

## Ilmari Krohn 90 Jahre alt

VON NILS-ERIC RINGBOM, HELSINKI

Ilmari Henrik Reinhold Krohn, der am 8. November 1957 seinen 90. Geburtstag gefeiert hat, ist nicht nur der Nestor der Musikwissenschaft in Finnland, sondern auch der Begründer einer methodischen, wissenschaftlichen Musikforschung in seinem Heimatland. Vor ihm sind in Finnland nur rein geschichtliche Arbeiten auf dem Gebiete der Musik veröffentlicht und nur wenig systematische Aufzeichnungen von Volksmelodien betrieben worden.

Als Ilmari Krohn seine Laufbahn begann, war sein Ziel zunächst, ausübender Künstler zu werden. Neben seiner gediegenen musikalischen Erziehung in Helsinki und Leipzig studierte er auch an der Universität zu Helsinki, wo er 1894 das Fil.-kand.-Examen ablegte. Dann wirkte er einige Jahre als Organist in Tampere und Helsinki, als Lehrer der Musiktheorie an der Orchesterschule des Philharmonischen Orchesters und am Kirchenmusikinstitut zu Helsinki. Trotzdem und trotz seinem Drang zur Komposition war er eine viel zu systematische Natur, um sich der ständig stärker fühlbaren Berufung zum wissenschaftlichen Forschen entziehen zu können.

Nach seiner Disputation für das Doktorat mit einer Dissertation *Über die Art und Entstehung der geistlichen Volksmelodien in Finnland* wurde Krohn 1900 zum Dozenten der Musikwissenschaft an der Universität Helsinki ernannt. Von 1918 bis 1935 war er e. o. Professor der Musikwissenschaft an derselben Universität. Seit der Jugendzeit hatte er sich lebhaft für die Volksmusik interessiert. Auf diesem Gebiet hat er auch seine ersten bedeutenden Ergebnisse als Musikforscher erzielt. Im Bezug auf die selbständige wissenschaftliche Systematik in der Bearbeitung eines riesigen ethnographischen Stoffes ist seiner Arbeit eine für alle Zeiten grundlegende Bedeutung für die gesamte Volksmusikforschung in Finnland beizumessen. In der monumentalen Sammlung *Suomen kansan sävelmiä* (Finnlands Volksmelodien) hat er im ersten Teil geistliche Volksmelodien, im zweiten Volkslieder und im dritten Tanzmelodien zusammengestellt und systematisiert. Seine Beschäftigung mit der geistlichen Volksmusik hat außerdem seine erfolgreiche Tätigkeit als Erneuerer der liturgischen Kirchenmusik befruchtend beeinflusst. Er hat dabei nicht nur altes Melodiengut in die liturgische Praxis eingeführt, sondern seine Erneuerungsbestrebungen richteten sich auch auf die rhythmische und harmonische Belebung derselben. Außerhalb der eigentlichen Liturgie hat Krohn ferner als Tonsetzer die geistliche Musikliteratur seines Landes mit einer Reihe von Werken bereichert; u. a. hat er den gesamten Psalter durchkomponiert, und unter seinen großen Arbeiten mögen hier eine Johannes-Passion und das Oratorium *Ikiartehet* (Die ewigen Schätze) genannt werden. Eine tiefe, christliche Religiosität ist überhaupt für die Natur und Wesensart Ilmari Krohns kennzeichnend, und auch als er sich der profanen Kunstform der Oper zuwandte, hat er sich einen biblischen Stoff, *Tuhotulva* (Die Sündflut), als Vorlage gewählt.

In dem groß angelegten theoretischen Werk *Musiikin teorian oppijakso I—V* (Lehrgang der Theorie der Musik) hat Krohn eine Zusammenfassung seiner gesamten theoretischen Gelehrtheit und seiner selbständigen, persönlich geprägten analytischen Methoden gegeben. Diese Arbeit hat eine durchgreifende Bedeutung gehabt, nicht nur für den höheren, sondern auch für den elementaren theoretischen Unterricht in Finnland. Die gesamte neuere musikpädagogische Literatur des Landes gründet sich, mehr oder weniger orthodox, auf sie, und für die gesamte Musikterminologie der finnischen Sprache bilden die von Krohn geschaffenen neuen Fachwörter und -ausdrücke das unerschütterliche Fundament.

In seinen alten Tagen ist Krohn leider dem hermeneutischen Irrtum verfallen, aus persönlichen „poetischen Visionen“ heraus, den Sinfonien von Jean Sibelius systematisch durchgeführte, bis in die kleinsten Motive und Rhythmen eingehende, angeblich „leitmotivisch“ verarbeitete Programme zu unterlegen, die der Komponist weder anerkannt hat, noch nach seiner ausdrücklich gegebenen Versicherung, je als authentisch anerkennen wollte, weil er seine Sinfonien als reine Musik, „ohne jedwede literarische Grundlage erdacht und ausgearbeitet hatte“. Ähnliche hermeneutische Deutungsversuche von Bruckners Sinfonien sind — trotz der durchaus kritischen Aufnahme der Sibelius-Deutungen — neuerdings erschienen.

Ebensowenig wie es jemandem ernstlich einfallen könnte, den unermeßlichen Wert von Arnold Scherings Lebenswerk in Frage zu stellen, nur weil der Wert seiner literarischen Beethoven-Deutungen und seiner musikalischen Symbollehre so fraglich scheint, ebensowenig dürfen wir aus ähnlichen Gründen den Wert und die weittragende Bedeutung des Lebenswerkes des Pioniers der finnischen Musikforschung verringern.

Wir bringen dem Nestor unsere allerbesten Glückwünsche zum Geburtstag, mit der Hoffnung eines hochverdienten otium cum dignitate.

## *Johann Stamitz als Kirchenkomponist*

VON PETER GRADENWITZ, TEL AVIV

Bis vor kurzem war nichts darüber bekannt, daß Johann Stamitz — der Pionier der Sinfonie — auch kirchliche Werke komponiert hat, und der Hinweis auf eine feierliche und bedeutsame Aufführung einer *Messe Solennelle* am 4. August 1755 anläßlich seines Besuches in Paris<sup>1</sup> wurde von der Forschung kaum beachtet. Es ist jedoch gelungen, geistliche Werke früherer und späterer Komposition aufzufinden, die interessantes Licht auf die Entwicklung des Johann Stamitz und auf seine böhmischen Ausgangspunkte werfen. Eine große Messe in D-dur, zweifellos die in Paris aufgeführte, wurde in mehreren Handschriften (bzw. Teilabschriften) in verschiedenen Bibliotheken aufgefunden. Kleinere kirchliche Werke, die Stamitz zugeschrie-

<sup>1</sup> *Annales, affiches et avis divers* (Bibl. Nat., Paris V, 28259, 4<sup>o</sup>, 1755, in 59. Feuille périodique du jeudi 3. Juillet 1755, S. 470). Im vollen Wortlaut wiedergegeben bei Peter Gradenwitz, *Johann Stamitz. Das Leben*, Brünn-Prag-Leipzig-Wien 1936, S. 45.



ben werden können, befanden sich nur in böhmischen Bibliotheken. Eine Litanei und ein Kyrle und Gloria fanden sich in Melnik bei Prag, je eine Motette in der musikalischen Bibliothek des Prager Veitsdoms und dem Minoritenkonvent bei St. Jacob in Prag. Auch zwei Arien mit allgemein kirchlichen Texten, die sich im Narodni-Museum in Prag befanden, sind Johann Stamitz zuzuschreiben. Diese kleineren kirchlichen Kompositionen sind zweifellos vor der Mannheimer Zeit entstanden, wofür auch das Datum einer Kopie (Melnik) vom 10. 7. 1747 spricht<sup>2</sup>. Es ist von großem Interesse, die aufgefundenen kirchlichen Werke des bisher nur als Sinfoniker bekannten Meisters der frühen Klassik zu studieren, vor allem da sie die Grundlage seines musikalischen Werdeganges aufdecken und in deutlicherem Maße auf die Entwicklung gewisser Stileigenheiten weisen als die frühen Instrumentalwerke — die gleich den kirchlichen Werken noch nicht genügend studiert worden sind. Da von den als früh datierbaren kirchlichen Kompositionen zu der Pariser Messe ein gerader stilistischer Entwicklungsweg führt — wir aber für die Instrumentalwerke weniger charakteristische Anhaltspunkte und Datierungsmöglichkeiten haben —, ist dieses bisher unbekannt gebliebene Feld der kompositorischen Tätigkeit des Meisters von besonderer Wichtigkeit für die Erforschung der Stilwandlungsperiode.

Wir haben heute noch keine umfassende Kenntnis der Instrumentalmusik in Böhmen zur Zeit vor der Übersiedlung Johann Stamitz' nach Mannheim; dagegen sind die geistlichen Werke der böhmischen Schule besser bekannt und gründlicher beschrieben. Da die mannigfachen Einflüsse, unter denen Stamitz' reife kompositorische Entwicklung in Mannheim stand, lediglich auf die große (Pariser) D-dur-Messe gewirkt haben — und diese ein vokales Gegenstück zu den großen späten Sinfonien darstellt —, lassen sich die stilistischen Eigenheiten des Komponisten von seiner Frühzeit an in den frühen kirchlichen Kompositionen erkennen, die wir gegen die böhmische Tradition vor etwa 1740 abgrenzen können.

### Die böhmische Tradition

Wenn wir die Tradition des kirchlichen Kompositionsstils der uns interessierenden Zeit betrachten<sup>3</sup>, so können wir etwa drei Phasen der Entwicklung konstatieren.

#### 1. Phase

Seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts kam ein *konzertierender* Stil in die kirchliche Musik, der seine Ursache hauptsächlich in der Virtuosenkunst der Sänger hatte. Der dreistimmige Satz, unter Einwirkung des Geigentrios entstanden, kommt aus Bologna und wird von den meisten Komponisten der ersten Entwicklungsphase über-

<sup>2</sup> Auf alle diese Werke wurde der Verf. bei der Vorbereitung des (noch unveröffentlichten) Thematischen Kataloges der Werke des Johann Stamitz aufmerksam (im Ms. fertiggestellt). Die Werke in den böhmischen Bibliotheken wurden durch den verstorbenen Forscher und vorzüglichen Kenner Emil Trolde zugänglich gemacht. Die Fundorte wurden vor dem 2. Weltkrieg festgestellt und konnten seitdem nicht neuerlich geprüft werden.

<sup>3</sup> Literatur: Guido Adler, *Zur Geschichte der Wiener Maßkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrh.* in Studien z. Musikwiss. IV — Anton M. Klafsky, *Michael Haydn als Kirchenkomponist* in Stud. z. MW III. — Peter Wagner, *Einführung in die kathol. Kirchenmusik*, Düsseldorf 1919. — Weinmann, *Gesch. d. Kirchenmusik*, Kempten-München, 1913. — Ferner wurden unveröffentlichte Arbeiten Trolde's benutzt. — Eine kurze Vorstudie des Verf. erschien in *Musica divina*, XXIX, Wien, 1936.

nommen. Heinrich Ignaz Franz von Biber, der als Violinvirtuose eine lange Virtuosenreihe einleitet, zeigt die typische Form der Meß-Kompositionen in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts<sup>4</sup>. Zu seiner Zeit war Venedig das Hauptzentrum des Messendrucks, und die Komponisten dieser Stadt übten großen Einfluß auf die böhmischen Meister der Kirchenmusik aus. Hier ein kurzer Abriß der Biberschen Form: Das *Kyrie* hat Da-Capo-Form, das erste *Kyrie* wird nach dem *Christe* wiederholt; das *Gloria* zerfällt in zwei Hauptteile mit Vollkadenz nach dem ersten, im zweiten Hauptteil *Qui tollis* ist das Thema fugiert behandelt. Das *Laudamus te* und *Gratias* sind homophon, mit Teilkadenz auf der Dominante. Das *Credo* ist dreiteilig, der zweite Teil beginnt nach einer Vollkadenz mit *Crucifixus*, der dritte Teil ist *Et in spiritum sanctum*; *Deum de Deo*, *Et incarnatus est*, *Passus*, *Et ascendit*, *Qui ex patre* sind wieder homophon. Dagegen wird die Polyphonie im *Sanctus* gesteigert, je zwei Stimmen beantworten einander in gerader und umgekehrter Bewegung. Das *Osanna* bildet eine selbständige Unterabteilung; nach dem homophonen *Benedictus* wird es wiederholt. Das *Agnus Dei* ist wieder dreiteilig, der erste Teil geht bis *Miserere nobis* und wird wiederholt, den dritten Teil bildet das *Dona nobis pacem*. Mit der Melismatik geht Biber sparsam um. Ein Unterschied zwischen Instrumental- und Vokalmelodie ist kaum zu bemerken, Läufe und Melismen finden sich hauptsächlich auf *Laudamus*, *Glorificamus* etc. und im *Osanna*. Die Themen sind fast immer innerhalb einer Quint oder Quart gehalten, sie dehnen sich selten einmal bis zur kleinen Sext aus. Die Textsilben werden mit Vorliebe auf Ganze und Halbe gesungen, kleinere Notenwerte bleiben den Melismen vorbehalten. In melismatischer Beziehung sind die reichsten Sätze das *Kyrie* und *Christe*, sowie — in etwas geringerem Maße — das *Agnus* und *Sanctus*. Die Fugenthemen werden real oder tonal beantwortet; doch ist eine fugierte Themenbehandlung wenigen Sätzen vorbehalten. Motivische Ähnlichkeiten, bewußte oder unbewußte Anlehnungen an vorhergehende Abschnitte sind ganz selten zu beobachten. Auch für die einzelnen Tempi kann man eine ziemlich feste Norm aufstellen. Die später so oft vorkommende Bezeichnung *Tempo giusto* — die Cartier in seiner Sammlung *L'art du Violon* so hübsch mit „*mesuré, ni trop lent, ni trop vite*“ definiert — ist erst seit der großen Ausbreitung der Werke der neapolitanischen Schule in Gebrauch. Allegro-Sätze sind meist das *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*. Die Einleitung zum ersten *Kyrie* ist oft ein Adagio, das zweite *Kyrie* alla breve. Im *Gloria* tritt bei *Qui tollis* bis *Quoniam* meist Verlangsamung ein, ebenso im *Credo* bei *Et incarnatus est*; *Et resurrexit* ist beschleunigt. Das *Sanctus* ist meist ein Adagio mit folgendem Allegro. Ebenfalls Allegro-Charakter haben das *Benedictus* und *Osanna*, das *Agnus* wird langsamer genommen, bei *Dona* wird das Tempo beschleunigt. Die Ausdehnung der Sätze ist sehr verschieden, so schwankt das *Kyrie* zwischen 33 und 212 und das *Gloria* zwischen 137 und 243 Takten, das *Credo* kann 68 bis 257, das *Sanctus* 35 bis 114 Takte umfassen. Das *Agnus* schwankt zwischen 26 und 72 Takten.

Die Instrumente sind eigentlich nur zum Vokalsatz der Messe getreten, um die Stimmen zu verstärken, selbständig wurden sie erst später. Die Bläser traten nur

---

<sup>4</sup> Er starb als Kapellmeister des Erzbischofs in Salzburg.

manchmal, und auch dann nur in manchen Sätzen, hervor und waren zur Aufführung auch nicht unbedingt nötig. Zuerst kamen Flöten und Streicher, dann auch Trompeten (Clarini) und Timpani zu den Gesangsstimmen, später auch die anderen Bläser (anfangs nie alle zusammen). Die Oboe wurde erst im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts herangezogen, merkwürdigerweise sehr selten in Messen<sup>5</sup>. Von demselben oder einem ähnlichen Typ wie die Messen Heinrich Bibers (der 1640—1704 lebte und selbst aus Böhmen stammte) waren zu der Zeit viele Meßkompositionen<sup>6</sup>. Die instrumentale Betätigung der Komponisten brachte es naturgemäß mit sich, daß instrumentaler Geist auch immer mehr in die kirchliche Komposition eindrang; auch die Formen in der Messe entwickelten sich—bewußt oder unbewußt den Instrumentalformen nachgebildet—weiter.

## 2. Phase

Der Bibersche Typ wurde später immer weiter abgewandelt, und im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts—in einer zweiten Phase der Entwicklung—finden wir schon reiche Instrumentalsoli. Sätze mit konzertierenden Soloinstrumenten wie Violinen, Viola, auch Clarino werden häufig. Wir finden solche solistischen Sätze im *Laudamus* des *Gloria*, im *Quoniam* ebendort, im *Osanna* des *Sanctus*. Ein solistisches *Benedictus* dagegen kommt noch selten vor, später dagegen häufig. Ein typischer Vertreter dieser zweiten Phase ist Pater Gunther Jacob, dessen Messen in zahlreiche, in sich abgeschlossene Sätze zersplittert sind. Er ist der einzige böhmische Komponist, der in seinem Stil Ähnlichkeiten mit Johann Stamitz hat, die wir weiter unten noch kennzeichnen werden.

## 3. Phase

Waren schon in der zweiten Phase neapolitanische Einflüsse in die Kirchenmusik gekommen, so verdrängen sie in der dritten Phase die venezianische Kunst vollständig. Aus Neapel kommen der Ausdruck, die sinnliche Pracht des Wohlklangs, die Subjektivität; die Grenzen zwischen weltlicher und kirchlicher Musik beginnen sich zu verwischen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts ist an allen Höfen die neapolitanische Kirchenmusik die begehrteste, ihre Nachahmer (z. B. Hasse) schreiben eine theatralische Kirchenmusik, und Oper und Oratorium kommen sich immer näher.—Für Böhmen bedeutet der Sieg dieser Kunst Verflachung, Verzierlichung. Die kontrapunktische Arbeit verschwindet oder beschränkt sich nur auf die *Amen*-Fuge im *Gloria* und evtl. das *Osanna* im *Sanctus* und *Benedictus*. In diesen Kompositionen findet sich eine eigentliche Melodie nur in den ariosen Sätzen—die Violinstimme geht immer mit dem Gesange, im Chorsatz wird die Melodie nur als Oberstimme der aneinandergereihten Akkorde gebildet, ist also fast etwas Zufälliges. Die Violinbegleitung beschränkt sich auf Figuren mit gebrochenen Akkorden, Skalen und Tremoli. Der Hauptvertreter dieser Richtung in Böhmen ist Franz Xaver Bixy (1732 bis 1771), Schüler von Seger in Prag.

<sup>5</sup> Im Gegensatz hierzu haben fast alle kirchlichen Kompositionen von Johann Stamitz Oboen.

<sup>6</sup> Emil Trolde nannte aus seiner Sammlung u. a. Messen von Adam Michnar, Georg Meltzel und Nikolaus Wentzeli (1699).

Die kirchlichen Jugendwerke von Stamitz — zu denen wir die in Böhmen gefundenen Kompositionen rechnen — lassen sich zwischen die zweite und dritte Phase der oben angegebenen Entwicklung einordnen. Wir finden in ihnen noch viele Züge aus der venezianisch beeinflussten Zeit; trotzdem gehören sie schon einer neueren Entwicklung an, die Stamitz — in der großen, späteren D-dur-Messe — auf eigene Bahnen führt, die sich von der verflachten neapolitanischen Kunst abwenden.

### Kleinere böhmische Kirchenwerke

Als kürzestes Stück wollen wir zunächst eine Komposition betrachten, die uns in zwei Exemplaren erhalten ist: als *Offertorium in D / de Venerabili Sacramento, et de Apostolis / del Sigh*. STAMITZ im Musikarchiv des Minoritenkonvents bei St. Jacob in Prag (dort mit zwei verschiedenen Texten: 1. *O Salutaris Hostia . . .* und 2. *Iste est qui vivens in carne plantavit Ecclesiam . . .*), ferner als *Motetto de Venerabili Sacramento . . . Auth. Stamitz* im Inventar des St. Veitsdoms in Prag (*O Salutaris Hostia . . .*). Die Besetzung (4 Stimmen, 2 Violinen, 2 Hörner, 2 Clarini, Viola, Organo und Timpani) ist in beiden Abschriften gleich, in der zweiten sind außerdem noch Oboen vorhanden. Das Stück beginnt mit einer 19taktigen Instrumentaleinleitung, die später die Begleitung zum Gesang bildet, aber auch das Material zu der Thematik des Gesangssatzes enthält. Das Anfangsmotiv der 1. Violine tritt sofort mit einer scharf rhythmisierten Nebenstimme in Oboen, 2. Violine und Viola auf. Die Bläser sind durchweg selbständig von den Streichern abgehoben; nur an wenigen Stellen verstärken sie die Gesamtstimmen oder haben crescendierende Wirkung. Schon in der Einleitung werden zwei kontrastierende Motive einander gegenübergestellt:



allerdings in der gleichen Tonart. Im 20. Takt beginnt der Sopran solo mit einer Melodie, die aus den Anfangsnoten jedes Taktes des ersten Motives der Violine gewonnen ist:



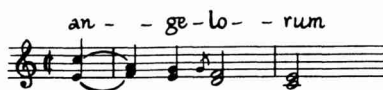
Nach einer Modulation über E-dur nach A-dur folgt in dieser Dominanttonart in den Violinen das zweite Thema aus der Einleitung, mit einer selbständigen Gesangsmelodie. Im 6. Takt dieses Themas (dem 23. Takte des Sopransolos) sind wir wieder in der Haupttonart, in der nun das Tutti, unterstützt von allen Bläsern, ein-

setzt. Es beginnt mit dem Hauptthema, die Gesangsmelodie ist harmonisiert durch Alt, Tenor und Baß. Eine Fortspinnung und ein Ansteigen der Melodie im Crescendo über liegendem Baß (auf der Dominante) führen zu einer Durchführung, die hauptsächlich das zweite Thema des Anfangs benutzt. Dann folgt das erste Thema, in die Dominanttonart versetzt. Nach der Rückführung in die Haupttonart beginnt die Reprise zunächst mit dem zweiten Thema, dem sich das erste anschließt. In der Mitte steht eine kurze, sechstaktige Koloratur des Solo-Soprans. Eines der wesentlichsten Merkmale dieses Werkes — im Gegensatz zu denen der böhmischen Tradition — ist das stete Ineinander-Überführen der einzelnen Teile durch Modulation. In den böhmischen Werken der Zeit wird fast immer nach einem Teil ein Halbschluß herbeigeführt, auf den dann — meist nach kleinem Einschnitt durch kurze Pausen — der neue Gedanke in der Dominanttonart folgt. Kunstvoller Übergang durch Modulation ist nicht üblich. Auch die starke Verselbständigung der Instrumente vom Gesang zeigt Stamitz auf eigenen Wegen. Es macht sich auch schon in diesem Werk eine stärkere Kontrapunktik gegenüber den böhmischen Werken bemerkbar, die zur Zeit der Entstehung dieser Messe viel monodischer waren. Daß in böhmischen Messen nie Corni und Clarini gleichzeitig vorkamen, wurde schon erwähnt.

Sehr nahe im Stil steht diesem Werk eine Komposition, die Emil Troida gefunden und spartiert hat: *Litaniae Lauretanae... Auctore Stametz... a 4 vocibus, 2 violinis, 2 clarinis e Organo...* in D-dur. Es ist ein achtsätziges, frisches Stück, im Vergleich mit den anderen kirchlichen Werken sofort als Komposition von J. Stamitz erkennbar. Sie beginnt *Fresco* mit dem *Kyrie* im C-Takt. Es folgt als *Andante* in A-dur,  $\frac{3}{4}$  Takt: *Mater Christi...* Der dritte Satz *Virgo prudentissima...*, fugiert, steht wieder in D, *alla breve*. Sehr typisch ist der vierte Satz: eine Violinkantilene (Violine I. solo) mit beziffertem Baß, die den Melodien der frühen Violinsonaten Stamitz' im Typ vollkommen gleicht. Auch während des Sologesanges des Soprans (*Speculum justitiae*) konzertiert die Violine weiter und tritt erst etwas zurück, wenn die Solostimme reicher ausgeziert in den Vordergrund kommt. Nach einem *Vivace* D-dur  $\frac{3}{8}$  (*Rosa mystica*) folgt *Tarde* (*Adagio*) d-moll im C-Takt (*Salus infirmorum*) mit Dur-Schluß. Das folgende *Allegro*  $\frac{2}{4}$  D-dur (*Regina angelorum*) ähnelt in der Thematik und Form dem ersten Satz. *Agnus Dei* steht in h-moll  $\frac{3}{4}$  und geht in einem D-dur-Schluß in C-Takt über, der dem Schluß des ersten Satzes ähnelt. Im ganzen Werk sind die Violinen auffallend bevorzugt. Die Clarini treten nur in einigen Sätzen auf, mit schmetternder Wirkung, im Fugensatz des *Virgo prudentissima* gehen sie harmoniefüllend mit. Dieses Werk — sicher noch etwas vor dem *Offertorium* entstanden und der venezianisch beeinflussten böhmischen Zeit näherstehend als die anderen Werke — zeigt den typischen Stamitz noch nicht so ausgebildet wie die anderen kirchlichen Werke. In die Nähe dieses Werkes gehören die beiden Arien des Narodni-Museums, Prag, die auf zwei ganz allgemein gehaltene, gereimte, lateinische Texte komponiert sind, wie sie zu allen Gelegenheiten passen und in ähnlicher Art häufig — auch schon im 17. Jahrhundert — zu finden sind.

Kunstvoller als die eben beschriebene Litanei ist die Litanei-Komposition in C-dur, die Melnik aufbewahrt: *Litaniae Lauretanae... a Canto Alto Tenore Basso Vio-*

*linis 2 bus con Organo . . . Sigre Stamez.* Sie hat ebenfalls acht Sätze. Nach einer siebentaktigen Kyrie-Einleitung im Adagio, C-Takt, folgt ein Allegro  $\frac{3}{4}$  mit einem der typischen, synkopierten Themen in den Violinen, die für den späteren Stamitz so charakteristisch werden; das *Pater de coelis* der Gesangsstimmen hat eine neue Melodie, und der frech-lustige Ton der Instrumente steht in eigenartigem Gegensatz zu dem *Miserere* des Textes. Den Mittelteil dieses Satzes bilden — nach einem achttaktigen Instrumentalzwischenspiel (Durchführung und Sequenzierung der in den Violinen gebrachten synkopierten Themen) — Canto und Alto solo mit Ausfüllung der Pausen durch kurze instrumentale Zwischenrufe. Dann folgen vier Takte Instrumentalüberleitung zur Tutti-Reprise in der parallelen Molltonart. Nach kurzer Rückmodulation in die Haupttonart schließt das Tutti. *Sancta Maria* wird als Canto solo vorgetragen und steht in a-moll, C-Takt. Die instrumentale Einleitung beginnt mit einem Thema, dessen Rhythmus und Melodielinie dem synkopierten Thema des *Pater de coelis* entnommen sind. Die Gesangsstimme setzt mit einem anderen Thema ein und wird an einigen Stellen von den Violinen unterstützt. Hier, wie in allen derartigen Solosätzen, wird am Schluß die Instrumentaleinleitung wiederholt. *Virgo prudentissima*, im Allegro, C-Takt, beginnt wieder mit einem sehr stark synkopierten Thema des Basses, in das — imitierend nur im Rhythmus — die anderen Stimmen im zweiten Takt einfallen. Das Ganze steht in Achtelbewegung, und die Violinen treten mit selbständigen Figuren, meist in Sechzehntelbewegung, hervor. In der Mitte dieses Teiles stehen ein Tenor- und Baß-Solo auf *Virgo clemens*, dessen Thematik noch stärker synkopiert ist als der Anfang. In diesem Solo imitiert der Baß das Tenorthema. Der Satz *Speculum justitiae* beginnt als reiner Instrumentalsatz (G-dur,  $\frac{3}{4}$ , die Violinen unisono, bewegte Baßstimme mit eigener Melodik). Die im achtzehnten Takt einsetzende Tenor-Solostimme nimmt zunächst das Thema auf, von den Violinen wird es dann weiter fortgeführt, während der Tenor selbständig weitersingt. Die Violinen treten zeitweise zurück, bringen nur Zwischenrufe und kommen dann erst, nach beendigter Modulation in die Dominante, mit einer Reprise des Themas; danach folgt in Tenor und Instrumenten eine Durchführung mit den zweitaktigen Zwischenrufen der Violinen (die aus dem Thema gewonnen sind), die schließlich nach G-dur zurückführt. Zum Schluß dieses besonders wertvollen und anmutigen Stückes wird die Instrumentaleinleitung wiederholt. Das zarte *Rosa mystica*, als Canto und Alto solo, in F-dur,  $\frac{3}{4}$ , *Tarde*, ist in seiner schlichten Melodik auch wieder ein Kabinettstück und könnte der zweite Satz einer Stamitzschen Sinfonie sein. Hier nehmen die beiden Solostimmen die Violinmelodie auf, die mit den vielen Vorhalten stark neapolitanisch beeinflusst ist; die Instrumente treten während des Gesanges zurück. Das *Salus infirmorum* in c-moll, Adagio,  $\frac{3}{2}$ , ist ein Chorsatz Note gegen Note, die Instrumente verdoppeln nur die Stimmen, mit geringen Varianten. In C-dur steht dann wieder das *Regina Angelorum*, *alla breve*. Auch hier sind die Instrumente nicht selbständig. Eine scharf synkopierte Figur, zuerst auf



kehrt durch das ganze Stück wieder, aber nicht in der Art des 17. Jahrhunderts, wo man solche Figuren verwendete, um wiederkehrende Textstückchen wie *Ora pro nobis* immer wieder auf dieses Motiv zu bringen, sondern ohne bestimmtes Prinzip. Das *Agnus Dei* beginnt  $\frac{3}{4}$  und geht in Andante (Basso solo) von a-moll über G-dur nach C-dur. Dann folgt im Allegro ein *Miserere*-Abschluß mit einer aufsteigenden Violin-Raketen-Begleitung, die gewiß im *Miserere* merkwürdig ist



und zeigt, daß Stamitz wohl in der Hauptsache instrumental gedacht hat. Auch an anderen Stellen dieses Werkes kommt das zum Vorschein, wo einem einmal aufgestellten Motiv zuliebe eine ganz unpassende Deklamation der Texte erfolgt. Nach diesem rauschenden *Miserere* von 15 Takten beschließt das Werk ein dreitaktiger Plagalschluß (*Tarde*) auf *Miserere nobis*, den der Chor allein, ohne Instrumente, vorträgt.

