Chopin-Porträts* (1949), Mirskas und Hordyńskis *Maria Szymanowska, J. Barnachs Musik in der polnischen bildenden Kunst* (1956) u. a.

Den Charakter von Quellensammlungen haben Verlagswerke in der Art der Neuausgabe von K. Kurpińskis *Reisetagebuch aus dem Jahre 1823* (1955), *Briefe K. O. Orgińskis über Musik* (1956), J. Elsners: *Summarium meiner Musikwerke, 1841* (1957), W. Każyńskis: *Notizen aus einer musikalischen Reise in Deutschland, 1844* (1957). Die neue vervollständigte Auflage des *Briefwechsels F. Chopins* (Redaktion von B. Sydow und J. Miketta) (1955) in zwei großen Bänden bringt nicht nur den Briefnachlaß des Komponisten, sondern auch die an ihn gerichtete Korrespondenz sowie Briefe seiner Umgebung über ihn, die ein außergewöhnlich helles Licht auf die Gestalt Chopins werfen. Sie sind eine interessante Lektüre für Musikliebhaber und zugleich eine geschichtliche Quelle für Musikwissenschaftler.

8. Die Organisation der Forschungsarbeiten der Musikwissenschaftler in Volkspolen

Die Bewältigung der oben beschriebenen Aufgaben würde bei dem zahlenmäßigen Stand der Musikwissenschaftler unmöglich sein, wenn nicht eine entsprechende Organisation, d. h. Einheitlichkeit der Planung und Kollektivmethoden Abhilfe schufen. Die für frühere Zeiten typischen Symptome (Verstreutheit der Forschungen und Isolierung der einzelnen Forscher) verschwanden im Nachkriegspolen schnell. Die Vereinigung der Arbeiten aller Musikhistoriker und -theoretiker vollzog sich auf der Grundlage eines geschlossenen Forschungsplanes, der die Tätigkeit dreier Institutionen koordiniert: a) des Unterkomitees für Musikwissenschaft im Komitee für Geschichte und Theorie der Kunst an der Polnischen Akademie der Wissenschaften, b) des Instituts für Geschichte und Theorie der Musik im Staatlichen Kunstinstitut, c) der Universitätslehrstühle von Warschau, Krakau und Posen. Damit vermeidet man das Erscheinen mehrerer Arbeiten über das gleiche Thema. Dank dieser Koordinierung hat sich eine Kollektivinitiative für viele Arbeiten entwickelt. Auf dem Boden der Akademie der Wissenschaften arbeiten die Musikwissenschaftler mit Vertretern anderer

Disziplinen bei der Inangriffnahme komplexer Arbeiten wie z. B. über die Polnische Renaissance oder Romantik zusammen und zwar in Verbindung mit entsprechenden Kongressen der Akademie. Die komplexe Behandlung bestimmter Probleme begünstigt ihre vielseitige Durchdringung und gestattet die Wahrnehmung einer umfassenden Gesetzmäßigkeit in der Entwicklung gewisser geschichtlicher Perioden.

Allerdings haben solche Vorhaben auch ihre negative Seite: Sie nötigen die kleine Schar von Musikwissenschaftlern, sich von einer Aufgabe auf die andere zu stürzen, was ihrer Spezialisierung nicht immer dienlich ist. Eine Lösung dieser Schwierigkeit kann einzig und allein das erhebliche Anwachsen der Zahl junger Musikforscher bringen. Dieses Anwachsen erfolgt vorläufig ziemlich langsam auf Grund jahrelanger Bemühungen um ein neues, erweitertes und vertieftes Lehrprogramm an den maßgeblichen Universitäten (siehe Anm. 6, 7). Nach einer gewissen Zeit wird die Zunahme an Musikforschern eine erneute Aktivierung derjenigen musikwissenschaftlichen Zentren ermöglichen, die nach dem Tode Chybińskis und Jachimeckis zeitweilig aufgehoben werden mußten (Posen, Breslau, Lodź). Gegenwärtig sind nur der Warschauer und der Krakauer Lehrstuhl besetzt, da sie wegen ihrer umfangreichen Programme eine größere Anzahl Professoren als in der Vorkriegszeit an sich ziehen.

Unterstreichen muß man, daß die Intensivierung der Verlagsproduktion mit den vielseitigen Aufgaben, vor denen die polnische Musikwissenschaft steht, Schritt hält. Der Staatliche *Polnische Musikverlag* (in Krakau) entwickelt — neben seiner Musikalienabteilung — intensiv seine Buchabteilung. Trotz eines verhältnismäßig langen Produktionsweges erscheinen alle historischen Forschungs- und Theorie-Arbeiten, sowie Schriften pädagogischer und populärer Art in diesem Verlag. Er verlegt die meisten musikwissenschaftlichen Zeitschriften wie *Kwartalnik Muzyczny*, später *Musikwissenschaftliche Studien* genannt, und das *Chopin-Jahrbuch*. Die Monatsschrift *Muzyka*, die gegenwärtig in eine Vierteljahresschrift unter demselben Titel umgestaltet wurde, erscheint in einem anderen Verlag in Warschau.

Ergänzend muß man hinzufügen, daß in den Nachkriegsjahren folgende populäre Musikzeitschriften erschienen: *Ruch Muzyczny*, *Muzyka*, *Życie Śpiewacze*, *Poradnik Muzyczny*. In ihnen allen schrieben und schreiben auch die Musikwissenschaftler, wie sie auch für allgemein-kulturelle Zeitschriften wie *Odrodzenie*, *Nowiny Literackie*, *Kuźnica*, *Przegląd Kulturalny* u. a. tätig waren und sind.

9. Gesellschaftliche Aufgaben der Musikwissenschaft in Volkspolen

Die bisherigen Ausführungen zeigen, daß in den Nachkriegsjahren eine in Polen früher unbekannte Aktivierung der Musikwissenschaft zustande kam. Sie ist das unmittelbare Ergebnis eines hohen Bedarfs an Fachleuten. Dieser wieder ergibt sich aus der Vermehrung der vielseitigen musikalischen Interessengebiete. Der Grund für dieses Wachstum liegt darin, daß staatliche Fonds das Hauptfundament und manchmal die alleinige materielle Basis für das Wirken aller musikalischen Institutionen sind. Die Verstaatlichung des musikalischen Lebens auf allen seinen Ebenen bildet einen der wichtigsten, für das Anwachsen aller musikalischen Institutionen bestimmenden Faktoren. Wenn man sich vorstellt, daß Polen augenblicklich sieben Musikhochschulen und 112 musikalische mittlere Berufsschulen besitzt, daß gegenwärtig 16 Sinfonieorchester, davon acht philharmonische, wirken, daß das musikalische Verlagswesen jährlich über 2 500 Positionen (Noten und Bücher) produziert, daß die Laienbewegung einige Millionen Menschen umfaßt, so wird verständlich, warum die Musikwissenschaftler — neben den Praktikern — so notwendig geworden sind. Hieraus folgt, daß es in Polen überhaupt keine arbeitslosen Musikwissenschaftler gibt, die sich selbst überlassen blieben, sondern daß im Gegenteil jeder von ihnen auf mehreren Gebieten gleichzeitig arbeiten muß. Wie schon betont, hat das sein Gutes, aber auch negative Seiten für die wissenschaftliche Forschung. Schon die Studenten der letzten Studien-Jahrgänge werden

zu vielfältigen Arbeiten herangezogen: Die Begabtesten bleiben an den Universitäten oder arbeiten im musikalischen Sektor des Staatlichen Kunstforschungsinstituts. Musikwissenschaftler beschäftigen außerdem: der Rundfunk *Polskie Radio*, die Musikschulen, die Schallplatteninstitute, die Ensembles für alte Musik, die Musikverlage, hauptsächlich *Polskie Wydawnictwo Muzyczne*, alle möglichen Aktionszentren für die Popularisierung der Musik und Laienbewegung, zahlreiche Redaktionen musikalischer und allgemein-künstlerischer Zeitschriften, die Musikabteilungen der Universitäts- und allgemeinen Bibliotheken usw. Langsam dringen die Musikwissenschaftler auch in die Musikpublizistik der Tagespresse ein und verdrängen dort die bisher üblichen Zufallsrezensenten, was der Hebung des Niveaus der Musikkritik nur förderlich ist. Zahlreiche ungenügend qualifizierte Schreiber, die sich nach dem Kriege in die Musikkritik hineinstahlen, stiften heute noch ziemlich viel Verwirrung. Auch hier sind also Musikwissenschaftler nötig.

Die Aussichten für Musikwissenschaftler und Musikwissenschaft sind demnach in Polen gegenwärtig außergewöhnlich gut und interessant. Diese soziale Situation garantiert ihre Entwicklung. Andererseits muß man zugeben, daß die Ausstattung der Forschungs- und Lehrinstitute bis heute ungenügend ist. Sie bleibt weit hinter der in den Instituten Westeuropas zurück. Die Lücken in technischer Apparatur, Schallplatten, Tonbändern und besonders allgemeiner Weltliteratur, von der Polen fast zwölf Jahre lang völlig abgeschnitten war, verursachen Schäden, derer man noch Herr werden muß. Der Wechsel der Situation in den letzten Jahren stellt die polnische Musikwissenschaft vor neue Aufgaben: Die Einholung des Vorsprungs, dessen man sich voll bewußt ist. Die Isolierung ließ keine Verbindung mit den weltweiten Entwicklungsströmen unserer Disziplin zu. So z. B. ist Polen auf dem Gebiet akustischer Forschungen oder auch auf dem der musikalischen Psycho-Physiologie entschieden im Rückstand. Das ist ein Ansporn mehr für die polnische Musikwissenschaft, ihre Arbeit zu intensivieren, aber auch die freundschaftlichen Verbindungen zur musikwissenschaftlichen Forschung der ganzen Welt zu vertiefen. (Übersetzt von Werner Kaupert)

Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte

VON HANS ALBRECHT, KIEL

(1. Fortsetzung)¹⁴

Gewissermaßen als „Kammerspiel“ waren die „*Entretiens d'Arras*“ (17.—20. Juni 1954) in die Reihe der großen Colloquia des französischen Centre National eingeschoben. Ihre Beschäftigung mit der Renaissance in den „nördlichen Provinzen“, worunter die Picardie, das Artois, Flandern, Brabant und der Hennegau zu verstehen sind, hat sich in vierzehn Referaten niedergeschlagen, die bezeichnender Weise nur von Belgiern und Franzosen stammen, denn es handelt sich ja um Landschaften, die zum heutigen Belgien und zu Frankreich gehören. Die ersten fünf und die letzten zwei Referate (also die Hälfte der Gesamtzahl) stammen von Musikwissenschaftlern und behandeln Fragen der musikalischen Renaissance — oder doch wenigstens Themen, die mit diesem Begriff in Zusammenhang gebracht werden können.

Der Herausgeber des „nur“ 221 Seiten starken Bandes, François Lesure, erklärt in seinem Vorwort, daß man sich grundsätzlich mit der Zeit von 1480 bis 1540 beschäftigt habe und daß sich dabei die Musikforscher besonders mit terminologischen Problemen abgegeben hätten. — Raymond Lebègue, offensichtlich einer der lebhaftesten Interessenten und Initiatoren der Renaissance-Colloquia, bringt in seiner Eröffnungsansprache auf eine sympathisch knappe und präzise Weise zum Ausdruck, was ihm am Generalthema der

¹⁴ Vgl. S. 408 dieses Jahrgangs.

„*Entretiens*“ wesentlich zu sein scheint: die Kommunikation zwischen den beiden Sprachgebieten und die wechselseitige Durchdringung ihrer künstlerischen Eigenheiten. Erfreulicherweise fällt dabei nicht das umstrittene Wort „burgundische“ Kunst; aber Lebègue hütet sich auch, von „niederländischer“ Kunst zu sprechen. Das hat offenbar seinen besonderen Grund; denn die „terminologischen“ Fragen, wie Lesure sie wohlwollend und vorsichtig genannt hat, sind hauptsächlich durch Forderungen belgischer Musikhistoriker aufgeworfen worden, die den Begriff „niederländisch“ (und seine Konsequenzen, z. B. „*musique des Pays-Bas*“ oder „*école néerlandaise*“) durch „richtigere“ Bezeichnungen ersetzen wollen. Mitten in diesen Streit führt uns gleich das erste Referat.

Albert Van der Linden versucht eine von nationalem Ressentiment wie von Traditionsgläubigkeit gleichweit entfernte, ruhige Beurteilung der von anderen wohl allzu hitzig behandelten Frage: *Comment désigner la nationalité des artistes des provinces du Nord à l'époque de la Renaissance?* Kritisch wägt er die verschiedenen Termini — alteingeführte und neu vorgeschlagene — nach ihrer historischen und sachlichen Berechtigung gegeneinander ab. Es ist dabei vor allem festzuhalten, daß generell ja nicht nur von „niederländischer“ Musik gesprochen wird, sondern daß gerade die deutschen Kunsthistoriker das Beiwort gern verwenden. Daß es sich dabei um einen historisch fundierten Begriff handelt, braucht man eigentlich nicht zu sagen. Demgegenüber redet die französische Kunstgeschichte — vor allem die neuere — lieber von „flämischer“ Kunst („*art flamand*“), wohl in Anlehnung an eigene historische Terminologie und an die italienische der Renaissance. Van der Linden weist darauf hin, daß dieser Begriff mißverständlich sei, selbst nach dem Urteil derjenigen, die ihn gebrauchten. Die französische Musikforschung bevorzuge neuerdings das Epitheton „*franco-flamand*“. Nun hat bekanntlich Suzanne Clercx schon 1951 vorgeschlagen¹⁵, man solle von „*musiciens flamands, hennuyers, brabançons, liégeois*“ usw. reden, und der belgische Benediktiner Dom Joseph Kreps hat stattdessen 1953 für die Einführung des Begriffs „belgisch“ plädiert¹⁶. Man kann an dieser Stelle Van der Lindens Argumente für die Beibehaltung der historisch richtigen Termini „Pays-Bas“ bzw. „*néerlandais*“ nicht aufzählen. Da in diese Frage aber leider auch nationaler Eifer und Ehrgeiz mit hineinspielen, kann man vom Standpunkt der deutschen Kunstwissenschaften aus, gegen deren Usus hier opponiert wird, auch nicht dazu schweigen. Es gibt in der Geschichte eines jeden Volkes Tatsachen, die man zu gewissen Zeiten als unangenehm empfinden mag, die sich aber nicht aus der Welt schaffen lassen. Daß das heutige Belgien — zusammen mit dem heutigen Holland — einmal zu den „Niederlanden“ gehört hat und formaliter Bestandteil des heiligen römischen Reiches deutscher Nation war, läßt sich nicht dadurch beseitigen, daß man Menschen, die zu ihrer Zeit — von diesem Reich aus gesehen — eben Niederländer waren und sich oft genug auch als solche bezeichnet haben mögen, nachträglich nach ihren speziellen Stammeslandschaften umtauft oder mit dem altrömischen Namen „*belgae*“ belegt. Es soll hier gar nicht davon gesprochen werden, daß die deutschen Kunstwissenschaften eine solche ahistorische Umtaufe ja nicht zu akzeptieren brauchten und es wahrscheinlich auch nicht tun würden. Dabei würde aber niemand von uns daran denken, aus den „Niederländern“ des 15. und 16. Jahrhunderts nachträglich „Reichsdeutsche“ machen zu wollen. Ebenso falsch wie eine solche absurde Tendenz scheint uns aber die durch das französische Beiwort „*franco-flamand*“ suggerierte Vorstellung, als handle es sich bei den alten Niederländern um „Franzosen-Flamen“ oder „Französisch-Flamen“¹⁷; denn diese Bezeichnung unterschlägt sowohl die Wallonen als auch die Nordniederländer (Holländer). Außerdem: was würde man sagen, wenn wir auf die Idee kämen, von „niederdeutschen Wallonen“ zu sprechen? Schließlich ist — historisch und linguistisch betrachtet — das Flämische unbe-

¹⁵ *Introduction à l'histoire de la musique en Belgique* in *Revue Belge de Musicologie* V, S. 9 ff. und 114 ff.

¹⁶ *La polyphonie en France des origines à nos jours* in *Musica Sacra* LIV, S. 108 ff.

¹⁷ Nach Larousse bedeutet „*franco*“ eindeutig „*français*“ („*mot signifiant: français, qui entre en composition avec d'autres noms*“).

streitbar ein niederdeutscher Dialekt, und ebenso wie „*franco-flamand*“ offenbar von der Tatsache ausgeht, daß in den alten Niederlanden französisch auch von Flamen gesprochen wurde, kann man einen Terminus konstruieren, der zum Ausdruck bringt, daß dort niederdeutsch auch von Wallonen geredet und verstanden worden ist. Niemand von uns würde aber auf eine solche Idee kommen. Wenn nun jedoch allen Ernstes aus lateinischen Zitaten des 16. Jahrhunderts „bewiesen“ wird, daß man „*belga*“ im Sinne des heutigen „belgisch, Belgier“ verwendet habe, so kann man darauf nur antworten, daß wir dann statt von „deutscher“ Kunst des 16. Jahrhunderts von „germanischer“ sprechen müßten; dabei läßt sich ohne weiteres nachweisen, daß „*germanus*“ dauernd „deutsch“ bezeichnet. Van der Linden kommt übrigens auch zu der Feststellung, daß sich nirgends in älterer Zeit die Übersetzung „Belgier“ für „*belga*“ finden lasse. Es ist, im Grunde genommen, ein müßiger Streit, aber er ist noch keineswegs beendet¹⁸. Es scheint ein beliebtes Spiel zu werden, die Geschichte retuschieren zu wollen, besonders nach heftigen Kämpfen mit dem betreffenden Nachbarn. (Daß im Falle Belgiens allerlei Gründe für ein solches Verhalten gegenüber einer vom „alten deutschen Reich“ geprägten Nationalitätsbezeichnung gegeben sind, wird ein Deutscher heute zu allerletzt leugnen wollen. Es fragt sich nur, ob man derartige nationale Gefühle in wissenschaftlich-terminologische Fragen hineinspielen lassen sollte.) Daß wir alle wissen, wie wenig differenziert der Begriff „niederländisch“ bei Einzeluntersuchungen sein kann, ist doch kein Grund, ihn als besonders treffende Sammelbezeichnung durch eine schlechtere, Mißverständnisse provozierende zu ersetzen. Man begrüßt jedenfalls die sehr besonnenen und gut fundierten Ausführungen Van der Lindens, in denen den in Frage stehenden Streitpunkten der rechte Rang wiedergegeben wird.

Charles van den Borren besitzt von allen an den „*Entretiens*“ beteiligten Musikforschern den größten Überblick. Sein Referat, *Musicologie et géographie*, stellt einen mit souveräner Kenntnis gezeichneten Grundriß dar, auf dem die Rolle der französischen Nordprovinzen und der Landschaften des heutigen Belgien für die Musikgeschichte der Renaissance deutlich herausgearbeitet wird. Viele kleine Orte und Flecken sind die Geburtsstätten bekannter oder weitberühmter Musiker gewesen, von den Trouvères bis zu den Meistern der imitierenden Polyphonie. Dabei fällt manch heller Lichtstreif auf bisher unentdeckt oder unbeachtet gebliebene Einzelheiten. Allein ein Satz wie der über die rein lokale Bedeutung der Sängerschule von Cambrai im 15. Jahrhundert¹⁹ verdient, den Studenten der Musikwissenschaft ebenso fest eingepreßt zu werden wie den vielen „Beflissenen“ alter Musik, die guten Glaubens noch immer der Kathedrale von Cambrai die Gloriole eines die musikalische Welt bestimmenden künstlerischen Zentrums verleihen.

L'Édition musicale italienne et les musiciens d'Outremonts au XVI^e siècle (1501—1563) ist der ein wenig anspruchsvolle Titel des Referats von Anne-Marie Bautier-Regnier. Hier wird schon wieder einmal für eine neue Namengebung der niederländischen Musiker geworben. Gewiß ist „*d'Outremonts*“, von Italien aus gesehen, logisch und dort auch gelegentlich gebraucht worden („*oltremontani*“), aber es ist auch so indifferent, daß man Franzosen, Niederländer, Deutsche und, wenn man will, noch viel mehr darunter subsumieren kann. Es kann jedoch nur in einem Zusammenhang wie dem vorliegenden überhaupt beanspruchen, erwogen zu werden. Jedenfalls wird mit dieser Bezeichnung kein Problem gelöst, sondern nur eine neue Komplikation geschaffen. Das Referat ist in seinem bibliographischen Teil — und es besteht glücklicherweise größtenteils aus Bibliographie — unanfechtbar, in einigen kühnen Behauptungen allgemein musikhistorischer Natur aber leider nicht so untadelig. Mag man noch darüber streiten können, ob die Entstehung des Madrigals als eines der wichtigsten Ereignisse der Musikgeschichte bezeichnet werden kann — wohl doch ein

¹⁸ Vgl. die Referate von A.-M. Bautier-Regnier, die wiederum etwas anderes vorschlägt, und von J. Kreps.
¹⁹ „à l'époque même, elle n'était en fait qu'un organisme local qui ne pouvait prétendre attirer à soi une équipe internationale d'enfants de cœur, comme ce sera si souvent le cas au XVI^e siècle, dans les grande chapelles princières ou ecclésiastiques de l'Europe.“

wenig zu große Worte —, so muß man angesichts einer Formulierung wie „*la naissance et le triomphe presque immédiat du madrigal*“ doch ernsthaft fragen, woher die Autorin so absolut sicher weiß, daß das Madrigal fast unmittelbar nach seiner Geburt schon Triumphe gefeiert habe. Wir wissen doch bisher nur, wann der Name „Madrigal“ im 16. Jahrhundert zum ersten Male auftaucht; ob uns damit auch die Geburtsstunde dieser Form bekannt ist, scheint eine andere Frage zu sein. Durch diese unvorsichtige Behauptung mißtrauisch gemacht, entdeckt man noch mehr dergleichen. Wie subjektiv ist z. B. die Kennzeichnung des Madrigals als „*plus aéré dans sa composition que la chanson un peu dense de l'école bourguignonne*“! Bei Licht besehen, läßt sich genau so gut das Gegenteil behaupten, ohne daß man widerlegt werden könnte. Wenn man schon solch vage Epitheta wie „*un peu dense*“ verwendet, muß man auch sagen, wie man sie meint. Nach unseren Begriffen wäre wohl eher das Madrigal „ein wenig dicht“ komponiert zu nennen im Vergleich zur Chanson des 15. Jahrhunderts, die uns viel „dünnere“ komponiert zu sein scheint. Vielleicht denkt aber die Autorin überhaupt an etwas anderes als an die Satztechnik; dann sollte sie es deutlich sagen, denn so, wie es jetzt formuliert ist, muß ihr Urteil auf den mehrstimmigen Klang bezogen werden. (Über den Begriff „*école bourguignonne*“ muß noch beim Referat Krepes gesprochen werden.) Zu den unbelegten Behauptungen gehört auch die, daß Verdelot Franzose gewesen sei; die Autorin widerlegt sich mindestens zur Hälfte selbst, indem sie sagt: „*dont les origines exactes ne sont pas encore définies avec précision*“. Dabei muß man es dann wohl auch belassen, bis man wirklich weiß, ob Verdelot aus den alten Niederlanden oder aus Frankreich stammte. Die Studie läßt sich mit Gewinn also leider nur in den Übersichten über die Produktion benutzen, während man den allgemeinen Behauptungen, wie man sieht, nur mit Vorbehalt gegenüberzutreten darf.

Nanie Bridgman steuert auch dieses Mal einen ihrer ausgezeichneten Artikel bei: *Les échanges musicaux entre l'Espagne et les Pays-Bas au temps de Philippe le Beau et de Charles-Quint*. Die stoffreiche Darstellung, in der des öfteren wichtige Vergleiche gezogen werden, läßt sich nicht in wenigen Sätzen würdigen. Neben manchen bekannten Fakten steht viel neu Beobachtetes, und nur einmal möchte man um eingehendere Begründung bitten: wenn der spanischen Liedkunst neben der Frottola, „*une individualité plus grande*“ als der niederländischen Kunst zugesprochen wird, weil die letztgenannte „*avait pu devenir un langage universel*“. Gemeint ist offenbar ein ausgeprägterer Nationalcharakter, vielleicht auch größere Volkstümlichkeit, nicht aber Individualität im eigentlichen Sinne. Das aber kann man nur nach zweimaliger Lektüre des betreffenden Passus vermuten; ganz sicher ist man sich auch dabei nicht.

Über *Les Musiciens du Nord à la cour de Louis XII* berichtet Paule Chaillon. Es ist ein lesenswerter, sympathisch sachlicher Beitrag, eine der dienlichen Zusammenstellungen historischer Tatsachen und wissenschaftlicher Erkenntnisse, die keine geschichtswissenschaftliche Disziplin entbehren kann.

Jean Jacquot eröffnet dann den Reigen der nicht musikhistorischen Referate mit *Les Lettres françaises en Angleterre à la fin du XVe siècle. Le rôle de Caxton et l'influence de la Cour de Bourgogne*. Die umfangreiche, mit Abbildungen versehene Studie kann in unserem Zusammenhang leider nicht gewürdigt werden. Auch die folgenden Beiträge können nur gestreift werden, um etwaigen Interessenten unter den Lesern einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift wenigstens einen Anhaltspunkt für den Inhalt zu bieten. — Omer Jodogne von der Universität Löwen behandelt *Le Caractère de Jean Molinet*, Gustave Charlier von der Universität Brüssel steuert eine *Note sur Adrien du Hecquet et son oeuvre poétique* bei, in welcher der aus der Picardie stammende Karmelitermönch, etwas unflätige Erotomane und wütende Ketzerfresser kurz — wo's nottut, auch schonungslos — charakterisiert wird, Raymond Lebègue berichtet über *L'Évolution du théâtre dans les provinces du Nord*, und der ebenfalls an der Sorbonne lehrende V. L. Saulnier widmet sich in seiner Studie *Rabelais et les provinces du Nord* einer eingehenden Analyse der Beziehungen zwischen

Rabelais' Leben und Werken einerseits und den „nördlichen Provinzen“ andererseits. Jean Lestocquoy geht den Spuren der gegenreformatorischen Abkehr vom antikisierenden Paganismus in den Denkmalschriften nach: *L'Application du Concile de Trente à Arras d'après l'épigraphie*, und schließlich erhält man in dem Referat über *Aspects de la sculpture dans le Nord de la France entre 1480 et 1540* von Jacques Vanuxem einen interessanten Einblick in die Wechselwirkungen von italienischer und nordfranzösischer Kunst. Erst der Beitrag von Dom Joseph Kreps (aus dem Benediktinerkloster Mont César in Löwen) über *Le Mécénat de la Cour de Bruxelles (1430—1559)* nähert sich wieder in einigen Punkten der Musikgeschichte. In der etwas seltsamen Studie werden einige Hauptpersonen durch eine Art von Kurzmonographien skizziert, leider fast durchweg aus zweiter Hand, also in Form von Kompilationen. Zur schnellen und oberflächlichen Orientierung sind diese Berichte durchaus dienlich und daher zu begrüßen. Neues bringen sie natürlich so gut wie gar nicht; nur für Tinctoris hat Kreps einen viermonatigen Aufenthalt (1460) in der Sängerkapelle von Cambrai nachweisen können. Dann aber, in einer „Conclusion“, reitet der anscheinend streitbare Herr Pater eine schneidige Attacke gegen alles, was nicht dem Terminus „belgisch“ huldigen will. Dabei sprühen seine nationalen Gefühle so viel Funken, daß er offenbar selbst davon geblendet wird. Schon wenn er in dem Ausspruch des Erasmus von Rotterdam: „*Gallum esse me nec assevero nec inficio; sic natus ut Gallusne an Germanus sim, anceps haberi possit*“, „Gallus“ frisch und frei mit „Franzose“ („*Français*“), „*Germanus*“ jedoch nicht mit „Deutscher“, sondern mit „Germane“ (nicht „*Allemand*“ sondern „*Germain*“) übersetzt, zückt er den Stift zu einer leichten Retusche des originalen Wortlauts. So großzügig verfährt er dann auch bei der Zusammenstellung seiner Nachweise, wo man belehrt wird: „*Néerlandais' ne convient que dans de rares circonstances*“. Den Nachweis wird Dom Kreps uns allerdings wohl immer schuldig bleiben müssen, denn was er dazu sagt, ist — gelinde ausgedrückt — mehr nationales Bekenntnis als von sachlicher Erkenntnis inspiriert. Die aggressive „Beweisführung“ gegen das Epitheton „burgundisch“ zeigt dann vollends, wes Geistes Kind Dom Kreps ist. (Gilt der Benediktinerorden eigentlich nicht mehr als der Orden der wissenschaftlichen Arbeit?) Allen Ernstes enthüllt uns der Autor hier die Ressentiments seiner empfindlichen Seele: „*quand un maître allemand ondoie nos musiciens sous ce vocable, je le soupçonne de le faire avec une mentalité allemande pour qui la „Burgund“ demeure inféodée à l'empire*“. Welch ein hochwissenschaftlicher Gegenbeweis! Vielleicht nennt uns der Herr Pater, für den Musikforschung anscheinend eine politische Wissenschaft ist, einmal die deutschen „*maîtres*“, deren Mentalität nicht davon loskommt, daß Burgund ein „Lehen“ des „Reiches“ ist. Bekanntlich ist der Terminus „burgundisch“ in der deutschen Musikwissenschaft erst vor ca. dreißig Jahren aufgekommen. Über seine Berechtigung und Angemessenheit läßt sich streiten, aber nicht mit Verdächtigungen à la Kreps! *Difficile est satiram non scribere!* Hier liegt einer der eingangs dieses Berichts angedeuteten Fälle vor, in denen man sich besser durch einen Blick über den Zaun ein Bild von Nachbars Garten gemacht hätte, als irgendwelchen Vorurteilen zu folgen, die womöglich durch Begegnungen mit halbgebildeten deutschen Nationalisten während des letzten Krieges genährt worden sind. Vielleicht ist der Herr Benediktinerpater subjektiv zu seinem Verdacht berechtigt. Seit wann aber beantwortet ein Wissenschaftler eine „*terrible simplification*“ mit einer noch terribleren? Wenn es schon Deutsche gegeben hat und noch geben mag, die beim Worte „Burgund“ annexionslüstern werden könnten, so ist es doch eine offene Beleidigung der deutschen Musikwissenschaft, sie einer solchen Mentalität zu verdächtigen. Den frommen Augenaufschlag zum Schluß seines Referats würden wir gern vermissen, wenn Dom Kreps sich an einige Christusworte erinnert hätte, bevor er seinem Nationalstolz allzu viel „Zucker gegeben“ hätte.

Den Beschluß macht G. Thibault mit einer ausgezeichneten Studie über *Le Concert instrumental dans l'art flamand au XVe siècle et au début du XVIe*. Das ist eine höchst willkommene neue Zusammenstellung von Material zur Besetzungsfrage. Naturgemäß läßt sich

hier nicht eingehend darüber referieren. Auch Madame Thibault kann sich nun leider eine völlig überflüssige Bemerkung nicht versagen, und da diese sozusagen die Coda ihres Referats bildet, hat sie die fatale Eigenschaft, als Nachgeschmack haften zu bleiben. Wenn sie schon glaubte, einen Hinweis auf Isaac, dessen Nationalität lange umstritten war, als Schluß anhängen zu müssen, dann hätte sie wenigstens etwas „spezifizieren“ sollen. Was heißt sonst „*un musicien que les Allemands se sont attribués*“ anderes, als daß wieder einmal diese unersättlichen Deutschen sich die Errungenschaften älterer Kulturvölker anzueignen versucht haben? Jedes Kind weiß, daß man lange Zeit durchaus Grund zu der Annahme hatte, Isaac sei ein Deutscher gewesen, aber auch, daß man das seit fast drei Generationen in der deutschen Musikgeschichte revidiert hat. Daß „*les Florentins, il est vrai*“, diesen Meister „*nomment „Arrigo Tedesco“*“ trifft für die Lebenszeit Isaacs übrigens gar nicht zu. Wenn schließlich Isaac „*lui-même, se déclare Flamand dans son testament*“, so hat das nichts mit Heimatliebe und Nationalbewußtsein zu tun. So wie Madame Thibault diese drei Tatsachen hintereinanderstellt, müssen sie aber den Anschein erwecken, als habe der aufrechte Flame Isaac sich in seinem Testament gegen die Unterstellung, er sei ein „*tedesco*“, gewehrt. Hier hätten ein paar Worte mehr jeden Zweifel daran beseitigt, daß der testamentarisch als Flame „*deklarierte*“ große Henricus offenbar lieber in der Heimatstadt seiner Frau, in Florenz, leben und sterben wollte als in Flandern. Wie man sieht: die europäischen Binnengrenzen sind so wenig „*des vestiges archaïques*“, daß man mancherorts sogar versucht, sie „*in motu contrario*“ zugunsten der einen und zuungunsten der anderen Nation noch für die Vergangenheit „*zurechtzurücken*“.

Dankenswerterweise hat auch Lesure für diesen Berichtsband ein alphabetisches Register besorgt. Ihm gebührt ohnehin der Dank aller Leser und Benutzer der Publikation.

(Wird fortgesetzt)

Parerga zu Monumenta Monodica Medii Aevi I (Hymnen I)

VON BRUNO STÄBLEIN, ERLANGEN-REGENSBURG

Mancherlei Zuschriften und Äußerungen von befreundeter und kollegialer Seite aus dem In- und Ausland legen nahe, in Richtigstellung und Ergänzung der Besprechung in der Musikforschung (VIII, 1957, 303 ff.)¹ nochmals auf die Anlage des Werkes einzugehen.

Der Band gliedert sich in vier Hauptteile: Melodien (1—500), kritischer Bericht (501—624), Anhang mit den noch unveröffentlichten Texten (625—659) und Register (661—723).

1. Der Notenteil wird, da ja Mailand am Beginn der Geschichte des lateinischen Hymnus steht, sinngemäß von einem Mailänder Hymnar eröffnet (dem der Biblioteca Trivulziana 347, für das inzwischen die Autoren Huglo-Agostini-Cardine-Moneta Caglio in *Fonti e paleografia del Canto Ambrosiano*, Mailand 1956, 88, als Entstehungszeit „nach 1336“ angegeben haben). Ihm folgt ein Hymnar des Zisterzienserordens, der sich seit seiner Gründung (Mitte des 12. Jahrhunderts) auf dem Gebiet des Hymnus weitgehend dem Mailänder Brauch angeschlossen hat. Die Hauptmasse der Melodien ist dann auf die vier großen Länder aufgegliedert: Frankreich, England, Deutschland und Italien (da Spanien nicht mehr berücksichtigt werden konnte)². Jedes der vier Länderrepertoire wird von einem (im Falle

¹ Die Ausführungen meines geschätzten Kollegen Irtenkauf, einer der wenigen begabten und eifrigen Nachwuchskräfte auf dem sonst mit Mitarbeitern nicht gerade üppig gesegneten Gebiet der mittelalterlichen Musik, könnten ein schiefes Bild geben. Ich benutze gleich die Gelegenheit, die ihm unterlaufenen Flüchtigkeiten und Irrtümer richtigzustellen.

² Die von Irtenkauf beklagte „*fühlbare Erschwerung*“ in der Benützung infolge der im Laufe der Arbeit vorgenommenen Umstellung von der Anordnung der Melodien nach dem Schriftprinzip zu der nach Ländern muß auf einem falschen Schluß beruhen. Es handelt sich (wie im Vorwort IX ausdrücklich vermerkt) doch nur um einige wenige Melodien, die noch nach dem Schriftprinzip eingeteilt sind und somit an „*falscher*“ Stelle stehen, und die aufzuzählen die Finger einer Hand genügen (bei im Ganzen über 550 Melodien). Ebenso wenig ist die genannte Umstellung Ursache von „*einigen Schwierigkeiten in der Handhabung der Register*“, da diese beiden Dinge nichts miteinander zu tun haben.

Englands), von je zwei (bei Frankreich und Italien) oder drei (bei Deutschland) geschlossenen Hymnaren eröffnet, die sich aus verschiedenen Gründen für eine Gesamtmitteilung eignen³. Unter diesen zehn Gesamthymnaren darf vielleicht das des Benediktinerstiftes Kempten im Allgäu eigens genannt werden, ist es doch nun das älteste lesbare deutsche Hymnar (vor 1026). Einen Einblick in die Vielfalt landschaftlichen Schaffens gestatten weniger diese zehn geschlossenen Hymnare, als die Reihen der jeweils folgenden Melodien, die aus der Fülle der in den betreffenden Ländern beheimateten Sammlungen genommen sind. Für das Repertoire der deutschsprachigen Gebiete (samt den Ostländern) z. B., sind, um nur diese herauszugreifen, als besondere Schwerpunkte ein Schweizer Kreis, ein südostdeutsch-österreichischer und der umfangreiche böhmisch-mährische Melodienschatz erkennbar. Eine kleine Gruppe von Solmisationshymnen (mit den Versanfängen auf *ut re mi* etc.) und eine solche von Prozessionshymnen⁴ schließen den Notenteil. Die Umschrift sämtlicher Melodien, in welcher Neumenschrift sie in den Quellen auch mitgeteilt sein mögen, geschah in Quadratschrift auf fünf Linien mit Violinschlüssel, wobei, um möglichst weiten Kreisen die Lektüre zu ermöglichen oder zu erleichtern, die Ligaturen aufgelöst wurden, so daß also Note neben Note steht. Dieses Verfahren ist noch am ehesten beim Hymnus mit seiner grundlegend syllabischen Haltung vertretbar (daß größere Melismen sich dadurch nicht gerade besonders formschön ausnehmen, gehört zu den durch die Macht äußerer Umstände erzwungenen Unvollkommenheiten, mit denen jeder Herausgeber solcher Werke rechnen und sich abfinden muß). Da die Melodien versweise und die Noten im Vers hinwiederum silbenweise wie in einer Partitur untereinander stehen, kann man den Melodiebau leicht übersehen und bestimmte Stellen mühelos zitieren (zuerst nach der Nummer des Verses, dann nach der Ziffer der Silbe).

2. Kritischer Bericht. Schon sein Umfang von 122 Seiten legt nahe, in ihm mehr zu sehen als den üblichen bibliographischen und Varianten-Apparat. Die Handschriftenbeschreibungen, der riesigen Zahl der Quellen wegen auf das Notwendigste beschränkt, die Mitteilung der Varianten und was sonst alles zu einem kritischen Bericht gehört, sind tatsächlich nur der kleinere Teil. Darüber hinaus sind eine Menge stilistischer Dinge eingearbeitet. Um nur ein Beispiel zu nennen, sei auf die zahlreichen Verweise, die unter dem Stichwort „Hymnenmelodik“ im Inhaltsverzeichnis aufgeführt sind, aufmerksam gemacht. Sie gäben im Zusammenhang die Grundlagen einer Monographie der Hymnenmelodik ab (wie sie tatsächlich der ungedruckten Habilitationsschrift des Verfassers entnommen sind)⁵.

3. Der Anhang ist der kürzeste Teil des Bandes (34 Seiten gegen einen Gesamtumfang von 724) und beschäftigt sich außerdem nicht mit musikalischen Dingen⁶. In ihm sind die Hymnen-Texte abgedruckt, die in den Ausgaben, nach denen die Texte zitiert werden, nicht zu finden waren; wobei ich ausdrücklich (625) für die „mögliche Tatsache, daß Gedichte in den *Analecta Hymnica* übersehen und hier nochmals abgedruckt sind . . . keine unbedingte Garantie“ übernommen habe⁷.

³ Diese zehn Hymnare vermitteln also nicht die Gesamtzahl der Melodien, ja nicht einmal die Hälfte.

⁴ In der von Irtenkauf bevorzugten Definition des Prozessionshymnus durch Peter Wagner fehlt ein wichtiges Moment, das des Versmaßes; deshalb die Wahl der Blumeschen Definition, die vollständiger ist.

⁵ Daß es sich um mehr als einen normalen kritischen Bericht handelt, scheint Irtenkauf entgangen zu sein. Die Register hingegen, die er unter dem kritischen Bericht subsumiert, bilden einen eigenen Teil des Buches.

⁶ Dies darf vielleicht deshalb gesagt werden, weil die Besprechung diesem knapp 5% betragenden Randgebiet die größere Aufmerksamkeit zuwendet.

⁷ Für die Nennung von Fundstellen solcher übersehener Texte bin ich dem Herrn Rezensenten Dank schuldig. Dieses mein Übersehen führt Irtenkauf auf die Tatsache zurück, daß ich nicht nach Chevaliers *Repertorium Hymnologicum* zitiere. Wie allgemein bekannt, überschreitet dieses Register Chevaliers weitgehend das tragbare Maß an Flüchtigkeiten und Irrtümern, das einem solchen riesigen Unternehmen gerechterweise zugebilligt werden muß, so daß die Richtigstellungen allein bei Dreves ein dickes Buch von über 300 Seiten füllen (*Kritischer Wegweiser durch U. Chevalier's Repertorium Hymnologicum*, Leipzig 1901). Hätte ich die Nummern Chevaliers mit herangezogen, so hätte dies eine solche Unsumme von Berichtigungen notwendig gemacht, daß ich lieber dem Beispiel (soweit ich sehe) fast sämtlicher Vorgänger auf dem Gebiet der Publikation mittelalterlicher Lieder gefolgt bin (Anglès, Aubry, Bronarski, Drinkwelder, Ebel, Gennrich, Jammers, Marxer, Moberg, Schuler, Sigl, Weinmann etc.) und davon abgesehen habe. Diese Einsicht ist eine Sache der Erfahrung. Der verewigte Jacques Handschin hat, da Chevalier bei größeren Arbeiten nicht zu gebrauchen ist, für sich

4. Eine Anzahl von Registern, die die Benützung eines solchen umfangreichen Bandes erst in vollem Umfang ermöglichen bzw. sie erleichtern, bildet den letzten Teil. Einige (allerdings nicht restlos beglückende) Facsimiles und eine Karte mit den Örtlichkeiten, an denen die mitgeteilten Melodien im Mittelalter nachweislich gesungen oder aufgezeichnet wurden, dürfen vielleicht noch genannt werden.

Nicht schließen möchte ich, ohne eigens zu betonen, daß sich Irtenkauf, von den erwähnten Irrtümern und Fehlern abgesehen, wirklich bemüht hat, der Leistung des Bandes gerecht zu werden, was ich gerne anerkenne und wofür ich ihm auch ebenso gerne danke.

Buxtehude-Fest in Lübeck (29. Mai bis 2. Juni 1957)

VON KLAUS MATTHIAS, LÜBECK

Das Lübecker Buxtehude-Fest 1957, das dem Gedenken an den 250. Todestag des Meisters (9. Mai 1707) galt, vereinigte alle Kräfte der Lübecker Kirchenmusik und Gäste aus Skandinavien (wie den Kopenhagener Organisten Finn Vid er ö und den Stockholmer Kammerchor unter Eric Eric son) zu einer Gemeinschaftsleistung, in der der musikgeschichtliche Standort von Buxtehudes Schaffen und die Vielgestaltigkeit seines Lebenswerkes in einer reichen Folge aufeinander abgestimmter Konzerte deutlich wurden. Die Auswahl der in diesen fünf Tagen musizierten Werke im Umkreis um Buxtehude war dabei nicht durch enge Begrenzung auf das Barockzeitalter bestimmt; in der Sakralmusik wiesen Veranstaltungen zurück auf die Zeit des Mittelalters und der Renaissance mit Werken von Machault, Dufay, Ockeghem und Palestrina, andererseits ließen sie auch die Moderne zu Gehör kommen mit Chorsätzen schwedischer Zeitgenossen, mit Werken von H. Distler, J. N. David, Ernst P e p p i n g, Eberhard W e n z e l (welcher nach den drei vorgenannten Komponisten der diesjährige vierte Träger des Lübecker Buxtehudepreises wurde) und Walter K r a f t, welcher letzterer sich als Amtsnachfolger Dietrich Buxtehudes in Lübecks St. Marien durch die Uraufführung eines abendfüllenden Chorwerkes *Die Gemeinschaft der Heiligen* besonders auswies.

Es war jedoch selbstverständlich, daß die Barockmusik im Gesamtprogramm die zentrale Stellung innehatte. Das Ausmaß der breiten Anlage des Festprogramms bezeichnet die große Reihe der mit Orgel- und Chorwerken — Motetten, geistlichen Konzerten, Kantaten — ver-

ein neues Verzeichnis von Text-Initien angelegt; ähnlich wird ein solches im Göttinger mittellateinischen Seminar und in meinem Regensburger-Erlanger Institut vorbereitet. Sei dem, wie ihm wolle; wenn aber der Herr Rezensent aus meinem Vorgehen einen „Grundfehler des ganzen Bandes“ macht, scheint mir dies zumindest eine gefährliche Übertreibung. A propos gefährlich: wenn schon eine Besprechung auf Jagd nach Druckfehlern und Versehen geht, dann sollten diese Korrekturen, um der Sache zu dienen, auch wirklich solche sein. Wenn dies, wie im vorliegenden Falle, nicht immer zutrifft, bin ich, um einem möglichen Wirrwarr zu begegnen, zu Richtigstellungen veranlaßt: 1. S. XI (Z. 14) wird gefragt, warum der Hymnus „*Tellus ac aethra jubilent*“ fehle. Wer weiterliest, wird die Begründung sofort in den beiden folgenden Sätzen finden. — 2. Ebenda (Tabelle). Hier wird der verschiedene Gebrauch der Abkürzung ff. gerügt. Die spezielle und vom sonstigen Brauch abweichende Bedeutung dieser beiden Buchstaben ist in der Einleitung zum Index gegeben und gilt selbstredend auch nur für ihn, nicht für die Fälle, die auf über ein Halbtausend Seiten früher einmal vorkommen. — 3. S. 530 (Nr. 3). Irtenkauf macht aus einem harmlosen Druckfehler ein bedauerliches Imbrogljo; ich darf kurz feststellen: das Kanzionale Bullinger wurde 1602 geschrieben, wie im Handschriftenverzeichnis (693) steht. — 4. S. 554 (Nr. 28). Die Entstehungszeit „*etwa 1321*“ bezieht sich nicht auf die Kanonisation des Thomas von Aquin, sondern auf die Entstehung des Offiziums zu dieser Feier (*Analecta Hymnica* 52, S. 303). — 5. S. 565. Die Provenienz des deutschen Graduals Graz UB 807 „*wohl aus Klosterneuburg*“ erscheint Irtenkauf „*außerordentlich gewagt*“. Wenn er schon das „*wohl aus Klosterneuburg*“ mit derart starken Worten bedenkt, was sagt er dann zu Hesbert in *Paléographie Musicale* XIV (passim), wo die Handschrift ohne meine vorsichtige Einschränkung nach Klosterneuburg lokalisiert ist? Um die von Irtenkauf angeführte Kirchweih zwischen dem 2. und 5. Februar, die die Herkunft der Handschrift endgültig klären könnte, haben sich schon vor zwanzig Jahren außer meiner Wenigkeit eine Reihe anderer Forscher bemüht, leider bisher ohne Erfolg. — Irtenkaufs Berichtigungen, für die ich, soweit sie solche sind, aufrichtig dankbar bin, sind offenbar aus einer unter widrigen Umständen stehenden pauschalen Beschäftigung mit *Monumenta Monodica I* entstanden. Eine Liste aller Corrigenda, die von mir nachträglich noch entdeckt wurden (ich war während der letzten Phase der Drucklegung über ein Vierteljahr im Ausland) oder die mir von aufmerksamen Benützern in dankenswerter Weise mitgeteilt worden sind, wird an entsprechender Stelle zur gegebenen Zeit veröffentlicht werden.

tretenen Meister — der beiden Gabrieli, Merulo, Frescobaldi, Sweelinck, Schütz, Tunder, Weckmann, Pohle, Bernhard, Hanff, Peter Cornet, Peranda, Albrici, Gustav Düben, Christian Geist, Johann Helmich Roman, Böhm, Bruhns und Bach, mit dessen *Magnificat* die Festfolge innerlich begründet ausklang im Sinne des Wortes von Albert Schweitzer, daß alles nur auf ihn hinführe.

Immer kam in der Zuordnung solcher in der Epoche benachbarten Werke zu den in dieses reich differenzierte Programm eingebetteten Dokumenten aus Buxtehudes Schaffen die innere Verflechtung dieses norddeutschen Barockmeisters mit der umgebenden Musikkultur, aber auch seine Eigenständigkeit in seinem Jahrhundert zur Geltung. Daraus leitete sich die tiefere Berechtigung für den besonderen Charakter dieses Festprogramms her.

Von Buxtehude hörte man in solchem Zusammenhang und in zwei seiner Orgel- und Kammermusik allein gewidmeten Konzerten Belege aus allen Schaffensbereichen, aus seinem z. T. erst neu durch Bruno Grusnick erschlossenen Vokalwerk die Kantaten „*Laudate pueri*“, „*Salve Jesu*“, „*Gott fähret auf*“, „*Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ*“, „*Ist es recht, daß man dem Kaiser Zinse gebe*“, „*Nun danket alle Gott*“, „*Gott hilf mir*“, „*Nimm von uns Herr*“, den Kantatenzyklus „*Membra Jesu*“ und die *Missa brevis*. Das Orgelschaffen in seinem Formenreichtum und Buxtehudes Kammermusik mit Sonaten „*a due*“, der Clavichordsuite *e-moll* und den 32 Cembalo-Variationen (*La Capricciosa*) vervollständigten den Gesamteindruck. — Daß in allen Aufführungen die Werke stilgerecht interpretiert wurden, verbürgen das herangezogene Barock-Instrumentarium und die langjährige Vertrautheit der Instrumentalisten, Gesangssolisten, der Chöre und ihrer Leiter mit der Art der dargebotenen Musik.

In drei den Buxtehude-Tagen eingegliederten Vorträgen war neben dem unmittelbaren Erlebnis der Musik historischer Besinnung Raum gegeben. Die Vortragenden standen zugleich stellvertretend für die drei Länder, denen die Pflege des Erbes von Dietrich Buxtehude besonderes Anliegen bedeutet. — Carl Allan Moberg (Uppsala) sprach über *Die Musikkultur des Ostseeraumes zur Zeit Buxtehudes*. Er charakterisierte das Gemeinsame der hanseatischen Kultur mit ihrem auch für die Musik lange maßgebenden Zunftwesen, gegen dessen sozial-ständische Schichtung im 17. Jahrhundert der Kampf der Kunstmusiker den Sieg des rein künstlerischen Prinzips vorbereitete. Das Anwachsen der technischen Anforderungen, das Vordringen der englischen Streichmusik und ihr Einfluß auf das Festland, dazu die sich verstärkende Bedeutung der Orgel und ihre Rolle bei der Herausbildung des neuen monodischen Stils waren ausführlich erörterte Gesichtspunkte dieses Vortrages, der sich schließlich mit dem Eindringen dramatischer Elemente in die Kirchenmusik bei Schütz und ihrer zunehmenden Säkularisierung bei seinen Nachfolgern beschäftigte und den Hinweis brachte auf Buxtehudes „Abendmusiken“ als Mittel, seiner dramatischen Anlage Genüge zu tun. — Adam Adrio (Berlin) ging es in seinem Vortrag *Dietrich Buxtehudes Kunst in den musikalischen Bestrebungen seiner Zeit* vor allem darum, die Eigenständigkeit von Buxtehudes Schöpfertum in seiner historischen Stellung zwischen Schütz und Bach zu betonen; Buxtehudes schöpferische Größe beruht in dem von Italien bestimmten Jahrhundert auf der Verschmelzung südlicher und nordischer Elemente. Buxtehudes geschichtliche Bedeutung, die vorerst aus seinem Orgelschaffen abgeleitet wurde, heute mehr im vokalen Schaffen gesehen wird, ist nach Adrio, der vor solcher Akzentverschiebung warnte, nur aus beiden Bereichen als sich ergänzenden und gegenseitig sich beleuchtenden Teilen zu erkennen. Die erstmals von Friedrich Blume (1940) gestellte Frage nach der Verwendung von Buxtehudes Vokalkompositionen bleibt weiter ungelöst, da sie vom Werk her allein nicht beantwortbar ist. — Als Besonderheit des Vokalwerkes bezeichnete Adrio die „*textmusikalisierende Kantabilität*“, mit der Buxtehude über Schütz hinausgehend den monodisch-rezitativischen Stil erfüllt und in der Übernahme der vokalen Motive durch die Instrumente bereichert, zugleich diese in die geistige Ausdeutung des Textes einbezieht. Buxtehudes Werk bekundet den Geist einer in der Einzelseele wurzelnden neuen christlichen Frömmigkeit und zeigt damit den Zusammenhang mit den religiösen Bestrebungen des Pietismus Speners und A. H.

Franckes. — Niels Friis (Kopenhagen) gab in seinem Vortrag *Der junge Buxtehude in Dänemark* einen Überblick über den Lebensgang Buxtehudes bis zu seiner Berufung nach Lübeck 1668. Seine Darlegungen verfolgten den Zweck, einmal nachdrücklich die Tatsache ins Bewußtsein zu heben, daß Buxtehude, von dem es im Lübecker Nekrolog hieß, er erkannte Dänemark als sein Vaterland an, durch die ersten drei im dänischen Kulturraum verbrachten Lebensjahrzehnte, in denen er künstlerisch heranreifte, auch entscheidend geprägt wurde. Ausdrücklich betonte Friis jedoch, daß das nationale Problem bei Buxtehude gegenstandslos werde in der universell-internationalen Haltung der Musik seiner Zeit. Friis trennte zwischen dem Menschen und dem Künstler: Buxtehudes Persönlichkeit sei von Dänemark und von Norddeutschland gemeinsam geprägt, sein Werk sei Lübeck verpflichtet. Eine anlässlich des Buxtehude-Festes im St. Annen-Museum eröffnete Ausstellung machte den Besuchern interessante Stücke aus Buxtehudes Instrumentarium zugänglich, darunter einen 2,72 m langen Großbaßpommer und ein Serpent. Man sah außerdem Handschriften — Quittungen des „*Werckmeisters*“ Buxtehude — und das von dem Lübecker Musikbibliothekar Georg Karstädt aufgefundene Textbuch zu Buxtehudes *Templum Honoris* von 1705. In einem Aufruf zum Beitritt wandte sich während der Festtage die 1932 gegründete, durch die politische Entwicklung später gehemmte Dietrich-Buxtehude-Gesellschaft an die Öffentlichkeit; ihre vorläufige Geschäftsführung liegt in den Händen von Bruno Grusnick, dem durch seine Quellenforschung und Herausgebertätigkeit um das Vokalwerk Buxtehudes und seiner Zeitgenossen besonders verdienten Musiker und inspirierenden Leiter und Initiator der Lübecker Buxtehude-Tage. Als Aufgaben der Gesellschaft werden genannt: 1. Die Förderung der Buxtehudeforschung. 2. Die Pflege der Musik Buxtehudes und seiner Zeitgenossen. 3. Die Förderung und Vertiefung der kulturellen Beziehungen zwischen den Völkern, insbesondere zwischen Deutschland und den nordischen Ländern.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Nachtrag Sommersemester 1957

Basel. Prof. Dr. K. von Fischer: Einführung in die musikalische Handschriften-, Quellen- und Notationskunde (2) — Die Variation im 19. Jahrhundert (1).

Wintersemester 1957/58

Aachen. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftr. Dr. F. Raabe: Bach (2).

Augsburg. *Philosophische Hochschule.* Prof. T. Grad: Musikkunde der eurasischen Völker anhand optischer Dokumente 1. Teil (2) — CM instr.

Bamberg. *Philosophisch-Theologische Hochschule.* GMD H. Roessert: Robert Schumann und Johannes Brahms (2) — Rich. Wagner: Der Ring des Nibelungen (2) — Pros: Besprechung musikalischer Meisterwerke mit Schallplattenvorfürungen (1) — Harmonielehre I, II, Kontrapunkt (je 1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

Basel. Dr. E. Mohr: Harmonische Analyse (1) — Die französische Musik seit dem Tode Debussys (1).