Außer den bisher beschriebenen Werken haben wir noch ein *Kyrie und Gloria... a Canto Alto Tenore Basso, Violine Duobus Alto Viola Lituus Duobus ex G con Fondamento Authore Del Sigh: Stametz*. Dieses Werk trägt ein für uns wichtiges Datum am Ende der Organostimme: O:A:M:D:Gl:B:V:M: Boleslaus:descript: die 10. July 1747. Der Abschreiber ist — neben einem auch in einer Stimme erwähnten Subcantor — der Regens Chori von Melnik (wo noch heute das Werk liegt), Dauscha. (Er war Vorgänger Sebastian Böhms, dem das andere Stamitz-Manuskript in Melnik, die vorher beschriebene Litanei, zuzuschreiben ist.) Wir können durch das Datum der Abschrift wohl festlegen, daß die Komposition — und mit ihr wohl auch die anderen böhmischen Kirchenwerke von Stamitz — vor der Mannheimer Zeit entstanden sind. Die Reise in seine Heimatstadt Deutschbrod — von Mannheim aus — wurde ja erst im Jahre 1749 unternommen<sup>7</sup>, und so wird es sich bei den gefundenen Werken durchweg um Jugendkompositionen handeln, die dann also vor 1741 (vor Stamitz' 24. Lebensjahr) entstanden sein müssen.

*Kyrie und Gloria*, im ganzen zwölfsätzig, stehen stilistisch zwischen den schon beschriebenen Werken und der großen D-dur-Messe. Mit den älteren Werken verbinden sie die oft verschnörkelten und verzierten Andante-Violinstimmen und die Motivik einiger Sätze. Unterschiedlich gegen die anderen Werke sind hier die stärkere Kontrapunktik und Fugierung einiger Sätze und manche Teile, die schon der späteren Instrumental- und Messen-Motivik sehr nahe stehen, wie aus den thematischen Katalogen ersichtlich ist.

Nach einem Adagio-Kyrie mit imitierenden Stimmen, großem Modulationsreichtum und unselbständigen Instrumenten folgt im Allegro ein langes, fugiertes *Kyrie*, in dem die Instrumente mit den Gesangsstimmen gehen. Im Mittelteil finden wir

<sup>7</sup> Vgl. Gradenwitz, J. *Stamitz*, a. a. O., S. 40 f.



das für Stamitz typische hoketusartige *Eleison*, auf das noch eingegangen wird. Das *Christe* ist ein Satz für Canto und Alto solo mit 21 Takten Instrumentaleinleitung. Dann folgt nach diesem e-moll-Teil,  $\frac{3}{4}$ , ein *Kyrie*, alla breve, G-dur, fugiert, die Instrumente gehen mit den Stimmen. Im 5. Satz beginnt das *Gloria* mit Tenor- und Baß-Solo (in Oktaven) und einer umspielenden Violinfigur. Im 12. Takt setzt das Tutti ein, mit Unterstützung der Hörner; bis zum Schluß bleibt der Satz jetzt, abgesehen von einem kleinen Soloeinschub, Tutti. Kunstvoll gebaut ist *Et in terra pax*, in e-moll, C-Takt, Adagio, mit ineinandergehenden Stimmen, die sich gegenseitig ablösen. Die Instrumente sind hier nicht selbständig. Im 7. Satz, dem *Laudamus*, konzertieren die Violinen, und die Canto-solo-Stimme singt eine Melodie, die nur teilweise die Violinmelodie nachzeichnet. Außer dem *Et in terra* sind alle folgenden Sätze ziemlich lang. Das *Gratias* kommt als Tenorsolo in F-dur, Allegro Spiritoso,  $\frac{3}{4}$  gegenüber dem C-dur, C-Takt, des *Laudamus*. Auch hier konzertieren die Violinen, aber mit vollständig eigenlebiger Melodie. Das *Domine* wird vom Solo-Alt vorgetragen und steht in a-moll, C-Takt. Es beginnt mit einem ähnlichen Motiv wie das *Sancta Maria* der C-dur-Litanei. Der Satz hat eine überaus reiche Baßstimme. Gesangs- und Instrumentalmelodie ähneln sich. Im *Qui tollis*, Adagio, C-Takt, d-moll, singt das Tutti einen harmonischen Satz, der nur stellenweise etwas durchbrochen ist und über dem die Violinen ohne eigenes melodisches Gesicht figurieren. Das Allegro Fresco in D-dur des *Quoniam* (Baß-Solo, C-Takt) ist wieder rein instrumental gedacht, wie sofort der Anfang zeigt:



Es ist der typische Sinfonie-Anfang — man vergleiche typische Anfänge von D-dur-Sinfonien (z. B. eine Sinfonie, deren Ms. in der Darmstädter Landesbibliothek lag). Den Abschluß bildet in G-dur, 4 Takte Adagio, dann alla breve, das *Cum Sancto Spiritu*, fugiert, von Zweiergruppen gesungen; die Instrumente gehen mit den Gesangsstimmen. Diese musizieren durchaus charakteristischen Gesangssatz, während im vorangehenden *Quoniam* auch die Baßsolostimme die instrumentale Melodie mitsingt und somit keinen vokalen Charakter hat.

Alle bisher beschriebenen Werke haben untereinander gemeinsame Züge und sind stilistisch als Vorstufe zu der großen D-dur-Messe zu werten, die schon im äußeren Notenbild sofort den gleichen Autor verrät und viel Gemeinsames sowohl mit den frühen geistlichen als auch mit den reifen Instrumentalwerken aufweist.

### Die große D-dur-Messe

Die große D-dur-Messe ist bisher noch gar nicht beachtet worden, obwohl sie in mehreren Handschriften vorliegt. Die vollständige Messe war vor dem 2. Weltkrieg in der Schloßbibliothek Berlin (frühere kgl. Hausbibliothek); schon Thouret vermutete in ihr ein Autograph, und wir sind der gleichen Ansicht; die außerordentlich saubere, genaue und schöne Schrift gleicht nicht nur der eines Flötenkonzerts in Karlsruhe, sondern vor allem den Schriftzügen des Briefes, den Stamitz an den



Stuttgarter Hof richtete<sup>8</sup>. Die Handschrift ist breit und deutlich, jede Seite umfaßt ein System von 16 Linien. Die Phrasierung, Vortragszeichen und dynamischen Angaben sind außerordentlich exakt eingetragen. Die volle Besetzung umfaßt vier Stimmen, zwei Flauti traversi, abwechselnd mit 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Clarini, 2 Corni, Timpano, Braccia, Violoncello, Organo (mit beziffertem Baß). Eine Überschrift trägt diese Handschrift nicht, auf der Anfangsseite steht lediglich *Stamitz*. Die zweite uns bekannte Handschrift befindet sich in Modena in der Reale Biblioteca Estense als *Messa a quattro voci con istrumenti* (M. Musicale F. 1096). Auch dieses Manuskript ist undatiert, eine Partitur im Querformat, über der steht: „*Par Mr. Stamitz*“. Die Clarini heißen hier Trombe und sind — wie auch die Hörner — auf einem System notiert. Für Braccia steht Viola. Die Besetzung ist die gleiche, die Bezifferung ist vorhanden, und die Bezeichnung ist gleichfalls sehr gründlich, aber nicht ganz so ausführlich wie die der Berliner Handschrift. Beide Manuskripte — Berlin und Modena — haben neben der Partitur auch die Stimmen. Die Stimmen in der Berliner Schloßbibliothek sind von anderer Hand geschrieben als die Partitur (was vielleicht auch darauf schließen läßt, daß sie autograph ist); auf einem Stimmblatt stand sogar mit Bleistift *Johann Stamitz*, ist dann wieder radiert — oder auch nur durch Abgreifen unleserlich geworden. Die Modena-Handschrift gibt die Messe gekürzt wieder. — Eine dritte Handschrift (früher Staatsbibliothek Berlin) ist eine Teilabschrift, auf deren erster Seite vermerkt ist: *Kyrie a 2 Clarini, Timbali, 2 Corni, 2 Violini, Viola, 4 voci, und Fondam; Steinmez*. Ein Buchstabe scheint noch vor Steinmez gestanden zu haben; er ist aber nicht erkennbar, da nur noch eine Schleife zu sehen ist. Der obere Rand war abgeschnitten. Die Handschrift enthält das *Kyrie* mit *Christe* und die Teile *Et in terra pax*, *Laudamus*, *Cum Sancto spiritu* aus dem *Gloria*. Das Manuskript ist sehr flüchtig geschrieben, die zwei Oboen bzw. Flöten fehlen, die zwei Corni und Clarini sind je auf ein System zusammengeschrieben. Die Bezifferung des Basses fehlt, ebenso jedes Vortragszeichen; dem Schreiber sind auch in den Noten mannigfache Flüchtigkeitsfehler unterlaufen. Das Manuskript der Berliner Staatsbibliothek war einem *Beatus vir* von Fux angeheftet, das in schöner Abschrift von Agricola vorangeht. Die Steinmez-Sätze sind auch auf ganz anderem Papier geschrieben und vielleicht auch erst vom Besitzer der Manuskripte, Pölchau, angeheftet worden (Ms. Mus. 6810). Stimmen lagen dieser Partitur nicht bei.

Die Messe, zweifellos die 1755 in Paris aufgeführte, steht in D-dur. Der Chor beginnt nach dreitaktiger Instrumentaleinleitung, die sogleich typische Violinpassagen zeigt, die harmonisch von den Hörnern gestützt werden; die Oboen treten erst mit Beginn des Gesanges ein, während die Clarini später zu starken Akzentuierungen und schmetternden Zwischenrufen verwendet werden. Das *Kyrie* ist dreiteilig, dem Adagiobeginn folgt ein Tempo giusto: das *Christe*, durchweg mit imitatorischen Einsätzen. Das zweite *Kyrie*, Vivace im C-Takt, ist fugiert. Das *Gloria* beginnt Allegro, alla breve, mit fugierten Einsätzen; es folgt ein schönes Larghetto *Et in terra pax* mit typisch Stamitzscher Violinbegleitung, die nach synkopischen Figuren crescendo-artig aufsteigt, woran die Hörner mit getragenen, aufsteigenden Noten mitarbeiten.

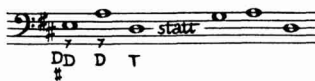
<sup>8</sup> Vgl. Gradenwitz, *The Stamitz Family*, in „Notes of the Music Library Association“, Washington, Series II, Vol. VII, 1, Dez. 1949.

Mit starker Gegensätzlichkeit und selbständigen, sehr instrumental gedachten Violinen schließt im  $\frac{2}{4}$ -Takt das *Laudamus* an, ein frisches Allegretto, heiter und jubelnd. Sopran, Alt und Tenor haben darin nacheinander Solostellen, der Baß erst bei *Quoniam*. Den Abschluß bildet die große *Cum-sancto-spiritu*-Fuge. — Das *Credo* beginnt *Fresco*, mit starker Bläserbeteiligung, fugiert. *Et incarnatus est* ist ein herrlicher, echt kantabler Satz, *Lento*, h-moll, mit singenden Violinen und Tenor solo. Im *Crucifixus* konzertieren je zwei Solostimmen (Sopran und Alt gegen Tenor und Baß) gegeneinander. *Et resurrexit* zeichnet sich durch große Bewegtheit aus (*Presto* mit imitatorischen Einsätzen); den Abschluß bildet *Et vitam venturi* im alla-breve-Takt mit wirksamem a-cappella-Beginn. Das *Sanctus* beginnt mit einem nur vierzehntaktigen, machtvollen Largo im C-Takt, bei dem über lang ausgehaltenen dreistimmigen Akkorden mit absteigenden Bässen (in Viertelnoten) die Violinen Achtelumspielungen bringen, während die Bläser die mächtig schreitenden Gesangsstimmen unterstützen. Es ist hier eine ähnliche Ineinander-Technik angewandt wie etwa im *Et in terra pax* des *Kyrie* und *Gloria* G-dur (Melnik). *Pleni sunt coeli* ist stark gegensätzlich als Allegro,  $\frac{3}{4}$ -Takt. *Osanna in excelsis* wird alla breve gesungen, der zweistimmige Satz von Sopran und Tenor wird von Alt und Baß fugiert wiedergegeben. Auch dies ist eine Technik, die Stamitz bereits in den Jugendwerken anwendet. Das *Agnus Dei* beginnt alla breve Moderato, mit synkopierter Violinbegleitung, die selbständig ist; *Dona nobis pacem* schließt im Allegro,  $\frac{3}{4}$ -Takt, mit einer breiten Tutti-Kadenz.

Im ganzen Werke ist der Gesangssatz äußerst einfach und unschwer zu bewältigen; die Instrumente sind selbständig behandelt, wenn auch keine Sätze mit konzertierendem Soloinstrument mehr vorkommen wie in den früheren Werken. Ein weiterer auffallender Unterschied gegenüber den früheren Werken ist die tonartliche Anlage der Messe. Der tonartliche Ablauf im ganzen Werk war in den Jugendwerken sehr abwechslungsreich. Die Sätze der C-dur-Litanei (Melnik) etwa standen nacheinander in folgenden Tonarten: C-dur — a-moll — C-dur — G-dur — F-dur — c-moll — C-dur — a-moll — C-dur. Die Sätze des *Kyrie* und *Gloria* (Melnik) stehen in: G-dur — e-moll — G-dur — e-moll — C-dur — F-dur — a-moll — d-moll — D-dur — G-dur. Man sieht, Stamitz achtet auf einen reich kontrastierenden Ablauf eines Werkes, dessen Modulationsreichtum auch innerhalb der Sätze gegenüber den böhmischen Messen fortschrittlich ist. In der D-dur-Messe läßt er diesen Tonarten-Kontrastreichtum fallen. Die ganze Messe steht durchweg in D-dur, und nur wenige Teile stehen in der parallelen Molltonart h-moll. Der kontrastreiche Ablauf wird in dieser Messe durch andere Mittel erzielt; er entsteht hier vor allem durch die scharfe melodische, rhythmische und dynamische Differenzierung jedes Satzes. Stamitz hat zu der Prägnanz der Themen gefunden, die auch seine Sinfonien auszeichnet. Da jeder Satz der Messe durch die neuen Ausdrucksmittel charakteristisch für sich wird, da Stamitz hier Dynamik und dramatische Entwicklung stärker betont als bisher, wird das Fehlen tonartlicher Kontrastierung nicht als Mangel empfunden. Die differenzierte Instrumentation, die Frische der Erfindung, die sehr geigerischen Violinstimmen und die crescendoartig verwandten Hörner lassen uns in diesem Werk schon auf den ersten Blick einen typischen Stamitz erkennen; es steht eben-

bürtig neben dessen sinfonischen Werken und den kirchlichen Werken Michael und Joseph Haydns und kommt Stamitz' instrumentalen Werken an Klang, Farbe, Rhythmus, Schwung und Innigkeit und Prägnanz der Themen gleich.

Wenn wir zusammenfassend die gemeinsamen Züge der kirchlichen Werke von Stamitz betrachten und sie gegen die geschilderte böhmische Tradition abgrenzen, so ergeben sich folgende Merkmale: Schon in der Besetzung geht Stamitz — wohl schon unter neapolitanischem Einfluß — weit über das in Böhmen Übliche hinaus. Dort werden niemals Corni und Clarini zusammen in einer Messe verwandt. In der Stamitz-Arie *Omni die . . .* stehen Flöten und Clarini zusammen, in *O salutaris Hostia* kommen sogar Clarini, Corni und Oboen gleichzeitig vor; die Messe schließlich — allerdings schon etwas später als die kleineren Werke anzusetzen — hat Flöten, Fagotte, Oboen, Clarini und Corni. Die Litanei in D-dur hat nur Clarini, das *Kyrie* und *Gloria* in Melnik sowie die Arie *De omni tempore* verwenden nur Hörner, während die Litanei in C-dur überhaupt keine Bläser vorschreibt. Die Steigerung der Besetzung kann uns sicherlich auch ein Beitrag zur Chronologisierung sein. — Ein weiteres Merkmal der besprochenen Werke ist, daß sie viel stärker kontrapunktisch sind als die böhmische Meßkomposition, die um diese Zeit nur an wenigen Stellen kontrapunktisch, sonst aber fast ganz auf Monodie gestellt ist. Die Fugenarbeit Stamitz' zeigt, daß er Kontrapunkt und Fuge gründlich studiert hat und in dieser Kunst weit über die böhmischen Komponisten seiner Zeit hinausging. Er ist zweifellos anfangs in der Kirchenkomposition von der böhmischen Tradition hergekommen; denn seine Jugendwerke — noch venezianisch beeinflusst — heben sich als Weiterentwicklung von der zweiten Entwicklungsphase — wie wir sie weiter oben geschildert haben — ab. Zu den bereits genannten Kennzeichen kommen noch hinzu die stark verselbständigten Instrumente, deren Thematik sich von der Gesangsthematik löst, und später — echt neapolitanisch — bei größeren Besetzungen die Melodieverdoppelungen mit großem Apparat. — Auf die Fortschrittlichkeit der Modulation hatten wir schon hingewiesen, ebenso auf die kunstvollen Überleitungen von einem Teil in den anderen, wie sie in den böhmischen Messen ungebrauchlich waren und lediglich durch Halbschlüsse markiert wurden. — Außer diesen allgemeineren Zügen lassen sich bei Stamitz noch besondere Eigenheiten nachweisen, für die wir nur eine einzige Parallele in der böhmischen Komposition finden. Es sind dies erstens die Vorliebe für stark synkopische Themen, die wir in den meisten Werken fanden, zweitens starke Chromatik, teils in den Modulationen, teils an Crescendostellen, drittens die Eigenart, das zweite *Kyrie* als Fuge zu komponieren, die sich sogar bei Stamitz im Thema bis zur Sext erheben kann, und viertens ein damals noch nicht gebräuchliches Mittel: das hoketusartige *Eleison* im ersten *Kyrie*, das wir im Anfang der Melnik-Litanei und dann an mehreren Stellen der Messe finden. Fünftens und letztens ist es seine Vorliebe, die harmonische Kadenz:



zu verwenden.

Für diese fünf Eigenheiten finden wir Ähnliches bei P. Gunther Jacob, z. B. in dessen *Acratismus*, Prag 1725, wo solche Dinge für Böhmen erstmals vorkommen (für das hoketusartige *Eleison* haben wir noch eine ältere Parallele in einem Caldara-Werk, Melnik A 57). Johann Stamitz kann P. Gunther Jacob selbst oder jedenfalls seine Werke gut gekannt haben; dieser hat 1726–1732 nachweislich viele Oratorien in Prag (vielleicht auch in der Umgebung?) aufgeführt. Er war an der Benediktinerkirche St. Niklas in Prag tätig, an der Franz Benda eine Zeitlang Sopranist war<sup>9</sup>. — Die Feststellung dieser Eigenheiten im kirchlichen Schaffen Johann Stamitz' führt zur Erkenntnis, daß der Stil in manchem Sinne über die böhmische Tradition hinausgeht. Es muß also angenommen werden, daß Stamitz entweder bei Jacob, bei einem Italiener, der in Böhmen war, oder gar in Italien selbst, oder endlich bei einem uns nicht bekannten fortschrittlichen Meister in die Lehre gegangen ist, oder — und auch das ist bei der bedeutenden weiteren Entwicklung seines Stiles, die wir in seinem sinfonischen Schaffen sehen, möglich — er muß wirklich ein genialer musikalischer Kopf gewesen sein, der schon in seiner Jugend alle in der Luft liegenden neuen musikalischen Ausdrucksmittel sich zu eigen machen und sie zu einem einheitlichen Ganzen, völlig Neuen zusammenschweißen konnte. — Es scheint nach der Kenntnis der Jugend-Kirchenwerke und der großen Messe jedenfalls völlig ungerechtfertigt, Stamitz' Kompositionen auf diesem Gebiet völlig außer acht zu lassen; diese Werke haben nicht nur viele geniale Züge, die sie hörens- und aufführungswert machen, sondern sie sind auch ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis der künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten. Man kann das sagen, wenn man auch durchaus den Eindruck hat, daß Stamitz ursprünglicher als instrumentaler denn als vokaler Komponist ist; vieles in den Vokalwerken ist instrumental erfunden und wirkt instrumental, wie wir sehen konnten.

### Aufführung kirchlicher Werke

Über die Aufführung seiner kirchlichen Werke wissen wir wenig. Da es sich bei den erhaltenen böhmischen Manuskripten durchweg um Kopien handelt, die meist die in Frage kommenden Chorregenten selbst anfertigten (wie die Unterschriften zeigen), so scheint es selbstverständlich, daß in den betreffenden Kirchen (St. Veitsdom in Prag, Schloßkirche in Melnik, St. Jacob in Prag) auch Aufführungen der Werke stattgefunden haben. Von der Messe kennen wir die öfters erwähnte Notiz über ihre Aufführung in Paris am 4. August 1755. Auch ihre Aufführung in Berlin scheint sicher; denn die Schloßbibliothek besaß nur solche Werke, die auch zur Aufführung gekommen waren. Weder für eine Berliner Kirche konnte aber eine Aufführung festgestellt werden, noch ein Anhaltspunkt dafür, warum sich eine Abschrift in Modena erhalten hat. — Wie stand es nun in Mannheim? Es wäre merkwürdig, wenn die Stadt, in der Stamitz die einflußreichste Stellung innehatte, ein solches Werk nicht auch kennen gelernt hätte. Wir können leider diese Frage nicht beantworten, da wir über Mannheimer kirchliche Aufführungen nur durch einige erhaltene Oratorientexte unterrichtet sind<sup>10</sup>. Die kirchlichen Aufführungen Mannheims

<sup>9</sup> s. Dlabacz' *Lexikon* . . . Artikel: Gunther, Bixi, Benda.

<sup>10</sup> s. Walther, *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hof*, Leipzig 1898, S. 101.

aber waren fast so berühmt wie die Opern- und Konzert-Darbietungen und machten einen wichtigen Teil des musikalischen Lebens aus<sup>11</sup>. Die Mitglieder der Hofmusik hatten selbstverständlich bei den kirchlichen Aufführungen mitzuwirken, und die Haupttage solcher Aufführungen waren genau festgelegt. Sie fanden in der Schloßkirche, dann aber auch in der größeren und prächtigeren Jesuitenkirche statt. Viele einheimische Komponisten und Organisten komponierten eigens für diese Veranstaltungen; aber auch die Namen Wagenseil, Hasse u. v. a. sind in den vorhandenen Textbüchern zu konstatieren. So wird wahrscheinlich auch die Stamitz-Messe dort zu hören gewesen sein; öffentliche Notizen — wie in Paris — gab es in Mannheim für die Aufführungen nicht. In der D-dur-Messe findet sich auch ein Charakteristikum, das eine Komposition für Mannheim nicht unwahrscheinlich macht: die Auslassung des *Benedictus*. In Mannheim war es üblich, das *Benedictus* nicht zu komponieren, da an dieser Stelle der Organist solo zu spielen hatte<sup>12</sup>.

Über die Pariser Aufführung und ihre Umstände ist bereits in der Stamitz-Biographie des Verfassers alles Belegbare gesagt<sup>13</sup>; auch dort kann noch eine weitere Aufführung in der Schloßkapelle von Passy (bei La Pouplinière) stattgefunden haben<sup>14</sup>. Es ist merkwürdig, daß weder die Zeitgenossen noch die späteren Historiker Notiz von diesen Kompositionen genommen haben; trotzdem rechtfertigt auch die Zahl der Kompositionen (7), der erhaltenen Exemplare (11) und der danach zu errechnenden Aufführungen (mit der Pariser) die genauere Betrachtung dieser Seite des Stamitzschen Schaffens.

## Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

Ein spezielles Gebiet der Brahmsforschung hat immer wieder die Wissenschaftler angezogen: seine Volksliedbearbeitungen und sein Verhältnis zum Volkslied. Von Hohenemser<sup>1</sup> (1903) geht ihre Reihe über von Graevenitz<sup>2</sup> (1906) und Max Friedlaender<sup>3</sup>, Decsey<sup>4</sup>, Wetzel<sup>5</sup>, Döhrn<sup>6</sup> bis zu neueren Arbeiten von Gerber<sup>7</sup> und Morik<sup>8</sup>. Im weiteren Umkreis gehören auch Arbeiten zur Zuccalmaglio-Forschung, namentlich Wioras Buch<sup>9</sup>, dazu. Bei aller Beschäftigung mit diesen Volksliedbear-

<sup>11</sup> *ibid.* S. 185 f.

<sup>12</sup> Vgl. Mozarts Berichte, zit. b. Abert I, 562 f.

<sup>13</sup> a. a. O., S. 45 ff.

<sup>14</sup> Vgl. Cucuel, *La Pouplinière et la musique de chambre au XVIIIe siècle*, Paris 1913, S. 315.

<sup>1</sup> Richard Hohenemser: *Brahms und die Volksmusik* in „Die Musik“, Berlin, Mai 1903.

(gekürzt in: Johannes Brahms-Festschrift Berlin 1933).

<sup>2</sup> George von Graevenitz: *Brahms und das deutsche Volkslied* in Deutsche Rundschau Jg. 33, S. 229. Berlin 1906.

<sup>3</sup> Max Friedlaender: *Brahms' Volkslieder* in Jahrbuch Peters, Leipzig 1902.

Max Friedlaender: *Brahms' Deutsche Volkslieder* in Deutsche Rundschau S. 17, Berlin 1922.

<sup>4</sup> Erwin Decsey: *Brahms und das Steirerlied* in Deutsches Volkslied XXXII, S. 85.

<sup>5</sup> Julius Hermann Wetzel: *Eine neue Volksliedersammlung aus Brahms' Jugendzeit* in ZfMw X, S. 38.

<sup>6</sup> Gisela Döhrn: *Die Volkslied-Bearbeitungen von Johannes Brahms*. Diss. Wien 1936.

<sup>7</sup> Rudolf Gerber: *Brahms und das Volkslied* in Die Sammlung III, S. 652, Göttingen 1948.

<sup>8</sup> Werner Morik: *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*. Diss. Göttingen 1953.

<sup>9</sup> Walter Wiora: *Die rheinisch-bergischen Melodien bei Zuccalmaglio und Brahms. Alte Liedweisen in romantischer Färbung*. Bad Godesberg 1953.

beitungen fehlt aber bis heute ein vollständiges Verzeichnis, das Aufschluß gibt über die Bearbeitungen und ihr Vorkommen in den einzelnen von Brahms selbst oder nach seinem Tode herausgegebenen Sammlungen. Das alte Simrocksche Brahms-Werkverzeichnis enthält natürlich nur die zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Bearbeitungen; das 1938 von Ehrmann herausgegebene subsumiert die Volksliedbearbeitungen sämtlich unter die eine Sammlung von 1894, so daß darunter auch die Chorlieder von 1864 aufgeführt werden. Bedauerlicherweise ist auch das bislang neueste Werkverzeichnis, das Grasberger im Anhang seiner Brahms-Biographie gibt, bei den Volksliedern nicht in allen Fällen zuverlässig.

In seiner ausgezeichneten Göttinger Dissertation (1953) hat nun Werner Morik eine „Aufstellung aller von Brahms überhaupt bearbeiteten Lieder“ (S. 119 ff.) gebracht. Ohne den sehr gründlich erarbeiteten Ergebnissen seiner Arbeit im mindesten Eintrag tun zu wollen, muß jedoch festgestellt werden, daß diese Liste den Anspruch, mit dem sie auftritt, nicht erfüllen kann. Es handelt sich vielmehr lediglich um eine Liste der dem Verfasser zugänglichen gedruckten Volksliedbearbeitungen. Um alle von Brahms selbständig bearbeiteten — also nicht auch die einfach gesammelten — Volkslieder zusammenzustellen, muß man sicher auch das Repertoire des Brahms'schen Hamburger Frauenchors berücksichtigen, das bereits 1902 durch Hübbe<sup>10</sup> veröffentlicht worden ist. Neuerdings hat Sophie Drinker<sup>11</sup> dessen Listen noch ergänzt. Morik führt nur die 1938 von Henry Sandwith Drinker herausgegebenen Lieder aus diesem Repertoire auf. Unter diesen Voraussetzungen scheint es nicht unangebracht, hier einmal eine Liste der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen zusammenzustellen, die dem heutigen Stand der Brahmsforschung entspricht.

Über die Liste Moriks hinaus enthält die hier vorgelegte zwanzig bisher nicht berücksichtigte Lieder. Bei weiteren siebenundzwanzig anderweitig bereits nachgewiesenen Liedern ist ihr Vorkommen auch im Repertoire des Hamburger Frauenchors vermerkt. Abweichend von der im übrigen übernommenen Liste Moriks, werden ferner in den Sigla der posthumen Sammlungen die Chorlieder gegen die einstimmigen mit Klavierbegleitung abgesetzt, was Morik inkonsequent nur für die von Mandyczewski in der Brahms-Gesamtausgabe herausgegebenen tut, aber auch da nicht immer durchführt.

Die Quellen, die Brahms für seine Volksliedsammlungen benutzt hat, sind von ihm nur in dem ganz frühen, Clara Schumann übersandten Manuskript angegeben, das Friedlaender veröffentlicht hat. Aus späterer Zeit sind nur einige wenige und mehr zufällige Quellenangaben bekannt. Von dem Lied „*Es saß ein schneeweiß' Vögelein*“ heißt es im Briefwechsel mit Mandyczewski<sup>12</sup>: „*Ich habe das Lied noch von Arnold*“. Gerade diese Briefstelle zeigt aber auch, wie Brahms verschiedene Quellen, darunter selbst den ihm so verhaßten Erk-Böhme, zu Vergleichen heranzieht und unter Umständen seine Fassungen aus mehreren Quellen kompiliert. Von den Chorliedern von 1864 schreibt er an Hermann Deiters (Briefwechsel, Bd. III S. 124/25): „Die

<sup>10</sup> Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg* in Hamburgische Liehaberbibliothek, hrsg. von Alfred Lichtwark. Hamburg 1902.

<sup>11</sup> Sophie Drinker: *Brahms and His Women's Choruses*. Merion 1952.

<sup>12</sup> Johannes Brahms im Briefwechsel mit Eusebius Mandyczewski. Mitgeteilt von Karl Geiringer in ZfMw XV, S. 337, Leipzig 1933.