- Berlin.** *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. W. Vetter: Die Anfänge der abendländischen Musikgeschichte (Antike) (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Grundfragen der Musikwissenschaft (4) — Ü zur Vorlesung (1).
 Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Über Fragen der Filmmusik (1) — Ü: Colloquium über Fragen der zeitgenössischen Musik (1).
 Prof. H. Goldschmidt: Einführung in die chinesische Musik II. Teil (2).
 Dr. K. Hahn: Tonsysteme (2) — Tonpsychologie (2) — Ü: Orchesterklang als Stilkriterium (1) — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Luther bis Bach (2) — Entwicklungslinien der älteren Klaviermusik und der Lehrwerke für Klavierspiel (1).
 Assistentin Dr. A. Liebe: Grundprobleme der Musikästhetik (1) — Ü zur Vorlesung (1).
 Oberassistent H. Wegener: Ü: CM voc. (2).
 Lehrbeauftragter Dr. E. Stockmann: Instrumentenkunde (1) — Ü zur Vorlesung (1).
 Lehrbeauftragter H. Seeger: Entwicklungslinien in der Musik des 20. Jahrhunderts II. Teil (2).
 Lehrbeauftragter V. Hesse: Geschichte der Oper von 1880 bis 1933 (1).
 Lehrbeauftragter Dr. J. Mainka: Ü: Notationskunde (2).
 — *Freie Universität.* Prof. Dr. A. Adrio: Musikgeschichte Italiens im 14. und 15. Jahrhundert (2) — Geschichte der Symphonie, II. Teil (1) — Haupt-S: Ü zur musikalischen Editionspraxis (Werke des 16. Jahrhunderts) (2) — Pros: Ü: Einführung in Buxtehudes Kompositionen (2) — Doktoranden-S (vierzehntägig 2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (Historische Musizierformen): Chor des musikwissenschaftlichen Instituts (2) — Instrumentalkreis (2).
 Prof. Dr. H. H. Dräger: Johann Sebastian Bach: Musikalisches Opfer und Kunst der Fuge (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zur Geschichte und Systematik der musikalischen Formen II (2).
 Prof. Dr. K. Reinhard: Volks- und Kunstmusik der Slawen (2) — Vorführung außer-europäischer Musikbeispiele (1) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Die exotischen Musikinstrumente (2).
 Lehrbeauftragter J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Kontrapunkt IV, Formenlehre II, Harmonielehre III (je 2).
 — *Technische Universität.* Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in die Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) (2) — Folklorismus in der modernen Musik (2) — Geschichte des Instrumentalkonzerts (2).
 Prof. Dr. K. Forster: Aus der Geschichte des Oratoriums (1).
 Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Naturwissenschaftliche Grundlagen von Musik und Sprache (2).
- Bern.** Prof. Dr. W. Rubsam (als Gast): Grundriß der Musikgeschichte (Gregorianik bis 1600) (2) — Entwicklung der Schauspiel- und Filmmusik (1) — S: Die weltliche italienische Vokalmusik im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Pros: Die Typen der komischen Oper im 18. Jahrhundert (2) — CM voc.: Frottola, Canzone und Madrigal (1).
 Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer: Schubert und die Probleme der Romantik (1) — Prinzipien der neueren Harmonik (Wagner, Debussy, Bartók) (1) — Das Weihnachtsoratorium von J. S. Bach (1) — Pros: Studien zur Begriffsbildung in der Musikwissenschaft (1) — S: Reformation und Gegenreformation in der Musik (2) — CM instr. (1).
 Prof. K. W. Senn: Die Bedeutung J. S. Bachs für die protestantische Kirchenmusik (1) — Praktikum kirchlichen Orgelspiels (2).
- Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musik des Mittelalters I (2) — Haupt-S (2) — CM (2).
 Prof. Dr. K. Stephenson: Europäische Tonkunst der Nachromantik (2) — Der Musikalische Impressionismus (1) — Ü zum deutschen und italienischen Musikdrama (2) — Akad. Streichquartett: Brahms (3).
 Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger, Kontrapunkt (Fuge) (je 1).

Braunschweig. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Meisterwerke der Musik verschiedener Stil-Epochen (mit Vorspiel oder Schallplatten) (1) — S: Werkanalysen von Sinfonien; Fortsetzung (mit Schallplatten) Ü (1) — CM instr. (Akad. Orchester) Ü (2).

Darmstadt. *Technische Hochschule.* Prof. Dr. F. Noack: Die klassische Sonate, formale und ästhetische Analyse (2) — Franz Schubert (1) — Ü: Stimm- und Stilbildung für Redner (1).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Erklären von musikalischen Kunstwerken (1) — Minnesang und Meistersung in Frankreich und Deutschland (2) — S: Ü zur Minnesang-Vorlesung (1) — S: Die symphonischen Dichtungen von Richard Strauss (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Hauptwerke der europäischen Klaviermusik (mit Vorführungen auf historischen Klavieren) (1).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Frühe Mehrstimmigkeit (1) — Beethoven (1) — S: Lehre und Praxis des Organums (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Dozent Dr. E. Krautwurst: Deutsche Lautenmusik des 16. bis 18. Jahrhunderts (1) — S: Lautentabulaturen (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Melnicki: Übertragungs-Ü mittelalterlicher Musik (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. F. Gennrich: Mensuralnotation des 14. und 15. Jahrhunderts (2) — S: Musikhandschriftenkunde (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Orgel und Orgelmusik (2) — Vorführungen und Besprechungen ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — S: Ü zur Geschichte der Kammermusik (2) — Mittel-S und Pros: Ü zur Geschichte der Messe (2) — S: Ü zur musikalischen Quellenkunde (durch Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2) — Einführung in die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (durch Dr. H. Hucke) (1) — Colloquium für Doktoranden (1) — CM voc. (durch Dr. H. Hucke) (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Erklären von musikalischen Kunstwerken (1) — Haupt-S: Besprechung von Arbeiten (2).

Dozent Dr. R. Hammerstein: Monteverdi (2) — Pros: Ü zu Monteverdis Madrigalwerk (2).

Dr. K. W. Gumpel: Paläographische Ü (2).

Göttingen: Prof. Dr. W. Boetticher: J. S. Bachs Orgelwerke (2) — Pros: Ausgewählte Probleme der klassischen und romantischen Musikästhetik (2) — S: O. di Lassos Motetten und Messen (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Glocke und Orgel, ihre Geschichte, ihr Klang und ihr Brauch (1).

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

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Aufführungspraxis (2) — Bibliographische Ü (2).

Halle. Prof. Dr. M. Schneider: Musikwissenschaftliche Quellenkunde (2) — Geschichte der Klaviermusik (2).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Geschichte der europäischen Musikentwicklung seit J. Brahms (2) — Musikgeschichte des Mittelalters bis zur Ars nova (2) — Geschichte der Musikästhetik (2) — Ü zu den Vorlesungen (2).

Prof. Dr. J. Piersig: H. Schütz (1) — Geschichte der Orgelmusik (1).

Lehrbeauftragt. W. Bachmann: Instrumentenkunde III (1).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Braun: Cursor. Lektüre: M. Praetorius' Syntagma Musicum (1).

Hamburg. Prof. Dr. F. Feldmann: Die Tänze der Renaissance und des Barock (mit musikalischen und praktischen Beispielen) (3) — S: Richard Wagner und seine Zeit (2) — Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Phrasierung und Artikulation (1) — Hören und Verstehen in der Musik (Temperatur-Systeme) (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (3) — Musik und Musikleben des pharaonischen Ägyptens (1) — Transkriptions-Ü außereuropäischer Musik (2).

Dr. H. Becker: Pros: Ü zur Geschichte der Instrumentation (2) — Generalbaßspielen (1) — CM voc. (2).

Dr. H. Reinecke: Probleme der Hörwahrnehmung II: Raumakustik (2).

Hannover. *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Die Musik des Barock (1) — Musik und Form (Stilepochen der deutschen Musik (1) — CM instr. (2).

Heidelberg. Prof. Dr. E. Jammers: (zusammen mit Prof. Dr. W. Bulst): Ü: Sequenz und Tropus (musikhistorisch und philologisch) (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Der Choral im Werke J. S. Bachs (1) — Pros: Ü zum Choralsatz Bachs (2) — Ü: Satzlehre der Vokalpolyphonie (2) — CM Chor, Orchester (je 2).

Dr. E. Arro: Operngeschichte (vergleichende Streifzüge) (1) — Geschichte der russischen Kirchenmusik (1) — Ü zur Operngeschichte (Analyse der „Pique-Dame“ mit Schallplatten) (1).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: J. S. Bach und seine Zeit (4) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. H. Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte I (bis 1000 n. Chr.) (3) — Besprechung ausgewählter Musikwerke des 20. Jahrhunderts (2).

Dozent Dr. W. Senn: Einführung in die Musikgeschichte, Quellenforschung (1).

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

Jena. Lehrbeauftragt. Oberassistent Dr. J. Krey: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Karlsruhe. *Technische Hochschule.* Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Vorlesungen zum allgemeinen Verständnis von ausgewählten Werken der Musik: J. S. Bach, Brandenburgische Konzerte; Monteverdi, L'Orfeo; Gluck, Orpheus; P. Schaeffer, Orphée; Strawinsky, Apollon Musagète (2) — Die Idee der Form in der Kunst (1) — Musikstunden: Einführungen und Aufführungen von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Kiel. Prof. Dr. Fr. Blume: Johann Sebastian Bach (4) — S: Probleme der Bach-Forschung (2) — Offener Musikabend (mit Prof. Dr. K. Gudewill) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Grundriß der Operngeschichte II (2) — Pros: Ü zum italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Musikgeschichte des Trecento (1) — S: Ü zur Notationskunde I (Tabulaturen) (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Geschichte des deutschen Liedes im Überblick (2) — Ü: Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1).

Dr. B. Nettl: Die Musik der Neger Afrikas und der Neuen Welt (2) — S: Ü zum europäischen Volkslied (mit Dr. K. Ranke) (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der Oper (3) — Ober-S: Richard Wagner, Der Ring des Nibelungen (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — CM instr., voc., Auswahlchor des CM (mit Dr. H. Druß) (je 2) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Kammermusik (2) — Unter-S: Quellenschriften zur Aufführungspraxis älterer Musik (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2) — Das europäische Volkslied (1) — Mittel-S: Die Variationsbildung (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Ars nova und frühe Niederländer (2) — Paläographische Ü (Mensuralnotation I) (2).

Lektor Dr. K. Roelsing: Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Kontrapunkt (der 3- und 4-stimmige Satz) (1) — Analyse der Klaviersonate (1).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt für Fortgeschrittene (Fuge) (1) — Einführung in die musikalische Formenlehre (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik der antiken Kulturen und des Mittelalters (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. W. Serauky: Ü zur Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (Spezialseminar II) (2) — Musikgeschichte des deutschen Liedes (1) — Hauptepochen der Musikgeschichte (2) — Ü zur Vorlesung (Spezialseminar I) (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Musikalische Völkerkunde (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü über Josquin des Prés (2).

Dr. R. Eller: Ü: Geschichte und Ästhetik der musikalischen Formen (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dr. H. Grüss: CM voc., instr. (je 2).

E. Klemm: Mensuralnotation (2).

Dr. E. Paul: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1) — Die Monodie im Einflußbereich der frühen Mehrstimmigkeit (2).

Dr. P. Rubardt: Instrumentenkunde: Friktions- und Schlaginstrumente (1) — Instrumentenbauer der Renaissance und des Barock (1).

Dr. P. Schmiedel: Tonsysteme II (2).

Univ.-Musikdir. Prof. Fr. Rabenschlag: Univ.-Chor (Madrigalkreis) (5) — (Kantorei) (5) — Liturgisches Singen (6).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 2. Teil (2) — Ü zu Joseph Haydns Oratorien Schöpfung und Jahreszeiten (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Musikgeschichtliches Colloquium für Schulmusiker (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Musikästhetik (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Mensuralnotation (mit Ü) (2) — CM voc. (Großer Chor), (Madrigalchor), CM instr. (Orchester) (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Epochen der Musikgeschichte (Studium generale) (2) vierzehntägig — Der Tanz in der Kunstmusik (1) — Geschichte der Oper bis 1800 (2) — S: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Ü zur Geschichte der Oper (1) — Colloquium (2 vierzehntägig) — CM voc. (2 vierzehntägig).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonische und formale Analysen (1) — Partiturspiel (1) — Harmonielehre (4) — Allgemeine Musiklehre (1) — Kontrapunkt (2) Harmonielehre für Fortgeschrittene (1) — Struktur der Orgel, Orgelunterricht (je 1) — Univ. Chor, Univ. Orchester (je 2).

München. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Verdi, Bizet, Mussorgsky und die heutige musikalische Situation (2) — Musik als Geschichte. Herkunft und Methode der Musikhistorie (1) — Ü: Sprachvertonung bei Monteverdi und Schütz (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).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Gattungen des gregorianischen Gesanges (mit praktischen Ü) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Pros: Tabulaturen (2).

Lehrbeauftragter Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: 1. Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie, 2. Generalbaß (Monteverdi, Schütz), 3. Aufführungsversuche (je 2).

Lehrbeauftragter Dr. R. Traimer: Ü im musikalischen Satz (Fugentechnik) (2) — Besprechung einzelner musikalischer Werke.

— *Technische Hochschule*. Dr. F. Karlinger: Geschichte der italienischen Musik (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (die Generationen nach Bach) (3) — Unter-S: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Mittel-S: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Colloquium für Doktoranden (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Oper im 18. Jahrhundert (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Ausgewählte Kapitel aus der Geschichte der Musiktheorie (1) — Einführung in die Harmonielehre (Fortsetzung), Ü im zweistimmigen Satz, Modulations-Ü, Praktische Generalbaß-Ü, Praktische Ü im Partiturspiel, Bestimmungs-Ü (je 1) — CM instr. (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen.

Lehrbeauftragter Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Aus der Geschichte des liturgischen Gesanges (mit praktischen Ü im Choralgesang) (2).

Lehrbeauftragter Kantor W. Klare: Ü: Die hohen Festtage des Kirchenjahres und ihre liturgische Gestaltung (praktische liturgische Ü) (1) — Ü: Das Lied der Gemeinde und des Chores zu den hohen Festtagen des Kirchenjahres (praktische liturgische Ü) (1).

Rostock. Dr. R. Eller: Bach und Händel und ihre Zeit (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Das deutsche Volkslied (1) — Bach und Händel (2) — S: Ü zur „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach (2) — Pros: Ü zum europäischen Volksgesang (1) — Colloquium für Doktoranden (1) — Stilkundliche Arbeitsgemeinschaft (1).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Geschichte des Instrumentalkonzerts I: Von den Anfängen bis Beethoven (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. Keller: Die Klaviersonaten Beethovens (unter Mitwirkung Stuttgarter Künstler) (1).

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

Dr. K. M. Komma: Die Entwicklung der europäischen Musik von der Romantik zur Moderne (Fortsetzung) (1).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Franz Schubert (3) — S: Ü zu Willaerts Motetten (2) Kontrapunkt II (durch den Assistenten Dr. B. Meier) (2) — CM: Chor (2) — Orchester (durch den Assistenten Dr. G. von Dadelsen) (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die Oper des 18. Jahrhunderts (1) — Pros: Volkslied und Volkstanz (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: W. A. Mozart (4) — Pros (2) — Haupt-S (2) — Notationskunde III: Weiße Mensuralnotation (mit Assistent Dr. O. Wessely) (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts (2).

Privatdozent Dr. F. Zagiba: Die Pflege der abendländischen und byzantinischen Musik bei den Slawen vom 9. bis 15. Jahrhundert (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) — Musikethnologische Ü (2).

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

Lektor Dr. H. Zelzer: Harmonielehre III (3) — Kontrapunkt III (3) — Theoretische Formenlehre I (1) — Instrumentenkunde I (1).

Lektor F. Schleiffelder: Kontrapunkt IV (2) — Formenlehre II (2) — Instrumentenkunde (2).

Würzburg. Dr. H. Beck: Bach und Händel (2) — Pros: Harmonielehre (1) — S: Das Problem der Wort-Ton-Beziehung in der Musikgeschichte (2) — CM voc.: Akad. Chor (2) — CM instr.: Akad. Orchester.

Zürich. Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Die musikalische Klassik von Gluck bis Beethoven (2) — Pros: Ü zu Mozarts Sinfonien (1) — S: Lektüre und Besprechung ausgewählter Kapitel aus den lateinischen Schriften von Tinctoris (zusammen mit Dr. H. Conradin). (1). Prof. Dr. K. von Fischer: Klang- und Harmoniestil in der Musik des späten 19. und 20. Jahrhunderts (1) — Die Klaviermusik des 18. und 19. Jahrhunderts (1) — Pros: Einführung in die musikalische Handschriften-, Quellen- und Notationskunde (mit besonderer Berücksichtigung des Mittelalters (2) — S: Ü zur musikalischen Terminologie (1).

Prof. Dr. P. Hindemith: Carlo Gesualdo — Schönbergs Streichquartette — S für Vorgeübte: Grundzüge der Satztechnik (alle Vorlesungen bzw. Ü je dreimal 2 Stunden in den ersten drei Wochen des Monats Dezember 1957).

Prof. Dr. F. Gysi: J. S. Bach. Leben und Werk (2) — Von Monteverdi bis Puccini. Meisterwerke der italienischen Oper (2) — Pros: Ü im Analysieren von Tonwerken (1).

Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie I. Teil (2).

Besprechungen

Friedrich Behn: Musikleben im Altertum und frühen Mittelalter. Hiersemann Verlag, Stuttgart 1954. XXIV, 180 S. mit 217 Abb. auf 100 Tf.

In einer Zeit, in der ein auffallend lebendiges Interesse für archäologische Forschungen besteht, wird auch das Erscheinen einer sich an einen weiteren Leserkreis wendenden Monographie über das Musikleben des Altertums, die an Hand der erhaltenen Bildzeugnisse und Funde ein wohlbegründetes Gesamtbild vermittelt, allgemein dankbar begrüßt werden, um so mehr, als das Buch einen der besten Kenner der Materie zum Verf. hat. Schon vor 30 Jahren hatte Behn das gesamte bis dahin bekannte Material an Funden und Darstellungen vor- und frühgeschichtlicher Musikinstrumente Europas in Eberts *Reallexikon der Vorgeschichte* (*Musik* in Bd. 8, 1927, S. 354—359) zusammenfassend behandelt, nachdem er bereits seit 1912 mit einschlägigen Veröffentlichungen zu diesem Themenkreis hervorgetreten war. Als Ergebnis weiteren jahrzehntelangen Sammelns und Forschens liegt nun end-

lich die schon seit längerer Zeit angekündigte Zusammenfassung vor, die thematisch auf das gesamte Altertum ausgedehnt worden ist.

Auf ein besonderes Interesse darf eine solche Veröffentlichung gerade bei der Musikwissenschaft stoßen, obwohl der Verf. — Leipziger Ordinarius für Vor- und Frühgeschichte — von ihr aus gesehen, ein „Außen-seiter“ ist und unter einem anderen Blickwinkel an die Fragen herantritt, gleichzeitig freilich auch die erforderlichen musikwissenschaftlichen Voraussetzungen mitbringt.

Es ist ein erfreuliches Zeichen, daß nach der zunehmenden Spezialisierung heute vielfach das Bemühen um eine Synthese der verschiedenartigsten Forschungsergebnisse in Erscheinung tritt. In methodischer Hinsicht ist es gerade eine der vordringlichsten und interessantesten Aufgaben moderner wissenschaftlicher Forschung, die Grenzübereiche zwischen zwei Wissenschaftsdisziplinen in ihre Untersuchung einzubeziehen und Brücken zu schlagen über die Klüfte, die sich im Zuge der Spezialstudien gebildet haben. Die Erfassung dieser Grenzbereiche wird allerdings dadurch erschwert, daß die Beschäftigung mit

ihnen die Beherrschung beider — in Methodengefüge und Fragestellung ganz verschiedener — Disziplinen voraussetzt.

Den allgemeinen Wert dieser Arbeit ermißt man am besten, wenn man feststellt, daß in den einschlägigen musikgeschichtlichen Darstellungen beispielsweise die Datierung der alemannischen Leiern von Oberflacht um ganze fünf Jahrhunderte schwankt (3. bis 8. Jahrhundert) oder neuerdings die Luren der nordischen Bronzezeitkultur wieder einmal allen Ernstes den Etruskern zugeschrieben werden. Eine solche Unsicherheit wird nur verständlich durch die allgemeine Lage der Forschung, da selbst der Fachvertreter kaum noch in der Lage ist, die Fülle der z. T. an entlegener Stelle publizierten und damit meist nicht mehr zugänglichen Literatur zu überblicken. Es kann dann den Vertretern der Nachbardisziplinen kein Vorwurf gemacht werden, wenn sie sich auf z. T. überholte oder unzureichende Veröffentlichungen stützen. Mit B.s Darstellung ist nunmehr dem Musikwissenschaftler eine Gesamtübersicht über die bedeutendsten und charakteristischsten Klangwerkzeuge der alten Welt von der prähistorischen Zeit bis etwa zum Jahre 1000 n. Chr. gegeben, die vor allem mit ihrem umfangreichen systematisch-chronologisch angelegten Bildkatalog (217 Abbildungen) die früheren Darstellungen übertrifft (lediglich M. Wegners Monographie über *Das Musikleben der Griechen*, Berlin 1949, bietet naturgemäß mehr als der betreffende Abschnitt bei B.).

Mit voller Absicht behandelt der Verf. den ganzen Umkreis antiker Kulturen, weil nur damit eine gewisse Gewähr für annähernd richtige Beurteilung und Einordnung der einzelnen Instrumente gegeben ist. Durch diesen methodisch richtigen Ansatz gelingt es ihm, neue grundlegende Erkenntnisse zu gewinnen und viele bisher falsche oder einseitige Schlußfolgerungen zu berichtigen, die sich notwendigerweise aus der Beschränkung auf einen mehr oder weniger engen Ausschnitt ergeben mußten.

Um als „vergleichende Frühgeschichte“ das erste Weltalter der Musik erhellen zu können, ist eine möglichst vollständige Aufnahme des Instrumentenbestandes die vorrangigste Aufgabe der Musikethnologie. Will sie aber die Instrumente des aliteralen Altertums, also die Bestände aus schriftloser Vergangenheit, in ihre Untersuchungen einbeziehen, so ergeben sich zwei wesentliche Aufgaben: die instrumentenkundlich-

typologische Bestimmung und die chronologisch-kulturelle Einordnung der jeweiligen Instrumente. Letzteres aber setzt voraus, daß die musikalischen Produkte der verschiedenen Kulturen nicht in sich gesondert betrachtet werden dürfen, sondern im genetischen Zusammenhang der gesamten Kulturentwicklung gesehen werden müssen. Die Herausarbeitung der Kulturbeziehungen, Wanderungen und Entlehnungen im Nebeneinander des Raumes und im Nacheinander der Zeit können wir — wenn überhaupt — nur von der Vor- und Frühgeschichtsforschung erhoffen. Nur von hier aus kann auch der Frage nach der Herkunft der einzelnen Instrumententypen erfolgverheißend nachgegangen werden. Wegners Auffassung, die Feststellung der Herkunft habe nur ein statistisches Interesse für die Erhellung politischer und wirtschaftlicher Völkerbeziehungen, (*Die Musikinstrumente des alten Orients*, 1950, S. 8) entspringt m. E. der weisen Selbstbescheidung des Vertreters der klassischen Archäologie. In vielen Fällen, wo die Archäologie aus ihrem Bereich keinerlei Beziehungen feststellen kann, werden diese in überraschender Weise durch die Prähistorie als Zeugen aus tieferer Vergangenheit beigebracht. So wird auch in B.s Untersuchung bei einzelnen Instrumenten die Frage nach der Herkunft heute schon anders beantwortet, als es noch vor wenigen Jahren und Jahrzehnten möglich war.

So kann z. B. die Auffassung von C. Sachs, daß auf hellenischem Boden kein Instrument entstanden und die griechische Musik Einfuhrgut gewesen sei, als völlig überholt gelten, nachdem wir wissen, daß die Griechen die Lyra und die Panflöte aus ihren früheren Sitzen im mittleren Donaugebiet mitgeführt haben. Wenn sagenhafte Überlieferung diese Instrumente den Lydern und Phrygiern zuschreiben will, so steht das mit den eben getroffenen Feststellungen in keinem unvereinbaren Gegensatz, weil beide Stämme zur indogermanischen Sprachgemeinschaft gehören und von Westen her in ihre kleinasiatischen Sitze eingerückt sind.

Daß andererseits auch heute noch zahllose Fragen unbeantwortet bleiben, zeigt das Beispiel der hethitischen Musikinstrumente. Zahlreiche Kleinkönigtümer, vor allem in Nordsyrien, haben nach dem Untergang des Hethiterreiches durch die Völkerwanderung der europäischen „Seevölker“ (um 1200) die hethitische Tradition bis ins 8. und 7. Jahrhundert fortgesetzt und deren Volkstum be-

wahrt. Der kulturelle Einfluß auf das Griechentum ist sehr umstritten, z. T. wird er äußerst hoch eingeschätzt. Vieles, was wir bisher für rein griechisch gehalten haben, läßt sich jetzt auf späthethitischen Reliefs in seiner Entwicklung nachweisen. Neben einigen Götternamen und der Helmform soll neuerdings auch die Leier von hier zu den Griechen gekommen sein. Wegner möchte demgegenüber doch an eine selbständige Entwicklung glauben und die Auffassung dagegenhalten, daß „*Gleiches unter verwandten Bedingungen unabhängig voneinander geschaffen werden kann*“. Solche Skepsis ist gerechtfertigt, solange sich die Annahme eines kulturellen Einflusses allein auf diese Leier stützt und deren Existenz wiederum auf die späthethitische Erscheinungswelt des 8. Jahrhunderts eingeschränkt wird. Sollte sich dagegen durch weitere Untersuchungen erweisen, daß kulturelle Rückschlüsse von der Spätzeit auf das Großreich des 2. Jahrtausends berechtigt sind, dann wäre das Datum „725 v. Chr.“ für die Beurteilung der Frage nach dem zeitlichen Vorrang nicht mehr ausschlaggebend. Käme ferner der zwingende Nachweis hinzu, daß die Zusammenhänge mit Griechenland sich nicht nur auf einzelne Kulturelemente (hier die Leier) beschränken, sondern von größeren Kulturkomplexen gestützt werden, so ergäben sich wieder völlig neue Gesichtspunkte. Selbst dann bliebe noch die Alternative, ob nicht beide Völker diese Instrumentenform nebst den anderen Zeugnissen aus ihrer mitteleuropäischen Urheimat mitgebracht hätten; denn auch die hethitische Sprache gehört zum Indogermanischen, ja sie ist sogar dessen ältestüberlieferter Zweig (W. Porzig, *Die Gliederung des indogermanischen Sprachgebiets*, 1954).

Die Frage nach der Abhängigkeit der alt-europäischen und altorientalischen Musikulturen untereinander kann also noch lange nicht abschließend behandelt werden. An einigen ausführlicher behandelten Beispielen hoffte ich aber doch zeigen zu können, welche Hilfestellung die Musikethnologie von seiten der Vor- und Frühgeschichtsforschung erwarten darf und von welchen Voraussetzungen aus die vorliegende Darstellung des „Prähistorikers“ B. angelegt worden ist.

Es liegt im Wesen der „Handbücher“ des Verlages Hiersemann, daß nur eine Zusammenfassung des heutigen Forschungsstandes geboten werden konnte, die aber all-

gemeinverständlich und für einen weiten Leserkreis erfolgt. Daß dabei manches nur Skizze bleibt, was der Wissenschaftler gern ausführlicher dargelegt wissen möchte, wie F. Bose bedauernd feststellte (*Musica* 5/1955), ist unter dieser Voraussetzung nicht anders zu erwarten, schließt aber doch nicht aus, daß nun auch detaillierte Einzelstudien das Gesamtbild vertiefen und ergänzen können. Bedauerlich bleibt dagegen, daß die Fülle des ausgebreiteten Stoffes durch ein allzu kurzes Register der Instrumententypen nur ungenügend erschlossen wird; auch ein Fundortregister hätte zweifellos die Brauchbarkeit des Werkes wesentlich erhöht.

Wilhelm Niemeyer, Kassel

Ursula Aarburg: *Singweisen zur Liebeslyrik der deutschen Frühe*. Pädagogischer Verlag Schwann, Düsseldorf. 48 S.

Die vorliegende Sammlung ist das musikalische Beispielheft zu Hennig Brinkmanns gleichnamiger Textausgabe. Aber sie gibt noch mehr: eine für den Musikwissenschaftler wie für den Germanisten gleich brauchbare kurze Erörterung der Grundfragen des Verhältnisses von Wort und Ton in der mittelhochdeutschen Lyrik. Hervorgehoben wird die Bestimmung zum Singen, die Aufgabe der Weise, dem Wort eine höhere Verbindlichkeit zu geben; was den Aufbau der Melodien betrifft, so ist leider sowohl die Dissertation der Verf. als auch ihre einschlägige Darstellung für diese „Singweisen“ bisher ungedruckt geblieben. In der Auswahl ist die Sammlung der Weisen durch den Begriff „*Liebeslyrik*“ beschränkt und die Verf. deshalb nur auf romanische Melodien angewiesen. Ihr Auswahlverfahren hat sie begründet in *Zeitschrift für deutsches Altertum* (87: 1956, S. 24 ff.); man kann ihr nur beistimmen, ebenso darin, daß sie die romanischen Melodien unverändert wiedergibt, ohne Angleichung an etwaige Freiheiten der deutschen Nachahmer und mit offenen Taktstrichen. In zwei Punkten kann ich nicht folgen: 1. daß „zweifellos“ auch andere Stimmgattungen als die hohe Männerstimme für den Vortrag der Weisen verwendet wurden, 2. daß die ausgezierten Zeilenenden etwa von Nr. 7 unbedingt in einem Doppeltakt zu pressen sind; die Melodiebildung erweist eher das Gegenteil. Doch sind das Einzelheiten, die den exemplarischen Wert der Ausgabe nicht berühren.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Johann Gottfried Walther: *Praecepta der Musicalischen Composition*, hrsg. v. Peter Benary, Leipzig 1955, Breitkopf & Härtel (= Jenaer Beiträge zur Musikforschung, hrsg. v. Heinrich Bessler, Bd. 2).

Von der Kompositionslehre J. G. Walthers kannte man bisher nur die weitläufige Beschreibung von H. Gehrmann (*J. G. Walther als Theoretiker* in *VfMw* VII, 1891) und die Auszüge, die A. Schmitz in seinem Aufsatz *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken J. G. Walthers* (*AfMw* IX, 1952) gegeben hat. Nachdem von Walthers *Musikalischem Lexikon* kürzlich in den *Documenta Musicologica* ein Faksimile-Nachdruck erschienen ist, hat P. Benary jetzt die handschriftlich erhaltene, im Original 640 Seiten umfassende Kompositionslehre in Druck gebracht. Die originale Schreibung wurde im wesentlichen beibehalten. Irreführende Abweichungen von der heutigen Orthographie wurden berichtigt und Wörter mit heute ungebräuchlichen Abkürzungen ausgeschrieben. Die Notenbeispiele sind in den originalen Schlüsseln wiedergegeben. Der Hrsg. hat in üblicher Weise die Seitenzahlen des Originals, in dem übrigens beide Teile getrennt voneinander paginiert werden, am Rande vermerkt, ohne jedoch den Seitensprung kenntlich zu machen.

Das Lehrbuch, das Walther dem Prinzen Johann Ernst von Weimar dediziert hat, gliedert sich in zwei Teile, von denen nur der zweite als Kompositionslehre anzusprechen ist. Der erste beschäftigt sich nach der Definition der Musik (als einer sonderlich auf *Mathesis* sich gründenden Wissenschaft) mit der elementaren Gesangslehre. Hier werden auch die alten Ligaturen noch gebracht, allerdings mit dem Hinweis: „Damit auch der Antiquitaet nicht gänzlich vergeßen werde . . .“ Bei der Erörterung der griechischen Saiten und Tetrachorde zeigt Walther ebenfalls, daß er die „Antiquitaet“ nicht vergißt. In den Ausführungen über die *Quantitas extrinseca* und *intrinseca* folgt er W. C. Printz. Ein längeres, alphabetisch geordnetes Register mit Definitionen der wichtigsten (insgesamt 277) fremdsprachigen musikalischen Termini bildet eine interessante Vorstufe zum Lexikon. Nicht alle Schlagwörter und auch nicht alle Erklärungen hat Walther später in das Lexikon übernommen. Als Gewährsmänner für seine Definitionen nennt er vor allem M. Praetorius und Th. B. Janowka, den Verfasser des nach unserer bisherigen Kenntnis ersten

musikalischen Sachlexikons von 1701. Das „*Crameri Lexicon*“, das Walther auf S. 42 nennt, ist bisher unbekannt. Bei dem „*Italiaenischen Dictionario*“ von „*Udinus*“ (S. 118) handelt es sich vermutlich um das italienisch-französische Lexikon von Antoine Oudin aus dem Jahre 1640. Auch der zweite Teil, die *Musicae Poeticae Pars generalis*, geht davon aus, daß die *Musica Poetica* eine mathematische Wissenschaft sei, „*vermöge welcher man eine Liebl. und reine Zusammenstimmung der Sonorum aufsetzet und zu Papier bringet, daß solche nachmahls kann gesungen oder gespielet werden*“. Ein relativ breiter Raum wird der Lehre von den Intervallproportionen gewidmet. Walther übt zwar, ausgehend von grundlegenden physikalischen Gesetzen, berechtigte Kritik an den Legenden über die Entdeckung der Proportionen durch Pythagoras, aber er hebt dennoch die mathematische Seite der Musik hervor. Obwohl er eingesteht, daß von vielen seiner Zeitgenossen die *ratio* verachtet und nur der *sensus*, das Gehör, anerkannt werde, tritt er für eine Verbindung der von ihm höher bewerteten Theorie mit der Praxis ein: „*Nun wäre zu wünschen, daß die heutigen Componisten alle des Ptolemaei Schüler wären, und beyde musical. Richter, nemlich Τὸν λόγον, als den höhern, und Τὴν ἀκοήν, als den niederern zusammen setzten und mit einander vereinigten*“ (S. 84). In den einzelnen Kapiteln der Kompositionslehre beruft sich Walther vor allem auf Lippius, Baryphonus, Kircher, Bernhard und Printz. Darüber hinaus müssen Kuhnau (oder dessen Gewährsmann; vgl. K. Hahn in Kongreßbericht Hamburg 1956) und Theile genannt werden. Mit Kuhnaus *Fundamenta Compositionis* von 1703 stimmen Walthers Kapitel über die Modi in Text und Beispielen weitgehend wörtlich überein, und auch in den Kapiteln über die Intervalle, die Transposition und die Fugen finden sich viele wörtliche Übernahmen. Das Kapitel über die doppelten Kontrapunkte stammt einschließlich der Beispiele fast vollständig aus Johann Theiles *Contrapuncts-Praecepta*, die Walther bekanntlich eingehend studiert und abgeschrieben hat. Ein interessanter Beitrag zur Affektenlehre ist das Kapitel „*Von dem Texte*“.

Gegen die Bequemlichkeit, die der moderne Druck einer handschriftlich erhaltenen Quelle im Gegensatz zu einer Faksimile-Wiedergabe bietet, muß der Leser den Nachteil in Kauf nehmen, daß er an zweifel-

haften Stellen nicht weiß, ob hier Schreibfehler des Originals oder Druckfehler vorliegen. Der Hrsg. hat zwar in den Vorbemerkungen erwähnt, daß er an zweifelhaften Stellen Fragezeichen in eckigen Klammern gesetzt habe; er macht aber nur selten von dieser Möglichkeit Gebrauch. So bleibt z. B. offen, ob Walther wirklich im ersten Notenbeispiel auf S. 30 einen $4/2$ - und einen $4/8$ -Takt vorschreibt, ob auf S. 39 oben die Zeichen für den *Accentus* von Walther oder vom Hrsg. vergessen wurden und ob auf S. 108 f. die Numerierung im Text oder in den Notenbeispielen falsch ist. Mit dem Beispiel S. 108 unten weiß der Leser an dieser Stelle nichts anzufangen. Auch der Anfangsnote im Alt auf S. 117 traut man nicht recht. Auf S. 121 unten muß die zweite Note im Baß wohl ein *e* sein, und auf S. 123 ist im zweiten Notenbeispiel offenbar *fis'* (und nicht *eis'*) gemeint. In dem fehlerhaften Notenbeispiel auf S. 165 unten findet sich ein Fragezeichen in runden Klammern; sollte es wirklich schon von Walther gesetzt worden sein? Wenn der Raum für das (nicht gerade mit letzter Präzision formulierte) Vorwort und für die Vorbemerkungen vielleicht aus technischen Gründen beschränkt werden mußte, so hätte man sich statt der Ausführungen über Walthers Stellung gegenüber der „*musikalischen Fortschrittsgesinnung . . . der Welt profan-bürgerlichen Musizierens*“ etwas eingehendere Bemerkungen zur Druckwiedergabe gewünscht. Schließlich sei noch auf einen kleinen Schönheitsfehler hingewiesen: Im Namensregister sind zu den Seitenzahlen 1–64 jeweils 2 Seiten hinzuzuzählen.

Mit der Veröffentlichung von Walthers *Praecepta* hat der Hrsg. der Musikwissenschaft eine Kompositionslehre zugänglich gemacht, die das Lehrgut der Zeit zusammenfaßt. Es sind zwar nicht alle Zweige der Musiktheorie berücksichtigt. So verzichtet Walther z. B. auf eine Erörterung von Stilfragen und auf die Generalbaßlehre, er beschäftigt sich aber um so ausführlicher mit den Fortschreitungsregeln, den Tonarten und Klauseln und der Kontrapunktlehre. — Der Hrsg. kündigt im Vorwort die Veröffentlichung einer Studie über die Kompositionslehren der Bachzeit an.

Martin Ruhnke, Berlin

Walther Reinhart: Die Aufführung der Johannes-Passion von J. S. Bach und deren Probleme. Jahressgabe 1956 der Inter-

nationalen Bach-Gesellschaft. Zürich, Verlag Hug & Co. 87 S. (2., gelegentlich veränderte Auflage; 1. Auflage: Leipzig, C. Merseburger 1933).

Der Initiator der Internationalen Bach-Gesellschaft legt hier das Ergebnis seiner langjährigen Bemühungen als Dirigent und Chorleiter um die Aufführung von Bachs *Johannespassion* erneut der Öffentlichkeit vor. Am Anfang der Schrift stehen referierende Bemerkungen zur Entstehungsgeschichte des Werkes und zum Wesen der Bachschen Passionen sowie allgemeine Darlegungen zum Chor- und Orchesterapparat (welche ein Vielfaches jener Besetzungstärke vorschlagen, die Bach selbst für notwendig erachtet hat); hierauf folgen, „als *Nachschlagewerk systematisch*“ nach Rezitativen, Volkschören, Chorälen und Gesangs-Soli der verschiedenen Stimmen geordnet, häufig detaillierte Ratschläge für die einzelnen Nummern, in der Absicht zu zeigen, welche Mittel „*absolut erforderlich*“ sind, um die *Johannespassion* „*sinngemäß zu interpretieren*“ und eine Aufführung für die Zuhörer zum „*wahrhaften Erlebnis*“ werden zu lassen. Im einzelnen betreffen die Ratschläge u. a. die Versetzung der Arie Nr. 58 „*Es ist vollbracht*“ hinter Nr. 59 (wodurch sie von dem zugehörigen Rezitativ getrennt wird), die Ausführung des Continuo (wobei Klavierinstrumente, deren „*Hämmer an der Anschlagstelle mit Stahlnägeln besteckt sind*“, eine hervorragende Stellung einnehmen); sie betreffen ferner, besonders bei fast allen Volkschören, Änderungen der Instrumentation, in einigen Fällen sogar der Noten und des Textes, sowie Tempo und Dynamik. Es erübrigt sich, hierauf näher einzugehen: R. Steglich hat in *Musik und Kirche* 27 (1957) 94–102 dazu in eigener Weise das Wort ergriffen, A. Mendel in seinem Klavierauszug der *Johannespassion* (New York, Schirmer [1951]) mit glücklicher Hand die Ansprüche von Wissenschaft und Praxis vereinigt. Nur zwei Einzelheiten seien bemerkt: wenn die Schrift als „*wesentliches Grunderfordernis*“ nennt, „*Evangelienteile (Geschichte) und eingeschobene dichterische Teile (Gegenwart) vollkommen auseinanderzuhalten*“ (infolgedessen auch eine getrennte Aufstellung der ausführenden Klangkörper empfiehlt), so kann ebensowohl die Ansicht vertreten werden, es sei Bach und seiner Zeit gerade darauf angekommen, die gegenwärtige Wirkung jenes geschichtlichen Ereignisses von Gol-

gatha in der christlichen Gemeinde deutlich zu machen; wenn sie ferner den Eingangschor „Herr, unser Herrscher“ als „die am wenigsten wertvolle Nummer des ganzen Werkes“ bezeichnet und deshalb in ihm ein „sehr frühes Stück“ erblickt, so lehrt die Überlieferung, daß dieser Chor kaum vor der Mitte der dreißiger Jahre entstanden sein kann. Ulrich Siegele, Tübingen

Alfred Einstein: Von Schütz bis Hindemith. Essays über Musik und Musiker. Zürich 1956, Pan-Verlag, 271 S., 4 Tafeln. Der Anregung Richard Schaals in MGG (Artikel *Einstein*), die weit verstreuten viele hunderte Presseartikel Einsteins in einem Sammeldruck allgemein zugänglich zu machen, ist jetzt der Pan-Verlag dankenswerterweise gefolgt. Unter dem Titel *Von Schütz bis Hindemith* hat er einen Band von 31 Essays zusammengestellt, die teils noch ungedruckt waren, teils von E. während der Jahre seiner Münchener und Berliner Kritikertätigkeit und auch nach seiner Emigration im Berliner Tageblatt, in der Zeitschrift für Musik, in der Basler Nationalzeitung, der Dreiwochen-Schrift u. a. veröffentlicht worden waren. Die bunte Mannigfaltigkeit der Themen berührt Musiker wie Schütz, Bach, Haydn, Beethoven, Schubert, Brahms, Wagner, Pfitzner, Verdi, Strauss, Busoni, Berg, Hindemith und Furtwängler, sowie eine Reihe allgemeiner Themen, wie *Musikgeschichte als Geschichte von Fiktionen*; *Der Charakter der alten Musik*; *Die Krisen in der Musikgeschichte*; *Komponist, Staat und Wirklichkeit*; *Die Enterbten*; *Die Sterblichkeit der Oper*; *Opus I*; *Opus Ultimum* und *Juden in der Musik*. Die Fülle des vorhandenen Materials gestattete es, das Thema „Mozart“ ganz herauszunehmen und für einen eigenen Sammelband bereitzustellen, der dem vorliegenden hoffentlich bald folgen wird.

Daß die Produkte der seriösen Tagesschriftstellerei E.s, als von einem der „glanzvollsten Vertreter deutschen Musikschrifttums“ (Redlich), weites Interesse bei Kennern und Liebhabern beanspruchen dürfen, steht außer Frage. E. gehörte zu den wenigen, denen es gegeben ist, wissenschaftliche Akribie mit feuilletonistischer Eleganz und stilistischer Brillanz zu vereinen. Die Essays müssen somit bis zu einem gewissen Grade als Ergänzung und Abrundung seiner wissenschaftlichen Leistung verstanden werden.

Mit beneidenswerter Sicherheit und einer ihn ehrenden Offenheit hat E. stets auf das

Wesentliche der Dinge hingewiesen, und in manchem seiner treffenden Aperçus verbirgt sich eine tiefere Erkenntnis als in breiten wissenschaftlichen Abhandlungen. Wenn er ausführt: „Wichtig in bezug auf die alte Musik ist die oft vergessene Tatsache, daß sie weder für die Musikologen des 19. und 20. Jahrhunderts, noch für die Dirigenten, Chöre, Orchester und Konzertsäle unserer Zeit geschrieben wurde“ (S. 68), so ist das eine Wahrheit, die man sich als Forschender getrost über seinen Arbeitsplatz hängen sollte, und in der Forderung: „Wir sollten ein altes Musikstück... nie von unserem erleuchteten Standpunkt, dem Standpunkt des 20. Jahrhunderts aus beurteilen. Wir müssen uns fragen: ‚Für welche Gelegenheit wurde es geschrieben?‘ Nur wenn wir diese Frage beantworten, gelangen wir auch zur Erkenntnis der wirklichen Bedeutung eines solchen Stückes“, deutet E. sehr nachdrücklich auf die oft verkannten Gefahren hin, Kunsterscheinungen vergangener Epochen allein nach ihrer Gültigkeit für eine ihnen wesensfremde Zeit, nämlich die Gegenwart des Beurteilers, zu bewerten.

Trotz der sorgfältigen Auswahl seitens des Verlages sind nicht alle Essays gleichwertig, was bei dem Gelegenheitscharakter dieser kleinen Arbeiten nicht weiter wundernimm. So interessanten und profunden Kapiteln wie über Schütz, Bach oder Beethoven, um einige herauszugreifen, stehen weniger gelungene zur Seite wie über *Verdi als Briefschreiber*, *Hans Pfitzner* oder *Juden in der Musik*, obwohl auch hier Treffendes gesagt ist und der kenntnisreiche wie stil-sichere Autor erkennbar bleibt. Gerade aber das letzte der genannten Themen hätte man sich aus der Feder E.s ausführlicher gewünscht, zumal hier eine Reihe von Problemen noch ungelöst ist oder einer neuen Beurteilung bedarf. Daß sich in den Essays eine Fülle subjektiver Äußerungen findet, ist verständlich. Der objektive Wissenschaftler fühlte sich hier wohl im Recht, mehr als anderswo sein persönliches Urteil in den Vordergrund zu stellen, das sich manchmal sogar Heineschem Sarkasmus nähert: „... Strauss nimmt den Ruhm voraus, den im Jahre 1964 ihm vielleicht niemand mehr spenden wird...“ (1934) (S. 34), oder „Das ist der alte Wagner, der beinahe selbst ein Wagnerianer geworden ist“ (S. 119). Beißende Ironie enthüllen Sätze wie: „Aber weder Professor Koch noch Professor Glase-napp verstanden das Geringste von Musik,

in schöner Harmonie mit den meisten Wagner-Biographen . . .“ (S. 118).

Besonders aktuelles Profil erhalten E.s Formulierungen verständlicherweise, wenn sich das Thema am Schnittpunkt soziologischer oder gar politischer Probleme bewegt. Die Abschnitte *Komponist, Staat und Wirklichkeit* und *Wilhelm Furtwängler* tragen somit den ganz persönlichen Stempel ihres Autors, und die Sätze erhalten manchmal sogar die Prägnanz von Maximen: „*Es kommt nicht auf die politische Gesinnung an, sondern auf seine künstlerische Qualität. Es ist ein besonderes Glück, daß 'God save the King' und noch mehr das unsterbliche 'Gott erhalte' des Joseph Haydn so gute Lieder sind, und ein besonderes Unglück, daß das 'Horst-Wessel-Lied' des Dritten Reiches ein so erbärmliches und zusammengeflicktes Machwerk ist; es spricht für die musikalische Potenz etwa des kommunistisch gesinnten Hanns Eisler, daß seine Chöre meist voll Spannung, Gewalt, Kraft sind, aber sie wären das nicht weniger, wenn man ihnen Texte mit sozusagen entgegengesetzten Vorzeichen unterlegte. Nochmals: Gesinnung ist nichts; Persönlichkeit, Können alles*“ (S. 199).

Zu bedauern ist, daß dem Bändchen ein informierender Anmerkungs- und auch ein Personenregister fehlen. Wenn E. das Kapitel über *Die Sterblichkeit der Oper* beginnt: „*Im letzten Jahrgang dieser Zeitschrift . . .*“, so fragt der Leser mit Recht, um welche Zeitschrift es sich handelt; wenn vom Schützenfest in Berlin die Rede ist, so will der Leser wissen, wann dieses stattfand. Überhaupt würden die Essays gewinnen, wäre ihr Entstehungs- oder Publikationsdatum beigelegt, das man manchmal schmerzlich vermißt. Oft vermag sich der informierte Leser das Entstehungsdatum aus dem Inhalt zu rekonstruieren, aber nicht immer. Alles in allem: ein Buch, das man nicht nur mit Vergnügen liest, sondern auch mit Gewinn aus der Hand legt.

Heinz Becker, Hamburg

Gerhard Bork: *Die Melodien des Bonner Gesangbuchs in seinen Ausgaben zwischen 1550 und 1630. Eine Untersuchung über ihre Herkunft und Verbreitung.* (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte. Heft 9) Köln und Krefeld, Staufens-Verlag 1955. (8), 230, IX, 23 S.

W. Hollweg hat in seiner *Geschichte der evangelischen Gesangbücher vom Niederrhein im 16. bis 18. Jahrhundert* (Güters-

loh 1923) die Bedeutung des Bonner Gesangbuchs eingehend gewürdigt und über seine Verbreitung sowie seinen Einfluß auf andere Gesangbücher ausführlich berichtet. Wie bei den meisten älteren Arbeiten, hat er jedoch nur die Texte der Lieder berücksichtigt, nicht aber ihre Melodien. So war eine Untersuchung über die Herkunft und Verbreitung der Melodien, wie sie diese von der Phil. Fakultät der Universität Köln als musikwissenschaftliche Dissertation angenommene Arbeit im Titel ankündigt, höchst erwünscht. Darüber hinaus muß der Hymnologie, die als Wissenschaft bisher meist nur im Rahmen der praktischen Theologie oder der Literaturgeschichte, höchst selten aber im Rahmen der Musikwissenschaft betrieben worden ist, jede Arbeit dieser Art willkommen sein; denn sie kann ihre Aufgabe nur dann erfüllen, wenn sie von allen in Frage kommenden Disziplinen gleichmäßig gefördert wird.

Der Verf. hat eine umfangreiche Materialsammlung zusammengetragen und dieses Material zu ordnen und zu sichten versucht; er gibt im I. Kapitel eine kirchengeschichtliche Einleitung, behandelt im II. den Fragenkreis der wichtigsten Vorlagen des Bonner Gesangbuchs, untersucht im III. seine verschiedenen Ausgaben, besonders die älteste auf uns gekommene von 1550 und versucht im IV. und V. Kapitel seinen Einfluß auf andere Gesangbücher und seine Verbreitung festzustellen. Ein Literatur- und Quellenverzeichnis sowie ein Notenanhang zeugen von dem fleißigen Bemühen, den umfangreichen Stoff zu bewältigen.

Leider ist dies nicht gelungen. Um nicht allzuviel Raum in Anspruch zu nehmen, beschränkt diese Kritik sich auf die in den Bereich der Musikwissenschaft fallenden Beanstandungen (im übrigen sei auf die umfassende kritische Würdigung im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, 2. Jg. 1956, S. 147 ff. verwiesen). Zunächst und vor allem ist festzustellen, daß das eigentliche Thema, die Melodien, in der ganzen Arbeit am schlechtesten wegkommt; ein sprachliches Symptom dafür ist, daß B. von „*Notenbeispielen*“ spricht, wo es sich um die Abdrucke der Melodien in den Quellen handelt. Daß diese in den ältesten Gesangbüchern von in Holz geschnittenen Druckstöcken abgedruckt wurden, scheint ihm unbekannt geblieben zu sein; infolgedessen erkennt er nicht, wie manche undeutliche Wiedergabe von Noten darauf beruht, daß

dem Notenschneider das Messer ausgerutscht ist, wodurch einmal eine Cauda, ein anderes Mal eine oder sogar mehrere Seiten eines Notenkopfs weggebrochen sind. Bei dem Liede „*Der torecht spricht*“ (Ps. 53) in Bonn 1550 fehlen z. B. von vier Seiten eines Notenkopfs drei, und doch ist zu erkennen, daß die betreffende Note (vgl. Anhang, S. 5 bei Anm. 2) nicht ganz fehlt, wie B. angibt. B.s Wiedergabe der Melodien im Notenanhang ist voller Fehler: Pausen, die an den Schluß des Stollens, also vor das Wiederholungszeichen, gehören, stehen stets dahinter; viele Pausenwerte sind falsch übertragen, manche Pausen fehlen, in anderen Fällen stehen Pausen, wo sie in Bonn 1550 fehlen. Die Angaben Tenor, Alt, Bariton usf. vor den modernen Schlüsseln sind irreführend: die Wahl des Schlüssels erfolgt rein aus Zweckmäßigkeitserwägungen und sagt in Gesangbuchdrucken nur ganz selten etwas über die Stimmlage aus; richtiger wäre es gewesen, die originalen Schlüssel und die erste Note voranzuschicken. Unzulänglich ist, wenn B. für die Herkunft der Melodien stets nur die älteste Quelle aus der Reformationszeit angibt, auch in vielen Fällen, bei denen vorreformatorische Quellen bekannt sind. Bei Prosatexten (wie z. B. dem Credo aus dem Straßburger Kirchenamt und dem Vaterunser) von einem „*Dichter*“ zu sprechen, offenbart eine Nachlässigkeit, die man einem Doktoranden nicht hätte durchgehen lassen dürfen. Auch hätte B. bei sorgfältiger Benutzung der einschlägigen Literatur aufgehen müssen, daß die Initialen M. G. beim Straßburger Credo auf den Bearbeiter der Melodie und nicht auf den Text zu beziehen sind — die genauen Angaben finden sich z. B. im *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*, Bd. I¹ (Göttingen 1941) S. 576, in der Anmerkung zur Weise 66, und B. hätte besser getan, dieses Werk nicht nur „*im Einzelfall*“ (vgl. sein Vorwort) heranzuziehen. Bei der Datierung älterer Quellen vermißt man ebenfalls die Benutzung neuerer Literatur: so wäre z. B. die von H. Hofmann angenommene und unverzeihlicherweise sogar in die Faksimile-Ausgabe (Leipzig 1914) — wenn auch in eckigen Klammern — eingedruckte Jahreszahl 1530 beim Enchiridion von Michael Blum, Leipzig, nach dem genannten Handbuch (S. 538) oder Bd. 35 der Weimarer Luther-Ausgabe (S. 318) leicht in 1528/29 zu berichtigen gewesen.

In vielen Fällen hätte bei größerer Sorgfalt die Abhängigkeit des Bonner Gesangbuchs von älteren Vorlagen genauer nachgewiesen werden können; um nur ein Beispiel zu nennen: der ganze Befund bei „*Dir, o Herr, will ich singen*“ (Ps. 9) läßt deutlich erkennen, daß das in Zürich gedruckte Konstanzer Gesangbuch von 1540 als Vorlage gedient hat, weil nämlich ein Notendruckstock, die 2. Notenzeile (nicht Schlußzeile!) aus Ps. 72 derselben Ausgabe, irrtümlich vom Setzer an den Schluß der Weise des Ps. 9 gesetzt worden ist, die in Bonn 1550 selbständig verbessert erscheint, während Blarers Gesangbuch, das nach B. als Vorlage gedient haben soll, den richtigen Schluß gehabt haben muß, der ganz anders aussieht. Eine wichtige Frage wird von B. nicht gestellt und darum nicht beantwortet: welche Lieder aus zeitgenössischen Quellen werden nicht aufgenommen, und warum nicht? Wenn er (S. 36) feststellt, daß in Bonn 1550 aus Babst 1545 nur 16, aus Straßburg 1545 nur 4 und aus Konstanz/Zürich 1540 „nur“ 28 (von 83!) Liedern fehlen, so hätte die Zusammenstellung und Untersuchung dieser Lieder wohl Anhaltspunkte dafür ergeben, welche Grundsätze die Herausgeber des Bonner Gesangbuchs bei der Auswahl geleitet haben, und zwar nicht nur in bezug auf die Texte, sondern unter Umständen auch bei den Melodien.

Zusammenfassend muß festgestellt werden, daß das eigentliche Thema der Arbeit nur unzureichend behandelt und noch längst nicht erschöpft ist.

Konrad Ameln, Lüdenscheid

Ludwig K. Mayer: Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts. Verlagsbuchhandlung Leitner & Co., Wels-Wunsiedel-Zürich o. J. [1956], 176 S.

Der Verf. ordnet seinen Stoff, angeregt durch die Arbeiten von Lorenz und Pinder, nach Komponistengenerationen. Das Bedürfnis, den Generationsgruppen aber noch erklärende Namensetikette zu verleihen, verführt ihn dabei zu einigen Gewalttätigkeiten. Zwischen der Generation der um 1880 Geborenen als den Vertretern des „*Revolutionären Umbruchs*“ (Schönberg, Strawinsky, Webern, Casella, Satie) und der Generation von ca. 1895 (Hindemith, Ibert, Jarnach, Krenek usw.) als den Vertretern der „*Neuen Musik*“ unterscheiden zu wollen, ist wenig sinnvoll. Und was besagt schon ein Begriff wie der der „*Neuen*“

Klassizität“ noch, wenn er kennzeichnend sein soll für so verschiedene Erscheinungen wie Distler und Messiaen, wie Schostakowitsch und Dallapiccola, wie Orff und Françaix?

Der Verf. verzichtet ganz bewußt sehr weitgehend auf Werturteile. In seiner „Vorbemerkung“ sagt er dazu: „Die Aufgabe des vorliegenden Buches konnte . . . nicht die sein, dem Leser Wertungen und Urteile zu bieten, sondern zu versuchen, ihm die großen stilistischen Entwicklungszüge klar zu machen, aus denen das neuere Musikschaffen resultiert und aus denen sich seine Problematik erklären läßt.“ Diese Aufgabe ist in diesem Buch gut gelöst. Seinem Zweck, ein „Studienhelfer“ zu sein, wird das Buch durch seine stilistischen Vorzüge besonders gerecht: es liest sich gut.

Bei der Auswahl der Komponisten ging es Mayer mehr um das „Typische“ als um das „Individuelle“. So läßt sich das Fehlen mancher Namen durchaus rechtfertigen. Aber sind die besprochenen Siegfried Wagner oder Josef Reiter in stärkerem Maße „typische“ Gestalten als der nicht besprochene Edgar Varèse, dessen „Ionization“ allerdings erwähnt, aber Charles Ives zugesprochen wird? Ein anderer, in einer zweiten Auflage leicht zu korrigierender Fehler ist die Nachricht, Anton von Webern sei in England in der Emigration gestorben.

Da M. erfreulicherweise auch die allerneueste Entwicklung berücksichtigt, berichtet er auch davon, wie eng sich die Jüngsten heute an Webern anschließen, „als an den extremsten Vertreter des musikalischen Expressionismus“. Aber es ist doch gerade der späte Webern, der hier als Vorbild dient. Und zu dessen Charakterisierung ist das Wort „Expressionismus“ zumindest ungeschickt gewählt. Im übrigen steht diese (richtige) Feststellung im Widerspruch zu der (irrigen) Behauptung, daß von Weberns Musik nichts in die Zukunft weise.

Erfreut findet der Leser des schmalen Bandes am Schluß eine instruktive, von 1860 bis in die Gegenwart reichende Zeittafel, an die sich ein allerdings etwas willkürlich zusammengestelltes Literaturverzeichnis anschließt.

Sieht man von den aufgezeigten Schönheitsfehlern ab, so bleibt genug Positives, das dem Buch das Prädikat eines knappen, übersichtlichen und sehr objektiven Kompendiums einträgt. Harald Heckmann, Kassel

Karl M. Klier: Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen. Kassel und Basel 1956, Bärenreiter-Verlag, 107 S., 118 Abb., 36 Musikbeispiele.