*geistlichen Melodien sind wohl meist aus Corner und vielleicht Meister, die weltlichen aus Nicolai und Zuccalmaglio . . .*“ Danach wären auch einige der Quellenangaben Moriks zu revidieren. An Quellen kommen somit in Betracht:

- ZK I August Kretzschmer: Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen, unter Mitwirkung des Herrn Prof. Dr. Maszmann in München und anderer Freunde der Volks-Poesie nach handschriftlichen Quellen herausgegeben und mit Anmerkungen versehen. Erster Theil 1840  
Berlin 1838
- ZK II Anton Wilhelm von Zuccalmaglio: Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen . . . als Fortsetzung des A. Kretzschmerschen Werkes, gesammelt und mit Anmerkungen versehen. II. Theil  
Berlin 1840

Einige der darin enthaltenen Lieder gehen zurück auf das gleichfalls von Brahms verglichene Werk

- N Friedrich Nicolai: Ein feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volkslieder. Berlynn vnnd Stetty 1777/78. Neudruck hrsg. von Johannes Bolte Weimar 1918
- Corner Groß Catolisch Gesangbuech Darin fast in die fuenff hundert Alte und Neue Gesang vnd Ruff . . . zusammen getragen . . . worden Durch P. Daudid Gregorium Corneru Nürnberg 1631<sup>2</sup>
- Arnold Friedrich Wilhelm Arnold: Deutsche Volkslieder aus alter und neuer Zeit. Gesammelt und mit Klavierbegleitung versehen  
Elberfeld 1864; 10 Hefte
- Becker C. F. Becker: Lieder und Weisen vergangener Jahrhunderte. Worte und Töne den Originalen entlehnt  
Leipzig 1853<sup>2</sup>
- Tappert Wilhelm Tappert: Deutsche Lieder aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert  
1872

Die Brahms'schen Volksliedbearbeitungen verteilen sich auf folgende Sammlungen:

- Ch Deutsche Volkslieder für vierstimmigen Chor gesetzt von Johannes Brahms  
Leipzig und Winterthur 1864; 2 Hefte
- Cha 1. Sechs vierstimmige Lieder im Besitz der Wiener Singakademie, hrsg. von Eusebius Mandyczewski. Ges.-Ausg. Bd 26  
2. Zwei vierstimmige Lieder im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde Wien; hrsg. von Eusebius Mandyczewski. Ges.-Ausg. Bd 26. 1926
- VI Deutsche Volkslieder. Mit Klavierbegleitung von Johannes Brahms (Sieben Hefte zu je sieben Liedern. Das siebente Heft für Vorsänger und kleinen Chor)  
Berlin 1894
- VK Volks-Kinderlieder mit hinzugefügter Klavierbegleitung  
Winterthur 1858
- NV Neue Volkslieder von Brahms. 32 Bearbeitungen nach der Handschrift aus dem Besitz Clara Schumanns. Hrsg. von Max Friedlaender  
Berlin 1926
- NVa als NVa werden hier die in der genannten Sammlung enthaltenen Chorlieder bezeichnet.
- HF Das Repertoire des Hamburger Frauenchors, den Brahms 1859—1863 leitete, wie es von Hübbe und Drinker angegeben wird.



## Verzeichnis der Volksliedbearbeitungen von Johannes Brahms

	Quelle	Brahms
1. Ach Elslein, liebes Elselein	ZK I, 31	NV
2. Ach englische Schäferin, erhöre mein' Bitt'	ZK II, 352	VI
3. Ach Gott, wie weh tut Scheiden	ZK I, 486	NV, Ch, VI, HF
4. Ach könnt' ich diesen Abend	Arnold Nr. 24	VI
5. Ach lieber Herr Jesu Christ	Arnold	Ch
6. Ach mein Hennlein, bibibi	ZK II, 657	VK
7. Ade, mein Schatz	ZK I, 365	Kalbeck I, 192
8. Ade von hinnen	ZK I, 384	HF
9. All' mein Gedanken, die ich hab'	Arnold	VI
10. Auf, auf, auf, mein Schätzelein, mach auf	ZK II, 359	HF
11. Auf, gebet uns das Pfingstei	ZK I, 196	NV
12. Bei nächtlicher Weil'	ZK I, 135	NV, Ch, HF
13. Da unten im Tale läuf'ts Wasser so trüb	ZK II, 383	Ch, VI, HF
14. Dem Himmel will ich	ZK II, 681	VI
15. Der Graf stand oben auf seinem Schloß	ZK II, 79	HF
16. Der Jäger in dem Walde	ZK II, 507	VK
17. Der König zog wohl über den Rhein	ZK II, 34	HF
18. Der Reiter spreitet seinen Mantel	ZK II, 175	NV, VI
19. Des Abends kann ich nicht schlafen gehn	ZK II, 329	Ch, VI, HF
20. Die Blümelein, sie schlafen	ZK II, 647	VK
21. Die heilige Elisabeth	ZK II, 242	NV
22. Die Maid, sie wollt 'nen Buhlen wert	ZK I, 199	NV
23. Die Sonne scheint nicht mehr	ZK I, 502	VI
24. Die Wollust in den Maien	ZK I, 483 (N I, 98)	NV, Ch, HF
25. Dort in den Weiden	ZK II, 461	NV, HF (2 x), Ch, VI
26. Du mein einzig' Licht	Arnold	VI
27. Erlaube mir, fein's Mädchen	Arnold Nr. 135	Ch, VI, HF
28. Es flog ein Täublein weiße	Corner	Ch
29. Es ging ein Maidlein zarte	ZK I, 115 (N II, 131)	NV, VI
30. Es ging sich uns're Fraue	ZK II, 687	VI, HF
31. Es ist ein Schnitter, heißt der Tod	ZK I, 179	NV, Ch, HF
32. Es leuchten drei Stern' über ein Königshaus	ZK I, 17	HF
33. Es pochet ein Knabe sachte	ZK II, 130	NV, Ch, HF
34. Es reit' ein Herr und auch sein Knecht	ZK I, 47 (N I, 120)	VI, NV
35. Es ritten drei Ritter zu München hinaus	ZK I, 183	HF
36. Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried	ZK I, 129 (N II, 98)	HF, VI, NV
37. Es saß ein schneeweiß' Vögelein	Arnold	VI
38. Es stehn drei Sterne am Himmel	ZK I, 20	HF
39. Es steht ein Baum im Odenwald	ZK II, 422	HF
40. Es steht ein' Lind in jenem Tal	Tappert Nr. 24	VI
41. Es stunden drei Rosen auf einem Zweig	ZK II, 9	VI, HF, NVa
42. Es war eine schöne Jüdin	ZK II, 41	VL, HF
43. Es war einmal ein Zimmergesell	ZK II, 62	VI, HF, NVa
44. Es war ein Markgraf über'n Rhein	ZK II, 7	VL, HF (2 x), NV



- |  |                          |                |
|--|--------------------------|----------------|
| 45. Es waren zwei Königskinder                   | ZK I, 39                 | HF             |
| 46. Es wohnet ein Fiedler                        | ZK II, 106               | Ch, VI, HF     |
| 47. Es wollt' ein Mädchen brechen gehn           | ZK I, 127                | VK             |
| 48. Es wollt' gut Jäger jagen                    | Corner                   | Ch             |
| 49. Feinsliebchen, du sollst mir nicht           | ZK II, 120               | HF, VI, NV     |
| 50. Gar lieblich hat sich g'sellet               | ZK I, 534 (N II, 4)      | NV, VI, HF     |
| 51. Begrüßet, Maria, du Mutter der Gnaden        | ZK II, 268               | NV             |
| 52. Gestern abes ümme noi                        | unbekannt                | Kalbeck I, 184 |
| 53. Gunhilde lebt gar stille                     | ZK II, 104               | HF, VI, NV     |
| 54. Guten Abend, ./., mein tausiger Schatz       | ZK II, 374               | NV, VI, HF     |
| 55. Ich fahr dahin, wenn es muß sein             | ZK II, 315               | Ch, HF, NV     |
| 56. Ich hab' die Nacht geträumet                 | ZK I, 85                 | HF             |
| 57. Ich hört' ein Sichlein rauschen              | ZK II, 364               | HF             |
| 58. Ich stand auf hohem Berge                    | Arnold Nr. 3             | HF, VI         |
| 59. Ich stund an einem Morgen                    | ZK I, 131                | NV             |
| 60. Ich weiß mir'n Maidlein hübsch und fein      | ZK II, 469               | VI             |
| 61. Im tiefen Wald, im Dornenhag                 | ZK II, 69                | VK             |
| 62. In der finstern Mitternacht                  | ZK II, 57                | NV (2 Fassgn.) |
| 63. In Polen steht ein Haus                      | ZK II, 582               | VK             |
| 64. In stiller Nacht                             | Arnold?                  | HF, Ch, VI     |
| 65. Jungfräulein, soll ich mit euch gehn         | ZK I, 146 (NI, 68)       | VI             |
| 66. Kein Feuer, keine Kohle                      | ZK I, 211                | HF (2x)        |
| 67. Komm Mainz, komm Bayern                      | Corner                   | Ch             |
| 68. Maria ging aus wandern                       | ZK II, 38                | VI, NV         |
| 69. Marienwürmchen, setze dich                   | ZK II, 672               | VK             |
| 70. Mein feines Lieb verließ mit mir             | ZK I, 518<br>(N II, 146) | HF             |
| 71. Mein Herzlein tut mir gar so weh             | ZK I, 511                | HF (2x)        |
| 72. Mein Mädcl hat einen Rosenmund               | ZK II, 343               | VI             |
| 73. Mein Schatz, ich hab' es erfahren            | Becker?                  | HF             |
| 74. Mein Schatz ist auf die Wanderschaft hin     | ZK I, 349                | HF             |
| 75. Mir ist ein schön's brauns Maidelein         | Becker 12                | VI             |
| 76. Mit Lust tät ich ausreiten                   | ZK I, 91                 | Ch, HF, NV     |
| 77. Morgen muß ich fort von hier                 | ZK I, 500                | HF             |
| 78. Nachtigall, sag, was für Grüß'               | ZK II, 141               | VI, HF         |
| 79. Nur ein Gesicht auf Erden lebt               | ZK I, 479 (N II, 57)     | VI             |
| 80. Och Modr, ich well en Ding han               | ZK II, 348               | VI, NV         |
| 81. O Engel, mein Schutzengel mein               | ZK II, 260               | VK             |
| 82. Sagt mir, o schönste Schäf'rin mein          | ZK I, 340 (NI, 44)       | VI             |
| 83. Sah ein Knab' ein Röslein stehn              | ZK I, 198                | VK             |
| 84. Schlaf, Kindchen, schlaf                     | ZK I, 287                | VK             |
| 85. Schöner Augen schöne Strahlen                | ZK I, 490                | VI             |
| 86. Schönster Schatz, mein Engel                 | ZK II, 358               | VI             |
| 87. Schwesterlein, ./., wann gehn wir nach Haus? | ZK I, 123                | VI, HF         |
| 88. Sind wir geschieden                          | ZK I, 489                | HF             |
| 89. S'isch no nit lang, daß g'regnet hatt'       | ZK I, 317                | HF             |
| 90. Sitzt a schön's Vögerl auf'm Dannabaum       | ZK II, 482               | VK             |
| 91. Soll sich der Mond nicht heller scheinen     | Arnold Nr. 14            | VI, HF         |
| 92. So will ich frisch und fröhlich sein         | ZK I, 508 (N II, 18)     | HF, VI         |

93. So wünsch' ich ihr ein' gute Nacht	ZK I, 507 (N II, 26)	VI
94. Tröst' die Bedrängten	Corner	Ch
95. Ull Mann wull riden	ZK II, 676	VK
96. Uns leuchtet heut der Freude Stern	ZK II, 265	VK
97. Verstohlen geht der Mond auf	ZK I, 56	NVa, VI, HF
98. Von edler Art, auch rein und zart	Becker	Ch
99. Wach auf, mein's Herzens Schöne	ZK I, 498 (N II, 8)	HF, VI, Ch (2 x), HF
100. Wach auf, mein Hort	ZK I, 531 (N II, 50)	VI, HF, NV
101. Wach auf, mein Kind	unbekannt	Ch
102. We kumm ich dann de Poots erenn	ZK II, 335	VI
103. Wie sie so sanft ruhen	nicht nachgewiesen	HF
104. Wille wille will, der Mann ist kommen	ZK II, 656	VK
105. Wir stehen hier zur Schlacht bereit	ZK II, 287	CH, NV
106. Wo gehst du hin, du Stolze	ZK II, 332	VI
107. Zu Frankfurt, da stehet ein Wirtshaus	ZK II, 7	HF
108. Zu Straßburg auf der Schanz'	ZK I, 5	HF

Hinsichtlich der Quellenangaben weicht die hier vorgelegte Liste von früheren darin ab, daß — entsprechend Brahms' oben zitierten eigenen Äußerungen — der Anteil an Liedern klargestellt ist, der aus Corners Großem Gesangbuch stammt. Da Brahms ausdrücklich mehrfach auf die Benutzung von Nicolais Almanach neben Kretzschmer-Zuccalmaglio hinweist, ist das Vorkommen von Liedern aus dieser Sammlung wenigstens in Klammern vermerkt. Fraglich bleibt nach wie vor der Anteil der aus Arnold übernommenen Lieder. Zumindes für die frühen Brahms'schen Bearbeitungen müssen die erst später erschienenen Arnold-Drucke ausfallen. In den Auszügen aus Arnold, die Brahms sich machte<sup>13</sup>, sind aber die Lieder „Ach lieber Herre Jesu Christ“, „All' mein' Gedanken, die ich hab“, „Du mein einzig Licht“ und „Es saß ein schneeweiß' Vögelein“ nicht enthalten, so daß es zweifelhaft scheint, ob sie wirklich aus Arnold übernommen sind, wenn nicht, wie im letzten Falle, Brahms' eigenes Zeugnis dafür spricht. Auch das umstrittene „In stiller Nacht“, an dem Brahms nach Angaben Friedlaenders die Urheberschaft für sich selbst in Anspruch genommen haben soll, das Morik jedoch unter Vorbehalten nach Aussagen A. Henselers auf Arnold zurückführt, befindet sich nicht in diesem Manuskript. Nicht ganz gesichert scheint wegen geringer Textvarianten auch die Übernahme von „Morgen muß ich fort von hier“ aus ZK I, 500.

Wenn sich auch durch diese Ergänzungen an den sachlichen Ergebnissen der Arbeit Moriks kaum Wesentliches ändern wird, so verschieben sie doch die Verhältnisse gegenüber den früheren Darstellungen nicht unerheblich in Richtung auf die Chorbearbeitungen und damit auf Brahms' frühe Zeit hin. Annähernd die Hälfte der bisher nachgewiesenen 108 Brahms'schen Volksliedbearbeitungen ist demnach bereits in den Stimmenheften des Hamburger Frauenchors nachweisbar; allerdings ist dabei anzumerken, daß ein erheblicher Teil dieses halben Hunderts unbe-

<sup>13</sup> Volkslieder aus dem Siebengebirge gesammelt von Prof. Grimm und Dr. Arnold (nach Dr. A's Handschrift rogirt.) Handschrift von Hlavacek mit Ergänzungen von Brahms. Wien, Gesellschaft der Musikfreunde, Hs. Brahms Nr. 37.

kannter Volksliedbearbeitungen nur fragmentarisch, d. h. in einzelnen Stimmen, ohne den vollständigen Satz überliefert ist. Mehr als die Hälfte (60 Stück) aller seiner Volksliedbearbeitungen ist wenigstens auch in einer Bearbeitung für Chor belegbar, der Anteil und die faktische Bedeutung dieser Chorbearbeitungen sind also bisher erheblich unterschätzt worden. Auffällig aber ist, daß Brahms von den sechzig für Chor bearbeiteten Volksliedern (einige davon in mehreren Fassungen) nur ein knappes Fünftel wirklich herausgegeben hat: die Sammlung von vierzehn Liedern aus dem Jahre 1864, und von ihr ist er in späteren Jahren sehr nachdrücklich abgerückt. Der kunstpädagogischen Zielsetzung seiner sieben Hefte Volkslieder von 1894 als „*Streitschrift*“ gegen die ausschließlich philologisch orientierte Volksliedforschung stehen also die Chorbearbeitungen gegenüber, die aus der Arbeit mit einem ganz bestimmten Chor herausgewachsen sind und nur für ihn bestimmt waren. Veranlaßt durch diese Zweckbestimmung der Chorbearbeitungen, denen er folglich einen künstlerischen Eigenwert wohl nicht zugestand, hat Brahms wahrscheinlich nur knapp 20 % seiner für Chor bearbeiteten Volkslieder veröffentlicht.

Über die von Henry S. Drinker 1938 veröffentlichten Lieder hinaus hat mir Sophie M. Drinker freundlicherweise die bisher anderweitig noch nicht nachgewiesenen Lieder aus den in ihrem Besitz befindlichen Stimmenheften des Hamburger Frauenchors in Photokopien zur Verfügung gestellt. Ihr sei daher auch an dieser Stelle der herzlichste Dank ausgesprochen für ihre vielfältige Unterstützung meiner Arbeiten.

## *Friedrich Nietzsche und die Musik*

(nach Briefen und Selbstzeugnissen)

VON ERICH LAUER, HEIDELBERG

Nachdem der 100. Geburtstag Nietzsches im Jahre 1944 und der 50. Todestag 1950 nahezu sang- und klanglos vorübergegangen sind, ohne daß man seiner gedachte, wollen wir uns im Nachklang zu diesen Gedenktagen seines Namens erinnern.

Über Nietzsche ist so viel geschrieben und herumgedeutet worden, daß es müßig wäre, seine Stellung als Denker neu umreißen zu wollen. Viel wichtiger scheint es uns, das Verhältnis Nietzsches zur Musik darzustellen und den Quellen nachzugehen, wie sie uns vor allem seine Briefe darbieten, in denen er sich ungebundener äußert als in seinen für den Druck und die Öffentlichkeit bestimmten Werken. Die große Tragödie, die sich aus dem Verhältnis Nietzsches zu Richard Wagner ergab, den er zuerst als den Erfüller eines Traumes der Menschheit ansah und den er dann, nach der Vollendung des *Parsifal*, als weltanschaulich Abtrünnigen fallen ließ und bekämpfte, ist etwas Einmaliges in der neueren Kulturgeschichte. Seine Briefe künden davon lebhaft und eindrucksvoll.

Viel zu wenig bekannt ist, daß Nietzsche auch selbst komponiert hat. Zwar betrachtete er sich als Dilettanten, doch sind seine Werke, vor allem sein *Hymnus an*

das Leben, einer Beachtung wert. Diesen „Hymnus“ hatte er als Grabgesang für seine eigene Beisetzung bestimmt, aber an anderer Stelle sagt er, daß es noch Zeit sei, wenn er erst hundert Jahre nach seinem Tode erklingen werde.

Hier soll aus seinen Briefen durch kleine Auszüge, die chronologisch aneinandergereiht sind, Nietzsches Verhältnis zur Musik gezeigt werden. Dabei soll der „Fall Wagner“ ganz in den Hintergrund treten, um eine allgemeingültigere Einsicht zu ermöglichen.

Als neunzehnjähriger Abiturient schreibt Nietzsche im September 1863 an Mutter und Schwester:

*„Wenn ich minutenlang denken darf, was ich will, da suche ich Worte zu einer Melodie, die ich habe, und eine Melodie zu Worten, die ich habe, und beides zusammen, was ich habe, stimmt nicht, ob es gleich aus einer Seele kam. Aber das ist mein Los.“* Im gleichen Brief bittet er seine Angehörigen *„drittens, daß ich folgende Noten brauche als Leibensnotdurft: Schumann, Phantasien, 2 Hefte, „Abends“ usw. — Schumann, Kinderszenen, 1. Heft, — Volkmann, Visegrad“.*

So ist die Musik also schon in jungen Jahren Nietzsches für ihn eine „Leibensnotdurft“; es verwundert uns also nicht, wenn ein Freund im Februar 1865 berichtet, wie Nietzsche in Köln in ein *„übelberüchtigtes Haus“* kam und selbst darüber erzählte:

*„Ich sah mich plötzlich umgeben von einem halben Dutzend Erscheinungen in Flitter und Gaze, welche mich erwartungsvoll ansahen. Sprachlos stand ich eine Weile. Dann ging ich instinktmäßig auf ein Klavier als auf das einzige seelenhafte Wesen in der Gesellschaft los und schlug einige Akkorde an. Sie lösten meine Erstarrung und ich gewann das Freie.“*

Im November 1868 lernt er in Leipzig Wagner kennen, wird ihm vorgestellt und von ihm eingeladen, hört durch ihn (auf dem Klavier vorgetragen) einen ganzen Akt aus den *Meistersingern* und bekennt sich zu dem *„fabelhaften, lebhaften und feurigen Mann“*.

Am 11. November 1869 schreibt er seinem Freund Erwin Rohde über eine eigene Schlußfuge *„Ehre, Preis, Lob und Dank“* und sagt, sie sei *„wie so häufig beim alten Bach“*. Diesen Brief beschließt er mit einer Notenaufzeichnung aus Schumanns *Manfred*, wobei er die Auflösung eines Marcato-Akkords in der Septime notiert und meint, er lebe *„jetzt gerade in Niederungen des Daseins, mehr planimetrisch als kubisch“*. Begeistert berichtet er am 7. November 1870 an Carl von Gersdorff:

*„Wagner hat mir vor ein paar Tagen ein wundervolles Manuskript zugeschiedt, ‚Beethoven‘ betitelt. Hier haben wir eine überaus tiefe Philosophie der Musik im strengen Anschluß an Schopenhauer. Diese Abhandlung erscheint zu Ehren Beethovens — als die höchste Ehre, die ihm die Nation erweisen kann.“* Über die gleiche Schrift Wagners sagt er ein paar Wochen später zu Erwin Rohde, dieses Buch deute vieles an, *„was ich jetzt von der Zukunft will. Lies es, es ist eine Offenbarung des Geistes, im dem wir — wir! — in die Zukunft leben werden“*.

Wagner ist also in dieser Zeit für ihn noch ganz Zukunftsmusiker. Im Frühjahr 1874 hört Nietzsche in Basel, wo er als Professor angestellt ist, das *Triumphlied* von Johannes Brahms. Er reist mit dem rotgebundenen Klavierauszug nach Bayreuth zu Wagner, der über seine Begegnung berichtet:

*„Nietzsche legte das rote Buch auf den Flügel, immer, wenn ich in den Saal hinunter kam, starrte mich das rote Ding an — es reizte mich förmlich, gerade wie den Stier das rote Tuch.“*

*Ich merkte wohl, Nietzsche wollte mir damit sagen: sieh mal, das ist auch einer, der etwas Gutes machen kann. Na, und eines Abends bin ich losgebrochen, und wie losgebrochen! — Nietzsche sagte gar nichts, er errötete und sah mich erstaunt mit bescheidener Würde an. Ich gäbe gleich hunderttausend Mark, wenn ich solch schönes Benehmen wie Nietzsche hätte, immer vornehm, immer würdig, so was nützt einem viel in der Welt.“*

Es ist wichtig und scheint uns wie ein Schicksal, daß Nietzsche die Musik von Brahms mitten in die Welt Wagners einführt, um ihm damit zu sagen, daß da auch einer ist, der etwas kann, als ob er Wagner davor warnen möchte, sich allein als das Maß der Dinge anzusehen.

Aus dem reichen musikalischen Leben, in dem Nietzsche steht, erfahren wir aus einem am 15. April 1876 an Freund Gersdorff gerichteten Brief:

*„Wenn wir uns wiedersehen, will ich Dir von Ferney, dem Sitze Voltaires, erzählen, von . . . dem Concert populaire, in dem meinerwegen die Benvenuto-Cellini-Ouvertüre von Berlioz gemacht wurde und von der Entdeckung, daß ich ein großer Klavierspieler sein soll . . . Man kann den großen Erfolg nur haben, wenn man sich selbst treu bleibt. Ich erfahre es, welchen Einfluß ich jetzt schon habe und würde mich selbst nicht nur, sondern viele mit mir wachsende Menschen schädigen oder vernichten, wenn ich schwächer und skeptisch werden wollte.“*

Über Nietzsches Kompositionskunst lesen wir in einem Brief seines Freundes Peter Gast:

*„Ich entsinne mich eines etwa zwei Quartseiten füllenden hymnischen Stückes, in welchem Nietzsche das Allegretto der Beethovenschen A-Dur-Symphonie auf eine bedeutende Weise in Beziehung zu sich gebracht hatte: — jeden Morgen nämlich ging er, oberhalb Sorrent, an Zypressen und wilden Rosen hin, seinen Gedanken nach; die Schattenseligkeit dieser Gedankengänge nun war es, die für ihn in jenem geheimnisvollen Allegretto ausklang, und der er auf eine visionäre Art in Worten Ausdruck gegeben hatte . . . Seitdem ich, im Herbst 77, dies Stück kennenlernte — leider aus zu flüchtiger Lektüre —, sehe ich Nietzsche, sobald ich mir ihn nach Sorrent denke, immer im Lichte dieses Stückes: wie er, vom Geiste getrieben, am Gebirge hinstreift gleich Beethoven selber, wie er mit kälterem, aber schärferem Blick als früher in die Welt schaut . . .“*

Dieser Vergleich Nietzsches mit Beethoven ist interessant und aufschlußreich, denn man darf glauben, daß der engste Freund Nietzsches seine Gedanken nicht niederschrieb, um einer Übertreibung zu erliegen.

Im Januar 1878 erhält Nietzsche von Wagner den *Parsifal* zugesandt. Er äußert sich über seinen ersten Eindruck in einem Brief an Reinhard von Seydlitz wie folgt:

*„Eindruck des ersten Lesens: mehr Liszt als Wagner, Geist der Gegenreformation; mir, der ich zu sehr an das Griechische, menschlich Allgemeine gewöhnt bin, ist alles zu christlich zeitlich beschränkt; lauter phantastische Psychologie; kein Fleisch und viel zu viel Blut (namentlich beim Abendmahl geht es mir zu vollblütig her); dann mag ich hysterische Frauenzimmer nicht; vieles, was für das innere Auge erträglich ist, wird bei der Aufführung kaum auszuhalten sein: denken Sie sich unsere Schauspieler betend, zitternd und mit verzückten Hälsen . . . Die Sprache klingt wie eine Übersetzung aus einer fremden Zunge . . . Ist es nicht eine letzte Herausforderung der Musik?“*

Nun beginnt die Tragödie zwischen den beiden großen Männern. Nietzsche schreibt gegen das Genie, gegen die Metaphysik, gegen die moderne Kunst und gegen

Wagners Musik sein Buch *Menschliches, Allzumenschliches*, das er zuerst anonym erscheinen lassen will und in welchem er den Namen Wagners durch „das Genie“ ersetzt. Wagner antwortet Nietzsche in den Bayreuther Blättern, macht sich über die Professoren lustig, die alle glauben, einmal ein Buch geschrieben haben zu müssen, in welchem die Ansichten der Vorgänger grundfalsch dargestellt werden. Die Freunde Nietzsches bezeichnen das als „Flegelei“. Alle Vermittlungsversuche scheitern.

Im Mai 1881 hat Peter Gast ein neues Werk komponiert, über das sich Nietzsche begeistert äußert:

*„Nun aber noch eine frohe Botschaft: unser Freund Köselitz<sup>1</sup> ist ein Musiker ersten Ranges, sein Werk von einem neuen und eigenen Zauber der Schönheit, in dem keiner der Lebenden ihm gleichkommt. Heiterkeit, Anmut, Innigkeit, ein großer Bogen der Empfindung, von der harmlosen Lustigkeit hinauf bis zur unschuldigen Erhabenheit: dabei eine technische Vollkommenheit und Feinheit der Ansprüche an sich selbst, die mir, in diesem groben Jahrhundert, unsäglich erquickend vorkommt. Zu alledem: es gibt eine Verwandtschaft zwischen dieser Musik und meiner Philosophie: letztere hat die wohlklingendste Fürsprecherin gefunden.“*

Dieses kühne Urteil ist vom Urteil der Musikgeschichte nicht bestätigt worden, der Name Peter Gast ist aus unserer Erinnerung geschwunden, und wir kennen sein Werk nicht einmal in einem einzigen Beispiel. Aber das Einfühlungsvermögen des nüchternen und unbarmherzig urteilenden Denkers in die sinnliche Sphäre der Musik scheint uns doch erstaunlich und als ein Beweis für den großen Raum, in welchem er sich musikalisch-geistig bewegt.

Im November 1881 hört Nietzsche zum ersten Male Bizets *Carmen*, über die er in größte Begeisterung ausbricht:

*„Hörte sich an wie eine Novelle Mérimées, geistreich, stark, hier und da erschütternd. Ein echt französisches Talent der komischen Oper, gar nicht desorientiert durch Wagner, dagegen ein wahrer Schüler von Hector Berlioz. So etwas habe ich nicht für möglich gehalten. Es scheint, die Franzosen sind auf einem besseren Wege in der dramatischen Musik; und sie haben einen großen Vorsprung vor den Deutschen in einem Hauptpunkte: die Leidenschaft ist bei ihnen keine so weithergeholte (wie z. B. alle Leidenschaften bei Wagner).“*

1882 sind die letzten Festspiele in Bayreuth, die Wagner erlebt. Er steht im Zenit seines Ruhmes, Nietzsche hingegen als besiegter Revolutionär in der Einsamkeit. Der Verfasser der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, in denen sich Nietzsche scharf gegen Wagner wendet, ist jetzt der große „Abtrünnige“.

Am 13. Februar 1883 stirbt Richard Wagner. Nietzsche empfindet die Nachricht als seelische Erleichterung, denn er glaubt, das Erbe Bayreuths nun antreten und es in die Welt seines *Zarathustra* einführen zu können. Am Tage nach Wagners Tod schreibt er Cosima einen Brief, in welchem er das große Opfer umreißt, das sie an der Seite ihres Mannes bringen mußte. Am 23. Februar 1886 schreibt er an Erwin Rohde:

*„Ein Mensch, der mir gleich geartet ist, profondement triste, kann es auf die Dauer nicht mit Wagnerischer Musik aushalten. Wir haben Süden, Sonne ‚um jeden Preis‘, helle, harm-*

<sup>1</sup> Peter Gasts bürgerlicher Name.

lose, unschuldige Mozartische Glückseligkeit und Zärtlichkeit in Tönen nötig. Eigentlich sollte ich auch Menschen um mich haben, die ich liebe: solche, bei denen man etwas von sich ausruht und über sich lachen kann. Aber nicht jeder kann suchen, der finden möchte . . .“

Seine tiefe Enttäuschung, daß er den, von dem er das große Zukunftswerk in der Musik erträumte, verloren hat, deprimiert ihn, und er ruft klagend: „Wo sind jene alten Freunde, mit denen ich mich ehemals so eng verbunden fühlte?“ Immer wieder rechtet er mit Wagner. Am 24. September 1886 schreibt er an eine Freundin Wagners:

„. . . So hat sich denn der alte Liszt, der sich aufs Leben und Sterben verstand, nun doch noch gleichsam in die Wagnersche Sache und Welt hinein begraben lassen: wie als ob er ganz unvermeidlich und unabtrennlich hinzugehörte. Dies hat mir in die Seele Cosimas hinein weh getan: es ist eine Falschheit mehr um Wagner herum, eins jener fast unüberwindlichen Mißverständnisse, unter denen heute der Ruhm Wagners wächst und ins Kraut schießt. Nach dem zu urteilen, was ich bisher von Wagnerianern kennengelernt habe, scheint mir die heutige Wagnererei eine unbewußte Annäherung an Rom, welche von innen her daselbe tut, was Bismarck von außen tut.“

Im Januar 1887 scheint sein Freund Gast dem schon weltberühmten Dirigenten Hermann Levi ein Werk zur Aufführung gegeben zu haben, das dann nur kühl aufgenommen wurde. Nietzsche schreibt darüber an Gast:

„Hätten Sie doch ein Stück Ihrer Oper zur Aufführung gebracht! Man muß, wenn man sich produzieren will, das am meisten Charakteristische, also Fremdeste produzieren. Daß Sie dem Levi Ihr Septett vorführten, ist, nach meinem Gefühle, mehr Höflichkeit als etwas anderes. Das beste an der Geschichte ist, daß Ihr Septett so aufgenommen wurde, wie Sie schreiben; hätte es gefallen, so hätte ich an eine Verwechslung geglaubt.“

Was Nietzsche in diesen wenigen Worten an Wesentlichem über das Charakteristische der Musik sagt, ist zeitlos gültig, und er gibt hier seinem viel jüngeren Freund einen guten Rat, den auch mancher heute Lebende befolgen sollte. Am 17. Juni 1887 berichtet er über eine Aufführung von Schumanns *Paradies und Peri* in Chur:

„Nein, welche schändliche Verweidlichung des Gefühls! Und was für ein Philister und Biedermann schwimmt mitten in diesem See von Limonade gazeuse. Ich bin davon gelaufen — mit einer wahren Sehnsucht nach den kurzweiligen und lustigen Melodien unseres Venediger Maestro. Beiläufig: ich habe ihn zu einem letzten Versuch, seine Oper anzubringen, überredet — Bülow soll das Werk aufführen. Wenn Bülow es nicht tut, tut's niemand nicht. Man muß dazu Mut, selbst Paradoxie im Leibe haben.“

Gemeint ist Gasts Oper *Der Löwe von Venedig*, die 1891 in Danzig herauskam. Noch in einem anderen Brief rühmt Nietzsche Musik seines Freundes, er schreibt am 12. November 1887 an Franz Overbeck:

„. . . Ich habe eine herrliche Erinnerung an Köselitz, der seine gütige und hohe Seele sich zu bewahren gewußt hat, trotz aller Art Enttäuschung, und jetzt Musik macht, für die ich kein anderes Wort mehr habe als „klassisch“. Seine Sätze einer Symphonie z. B., der schönste ‚Claude Lorrain‘ in Musik, den ich kenne.“

Nietzsches Vergleich mit dem Maler Lorrain scheint kühn und gewagt. Möglicherweise entspricht er seiner Ablehnung des *Parsifal*, dem er nun alles entgegenstellt,

was „aus der anderen Welt“ kommt. In einem Brief vom 20. Juni 1888 sagt er sogar, als er den Löwen von Venedig beurteilt: „... Es ist derb, naiv und, mit Erlaubnis gesagt, deutsch... Sie wissen, daß ich seit letztem Herbst Ihre Opernmusik sehr deutsch empfinde, altdeutsch, gutes sechzehntes Jahrhundert!“

Nietzsche hat für die französische Musik eine besondere Vorliebe. So schreibt er im September 1888 an Gast:

„... Fünf Schritt von mir ist die größte Piazza (in Turin), mit dem alten mittelalterlichen Kastell: auf ihr ist ein reizendes kleines Theater, vor dem man nachts im Freien sitzt, sein gelato ist und jetzt gerade allerliebste die französische ‚Mascotte‘ von Andran hören kann (mir sehr gut bekannt von Nizza). Diese in keinem Punkte gemein werdende Musik, mit so viel hübschen, geistreichen kleinen Melodien, gehört ganz in die idyllische Art Sein, die ich jetzt abends nötig habe. Das Gegenstück dazu: der ‚Zigeunerbaron‘ von Strauß: ich lief mit Ekel und bald davon — die zwei Arten der deutschen Gemeinheit, die animalische und die sentimentale...“

Das Urteil über Strauß ist verständlich, aber in diesem Zusammenhang ebenfalls übertrieben. Im übrigen gilt auch hier die Feststellung, daß Audran in der Musik nicht mehr existiert, daß aber Johann Strauß sich Welt und Zeit erobert hat.

Am 2. Dezember 1888 berichtet Nietzsche an Gast vom stärksten Konzerteindruck seines Lebens aus Turin:

„... mein Gesicht machte fortwährend Grimassen, um über ein extremes Vergnügen hinwegzukommen, eingerechnet, für 10 Minuten die Grimassen der Tränen. Ach, daß Sie nicht dabei waren! Im Grunde war's die Lektion von der Operette auf die Musik übertragen. Unsere 90 ersten Musiker der Stadt, ein ausgezeichnete Dirigent, das größte Theater von hier mit herrlicher Akustik, 2500 Zuhörer, alles, ohne Ausnahme, was hier in Musik mitlebt und mitredet. Pubblico sceltissimo, aufrichtig: ich hatte nirgendswo noch das Gefühl, daß dermaßen nuances verstanden wurden. Es waren lauter extrem raffinierte Sachen, und ich suche vergebens nach einem intelligenteren Enthusiasmus. Nicht ein Zugeständnis an einen Durchschnittsgeschmack — Anfang Egmont-Ouvertüre — sehen Sie, dabei dachte ich nur an Herrn Peter Gast — ... Darauf Schuberts Ungarischer Marsch, prachtvoll von Liszt auseinandergelagt und instrumentiert. Ungeheurer Erfolg, da capo. — Darauf etwas für das ganze Streichorchester allein: nach dem vierten Takte war ich in Tränen. Eine vollkommen himmlische und tiefe Inspiration, von wem? Von einem Musiker, der 1870 in Turin starb, Rossaro — ich schwöre Ihnen zu, Musik allerersten Ranges, von einer Güte der Form und des Herzens, die meinem ganzen Begriff vom Italiener verändert... Folgte: Sakuntala-Ouvertüre, achtmaliger Beifallssturm. Alle Teufel, dieser Goldmark! Das hatte ich ihm nicht zugetraut. Diese Ouvertüre ist hundertmal besser gebaut, als irgend etwas von Wagner... Endlich: ‚Patrie‘, Ouvertüre von Bizet. Was wir gebildet sind? Er war 35 Jahre, als er dies Werk, ein langes, sehr dramatisches Werk, schrieb: Sie sollten hören, wie der kleine Mann heroisch wird.“

Am 27. Dezember 1888 kommt Nietzsche in einem Brief an Carl Fuchs noch einmal auf seine Schrift *Nietzsche contra Wagner* zurück:

„... Das Problem unseres Antagonismus ist hier so tief genommen, daß eigentlich auch die Frage Wagner ad acta gelegt ist. Eine Seite ‚Musik‘ über Musik in der genannten Schrift ist vielleicht das Merkwürdigste, was ich geschrieben habe... Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische Antithese gegen Wagner wirkt es sehr stark; es wäre ja eine Geschmacklosigkeit ohnegleichen gewesen, wenn ich etwa von einem Lobe Beethovens hätte ausgehen wollen.“



Nietzsche empfindet fein und gerecht, daß er Beethoven nicht zum Spielball einer Leidenschaft machen und Wagner entgegenschleudern darf. Andererseits ist die Verbalhornung vollständig, wenn der Komponist der *Carmen* dem Schöpfer des *Parsifal* entgegengesetzt wird. Wann hat die Musikgeschichte ein kühneres Bild gesehen? 1889 versinkt Nietzsche in den Zustand des Wahnsinns, und am 25. August 1900 erlischt die Flamme. In seinem *Ecce homo* hat er ein kleines Gedicht *Venedig* veröffentlicht, das wie ein Nachruf klingt und in dem etwas von unerfüllter Musiksehnsucht mitschwingt:

*An der Brücke stand  
jüngst ich in brauner Nacht.  
Fernher kam Gesang:  
goldener Tropfen quoll's  
über die zitternde Fläche weg.  
Gondeln, Lichter, Musik —  
trunken schwamm's in die Dämm' rung hinaus . . .  
Meine Seele, ein Saitenspiel,  
sang sich, unsichtbar berührt,  
heimlich ein Gondellied dazu,  
zitternd vor bunter Seligkeit.  
Hörte jemand ihr zu? . . .*

## *Die Volksliedkunde in ihrer Bedeutung als Grundlagenforschung für die Musikerziehung*

VON HANS OTTO, HANNOVER

Unter Volksliedkunde verstehen wir die musikalische Kunde vom Volksliede, die unter Beachtung und Anwendung wissenschaftlicher Arbeitsgrundsätze zustandekommen ist. Unter Grundlagenforschung begreifen wir eine mehr oder weniger umfangreiche Auswahl dieser wissenschaftlichen Ergebnisse für einen bestimmten Anwendungszweck. Der hier vorgesehene Anwendungszweck ist die Musikerziehung. Über diese gibt es in jüngster Zeit zwei wegen ihrer pessimistischen Grundhaltung bedeutungsvolle Aussagen. Albert Wellek nennt die Musikerziehung in einem für die allgemeine Musikwissenschaft wichtigen Aufsatz eine „*Angewandte Musikwissenschaft*“ und bestimmt sie als „*ein weites, dabei wissenschaftlich noch sehr wenig geordnetes Feld*“<sup>1</sup>. Der hier spürbaren Zurückhaltung gab Wilibald Gurlitt auf dem Bamberger Kongreß 1953 eine konkrete Formulierung: „*Nun fehlt aber dem technisch-methodisch-didaktischen Hochstand der modernen Musikpädagogik ein um seine Gründe wissendes materiales Ziel der Erziehung*“<sup>2</sup>. Nun kann zwar das Ziel einer Erziehung nicht „*um seine Gründe wissen*“, aber wir haben Gurlitt wohl dann richtig verstanden, wenn wir zugeben, daß wir Musikerzieher,

<sup>1</sup> A. Wellek: *Begriff, Aufbau und Bedeutung einer systematischen Musikwissenschaft* in: *Die Musikforschung*, 1. Jg. (1948), S. 166.

<sup>2</sup> W. Gurlitt: *Musikwissenschaftliche Forschung und Lehre in pädagogischer Sicht* in: *Kongreßbericht Bamberg, Kassel 1954*, S. 33.

zu denen er bemerkenswerterweise alle in diesem Sinne tätigen Menschen im Rahmen der Volksschule über die Mittel- und Oberschule bis zur Hochschule rechnet, daß wir alle also keine verbindliche Zielsetzung besitzen und offenbar auch nicht den Grund oder die Gründe kennen, auf denen die fehlenden Zielsetzungen wachsen können.

Musikerziehung ist ein vielschichtiger, ein komplexer Begriff. Wir können eine erste Unterscheidung, die nach Wellek „keine Scheidung“ zu sein braucht, vornehmen, wenn wir uns an Martin Bubers Gedanken *Über das Erzieherische* anlehnen. Buber hielt auf einer Heidelberger Tagung im Jahre 1925 über diese Thematik das Hauptreferat<sup>3</sup>. Er unterschied darin eine „absichtslos strömende Allerziehung“ und eine „Erziehung als Absicht“<sup>4</sup>. Wenn wir im vorliegenden Falle von Musikerziehung sprechen, meinen wir die „absichtsvolle“ Musikerziehung in den verschiedenen Schultypen. Ich habe in einem anderen Zusammenhange nachdrücklich auf die besondere Problematik des Begriffes „Musikerziehung“ hingewiesen<sup>5</sup>. Sie mag jetzt nur mit einem Kernsatz Wilhelm Flitners angedeutet werden: „Die Erziehung ist ein sittliches Lebensverhältnis“<sup>6</sup>. Im allgemeinen Sprachverständnis begreifen wir mit Musikerziehung unsere Aufgabe als Erziehung durch und vorwiegend zur Musik. Ein „sittliches Lebensverhältnis“ ist indes nur zwischen Menschen möglich, nicht zwischen Menschen und Gegenständen. Abgesehen von dieser hier nur anzudeutenden Problematik, stellen wir fest, daß wir Musikerzieher „absichtsvoll“ erziehen müssen und wollen. Das bedeutet, daß unserem Tun ein hohes Maß von Verbindlichkeit zugeordnet sein muß, daß alle Zufälligkeiten und auch Neigungen als Störung dieses Erziehungsgeschäftes erkannt und ausgeschieden werden müssen. Außerdem ist zu bedenken, daß „absichtsvolle“ Musikerziehung sich analog der Schichtung der Musik differenzieren muß. Vorweg läßt sich eine die Einheit des Musikerziehungsgedankens wahrende These aufstellen: Alle Musikerziehung zielt darauf, den Menschen auf eine Begegnung mit dem musikalischen Kunstwerk vorzubereiten. „Die zentrale pädagogische Aufgabe ist, den Menschen an die Welt der Musik . . . heranzuführen“<sup>7</sup>. Auch der Begriff »Kunstwerk« ist vielschichtig. „Es herrscht ein weit verbreiteter Irrtum, als ob das mehrstimmige Kunstwerk schon infolge seiner Mehrstimmigkeit einen höheren Wert darstelle als das einstimmige, das der Volksmusik zugeordnet sei. Für den Musikunterricht in der Schule denken wir vornehmlich an das plastisch-lineare Kunstwerk der einstimmigen Melodie, an das, was Jacob Burckhardt das Wesentliche in der Musik genannt hat, was man auf eine Zeile schreiben kann . . . Jedenfalls sollte jeder Musikunterricht von der einstimmigen Melodie ausgehen“<sup>8</sup>. Aus diesen und zahlreichen gleichgestimmten Aussagen ist zu schließen: Alle Musikerzieher haben in der Wahrnehmung ihres beruflichen Auftrages auch teil an einer allgemeinen Musikerziehung. In der Ausübung dieses Auftrages müssen sie „absichtsvoll“ erziehen und, da dieses in Schulen geschieht, unterrichten, lehren. Wir sehen in der einstimmigen Melodie den Unterrichtsgegenstand, von dem jeder Musikunterricht ausgeht.

<sup>3</sup> M. Buber in *Dialogisches Leben*, Zürich 1947, S. 259 ff.

<sup>4</sup> a. a. O., S. 269.

<sup>5</sup> *Volkslied und Volksschule*. Celle 1957, S. 39 ff.

<sup>6</sup> W. Flitner: *Allgemeine Pädagogik*. Stuttgart III/1950, S. 64.

<sup>7</sup> Gurlitt: a. a. O., S. 34 f.

<sup>8</sup> Gurlitt: a. a. O., S. 35.

Diese letzte Feststellung will ich für den Bereich der Volksschule, auf den allein ich meine fachliche Zuständigkeit beschränke, zu einem dort die Schulmusikerziehung bestimmenden Grundsatz ausweiten. Wir erfassen auf diese Weise auch eine weitere Differenzierungsmöglichkeit. Die Volks-, Mittel-, Ober- und Hochschulen besitzen jede für sich charakteristische Eigenarten, die jeweils ihren Typus prägen. Augenfällig erscheint in jedem Falle die Verschiedenheit der biologischen Schichtung. Wenn wir die von daher sich ergebenden verschiedenen Lern- und die von ihnen abhängigen Lehrmöglichkeiten bedenken, sind wir zu klarer Differenzierung der Lehrgegenstände gezwungen. Im Hinblick auf die Volksschule ist daher zu sagen, daß sie für ihren Musikunterricht in der einstimmigen Melodie mit einer gewissen Ausschließlichkeit den wesentlichen Unterrichtsgegenstand erkennen muß. Die einstimmige Melodie bedeutet für sie nicht nur selbstverständlicher Weise den Ausgangs-, sondern auch den Schwerpunkt der musikalischen Unterweisung und Erfahrung.

Es besteht nun tatsächlich weithin Übereinstimmung darüber, daß im Rahmen der Volksschule die Musik im wesentlichen mit dem Volksliede repräsentiert wird. Auch in den übrigen Schultypen, selbst in der Privatmusikerziehung, wird immer wieder eindringlich auf seine besondere Bedeutung für die Musikerziehung hingewiesen. Wenn wir aber genau zuhören, ob das Volkslied im Rahmen der Schulmusikerziehung die seinem Range entsprechende Würdigung erhalten habe, geraten wir in Verlegenheit. Ist es nicht doch so, daß es im Rahmen der Volksschule weithin nur einem ornamentalen Bedürfnis dienstbar gemacht wird? Ist es nicht so, daß es in den weiterführenden Schulen möglichst schnell » abgetan « wird, um zum » Eigentlichen « der Musik zu gelangen? Wir machen in dieser Hinsicht an den Pädagogischen Hochschulen bedrückende Erfahrungen. Damit soll keineswegs der von Kurt Sydow vor einigen Jahren besprochene „circulus vitiosus“ erneut in Bewegung gesetzt werden. Die heute zu uns kommenden Abiturienten sind ohne Zweifel in ganz anderer Weise musikalisch gefördert als noch vor wenigen Jahren. Aber, vom Volksliede oder gar vom » Volksgesang « als der „*Grundschrift des allgemeinen Musiklebens, der Kunstmusik und der Musiklehre*“ (Wiora) ist nicht zu sprechen. Wie ist der hier erscheinende Widerspruch zu erklären? Denn um einen Widerspruch handelt es sich doch, wenn in unserem Sachzusammenhang von jedermann dem Volksliede seine Bedeutung zugesprochen wird, sich aber buchstäblich nirgendwo ein Niederschlag dieser Bedeutungszuweisung aufspüren läßt. Oder sollte sogar auch hier gelten, was Felix Messerschmid für die Absichten » musischer Bildung « so ausdrückt: „*Unser Anliegen hat nämlich keine Gegner mehr, oder sagen wir genauer: keine Gegner, die sich frontal fassen ließen, die sich stellen*“<sup>9</sup>.

Nach meiner Kenntnis der Sachlage gibt es vermutlich nur zwei, allerdings recht unbequeme Antworten. Erstens: wir Musikerzieher haben in nur wenigen Fällen das Volkslied zur Strukturierung unserer eigenen personalen Existenz verbindlich gemacht. Es lebt nicht in uns. Zweitens: wir Musikerzieher besitzen keine zureichende Kenntnis des musikalischen Sachverhaltes Volkslied. Das, was wir unter » Volksliedkunde « begreifen, besitzt nur einen niederen Grad der dem Volks-

<sup>9</sup> F. Messerschmid: *Die Schule in der Sicht des musischen Erziehers* in: *Musikalische Zeitfragen* I, Kassel 1956, S. 26.

liede eigentümlichen musikalischen Sachgesetzlichkeit. Es gibt den einen oder anderen unter uns, der zwar in vorderer Front der „beflissenen Volksliedpflege“ (Wióra) zu finden ist, der aber nicht auf den Gedanken kommt, etwa für sich allein ein Volkslied zu singen, oder der hinsichtlich einer Volksliedkunde in bedenklicher Unbekümmertheit lebt. Den Vertretern der letzten Kategorie geht der Vorwurf „amusischer Verkopfung“ allzu behend von den Lippen. Es gibt andererseits jedoch den einen oder anderen unter uns, der sich zwar um eine Volksliedkunde bemüht, darüber aber das Singen, sowohl für sich wie mit anderen, vergißt. Unsere Bemühungen dürfen indes nicht auf ein „*unschöpferisches Aufspeichern*“ (Salmen) von Sachwissen zielen, sondern darauf, dem Volksliede als einer „*Auslese der wirkenden Welt die entscheidende Wirkungsmacht zu verleihen*“<sup>10</sup>. Gründliche Sachkenntnis des Volksliedes und leib-seelischer Vollzug im Singen gehören zusammen, um echte Ergriffenheit zu gewinnen. Wir können in Abwandlung eines Gedankens Emil Staigers auch so sagen: Wir begreifen die musikalische Erscheinung des Volksliedes nur dann, wenn es uns ergreift.

Wir stellten eingangs fest, daß wir unter »Volksliedkunde« eine streng wissenschaftlich verfahrenende Arbeitsweise zu seiner Erkenntnis verstehen wollen. Werden damit nicht die vorgehenden Überlegungen gefährdet? Mit einem aufschlußreichen Worte Saint-Exupéry's können diese Besorgnisse zerstreut werden. „*Erkennen heißt nicht, zerlegen, auch nicht erklären. Es heißt, Zugang zur Schau finden*“<sup>11</sup>. Wenn wir unter „erkennen“ eine besondere Bemühung um die Fakten, unter „schauen“ die gleiche Bemühung um das »Wesen« verstehen können und dann die Nutzenanwendung für unseren Gegenstand versuchen, dann heißt das, daß die wissenschaftlich verfahrenende Volksliedkunde unser Anliegen nicht nur nicht gefährdet, sondern daß sie für die musikerzieherischen Absichten gerade in der Volksschule tatsächlich den Rang einer Grundlagenforschung gewinnt. Die so geartete Volksliedkunde beleuchtet unter bevorzugter Benutzung des Begriffes »Volksge-sang« den seelischen Bereich und klärt unter bevorzugter Benutzung des Begriffes »Volkslied« die sachlichen Gegebenheiten seiner musikalischen Erscheinung. „*Die Arbeit des Deutschen Volksliedarchivs . . . versucht auch die leib-seelischen Komponenten des Volksgesanges und des Volksliedes aufzuhellen. Das Volkslied, von allen gekannt, von vielen geübt, besitzt im geistigen Haushalte unseres Lebens eine eigenartige Stellung. Es ist Eigentum aller Kinder, mit ihm leben viele Erwachsene. Für totalitäre Staatssysteme gibt es ein Mittel zur Führung der Massen ab, für Sektierer kann es heilsideologische Tendenzen gewinnen. Es kann in der ‚beflissenen Volksliedpflege‘ in einen »Betrieb« ausarten, es kann im kammermusikalischen Kreise die Quelle subtiler Kunstgenüsse sein. Es kann im Volksganzen tot sein und es kann einen unverfälschten, nicht nachahmbaren seelischen Ausdruck ganzer Völker darstellen. Der einzelne Mensch kann durch das »Erlebnis Volkslied« verwandelt werden, er kann aber auch durch sein Leben gehen, ohne ein einziges Volkslied wahrgenommen zu haben. Alles dies bedeutet für den Pädagogen eine zur Beantwortung aufgegebene Frage. Er kann eine so besondere Erscheinung des menschlichen Daseins nicht unbeachtet lassen. Er braucht dringend den Rat des*

10 Buber: a. a. O., S. 269.

11 Flug nach Arras. Düsseldorf 1949, S. 48.

Volksliedwissenschaftlers, damit er nicht unversehens in verschwommenen Ideologien endet“<sup>12</sup>. Für den sachlichen Bereich können wir zusammenfassen: „Die wissenschaftliche Volksliedkunde beschäftigt sich vordringlich mit der Klärung der sachlichen Gegebenheiten ihres Gegenstandes. Die in dieser Aufgabestellung erzielten Ergebnisse warten auf ihre Verwertung im Musikunterricht... Unter den dargelegten Umständen ist für den Musikunterricht in der Volksschule nur von der Volksliedkunde eine Hilfestellung zu erwarten. Diese Hilfe kann von der Volksliedkunde gegeben werden, weil sie die tonalen, formalen und rhythmischen Gegebenheiten des Volksliedes mit Hilfe eigens hierfür entwickelter Betrachtungskategorien untersucht hat. ... Die nunmehr vorliegenden Forschungsergebnisse haben das bisher anerkannte Bild vom deutschen Volksliede so gründlich geändert, daß notwendig auch alle diesbezüglichen Zielsetzungen und Verfahrensweisen revidiert werden müssen“<sup>13</sup>.

Die Bedeutung der Volksliedkunde als Grundlagenforschung für die Musikerziehung wird noch in einem anderen Zusammenhange evident. Sofern wir uns dazu bekennen, daß eine „absichtsvolle“ Musikerziehung nur mit Hilfe eines sorgfältig geplanten Musikunterrichts durchgeführt werden kann (was durchaus nicht die Regel ist), können wir einer wesens- und sachgerechten »Lehre« nicht entraten. »Lehren« heißt, besonders im Hinblick auf die Musik, daß wir den Schüler über eine subjektive Ergriffenheit hinaus eintreten lassen wollen in eine ihm angemessene Sachkenntnis. Die hinsichtlich des Schülers zu beachtende Angemessenheit mindert aber nicht für den Lehrer den Zwang, sich um eine zureichende Kenntnis des Sachverhalts zu bemühen. Die durch die Volksliedkunde durchgeführte sachliche Klärung hat ein neues umfangreiches Wissensgebiet entstehen lassen, das von uns nicht unmittelbar an der Forschung beteiligten Musikerziehern bei weitem nicht in allen Einzelheiten »gewußt« wird. Dieses Wissensgebiet kann von uns auch nicht in einzelgängerischer Weise erarbeitet werden. Innerhalb der Volksliedkunde mußte in vieljähriger Arbeit für dieses neue Fachgebiet die für es brauchbare Verfahrensweise erst gefunden werden. Diese nunmehr vorhandene Verfahrensweise kann von uns Musikerziehern aus zwei Gründen nicht angewandt werden: erstens kennen wir sie meist nicht genau genug, und zweitens setzt sie die souveräne Kenntnis eines riesigen Materials voraus, die billigerweise von uns Musikerziehern nicht erwartet werden kann, die wir uns aber auch nicht anmaßen sollten. Die „Ausarbeitung neuer Grundlagen der Musikerziehung, z. B. einer Allgemeinen Musiklehre, die den Horizont der Alten und Neuen Musik, der europäischen Volksmusik und des ‚Mikrokosmos‘ von Bartók umfaßt“<sup>14</sup>, das ist es, was wir unter Grundlagenforschung zusätzlich verstehen müssen. In diesem Sinne besitzt die Volksliedkunde für die Musikerziehung in der Volksschule den Rang einer Grundlagenforschung in exemplarischer Weise. Die Durchführung solcher Forschungsaufgabe ist nun nicht nur ein »Amt der Wissenschaft«; „es ist eine zentrale Verpflichtung, nicht eine zusätzliche Freundlichkeit der Musikwissenschaft, der Musikerziehung zu helfen — eine Verpflichtung, die selten befolgt wird. Der Musikerzieher

<sup>12</sup> Otto: a. a. O., S. 74.

<sup>13</sup> Otto: a. a. O., S. 77, 90, 57.

<sup>14</sup> W. Wiora: Das deutsche Musikleben und die Situation der Zeit in: Musikalische Zeitfragen I, S. 12.

aber nehme es freundlich auf, wenn versucht wird, den Fragen auf den Grund zu gehen, anstatt sogleich schnellfertige Rezepte zu liefern und den zweiten Schritt vor dem ersten zu tun“<sup>15</sup>. Der Präsident der Gesellschaft für Musikforschung, Friedrich Blume, sah sich veranlaßt, auf der Hamburger Schulmusikwoche 1957 uns Schulmusiker geradezu zu bitten, sich „den Einsichten der Musikwissenschaft nicht zu verschließen“.

Wir Schulmusiker wollen nun zugeben, daß wir bisher diese neuen „Grundlagen der Musikerziehung“ (Wiora) noch nicht gefunden haben. Vielleicht erklärt sich dieser Zustand mit dem Hinweis, daß von einer wissenschaftlichen Volksliedkunde erst seit etwa dreißig Jahren gesprochen werden kann. Sie ist nun aber da, trotz mancher Einschränkungen, die von ihr selbst aus wissenschaftlicher Verantwortung noch vorgenommen werden. Wir Schulmusiker müssen uns also ernstlich um eine Kenntnisnahme der volksliedkundlichen Forschungsergebnisse bemühen.

Abschließend ist nun aber eine dringliche Frage an die verantwortlichen Vertreter der deutschen Musikwissenschaft zu richten: Warum wird diese nunmehr vorhandene Volksliedkunde, dieses jüngste Kind der deutschen Musikwissenschaft, so stiefmütterlich behandelt? Diese Frage ist auf Grund folgender Unterlagen erlaubt: In dieser Zeitschrift werden die von der Musikwissenschaft jeweils geplanten Arbeitsvorhaben im Lehrbereich der Universitäten und wissenschaftlichen Hochschulen thematisch bekanntgemacht. Ich habe diese Ankündigungen vom Wintersemester 1952/53 bis zum Sommersemester 1957, also für die letzten zehn Semester und für sechsunddreißig deutschsprachige Universitäten und Hochschulen untersucht. Das uns hier interessierende Ergebnis sieht so aus: Nur fünfzehn von den sechsunddreißig Instituten kündigten im Verlaufe dieser zehn Semester insgesamt dreiundzwanzig volksliedkundliche Arbeitsvorhaben an. Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß nach Abzug der hieran beteiligten Universitäten Leipzig, Berlin und Halle und der drei außerdeutschen Universitäten Bern, Wien und Innsbruck nur an neun Universitäten der Bundesrepublik im Laufe von zehn Semestern die Volksliedkunde zehnmal zu Worte kam, dann scheint hier doch wohl ein Versäumnis vorzuliegen. Es sei auch nicht verschwiegen, daß sich beim genauen Studium dieser wenigen Ankündigungen noch andere Fragen aufdrängen. Dieses Versäumnis wird noch sinnfälliger, wenn wir bedenken, daß in unserer doch in gewissem Sinne zentralen musikwissenschaftlichen Zeitschrift in den bisher vorliegenden neuneinhalb Jahressbänden die Volksliedkunde sowohl innerhalb der größeren Aufsätze wie auch in den kleineren Beiträgen nicht ein einziges Mal zu Wort gekommen ist. Dabei existiert aber von einem der Herausgeber der Musikforschung folgende Aussage: „Noch heute ist die Volksliedforschung etwas, was in vorderster Linie als eine Sache der Germanistik gilt; und alle Verdienste, die der auch durchaus nicht mehr jungen musikalischen Volksliedforschung nicht bestritten werden können, haben noch immer nicht vermocht, ihr . . . die Gleichberechtigung neben der Schwesterwissenschaft zu schaffen“<sup>16</sup>. Es möge noch als letzter Hinweis auf diesen höchst unbefriedigenden Zustand die Tatsache gelten, daß die Volksliedkunde kein

<sup>15</sup> W. Wiora: *Die Werkbetrachtung und das Innere des musikalischen Kunstwerks* in: Vorträge Lindau 1955, Hagnau 1955, S. 45 f.