Karl M. Klier, einer der bekanntesten und erfolgreichsten Volksliedsammler der Gegenwart, bietet mit dem vorliegenden Buch den ersten Versuch einer Gesamtdarstellung der im Alpenraume vorkommenden Volksinstrumente nebst der dazu gehörigen Musik. Es ist das Ergebnis einer fast dreißigjährigen Sammelarbeit, welche sich nicht nur auf die Erfassung historischer Quellenzeugnisse erstreckte, sondern vor allem auch auf den gegenwärtig noch im Gebrauch befindlichen Restbestand, worin sein besonderer Wert liegt. Daher werden die Klangwerkzeuge nicht nur als tote Materie klassifiziert oder ihre handwerkliche Fertigung entwicklungsgeschichtlich beschrieben, sondern stets auch der dazu gehörige Musizerraum in die Betrachtung sinnvoll mit einbezogen. Somit ist diese ansprechende und nützliche Publikation auch kulturgeschichtlich, volks- und gegenwartskundlich von Belang. Der Musikhistoriker findet ebenfalls eine reiche Stofffülle vor, denn wie schon der Titel offenbar anzeigen soll, handelt es sich hier nicht nur um Instrumente, die ursprünglich und ausschließlich den Grundschichten zugehören, sondern auch um Übernahmen aus dem Musikleben der Oberschichten (z. B. Harfe und Gitarre seit dem 18. Jahrhundert). Wie umgekehrt auch Volksinstrumente und damit verbundene einfache Musizierpraktiken immer wieder auf die Kunstmusik im Alpenraume produktiv einwirkten, sieht man etwa am Beispiel des von K. nicht erwähnten „pumhart“ beim Mönch von Salzburg oder dem Leiermann von Schubert.

K. behandelt nacheinander „Urtümliches“, worunter er die verschiedensten Idiophone frühzeitlichen Ursprungs, Glocken und Trommeln versteht, das Alphorn, die Quer- und Langflöte, Dudelsack und Drehleier, Hackbrett und „Hölzernes G'lachter“, Harfe und Gitarre, die Geige, Maultrommel, Mund- und Ziehharmonika, die Zither sowie die vorherrschenden Ensemblebildungen (vor allem Pfeife und Trommel, Schalmei und Sackpfeife, Geige, Hackbrett und Baßgeige, zwei Violinen und Baß). Herstellungsart, Stimmung und Spielweise der Instrumente werden anschaulich beschrieben. Der Text ist knapp gehalten und dient hauptsächlich der Erläuterung der 118 durchweg mit Geschick

aus einem größeren Bestande ausgewählten Bilder sowie der 36 Notenbeispiele, von denen viele hier erstmals gedruckt vorgelegt werden. Die Grenzen der sehr stoffreichen Darstellung liegen darin, daß auf ein tieferes Eindringen in die Frühgeschichte dieser vom Volke gespielten Instrumente ausdrücklich verzichtet wird und die detailliertere Beschreibung somit zumeist erst mit dem 16. Jahrhundert einsetzt; außerdem stammt der überwiegende Teil des herangezogenen Materials aus dem österreichischen Alpengebiet, wogegen der schweizerische und französische Gebirgsanteil unverhältnismäßig stark zurücktritt. Diese fehlende räumliche Weite wird vor allem bemerkbar bei der Aufreihung der Idiophone, von denen es offensichtlich in den Westalpen noch reichere Überlieferung gibt als in dem hier vorzüglich erforschten Ostteil. Nur bei Instrumenten wie dem Alphorn, das in jüngster Zeit in den österreichischen Alpen nicht mehr gespielt angetroffen werden konnte, stützen sich Bild und Wort vornehmlich auf schweizerische Quellen.

Um bei einer etwaigen Neubearbeitung bestehende Unklarheiten beseitigen zu helfen, sei auf das Folgende kritisch hingewiesen. Zu klären ist im vorliegenden Zusammenhang der Begriff „volkstümlich“, denn nicht nur werden auf S. 7 die Alpen als „ein volkstümliches Rückzugsgebiet“ bezeichnet, was nicht recht verständlich ist, sondern auch das gesamte aufgeführte Instrumentarium wird so gekennzeichnet, also die Ratsche neben der Violine, das Wurzhorn neben der Pedalarfe. Unschärf scheint auch die inhaltliche Abgrenzung des ersten Kapitels mit der Überschrift „Urtümliches“, denn hier werden zwar Brummtopf und Trommel, Klappern und Okarinas behandelt, das Alphorn sowie andere nicht minder „urtümliche“, d. h. aus der Frühzeit stammende Instrumente jedoch ausgeklammert und gesondert aufgeführt. Da sichtlich eine große Anzahl der Abbildungen erst während der letzten Jahrzehnte aufgenommen worden ist, möchte man sich zwecks weiterführender Untersuchungen bei möglichst allen eine genaue Zeitangabe wünschen. Zum Kapitel „Quer- und Langflöte“ sei ergänzend auf die wertvolle Göttinger Dissertation von H. Moeck über *Ursprung und Tradition der Kernspaltflöte der europäischen Folklore* (1951) verwiesen. Die für die jeweiligen Instrumente bzw. Ensembles sehr instruktiven Notenbeispiele stammen naturgemäß fast

sämtlich aus jüngster Überlieferung, denn protokollgetreue Aufzeichnungen aus der Zeit vor 1800 gibt es nur sehr wenige. Eine davon findet man auf S. 68. Diese Art einfachster Tanzmelodik ist jedoch schon vor dem 17. Jahrhundert belegbar. Sie findet sich in ganz Eurasien, seit dem 13. Jahrhundert ist sie bekannt aus der französischen Reigenliedmelodik, seit dem 14. Jahrhundert auch in Instrumentalstücken. Die hier begegnende quintweise Versetzung einer viertaktigen Zeile kommt indessen nicht einem echten Tonartwechsel gleich, wie von K. angenommen wird (s. dazu eine ausführliche Melodietafel in meinem demnächst erscheinenden Buche *Der fahrende Musiker im spätmittelalterlichen Europa*). Trotz dieser Einzelheiten betreffenden Einwände darf man die bestens mit Kunstdrucktafeln ausgestattete Schrift als künftig für diesen Forschungszweig unentbehrliches Grundbuch dankbar begrüßen. Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Alexander Buchner: *Die Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*. Artia, Prag, 1956. 52 S. Einleitung und 323 Abbildungen. Eine gut unterrichtende Einleitung über die Geschichte der Instrumente geht dem Hauptteil, 323 zum größten Teil herrlichen Abbildungen, darunter auch farbigen, von Instrumenten sowohl, als auch Darstellungen aus der bildenden Kunst, voraus. Die Kunstdenkmäler, Gemälde, Zeichnungen, Stiche, Miniaturen, Fresken, Kunstgewerbe bringen, neben öfter abgebildeten, zum großen Teil bisher nicht veröffentlichtes Material der Bilddarstellung von Instrumenten, darunter vieles aus der Tschechoslowakei, aus Kirchen und Privatbesitz. Die Schönheit vieler Instrumente, auch orientalischer, und der Darstellungen ist oft so packend, daß man zunächst jeden gelehrten Zweck vergißt. Bei der Fülle des Gebotenen sei auf Einzelheiten einzugehen verzichtet. Kleine Einwendungen könnten dem Werk keinen Abbruch tun. Dem Hrsg. und dem Verlag darf man gratulieren. Hans Engel, Marburg

Europäische Lieder in den Ursprachen. Im Auftrage der Deutschen Unesco-Kommission herausgegeben von Josef Gregor, Friedrich Klausmeier und Egon Kraus. Bd. 1, 224 S.; Die romanischen und germanischen Sprachen. Verlag Merseburger, Berlin. Das schon in seiner äußeren Aufmachung sehr ansprechende Liederbuch wird, wenn es

einmal richtig bekannt geworden ist, in den Schulen aller Länder und bei den Jugendverbänden sich großer Beliebtheit erfreuen. Der vorliegende erste Band — ein zweiter ist in Vorbereitung — enthält insgesamt 146 Lieder aus dem germanischen und romanischen Sprachbereich Europas. Mit 28 Liedern ist der deutschsprachige Raum nicht nur am stärksten, sondern auch sehr charakteristisch vertreten. Der die Landschaft und die nationalen Eigenständigkeiten eines Volkes kennzeichnende Melodietypus war für die Auswahl ebenso wichtig wie die lebendige Pflege der Lieder bei den einzelnen Völkern und die ansprechende, leichte Sangbarkeit, damit die Weisen „aus dem Dunkel der Notensich zu lebendigem Klang erfüllten“ und eines Tages wirklich „weltläufig“ würden. Der Absicht einer leichten Verbreitung kommt die für die Ausgabe grundsätzlich beibehaltene Einstimmigkeit sowie die übersichtliche und klare Notierungsweise sehr entgegen. Die im Anhang gegebenen Erklärungen, das kleine Instrumentenlexikon, das äußerst wertvolle Quellen- und Sachgruppenverzeichnis, die Lautumschrifttafel, Aussprachehinweise und deutsche Übersetzung vervollständigen die überaus schätzenswerte Sammlung, deren Gesamtedition in verdienstvoller Weise von W. Wiora besorgt wird. Für die geschmackvolle Ausstattung und den sehr angemessenen Preis verdient der Verlag volle Anerkennung. Alles in allem: eine erfreuliche Ausgabe unter den in den letzten Jahren neuerschienenen Liederbüchern, der man eine schnelle und weite Verbreitung wünscht, damit vielleicht einmal die Geschichte feststellt, daß der Zusammenschluß Europas nicht unwesentlich durch die herzenbindende Kraft der Lieder einer singenden Jugend mitvollzogen wurde!

August Scharnagl, Regensburg

Anton Kern: Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz (Handschriftenverzeichnisse österreichischer Bibliotheken, Steiermark, Band 2). Wien 1956, Verlag der österreichischen Staatsdruckerei. 412 S. Auslieferung für Deutschland und USA: Otto Harrasowitz, Wiesbaden.

Österreich hat mit diesem vorbildlichen Abschlußband der Hss.-Katalogisierung der Grazer Universitätsbibliothek nicht nur seiner tatkräftigen Unterstützung der Erschließung wichtiger Quellen Ausdruck verliehen, sondern auch dem langjährigen Wahrer die-

ser Sammlung, Anton Kern, kurz nach dessen Ableben ein würdiges Denkmal gesetzt. Der erste, 1942 erschienene Band hatte die Choralforschung auf diese z. T. bedeutenden Hss. hingewiesen. Jetzt möchte man nur wünschen, daß sie bald einen Bearbeiter fänden. Die Reichhaltigkeit der Sammlung, die größtenteils aus aufgehobenen Klöstern zusammengetragen ist, wird wieder durch die vielen liturgischen Fragmente, die in diesem Band sorgsam verzeichnet sind, demonstriert. Aus zerschnittenen Choralcodices stammen sechs Gradual- und 18 Brevierfragmente. Zu dieser Zahl sind noch einige Bruchstücke zu zählen, die aber nicht eindeutig bestimmt werden. K. registriert bei allen Bänden Neumen- und Notenvorkommen, bei Sequenzen, Hymnen und Tropen überdies die Chevalier-Nummer. Das Festhalten an diesem internationalen Brauch zeigt deutlich, wie schwerwiegend der manchmal zu beobachtende Verzicht auf diese Nummern sich auszuwirken vermag, weil auch die Angabe der *Analecta hymnica* keine Sicherheit abgibt und zudem oftmals dennoch die Notwendigkeit einer „Umrechnung“ zu Chevalier besteht. Der Musikforscher sei noch auf folgende Besonderheiten aufmerksam gemacht: Hs. 798, Tonarius aus dem 13. Jahrhundert; Hs. 1040, Fragment mit „*Media vita in morte sumus*“, 14. Jahrhundert; Hs. 1361 bietet einen nicht identifizierten, um 1600 geschriebenen Musiktraktat; Hs. 1510 überliefert eine Liedersammlung, um 1780, und Hs. 2064 eine aus dem Jesuitenkollegium Graz stammende Sammlung von Werken Lassos, Vaets und nicht bekannter Meister.

Trotz dem fehlenden Register erfüllt der Band alle Erwartungen, die der Benutzer hegt.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Journal of the International Folk Music Council, Volume IX, Cambridge 1957, W. Heffer and Sons Ltd., 116 S.

Die Städte Freiburg und Trossingen waren im Jahre 1956 Tagungsorte des International Folk Music Council, der hier erstmals seine jährliche Konferenz auf deutschem Boden abhielt. Auf eine nur von wenigen Experten besuchte Arbeitstagung in Freiburg (siehe *Mf X*, S. 150) folgte eine öffentlichere Veranstaltung in Trossingen und Stuttgart mit einigen Sitzungen. Die darin gehaltenen Referate sind zum größten Teil in dem vorliegenden Jahrbuch abgedruckt. Von insgesamt 24 Beiträgen wurden elf in deutscher

Sprache vorgetragen. Angesichts dieses hohen Prozentsatzes erhebt sich die Frage, warum man diese 50 Prozent nicht in der Originalfassung, sondern lediglich in englischer bzw. französischer Übersetzung wiedergibt. Zeigt sich doch auch an Hand dieses Bandes, daß bei zunehmend aktiverer Teilnahme des Ostens die einengenden Bestimmungen aus den ersten Nachkriegsjahren als überholt gelten müssen und der deutschen Sprache nunmehr hier der gebührende Platz eingeräumt werden sollte.

Neben teilweise sehr interessanten Tanzbeschreibungen von J. Nketia, M. Douglas und Salvador de Barandiaran findet man wissenschaftlich unbedeutende Beiträge, wie etwa den von Abdel Rahman Sami über *Folk music and musical trends in Egypt today* oder „summaries“ von Vorträgen, die zu sehr gekürzt wurden, um mehr als Andeutungen enthalten zu können.

Von Belang hingegen erscheinen ein Aufsatz von B. Bronson „*About the commonest british ballads*“, ein aus der reichen Erfahrung eines Rundfunkexperten geschöpfter Bericht von W. Kutter, in dem produktive Wege für die Tätigkeit des Radios aufgezeigt werden, und ein Überblick von Pál Járdányi über „*The significance of folk music in present-day hungarian musicology and musical art*“. Letzterer enthält den sichtlich mit Stolz vorgetragenen Satz: „*that the focal point and the principal source of almost every department of Hungarian musical life is the folk song*“. Während ein Referat von Abbasuddin Ahmed über Volksgesänge in Ostpakistan zu vielen kritischen Bedenken Anlaß gibt, so etwa über den unzutreffenden Satz: „*that folk song differs in different parts of the world is because Nature is not identical all over the world*“, vermochte K. Reinhard über zwei ergebnisreiche Sammelfahrten in der Türkei, deren Ernte aus 700 Tonaufnahmen besteht, mit Erfolg zu berichten. Eine Kurzfassung des grundlegenden Beitrages von W. Wiora über die Methode der vergleichenden Melodienforschung verweist auf die geplante vollständige Veröffentlichung. H. Hickmann teilt Einzelheiten mit über ein ägyptisches Brauchtum, das möglicherweise in der Pharaonenzeit seinen Ursprung hat. L. Lloyd liefert beachtenswerte Hinweise über die geschichtliche Entwicklung von Volksliedern, dargestellt an rumänischen Schallaufnahmen aus den letzten Jahren, verglichen mit Bartóks Aufzeichnungen von

1913/14 aus derselben Gegend von Hunedoara. So wird wieder ein vielseitiger Inhalt in diesem Jahrbuch auf nur 77 Seiten geboten, denn das letzte Drittel füllen Besprechungen über viele Neuerscheinungen.

Walter Salmen, Freiburg i. Br.

Hugo Leichtentritt: *Music of the Western Nations*. Edited and amplified by Nicolas Slonimsky. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1956. XVIII und 324 S.

Der Verf. ist uns allen aus seinen älteren Werken, dem umfangreichen und inhaltschweren Buch über Händel, seiner Geschichte der Motette und auch seiner Formenlehre wohlbekannt. Er gehörte der Generation der ersten Epoche unserer Musikwissenschaft an. Auch er mußte 1933 Deutschland verlassen und lebte bis zu seinem Tode 1951 in USA, zuletzt in Cambridge (Massachusetts). Gegenüber anderen Emigranten hatte er den Vorteil, daß Englisch seine zweite Sprache war, denn er hatte schon 1891 an der Harvard-Universität studiert, den Nachteil, daß er schon 59 Jahre zählte.

Das vorliegende Buch ist, außer *Music, History, and Ideas* (1938) eine in Amerika entstandene, seine letzte Veröffentlichung. Es stellt in 14 Kapiteln, nach Ländern aufgeteilt, eine Musikgeschichte in Umrissen dar. Vieles bleibt schon wegen des knappen Umfangs allzu cursorisch, und mehr als chronologisch geordnete Namen stehen in manchen Teilen nicht. Doch gibt es viele originelle Gesichtspunkte, schon in der Zusammenfassung, wenn der Verf. beispielsweise im ersten Kapitel über Griechenland nicht nur die Antike behandelt, sondern auch ihre Entdeckung und ihr Weiterleben in den Stoffen bis zu Křenek's *Leben des Orest*.

Das folgende Kapitel über die „Juden“ wirft viele Fragen auf. Es werden zwar alle bedeutenden jüdischen Musiker und Komponisten aufgezählt, und namentlich Dirigenten und Interpreten der Neuzeit bilden da eine stolze Elite. Aber was nun eigentlich „jüdische Musik“ ist, abgesehen von moderner Folklore, das hat noch keiner definieren können — weder die Nationalsozialisten mit Schimpfworten, noch Gradenwitz, Rothmüller u. a. mit Sympathie. Jede Definition verflüchtigt sich in Nichts. Mendelssohn ist eben, abgesehen davon, daß er ein höchst geprägtes Individuum ist,

ein deutscher Romantiker, der noch in der späteren Berliner Liederschule und in Zelterscher Kultur der Altklassiker wurzelt. Es fehlt übrigens in unserem Buch die national-jüdische-russische Schule der Krein und Gniessin (1914), der schon eine „Gesellschaft für jüdische Musik“, 1908, vorausgeht. Unter den jüdischen Interpreten vermissen wir noch manchen, so den 1942 in New York verstorbenen genialen Cellisten Feuermann.

Nicht ganz überzeugend ist das Kapitel *Supranational Polyphony*. Auch die kleineren Nationen werden geschichtlich betrachtet. L.s wahre Liebe aber sind die deutschen Romantiker; hier in der deutschen Musik wurzelt er, tragischer Widerspruch zwischen Neigung und Schicksal. Hier stehen in seinem Buch die persönlichsten Kennzeichnungen. Am Rande sei nur vermerkt, daß César Franck nicht deutsch-holländische, sondern rein deutsche Vorfahren hat, daß Liszt zwar auf ungarischem Boden geboren, aber ebenfalls rein deutscher Herkunft ist. Daß in der Hitlerzeit Mittelmäßigkeit in der deutschen Musik geherrscht habe, ist (ich möchte sagen: leider) unrichtig. Gerade Diktaturen haben es nötig, in der Welt wenigstens auf dem kulturellen „Sektor“ als große Förderer zu erscheinen, um ihr Prestige zu erhöhen. Juden und extreme Richtungen, deren Abstempelung oft sehr zufällig war, waren verboten. Aber die Kunst der Vergangenheit wird von allen Diktaturen als nationale Kunst besonders gepflegt! Strauss, Pfitzner, Krauß, Kabasta, Knapertsbusch, Furtwängler usw. waren gewiß nicht mittelmäßig. Was bleibt einem Künstler unter einer Diktatur anderes übrig, als seine Musik zu machen, solange er es kann? Alle Musiker können nicht auswandern. Dies zum Grundsätzlichen.

L.s Buch ist geeignet, kultivierte Nichtmusiker und Musikfreunde in die Geschichte der Musik und der Musikländer auf angenehme Art einzuführen. Auch der Fachmann wird manches gewinnen.

Hans Engel, Marburg

Kurt Reinhard: Chinesische Musik. Erich Röth-Verlag, Eisenach und Kassel, 1956, 246 S. mit 35 Notenbeispielen, 2 chinesischen Notationen, 8 farbigen, 30 einfarbigen Bildtafeln u. 5. Holzschnitten.

Zu einem Zeitpunkt, da der Traditionsstrom außereuropäischer Hochkulturen abzureißen droht oder schon verebbt ist, scheint es sinn-

voll, eine zusammenfassende Darstellung ihrer musikalischen Geschichte zu geben. So ist der vom Leiter des Berliner Phonogramm-Archivs unternommene Versuch, die chinesische Musik im Überblick zu betrachten, nur zu begrüßen. Gerade die geschichtstiefe ostasiatische Musikkultur, die sich von fremden Einflüssen verhältnismäßig lange unberührt erhalten hat, wird in der Gegenwart unter dem Ansturm abendländischen Musikdenkens in ihren Grundfesten erschüttert. Deutlich zeichnet sich das Ende einer Epoche asiatischer Musikentwicklung ab. Die Zukunft wird im Zeichen einer Auseinandersetzung mit west-europäischer Musik stehen und zur Aufnahme und Einschmelzung einiger ihrer wesentlichen Strukturelemente und Gestaltungsmittel wie der Dur-Moll-Tonalität, der Mehrstimmigkeit, des Instrumentariums u. a. auf der Grundlage des gleichschwebend-temperierten Tonsystems führen. Den Blick auf die Vergangenheit lenken, heißt, das Verständnis für die zukünftige Entwicklung fördern.

R.s Buch erscheint in der Reihe *Das Gesicht der Völker*, die die kulturellen Eigenheiten außereuropäischer Völker bisher nur durch das Prisma ihres Erzählgutes sichtbar werden ließ, und eröffnet eine Reihe weiterer Veröffentlichungen, die Rückschau auf die Musikkulturen außerhalb Europas halten wollen und sich nicht nur an den Musikwissenschaftler, sondern auch an den interessierten Musikliebhaber wenden. Diesem Rahmen entsprechend, bestand die Aufgabe nicht darin, neue Untersuchungen vorzulegen, sondern das von der Musikethnologie und Sinologie Erarbeitete in übersichtlicher und verständlicher Form zusammenzufassen. Der Verf. beginnt seine Darstellung mit einem Abriss der traditionsreichen Musikgeschichte Chinas, die auf Grund einer verhältnismäßig großen Zahl literarischer Quellen aus vorchristlicher Zeit wie z. B. dem *Li-dji* (Buch der Sitte) oder dem *Schi-djing* (Buch der Lieder) bis ins 2. Jahrtausend zurückverfolgt werden kann. Wenn diese schriftlichen Zeugnisse auch keine Musikdenkmäler enthalten, so vermitteln uns ihre z. T. sehr anschaulichen Berichte, die dankenswerter Weise sehr ausführlich zitiert werden, doch einen Eindruck von der hohen Wertschätzung, die die Musik im alten China genoß. Ihre weitere Entwicklung ist eng mit dem Schicksal des Staates verbunden. Die jeweiligen Herrscherdynastien bestimmen maßgebend Stil und Ausführung

der Musik. So bedeutet die Aufteilung in Dschou-Zeit, Tjin- und Han- bis Sui-Zeit, Tang-Zeit und Nach-Tang-Zeit, wie sie der Verf. vornimmt, nicht nur eine chronologische, sondern auch eine musikstilistische Gliederung. Von den einzelnen Stilepochen entwirft der Verf., soweit es das erhaltene Quellenmaterial zuläßt, ein detailliertes Bild, das durch einige Anmerkungen zur Geschichte des Landes selbst an Plastik noch gewonnen hätte.

Ein besonderes Kapitel ist den „*außermusikalischen Bindungen*“ der chinesischen Musik gewidmet. An ausgewählten Beispielen des älteren Schrifttums wird die Entwicklung von der magischen Funktion der Musik in der Frühzeit bis zum „*stilisierten musikalischen Zeremoniell des Konfuziuskultes*“ aufgezeigt. Ausführliche Behandlung findet die in klassischer Zeit ausgebildete musikalische Ethoslehre, die die bedeutende Rolle, die der Musik im Staatswesen und im Leben des Einzelnen eingeräumt wird, verständlich macht. Eine Betrachtung der musikalischen Zahlensymbolik, deren komplizierte Zusammenhänge R. durch Tabellen und schematische Darstellungen anschaulich zu machen versucht, leitet über zu Problemen der Musiktheorie wie Tonsystem, Mehrstimmigkeit, Rhythmus und Notation.

Die Musikinstrumente, von denen nur die wichtigsten Vertreter besprochen werden, gliedert R. in Geräusch-, Rhythmus-, Einton- und Mehrtoninstrumente. Dieses Einteilungsprinzip, das von der mehr formal beschreibenden Systematik v. Hornbostels und Sachs' abweicht, rückt die musikalisch-klanglichen Möglichkeiten der Musikinstrumente in den Vordergrund und führt zur Erkenntnis ihres musikalischen Sinns. Hinweise auf Verwendung und funktionale Bindung der Instrumente sowie ein umfangreicher Abbildungsteil ergänzen die Ausführungen. Abschließend werden die einzelnen Gattungen und Musizierformen chinesischer Musik und ihre unterschiedliche stilistische Gestaltung anhand von 35 z. T. erstmalig veröffentlichten Notenbeispielen erläutert. Zu den sich des öfteren in formale Einzelheiten verlierenden Analysen hätte man sich allerdings eine zusammenfassende Betrachtung der charakteristischen Strukturelemente chinesischer Musik gewünscht.

Das mit Farbtafeln und Holzschnitten geschmackvoll ausgestattete Buch wird dazu beitragen, die Aufgabenstellung künftiger

Untersuchungen klarer und präziser zu erkennen. So dürften z. B. die zu erwartenden Ergebnisse der bisher in China vernachlässigten Volksmusikforschung auch für die Vergangenheit chinesischer Musik wichtige Aufschlüsse ergeben.

Erich Stockmann, Berlin

Johannes Regis: *Opera omnia* (2 Bände), hrsg. von C. W. H. Lindenburg (Corpus Mensurabilis Musicae 9, I/II, American Institute of Musicology Rom 1956 o. O.; I: VII u. 66 S., II: 65 S.).

Wiederum hat das CMM mit diesen beiden Bänden einen gewichtigen Baustein seinem musikalischen Denkmäler-Gebäude, mit dem die Musik des Mittelalters systematisch erschlossen werden soll, hinzugefügt. Lindenburg, der Autor einer 1938 erschienenen Regis-Monographie, *Het leven en de werken van Johannes Regis*, legt hiermit sämtliche Werke dieses bisher noch nicht zur Genüge bekannten südfälischen Komponisten (ca. 1430 — ca. 1485) vor. Regis war Zeitgenosse von Hayne, Faugues, Busnois, Ockeghem und Caron, gehörte also zu der Musikergeneration, die unmittelbar auf Dufay und Binchois folgte. Er war in Antwerpen „*magister puerorum*“ (1463) und ging später wohl als Sekretär des älteren Dufay nach Cambrai. Nach Dufays Tod wurde er Priester in Mons, der Geburtsstadt Binchois' und Lassos, und erhielt schließlich in Soignies, wo er auch gestorben ist, ein Kanonikat. Als Komponist muß Regis zu seiner Zeit einige Bedeutung gehabt haben: so erwähnt ihn Tinctoris in *De arte contrapuncti* (1477) und im *Proportionale musicas*, in beiden Schriften im Zusammenhang mit Ockeghem, Busnois u. a., die der Theoretiker als Nachfolger Dunstables. Dufays und Binchois' anführt; weiterhin findet man seinen Namen in Compères Sängergebet „*Omnium bonorum plena*“, und auch Crétin zählt ihn in der *Déploration sur la mort d'Ockeghem* zu den vor Ockeghem verstorbenen berühmten „*Sängern*“, die auf Geheiß der „*Dame Musique*“ den toten Ockeghem mit der Aufführung seiner Werke im Jenseits empfangen. Das überlieferte Werk des Komponisten ist nicht sehr umfangreich: es umfaßt zwei vollständige vierstimmige Meßzyklen (ein dritter, eine *Missa Crucis*, scheint verloren zu sein), ein in Motettenform komponiertes, in Petruccis *Fragmenta missarum* (1505) überliefertes Patrem (*Patrem Vilayge*), acht Motetten (fünf 5 v., zwei 4 v. und eine 3 v.; Reese

in *Music in the Renaissance* [S. 113/114] irrt also, wenn er schreibt, daß abgesehen von einer alle Motetten von Regis fünfstimmig seien) und zwei vierstimmige Chansons, „*S'il vous plaist*“ und „*Puisque Madame — Je m'en voy*“, letztere in dem von M. Bukofzer beschriebenen Mellon-Chansonnier überliefert und von ihm als Doppelchanson bezeichnet. Der Schwerpunkt der kompositorischen Tätigkeit von Regis liegt also ganz offensichtlich auf dem Gebiet der fünfstimmigen Tenormotette, für die er, abgesehen von der dreiteiligen großen Weihnachtsmotette „*O admirabile commercium*“ und dem kleinen einteiligen *Ave Maria* (3 v.), die zweiteilige Form bevorzugt (zumeist Teil I in ternärem, Teil II in binärem Rhythmus), eine Form, die schon Dufay in seiner Motette „*Ave Regina*“ angewandt hat und die auch später noch bis hin zu Josquin in Mode war.