<sup>16</sup> F. Blume: *Musikforschung und Musikleben* in: Kongreßbericht Bamberg, S. 11.

eigenes Zeitschriftenorgan mehr besitzt und dementsprechend die tatsächlich vorhandenen zahlreichen Veröffentlichungen so hoffnungslos verstreut sind, daß sie selbst einem sehr bemühten Aufspürungswillen unauffindbar bleiben. Damit ist die Gefahr einer allgemeinen Resignation gegeben.

Vielen Schulmusikern draußen im Lande ist die Problematik unserer gegenwärtigen musikerzieherischen Situation durchaus bewußt geworden, ein Teil von ihnen stellt auch noch Fragen. Wenn aber nicht bald gute Antworten gegeben werden können, dann werden auch diese Fragen verstummen. Die Verantwortung für den dann eintretenden Zustand trifft uns alle. Vorerst gilt es, diese Verantwortung zu erkennen. Sollte das gelingen, wird die Bedeutung der Volksliedkunde als Grundlagenforschung für die Musikerziehung nicht als abwegige Spezialistenmeinung abgetan werden können. Die bewußte Herausstellung dieser Bedeutung an repräsentativer Stelle müßte bald in Angriff genommen werden. Der danach folgende Schritt sollte darin bestehen, die bisherigen Ergebnisse der Volksliedkunde erst einmal in genauer Nacharbeit zur Kenntnis zu nehmen, damit die Gefahr skurriler Privatsysteme vermieden wird. Eines ist sicher vonnöten: viel Geduld — aber auch ein wenig guter Wille. *„Es gibt keine Patentlösungen, sondern nur das eine: Arbeit hinter dem Pfluge“*<sup>17</sup>.

## *Die rhythmische Verwechslung*

VON KARL HLAWICZKA, ČESKÝ TĚŠIN (TESCHEN)

Die folgende Darstellung einer rhythmischen Erscheinung, welche auf dem Gegensatz zwischen Rhythmus und Metrum besteht, ist dem Versuch des Autors<sup>1</sup>, die musikalische Rhythmik auf einige Hauptkräfte und einige Hauptformen zurückzuführen, entnommen. Zur Klärung der verwickelten rhythmischen Erscheinungen ist vor allem eine klare Trennung zwischen der musikalischen Rhythmik und Metrik notwendig. Wenn wir die musikalische Metrik als Zeitmetrik auffassen, welche mittels einer inneren Pulsierung die zeitlichen Verhältnisse in der Musik abmißt, also in dem Moment eingeführt wird, da diese Pulsierung in Gang gesetzt wird, — dann werden wir unter der musikalischen Rhythmik die aus der Tätigkeit der Gliederung und Synthese hervorgegangene Ordnung der zeitlichen Verhältnisse in der Musik verstehen, die wohl auch ohne Metrik denkbar sind. Aus einer solchen Abgrenzung von Rhythmik und Metrik ergibt sich in der Taktmusik ein zweifaches Verhältnis, das des Gleich- und Gegenschlages. Treten die Kerntöne der rhythmischen Impulse mit den metrischen Schwerpunkten zusammen, so entsteht eine gleichschlägige Rhythmik, gehen sie auseinander, eine gegenslägige Rhythmik. Die gegenslägigen rhythmischen Erscheinungen werden gewöhnlich mit dem vagen und allzu umfassenden Begriff „Synkope“ bezeichnet. Die genaue Untersuchung dieser Erscheinungen führt zu dem Schlusse, daß zwei Hauptquellen der

<sup>17</sup> H. Mersmann: *Krise und Aufgabe heutiger Musikerziehung* in: *Musica*, 7. Jg. (1953), S. 14.

<sup>1</sup> Die *musikalische Rhythmik*



gegenschlägigen Rhythmik vorhanden sind, die „Verschiebung“ und die „Verwechslung“. Werden die Impulse aus der Normallage in eine andere verschoben, so liegt eine rhythmische Verschiebung (die um verschiedene Werte geschehen kann) vor, werden dagegen in einer Taktart fremde Rhythmen (z. B. in einem zweiseitigen Takt dreiteilige Impulse) eingeführt, so liegt eine „rhythmische Verwechslung“ vor. Dieser Gesichtspunkt führt zu einer Klärung der verwickelten rhythmischen Gestalten und bringt die Möglichkeit, alle rhythmischen Erscheinungen auf einige rhythmische „Urgesten“ zurückzuführen, welche am Anfang der rhythmischen Entwicklung (z. B. griechische Musik, Modalrhythmik) standen und dann unerklärterweise verloren gingen. Natürlich kommen außer den erwähnten Modifikationsursachen noch andere quantitativer und qualitativer Art, die wir hier nicht näher behandeln wollen, vor.

Die rhythmische Verwechslung ist also eine Erscheinung gegenschlägiger Rhythmik, die auf der Einführung fremder Rhythmen in eine Taktart beruht. Einer jeden Taktart entsprechen bestimmte Impulse, deren Kerntöne mit den metrischen Schwerpunkten zusammenfallen. Werden also in eine Taktart fremde Impulse eingeführt, so entsteht eine gegenschlägige Rhythmik, in der ein Konflikt zwischen den Kernpunkten der Impulse und den Taktschwerpunkten entsteht.

Das einfachste Beispiel der Verwechslung liegt vor, wenn drei rhythmische Einheiten (Impulse oder Werte) in zwei metrischen Einheiten (Takten oder Taktteilen), z. B. drei Anapäste oder drei Halbe in zwei dreiteiligen Takten, erscheinen.

P. Mascagni: *Cavalleria rusticana*



J. Brahms: 2. Sinfonie, 2. op. 73



In diesen zwei Beispielen stellen wir einen Konflikt zwischen den Ausmaßen der rhythmischen Impulse (Werte) und den Ausmaßen der Takte fest. Wir können diese Verhältnisse durch die Proportion 3 : 2 (drei Impulse statt zweier) ausdrücken.

$$3 \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} : 2 \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \quad 3 \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} : 2 \text{ } \underline{\underline{\text{J}}}$$

(Die erste Zahl bezeichnet immer die Rhythmen, die zweite die Metren.)

Durch eine solche Verwechslung werden die rhythmischen Impulse durch die metrischen Schwerpunkte verschiedenartig profiliert. Statt dreier gleicher Formen  $\underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}}$  erscheinen drei verschieden profilierte Abarten eines und desselben Impulses.

Statt  $3 \times \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}}$  entstehen  $\underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}} \text{ } \underline{\underline{\text{J}}}$ .

Eine andere Art der Verwechslung kommt vor, wenn vier dreiteilige rhythmische Einheiten (Impulse oder Werte) in drei metrischen Einheiten (Takten oder Taktteilen) zu stehen kommen z. B.



## J. Brahms: 2. Sinfonie op. 73 (4. Satz)



## H. J. Moser: Variationen für die Orgel (ZMW I, 1919, 4. S. 243)



Im ersten Beispiel finden wir vier dreiteilige Impulse (Molosse) in drei geraden Takten, was die Proportion  $4 : 3$  ergibt. Statt vier gleicher Molosse  $\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}$  erscheinen vier durch die metrische Profilation verschiedene modifizierte Abarten derselben  $\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}} \quad \underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}} \quad \underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}} \quad \underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}}\underline{\underline{J}} .$

Im zweiten Beispiel bemerken wir dagegen im Baß vier punktierte Viertelnoten statt dreier Halber.

Die oben besprochenen rhythmischen Erscheinungen sind natürlich bereits in der musikalischen Theorie untersucht worden, aber niemals gründlich. Riemann führt in seinem *System musikalischer Rhythmik und Metrik* — unter dem Titel *Widerspruch zwischen Motivlänge und Takt* — „Konfliktbildungen der Zusammenziehung und Unterteilung“ ein. „Dieselben entstehen durch Folgen zweigliedriger Figuren im dreiteiligen Takt und durch Folgen dreigliedriger Figuren in zweiteiliger Taktordnung.“ Riemann scheint sich jedoch dessen bewußt zu sein, daß die Darstellung unzulänglich ist, denn er fühlt sich zu folgendem Geständnis bewogen: „Andere derartige Beispiele, die mir entgangen sind, wird man leicht klassifizieren können, wenn ich hier nach langem vergeblichem Suchen mich entschieße, ein paar kurze Proben ad hoc zu entwerfen.“ Auch die Einführung der Termini „Scheintakte und rhythmische Sequenz“, wie wir sie bei Riemann<sup>2</sup> und bei Leichtentriff<sup>3</sup> angewendet sehen, bringt keine Klärung.

Ähnlich führt Wiehmayer in seiner *Musikalischen Rhythmik und Metrik* „rhythmische Konfliktbildungen“ an. Die Einteilung dieser Erscheinungen zeugt jedoch von gänzlicher Unbeholfenheit. M. Emmanuel<sup>4</sup> nennt diese Erscheinung „*métaboles*“ oder „*modulation rythmique*“, was unserem Terminus Verwechslung nahekommt. „*Souvent les  $\frac{3}{4}$  sont mis en contact avec de vrais  $\frac{9}{8}$  et il y a réellement passage de la battue ternaire à la battue binaire ou vice versa. Le fait que  $\frac{9}{8}$  et  $\frac{3}{4}$  comptent l'un et l'autre 6 unités constitutives a paru aux Grecs une raison de les juxtaposer. Et il en résulte de fort jolies „*métaboles*“. Nous dirions modulations rythmiques. Pourquoi cette expression très claire n'entrerait-elle pas dans notre langage musical?*“

Die rhythmische Verwechslung kann durch die verschiedensten rhythmischen Profilationsmittel hervorgebracht werden.

<sup>2</sup> a. a. O., S. 121.

<sup>3</sup> Analysen der Chopinschen Klavierwerke, Bd. I, S. 215 u. öfter.

<sup>4</sup> Grèce in Lavignac, *Encyclopedie de la Musique*, S. 495.

## A. Verwechslung quantitativer Art (zeitliche Profilation).

## a) Anwendung von Anapästen im dreiteiligen Takt

L. v. Beethoven: Sonate op. 14, 2. Scherzo



## b) Anwendung von Daktylen im dreiteiligen Takt

F. Chopin: Mazurka op. 17, 1



Die Längen in den Daktylen sind zusätzlich durch Ornamente profiliert.

c) Anwendung von Jamben im  $\frac{3}{4}$ -Takt.

Kubanisches Tanzlied



## d) Anwendung punktierter Rhythmik (im Verhältnis 3 : 1) im dreiteiligen Takt.

J. S. Bach: Englische Suite III, Präludium



## e) Anwendung von gleichlangen Werten im gegenslägigen Sinn.

F. Chopin: Etüde op. 25, 2 (in der linken Hand)



## B. Verwechslung qualitativer Art.

## a) mittels dynamischer Betonungen.

Diese treten gewöhnlich als zusätzliche Profilation zu den anderen Profilationsarten.

## L. v. Beethoven: Eroica



b) mittels melodischer Profilation.

Diese wird hauptsächlich durch höhere Töne, Ornamente und Figurenwiederholung bewirkt.

## F. Chopin: Étude op. 10, 5

mit weiterer gegensätzlicher Profilation, (höhere Töne nachschlagend)



## F. Chopin: Scherzo op. 39



c) mittels harmonischer Profilation

## W. A. Mozart: Sinfonie C-dur



Die harmonische Profilation ist durch Betonungen, tiefe Baßnoten und Figurenwiederholung bekräftigt. In den Figuren der Melodie tritt außerdem eine Verschiebung auf.

Die Verwechslung kann auch durch eine Belastung bestimmter Rhythmusglieder mit Hilfe anderer Profilationsmittel erfolgen. Wir wollen diese Art rhythmischer Profilation als eine „barysche“ Profilation (von barys — schwer) bezeichnen. Folgende Mittel der baryschen Profilation können die Verwechslung hervorrufen:

d) mittels baryscher Profilation

aa) tiefe Baßtöne

M. d. Falla: Danse espagnol „La vida breve“



bb) Töne gegenüber Pausen

R. Schumann: Klavierkonzert (3. Satz)



cc) Akkorde gegen Einzeltöne

F. Chopin: Ballade op. 23





In den angeführten Beispielen finden wir einen Gegensatz zwischen Rhythmen und Metren, die demselben rhythmischen Geschlecht angehören. Es können jedoch auch Verwechslungen entstehen, wo die Rhythmen und Takte demselben Geschlecht angehören, also z. B. zwischen ungeraden Impulsen und geraden Takten. Die Verwechslung ergibt sich naturgemäß auch hier zwischen verschiedenen Ausmaßen der rhythmischen und metrischen Einheiten, denn nur in diesem Fall kann man von einer Verwechslung sprechen; die metrischen Ausmaße beziehen sich jedoch nicht auf den Takt, sondern auf einen Taktteil. Der Takt als Ganzes ist also desselben Geschlechtes wie der rhythmische Impuls, aber der korrespondierende Taktteil, der der Dimension nach dem rhythmischen Impuls entspricht, ist verschiedenen Ausmaßes und verursacht die Erscheinung, die wir Verwechslung nennen, z. B.

L. v. Beethoven: Sonate op. 109. Var. 4



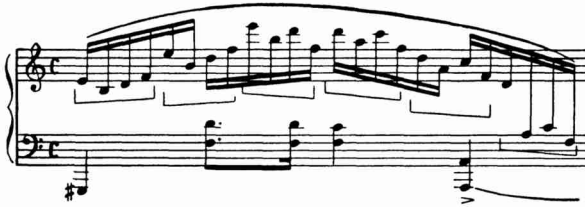
In diesem Beispiel haben wir dreiteilige Impulse (Sechzehnteltriolen), die in einem dreiteiligen Takt (9/8) eine Verwechslung hervorrufen; diese entsteht zwischen den Sechzehnteltriolen und der vierten Pulsreihe des metrischen Schemas 3. 3. 2, welche gerade ist. Auf diese Weise also entsteht eine Verwechslung von ungeraden Rhythmen und gerader metrischer Unterlage. Wenn wir das Taktschema mit Hilfe der Noten darstellen,

	
	dreiteilige Gliederung
	dreiteilige Gliederung
	zweiteilige Gliederung

so sehen wir in der vierten Reihe eine zweiteilige Gliederung. Im Rhythmus stehen hier jedoch dreiteilige Impulse, so daß statt dreier zweitöniger Impulse  zwei zu drei Sechzehnteln erscheinen: . Es handelt sich hier also um eine Verwechslung, bei der zwei Impulse auf einer dreiteiligen metrischen Unterlage auftreten, was durch die Proportion 2 : 3 (zwei Impulse in drei metrischen Einheiten) ausgedrückt werden kann.




Ein analoges Beispiel, wo gerade Rhythmen eine Verwechslung in geraden Takten erzeugen, finden wir im folgenden Fragment von Chopin:

F. Chopin: Étude op. 25. 11



In diesem aus fünf Abmessungsreihen bestehenden Takt des Schemas 2. 2. 3. 2

1 Pulsreihe	o			
2 Pulsreihe	♪		gerade Gliederung	
3 Pulsreihe	♪	♪	gerade Gliederung	
4 Pulsreihe	♪	♪	♪	ungerade Gliederung
5 Pulsreihe	♪	♪	♪	gerade Gliederung

entsteht eine Verwechslung zwischen Impulsen aus vier Sechzehnteln (Prokeleumatischer), also gerader Art, und der vierten Pulsreihe, die ungerade ist. Statt zweier dreiteiliger Impulse  kommen hier drei zweiteilige  vor, was die Proportion 3 : 2 ergibt. Die Triolen sind bei Chopin nicht ausgeschrieben, aber durch den polymetrischen Kontrast in der rechten und linken Hand  wird die ungerade Gliederung selbstverständlich.

Die Verwechslung findet also in den verschiedensten Dimensionen, je nach der zum Gegensatz notwendigen metrischen Unterlage, statt, was sich auch in den verschiedenen taktischen Maßstäben (Taktteil, Takt, Taktgruppe) widerspiegelt.

Die gangbarste Verwechslung der Proportion 3 : 2 (drei Impulse statt zwei) kann in den verschiedensten Ausmaßen auftreten, z. B. im halben Takt:

R. Strauss: Don Quichote



im ganzen Takt

M. d. Falla: Noches en los Gardines de España



in Zweitaktern

A. Corelli: Kammersonate



Die Verwechslung der Proportion 2 : 3 (zwei Impulse statt drei) im Taktteil

L. v. Beethoven: Sonate op. 109



im halben Takt

J. Brahms: 3. Sinfonie F-dur



im ganzen Takt

A. Skrjabin: Etüde op. 8. 10



Die Verwechslung der Proportion 4 : 3 (vier Impulse statt drei) in einem Viertel des Taktes

J. S. Bach: Orgelfantasie g-moll



in drei Vierteln des Taktes

Raie de Costa: Cascades



im ganzen Takt

F. Chopin: Etüde op. 25, 5



in drei Takten

L. van Beethoven: Leonoren-Ouvertüre 3



Die Verwechslung kann auch in zwei Dimensionen gleichzeitig auftreten, wie wir es in folgenden Beispielen sehen:

F. Chopin: Ballade op. 52





## J. Brahms: Intermezzo 4, op. 116

Im ersten Beispiel stehen nicht nur die einzelnen Impulse in der Verwechslung, sondern auch die Impulsgruppen (hier je zwei Impulse).

Im zweiten Beispiel entsteht durch die Triolengliederung, die in allen Stimmen auftritt, eigentlich ein  $\frac{9}{8}$ -Takt. Diese Triolenbewegung ist in der ersten Stimme zweiteilig, in der zweiten und dritten dreiteilig geführt, also im Verhältnis 3 : 2. Außerdem stehen aber die durch die Bindungen angedeuteten Figuren wieder in der Proportion 3 : 2 zu dem  $\frac{3}{4}$ -Takt, also findet eine Verwechslung der Proportion 3 : 2 in zwei Dimensionen statt.

Zwischen den polymetrischen Erscheinungen und den Verwechslungsrhythmen besteht eine gewisse Verwandtschaft. Die Größenverhältnisse sind dieselben, es ist aber ein grundsätzlicher Unterschied zwischen ihnen. In der Verwechslung gibt es immer einen kleinen Wert (chronos protos), der das Konfliktverhältnis zu einem metrisch exakt ausführbaren schafft, wogegen in der Polymetrik infolge des Mangels eines gemeinsamen Wertes bei der Abmessung immer ein irrationales Moment hinzukommt. Es genügt ein Vergleich zwischen Beispielen einer Verwechslung und der entsprechenden polymetrischen Erscheinung, um den Unterschied zu bemerken.

## Verwechslung:

J. Brahms: Capriccio op. 76. 5

F. Chopin: Walzer op. 42

## Polymetrik

F. Chopin: Etudes de la Méthode de Méthodes

Im ersten und zweiten Beispiel ist das Verhältnis dreier Viertelnoten zu zwei punktierten Viertelnoten durch die verbindenden sechs Achtelnoten metrisch korrekt

ausführbar gemacht. In dem analogen polymetrischen Beispiel auf Seite 35 (Moser) fehlt die verbindende Sechzehntelnote, deswegen sind für die Ausführung kleine irrationale Abweichungen anheimgestellt. Etwas Ähnliches liegt zwischen der Verwechslung dieses Beispiels und der Polymetrik des letzten vorstehenden Beispiels vor, die beide auf der Proportion 4 : 3 aufgebaut sind. Die bindende Sechzehnteltriole fehlt dem letzten Beispiel



infolgedessen wird die Ausführung immer Inkorrektheiten aufweisen.

In der Praxis sind die einfachsten Verwechslungsrhythmen, also die der Proportionen 2 : 3 und 3 : 4, die gangbarsten, aber, wie die folgende systematische Übersicht zeigt, sind auch die komplizierteren Verwechslungsarten in Gebrauch.

Die Proportion 2 : 3 wurde in der griechischen Rhythmik als das *genos hemiolon* ( $1 : 1\frac{1}{2}$ ) bezeichnet; dieser Terminus ist auch im Mittelalter nicht unbekannt. Er ist teilweise in die moderne Musiktheorie übergegangen. Riemann erwähnt Hemiolen in Verbindung mit Bachs Couranten (*Musiklexikon* unter *Hemiola*), Moser in Verbindung mit den Mündungserscheinungen „zum Abbremsen der dreiteiligen Bewegung kurz vor den *Schlusstönen*“ (*Musiklexikon*, S. 320), Leichtentritt in Verbindung mit den irregulären Rhythmen in Chopins Mazurken (*Analyse von Chopins Klavierwerken* Bd. I, S. 63, 256).

Wir wollen daher diesen Ausdruck für die Erscheinungen der Verwechslung in der Proportion 2 : 3 und 3 : 2 heranziehen, wobei wir eine Unterscheidung zwischen Hemiola minor und major machen wollen. Die Hemiola minor bedeutet eine Verwechslung in der Proportion 3 : 2 (drei Impulse oder Werte gegen zwei metrische Einheiten), in welcher also die Impulse kleiner sind als die metrische Unterlage, wo drei Rhythmen statt zweier auftreten. Hemiola major wollen wir dagegen eine Verwechslung desselben Verhältnisses bezeichnen, bei der umgekehrt die Impulse größer sind als die metrische Unterlage, in welcher also zwei statt drei Rhythmen erscheinen.

Die folgenden Beispiele, in welchen verschiedene Profilitationsmittel zur Anwendung kommen, mögen das Gesagte bekräftigen.

Hemiola minor

G. Bizet: *Carmen* (Vorspiel 4. Akt)



P. I. Tschaikowsky: Klaviertrio



Die Hemiola minor tritt auch häufig und charakteristisch im Walzer auf, alle sogenannten „Walzersynkopen“ sind nichts anderes als Hemiolen, z. B.:

F. Schubert: Walzer



Ch. Gounod: Walzer aus „Faust“



Beispiele der Hemiola major sind weit seltener, z. B.:

J. Brahms: 2. Sinfonie op. 73



Cl. Debussy: L'isle joyeuse

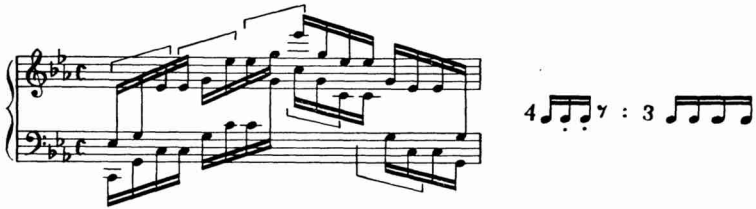


Ähnlich wollen wir die Verwechslung in der Proportion 3 : 4 und 4 : 3 nach dem griechischen Vorbild Epitrite nennen. Je nachdem, ob hier die Ausmaße der Impulse das Metrum überschreiten oder nicht, werden wir Epitrite major und minor unterscheiden. Epitrite minor bedeutet also das Verhältnis 4 : 3 (vier Impulse oder Werte in drei metrischen Einheiten), Epitrite major das umgekehrte Verhältnis 3 : 4 (drei Impulse in vier metrischen Einheiten).

Epitrite minor

Die weitaus häufigste Erscheinung ist die Epitrite minor (mit kleineren Rhythmen), für die wir folgende Beispiele mitteilen:

F. Chopin: Etüde op. 25, 12



E. d'Albert: Tiefland



Melodische Profilation der ersten Note in den Impulsen.

G. Gershwin: Rhapsody in Blue



Dynamische Profilation der ersten und barysche der dritten Note in den Impulsen.

Epitrite major 3 : 4 (von dieser Art der Verwechslung ist nur ein Beispiel aus der „leichten Musik“ anzuführen).

E. Plessov: Serenade



Dynamische und barysche Profilation der ersten Note in den Impulsen. Von den anderen selteneren Proportionen in der Verwechslung führen wir folgende Beispiele an:

Verwechslung der Proportion 5 : 2

P. I. Tschaikowsky: Symphonie pathétique. 2. Satz

Verwechslung der Proportion 5 : 3 und 5 : 4

I. Strawinsky: Petruschka

M. Clementi: Gradus ad Parnassum

Verwechslung der Proportion 4 : 5

L. v. Beethoven: Polonaise op. 89

Großer Beliebtheit erfreut sich die komplizierte Verwechslung der Proportion 6 : 5, da sie die sechsteilige metrische Unterlage auswertet.

Verwechslung der Proportion 6 : 5

A. Honegger: Pacific 231

## F. Chopin: Valse op. 34, 1



Siehe auch: F. Chopin: Scherzo cis-moll, op. 39 (Takt 346–356) und J. Brahms: Capriccio, op. 75, 5 (sieben letzte Takte).

Im folgenden Beispiel von J. S. Bach ist dieselbe Verwechslung im  $\frac{4}{4}$ -Takt angewendet, in welchem die Sechstelung der Figuration graphisch nicht speziell dargestellt ist, wo aber nichtsdestoweniger fünftönige Figuren auf einer sechstönigen metrischen Unterlage vorkommen.

## J. S. Bach: Chromatische Phantasie und Fuge



Verwechslung der Proportion 6 : 7 (siebenteilige Rhythmen auf sechsteliger metrischer Unterlage)

## R. Strauss: Till Eulenspiegel



Verwechslung der Proportion 8 : 7 (siebenteilige Rhythmen auf achteitiger metrischer Unterlage)

## L. v. Beethoven: Leonorenouvertüre



Ein sehr interessantes Beispiel der Verwechslung in allen möglichen Kombinationen bietet I. Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*. Die Rhythmik Strawinskys schwebt zwischen Puls- und Taktrhythmik. Der häufige Taktwechsel gebietet dem Ausführenden, sich mehr an den kleinsten Wert (chronos protos) zu halten und die Taktstriche bloß als Gliederungspunkte zu betrachten, ohne daß sich ein richtiges me-

trisches Taktmaß entfalten könnte. Trotz dieser Abschwächung der Taktverhältnisse sind die Beispiele der Verwechslung doch klar erkennbar.

Wir zitieren zwei der kompliziertesten Fälle:

Clarinetto in La 

Cornet à Piston 

Violine 

Contrabaß 

Wir finden im ersten „Takt“ ( $5/4$ ) gleichzeitig folgende Verwechslungen: in der zweiten Stimme (Cornet à Piston) das Verhältnis  $5:3$  ( $5 \text{ Achteln} : 3 \text{ Viertel}$ ), in der dritten (Violine) das Verhältnis  $10:3$  ( $10 \text{ Achteln} : 3 \text{ Viertel}$ ), in der vierten (Kontrabaß) das Verhältnis  $5:2$  ( $5 \text{ Achteln} : 2 \text{ Viertel}$ ).

Im zweiten „Takt“ ( $3/8$ ) tritt in der zweiten Stimme die Hemiola minor  $3:2$  ( $3 \text{ Achteln} : 2 \text{ Viertel}$ ) mit Verschiebung, in der dritten eine Verschiebung, in der vierten Epitrite major  $3:4$  ( $3 \text{ Achteln} : 4 \text{ Viertel}$ ) auf.

Im nächsten „Takt“ ( $4/4$ ) ändern sich die Verwechslungen in folgender Weise: in der zweiten Stimme erscheint die Epitrite minor  $4:3$  ( $4 \text{ Viertel} : 3 \text{ Achteln}$ ) mit Verschiebung, in der dritten die Proportion  $8:3$  ( $8 \text{ Achteln} : 3 \text{ Viertel}$ ) mit Verschiebung, in der vierten eine Verschiebung. Der bindende Zeitwert ist die Achtelnote. Im zweiten und dritten Takt ändern sich die Verwechslungen, obwohl die Figuren die gleichen bleiben. Der Taktwechsel erzeugt in den Figuren ganz neue metrische Übersichtungen.

Clarinetto in La 

Violine 

Contrabaß 

Wenn wir den ersten „Takt“ ( $7/8$ ) in Betracht ziehen, so haben wir in der zweiten Stimme das Verhältnis  $7:6$  ( $7 \text{ Achteln} : 6 \text{ Viertel}$ ), in der dritten Stimme  $7:4$  ( $7 \text{ Achteln} : 4 \text{ Viertel}$ ). Im nächsten Takt werden die Verhältnisse einfacher, in der zweiten Stimme erscheint eine Verschiebung, in der dritten die Hemiola minor  $3:2$ . Im



dritten „Takt“ ( $\frac{5}{8}$ ) verquicken sich wieder die Verwechslungen: in der zweiten Stimme tritt die Proportion 5 : 6 ( $\underset{5}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} : \underset{6}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), in der dritten 5 : 4 ( $\underset{5}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩} : \underset{4}{\text{♩}} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ) mit einer Verschiebung auf.

Diese Beispiele ergeben also die Anwendung von Verwechslungen der folgenden Proportionen:

$$\begin{array}{l} 3 : 2, \quad 4 : 3, \quad 5 : 2, \quad 7 : 4, \quad 8 : 3, \quad 10 : 3. \\ 3 : 4, \quad \quad \quad 5 : 3, \quad 7 : 6, \\ \quad \quad \quad \quad \quad 5 : 4, \\ \quad \quad \quad \quad \quad 5 : 6. \end{array}$$

Wohl die verwickeltste Proportion der Verwechslung findet man bei J. S. Bach in seiner *Chromatischen Phantasie und Fuge* und zwar in dem hochgradigen Verhältnis 31 : 32 (also eine einunddreißigteilige Impulskette auf einer zweiunddreißigteiligen metrischen Unterlage). Die Figuren der Impulskette sind außerdem im hemiolischen Verhältnis (Hemiola major) gegliedert.

J. S. Bach: Chromatische Phantasie und Fuge

The image shows a musical score for J.S. Bach's Chromatic Fantasy and Fugue. It consists of two staves, treble and bass clef, with a key signature of one flat. The music is in 3/8 time. Above the first staff, a bracket labeled '1. Glied' spans the first 10 notes, with '10 Töne' written above it. The second staff has a bracket labeled '2. Glied' spanning the next 10 notes, also with '10 Töne' written above it. The third staff has a bracket labeled '3. Glied' spanning the final 11 notes, with '11 Töne' written above it. The notes are chromatic, moving by half-steps.

Wenn Bach in der aus drei Schwungphrasen bestehenden Impulskette die dritte Phrase nicht um ein Zweiunddreißigstel unregelmäßig vergrößert hätte, wäre die Proportion ein wenig einfacher ausgefallen, und zwar 30 : 32, also 15 : 16. So ist die Differenz zwischen Rhythmus und Takt ein Zweiunddreißigstel.

### *In memoriam Edward Joseph Dent*

VON HANS FERDINAND REDLICH, EDINBURGH

Der Tod Edward J. Dents, der am 22. August 1957 in London als Einundachtzigjähriger verschied, beraubt das europäische Musikleben einer seiner originellsten Erscheinungen, die britische Heimat aber ihres ersten und bedeutendsten Musikforschers im neuzeitlichen Sinne.

Dents Bedeutung für den modernen Lehrbetrieb der Musik an britischen Universitäten ist schwer zu überschätzen. Im Gegensatz zum älteren Typus des einseitig der Kirchenmusik zugewandten, akademischen Organisten entwickelte er sich von Anbeginn als weltoffener, international ausgerichteter, universalistisch geschulter Musiker. Seine leidenschaftliche Liebe zu Mozart wie sein lebenslanges fanatisches Interesse an der Oper — beides Stiefkinder des englischen Musiklebens der Jahrhundertwende — schlugen die erste Bresche in die klösterliche Abgeschlossenheit britischer Musikforschung. Dents Studiengang spiegelt bereits die veränderte Einstellung zu den geschichtlichen Problemen der Musik.

Der am 16. Juli 1876 in Ribston (Yorkshire) Geborene, einer alteingesessenen Quäkerfamilie entstammende erhielt eine vielseitige Ausbildung als theoretischer und praktischer Musiker am King's College, Cambridge. Dort genoss Dent auch den anregenden Kompositionsunterricht eines Charles Villiers Stanford und Charles Wood. Sein Interesse an der italienischen Barockoper und an Mozart führte ihn wiederholt nach Deutschland und Italien, deren Sprachen er einzigartig zu meistern verstand. Seine Dissertation über Alessandro Scarlatti (1905), sein unverwundlich schönes Buch über Mozarts Opern (1913, deutsch 1922, revidierte Neuauflage 1947) begründeten schon früh sein Ansehen als Musikforscher. Dents Werbung für Mozart begann mit seiner denkwürdigen Aufführung der *Zauberflöte* in Cambridge (1911), die sowohl seine eigene ruhmvolle Tätigkeit als Übersetzer Mozartscher Libretti als auch die englische Mozart-Renaissance einleitete. Der Barockoper im weiteren Sinne galten auch die von Dent inspirierten Neuaufführungen von Purcells *Fairy Queen* und *King Arthur*. Sein lebenslanger Kampf für eine volkseigene englische Nationaloper spiegelte sich in seinen Schriften *Foundations of English Opera* (1928) und *Opera* (1940) und gipfelte schließlich in seiner Berufung in den Covent Garden Opera Trust, dem er bis zu seinem Tode als Mitdirektor angehörte. Dent hat mehr als 30 Opern übersetzt (darunter Beethovens *Fidelio*, Glucks *Orpheus* und Mozarts Meisteroper), von denen die Hälfte bis jetzt in Buchform erschienen ist.

Dents akademische Laufbahn blieb von Anbeginn mit der Universität Cambridge verknüpft. 1926 wurde er daselbst zum Professor der Musik ernannt, ein Amt, das er erst 1941 bei Erreichung der akademischen Altersgrenze aufgab. Als Inhaber des Lehrstuhls für Musik reorganisierte er den akademischen Lehrplan von Grund auf und ermöglichte erstmals ein systematisches Studium der Musikwissenschaft neben dem traditionellen Studium von Kontrapunkt und Komposition.

Auch außerhalb der akademischen Sphäre war Dent unermüdlich als Musikforscher, Kritiker, Übersetzer, Bearbeiter und Komponist tätig. Von der bunten Vielfalt seines Lebenswerkes kann man sich einen Begriff machen, wenn man die *Dent-Bibliography* studiert, die Lawrence Howard anlässlich des siebzigsten Geburtstages 1946 veröffentlicht und zehn Jahre später — zur Feier des achtzigsten Geburtstages — ergänzend neu herausgegeben hat. (Beide Ausgaben sind in *The Music Review*, Cambridge, VII/4 und XVII/3, 1946 und 1956 erschienen.) Howards Kompilation umfaßt 217 Eintragungen, mit Hunderten von Artikeln in gelehrten Zeitschriften und 35 Originalkompositionen — ganz abgesehen von größeren Buchpublikationen und editorialem Veröffentlichungen großen Stils.

Dent gehörte zeitlebens zahlreichen bedeutenden Musikorganisationen in leitender Stellung an. Er war Präsident der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft von 1931 bis 1949 und verblieb ihr Ehrenpräsident bis zum Tode. 1928–1934 bekleidete er das Amt des Präsidenten der Musical Association (heute *Royal Musical Association*). Sein waches Interesse an neuer Musik fand in seiner langjährigen Präsidentschaft der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (1922 bis 1938) einen würdigen Ausdruck. Dent, der an der *Encyclopedia Britannica*, *Grove's Dictionary* (II–V), wie an der Riemann-Festschrift (1909) maßgeblich mitarbeitete, zeichnete auch bis zum Lebensende mitverantwortlich als einer der Herausgeber der *New Oxford History of Music*. Unter seinen Büchern sind besonders die kleine Händel-Biographie (1934) und die großangelegte, mit feinstem Verständnis für einen großen Einzelgänger der Musik geschriebene Busoni-Biographie (1933), unter seinen Bearbeitungen die unveröffentlicht gebliebene praktische Bearbeitung von Monteverdis *Il Ballo dell'Ingrate* und die (erst 1954 veröffentlichte) praktische Bearbeitung der *Beggars Opera* erwähnenswert. Die hohe Einschätzung Dents in akademischen Kreisen der westlichen Hemisphäre kam in seinen Ernennungen zum Ehrendoktor der Musik der Universitäten Oxford (1932), Harvard (1936) und Cambridge (1947) zum Ausdruck. Auch als Emeritus setzte Dent seine Tätigkeit unermüdlich fort. Der Beschwerden hohen Alters ungeachtet, fast völlig ertaubt, nahm der Achtziger noch an Londoner Operaufführungen des Winters 1956/57 regen Anteil. Dem Schöpfer einer neuen heimischen Tradition systematischer Musikforschung, dem Bewahrer großer musikalischer Überlieferungen, dem begeistertsten Vorkämpfer für Mozart und Purcell bewahrt das musikbewußte Europa ein dankbares Gedenken.

## *Albert Smijers zum Gedächtnis*

VON EDUARD REESER, UTRECHT

Am 15. Mai 1957 wurde Albert Smijers durch den Tod von der langsamen Erstikung befreit, deren Opfer er vor allem in seinen letzten Lebenswochen geworden war. Im Januar augenscheinlich noch gesund, hatte er sich, um einen leichten Schmerz in der Brust diagnostizieren zu lassen, in einem Krankenhaus zur Beobachtung aufnehmen lassen; er verließ es einige Wochen später als ein vom Tode Gezeichneter. In den drei Monaten, die er, an seinen Stuhl gefesselt, noch zu leben hatte, hielt er in heroischem Pflichtgefühl Vorlesungen in seiner Wohnung und nahm sogar noch Examina ab, trotz der zunehmenden Atemnot, die ihm das Sprechen immer mühseliger werden ließ.

Die Selbstbeherrschung und Willenskraft, mit denen Smijers diese schwere Prüfung auf sich nahm, sind kennzeichnend für seinen Charakter und seine Lebenshaltung, wie sie sich in seinem Verhalten und in seiner Auffassung in verschiedenen Situationen seines Daseins gezeigt haben. Geduld und Unnachgiebigkeit haben seine Arbeit als Gelehrter und Dozent in hohem Maße bestimmt, Zurückhaltung im gesellschaftlichen Verkehr bewahrte ihn vor übereilten Urteilen oder impulsiven



Reaktionen. Wer ihn jedoch näher kannte, wußte, daß unter äußerlicher Kühle ein heftiges Temperament und hinter der oft rätselhaft anmutenden Schweigsamkeit ein warmes Herz lebten. Einfachheit und Bescheidenheit haben diesen begabten Bauernsohn aus Raamsdonksveer (Provinz Noord-Brabant) nie verlassen, wie sehr er auch für die äußeren Auszeichnungen empfänglich war, die ihm vor allem im letzten Dezennium seines Lebens in reichem Maße zuteil wurden.

Smijers ging nach seiner Ausbildung zum Priester bei Anton Averkamp in Amsterdam in die Lehre; dieser Dirigent des „*Klein koor a cappella*“ erweckte zuerst in ihm die Liebe

zur Vokalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, die für sein Leben bestimmend wurde. Smijers ging nach Wien, um Musikwissenschaft zu studieren — das war damals in Holland noch nicht möglich —, und promovierte 1917 bei Guido Adler mit einer Dissertation über *Karl Luython als Motetten-Komponist*. Nach Holland zurückgekehrt, wurde er Professor am Seminar in St. Michielsgestel und Leiter der Kirchenmusikabteilung am Konservatorium der R. K. Leergangen in Tilburg. Schon bald wurde ihm die Möglichkeit gegeben, seine Liebe zur Musik der alten Niederländer in wissenschaftlicher Form zu bezeugen, als ihm der Vorstand der Vereniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis 1919 den Auftrag erteilte, die gesammelten Werke von Josquin des Prez herauszugeben. Es war das erste Mal, daß ein Holländer mit einer solchen Aufgabe betraut werden konnte. Vorher hatte die Vereniging stets zu hervorragenden ausländischen Gelehrten ihre Zuflucht nehmen müssen, wie Robert Eitner, Max Seiffert, der die Werke von Sweelinck herausgegeben hat, und Johannes Wolf, der für die große Obrecht-Ausgabe verantwortlich war. Während aber diese Forscher ihre Quellen mühsam handschriftlich kopieren mußten, hat Smijers als einer der ersten Musikwissenschaftler von der Photokopie Gebrauch gemacht; dadurch war er in der Lage, im Laufe der Jahre ein Photoarchiv von niederländischer Musik in ausländischen Bibliotheken und Archiven aufzubauen, das nirgends in der Welt seinesgleichen findet. Mit Hilfe dieser Sammlung konnte er nicht nur die Ausgabe der Werke Josquins unternehmen, sondern es blieb auch noch genug Material übrig, 1939 eine „*Nederlandsche Muziekgeschiedenis in Voorbeelden*“ (*Van Ockeghem tot Sweelinck*) zusammenzustellen, die mit zehn Heften vollständig vorliegen wird, und Smijers konnte sogar noch vor einigen Jahren die notwendig gewordene Neuausgabe der Werke Obrechts übernehmen, für die er ebenfalls aus seinem umfangreichen Photoarchiv schöpfen konnte.

Auch Ausgaben von geringerem Umfang hat Smijers veranstaltet: die *Missa ad modulum Benedicta es* von Philipp de Monte (1920), *Vondel's Kruisbergh* von

Cornelis Padbrué (1931), *Vijfstemmige Madrigalen* von Cornelis Schuyt (1937/38) — alles Ausgaben der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, die den Mittelpunkt des wissenschaftlichen Wirkens von Smijers bildete und der er als Vorstandsmitglied beinahe vierzig Jahre gedient hat, seit 1934 als Vorsitzender. Nur seine Ausgabe der *Treize livres de Motets, parus diez Pierre Attaingnant en 1534 et 1545* (Paris 1934) ist außerhalb der Veröffentlichungen der Vereeniging erschienen.

Inzwischen hatte die gesellschaftliche Stellung des holländischen Musikforschers eine wichtige Verbesserung erfahren: dank der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst konnte 1928 an der Rijksuniversiteit zu Utrecht ein „*bijzondere leerstoel*“ für Geschichte und Theorie der Musik errichtet werden, auf den Smijers als erster Hochschullehrer berufen wurde. Er wußte zu erreichen, daß mit diesem Lehrstuhl (der 1934 zum Extraordinariat und nach dem zweiten Weltkriege zum Ordinariat erhoben wurde) sofort ein Institut für Musikwissenschaft verbunden wurde, mit einer reichen Bibliothek, die das Studium in vollem Umfang möglich machen sollte. Auf dieser Grundlage ist die Übung der Universitäts-Musikwissenschaft in Holland am 13. Oktober 1930 offiziell begonnen worden, als Smijers seine Antrittsvorlesung über *Nederlandsche Muziekgeschiedenis* hielt und bei dieser Gelegenheit das gesamte Studienprogramm darlegte; daß er dabei auf die Erforschung der niederländischen Musik des 15. und 16. Jahrhunderts besonderen Nachdruck legte, ist begreiflich, lag diese ihm doch sehr am Herzen. In den seitdem verstrichenen 27 Jahren konnte er dieses Studienprogramm streng einhalten; der Schwerpunkt seines Unterrichts lag stets auf der sogenannten „Periode der Niederländer“ — mit Recht, denn auf diesem Gebiet war (und ist) noch sehr viel wissenschaftliche Arbeit zu leisten.

Das schloß nicht aus, daß er seinen Schülern in der Wahl ihrer speziellen Studienvorhaben völlig freie Hand ließ. Neben denen, deren Dissertationen ein Thema aus der „Periode van Smijers“ behandeln (C. L. Walther Boer, C. W. H. Lindenburg, M. van Crevel, J. du Saar, M. Antonowycz), promovierten E. Reeser über französische Klaviermusik aus der Mozart-Zeit, Hélène Nolthenius über das italienische Duecento, A. C. J. Koole über Locatelli, M. A. Vente über die niederländische Orgel und J. Daniskas über Grundlagen der analytischen Formenlehre.

Sie alle jedoch haben sich in der strengen Schule, die Smijers sie durchlaufen ließ, auf die exakten Quellenstudien konzentrieren müssen, die für ihren Lehrer das Kriterium für alle musikwissenschaftlichen Forschungen bedeuteten. Smijers hat seine Schüler eine möglichst scharfe Kritik der Quellen und der Literatur gelehrt, auf die Gefahr, ihnen den Mut zum eigenen Publizieren und zu dem unvermeidlichen Risiko, dabei Fehler zu machen, zu nehmen. Er selbst hat dann auch als Publizist seine Kraft auf die Herausgabe musikalischer Denkmäler verwendet, nicht auf das historische Kommentieren und auf die stilistische Analyse, so sehr er auch diese Seite des Fachs beherrschte. Man kann zuweilen den Eindruck gewinnen, daß Furcht vor dem, was er „Journalismus“ nannte, ihn davon abhielt, den Ergebnissen seiner Untersuchungen eine literarische Form zu geben. Von seiner unerreichten Kenntnis auf dem Gebiet Obrechts und Josquins können leider nur einige Artikel in der Tijdschrift van de Vereeniging voor Nederlandsche Muziek-

geschiedenis, die er von 1927 bis kurz vor seinem Tode redigiert hat, und sein Beitrag *Van Ockeghem tot Sweelinck* in der ebenfalls von ihm redigierten *Algemeene Muziekgeschiedenis* (Utrecht 1938) Zeugnis ablegen. Die von ihm mit vorbildlicher Akribie veranstalteten Ausgaben von Werken der alten Niederländer können aber noch Generationen von Musikforschern dankbar und voll Vertrauen benutzen.

## Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

109

(2. Fortsetzung)<sup>10</sup>

**ARLEQUIN HOMME A BONNE FORTUNE.** COMEDIE EN TROIS ACTES. Mise au Théâtre par Monsieur Regnard, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième jour de Janvier 1690.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. ii, p. 459—532, 1 Kupfer nach I. Dolivet von E. Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben.

15 596/2

110

**ARLEQUIN HOMME A BONNE FORTUNE.** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur Regnard, & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième jour de Janvier 1690.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [361]—415, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Komponist und Melodien nicht angegeben.

14 208/2

111

**ARLEQUIN HULLA.**

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 227—233, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument u. Text der Gesangseinlagen. Comédie Française. Ein Akt. Verfasser nicht erwähnt.

14 199/1

112

**ARLEQUIN HULLA, OU LA FEMME REPUDIÉE.** Pièce d'un Acte. Par Messieurs le S<sup>xxx</sup>, & D'<sup>Orxx</sup>. Représentée à la Foire de S. Laurent 1716.

Le Téâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [353]—397, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage u. d'Orneval. Musik von Aubert (Parfait).

Sonneck 145.

R 408/2

113

**ARLEQUIN HULLA, COMÉDIE EN UN ACTE.**

A PARIS, Par la Compagnie des Libraires. M.DCC.LXVII. Avec Approbation & Privilège du Roi.

32 p., 12,5 x 19,6 cm.

In Prosa. p. 31—32: Vaudeville. Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

18 393

<sup>10</sup> Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und 487 ff.

114

**ARLEQUIN JASON, OU LA TOISON D'OR COMIQUE, COMEDIE EN TROIS ACTES.** Mise au Théâtre par Monsieur D<sup>xxx</sup> & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le neuvième de Septembre 1684.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. i, p. 205—244, 1 Kupfer nach du Plaissis von E. Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Fatouville. Komponist u. Melodien sind nicht angegeben. Die Musik zur Tragödie „Jason“ stammt von Colasse. 15 596/1

115

**ARLEQUIN JASON, OU LA TOISON D'OR COMIQUE. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE** Par Mr. <sup>xxxx</sup> Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi, dans leur Hôtel de Bourgogne, le neuvième de Septembre 1684.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. i, p. [167]—201, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Text von Fatouville. Komponist u. Melodien sind nicht angegeben. 14 208/1

116

**ARLEQUIN JOKEI OU L'ÉQUITOMANIE, VAUDEVILLE EN UN ACTE,** Représenté à Paris, le 28 Thermidor an 6, sur le Théâtre des Jeunes Artistes. Par J. B. HAPDÉ.

A PARIS, Chez les Marchands de Nouveautés. AN VI de la République.

39 p., 13,4 x 21,4 cm.

Rollenbesetzung. Prosa und Vaudevilles. Komponist nicht erwähnt. 17 021

117

**ARLEQUIN JOSEPH, COMÉDIE-PARADE, EN UN ACTE ET EN VAUDEVILLES, MÊLÉE DE PROSE,** Par le Citoyen de MAUTORT; REPRÉSENTÉE, pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre du VAUDEVILLE, le sextidi 6 Nivose, l'an deuxième de la République. NOUVELLE EDITION.

A PARIS, Chez les Libraires. Au Théâtre du Vaudeville.

Au Théâtre rue Martin.

A l'Imprimerie, rue des Droits de l'Homme, n<sup>o</sup>. 44.

Messidor, An III<sup>e</sup>.

44 p., 12,6 x 19,4 cm.

Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. 17 031

118

**ARLEQUIN JOURNALISTE. COMEDIE-VAUDEVILLE, EN UN ACTE.** Représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de la Cité-Variétés, le 14 thermidor, l'an 5. de la République française, i.<sup>er</sup> août 1797. Par le C. R<sup>xxx</sup>. Ou M. R<sup>xxx</sup>.

A PARIS, Chez BARBA, au Magasin des Pièces de Théâtre, rue André-des-Arts, n<sup>o</sup> 27. AN CINQUIÈME DE LA RÉPUBLIQUE. (1797).

32 p., 13,5 x 21,5 cm.

Rollenbesetzung. In Prosa und Vaudevilles. Komponist nicht erwähnt. 16 596

119

**ARLEQUIN JOURNALISTE, COMÉDIE EN UN ACTE, EN PROSE, MÊLÉE DE VAUDEVILLES.** Par les CC. D<sup>xxx</sup>, EM. DUPATY et CHAZET. Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 22 Frimaire, an 6.



A PARIS, Chez le Libraire au Théâtre du Vaudeville. A l'Imprimerie rue des Droits-de-l'Homme, N<sup>o</sup>. 44. AN VI<sup>e</sup>.

59 p., 14 x 21,5 cm.

Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. Melodien im Text.

16 932

120

**ARLEQUIN MAHOMET ET LE TOMBEAU DE NOSTRADAMUS.** Pièces chantées par les Acteurs, d'un Acte chacune, liées par un Prologue intitulé: LA FOIRE DE GUIBRAY. Par M. le S<sup>xxx</sup>. Représentées à la Foire de S. Laurent 1714.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. I, p. [105]—199, 3 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage. „En vaudevilles“. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 145.

R 408/1

121

**ARLEQUIN MERCURE GALANT. COMEDIE EN TROIS ACTES.** Mise au Théâtre. Par Monsieur D<sup>xxxx</sup> Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le 22. Janvier 1682.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. i. 16 p., 1 Kupfer nach F. Verdier von F. Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Fatouville. Die Melodien (von Lully) am Schluß des Stückes.

15 596/1

122

**ARLEQUIN MERCURE GALANT. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE** Par Monsieur D<sup>xxx</sup> Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roi dans leur Hostel de Bourgogne, le 22. Janvier 1682.

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

Drei Szenen. Text von Fatouville. Komponist ist Lully. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/1

123

**ARLEQUIN MISANTROPE. COMEDIE EN TROIS ACTES,** Mise au Théâtre par Monsieur de B<sup>xxx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-deuxième de Decembre 1696.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. vi, p. 483—596, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

15 596/6

124

**ARLEQUIN MISANTROPE. COMEDIE EN TROIS ACTES,** Mise au Théâtre par Monsieur de B<sup>xxx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt deuxième de Decembre 1696.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. vi, p. [395]—484 (incl. Front.), 9,5 x 15,7 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/6

125

**ARLEQUIN PERRUQUIER, OPÉRA-VAUDEVILLE EN UN ACTE;** Représenté, pour la première fois, à Paris, sur le théâtre de la Cité-Variétés, le 15 Pluiose, an iroisième [1] de la République. Des Citoyens ROLLAND et CLAIRVILLE.

A PARIS, Chez BARBA, Libraire, rue Git-le-Cœur, N°. 15. L'An TROISIÈME.

32 p., 11,9 x 19,4 cm.

Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt.

17 745

126

**ARLEQUIN PERSEE. COMEDIE.** Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Vendredi 18. Décembre 1722.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. II, p. [87]—150, 9,8 x 15,7 cm.

Drei Akte. Text von Fuzelier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Parodie des Lullyschen „Persée“.

Loewenberg 1682, Sonneck 864.

18 000/2

127

—, Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung von 1731, t. I, p. [163]—230. 17 961/1

128

**ARLEQUIN PHAETON. COMEDIE EN TROIS ACTES,** Mise au Théâtre, par Monsieur de Palaprat, & représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 4. de Février 1692.

Le Théâtre de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. iii, p. [441]—532, 1 Kupfer, 9,3 x 15,9 cm.

Parodie des „Phaeton“ von Lully. Die Melodien am Schluß des Stückes.

Loewenberg 1683.

15 596/3

129

**ARLEQUIN PHAETON. COMEDIE EN TROIS ACTES, MISE AU THEATRE** Par Monsieur de Palaprat, Et représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy, dans leur Hôtel de Bourgogne, le 4. de Février 1692.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iii, p. [389]—461, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Parodie des „Phaeton“ von Lully. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Loewenberg 1683.

14 208/3

130

**ARLEQUIN PHAETON, PARODIE.** Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 22. Février 1731.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. IV, p. [271]—312, 9,5 x 15,7 cm.

Ein Akt. Parodie des „Phaeton“ von Lully. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 869, Loewenberg 1683.

18 000/4

131

—, Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731—38), t. IV, p. [239]—280.

17 961/4

132

**ARLEQUIN PYGMALION OU LA BAGUE ENCHANTÉE, PARADE EN UN ACTE, MÊLÉE DE VAUDEVILLES; PAR le C. AUGUSTE DOSSION.** Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 29 Pluviose, l'an 2<sup>me</sup>. de la République française, ou le 17 Février 1794, (vieux style.)

A PARIS, CHEZ le Libraire, au Théâtre du Vaudeville, ET à l'Imprimerie, rue des Droits de l'Homme, N<sup>o</sup>. 44. An deuxième.

24 p., 12,5 x 19,4 cm.

Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. Melodien im Text.

16 934

133

**ARLEQUIN ROI DES OGRES, OU LES BOTTES DE SEPT LIEUES.** Pièce d'un Acte. Représentée par la Troupe du Sieur Francisque à la Foire de S. Germain 1720.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. IV, p. [125]—173, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text laut Anmerkung auf p. 2/ t. IV von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Im Anschluß an „Le diable d'argent“ aufgeführt (s. Sonneck).

Sonneck 376.

R 408/4

134

**ARLEQUIN ROLAND PARODIE.** Par Mrs. Dominique & Romagnesi Comediens Italiens ordinaires du Roy. Représentée pour la première fois par les Comediens Italiens Ordinaires du Roy, le 31. Decembre 1730.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. iii, Paris 1731, Briasson, 43 p., 9,5 x 16,5 cm.

Ein Akt. Parodie der Oper „Roland“ von Lully. Die Melodien am Schluß des Bandes. Loewenberg 1685.

17 961/3

135

**ARLEQUIN ROY DE SERENDIB.** Pièce en trois Actes. Par M. le S<sup>xxx</sup>. Représentée à la Foire de Saint Germain 1713.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. I, p. [15]—63, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 146.

R 408/1

136

**ARLEQUIN SAUVAGE, COMEDIE EN TROIS ACTES,** Représentée par les Comediens Italiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orleans, Regent. Par le Sieur D<sup>xxx</sup>.

A PARIS, Chez CHARLES-ESTIENNE HOCHEREAU, Quay des Augustins, près le Pont S. Michel, au Phenix.

M.DCC.XXII.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. iv, 101 p., 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte. Der Verfasser ist nicht erwähnt. Im Catalogue (t. i) wird l'Isle genannt.

14 199/4

137

**ARLEQUIN-SENTINELLE, COMÉDIE-PARADE, EN UN ACTE, ET EN PROSE, MÊLÉE DE VAUDEVILLES, PAR EMMANUEL DUPATY,** Représentée sur le théâtre du Vaudeville, le 12 Messidor an 6, Samedi 30 juin 1798 (v. st.).

A PARIS CHEZ CH. TUTOT, Imprimeur, rue Neuve Roch, n<sup>o</sup>. 155. Et chez les Marchands de Nouveautés. AN VI DE LA RÉPUBLIQUE.

58 p., 12,8 x 20,1 cm.

Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. p. [57]: Melodien.

16 931

138

**ARLEQUIN SULTANE FAVORITE.** Pièce en trois Actes. Par Monsieur le T<sup>xxx</sup>. Représentée à la Foire de S. Germain 1715.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. I, p. [201]—285, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Le Tellier, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 146.

R 408/1

139

**ARLEQUIN TANCREDE, PARODIE EN UN ACTE.** Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 19. Mars 1729.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. IV, p. [73]—120, 9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Die Melodien am Schluß des Bandes. Komponist nicht erwähnt.

Loewenberg 1702, Sonneck 1051.

18 000/4

140

—, Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. III, p. [163]—214. 17 961/3

**Arlequin Taquin.** *Siehe* Le projet manqué.

141

**ARLEQUIN THETIS.** Pièce en un Acte. Par Monsieur le S<sup>xxx</sup>. Représentée à la Foire de S. Laurent 1713.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. I, p. [65]—83, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Alain René Le Sage, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes. Parodie auf „Thetis et Pélée“ (Musik von Colasse).

Loewenberg 1786, Sonneck 146.

R 408/1

142

**ARLEQUIN TOUT SEUL, COMÉDIE-MONOLOGUE EN PROSE ET VAUDEVILLES.** Par EMMANUEL DUPATY. Représentée, pour la première fois, sur le Théâtre du Vaudeville, le 14 frimaire, an 7.

A PARIS, Chez le Libraire au Th. du Vaudeville, rue de Malthe; Et à son Imprimerie, rue des Droits-de-l'Homme, N<sup>o</sup>. 44. An VII.

ix, [1], 29 p., 1 Kupfer, 13 x 20,3 cm.

Vorwort. Rollenbesetzung. Komponist nicht erwähnt. Am Schluß Melodien im Text.

16 933

143

**ARLEQUIN TRAITANT.** Pièce en trois Actes. Par M. D<sup>xxx</sup>. Représentée à la Foire de Saint Germain 1716. Cette Pièce fut faite à l'occasion de la déroute des Traitants, causée par la Chambre de Justice qui fut établie dans ce tems-là.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [133]—225, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von d'Orneval, Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 146.

R 408/2

144

**ARMIDE, TRAGEDIE EN MUSIQUE.** Représentée par l'Academie Royale de Musique. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t. III, 57 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 153, Loewenberg 1686.

R 407/3

145

**ARMIDE PARODIE,** Par M. B<sup>xxx</sup> Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roy, le 21. Janvier 1725.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. ii, Paris 1731, Briasson, p. [149]—201, 9,5 x 16,5 cm.

Vorwort. Ein Akt. Text von Jacques Bailly. Die Melodien am Schluß des Bandes. Ein Teil der Musik von J. J. Mouret.

Loewenberg 1686.

17 961/2

146

**LES ARRESTS DE L'AMOUR.** Pièce d'un Acte. Par M. D'Or<sup>xx</sup>. Représentée à la Foire de Saint Germain 1716.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. II, p. [227]—258, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Text von d'Orneval, Musik von Jean Claude Gillier und (nach Parfait) Aubert. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 156.

R 408/1

147

**ARTASERSE.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. x, p. [107]—204, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 847, Salvioli 382/83, Sonneck 162.

15 881/10

148

**ARTASERSE.** Rappresentato con Musica del VINCI la prima volta in Roma, il Carnevale dell' anno 1730, nel teatro detto delle Dame.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. I, p. 7—112, 6 Kupfer nach G. Gobbis von G. Zuliani u. C. Dall Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Loewenberg 1730, vgl. Salvioli 383, vgl. Sonneck 162.

251/1

149

**ARTEMISIA.** DRAMA PER MVSICA Dedicata all'Illustriss. Sig. Sig. e Padron Collendiss. il Sig. CO. GIACOMO MARIA ALFIERI. Conte d'Azzate e Dobiate &c.

IN MILANO, M.DC.LXII. Nella Stampa Archiepiscopale. Con licenza de' Superiori.

93 p., 7,6 x 13,5 cm.

Drei Akte. Prologo. Widmung unterzeichnet von Manuel Beltram de Mesquida. Weder der Verfasser, Niccolò Minato, noch der Komponist, Francesco Cavalli, erwähnt.

Allacci 120/21, Salvioli 390.

17 847

150

**ARVIRE ET EVELINA,** TRAGÉDIE-LYRIQUE EN TROIS ACTES; REPRÉSENTÉE, POUR LA PREMIERE FOIS, SUR LE THÉÂTRE DE L'ACADEMIE-ROYALE DE MUSIQUE, Le Mardi 29 Avril 1788. PRIX XXX SOLS.

A PARIS, De l'Imprimerie de P. DE LORMEL, Imprimeur de ladite Académie, rue du Foin Saint-Jacques, à l'Image de Sainte Genevieve. On trouvera des Exemplaires à la Salle de l'Opéra.