Der Hrsg. beschränkt sich in einem knappen Vorwort auf eine kurze Beschreibung der beiden Messen und des *Patrem Vilayge*; im übrigen setzt er für Leben und Schaffen des Komponisten wohl die Kenntnis seiner Monographie voraus. — Die Missa „*Dum sacrum mysterium*“ (*L'homme armé*) — nur in einer Handschrift (Capella Sistina 14) überliefert — bringt das berühmte „*L'homme armé*“-Thema im Tenor und im Contratenor-Altus, und zwar mit den Texten „*Dum sacrum mysterium Michael Archangelus tuba cecinit*“ und „*Dum sacrum mysterium cerneret Johannes*“ aus der Magnificat-Antiphon in Dedicatione S. Michaelis Archangeli. Dieser Antiphon-Text wird meist dann verwendet, wenn die beiden Stimmen den c. f. bringen; sobald dieser nicht erklingt, sind sie, ebenso wie die Außenstimmen (Superius und Contratenor-Bassus), mit dem Ordinariumstext versehen. Darin ist ein gewisses, wenn auch nicht konsequent durchgeführtes Bauprinzip für diese Messe zu erblicken, deren einzelne Sätze durch ein Einleitungsmotiv (im *Kyrie* und *Gloria* nahezu identisch, in den anderen Sätzen variiert) thematisch verbunden sind; das „*L'homme armé*“-Thema — im *Sanctus* und *Agnus* auch vom Contratenor-Bassus übernommen — wird bei seinen verschiedenen Wiederholungen melodisch verändert, augmentiert und diminuiert. Die Missa „*Ecce ancilla Domini*“ ist in zwei Handschriften aufgezeichnet (Capella Sistina 14 und Brüssel, Bibl. Royale 5557), ihr Tenor hat die gleichnamige Antiphon als c. f., während

dem Bassus ein anderer, in jedem Satz wechselnder und aus verschiedenen Antiphonen der Adventszeit entnommener c. f. zu Grunde liegt.

Die Werke von Regis zeigen, wie L. mit Recht betont, alle kompositorischen Merkmale der Periode um den älteren Dufay und Ockeghem: c. f.- und Imitationstechnik, Homophonie, Fauxbourdon- und Sequenzierungspraxis, Ausbau der Tonalität. L. versucht zum Schluß seiner Einleitung Regis, dessen musikgeschichtliche Stellung bislang aus Gründen der nicht genauen Kenntnis seiner Werke im Unklaren lag, in das musikalische Geschehen des 15. Jahrhunderts einzuordnen. Man hatte ihn zunächst zu der späten burgundischen Gruppe Ghizeghem, Busnois, Caron gerechnet; seine Werke zeigen jedoch ganz deutlich, daß er in der Nachfolge des späten Dufay steht. Mit Dufays Schaffen bahnte sich — bedingt durch nord- und südländische Einflüsse (vgl. Besslers *Bourdon und Fauxbourdon*) — um 1430 ein neues Kompositionsideal an, dessen Hauptmerkmale im Zug zur großen Form (Messe) — die burgundische Schule bevorzugte die kleine Form — des Vollklanges, des neuen „*Stromrhythmus*“ (vgl. Bessler), der allgemeinen Verlangsamung des Tempos und im Streben nach Monumentalität liegen, das also den Übergang vom burgundischen Kompositionsideal zur flämischen (d. h. niederländischen) Polyphonie darstellt. Regis ist in diesem Sinne ohne Zweifel als flämischer Musiker anzusprechen, der, wenn er auch nicht die Größe Ockeghems erreicht hat, mit seinen Werken zumindest als ein Bindeglied zwischen Dufay und der flämisch-niederländischen Schule anzusehen ist.

L. folgt in seiner verdienstvollen und ausgezeichneten Ausgabe (Band I enthält die beiden Messen und das *Patrem Vilayge*, Band II die Motetten und Chansons) den üblichen Editionsrichtlinien des CMM, die allerdings von den Hrsg. sehr frei ausgelegt werden können und sich wohl nur auf die Verkürzung der originalen Notenwerte beziehen (vgl. auch die Besprechung *Gafurius, Collected Works I* von H. Haase in *Mf. X*, S. 196). Abgesehen von dem *Patrem Vilayge*, dessen beide Teile im *tempus perfectum diminutum* und *tempus imperfectum non diminutum* notiert sind, das der Hrsg. aus diesem Grunde nur um die Hälfte verkürzt hat, sind alle übrigen Stücke auf ein Viertel des originalen Wertes ver-

kürzt; zu einer Verkürzung auf ein Achtel, die im Vorwort erwähnt wird, konnte sich der Hrsg. nicht entschließen; ohne Zweifel würde eine solche radikale Verkürzung auch das Notenbild allzu unruhig gestalten. Auf moderne Taktzeichen wurde laut Vorwort verzichtet, der Rhythmus stattdessen nur durch die Zahlen 3 und 2 angegeben; in einigen Fällen, besonders in den beiden Messen, setzt der Hrsg. zur „2“ auch das C -Zeichen, um eine Beschleunigung des tempus imperfectum diminutum anzuzeigen (in den Motetten allerdings steht meist nur das C -Zeichen ohne „2“). L. verwendet durchgehend Mensurstriche, was für diese fließende, rhythmisch nicht sehr akzentuierte Musik wohl das einzig Richtige sein dürfte. Bei den Akzidenzien ist der Hrsg. vorsichtig, er setzt sie im wesentlichen nur bei Abschnittsklauseln, gibt jedoch im Vorwort die Anweisung, daß bei Aufführungen zusätzliche Akzidenzien ad libitum hinzugefügt werden können. Diese Anweisung scheint uns gefährlich zu sein, da bei unerfahrenen Sängern durch sie gerade das erreicht werden kann, was der Hrsg. vermeiden wissen wollte: die Betonung eines Tonalitätsgefühls, das dieser Musik noch nicht eigen ist. Unter diesen Umständen wäre es vielleicht besser gewesen, der Hrsg. hätte eventuell notwendige Zusatzakzidenzien in Klammern dem Druck beigegeben. Ligaturen des Originals sind durch Klammern gekennzeichnet; L. verzichtet also nicht, wie etwa G. Reaney in seiner Ausgabe der Werke Cordiers', Cesaris', Carmens' und Tapissiers' (CMM 11/I), auf diese Angabe, da seine Methode der Textunterlegung sich weitgehend auf die Ligaturen stützt. Geschwärzte Noten der Vorlage dagegen werden, um den Notentext zu entlasten, nur im Kritischen Bericht verzeichnet. Im 1. Band fehlen zu den beiden Messen und dem fragmentarischen Messensatz die Vorsätze mit einigen Perfectionen der originalen Notierung, dem zweiten Band sind sie beigegeben. Der Kritische Bericht ist wohlthuend kurz, sagt aber alles Wissenswerte klar und in einer übersichtlichen Form. Die Ausstattung darf, was Papier, Druck und Umschlag anbelangt, als großzügig bezeichnet werden, der Stich jedoch ist recht uneinheitlich. Es sei daher einmal die Frage erlaubt, ob nicht durch eine bescheidenere äußere Ausstattung die zu teuren Ausgaben verbilligt werden könnten. Denn wenn diese

auch als Denkmäler-Ausgabe angelegt sind, so waren doch die Hrsg. gerade in letzter Zeit bemüht, den Notentext der Bände des CMM bewußt auch im Hinblick auf die praktische Verwendungsmöglichkeit zu gestalten. Welcher Chor jedoch kann sich so teure Ausgaben anschaffen?

Wolfgang Rehm, Kassel

Georg Philipp Telemann: Sechs ausgewählte Ouvertüren für Orchester mit vorwiegend programmatischen Überschriften, hrsg. von Friedrich Noack, Kassel und Basel, Bärenreiterverlag, VIII u. 114 S. (Telemann, Musikalische Werke, Bd. X). Die Bedeutung G. Ph. Telemanns für die Geschichte der Ouvertürensuite in Deutschland ist eine wissenschaftlich erhärtete Tatsache. Neben Bach, Händel und Fasch gehört er zu den hervorragendsten Vertretern dieser Gattung, und er selbst hat in seinen autobiographischen Mitteilungen auf das besondere Interesse hingewiesen, das er der Komposition von Ouvertürensuiten stets entgegengebracht hat. Der größere Teil seiner Ouvertüren scheint verloren zu sein, und „von den bisher 111 thematisch aufgenommenen Ouvertüren sind 14 durchweg Programmusik, während in 20 weiteren eine größere Anzahl von programmatischen Überschriften die Sätze charakterisieren“ (Vorwort der Neuauflage). Um so schätzbare ist es, daß der noch verbliebene Bestand endlich durch den Druck für künftige Zeiten der Forschung gesichert wird. Die im vorliegenden Auswahlband vorgelegten Ouvertüren sind ein schöner Beleg für die Formenvielfalt und die strömende Phantasie Telemanns, und man begreift angesichts dieser dem galanten Stil verpflichteten Kompositionen sehr wohl, daß der Meister in seiner Zeit einen so beherrschenden Einfluß in der Musikwelt ausüben konnte. Unter den veröffentlichten Ouvertüren tragen Nr. 4 und Nr. 5 charakteristische Überschriften; Nr. 4: „Overture des nations anciens et modernes“, Nr. 5: „La Putain“. Für die letztere ist Telemanns Autorschaft nicht gesichert, und es drängt sich die Frage auf, weshalb dafür nicht eine Ouvertüre ausgewählt wurde, deren Herkommen einwandfrei geklärt ist. Der reiche Bestand der noch vorhandenen Kompositionen Telemanns rechtfertigt es kaum, auf Incerta zurückzugreifen. Nach Telemanns eigenem Zeugnis hegte der Graf Erdmann in Sorau, bei dem er von 1704 bis 1708 in Diensten stand, eine besondere Vorliebe für die fran-

zösische Ouvertüre, wodurch sein kompositorisches Schaffen in dieser Richtung sehr angeregt wurde. Der Hrsg. teilt im Vorwort mit, es sei „bezeugt“, daß Telemann allein während seiner Sorauer Zeit „etwa zweihundert Ouvertüren“ komponiert habe. Vermutlich stützt sich der Hrsg. hierbei auf die Selbstbiographie in Matthesons *Ehrenpforte*, wo es u. a. heißt: „Ich wurde des Lully, Campra und anderer guten Meister Arbeit habhaft, und legte mich fast gantz auf derselben Schreibart, so daß ich der Ouverturen in zwey Jahren [!] bey 200. zusammenbrachte.“ Der Hrsg. hat diese 200 Ouvertüren vorsichtigerweise auf vier Jahre verteilt, mit gutem Recht sogar. H. Botstiber (*Geschichte der Ouvertüre*, Leipzig 1913, S. 70) weiß sogar von insgesamt „über 600“ Ouvertüren zu berichten, und Horst Büttner (*Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel 1935, S. 14) glaubt, im ganzen „etwa 1000“ Suiten annehmen zu dürfen. Telemann spricht in seiner Autobiographie aber nicht von 600 Ouvertüren allein, sondern nennt „600 Ouvertüren, Trii, Concerte, Clavierstücke, ausgearbeitete Choräle . . .“, will also in die Zahl 600 möglicherweise noch andere Kompositionen einbezogen wissen. Selbst die Annahme von 200 Ouvertüren allein für die Sorauer Zeit scheint zu hoch gegriffen. In dem in Matthesons „*Generalbaßschule*“ (S. 166) abgedruckten Brief vom 14. September 1718 gibt der Komponist eine ganz andere Version seines Ouvertürenschaftens: „Ich wurde des Lully, Campra, und anderer guten Autoren Arbeit habhaft, und ob ich gleich in Hannover einen ziemlichen Vorgesmack von dieser Art bekommen, so sahe ihr doch jetzo noch tieffer ein, und legte mich eigentlich gantz und gar, nicht ohne guten Succes, darauf, es ist mir auch der Trieb hierzu bey folgenden Zeiten immer geblieben, so daß ich bis 200. Ouverturen von meiner Feder wohl zusammen bringen könnte.“ (Sperrungen nicht original.) Diesen Worten nach sind die 200 Ouvertüren bis 1718 gezählt, verteilen sich demnach auf einen Zeitraum von 14 Jahren, was schon glaubwürdiger erscheint. Die etwas selbstgefällige Zählung ihrer eigenen Werke sollte man aus dem Munde der damaligen Komponisten nicht gar so ernst nehmen.

Der vorliegende Auswahlband wird mit der Ouvertüre C-dur für 2 Flöten, Flauto piccolo, 2 Oboen, Fagott, Streich-Quartett und Basso continuo eröffnet, von der der

Hrsg. vermutet, daß sie „für die öffentlichen Konzerte geschrieben wurde, die Telemann in Frankfurt a./M. mit dem Collegium musicum . . . im Frauensteinschen Palais . . . leitete“ (S. VI). Das hieße, daß die Ouvertüre zwischen 1712 und 1721 zu datieren wäre. Die einzelnen Satzüberschriften lauten: „Overture; Sarabande ‚Die schlaffende Thetis‘; Bourée ‚Die erwachende Thetis‘; Loure ‚Der verliebte Neptunus‘; Gavotte; Harlequinade ‚Der schertzende Tritonus‘; ‚Der stürmende Aeolus‘; Menuet ‚Der angenehme Zephir‘; Gigue ‚Ebbe und Fluth‘; Canarie ‚Die lustigen Bots-Leut‘“. Im Vorwort erwähnt der Hrsg., daß „Datierungen zu den größten Seltenheiten gehören. Wenn die in Schwerin vorhandene Ouvertüre ‚Hamburger Ebb und Fluht‘ die Jahreszahl 1725 trägt“, so sei das ein seltener Glücksfall. Man fragt sich angesichts dieser Mitteilung, wie dem Hrsg. entgehen konnte, daß die Gigue der von ihm edierten 1. Ouvertüre ebenfalls den Titel *Ebbe und Fluth* aufweist? Wäre er nämlich der Übereinstimmung dieser Überschriften nachgegangen, so hätte er bemerkt, daß diese in Schwerin aufbewahrte Ouvertüre, auf die er selbst in seinem Vorwort verweist, mit der von ihm edierten Ouvertüre identisch ist, mithin nicht für Frankfurt a. M., sondern für Hamburg komponiert ist. Neptun und Thetis passen auch sehr viel besser nach Hamburg als nach Frankfurt. Von dieser Ouvertüre existieren insgesamt vier Handschriften: 1. Darmstadt Ms. mus. 3360/39, jetzt Mus. ms. 1034/39 (hiernach die vorliegende Ausgabe); 2. Rostock Mus. Saec. XVIII, 18, 45, 5, betitelt: *Overture à 7 / qui représente / L'eau avec ses divinités, / et / Le commerce de la Mere / Composée / A L'occasion de la Feste / de l'Admirauté / et / présenté / par / Le Sieur Telemann*; 3. Schwerin, mus. 5399, betitelt: *Overture à 7 / Hamburger Ebb und Fluht. / Mons. Telemann / Anno (11. 3.) 1725*; 4. Berlin, Mus. ms. Wasser *Ouvertur*, jetzt Westdt. Bibl. Marburg. Im Kritischen Quellenbericht der vorliegenden Ausgabe ist lediglich die Darmstädter Handschrift, eine Abschrift Graupners, verzeichnet. Zunächst wäre zu korrigieren, daß die Datierung 1. III. 1725 (Schwerin; so auch Eitner, *Quellenlexikon*) falsch ist. Die Ouvertüre wurde nicht zur Admiraltätsfeier 1725 komponiert, sondern zur 100-Jahrfeier des Admiraltäts-Collegio am 6. April 1723. Der *Holsteinische Correspondent* berichtete

am 13. April 1723 ausführlich über das Ereignis und teilte sogar die einzelnen Satztitel der Ouvertüre mit, so daß jeder Irrtum ausgeschlossen ist: „Die schönen Erfindungen davon sind nicht allein anmuthig und sinnreich, sondern haben auch ungemein Effect gethan und zu diesem Feste sich aus der massen wohl geschicket. Zuerst wurde vorgestellt die Stille, das Wallen, und die Unruhe des Meeres in der Ouverture zur Serenade. Nachgehends 1. die schlafende Thetis in einer Sarabande. 2. Die erwachende Thetis in einer Bourrée. 3. Der verliebte Neptunus in einer Loure. 4. Die spielenden Najaden in einer Gavotte“, etc. Auch der Hamburgische Relations-Courir enthielt einen Bericht über die Festlichkeit, ohne allerdings die einzelnen Satztitel zu nennen (Vgl. H. Becker, *Die frühe Hamburgische Tagespresse als musikgeschichtliche Quelle* in Beiträge zur Hamburgischen Musikgeschichte, hrsg. von Heinrich Husmann, Hamburg 1956, S. 26). Für die vorliegende Edition wären also zunächst die Inhaltsangabe der Ouvertüre und der fehlende Titel für die Gavotte nachzutragen (in der Schweriner Hs. ist die Gavotte betitelt: „Die gegen verliebte Amphidrite“). Der Satz „Die schertzenden Tritons“ [sic!] ist im Zeitungsbericht als *Tempete* bezeichnet. Der Relations-Courir enthält noch eine Bemerkung, die in diesem Zusammenhang wichtig erscheint. Telemann komponierte für die erwähnte Admiralitätsfeier nicht nur die Ouvertüre, sondern auch eine Serenade auf einen Text von Richey, betitelt „Unschätzbarer Vorwurf“ (vgl. W. Menke, *Das Vokalwerk G. Ph. Telemanns*, BVK 1942, S. 117), in der als singende Personen Hammonia, Thetis, Mercurius, Neptunus, Albis (= Elbe) und Mars auftreten. Der Relations-Courir annoncierte die Wiederholung dieses Konzerts mit den Worten: „Die Music, so unlängst bey dem Jubiläo der Löbl. Admiralität aufgeführt worden, soll den 23. April. nebst der darzu gehörigen [!] Ouverture und Suite, worinnen verschiedene zur See-Fahrt sich schickende Charakteres angebracht sind, im Drill-Hause wiederholt werden...“. Aus dieser Formulierung ist ersichtlich, daß die hier edierte Ouvertüre in engstem Zusammenhang mit der erwähnten Serenade steht, wobei möglicherweise die Sätze der Suite als instrumentale Zwischenpartien der Serenade aufzufassen sind. Es wäre jedenfalls wünschenswert, die Ouvertüre einmal in ihrer Beziehung zu der

genannten Serenade zu untersuchen. Das Textbuch der Serenade ist im Hamburgischen Staatsarchiv unter Sign. Varia, Fol. Nr. 23 vorhanden, die Partitur besitzt die Deutsche Staatsbibliothek unter Mus. ms. 21759 und 21759/5. Auch die Wissenschaft hat sich mit Telemanns „Hamburger Ebb und Fluth“ mehrfach beschäftigt, ohne daß der Hrsg. in seinem Vorwort davon Notiz nimmt. So: H. Ritmann, *Die französische Ouvertüre . . .* in Musikalisches Wochenblatt 1899, S. 66; K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig 1921, S. 94; H. Büttner, *Das Konzert in den Orchestersuiten G. Ph. Telemanns*, Wolfenbüttel-Berlin 1935, S. 22; H. Botstiber, *Geschichte der Ouvertüre . . .*, Leipzig 1913, S. 70. Letzterer, der nach der Rostocker Handschrift gearbeitet hat, bringt auch ein ausführliches Notenbeispiel des ersten Satzes (Ouvertüre), und der Hrsg. hätte bei Benutzung dieses Buches sogleich auf die Übereinstimmung mit seiner Ouvertüre Nr. 1 aufmerksam werden müssen. Auch was die anderen Ouvertüren anbelangt, hat sich der Hrsg. allein auf die Darmstädter Handschriften beschränkt. Die Erschließung der Quellenlage ist nun aber oberstes Gesetz der Editionspraxis, ebenso wie man erwarten darf, daß sich ein Hrsg. mit der einschlägigen Literatur seines Editionsgebietes vertraut macht. Da es sich bei den im vorliegenden Band mitgeteilten Ouvertüren Nr. 2, 5 und 6 um in der Landesbibliothek Darmstadt aufbewahrte Unika handelt (so weit bis jetzt ermittelt wurde), sind in diesen drei Fällen keine Quellenergänzungen zu verzeichnen. Hingegen ist von der Ouvertüre Nr. 3 sogar das Autograph (Entwurf?) in Berlin vorhanden (Poelchau Nr. 6), sowie eine Abschrift von der Ouvertüre Nr. 4 (Berlin, Mus. ms. 21784, jetzt Marburg). Beide Berliner Handschriften bleiben für die Ausgabe unberücksichtigt. Wie weit die betreffenden Handschriften von dem Notentext der Edition abweichen, wäre noch zu untersuchen. Das erwähnte Autograph ist sehr flüchtig geschrieben und mit vielen Streichungen versehen (Mitteilung von Dr. Köhler, Berlin). Das Menuett der Ouvertüre Nr. 3 wurde übrigens schon von Büttner in seiner Dissertation (Beispiel 3) vollständig mitgeteilt. Daß im Kritischen Quellenbericht unter den dargelegten Umständen noch manches ergänzt werden müßte, ist evident. Trotzdem weist dieser schon, für sich genommen, eine Reihe erheblicher Män-

gel auf. So sind die Titel und Dedikationen der Darmstädter Handschriften keineswegs diplomatisch getreu wiedergegeben, auch Zeilenmarkierungen fehlen. In der Suite G-dur (Nr. 4) wird in dem Darmstädter Original außer in der Baßstimme in allen Stimmen zwischen *Les Suedois anciens* und *Les Suedois modernes*, *Les Danois anciens* und *Les Danois modernes* unterschieden, nicht aber in der Partitur. Die Fassung im Kritischen Bericht ebnet hier die Abweichungen zwischen Stimmen und Partitur unbedenklich ein. In der Ouvertüre Nr. 1 [*Hamburger Ebb und Fluth*] hat der Hrsg. die originale Satzfolge verändert, ohne einen Hinweis im Kritischen Bericht zu geben. Im Darmstädter Original heißt es übrigens nicht „Der stürmende Aeolus“, sondern „... Aoly“. Merkwürdig ist die Manipulation deshalb, weil der Herausgeber dadurch die Satzfolge der Schweriner Handschrift übernimmt, ohne diese zu kennen. Von den Satztiteln sind nicht weniger als vier vergessen worden: in Ouvertüre Nr. 4 fehlt „*Les Danois modernes*“; in Nr. 5 fehlen *Loure* „*Die Bauren Kirchweyh*“ und *Marche*; in Nr. 6 fehlt *Loure*. Angesichts des in der Musikwissenschaft erreichten Editions-niveaus, das sich z. T. in ausführlichen Separatdrucken der Kritischen Berichte manifestiert (Bach GA, Mozart GA), nimmt sich eine so pauschale Erklärung wie: „*Partitur und Stimmen weichen in vielen Kleinigkeiten voneinander ab, es wurde jeweils die bessere Lesart verwandt*“ (Ouvertüre Nr. 4) recht merkwürdig aus. Hier ist der Benutzer der Ausgabe von vornherein wieder auf die Arbeit an der Handschrift angewiesen, während der Kritische Bericht doch gerade in dieser Hinsicht Erleichterung gewähren soll. Da in der Ausgabe ausdrücklich darauf verwiesen wird, daß „für den praktischen Gebrauch“ Sonderhefte erscheinen, so kann das nur heißen, daß für den Gesamtband auch wissenschaftliche Ziele verfolgt werden. Im Hinblick auf die beträchtlichen Druckkosten, die jede Edition verschlingt, sollte der Kritische Bericht wenigstens so ausführlich gearbeitet werden, daß nicht von vornherein der Wunsch nach einer wissenschaftlichen Ausgabe gestellt werden muß. Zudem können selbst geringfügige Abweichungen zwischen Partitur und Stimmen zur Klärung aufführungspraktischer Fragen von erheblicher Tragweite sein, ganz abgesehen davon, daß bei einem harmonischen Experimentator, wie es Telemann

war, nur allzuleicht Schreibkühnheiten für Schreibfehler gewertet werden können. Schließlich noch ein Wort zu den Generalbaßaussetzungen. Im Falle Telemann ist ein Hrsg. in der glücklichen Lage, sich an dessen *Singe-, Spiel- und Generalbaßübungen* orientieren zu können. Ist die Allgemeingültigkeit dieser Regeln für das 18. Jahrhundert auch oft überschätzt worden, für Telemann selbst dürfen sie wenigstens als einigermaßen verbindlich angesehen werden. Gleich zu Anfang (S. 1) gibt Telemann nun die grundsätzliche Anweisung: „*Um gemächlich zu spielen, ist die rechte hand, so viel es seyn kann, in der gleich anfangs genommenen accordlage zu erhalten, gleichwie sich hier durchaus derselben ganzer umfang in der höhe nicht weiter, als vom h' bis ins e'' erstrecket.*“ Telemann postuliert also eine äußerst ruhige Handhaltung und eine Akkordführung, die innerhalb des Systems bleibt. Noch strenger und bestimmter äußert sich J. D. Heinichen (*Anweisung des Generalbasses*, 1711, S. 163), indem er erklärt, „*daß die Hand auff dem Clavier niemahls allzuhoch / und nicht über c'' oder selten e'' . . .*“ gehen dürfe. Der Hrsg. führt den Diskant gelegentlich sogar bis zum *h''* (S. 81, T. 6) hinauf, obwohl die Baßführung dazu keinerlei Anlaß gibt, und läßt ihn andererseits bis zum *c'* herabsinken (S. 99, T. 40). Hinsichtlich der Stimmführung weisen die Generalbaßaussetzungen, gemessen an Telemanns Instrumentalvorlage, erhebliche Freizügigkeit auf, so z. B. S. 79, T. 3—7 (19—23). Hier stehen innerhalb von fünf Takten nicht weniger als sechs verdeckte Oktavparallelen in Außenstimmen. Telemanns Instrumentalsatz enthält an dieser Stelle nicht eine einzige, und in seinen Generalbaßübungen gestattet er lediglich verdeckte Parallelbewegung in Mittelstimmen (S. 4). Der Hrsg. wird sich überzeugen können, daß selbst ein so weitherziger Theoretiker wie G. A. Sorge in seinem *Vorgemach der musikalischen Komposition* (Teil I, 1745, Tafel IX, Figur 2) ein Beispiel abdruckt, das (nach G-dur transponiert) tongetreu mit der erwähnten Oktavenstelle übereinstimmt, von Sorge aber ausdrücklich als fehlerhaft verworfen wird. (*Vorgemach*, S. 35: „*Von der Terz kan man motu rectu nicht wohl in die Octav gehen wegen der verdeckten Octaven so alsdann entstehen. Einmahl gehet diese Procedur schon hin, wenn sie aber oft hintereinander geschicht . . . so ist sie verwerf-*

lidt.“) Eine Parallelstelle findet sich S. 49, T. 16 ff. Sehr häßlich klingen verdeckte Außenstimmenoktaven, wenn sie aus der Septime erreicht werden (S. 71, T. 57/58, 58/59, 61/62; S. 72, T. 65/66, 66/67; u.ö.). Unschön wirken auch die Schlüsse in der Terzlage (S. 81, 82, 87 u. ö.), während der Instrumentalsatz Ganzschluß aufweist (Gb. über dem Melodieinstrument). Über die Frage der Dissonanzbehandlung kann man streiten, wenn aber (S. 44, T. 1/2; 4/5) der Dreiklang ohne Terz ausgesetzt wird und als Folge davon der Quartvorhalt sprungweise erreicht werden muß, so sind das Ungeschicklichkeiten, die man nicht gerne antrifft, zumal Telemann auch in diesem Falle seinen Vorhalt im Instrumentalsatz sorglich vorbereitet. Vorhalte können im Gb. zwar mitgegriffen werden, müssen dann aber auch in die Auflösung geführt werden. Keinesfalls ist es angängig, eine Vorhaltsbewegung im Gb. in einen Hauptakkord umzudeuten (S. 85, T. 47). Überhaupt ist die Neigung des Hrsg. zu gerader Stimm- und Sprungbewegung auffällig, die ganz im Gegensatz zu Telemanns sorgfältiger Stimmführung steht und mehr als einmal Ungeschicklichkeiten verursacht (vgl. z. B. S. 97, T. 3). Verkannt hat der Hrsg. die Stelle S. 43, T. 23 ff. Hier hat Telemann eine regelrechte Septakkordsequenz geschrieben, die 7 für den Gb. aber nur einmal (T. 23) notiert. Natürlich soll der Generalbaßspieler diese Septakkordfolge mitnehmen, denn so wirkt der Gb. ausgesprochen matt. Es sei darauf verzichtet, die Liste der Satzfreiheiten weiter auszudehnen. Daß auch regelrechte Quinten und Oktaven unterlaufen sind, sei nur der Korrektheit wegen vermerkt (S. 15, T. 18; S. 24, T. 8; S. 67, T. 10; S. 74, T. 7). In jedem der hier angeführten Auswahlfälle wären die Ungeschicklichkeiten leicht zu umgehen gewesen, wenn sich der Hrsg. etwas strenger an die Stimmführung des Telemannschen Originalsatzes angeschlossen hätte. Es soll zu guterletzt nicht vergessen werden, daß der Hrsg. sehr lobenswerte Hinweise für die Ausführung der musikalisch interessanten Ouvertüren gegeben hat, wie ihm überhaupt bei der Edition ein mehr praktisches als wissenschaftliches Ziel vorgeschwebt haben mag. Innerhalb einer Gesamtausgabe oder Auswahlausgabe (s. o.) muß aber jeder Hrsg. gewärtig sein, daß an seine Edition wissenschaftliche Maßstäbe angelegt werden.