M.DCC.LXXXVIII. Avec Approbation, & Privilège du Roi. Les Paroles de M. GUILLARD. La Musique de feu SACCHINI.

VIII, 62 p. (Sammelband.) 17,8 x 23 cm.

Drei Akte, Avertissement, Rollenbesetzung. Der letzte Akt nach dem Tode Sacchinis beendet von J. B. Rey.

Loewenberg 1788, Sonneck 172.

R 360/2

151

**L'ASILO D'AMORE.** Festa teatrale scritta dall' Autore in Vienna l'anno 1732, ed eseguita alla presenza de' Regnanti con sontuosa magnificenza, la prima volta con Musica del CALDARA nella gran Piazza di Lintz, Capitale dell'Austria Superiore; dove trovandosi allora con tutta la Cesarea Corte l'Imperator CARLO VI. per ricever l'omaggio di quella Provincia, si festeggiò il 28. d'Agosto, giorno di nascita dell'Imperatrice ELISABETTA, per comando dell' Augustissimo Consorte.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 147—177,

1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Vgl. Salvioli 396, vgl. Sonneck 173/74 (als "L'asilio"[!]).

R 251/10

152

**ASSALONNE** DRAMA SACRO Da Cantarsi in occasione si celebra Dalla Venerabil Compagnia DEL SS.SAGRAMENTO LA FESTA DEL CORPUS DOMINI NELLA CHIESA DI S.ROCCO DELL' ILLVSTRISSIMA CITTA' DI FERMO L'ANNO MDCCXXXIX. Il Padre Priore, e Soprintendenti della Festa.

FERMO, 1739 Per Dom. Ant. Bolis, e Frat. Stamp. Prior., Arcivesc., e del S.Ufizio. Con lic.de' Sup.

xix p., 13,5 x 19,1 cm.

Zwei Teile. Die Namen des Textverfassers Ottavio Turchi und des Komponisten Anton-Gaetano Pampino auf p. [ii].

17 199

153

**L'ASSUNZIONE DI SALOMONE AL TRONO D'ISRAELLE** COMPONIMENTO SACRO FATTO CANTARE IL DI' 18.MAGGIO 1735. IN CAMERINO DA'SS.RESIDENTI Nel celebrare la Festa del glorioso Martire S.VENANZO PROTETTORE DI DETTA CITTA' E DA' MEDESIMI DEDICATO ALL'ILLUSTRIS. E REVERENDIS. MONSIG. ALBERICO

DE' CO: SIMONETTA PATRIZIO MILANESE CAV. GEROSOLIMIT. PRELATO DOMESTICO DI N.S. DELL' UNA E DELL'ALTRA SEGNA TURA REFERENDARIO E DEL DUCATO DI CAMERINO GOVERNATORE VIGILANTISSMO.

IN CAMERINO Appò il Gabrielli Con lic.de' Sup.

12 p., 13 x 18,8 cm.

Zwei Teile. Name des Komponisten Giambatista Martini. Verfasser nicht erwähnt.  
Vgl. 149. 17 050

154

**L'ASSUNZIONE DI SALOMONE AL TRONO D'ISRAELE** ORATORIO

A QUATTRO VOCI Da cantarsi in occasione si celebra L'Annua Festività de'Santi ANGELI CUSTODI DALLA VEN.COMPAGNIA DELLI MEDESIMI NELL'ILLUSTRISSIMA CITTA' DI FERMO Dedicato al Merito singolare dell' Ill<sup>mo</sup> Signore, il Signore ABBATE NICCOLA MAGGIORI PATRIZIO DELLA SOPRADETTA CITTA'.

FERMO, 1737. Nella Stamperia di Domenico Ant. Bolis, e Frat. Stampatori Priorali, e del S.Ufizio. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

xx p., 14,8 x 20,5 cm.

Zwei Teile. Widmung von Niccola Mazzoleni und Francesco Sestili unterzeichnet (Fermo, 26. Oktober 1737.) Komponist ist G. Martini. 19 221

155

**ASTARTO.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. x, 106 p., 12 x 18,5 cm. Drei Akte, Argomento. In Zusammenarbeit mit Pietro Pariati geschrieben. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Albinoni.

Allacci 848, Salvioli 409, Sonneck 175.

15 881/10

156

**L'ASTRATTO** ouero IL GIOCATOR FORTUNATO. Dramma Giocoso per Musica Da rappresentarsi Nel Piccolo Teatro di S.A.E.di Sassonia.

Dresda, l'Anno 1773.

175 p., 10,1 x 16,6 cm.

Drei Akte. Deutsche Titelseite „Der Zerstreute oder der glueckliche Spieler.“ Deutsch-ital. Text. Szenarium. Name des Komponisten Nicolo Piccinni. Der Verfasser, Petrosellini, ist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 176.

18 168

157

**ASTREA PLACATA.** Componimento drammatico scritto dall'Autore l'anno 1739. d'ordine dell' Imperator CARLO VI., ed eseguito con Musica del PREDIERI la prima volta nella Galleria dell' Imperial Favorita alla presenza de'Sovrani, per festeggiare il di 28.d'Agosto, giorno di Nascita dell'Augustissima Imperatrice ELISABETTA.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, p. 329—351,

1 Kupfer nach G. Gobis von C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt.

Vgl. Sonneck 176.

R 251/10

158

**ALSTREA PLACATA, OVVERO LA FELICITÀ DELLA TERRA. ED IL SOGNO SCIPIONE DEL SIGNOR ABBATE PIETRO METASTASIO POETA CESAREO. DEDICATI ALL' Ill<sup>ma</sup>, ed Eccma Signora LA SIGNORA D.GIULIA ROSPIGLIOSI.**



IN ROMA, MDCCXXXIX. Nella Stamperia del Komarek a sue spese. Con Licenza de' Superiori.

45 p., 8,5 x 15 cm. (Sammelband.)

Astrea placata: Ein Akt, Widmung des Verlegers. Der Komponist, L. A. Predieri, ist nicht erwähnt.

Il Sogno Scipione: Ein Akt. Argomento. Der Komponist, L. A. Predieri, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1735 („Il Sogno“), vgl. Salvioli 411, vgl. Sonneck 176. 17 841

159

**ATALANTE ET HIPPOMENE.** BALLET HEROIQUE. La Musique est de Mr. TOESCHI l'ainé & FRAENZEL Maitre de Concert & premier Violon de S.A.E. Palatine.

Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE. 1766.

8 p., 16,8 x 19,8 cm. (Sammelband.)

Rollenbesetzung. Argument. Neun Szenen.

16 626

160

**L'ATENAIDE, OVVERO GLI AFFETTI GENEROSI.** Azione teatrale, scritta dall'Autore in Vienna l'anno 1762. d'ordine degli Augustissimi Regnanti, e posta in Musica dal BONNO, per doversi rappresentare privatamente negl'interni Appartamenti del Palazzo Cesareo dalle Altezze Reali di cinque Arciduchesse d'Austria; cioè le Serenissime MARIA ISABELLA di BORBONE, prima consorte dell'Arciduca GIUSEPPE (poi Imperator de' Romani) MARIANNA, MARIA CHRISTINA (poi Duchessa di Saxen-Teschen) MARIA-ELISABETTA, E Maria AMALIA (poi Duchessa di Parma). Ma non ne permise la già disposta esecuzione l'inaspettata ultima infermità della soprannominata Arciduchessa ISABELLA di BORBONE.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXIII, Presso Antonio Zatta, t. XIV, p. 1—49,4 Kupfer nach G. Gobis u. P.A. Novelli von C. Dall'Acqua, I. Alessandri u. G. Zuliani, 9,5 x 17,5 cm.

Zwei Teile.

Salvioli 423/24, vgl. Sonneck 180, vgl. Allacci 127

R 251/14

161

**ATENAIDE.**

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. I, p. [357]—448, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Fiore (1. Akt), Caldara (2. Akt) und Gasparini (3. Akt.)

Salvioli 423, Sonneck 180, vgl. Allacci 127.

**Atis.** Vgl. Arlequin Atis, Parodie.

162

**ATTENDEZ-MOY SOUS L'ORME.** COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Monsieur du F<sup>xx</sup> & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le 30. de Janvier 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t. v, p. 513—548, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.

15 596/5

163

**ATTENDEZ-MOY SOUS L'ORME. COMEDIE EN UN ACTE.** Mise au Théâtre par Monsieur du Fxx & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le trentième de Janvier 1695.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. v, p. 387—414, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Text von Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/5

164

**ATTENDEZ-MOI SOUS L'ORME, COMÉDIE** En Prose, & en un Acte, avec un Divertissement. Représentée, pour la premiere fois, le Mercredi 19 Mai 1694.

×La voix publique toujours donné cette Piece à M. DUFRENY; cependant, comme elle est imprimée sous le nom de M. REGNARD, on a jugé à-propos de la laisser dans les Oeuvres de ce dernier.

Oeuvres de M. Regnard, t. ii, Paris 1758, p. [305]—343, 8 x 13,4 cm.

Komponist nicht erwähnt.

15 350/2

165

**ATYS, TRAGEDIE EN MUSIQUE. ORNÉE D'entrées de Ballet, de Machines, & de Changemens** de Theatre. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVII.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. I, 79 p. (incl. Front.), 8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue, Rollenbesetzung. Weder der Verfasser Quinault noch der Komponist Lully erwähnt.

Loewenberg 1676, vgl. Sonneck 183.

R 407/1

166

**ATYS, TRAGEDIE ORNÉE D'ENTRÉES DE BALLETS, de Machines, & de Changemens** de Theatre. REPRESENTÉE PAR L'ACADEMIE ROIALE DE MUSIQUE.

A BRUSSELLE. 1695.

[12], 58 p., 8 x 14,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder der Verfasser Quinault noch der Komponist Lully sind erwähnt.

Loewenberg 1676.

R 389

**Atys.** Vgl. Arlequin Atis, Parodie.

**Atys.** Vgl. La grande-mère amoureuse, Parodie.

167

**LES AUDIENCES DE THALIE. PIECE EN UN ACTE.** Représentée sur le Théâtre de l'Opera-Comique à la Foire S. Germain, le 7 Avril 1734.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [385]—427, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Musik von Corrette. Die Melodien am Schluß des Bandes. Mit Vorbemerkung p. [386.]

Vgl. Sonneck 185.

R 408/10

168

**AUGUSTINUS TZUCAMIDONUS FIDEI IN CHRISTUM ET PRINCIPEM VICTIMA. ACTA. AMPLISSIMIS HONORIBUS CELSISSIMI AC REVERENDISSIMI DOMINI DOMINI SIGISMUNDI CHRISTOPHORI, Archi-Episcopi, & S.R.I. Principis Salisburgensis, Sacrae Sedis Apostolicae Legati Nati, Germaniae Primatis &c.&c.**

**EX ILLUSTRISSIMA ET ANTIQUISSIMA PROSAPIA SAC.ROM.IMP.COMITUM DE SCHRATTENBACH DOMINI SUI ET PRINCIPIS CLEMENTISSIMI CONSECRATA A MUSIS BENEDICTINIS SALISBURGI. Die I. & 3. Septembris Anno M.DCC.LVI.**

Typis Joannis Josephi Mayr, Aulico-Academici Typographi p.m.Haeredis.

[19] p., 15 x 19,2 cm.

Fünf Akte, Argumentum, Prologus, Chorus I, II, Epilogus, Actores, Musik von Johann Ernst Eberlin. Verfasser nicht erwähnt. R 323

169

**Augustinus Tzukamidono Ein Opfer des Glaubens, und der Treue. In einem Trauer-Spiel Vorge stellt Von den Benediktinerischen Musen In Salzburg Den 1. und 3. des Herbstmonats.**

Anno M.DCC.LVI.

[17] p., 15 x 19,2 cm.

Fünf Akte, Inhalt. Eingang, Erstes Chor, Zweytes Chor, Beschluß. Verfasser und Komponist (Eberlin) nicht genannt.

170

**LES AVA[! ]NTURES DES CHAMPS ELISÉES. COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur L.C.D.V. & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-huitième de Novembre 1693.**

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1770, Cusson et Witte, t. iv. p. 472—592, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15 9 cm.

Verfasser anonym. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes. 15 596/4

171

**LES AVENTURES DES CHAMPS ELISÉES. COMEDIE EN TROIS ACTES. Mise au Théâtre par Monsieur L.C.D.V. & représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le vingt-huitième de Novembre 1693.**

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. iv. p., [361]—452, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Verfasser anonym. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes. 14 208/4

172

**AXUR RE D'ORMUS. DRAMMA TRAGICOMICO IN CINQUE ATTI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DI SOCIETÀ DI S.A.IL PRINCIPE REGNANTE DI LOBKOWITZ, DUCA DI RAUDNITZ etc.etc.**

VIENNA, Presso Mattia Andrea Schmidt.

62 p., 10,8 x 18 cm.

Rollenbesetzung. Name des Verfassers da Ponte und des Komponisten Antonio Salieri. Das Werk ist eine freie italienische Bearbeitung von „Tarare“ (Beaumarchais). Loewenberg 1787 („Tarare“). 17 704

173

**BACCHUS ET ARIADNE**, BALLET HEROIQUE Representé sur le Théâtre de l'Opera, pendant la foire du Mois de Mars 1770. 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. Musique est de Mr. CHRISTIAN CANABICH, Maître des Concerts de S.A. ELLECTORALE Palatine.

Imprimé à Cassel chez DAVID ESTIENNE. [s. a.]

12 p., 17 x 20 cm.

Rollenbesetzung, Argument.

R 383

**La bague enchantée.** *Siehe* Arlequin Pygmalion.

174

**LA BAGUETTE DE VULCAIN.** COMEDIE EN UN ACTE, Mise au Théâtre par Messieurs Regnard & du F<sup>xx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième de Janvier 1693.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t.iv.p.279—314, 1 Kupfer nach I.Dolivet von Desrochers, 9,3 x 15,9 cm.

Text von Regnard u. Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.

15 596/4

175

**LA BAGUETTE DE VULCAIN.** COMEDIE EN UN ACTE. Mise au Théâtre par Messieurs Regnard & du F<sup>xxx</sup>, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dixième de Janvier 1693.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t.iv.p. 211—238, 1 Kupfer 9,5 x 15,7 cm.

Text von Regnard und Dufresny. Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/4

**Le bailli.** *Siehe* La tête à perruque.

176

**LES BAINS DE LA PORTE S.BERNARD.** COMEDIE EN TROIS ACTES. Mise au Théâtre par Monsieur de Boisfran, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le douzième de Juillet 1696.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Paris 1700, Cusson et Witte, t.vi, p.361—482, 1 Kupfer von Ertinger, 9,3 x 15,9 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Stückes.

15 596/6

177

**LES BAINS DE LA PORTE S.BERNARD.** COMEDIE EN TROIS ACTES, Mise au Théâtre par Monsieur de Boisfran, & représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le douzième de Juillet 1696.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t.vi, p. [297]—394 (incl.Front.), 9,5 x 15,7 cm.

Komponist nicht erwähnt. Die Melodien am Schluß des Bandes.

14 208/6

178

**BAIOCCO ET SERPILLA,** PARODIE DU JOUEUR; INTERMEDE EN TROIS ACTES. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le Jeudi 6 Mars 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.LX.Avec Approbation & Privilège du Roi.

Théâtre de M.Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t.ii, 48 p., 11,3 x 17,8 cm.  
 Rollenbesetzung. Bemerkung: « Cet Intermede est une traduction littérale de BAIOTTO e SERPILLA ò del GIOCATORE, Opera bouffon mis en musique par M. Sodi, & représenté ci-devant à la Comédie Italienne. »  
 Melodien im Text.  
 Loewenberg 1718 („Il marito giocatore“), Sonneck 734. 15 433/2

179

**LE BAL\***, COMÉDIE En Vers, & en un Acte; avec un Divertissement. Représentée, pour la première fois, le Jeudi 14 Juin 1696.

\* Cette Comédie a été représentée & imprimée sous le titre du Bourgeois de Falaise; mais en 1700, M. Regnard, dans le Recueil de ses Oeuvres, jugea à propos de l'intituler le Bal.

Oeuvres de M.Regnard, t.ii, Paris 1758, p. [47]—86, 8 x 13,4 cm.  
 Der Komponist, Jean Claude Gillier, ist nicht erwähnt. 15 350/2

180

**LE BAL BOURGEOIS**, OPERA-COMIQUE, EN UN ACTE, MESLÉ D'ARIETTES; Par M.FAVART: Représenté pour la première fois sur le Théâtre de l'Opera-Comique de la Foire St.Laurent, le 13 Mars 1738. Imprimé 1762.

A Paris, Chez DUCHESNE, Libraire, rue Saint Jaques, 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. viii, 76, [4] p., 11,3 x 17,8 cm.  
 Rollenbesetzung. Prosa und Vaudevilles. Melodien im Text. Einige Airs komponierte Favart (vgl. Sonneck 195).  
 Sonneck 195. 15 433/8

181

**LE BAL DE STRASBOURG**, DIVERTISSEMENT ALLEMAND, AU SUJET DE LA CONVALESCENCE DU ROI, OPERA COMIQUE BALLET. Par Mrs. F... D.L.G... & L.S...

A PARIS.Chez PRAULT Fils, Quai de Conti, vis-à-vis la descente du Pont-Neuf, à la Charité. M.DCC.XLIV. AVEC PERMISSION.

Théâtre de M.Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t.VII, 32,4 p., 11,3 x 17,8 cm.  
 Ein Akt. Rollenbesetzung. Text in Vaudevilles abgefaßt. Verfasser Favart, Lagarde und Lesueur. Komponist nicht erwähnt.  
 Sonneck 195. 15 433/7

182

**Balders Tod**, ein Trauerspiel mit Gesang von J.Ewald. Aus dem Daenischen. Nach der Musik des Herrn Concertmeister Hartmann.

Kopenhagen 1780. Verlegt Christ.Gottlob Proft, Universitaets-Buchhaendler.  
 112,[2] p., 9 x 15,1 cm.

Drei Akte. Der Komponist, Johann Ernst Hartmann, ist nicht erwähnt.  
 Loewenberg 1778. Vgl. Sonneck 195. 18 180

183

**BALLET DE LA JEUNESSE**, DIVERTISSEMENT Meslé de Comédie & de Musique. Représentée devant Sa Majesté à Versailles le Janvier 1686. Suivant la Copie Imprimée à Paris.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t.III, 24 p. (incl.Front.), 8 x 13,2 cm.

Drei Intermedes, Prologue. Weder der Verfasser Dancourt noch der Komponist Michel Richard de La Lande erwähnt.

Vgl. Sonneck 196.

R 407/3

184

**LE BALLET DES XXIV.HEURES.** AMBIGU COMIQUE Representé devant SA MAJESTÉ à Chantilly, le 5.Nov.1722.Par l'Academie Royale de Musique, les Comediens François & Italiens.

A PARIS, Chez BRIASSON, rue saint Jacques, à la Science. M.DCC.XXVIII.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t.v,133 p., 9,5 x 16,7 cm.

Prologue u.vier Teile: „La nuit“, „La matinée“, „La soirée.“ Auf p.10 ist „Mr.D.L.F.xx“ (de la Font?nach Sonneck) als Verfasser des Prologs genannt. „Le Grand, Comedien du Roy“ als Verfasser der „l'idée du Ballet, les paroles qui se chantent, & les diverses petites comedies & scenes détachées..“, [Jacques] Aubert als Komponist. Préface. Imprimatur am Schluß des Werkes.

Vgl. Sonneck 197.

14 199/5

185

**LE BANQUEROUTIER,** COMEDIE EN TROIS ACTES. MISE AU THEATRE Par Monsieur D<sup>xxxx</sup> Et représentée pour la premiere fois par les Comediens Italiens du Roy dans leur Hostel de Bourgogne, le dix-neuvième d'Avril 1687.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t.i., p. [343]—416, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Text von Fatouville.Komponist und Melodien sind nicht angegeben. p.415: «... Mezzetin chante les paroles suivantes, sur l'air de l'Entrée des Pastres de l'Opera de Roland.»

14 208/1

186

**Der Barbier von Seville,** oder Die vergebliche Vorsicht. Ein Lustspiel des Herrn von Beaumarchais, in vier Akten: Mit untermischten Gesaengen.Aus dem Franzoesischen.

Leipzig, im Verlage der Dykischen Buchhandlung,1784.

[16], [81]—216 p., 10 x 15,6 cm.

Vorbericht mit dem Namen des Komponisten [Friedrich Ludwig] Benda. Die Gesänge sind auf p.[7]—[16] gedruckt.

Erstaufführung: August 1776 Dresden, Neues Theater vor dem Schwarzen Tore.

Sonneck 199.

17 574

187

Arien und Gesaenge aus dem Singspiel: **Der Barbier von Sevilla,** oder: Die unnuetze Vorsicht. In vier Akten. Nach dem Franzoesischen des Herrn von Beaumarchais von G.F.W.Grosmann. Die Composition der Musik ist vom Herrn Paisiello.

Berlin, 1798.

38 p., 10 x 16 cm.

Loewenberg 1782.

17 217

**Il barbiere di Siviglia.** *Siehe* Der Barbier von Sevilla.

188

**LES BATELIERS DE SAINT CLOUD,** OPERA COMIQUE DE M.F<sup>xxx</sup>.

A BRUXELLES.M.DCC.XLIV.

Théâtre de M.Favart, Paris 1763—77, Duchesne, t.vi, 44 p., 11,3 x 17,8 cm.

Ein Akt. Prosa und Vaudevilles. Ohne Melodien.

Sonneck 204.

15 433/6

189

**IL BATISTA.** AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXVI.

Apostolo Zeo, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t.viii, p. [209]—238, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist (Caldara) nicht erwähnt.

Allacci 851, vgl. Salvioli 498.

15 881/8

190

Arien und Gesaenge aus dem **Baum der Diana**. Eine komische Oper in zwey Aufzuegen. Aus dem Italiaenischen. Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Martin.

Berlin, 1791.

32 p., 10 x 16 cm.

Rollenbesetzung. Der Name des Verfassers Lorenzo da Ponte ist nicht erwähnt.

Musik von Vincenzo Martini (Martin y Soler).

18 927

191

**Die Beiden Savoyarden.** Von Schmieder In einem Aufzug, einzig rechtmaessige Auflage. Mannheim, im neuen Kunstverlag 1795.

[2], 84 p., 8,4 x 14 cm.

Ein Akt(15 Szenen).Komponist nicht erwähnt. Übersetzung von Dalayracs „Les deux petits Savogards“.

Loewenberg 1789.

20 641

(Wird fortgesetzt)

## BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

### *Franz Liszt in Pécs (Fünfkirchen)*

VON STEPHAN CSEKEY, PÉCS

„Mein Nordstern zeigt stets, daß Ungarn einmal stolz auf mich hindeuten kann.“

(Temesvár, 10. November 1846. *Franz Liszts Briefe an Baron Anton Augusz*. 1846—1878. Herausgegeben von Wilhelm von Csapó, Budapest, 1911. S. 42.)

Außer Ludwig Kossuth erwarb vielleicht niemand so viel Ruhm und Volkstümlichkeit in der Welt für das Ungartum, wie Franz Liszt. Welch eine Unterlassung jedoch, daß bisher niemand von Liszt eine seiner Größe würdige ausführliche Lebensbeschreibung in Ungarn verfaßt hat! Wenn man auf das Liszt-Gedenkjahr vor zwanzig Jahren zurückblickt, so muß man feststellen, daß es kaum etwas Neues zu Liszts Lebensgeschichte beigetragen hat<sup>1</sup>. Zweifellos wäre eine der Hauptaufgaben einer monumentalen Monographie die Erschließung und eingehende Analyse der ungarischen musikalischen Quellen für Liszt. Dazu ist

<sup>1</sup> Vgl. Abhandlung, vorgelegt der Ungarischen Akademie der Wissenschaften: *Liszt Ferenc származása és hazafisága*. [Franz Liszts Abstammung und Patriotismus.] Budapest, 1937, S. 3—4. (Ertekezések a nyelv- és széptudományi osztály köréből. [Abhandlungen aus dem Bereiche der Klasse für Sprach- und Schönwissenschaften.] Bd. 25, Nr. 9.)

aber die wissenschaftliche Erforschung der Musikdenkmäler jenes Zeitalters notwendig<sup>2</sup>. Franz Liszts umfassende ungarische Lebensgeschichte sollte jedoch von einem Verfasser bearbeitet werden, der die weitläufigen, bunten Fäden seines komplizierten Lebens erfassen könnte. Bis das geschehen könnte, ist es eine dankbare Aufgabe der lokalen Geschichtsschreibung, die Beziehungen Liszts zu einer der ungarischen Städte zu erforschen und Angaben über etwaige dort veranstaltete Konzerte zu sammeln<sup>3</sup>.

Die wissenschaftlichste Monographie, die bisher über Liszt erschienen ist, ist das zweibändige Werk von Peter Raabe<sup>4</sup>. Das erste Buch behandelt Liszts Leben, das zweite sein Schaffen. Dieses Werk ist jedoch eklektisch. Der Verfasser erklärt selbst, daß er aus Liszts Lebensgeschichte nur diejenigen Einzelheiten ausgewählt habe, welche in irgendeiner Weise Liszts Entwicklung beeinflusst hätten<sup>5</sup>. Die ungarischen Quellen standen ihm schon wegen der sprachlichen Schwierigkeit nicht genügend zur Verfügung. Somit erwähnt er Liszts Wirken in Pécs 1846 nur nebensächlich in Verbindung mit dem Entstehen seiner „*Graner Messe*“, ferner in der „*Zeittafel*“ zum Schluß des ersten Buches wie folgt: „1846. 13. April: Prag, dann Ungarn. Aug.: Agram. Okt.: Reise nach Siebenbürgen, Bukarest, Debreczen, Temesvar, Arad, Lugoj, Szekszárd, Fünfkirchen.“ Die Reihenfolge ist ganz unrichtig. Richtiggestellt sieht sie folgendermaßen aus: in Szekszárd eingetroffen am 13. Oktober 1846, in Pécs konzertiert am 25. und 26. Oktober, in Temesvár am 2. und 4. November, in Arad am 8. November, in Lugos [Lugosch] am 15. November, in Nagyszeben [Hermannstadt] am 18. November, in Kolozsvár [Klausenburg] am 26. und 29. November sowie am 3. Dezember, in Nagyenyed [Strassburg am Marosch] am 8. Dezember; von dort fuhr er nach Bukarest, dann nach Iaşi und Kiew, wo er den ganzen Februar 1847 verbrachte. Hier machte er die Bekanntschaft der Frau des in der russischen Armee dienenden, aber deutschstämmigen Fürsten Nikolaus Sayn-Wittgenstein, geborene Carolyne Iwanowsky, die polnischer Abstammung war und seine Lebensgefährtin wurde.

\*

Als Liszt 1846 seine zweite große osteuropäische Konzertreise antrat, führte sein Weg auch durch Ungarn. Diesmal besuchte er zum ersten Mal seinen Freund, Baron Anton Augusz, den Vizegespan des Tolnaer Komitats. Am 18. Oktober fand sein Konzert im Festsaal des Komitatshauses in Szekszárd statt, wozu auch aus den benachbarten Komitaten viele Musikfreunde eintrafen.

Auf seiner ungarischen Konzertreise begleitete ihn das korrespondierende Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften Lazarus Petrichevich Horváth, der Schriftleiter der Zeitschrift für Literatur und Kunst „*Honderú*“. Aus seinen Berichten ersehen wir, daß zum Konzert in Szekszárd von Pécs eine aus vierzehn Mitgliedern bestehende Deputation eingetroffen war, um den gefeierten Virtuosen nach Pécs einzuladen. Der Leiter der Abordnung war Johann Witt, der hervorragende Violinkünstler der Domkirche in Pécs.

Liszt hat der Einladung der Pécs'er Gesellschaft Folge geleistet. Er fuhr in Begleitung von Baron Augusz und Petrichevich Horváth von Szekszárd nach Nádásd (später Püspöknádásd,

<sup>2</sup> Vgl. Bence Szabolcsi: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. [Die ungarische romantische Musik des XIX. Jahrhunderts.] Budapest, 1951. — Zoltán Gárdonyi: *Die ungarischen Stilleigentümligkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Berlin—Leipzig, 1931. (Ungarische Bibliothek, 1. Reihe, 16.) — Erwin Major: *Liszt Ferenc és a magyar zeneiörténet*. Forrástanulmányok Liszt magyar műveihöz. [Franz Liszt und die ungarische Musikgeschichte. (Quellenforschungen zu Liszts ungarischen Werken.)] Budapest, 1940. (Magyar zenei dolgozatok. [Ungarische Musikabhandlungen.] 4—5.)

<sup>3</sup> Vgl. unsere Studie: *Liszt Ferenc Szegedért*. [Franz Liszt für Szeged.] (Napkelet [Osten], Jg. XV, 1936, S. 673—682.) Obwohl Liszt in Szeged nie konzertiert hatte, setzte er das halbe Europa für die Hochwasser-Geschädigten 1879 in Bewegung. Die Originalhandschrift seiner Komposition *Revive Szeged!* konnten wir aus Österreich 1936 für die Somogyi-Bibliothek in Szeged erwerben. — Die Geschichte seiner Konzerte in Kolozsvár in den Jahren 1846 und 1879 wurde von uns nach Originalquellen dargelegt: *Liszt Ferenc Kolozsvárt*. [Franz Liszt in Klausenburg.] (Széphalom, Jg. XII, 1942, S. 63—70.)

<sup>4</sup> Peter Raabe: *Franz Liszt*. Stuttgart—Berlin, 1931.

<sup>5</sup> a. a. O., 1. Buch, S. 80—81.



heute Mecsekánásd), wo er am 24. Oktober abends ankam und im Kastell des Bischofs von Pécs abstieg. Aus Pécs war ihm, wahrscheinlich wiederum auf Witts Antrieb, ein Männerquartett entgegengeereist, um, dem damaligen Zeitbrauche entsprechend, den hohen Gast mit einer deutschen Serenade zu begrüßen. Die Mitglieder des Quartetts waren außer Witt: Peter Schmidt, Organist der Domkirche, außerdem Gesang- und Musiklehrer des Lehrerseminars, Emmerich Radenich, der in der Bach-Epoche (1850–1859) Stadtrat war, und der Cellist August Karlitzky, Musiklehrer des Zisterzienser-Gymnasiums.