Heinz Becker, Hamburg

Alessandro Scarlatti: Concerto Nr. 3 in fa maggiore per orchestra d'archi e cembalo. Revisione a cura di Franco Michele Napolitano. Editore Guglielmo Zanibon, Padova 1956. Partitur, 11 S.

Vermutlich zwischen 1730 und 1740 druckte der Londoner Verleger Benjamin Cooke die *VI Concertos, for 2 Violins and Violoncello obbligato with 2 Violins more, a Tenor and Thorough-Baß* von A. Scarlatti; das hier im Neudruck vorliegende Konzert in F-dur ist das dritte dieser Folge. Für die Gegenwart ist es freilich keine Neuentdeckung; bereits 1927 wurde es von G. Lenzewski sen. innerhalb der im Verlag Vieweg (Berlin-Lichterfelde) erscheinenden Reihe „*Musikschätze der Vergangenheit*“ veröffentlicht. Lenzewski gibt zwar keinen Revisionsbericht, doch kennen wir die Quelle, aus der er geschöpft hat, die aber inzwischen durch Kriegseinwirkung verloren gegangen ist: das in der Berliner Schloßbibliothek aufbewahrte Exemplar des Cookeschen Stichs. Dabei ist Lenzewski durchaus originalgetreu verfahren; er hat den Generalbaß ausgesetzt und sich sonst nur auf die notwendigsten Zusätze beschränkt. Im ganzen macht seine — schon seit langem vergriffene — Edition einen sehr zuverlässigen Eindruck.

F. M. Napolitano macht seine Ausgabe als „*elaborazione*“ bzw. „*revisione*“ kenntlich. Zwar hat er an dem Notentext als solchem nichts geändert, seine Hinzufügungen jedoch gehen, insbesondere im Hinblick auf die Bezeichnungen für Vortrag und Dynamik, erheblich weiter (das zweite Largo z. B. wird hier als Adagio bezeichnet). Sie sind wahrscheinlich dazu bestimmt, größere instrumentale Effekte hervorzurufen, muten aber meist willkürlich an und sind im Grunde durchaus entbehrlich. Problematisch scheint bei N. die Behandlung des Cembaloparts bzw. die Aussetzung des Basso continuo, in der er von der Lenzewski-Ausgabe in wesentlichen Stücken abweicht (vgl. z. B. nur das erste Largo). Bei der Beurteilung dieser neuen Edition ist zu berücksichtigen, daß sie eindeutig für die Praxis bestimmt ist: so ist dieses Scarlatti-Concerto geradezu zu einer Erfolgsnummer innerhalb des Repertoires desjenigen neapolitanischen Kammerorchesters geworden, das sich zum künstlerischen Patron eben den Komponisten Alessandro Scarlatti erkoren hat.

Werner Bollert, Berlin

Antonio Maria Gasparo Sacchini: *Edipo a Colono*, Ouverture per Orchestra d'Archi, 2 Oboi, Fagotto, 2 Corni e Timpani, Revisione a cura di Franco Michele Napolitano. Padua 1956, Zanibon, 11 S.

Die wohl bedeutendste der zahlreichen Opern Sacchinis, *Oedipe à Colone*, erlebte am 4. Januar 1786, wenige Monate vor seinem Tode (er wurde am 14. Juni 1730 zu Florenz geboren und starb am 8. Oktober 1786 zu Paris), unter wenig glücklichen Umständen ihre erste Aufführung in Versailles. Marie-Antoinette löste ihr Versprechen, das Werk als erste Oper der neuen Saison im königlichen Theater zu Fontainebleau aufzuführen zu lassen, zur großen Enttäuschung des Autors nicht ein, so daß die Komposition zunächst in Vergessenheit geriet. Wenn auch der, wie Piccinni und Jommelli, aus der neapolitanischen Schule Durantes hervorgegangene Sacchini dem Pariser Kreis der Glucknachfolger zugezählt wird und ein Einfluß Glucks im dramatischen Bau der Oper erkennbar sein mag, so ist ein solcher in der Ouvertüre doch kaum festzustellen. Im melodischen und harmonischen Einfall zeigt sich Sacchini hier vielmehr als der „graceful, elegant and judicious“ Komponist, als den ihn schon der mit ihm persönlich bekannte Burney rühmt. Er erreicht — im musikalischen Habitus des gefälligen Werkes seinen italienischen Zeitgenossen verwandt — in der souverän klaren harmonischen und formalen Struktur der Ouvertüre nahezu den Typus eines klassischen Sinfonienatzes, der durch die breit angelegte Durcharbeit des antithetischen Hauptthemas vor Eintritt des Seitenthemas in Exposition und Reprise, wie auch durch den modulationsreichen, thematisch selbständigen Mittelteil an Stelle der sonst üblichen Durchführung eine überzeugend persönliche Gestaltung gewinnt.

Es ist sehr zu begrüßen, daß der Verlag dieses lebenswürdige Werk, das auch von Laienorchestern bewältigt werden kann, dem praktischen Musizieren zugänglich gemacht hat. Der Hrsg., F. M. Napolitano, bearbeitete die Ouvertüre gleichzeitig für den modernen Orchestergebrauch. Gegen seine Praxis, die Originalstimmen der B-Hörner — gelegentlich unter sinngemäßem Lagentausch — für die heute allgemein üblichen F-Hörner einzurichten und die Baßinstrumente durch colla parte gehende Fagotte, die bei Sacchini fehlen, zu verstär-

ken (ein dem 18. Jahrhundert geläufiger Brauch), ist nichts einzuwenden. Die auf größere Klangentfaltung zielende Erweiterung des Orchestersatzes durch N. äußert sich ferner in den von ihm im Kopfsthema und motivverwandten Stellen eingeführten, nicht originalen Doppelgriffen der Streicher und u. a. in einer starken Veränderung der originalen Bläserstimmen in den Takten 2—3 und 104—109. Läßt sich über die Notwendigkeit, zumindest aber über die Zweckmäßigkeit einer solchen Bearbeitung, die die äußerst sparsame Verwendung von Instrumenten als Charakteristikum der Sacchinischen Schreibweise leicht übersieht, streiten, so bieten spieltechnisch begründete Phrasierungsangaben zweifellos dem praktischen Musizieren eine dankenswerte Hilfe in einer Ausgabe, die auf quellentreuen Nachdruck von vorneherein ausdrücklich verzichtet. In bezug auf die Phrasierung N.s scheinen jedoch dem sonst in Stich und Bild guten Druck gegenüber einige ernsthafte Bedenken durchaus angebracht. Hierzu ein Beispiel. Der Unisonogang der Streicher ist

phrasiert: in Takt 30 in der 2. Vl. , in der Va. , im Vc. ; die notengetreue Wiederholung in T. 34 in der 2. Vl. und der Va. ; der analoge T. 113 der Reprise in der 2. Vl. und Va. , im Vc. ; dessen Wiederholung in T. 117  in allen Stim-

men. Damit liegen für eine und dieselbe musikalische Figur fünf unterschiedliche Phrasierungsangaben vor; der eigentliche Sinn der praktischen Ausgabe, Einstudierung und Spielen zu erleichtern, wird genau ins Gegenteil verkehrt. Das in der originalen Fassung vorhandene *ff* in den Vl, im Sinne eines *sffz* in den Takten 46, 49, 129 und 132 erscheint, wiederum nur in der Reprise, mit einem > über der ersten Note angedeutet. Leider begegnen in der Bearbeitung N.s derartige Inkonsistenzen, die einzeln anzugeben hier zu weit führen würde, auf Schritt und Tritt. Auch hätten bei einer sorgfältigeren Durchsicht der Korrekturfahnen einige weitere Unstimmigkei-

ten (z. B.: falsche Bindebögen in T. 120; fehlende Auflösungszeichen in T. 66 und T. 76; leere Takte, bei denen es dem Dirigenten überlassen bleibt, zu raten, was die Instrumente spielen, in der Va. T. 49 f., in den Pauken T. 53; das um einen Takt zu frühe Abbrechen der Pauken in T. 87 f. oder des Fagotts in T. 94 f., usw.) leicht vermieden werden können. Die dem Allegro-Tempo gemäße Aufführungsdauer der Ouvertüre dürfte bei fünf, und nicht — wie im Druck angegeben — bei sieben Minuten liegen. Herbert Drux, Köln

Giovanni Battista Sammartini: Sinfonie in C-Dur für Streichorchester und zwei Waldhörner. Herausgegeben von Ettore Bonelli. Padua, Zanibon, 1956.

Die gewichtige Rolle der Instrumentalwerke Sammartinis für die Entstehung des neuen klassischen Instrumentalstils ist wiederholt hervorgehoben worden. Sondheimer stellt in ZfMw II (1920) die zentrale Bedeutung des Komponisten für den Übergang vom Barock zum klassischen Zeitalter besonders heraus und verweist dabei auf die erkenntnisreiche Artikelserie von Torre-franca (*Rivista Musicale Italiana* 1913/14), in der Sammartini geradezu als der wirkliche Schöpfer der Sinfonie angesprochen wird. Indessen stehen dieser Anschauung neuere Forschungen über die Mannheimer und Wiener Komponisten vor Haydn entgegen, die die Leistung Sammartinis in das rechte Maß rücken.

Moser bezeichnet ihn (*Musikgeschichte in 100 Lebensbildern* im Aufsatz über Gluck) als „den eigenblütigsten und geistreichsten Wegbahner des neuen galanten bis empfindsamen Instrumentalstils“. Weniger allgemein finden sich die charakteristischen Züge der Instrumentalwerke von Abert (*Mozart*) behandelt. Mozart hat Sammartini in Mailand kennen gelernt und eifrig studiert. Die Veröffentlichung einer Sinfonie dieses bedeutenden Vertreters der Vorklassik darf daher mit der Anteilnahme der Wissenschaft rechnen.

Das Werk besteht aus drei Sätzen in der üblichen Folge Allegro — Andante — Allegro und zeigt alle wesentlichen Züge Sammartinischer Kompositionskunst: kurze, knappe und geistreiche Motive mit häufiger, taktweiser Wiederholung, schneller Wechsel der harmonischen Beziehungen, vielfältiger Gegensatz weniger innerhalb der Themen als in ihrer Reihenfolge, Auftreten

recht kantabler Stellen, auffallende Munterkeit und Beweglichkeit der Stimmen. Während die tieferen Streicher fast nur einfache Begleitung spielen, laufen die 1. und 2. Violinen oft unison oder wechseln sich kanonisch und auch mit eigenem Motivmaterial ab. Diese Behandlung und die Beschränkung des eigentlichen Seitensatzes auf die dreistimmige Anlage deuten noch auf die Herkunft aus der Triosonate. Im ganzen gesehen, offenbart sich ein Bild großartiger Brillanz und rauschender Musizierfreudigkeit, die die Hauptursache des Einflusses auf die Zeitgenossen und unmittelbaren Nachfolger ausmachen. Das Fehlen einer eigentlichen Verarbeitung des thematischen Gedankens mag die Kritik Haydns hervorgerufen haben, der Sammartini einen „Schmierer“ nannte. Indessen übersieht er hier die anders geartete Kunst des älteren Vorgängers. Die Behandlung der Hörner erfolgt ohne nennenswerte solistische Führung und beschränkt sich auf die harmonische Unterstützung in Oktaven und Quinten, wobei allerdings auffallend häufig Töne außerhalb der Naturtonreihe auftreten. Sie lassen sich nur mit Hilfe der um 1750 bekannt gewordenen Stopfhorntechnik darstellen, ein Umstand, der das Werk in die späte Schaffensperiode Sammartinis verweist.

Georg Karstädt, Mölln

Wolfgang Amadeus Mozart: Sonaten für Klavier und Violine. Nach Eigenschriften und Erstausgaben herausgegeben von Ernst Fritz Schmid. Fingersatz und Strichbezeichnung von Walther Lampe und Karl Röhrig. G. Henle Verlag München-Duisburg.

Mit dieser Neuerscheinung setzt der Verlag die Reihe seiner Urtextausgaben fort. Schon in ihrer Zusammenstellung bietet sie zunächst ein ungewohntes Bild. Der erste Band umfaßt die von Mozart selbst als op. I und II in Gruppen zu sechs veröffentlichten „Kurfürsten-“ und „Aurnhamersonaten“. Daraus ist mit Recht der Schluß gezogen worden, daß Mozart seine früheren Werke dieser Besetzung nicht als vollgültig ansah. Der 2. Band bringt vier spätere Wiener Sonaten, die beiden Variationenwerke und als Anhang die beiden Constanze-Sonaten und die vielleicht von Mozart selbst herrührende Duett-Fassung der Klaviersonate KV 570. Diese schönen Stücke wird man nicht missen wollen. Die Stadlerschen Hinzufügungen in den Constanze-Sonaten sind kenntlich gemacht.

Auch in Einzelheiten weicht die Ausgabe vom gewohnten Bilde anderer vielfach ab. Das hängt z. T. mit den Grundsätzen zusammen, die sich inzwischen bei der Herausgabe von Urtexten gebildet haben. So bricht sich in immer stärkerem Maße die Erkenntnis Bahn, daß die Eigenschrift — auf das Ganze eines Werkes gesehen — die sicherste und beste Quelle ist, um die Absicht des Komponisten zu erkennen. Vergleicht man z. B. die Hoffmeisterschen Erstausgaben von KV 481 und KV 526 mit den Eigenschriften, so zeigt sich in dynamischen Zusätzen, Änderungen der Phrasierungs- und Artikulationszeichen eine Art Umfärbung. Es gilt dabei das Gleiche, was A. Einstein in seiner Ausgabe der Streichquartette (Novello) von dem bei Hoffmeister erschienenen KV 499 sagt: diese Änderungen werden kaum von Mozart herrühren. Und vergleicht man die von Druckfehlern und Entstellungen wimmelnde Erstausgabe der Variationen KV 359 mit der geradezu peinlich genauen Eigenschrift, dann kommt der Erstausgabe auch nicht das geringste authentische Gewicht zu. Eine Eigentümlichkeit der Schreibweise Mozarts ist in allen Neu-, auch Urtextausgaben geändert. Wenn er in mehrstimmigen Sätzen zwischen Ein-, Zwei- oder Mehrstimmigkeit wechselt, so führt er keine Pausen ein, wenn es sich nicht um strenge Polyphonie handelt. Hier folgt die Ausgabe den Eigenschriften. Das Notenbild wird viel lockerer, durchsichtiger; die Hauptstimme tritt gegenüber den Nebenstimmen deutlicher hervor, so wie es dem Klang entspricht. Man vergleiche etwa die originale Notation der Variation III in KV 547 mit der sonstigen, von Pausen durchsetzten, so wird das sofort deutlich.

Auch auf Beibehaltung der Notenbalken und Notenhäse Mozarts ist mehr Wert gelegt als bislang. Tatsächlich sind die Balkenziehungen nicht immer zufällig, sondern haben trennende oder zusammenfassende Bedeutung. Wenn in der Coda des letzten Satzes von KV 379 Takt 112, 2. volta, das erste Achtel mit der folgenden 32stel-Figur auf einem Balken steht, so zieht das die Figur an das Achtel heran; das ganze Gebilde tritt in den folgenden Takten als Motiv auf. Diese Beziehung wird durch die Trennung des Balkens in T. 112 verwischt.

Schon die Erstausgaben, in höherem Maße alle späteren, gehen mit den dynamischen Zeichen recht unbedenklich um. Ihr Ort wird im Stich oft bestimmt von Platzfragen.

An- und Abschwelligabeln, in den Eigenschriften in Länge und Form genau nach der betreffenden Stelle angegeben, werden oft nach optischen Gesichtspunkten, z. B. symmetrisch zu den Taktstrichen, angebracht. Den Werdegang eines solchen Falles bei Brahms habe ich in meinem Beitrag zur Festschrift J. Schmidt-Görg (Bonn 1957) erläutert. In diesem Hinblick ist T. 29 aus dem langsamen Satz von KV 378 interessant, wo das *f* an drei verschiedenen Stellen der drei Systeme steht. Auch die in späteren Ausgaben gebrauchte Schreibweise *cresc*— — — (d. h. mit Verlängerungsstrichen) ist mir bei Mozart nie begegnet. Die Henle-Ausgabe vermeidet sie.

In allen bisherigen Ausgaben war man leicht geneigt, nicht übereinstimmend bezeichnete Parallelstellen einander anzugleichen. Tatsächlich sind solche Unterschiede, wenn sie nicht durch veränderte Strukturen oder Fortsetzungen bedingt sind, bei Mozart seltener als etwa bei Beethoven. Fortschreitende Beschäftigung mit Urtextausgaben hat zur Folge, daß solche Angleichungen immer sparsamer vorgenommen werden. Verschiedene Phrasierungen der gleichen Stellen sind durchaus möglich; und weshalb soll Mozart sie nicht beabsichtigt haben? Ein lehrreiches Beispiel für viele seien T. 5—6 aus dem 1. Satz von KV 377. Im ersten steht auf dem letzten Achtel ein Stakkatozeichen, im zweiten nicht. Dasselbe ist aber in den entsprechenden T. 13—14 der Fall. Ältere Ausgaben gleichen an. Beim Doppelaufreten der Stelle ist aber eine Absicht Mozarts anzunehmen.

Um zu entscheiden, ob Fehler der Eigenschrift oder des Erstdrucks vorliegen, sind manchmal genaue Überlegungen nötig. Im 1. Satz von KV 526 heißen in T. 120 die drei ersten Noten des Klaviersatzes in der Eigenschrift *fis-e-d*. Die Erstausgabe und alle späteren ändern das in *fis-eis-d*, den späteren Takten entsprechend. Aber Mozart hatte recht, nicht die von ihm kaum korrigierte Erstausgabe. Denn T. 120 ist eine Imitation des Basses in T. 119; dann erst führt Mozart die Modulation anders fort. Wichtig ist auch die Feststellung der richtigen Länge der Legatobögen. Das ist auch bei Mozarts schönsten Eigenschriften nicht immer deutlich. Die alten Erstausgaben sind darin aber vollkommen unbedenklich und oft irreführend. Spätere Ausgaben folgen ihnen. Ich nenne die Violinstimme der T. 2, 43, 45, 58 des langsamen Satzes von KV

526. Die aus einem Viertel, 16teln und 32steln gemischte Figur steht in der Eigenschrift deutlich unter einem Legatobogen, wobei die letzte Note ein Stakkatozeichen hat. Tritt die gleiche Figur in T. 10 und 49 im Klavier auf, so ist die Schreibung nicht so deutlich. Tatsächlich ist die Schreibart für die Geige ja auch wichtiger als für das Klavier. Das kann man an die Geige angleichen, da es der Eigenschrift auch nicht widerspricht. Die Henle-Ausgabe gibt die Takte richtig wieder.

Als letztes sei ein Einzelbeispiel erörtert. In T. 60 des gleichen Satzes verlaufen die beiden Klavierhände in Oktaven, aber den vorhergehenden Takten entsprechend synkopisch — die rechte schlägt um ein 16tel nach. Die Eigenschrift hört damit in der Mitte des Taktes auf und führt dann die Stimmen gleichzeitig. Schon die Erstausgabe — sie ist in diesem Satze besonders nachlässig, z. T. widersinnig und voller Stichfehler — führt die Synkopen bis zum Ende des Taktes durch. Ich glaube mit der Henle-Ausgabe, daß auch hier die Eigenschrift recht hat: Mozart wollte die Schlußöne *d* des Taktes mit dem Einsatz der Geige gleichzeitig haben, nicht ein nachklappendes 16tel des Klaviers. In solchen immerhin schwierigen Fällen wird in einer Fußnote auf den Sachverhalt hingewiesen. Aus einer großen Anzahl solcher im einzelnen kleinen Änderungen hebt sich das Bild der neuen Ausgabe gegen ältere ab. Durch scharfe Vergleiche wird der Wert der Quellen erschlossen, der — falls vorhanden — fast immer zugunsten der Eigenschrift ausfällt. Daraus ergeben sich auch Maßregeln für das Verhalten, wenn keine Eigenschriften mehr vorliegen. Die Ausgabe kommt den Eigenschriften so nahe, wie es eben bei einer Übertragung einer Handschrift in den Druck möglich ist. Ich glaube, sie entspricht in Text und Bild weitestgehend den Absichten Mozarts.

Paul Mies, Köln

Leopold Antonin Koželu(c)h:
Streichquartett B-dur op. 32 Nr. 1, *Musica Antiqua Bohemica* 15, Prag 1954, Artia, Stimmen.

Vor einigen Jahren wurde durch die Veröffentlichung eines Klaviertrios und einer Sonate in der Reihe „Organum“ (Kistner & Siegel) das Interesse für den böhmischen Komponisten Koželuh (1752–1818) wieder erweckt. Zweifellos gehört er nicht zu den Großen in der Musik seiner Zeit, aber in

der beträchtlichen Zahl der sogenannten Kleinmeister darf er noch heute einen guten Platz beanspruchen. (Die Hefte 14 und 17 der *Musica antiqua bohemica* enthalten einige besonders reizende Klavierstücke, die den oben genannten Werken nicht nachstehen.) In allen Kompositionen von K. ist der Einfluß Mozarts und Haydns zu spüren. Er bestimmt auch den Charakter des dreisätzigen Streichquartetts, das dem Referenten leider nur in Stimmen vorliegt. Nun hat man nicht immer gerade ein Streichquartett zur Hand, um Neuerscheinungen durchzuspielen! Ein sonst so rühriger Verlag sollte es sich nicht verdrießen lassen, Taschenpartituren zu Kammermusikwerken herauszugeben.

Helmut Wirth, Hamburg

Gioacchino Rossini: Ausgabe bisher unveröffentlichter Werke, mit Vorwort von Alfredo Bonacorssi, Pesaro 1955 und 1956 (*Quaderni Rossiniani a cura della fondazione Rossini*, Bd. IV und V).

Den (im IX. Jahrg. 1956, Heft 4, S. 504 bis 507) besprochenen Bänden I–III, die Kammermusik und Klavierwerke enthalten, sind nun zwei Bände mit kleineren Vokalwerken des italienischen Meisters gefolgt. Wieder ist man erstaunt über die Fülle von Kompositionen, die neben bzw. nach dem Opernschaffen entstanden sind; auch hier wird die Legende entkräftet, daß Rossini in den letzten Jahrzehnten seines Lebens nichts Nennenswertes mehr geschrieben habe (wenn man von dem ebenso oft gerühmten wie selten aufgeführten „*Stabat Mater*“ absieht). Aber aus seinem Gespräch mit dem französischen Operntenor Nourrit liest man: „*Die Einfälle kamen mir schnell, und es fehlte mir nur die Zeit, sie aufzuschreiben. Ich habe nie zu denen gehört, die schwitzen, wenn sie komponieren.*“ (K. Pfister: *Das Leben Rossinis*, Detmold 1948, Albert Nauck, S. 81).

Bd. IV (88 S.) enthält *Melodie italiane*, die außer der für Rossini typischen Kantabilität sehr viele harmonische Feinheiten seines Spätstils zeigen. Auch die Koloraturtechnik ist mit einer das Endstadium der alten italienischen Melodik verklärenden Virtuosität gehandhabt. Zu den Köstlichkeiten des Humors zählt das einleitende Buffoduetz zweier Kater auf den wahrhaft unsterblichen Text „*Miau*“, eine rechte Kabarettnummer! Wehmütige, an den jungen Verdi anklingende Töne bringen *La lontananza* und *L'ultimo ricordo*, und in *Tirana*

alla spagnola und *Aragonese* versucht sich Rossini im spanischen Stil, der von den Bewohnern der iberischen Halbinsel freilich als „*españolada*“ abgetan worden wäre. Harmonisch reich gibt sich das „*Ave Maria*“ für Kontraalt, das in der Singstimme nur die Töne *g'* und *as'* verwendet. Besondere Beachtung, auch gerade der Harmonik und der ausgedehnten Modulationstätigkeit, verdient der kleine, durch ein Präludium eingeleitete Zyklus *Melodie anodine* für verschiedene Singstimmen. Diese „schmerzstillenden“ Gesänge hat Rossini 1857 auf Worte von Metastasio komponiert und seiner Frau für die aufopfernde Pflege während seiner langen Krankheit gewidmet.

Bd. V (97 S.) bringt 13 *Melodie francesi* aus verschiedenen Alben. Zwischen den italienischen und den französischen Gesängen bestehen zweifellos Zusammenhänge, die nicht nur auf die annähernd gleiche Entstehungszeit zurückzuführen sind. Allerdings ist Rossinis Schreibweise „französischer“ in dem Sinne, daß er hier weitgehend auf Koloraturen verzichtet, die in der italienischen Gruppe noch eine große Rolle spielen, und sich um eine dem französischen Geschmack angemessene Textdeklamation bemüht. Die Freude an harmonischen Feinheiten aber zeichnet auch diese Gesänge aus, unter denen sich zwei Duette befinden: *Les amants de Seville* für Kontraalt und Tenor in jenem pseudospanischen Stil, der auch in Bd. IV zu finden ist (ebenso auch in der Mezzosopran-Arie *A Grenade*), und *Un sou*, ein zweistimmiges Bettlerlied für Tenor und Bariton. Sehr einfach dagegen wirkt die *Ariette villageoise*, eine Bestätigung für die stilistische Sicherheit, mit der Rossini sich dem jeweiligen Stoff anzupassen vermochte. Ein Pendant zu dem italienischen „*Ave Maria*“ über zwei Noten ist die Elegie *Adieux à la Vie* auf dem Ton *c''*, die wieder der harmonischen Kombinationsfreudigkeit des Meisters entgegenkommt. Feinschmecker werden an *L'amour à Peking* ihre Freude haben. Es würde zu weit gehen, aus Rossinis kleinem Abstecher in die Exotik einen Einfluß auf Debussy oder Puccini zu konstruieren. Seine einmalige Spielerei mit der Ganztonleiter — weiter ging die Kenntnis der chinesischen Musik damals noch nicht — hat ein ganz eigenes Gepräge, das weniger in den kleinen, nach Modulationsübungen aussehenden Klavierstücken, als in der „*Melodie über die chinesische Tonleiter*“ zum Ausdruck kommt. Mit anderen Worten:

Rossini bleibt immer er selbst, auch in diesem Spiel der Töne.

Nach den voraufgegangenen Bänden mit Instrumentalmusik werden die Freunde des Meisters auch gern zu diesen neuen, durch ausgezeichnete Vorworte eingeleiteten Veröffentlichungen greifen. Sicher werden diese keinen neuen „Rossini-Taumel“ entfachen, aber Freude werden sie bestimmt machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Niccolò Paganini: Centone di Sonate für Violine und Gitarre, hrsg. von Kurt Janetzky, Leipzig 1955, VEB Friedrich Hofmeister, Studienwerke Nr. 490, Partitur (23 S.) und Violinstimme.

Nicht ohne Grund hat Paganini, der als Komponist in keinem Verhältnis zu seinem genialischen Virtuosenstand stand, das vorliegende Opus als „Flickwerk“ bezeichnet. Sonaten sind die vier Kompositionen auf gar keinen Fall, eher suitenartige Gebilde von einfacher Faktur, die weder dem Geiger noch dem Gitarristen technische oder künstlerische Probleme aufgeben. Alles plätschert munter dahin, und es erhebt sich die berechtigte Frage, ob diese Kompositionen, die kaum das Niveau des auch hausmusikalisch anspruchsvollen Bürgertums der Zeit Paganinis erreicht haben dürften, heute wieder hervorgeholt werden sollten. Nur ein Grund mag bestechend gewesen sein: die seltene Besetzung für Violine und Gitarre. Ob diese aber genügen wird, die neue Ausgabe zum ständigen Besitz der Freunde häuslichen Musizierens zu machen, muß doch sehr bezweifelt werden. Für den Neudruck gibt es lohnendere Objekte!

Helmut Wirth, Hamburg

Louis Spohr: Streichquartette Es-dur und D-dur op. 15 Nr. 1 und 2, Streichquartett Es-dur op. 29 Nr. 1, in Verbindung mit der Stadt Braunschweig und der Stadt Kassel hrsg. von Friedrich Otto Leinert, Kassel und Basel 1955, Bärenreiter Verlag, Stimmen BA 2305 und 2308, Taschenpartituren 21 und 22.

Lange genug hat es gedauert, bis man sich darauf besann, daß Louis Spohr (1784 bis 1859) nicht nur die *Gesangsscene* für Violine und Orchester geschrieben hat. Um so erfreulicher sind die neuen Ausgaben einer Auswahlreihe aus seinem umfangreichen Schaffen. Die vorliegenden Streichquartette, 1808 und 1814 entstanden, also in zeitlicher Nähe von Beethovens Quartetten

op. 59, 74 und 95, sind jugendliche Angehörige des klassischen Stils, dem Sp. sich zeitlebens zugehörig fühlte. Aber in seiner Selbstbiographie hat er sich wenig günstig über diese Werke ausgesprochen. Er hat es sogar „*berent, sie herausgegeben zu haben*“. Dieses scharfe Urteil aber durfte nur er selbst fällen, denn beide Quartette op. 15, auf die er besonders anspielt, wie auch das Quartett aus op. 29 sind wertvolle Werke von schöner Erfindung, ausgezeichnetem Satz und edler Haltung, die dem Vorbilde Mozart nachstreben (figuriertes Finale des Quartetts D-dur!). Aber auch die Kunst Haydns ist nicht ohne Einfluß auf den jungen Sp. geblieben (Andante und Menuett des 1. Quartetts Es-dur). Das D-dur-Quartett hat keinen langsamen Satz, sondern dafür ein viertaktiges Largo zu Beginn des Schlußsatzes. Von größerem Zuschnitt ist das Quartett Es-dur op. 29 Nr. 1, dessen Anfangsthema seine Entstehung einem musikalischen Namensscherz verdankt, wie im Vorwort zu lesen ist. Der langsame Satz enthält Variationen über ein Thema in c-moll, das besonders in der 1. Violine virtuos abgewandelt wird. Es lohnt sich, die Quartette zu spielen. Ausgezeichnete Vorworte mit Zitaten aus Sp.s Selbstbiographie und aus zeitgenössischen Kritiken befinden sich jeweils in der Stimme der 1. Violine, außerdem, und das ist sehr begrüßens- und nachahmenswert, gibt es Taschenpartituren, die das Studium sowohl erleichtern als auch vergnüglicher machen.

Helmut Wirth, Hamburg

Antonín Vranický: Concerto B-dur für Violine und Orchester, hrsg. von Jan Raček, *Musica antiqua bohemica* 16, Prag 1954, Artia. Klavier-Auszug.

Das 16. Heft dieser Reihe, die ältere tschechische Musik in guten Neuausgaben vorstellt, bringt, zunächst leider nur mit Klavier, ein Violinkonzert des hochbegabten Antonín Vranický (1761—1820), der anfangs von seinem älteren Bruder Pavel unterrichtet wurde, dann in Brünn Philosophie studierte und später in Wien bei Haydn, Mozart und Albrechtsberger seine musikalischen Studien fortsetzte. Als Violinist genoß er großes Ansehen. Zu seinen Schülern zählte Beethovens Freund Ignaz Schuppanzigh. Seine ersten Streichquartette widmete er Joseph Haydn. 1794 wurde er Kapellmeister des Fürsten Lobkowitz. Er hinter-

ließ 14 Violinkonzerte und ebenso viele Sinfonien, 33 Streichquartette und zahlreiche andere Werke. Sein Violinkonzert B-dur zeigt ihn als Abkömmling des Wiener klassischen Stils. Der kantable Charakter deutet wohl auf Mozart, besonders im langsamen Satz, im Tutti des 1. Satzes aber und im Finale glaubt man, neben Haydn auch Beethoven zu erkennen, und da die Entstehungszeit des Konzerts nicht angegeben ist, darf man vermuten, daß dem böhmischen Meister die Musik Beethovens, mit dem er übrigens freundschaftlich verkehrt hat, vertraut war. Im Vorwort, das in mehrere Sprachen übersetzt ist, gibt Raček die Orchesterbesetzung mit zwei Violinen, zwei Violoncello, Kontrabaß, Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotten und zwei Hörnern an. Es ist zu wünschen, daß auch das Aufführungsmaterial bereit gestellt wird, denn das melodisch frische und (soweit sich dies nach dem Klavierauszug sagen läßt) auch satztechnisch gut gearbeitete Werk ist ein höchst erfreuliches Stück Musik und stellt dem Solisten dankbare Aufgaben. Für *Collegia musica*, Rundfunk usw. sehr geeignet.

Helmut Wirth, Hamburg

Johann Nepomuk David: Die zweistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1957. 37 S.

„*Bachs Musik ist die musikalische Konfession von heute. Alle Laien und Künstler leben von ihr und in ihr, alle Lehrer und Schüler denken in ihr.*“ Das sind kühne, allzukühne Behauptungen aus Davids Nachwort. Sehen wir zu, wie er seine „*Konfession*“ betätigt, indem er die Inventionen „*ausschließlich aus Bachs Absichten heraus zu betrachten*“ versucht! Bach selbst hat ja seine Absichten im Werktitel deutlich ausgesprochen. Daraus hebt D. aber nur im engeren Sinne klavier- und kompositionspädagogische Absichten hervor und übergeht gerade auch das, was Bach „*am allermeisten*“ beabsichtigte: „*eine cantable Art im Spielen*“ zu lehren, was selbstverständlich die Fähigkeit, notfalls die Lehre voraussetzt, Musik als etwas Kantables zu verstehen. Dazu gehört ein Innwerden der Musik als eines harmonisch-melodischen, ja sogar — worauf Forkel sehr deutlich hinweist — eines zielstrebig bewegten Lebensvorgangs, nicht nur als einer schon dem Notenbilde anzusehenden komponierten, d. h. zusammengestellten Form etwa mit the-

matischen Entsprechungen und Gegensätzen der Glieder. D. bemüht sich nun sehr, formale Entsprechungen und Kontraste am Notenbilde aufzuzeigen, stellt er doch seine Ausführungen unter das Wort Heraklits: „Die Augen sind genauere Zeugen als die Ohren.“ Sollte das aber dem altgriechischen Weisen, der überdies feststellte, daß Augen wie Ohren auch schlechte Zeugen sein können, wirklich auch für die Musik gegolten haben? D. bleibt somit, wie gesagt, gerade das schuldig, was nach Bachs „aufrichtiger Anleitung“ am allermeisten notwendig ist.

Schon im Elementaren! So sind ihm in Takt 3—4 und 5—6 der d-moll-Invention $f'-a'-d''/g'-cis''-e''$ „Akkordzerlegungen“; im 1. Thematakt der F-dur-Invention werden „Dreiklangsbrechungen geübt“, wobei „Löcher gerissen“ werden, die der 2. Thematakt „mit einer Tonleiter sorgfältig schließt“ (wäre ein Glissando nicht noch sorgfältiger gewesen?); in der A-dur-Invention findet er u. a. „Linienchnitt (?) in (?) Abwechslung mit Klangbrechungen“; im Thema der B-dur-Invention „läuft die Zerlegung linear an“. Solche Themen Bachs aber sind kantabel, keineswegs indem sie etwas zerlegen oder brechen (mögen in anderen Zusammenhängen diese Worte auch am Platze sein), sondern im Gegenteil: indem sie im Zuge der melodischen Strebung sich harmonisch entfalten, aufbauen — so wie ein Maurer die Mauer nicht in Ziegelsteine zerlegt, sondern aufbauend aus Ziegelsteinen entstehen läßt. Die Musikvorstellung, und durch sie die klavierspielenden Finger die aufbauende, sich entfaltende sanglich-melodische Bewegung von vornherein als das musikalisch Wesentliche, Lebendige zu lehren, das eben ist „am allermeisten“ Bachs Absicht. D. aber verfährt im Gegenteil geradezu entkantabilisierend. Auch seine häufigen Bewegungsvokabeln führen von der kantablen Bewegung nur ab, etwa wenn es von der G-dur-Invention heißt: da würden „durch Dreiklangszersetzungen in beiden Händen . . . Kreisbewegungen geübt“ und es würde „an Hand eines kurzen Motivs . . . durch Handschüttelung das nötige Material hervorgezaubert“ — das ist auch klavier-technisch, nicht nur musikalisch durchaus bachfern.

Was sich so in den Elementen zeigt, wirkt sich auch in den größeren Zusammenhängen aus. Schon im Kopfmotiv der 1. Invention: $c'-d'-e'-f'-d'-e'-c'/g'$. Ist hier nicht (mit

Forkels Worten) „sehr merklich, nach welchem Ziele es seinem inneren Sinne nach strebt“? Daß es nämlich vom c' aus, verstärkt noch durch das wiederholte Ausholen $d'-e'$ und $c'-g'$ anhebt, nicht nur zum g' empor, vielmehr zum c'' , ja noch höher hinauf? D. merkt davon nichts, weil ihm das, was „Kopf und Hand ausschließlich beschäftigen soll“, „das eigentliche Erlebnis auf jeden Fall (!) nur die inventio ist“, eben nur das Kopfmotiv als „Zweckeinfall“, der ein klaviertechnisches Problem „fingersatzmäßig“ einfängt. Immerhin bleibt es noch seltsam, daß er jenem C-dur-Kopfmotiv „Kugelform“ zuspricht. Folgerichtig sind ihm dann die folgenden Achtel $c''-h'-c''/d''$ nur „angehängt“, „Verbindungsbrücke“ zur nächsten „Kugel“. Wie ist die kantable Strebigkeit, die Entfaltungskraft des Werkes schon hier zu Anfang verkannt, schon der Bewegungszug der ersten Takte ist in die Brüche gegangen! So kommt es auch z. B. zu der Behauptung, daß die beiden Stimmen in Takt 15 „die neue Durchführung vollkommen verwirrt (!) starten“ (!); „die Achtelbrücke wird überhaupt vergessen . . . in dieser Richtungslosigkeit geht es weiter . . .“, aber „die Coda macht energisch Ordnung“. Derartiges hätte wohl Bach auch nicht zum Spaß den Klavierliebhabern und Lehrbegierigen gleich im ersten Stück als „einen starken Vorschmack von der Komposition“ vorgesetzt! Ein anderes Beispiel: die f-moll-Invention könne nicht mehr wie die vorhergehenden „eine ausgesprochene inventio als Fingerübungsformel zum (?) Anlaß ihrer Entstehung nennen“ (?), denn sie weise ein „ausgereiftes, voll ausgeformtes Thema“ auf. So wird man wohl hier endlich etwas von den ausgeformten kantablen Kräften erfahren, zunächst des viertaktigen Themas! Es werden aber nur dessen „Bauelemente“ aufgezählt: „zweimal abwärts rollende 16tel, einmal aufwärts ziehende 16tel, verbunden mit Feldern (?), nämlich $as'-f'-des''$ und $b'-g'-e''$ “, und eine ausdrucksvoll schwebende Kette (?), nämlich $b''-g''-e''-des''-c''$ “, die von einer Summe auf- und abwärts rollender 16tel (Takt 4) beschlossen wird“. Mag solches „Rollen“ hier und da musikalische Konfession von heute sein, ist es wirklich bachisch-kantabel empfunden?

Von den beigegebenen vollständig „gegliederten“ Notentexten der Inventionen sagt D., sie seien das „Wesentliche“, das ihn bewegt habe, über die Inventionen zu schreiben; man möge ihm aber die „metrisch

störende Weise der Notierung der melodischen Gegenstände nicht als Mißverständnis anmerken“; es ginge ihm um „Klarlegung vom Optischen aus, da sie ja musikalisch selbstverständlich ist“ — wir haben gesehen, wie selbstverständlich! So gut D.s Gedanke ist, die Formglieder je auf einer eigenen Zeile untereinander zu notieren, wie die Verse eines Gedichts: hilft es dem Leser wirklich, die kantable Art der Melodiezüge zu erfassen, wenn z. B. in der 1. Invention die Liniensysteme zwischen Takt 2 und 3, ja mitten in 20 und auch 21 etwa 7 cm unterbrochen sind, in der d-moll-Invention je einmal um 6, 9, 11 cm, zweimal (zwischen 47 und 48 und wieder 50 und 51, also mitten in den Schlußwendungen!) um mehr als 18, nur damit motivisch Verwandtes untereinander steht? Auf solche Entsprechungen hätte leicht durch darübergesetzte Buchstaben oder Linienzeiger hingewiesen werden können, ohne den anschaulichen melodischen Zusammenhang zu zerstücken. Aber hier wird auch der erklärende Text solcher Zerstückung durch in die Zeilen gestellte Notenbeispiele ausgesetzt. Ein Beispiel für viele: S. 14 beginnt eine Zeile mit „in Wechselwir-“ und wird jenseits eines Notenbeispiels mit „-kungen treten“ weitergeführt (wobei dieses „In-Wechselwirkungen-treten“ überdies den taktrhythmischen Sachverhalt verkennt).

Zum Schluß: welch seltsame „Spielangaben“ sind es, die sich da „aufdrängen“! Für die C-dur-Invention z. B.: „Nicht zu schnell, aber hemmungslos ausbreitend zu spielen“. „Hemmungslos“? Da wird den Lesern das gerade Gegenteil der bei aller Lebensfrische und -weite doch außerordentlichen rhythmischen und tonräumlichen kantablen Zucht dieser Musik beigebracht! Zur d-moll-Invention heißt es: „Tanzstück mit großen Tonleiterausschnitten. Mit kräftigem Ton vor sich hinfegend“: „Tonleiterausschnitte“ — soll das zum Verständnis der kantablen Art dieser Melodiewendungen führen? Ein „vor sich hinfegendes Tanzstück“, das überdies, wie S. 12 zu lesen, „durch die thematische Bewegung Klangwände schafft“ — da sitzt man zwischen „Hinfegen“ (schon wieder einer hemmungslosen Bewegung!) und „Wänden“ wie zwischen Scylla und Charybdis, auch hier weit ab von Bachs kantabler Art.

Das alles ist „musikalische Konfession von heute“ gewiß eben als heutige Konfession D.s, der solche Konfession, auf Mozart be-

zogen, schon in seiner Schrift *Die Jupiter-Symphonie* bezeugte (Göttingen 1953. Vgl. *Die Musikforschung* VII, 231 f., *Mozart-Jahrbuch* 1954, 103 ff.). Aber es ist nicht einfach „die“ Auffassungsweise, die einzige und alleingültige, und „die“ Konfession von heute, und erst recht nicht war es die Konfession Bachs. Nach alledem liegt der Wert dieser Schrift in dem musikpsychologischen Aufschluß, den sie als in ihrer persönlichen Art ebenfalls „aufrichtige Anleitung“ gibt über deren Verhältnis zur wesentlich anderen Art der „aufrichtigen Anleitung“ Bachs.

Rudolf Steglich, Erlangen

Johann Christian Bach: Fünf Sinfonien. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 30 (Abteilung Orchestermusik, Bd. 3). Hrsg. von Fritz Stein, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1956, 194 S.

Im Rahmen der repräsentativen deutschen Denkmälerreihen des „Erbes deutscher Musik“ wurde nach langer, unfreiwilliger Pause im Jahre 1956 eine Anzahl von wichtigen Veröffentlichungen vorgelegt. Zu den umfangreichsten Ausgaben gehört der dritte Band der Reihe Orchestermusik mit fünf sinfonischen Werken des „Londoner“ Bach. Er bildet gewissermaßen die Fortsetzung der Edition von Bachs sechs Quintetten, op. 11, die Rudolf Steglich bereits im Jahre 1935 (Neudruck 1953) als dritten Band des „Erbes“ und ersten Band der Abteilung „Kammermusik“ herausgeben konnte. Hier wie dort galt es, charakteristische Proben aus dem umfangreichen Schaffen von J. Chr. Bach auszuwählen, um so die Forschung wie die Praxis mit den wichtigsten Kompositionen des einst hochberühmten Sohnes Johann Sebastians bekannt zu machen. Es ist zu hoffen, daß diese fünf Sinfonien einen neuerlichen Anstoß zur Beschäftigung mit der vorklassischen Musik geben, um so mehr, als es nach den aufschlußreichen Arbeiten von Abert, Schöckel, Tutenberg, Terry und Menck seit 1932 merklich still um diesen Bach geworden ist.

Fritz Stein stand als Hrsg. vor der schwierigen Aufgabe, aus den über 60 Sinfonien fünf auszuwählen, die den Weg Bachs von der italienischen Theatersinfonie zur Konzertsinfonie deutlich machen. Ebenso mußte an Hand der Beispiele gezeigt werden, wie der Komponist nahezu unabhängig von der Mannheimer Schule durch die Aufnahme der vielfältigsten Anregungen zwar nicht zu

einem eigenen, unverwechselbaren Stil vorzudringen vermochte, aber doch durch die Verfeinerung der Instrumentation und seine Kunst der Melodiebildung Wesentliches zur Vorbereitung der klassischen Sinfonie beitragen konnte. Der Hrsg. ist mit seiner Ausgabe diesen Gesichtspunkten im vollen Maße gerecht geworden.

Den Band eröffnet eine g-moll-Sinfonie, die nach Tutenberg bereits um 1764 entstanden sein dürfte, während der Hrsg. etwa 1767 vermutet. Das Werk lebt von dem Kontrast zweier locker gefügter Ecksätze mit dem gediegen als Streichquartett gearbeiteten klangvollen Andante. Die Sinfonie zeigt Bach als Stürmer und Dränger. Besonders ihr letzter Satz ist genialisch hingeworfen, ohne feste thematische Substanz und ohne näher erkennbaren Aufbau. Modulatorisch sehr bewegt, steht er den neapolitanischen Schlußstücken in mancher Hinsicht sehr nahe. Es ist bemerkenswert, daß dieses Finale noch ganz der Terrassendynamik verpflichtet ist. Mit Ausnahme eines kleinen „echten“ Crescendos (T. 9–11) sind alle dynamischen Schattierungen stufenweise gestaffelt (z. B. T. 33–35), also noch nicht komplex zu einer kontinuierlichen Steigerung gebunden. Die oft groß angelegten Crescendoeffekte der Mannheimer scheinen demnach zu dieser Zeit Bach nicht immer zur Nachahmung angeregt zu haben. Ihm lag mehr an scharfen dynamischen Kontrasten, wie die Gegenüberstellung von *p* und *ff* (T. 37/38) zeigt, oder der wirkungsvolle „überraschende“ *pp*-Schluß, der an Haydns Finale der G-Dur-Sinfonie von 1764 erinnert.

Die zweite Sinfonie in B-dur, etwa 1767 entstanden, atmet ganz anderen Geist. Der erste Satz ist nach dem Schema der Wiener Ritornell-Sinfonie entworfen, verzichtet aber im Gegensatz zum Normaltypus auf eine scharfe Gliederung. Hinter dem kantablen Es-Dur-Mittelsatz vermuten der Hrsg. und auch Tutenberg eine verkappte Sarabande, doch scheint er dem Menuett wesentlich näher zu stehen. Dafür sprechen der melodische Duktus des Hauptthemas, das Moll-Trio (!) und die anschließende Reprise des ersten Teils. Das im Vorwort vergleichsweise zitierte Andante der Theatersinfonia zu *Lucio Silla* (1774) steht zwar in der gleichen Tonart, weicht aber in der rhythmisch-melodischen Gestaltung des Refrains, der in der Tat große Ähnlichkeit mit Händels Sarabanden aufweist, erheblich von dem langsamen Satz der B-Dur-Sinfonie ab. Ein in-

haltlich nicht sehr gewichtiges, aber formal gut durchdachtes Finale beschließt dieses Werk.

Die dritte Sinfonie in D-dur entstammt der Welt des Theaters. Sie diente der Oper *Temistocle* 1772 als Ouvertüre. Bach griff in den Ecksätzen auf die fünf Jahre ältere *Caracatto*-Ouvertüre zurück, unterzog aber die Stücke einer gründlichen Überarbeitung. Er verfeinerte die Instrumentation, bereicherte die Partitur mit zwei Trompeten und Pauken und verbesserte das Schlußrondo wesentlich. Ein genauer Vergleich beider Fassungen könnte Bachs Entwicklung in der Orchesterbehandlung deutlich machen. Daß der Komponist gerade mit diesem Werk auf der Höhe seiner Zeit stehen wollte, beweist die Verwendung von drei Clarinetti d'amore in D im Andante, ein Instrument, das nur für kurze Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts verwendet worden ist. So erweist sich gerade die Wahl der *Temistocle*-Ouvertüre Bachs als besonders guter Griff.

Mit der vierten Sinfonie in E-dur wird Bachs Wandlung von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie deutlich. Sie gehört zu seinen reifsten Schöpfungen nach 1775. Bach fordert ein Doppelorchester, ganz im Sinne der Tradition des englischen Musiklebens, das zu dieser Zeit noch stark unter dem Eindruck von Händel stand. Auf diese Haltung ist wohl auch die Vorrangstellung der Streicher im ersten Satz zurückzuführen, während die Bläser nur harmoniefüllende Funktionen übernehmen. Das melodisch gesättigte und plastisch gebaute Stück verkörpert eindringlich den Typ des *singenden Allegro*. Im folgenden Andante konzertieren die Bläser in Rondoform. Die Streicher treten, gleichsam als Gegengewicht zum Einleitungssatz, weitgehend zurück. Ein breit angelegtes Menuett mit Moll-Trio beschließt dieses ungewöhnlich klangschöne Werk.

Die fünfte Sinfonie in D-dur, ebenfalls nach 1775 entstanden, ist die einzige viersätzig Sinfonie Bachs. Der Hrsg. macht gute Gründe dafür geltend, daß die Satzfolge authentisch genannt werden kann, im Gegensatz zu Terry, der in seinem thematischen Katalog das Werk als dreisätzig bezeichnet hat. Ob allerdings der Dominantschluß des ersten Satzes nach der Meinung des Hrsg. unbedingt als Vorbereitung zum folgenden Andante in der gleichen Haupttonart gedeutet werden muß, bleibe dahingestellt. Er käme doch auch als Überleitung zum A-Dur-Allegro (3. Satz) in Betracht. Von dieser Sinfonie

stammen die ersten beiden Sätze aus der Ouvertüre zur Oper *Amadis*, hier z. T. allerdings einer Umarbeitung unterworfen. Das Einleitungsstück deckt sich formal mit dem Aufbau des ersten Satzes der zweiten B-Dur-Sinfonie. Die beiden Schlußsätze sind in Art eines frei behandelten französischen Rondos komponiert. Das Finale sprüht vor Geist und Witz. Die absteigenden Dreiklangsmotive des Hauptthemas korrespondieren deutlich mit dem Thema des Einleitungssatzes, das sich auf dem aufsteigenden D-dur-Dreiklang aufbaut — ein Kunstgriff, der Bachs Sinn für die ausgewogene Gestaltung eines zyklischen Werkes erneut unter Beweis stellt.

Die Frage, wie lange der Londoner Bach das Cembalo als Generalbaßinstrument konserviert hat, läßt der Hrsg. mit Recht offen. Sie ist aus mancherlei Gründen vorerst noch nicht mit Sicherheit zu entscheiden. In einem so konservativen Land wie England hat das Cembalo jedenfalls als „Dirigierinstrument“ bis ins späte 18. Jahrhundert hinein gedient. Stein hat deshalb allen Sinfonien eine sachgemäße Generalbaßaussetzung beigefügt, möchte aber die Verwendung des Cembalos in den letzten drei Werken dem „historischen Gewissen der Dirigenten“ überlassen. Der Ausgabe steht ein ausführliches Vorwort und ein erschöpfender Quellen- und Revisionsbericht voran. Warum ist man bei diesem Band von den Editionsrichtlinien des „Erbes“ abgewichen, die ausdrücklich bestimmen, daß der Kritische Bericht als Anhang jeder Veröffentlichung nachzustellen ist? Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Mitteilungen

Dr. Hans Hickmann (bisher Kairo) hat sich an der Universität Hamburg für das Fach „Vergleichende Musikwissenschaft“ habilitiert.

Professor Dr. Max Schneider ist anlässlich der Paul-Gerhardt-Feier in Gräfenhainichen von der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zum theologischen Ehren doktor ernannt worden.

Dr. Gerhard Nestler, akademischer Musikdirektor der Technischen Hochschule Karlsruhe, wurde zum Direktor der Badischen Hochschule für Musik, Karlsruhe, ernannt.

Am 13. Juni konnte Dr. Ludwig Misch, New York, seinen 70. Geburtstag feiern. „Die Musikforschung“ gratuliert dem Jubilar herzlich und wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens. Zugleich dankt sie ihm für seine treue Mitarbeit.

Internationales Quellenlexikon der Musik. Die Vorarbeiten zum *Répertoire International des Sources Musicales* sind jetzt so weit gediehen, daß der erste Band im Jahre 1957 in Herstellung genommen werden kann. Das Werk soll in zwei getrennten Reihen (einer alphabetischen und einer systematischen) erscheinen. In die Aufgabe, das vielbändige Werk zu publizieren, haben sich der Bärenreiter-Verlag Kassel—Basel—London, und der G. Henle-Verlag, München—Duisburg, geteilt. Die ersten Bände werden im Jahre 1958 erscheinen.

In den Mededelingen van het Gemeentemuseum Den Haag erscheint soeben ein aufschlußreicher Artikel von J. H. van der Meer über *Het clavecytherium*, auf den wir an dieser Stelle gern hinweisen.

Berichtigungen

In dem Artikel über *Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums* von Richard Schaal ist auf Seite 388, Zeile 17, ein sinnenstellender Druckfehler entstanden. Es muß dort statt „Beethoven“ „Beethordnung“ heißen.

In dem Artikel über *Französische Sammelpublikationen zur Geschichte der Künste in der Renaissance und zur älteren Musikgeschichte* auf S. 410, Zeile 28, muß das erste Wort statt „vom“ „von“ heißen, auf S. 421, Zeile 1, muß statt „begleitenden“ stehen „begleiteten“.

In der Besprechung über MGG, Band V, muß auf S. 424, rechte Spalte, Zeile 11/12 von unten, zu dem Artikel Halévy als Verfasser Pfannkuch statt Haraszi stehen.

Einbanddecken für „Musikforschung“, Jahrgang 1957, werden in nächster Zeit auf Vorbestellung angefertigt, und zwar nur so viel Exemplare, wie bestellt werden. Nachbezug ist nicht möglich. Die Einbanddecke kostet DM 2.—. Bestellungen werden erbeten an den Bärenreiter-Verlag, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29-37.

Drittes Preisausschreiben

Die Gesellschaft für Musikforschung gibt sich hierdurch die Ehre, wiederum zu einem Preisausschreiben einzuladen. Das Thema lautet:

*Die Eigenschriften und die Originalausgaben von Werken Beethovens
in ihrer Bedeutung für die moderne Textkritik*

Die Bewerbungsarbeiten sollen versuchen, die Frage nach den Abweichungen zwischen Eigenschrift und Originalausgabe bei Beethoven und nach der Verwertung dieser Abweichungen für heutige kritische Ausgaben dieser Werke grundsätzlich zu beantworten. Sie sollen überdies an ausgewählten Beispielen zeigen, wie die Verfasser sich die Verwertung dieser Abweichungen praktisch vorstellen.

Bedingungen

1. Die Arbeiten sind in deutscher, englischer, französischer oder italienischer Sprache abzufassen, maschinenschriftlich herzustellen und an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, einzusenden.
2. Der Umfang soll 50—60 Maschinenseiten, 1¹/₂zeilig geschrieben, nach Möglichkeit nicht überschreiten. Mit Hinblick auf etwaige spätere Drucklegung wird empfohlen, mit Notenbeispielen und Abbildungen sparsam zu verfahren.
3. Letzter Ablieferungstermin ist der 31. Oktober 1958. Spätere Eingänge bleiben unbearbeitet zur Verfügung der Einsender.
4. Die Arbeiten sind ohne Verfasseramen, mit einem Kennwort versehen, einzureichen. Mit dem Manuskript zusammen sind Name und Adresse des Verfassers in einem verschlossenen Briefumschlag einzusenden, der auf seiner Außenseite lediglich das Kennwort trägt.
5. Die Beteiligung steht jedermann frei und ist nicht an die Mitgliedschaft in der Gesellschaft für Musikforschung gebunden.
6. Das Preisrichterkollegium wird vom Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung ernannt. Seine Entscheidung ist bindend und unanfechtbar. Es wird bei Vorliegen genügend preiswürdiger Arbeiten bis zu drei Preise verliehen. Der I. Preis beträgt 1000.— DM; der II. Preis 600.— DM; der III. Preis 400.— DM.
7. Die Gesellschaft für Musikforschung behält sich vor, nicht preisgekrönte Arbeiten anzukaufen. Die Drucklegung der mit einem I. Preis gekrönten Arbeit wird in Aussicht genommen, aber nicht fest zugesichert. Die preisgekrönten und angekauften Arbeiten gehen in das Eigentum der Gesellschaft für Musikforschung über. Nicht preisgekrönte und nicht angekaufte Arbeiten werden den Verfassern wieder zur Verfügung gestellt.

Kiel, im Oktober 1957

Der Präsident:

Blume