Das außerordentliche Interesse für den weltberühmten Klaviervirtuosen in Pécs ist hauptsächlich mit der alten Musikkultur dieser Stadt zu erklären, welche zuerst die Kirchenmusik kultivierte, aus welcher sich dann eine weltliche Musik entwickelte. Nach der Vertreibung der Türken (1686) wurde der größte Teil der Stadt Pécs mit Deutschen besiedelt. Sie gründeten die Gesangsvereine in den westlichen bzw. transdanubischen Städten Ungarns in Pozsony [Preßburg], Sopron [Ödenburg] sowie auch in Pécs.

Als Liszt die etwa fünfzehntausend Einwohner zählende Stadt besuchte, führte man in der Stadt das für die Biedermeierzeit charakteristische Leben. In der Zeit der Industrialisierung besuchte Kossuth im Februar 1846 Pécs, die „zukünftige Fabrikstadt“, um hier die Kohlenbergwerke und die Eisenfabrik zu besichtigen. Die verbesserte wirtschaftliche Lage war auch dem Kulturleben von Nutzen. Frau Déry, die berühmte ungarische Operettensängerin, die sich in den zwanziger Jahren in Pécs aufhielt, schrieb: „Wir fanden dort ein sehr kunstverständiges Publikum, das sehr gerne das Theater besuchte. Es gab viele Musikverständige. Wir fanden hier auch ein Orchester . . . So konnten wir auch größere Singspiele aufführen . . . Überall gab es Klaviere, so daß wir die Zeit mit Gesang ausfüllen konnten“<sup>6</sup>. Nur der hohen Musikkultur war es zu verdanken, daß es gelang, den größten ungarischen Klaviervirtuosen seiner Zeit in die Stadt zu locken.

Die dem Namen nach deutschen, ungarisch fühlenden Sänger, die sich mit der Gründung des Pécs'er Gesangsvereins befaßten, begrüßten Liszt mit deutschen Männerquartetten. Während des Nachtmahles in Nádásd beklagten sich die Sänger, daß sie keine ungarischen Lieder aus Pest bekommen könnten. Darauf spielte sich folgende Szene ab: „Liszt hatte sofort, noch während des Nachtmahles, ein herrliches Quartett komponiert, zu welchem L[azarus] P[etrichевич] H[orváth] den Text des Gedichtes *Am Bach* von Garay wählte. Es wurde sofort einstudiert und noch während des Nachtmahles vorgetragen. Danach entstand ein lustiger Wettstreit um die Partitur, wer ihr glücklicher Besitzer sein sollte. Der herrschaftliche Verwalter wollte sie für das Archiv, die Sänger aber für den Pécs'er Musikverein, am Ende gelang es den letzteren, sie zu stehlen und, so in den Besitz der Komposition gelangend, den anderen Prätendenten auf die Appellation *extra dominii* zu verweisen“<sup>7</sup>.

Leider ist diese erste Komposition Liszts mit ungarischem Text später ganz in Vergessenheit geraten. Zum erstenmal erschien sie im Jahre 1874 in der Musikzeitschrift „*Apollo*“ unter dem Titel *A patakcsa* [Das Bächlein], obwohl immer nur der ursprüngliche Titel des Gedichtes *A pataknál* [Am Bach] von Johann Garay in sämtlichen Ausgaben seiner Gedichte vorkommt. Die Sänger hatten im Kampf um die Urschrift der Komposition wahrscheinlich die ursprüngliche Überschrift des Gedichtes von Garay, ja den Verfasser selbst vergessen. Als Peter Schmidt kurz vor seinem Tode Liszts Originalhandschrift der Schriftleitung von „*Apollo*“ zukommen ließ, gab er dem Stück aus dem Endwort der ersten Zeile den Titel „*A patakcsa*“ [Das Bächlein] und nannte als Verfasser Petrichевич Horváth, der Liszt den Vers zur Vertonung überreicht hatte. Zum zweiten Mal wurde die Komposition in der Zeitschrift „*Apollo*“ (nunmehr nur eine Sammlung von Männerchören) im Januar 1936 von Erwin Major veröffentlicht. In einer anderen Studie, die ebenfalls im Liszt-Gedenkjahr

<sup>6</sup> *Déryné emlékezései*. [Die Erinnerungen von Frau Déry.] Sajtó alá rendezte Réz Pál. [Zum Druck gegeben von Paul Réz.] Budapest, 1955. Bd. 1, S. 356.

<sup>7</sup> Honderű, Jg. IV, 1846, 2. Hälfte, Nr. 20, S. 396.

erschien, machte er darauf aufmerksam, daß es die erste Komposition von Liszt mit ungarischem Text ist.

Die Originalhandschrift ist wahrscheinlich in der Schriftleitung von „Apollo“ verlorengegangen. Es ist jedoch noch mehr zu bedauern, daß die alte Musikliteratur Liszts erste Komposition mit ungarischem Text in Vergessenheit geraten ließ. Die Folgen dieser Unbekümmertheit sind, daß die ausländische Liszt-Literatur diesen interessanten Männerchor von Franz Liszt nicht kennt, und er in den Verzeichnissen seiner Werke nicht vorkommt<sup>8</sup>. Gewiß hat Horváth, der kein guter Kritiker war, nicht das beste Gedicht von Garay gewählt, auch ist die Prosodie nicht einwandfrei, und man sucht vergebens ungarische Motive; trotzdem bleibt es interessant, daß Liszt seine erste Komposition mit ungarischem Text auf Wunsch der Pécs'er und in Verbindung mit seinen Konzerten in Pécs geschrieben hat.

Für das nächste thematische Verzeichnis der Werke von Liszt wäre also in die weltlichen Chorgesänge folgendes aufzunehmen:

A p a t a k c s a. [Das Bächlein.] Männerchor auf das Gedicht von János [Johann] Garay: A patak nál [Am Bach]. Komponiert am 24. Oktober 1846 in Nádásd (heute Mecseknádasd) im Komitat Baranya (Ungarn). Erschienen erst 1874 in der Musikzeitschrift „Apollo“ (Budapest) Bd. 3, Nr. 13—14, S. 114. Wieder abgedruckt in der Musikzeitschrift „Egri Dalnok“ („Sänger von Erlau“) (Eger [Erlau]) 1880, Teil 2, Heft 5, S. 53, Chornr. 39. — Wieder abgedruckt von Erwin Major in der Männerchorsammlung „Apollo“ im Januar 1936, Nr. 153, S. 2—3, Chornr. 763. Mit Faksimile des ersten Abdruckes vom Jahre 1874 wieder mitgeteilt von Major: A magyar muzsika könyve. [Das Buch der ungarischen Musik.] Hrgs. v. Imre Molnár. Budapest, 1936. S. 136. — Das Faksimile einer Kopie aus der Hand von Karl Wachauer, Kapellmeister des Pécs'er Gesangvereins aus den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts als Beilage abgedruckt von István [Stephan] Csékey: Liszt Ferenc Baranyában. [Franz Liszt in Baranya.] Pécs, 1956. 24 S. 4 T.

\*

Liszt kam mit seiner Begleitung am 25. Oktober (Mittwoch morgens) mit der bischöflichen Equipage in Pécs an. Man stieg beim Bischof ab, der zu Ehren des weltberühmten Gastes ein glänzendes Festmahl gab. Es war allgemein bekannt, daß dieser es nicht liebte, bei einer Gesellschaft zum Klavierspiel aufgefordert zu werden. Der Hausherr hatte aber den guten Einfall, nach Tisch am Klavier einige Akkorde anzuschlagen. Liszt verstand die Anspielung, setzte sich ans Klavier und erklärte, dieser Spur folgen zu wollen. Mit seiner Kunst, seiner hohen Bildung und seinen hervorragenden menschlichen Eigenschaften eroberte er den Bischof Johann von Scitovszky ganz, so daß „er das Klavier, welches Liszt mitbrachte, sich zum Andenken an seinen seltenen Gast erbat“<sup>9</sup>.

Noch am selben Abend (um 7 Uhr) gab er sein erstes Konzert im festlich geschmückten Stadttheater. Es war das erste aus Stein gebaute Theater in Pécs; in ihm spielten seit der Eröffnung im Jahre 1840 zuerst nur deutsche, später abwechselnd deutsche und ungarische Theatergruppen.

Als Liszt der Einladung nach Pécs folgte, schickte er seinen Sekretär Gaetano Belloni voraus, damit er die Vorbereitungen für das Konzert treffe. Er mietete für fünfzehn Gulden für diesen Zweck am besten geeigneten Theatersaal; dann ließ er in der Pécs'er Lyceum-

<sup>8</sup> *Thematisches Verzeichnis der Werke von F. Liszt. Von dem Autor verfaßt.* Leipzig, 1855. 97 S. — *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt.* Neue vervollständigte Ausg. Leipzig [1877? 1883?] IV, 162 S. — Vollständigste Angaben bei Raabe (s. Anm. 4): 2. Buch: *Liszts Schaffen.* — Neueste Ergänzungen durch Humphrey Searle, *The music of Liszt.* London, 1954. VIII, 207 p. — *Grove's Dictionary of music and musicians.* 5th ed. 5. vol. London, 1954. 263—314. p.

<sup>9</sup> Honderü a. a. O.

Druckerei ein kunstvolles Programm drucken, vielleicht das kunstvollste unter allen Liszt-Programmen, die in Ungarn gedruckt worden sind. Das Programm schmückt ein von Joseph Tyroler in Pest verfertigter Stahlstich, der den Meister am Klavier darstellt, doch schaut er in die entgegengesetzte Richtung wie beim Originalbild. Diese Halbfigur entnahm Tyroler einem Gruppenbild, das der Wiener Kunstmaler Joseph Kriehuber in farbigem Steindruck verfertigt hatte. Es stellt den Maler selbst, Berlioz, Czerny und Ernst dar, wie sie Liszt beim Spiel zuhören. Der Titel der Lithographie heißt: *Une matinée chez Liszt*. Aus dieser Komposition schnitt Tyroler das Bildnis Liszts heraus und brachte es noch im selben Jahr als Beilage der Zeitschriften „*Honderü*“ und „*Der Ungar*“.

Von diesem Programm ist heute nur mehr ein Exemplar in der Pécsér Universitätsbibliothek vorhanden. Inhaltlich unterscheidet sich das Szekszárder und Pécsér Repertoire nicht von den damals allgemein üblichen Konzertprogrammen Liszts. Er hat sich vielleicht zu sehr den Wünschen des Publikums angepaßt, was er ja selbst zugab und bereute. Die Fantasie über *Robert der Teufel* bekam das gesamte Publikum während seiner Konzertreisen in den Jahren 1846/47 zu hören. Als Liszt zugunsten des Bonner Beethovendenkmals in Paris ein Konzert gab, in welchem er nur Beethoven-Werke vorgetragen hatte, verlangte das Publikum unter frenetischem Beifall dieses „Kunststück“ des Virtuosen als Zugabe<sup>10</sup>.

Übrigens paßte er sich den musikalischen Eigenheiten jeder Nation an, und noch besonders in Ungarn! Von seiner südungarischen Konzertreise schrieb er am 10. November 1846 aus Temesvár an seinen Freund Anton Augusz: „*Von allen lebenden Künstlern bin ich der Einzige, weldier ein stolzes Vaterland stolz aufzuweisen hat.*“ Als letzte Nummer wies das Pécsér Programm auch ungarische Lieder auf. Den größten Erfolg erzielte Liszt jedoch mit der Zugabe, dem Rákóczi-Marsch, den er in eigener Transskription stürmisch vortrug.

Beim Pécsér Konzert waren nicht nur die Notabeln der Stadt, sondern auch die aus dem Komitat anwesend, ja sogar aus den benachbarten Komitaten und von jenseits der Drau kamen die Musikfreunde herbeigeströmt. Die Zeitschrift „*Honderü*“ zählt die erschienenen Notabeln, darunter die später 1848 im Freiheitskriege tapfer kämpfenden Grafen Batthyány und Perczels. Unter den Großen des geistigen Lebens finden wir die Namen Michael Haas, Max Hölbling (beide Geschichtsforscher von Pécs) und Florian Mátyás (den Sprachforscher), unter den Handel- und Gewerbevertretern Joseph und Nikolaus Zsolnay sowie Lorenz Littke. „*Die Damenwelt erschien in ungewohntem Glanz wie zu einer großen Festlichkeit*“<sup>11</sup>. Das Konzert blieb lange ein glänzendes Andenken an die Vereinigung der adelig-bürgerlichen Kreise der ausgehenden Biedermeierzeit; es wurde auch im Wappen des Pécsér National-Kasinos durch das Bild festgehalten, welches ein sich vereinigendes Händepaar darstellt.

\*

Nach dem Rákóczi-Marsch verkündete Horváth, der Dolmetscher Liszts, der Künstler werde auf allgemeinen Wunsch am Mittag des nächsten Tages im Schwanensaal noch ein Konzert für wohltätigen Zweck geben. Das Gebäude des „Schwan“ steht noch heute, äußerlich unverändert, auf seinem Platz.

Am Abend war Liszt Gast bei Georg Majláth, dem Administrator im Obergespann des Komitats Baranya, dem späteren Hofrichter und Präsidenten der königlichen Kurie (des obersten Gerichtshofes für Ungarn). Das Haus Majláth besaß die schönste Empire-Fassade in ganz Pécs, seine Mauern stammten aus dem 18. Jahrhundert. Der Künstler hatte nach dem Konzert nur einige Schritte zu diesem Hause und spielte nach aufgehobener Tafel beim Pfeifenrauchen noch ungarische Lieder. Dazwischen gab ihm zu Ehren „*die Kapelle der hiesigen bürgerlichen Schützentruppen*“ ein Ständchen.

<sup>10</sup> Diese Beschreibung von Richard Wagner in der Dresdner Abendzeitung vom 5. Mai 1841 wird von Raabe angeführt, a. a. O. 1. Buch S. 67–68.

<sup>11</sup> So lauter der zeitgenössische Bericht in *Életrépek* [Lebensbilder], Bd. VI, Nr. 19 vom 7. Nov. 1846. Auf den inneren Seiten des Deckblattes.

Beim zweiten Konzert am 26. Oktober gefielen dem Publikum ganz besonders „Norma“ und „Ave Maria“ sowie das „Schwanenlied“. „Norma“ war damals fast ein Jahrzehnt hindurch die beliebteste Oper des Pécser Theaters. Doch blieb die Fantasie über „Robert der Teufel“, die Liszt beim ersten Konzert spielte, an Popularität nicht zurück.

Nach dem zweiten Konzert übergab Liszt während dem Mittagessen dem Bischof 350 Pengögulden Reinertrag. Dieser wurde für den Bau der heute noch bestehenden Gruftkapelle des Budaer-Vorstadt-Friedhofs verwendet. Nach dem Mittagessen besuchte der Künstler die Familie Majthényi und spielte mit der 15jährigen Anna vierhändig. (Baron Stephan Majthényi war 1848 der Verteidiger der Festung Komárom [Komorn].) Am Abend gab die Baronin Prandau „eine glänzende Soiree, an welcher der berühmte Gast — zur größten Verzweiflung der schönen Damenwelt — wegen Übermüdung nicht teilnehmen konnte“<sup>12</sup>.

Am dritten Tag, dem 27. Oktober, vormittags, besichtigte Liszt die Domkirche. Er spielte fast dreiviertel Stunden lang auf der prachtvollen, 48 Register zählenden Orgel, u. a. auch das „Ave Maria“ aus seinen berühmten *Harmonies poétiques et religieuses* und die „*Mardie funèbre de Dom Sebastien*“.

Während der Abendmahlzeit versprach er dem Bischof, zum Weihefest der restaurierten Domkirche eine Messe zu komponieren. Es kam aber nicht dazu, weil die Restaurierung längere Zeit in Anspruch nahm. Unterdessen wurde Bischof Scitovszky zum Fürstprimas von Ungarn ernannt. Gelegentlich der Beendigung des Baus der Basilika in Esztergom [Gran] fiel ihm das Versprechen Liszts ein. Er bat diesen 1855 durch Augusz, die versprochene Messe zur Weihe der Basilika fertigzustellen. So wurde aus der geplanten Pécser Messe die berühmte „*Esztergomer [Graner] Messe*“.

Liszt besuchte, bevor er am 27. Oktober 1846 mit der Equipage des Bischofs nach Mohács weiterfuhr, um dort auf das Donauschiff zu steigen, noch Johann Witt, der sich so sehr um die Konzerte in Pécs bemüht hatte. Damals versprach er, Pécs wieder einmal zu besuchen. Es kam aber nie mehr dazu, obwohl er seinen Freund Augusz im nahegelegenen Szekszárd jedes zweite Jahr, manchmal auch jährlich, besuchte.

Obwohl der „große Meister der Töne“ nie mehr nach Pécs zurückkehrte, suchte er doch am 21. September 1870 das im Mecsek-Gebirge gelegene Dorf Nádás wieder auf, wo er vierundzwanzig Jahre vorher das erste Lied mit ungarischem Text komponiert hatte. Der Bischof von Pécs, Siegmund Kovács, veranstaltete in der Umgebung seines Nádásder Sommerschlusses eine Jagd, zu der auch die Familie Augusz aus Szekszárd eingeladen war. Zur größten Überraschung der Gesellschaft erschien mit Baron Augusz auch dessen Gast Franz Liszt. Unter den Gästen befand sich der Freund des Bischofs, Balthasar Horvát, derzeitiger Justizminister und Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Während des Mittagmahles richtete dieser an Liszt die Frage, ob er der ungarischen Sprache noch mächtig sei. Liszt antwortete, daß er Ungarisch nur am Klavier sprechen könne, er verstehe aber leidlich alles, was gesprochen werde. Darauf hielt der Minister gegen Ende des Festmahls einen Toast auf den berühmten Gast, bei dem er nach einigen einleitenden Worten als schönsten und würdigsten Trinkspruch das Gedicht „*An Franz Liszt*“ von Vörösmarty deklamierte:

„Weltberühmter Tonheld dieser Zeiten,  
Der, wo er auch weilt, uns treuverwand!“<sup>13</sup>

Horvát, der ein ausgezeichnetes Gedächtnis hatte und angeblich mehr als dreihundert Gedichte auswendig kannte, deklamierte die vierzehn Strophen der Ode ohne Fehler und mit so tiefem Gefühl, daß Liszt ganz gerührt war. Er umarmte den Minister leidenschaftlich und

<sup>12</sup> Honderü a. a. O., S. 397.

<sup>13</sup> S. *Gedichte von Michael Vörösmarty*. Aus dem Ungarischen in eigenen und fremden metrischen Übersetzungen herausgegeben durch K[arl] M[aria] Kertbeny. Pest — Leipzig, 1857. S. 74—79.

betruerte mit Tränen in den Augen, daß ihm nichts eine größere Freude hätte bereiten können. Einem Impuls folgend, sah er sich sofort nach einem Klavier um, um diese Aufmerksamkeit mit seinem damals schon selten zu hörenden Spiel zu erwidern. Da jedoch in ganz Nádásd kein Klavier vorhanden war, konnte er sein Vorhaben nicht ausführen, dabei ist es selten vorgekommen, daß er in Privatgesellschaft unaufgefordert spielen wollte. Unter wiederholten Dankesversicherungen gab Liszt dem Minister das Versprechen, ihn nächstens in Pest zu besuchen und ihm dort ein Konzert zu geben. „*Der Tag seines Kommens*“ — so entnimmt dem Bericht der Pester „*Reform*“ die „*Fünfkirchner Zeitung*“ am 5. Oktober 1870 — „*ist unseres Wissens noch nicht bestimmt, doch dürfen wir voraussetzen, daß im Salon Horvát für diese Gelegenheit schon alle Sitze vergriffen sind.*“ Das ehemalige bischöfliche Schloß in Mecseknádasd ist heute allgemeine Schule, an deren Fassade am 21. Oktober 1956 eine Marmortafel angebracht wurde, die an den zweimaligen Besuch des Meisters in Nádásd und die Entstehung des „*Bächleins*“ erinnert. Dasselbe versinnbildlicht das unter dem Türbogen angebrachte Fresko von Ernst Gebauer.

\*

In der „*Pécsi Napló*„ [Fünfkirchner Tageszeitung] fragt Koloman Rónaky, wohin das Klavier gekommen sei, das Liszt 1846 mit sich gebracht habe. In einem Zentenarartikel teilte die Tageszeitung „*Dunántúl*“ [Transdanubien] von Pécs am 25. Oktober 1911 mit, daß der Bischof Scitovszky das Klavier dem Kloster Notre-Dame geschenkt habe. „*Es befindet sich auch jetzt dort. Natürlich ist es schon alt und abgenützt, schließlich lernten darauf so viele Pécs'er und Baranya'er Damen die Grundelemente des Klavierspielens.*“

Diese Mitteilung wurde von Stephan Szentkirályi in seinem Buch *A pécsi Notre-Dame nőzárda és iskolái* [Das Fünfkirchner Notre-Dame-Kloster und seine Schulen] (1908) bestätigt, in dem er sich an vierzehn Klaviere erinnert: „*Ein Klavier davon ist das Geschenk des Fürstprimas Johann von Scitovszky*“ (S. 185). Der Klavierstimmer des Klosters, Albert Mayer, schöpfte auf Grund der Darlegung den Verdacht, es handele sich um den Bösendorfer-Konzertflügel, der bis zur Verstaatlichung in dem zum Institutsblock gehörenden Erreth-Haus (heute Haus der Pädagogen) in dem im Hof befindlichen Speisesaal gestanden habe. Nachdem wir acht Klaviere überprüft hatten, ist es gelungen, das alte Instrument im Turnsaal des Mädchengymnasiums — nach Klara Leöwey benannt — zu finden.

Den Schluß der Beweisführung bildete die Signatur auf dem Resonanzboden: [*gnaz*] *Bösendorfer kaiserl. königl. Hof Forte Piano Macher. Goldene Medaille Ausstellung von dem Jahre 1839 & 1845. 3075.* Auf eine Anfrage an Ludwig Bösendorfer in Wien teilte dieser mit, daß, wiewohl die Geschäftsbücher nur bis zu den sechziger Jahren reichten, die Nummer 3075 denen der im Jahre 1846 in den Verkehr gebrachten Klaviere entspreche. „*Es scheint uns absolut wahrscheinlich, daß dieser Flügel der von Ihnen gesuchte ist.*“ Bösendorfer lieferte Liszt immer die neuesten Erzeugnisse seiner Klaviere. Es ist wohl kaum damals noch ein Konzertflügel nach Pécs gekommen.

Das Instrument soll in der kunstgeschichtlichen Abteilung des Janus Pannonius-Museums von Pécs untergebracht werden, wenn die Renovierung des Gebäudes beendet ist.

(Übersetzt von Hanna Schüller)

## Eine weitere Quelle der „Musica poetica“ von Heinrich Faber

VON BERNHARD MEIER, TÜBINGEN

In der Handschrift Mus. ms. theor. 1175 der Deutschen Staatsbibliothek, Berlin, befindet sich auf fol. 98—134 eine anonym überlieferte „Musica poetica“, deren wichtige Bedeutung nicht nur als eines der relativ wenigen Traktate dieser Art, sondern auch als einer der hauptsächlichlichen Vorlagen für Gallus Dreßlers gleichnamige Schrift bereits vor geraumer Zeit erkannt worden ist<sup>1</sup>. Dessen ungeachtet scheint dieser Traktat in neueren Studien zur Kompositionslehre des 16. Jahrhunderts — Studien, welche vor allem die Bedeutung der in zwei handschriftlichen Quellen (Hof, Gymnasium, Paed. 3713, und Zwickau, Ratsschulbibliothek, Mus. 13, 3, Tl. 3) überlieferten „Musica poetica“ von Heinrich Faber hervorheben — keine weitere Beachtung gefunden zu haben. Ein Vergleich von Fabers „Musica poetica“ mit dem Traktat der eingangs genannten Berliner Handschrift führt jedoch zu dem Ergebnis, daß dieses bisher als Anonymus zitierte Werk mit Fabers „Musica poetica“ identisch und somit Berlin, Mus. ms. theor. 1175 als dritte Quelle den bisher bekannten hinzuzufügen ist.

In der Form des Textes steht die Berliner Handschrift unverkennbar dem Ms. Hof nahe, indem diese beiden Quellen eine, verglichen mit dem Wortlaut der Zwickauer Handschrift, etwas kürzere Fassung des Traktates überliefern. Einzelheiten bezüglich der sowohl von Ms. Hof als auch von Ms. Zwickau abweichenden Lesarten können, da eine Edition von Fabers „Musica poetica“ noch aussteht, hier nicht besprochen werden; doch dürfte wohl kaum zu bezweifeln sein, daß dieser Traktat durch den Nachweis seiner Einwirkung auf Dreßler noch mehr an Bedeutung gewonnen hat.

## Bemerkungen über einige J. S. Bach zugeschriebene Werke

VON GEORG FEDER, KÖLN

Die Polonaise Des-dur, die G. Hahne<sup>1</sup>, allerdings mit dem Ausdruck des Zweifels an der Glaubwürdigkeit seiner Quelle, nach der das Stück von J. S. Bach stammen würde, abdruckt, steht in dem Konvolut Mus. ms. 30 194 (jetzt in der Westdeutschen Bibliothek Marburg) mit der Komponistenangabe *Chret. Transchel*, die zweifellos zutreffender ist.

Die in Schmieders Bach-Werke-Verzeichnis (BWV) unter den „Zweifelhaften Werken“ als Anh. 44 zitierte Orgelfuge G-dur findet sich auch in Mus. ms. 11 544 (Marburg), einem Konvolut, das unter Johann Peter Kellners Namen läuft. Hier lautet der Titel: *Fuga ex G dur / di Kellner / Poss*: (folgen barock verschnörkelte Namensbuchstaben, die am ehesten als JNF = J. N. Forkel aufzulösen sein werden<sup>2</sup>). Ob der Verfasser Johann Peter Kellner oder vielleicht sein Sohn Johann Christoph ist, bleibt damit quellenmäßig noch offen, aber Bachs Autorschaft dürfte nun ausgeschlossen sein, zumal die Marburger Quelle (wohl aus den 1760er Jahren) älter ist als Schmieders Leipziger, von ihm „um 1800“ datierte<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> s. W. M. Luther, *Gallus Dreßler*, Kassel o. J. (1941), S. 96 ff., besonders S. 107.

<sup>2</sup> *Die Bachtradition in Schleswig-Holstein und Dänemark* (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 3), Kassel u. Basel 1954, Bärenreiter-Verlag, S. 33 ff.

<sup>3</sup> Im selben Band findet sich auf dem Titel einer der beiden Kopien von BWV Anh. 47 (s. u.) die Angabe *Poss: Joh: Nic: Forkel / 1764*, die die gegebene Auflösung des Signums, zumal sich dieses in Verbindung mit der gleichen Jahreszahl 1764 auch auf dem Titel von J. P. Kellners Choralvorspiel „Was Gott tut, das ist wohlgetan“ im gleichen Band findet, nahelegt. Für einen entsprechenden Hinweis, der sich durch Augenschein näher auswerten ließ, hat Verf. Herrn Dr. K. H. Köhler von der Deutschen Staatsbibliothek Berlin zu danken.

<sup>4</sup> Poel. Mus. Ms. 355; der Kopftitel lautet hier: *Fuga chromatisch bearbeitet von J. S. Bach.* (darunter nachträglich: *Apokryph*).

Auch das Choralvorspiel BWV Anh. 47 „*Adi Herr, mich armen Sünder*“, im BWV auf Grund seines Vorkommens in einer späten Quelle (1. Hälfte 19. Jahrhundert) nur unter die zweifelhaften Werke gerechnet, stammt von Johann Peter Kellner. In den handschriftlichen Quellen des 18. Jahrhunderts steht es mit seinem Namen bald unter der Überschrift „*Adi Herr, mich armen Sünder*“<sup>4</sup>, bald unter der Überschrift „*Herzlich tut mich verlangen*“<sup>5</sup>, bald unter beiden vereint<sup>6</sup>.

Das Choralvorspiel BWV 759 „*Schmücke dich, o liebe Seele*“, schon in der alten Bach-Ausgabe (BG) als zweifelhaft abgedruckt<sup>7</sup>, ist bestimmt von G. A. Homilius, da es in den vier Hauptquellen für Homilius' Orgelwerke<sup>8</sup> steht, in einer sogar in Homilius' wahrscheinlichem Autograph<sup>9</sup>.

Das von Hermann Keller<sup>10</sup> mit den Worten: „*wenn echt, eine frühe, noch ungelenke Studienarbeit Bachs*“ kommentierte Choralvorspiel BWV 762 „*Vater unser im Himmelreich*“ steht mit etwas sparsameren Verzerrungen in dem Konvolut Mus. ms. 30194 (Marburg) anonym, wodurch ein weiterer Schatten auf seine Echtheit fällt.

Das verschollene vierstimmige „*Tantum ergo*“ mit Orgel, von Rust auf Grund einer Verlagsanzeige als Bach-Werk registriert<sup>11</sup>, das vermutlich die Latinisierung einer Kantate sei (wie es deren ja tatsächlich einige gibt, allerdings nicht als „*Tantum ergo*“), dürfte eher eine der zahlreichen lateinischen Umtextierungen des 19. Jahrhunderts von bekannten Bachschen Choralsätzen aus C. Ph. E. Bachs Sammlung sein, unter denen sich auch mehrere „*Tantum ergo*“ befinden<sup>12</sup>.

In dem Sammelband Mus. ms. 30444 (Marburg)<sup>13</sup> steht neben anderen Fugen von Bach<sup>14</sup> als Nr. 27 (dem Titel nach also noch 1805/06 geschrieben) eine es-moll-Fuge von *Sebast. Bach (aus E moll transp.)*<sup>15</sup> mit einem Thema, das nach e-moll zurücktransponiert lautet:



und das nicht im BWV steht, aber natürlich nur in der Rubrik „Zweifelhafte Werke“ hätte Platz finden können. Das Thema hat eine gewisse Familienähnlichkeit mit BWV Anh. 180, so daß man an J. P. Kellner denken könnte. — Daß BWV Anh. 180 von J. P. Kellner

4 so in DStB Berlin Am. B. 515.

5 so in einer der beiden Abschriften in dem Konvolut Mus. ms. 11544 (Marburg). Unter diesem Titel hat es Straube in seinen Choralvorspielen alter Meister bereits als Werk J. P. Kellners veröffentlicht.

6 so in Mus. ms. 40037 (früher Ms. Z. 37) und bei der mit *Poss: Joh: Nic: Forckel / 1764* gezeichneten anderen Abschrift in Mus. ms. 11544 (beide Marburg), wo der Titel beidmal lautet: *Choral (I) Herzlich thut mich verlangen (I) od(er) Adi Herr mich armen Sünder (I) Canto fermo (I) in (I) Soprano (I) á (I) 2 Clavier et Pedal / von (I) Johann Peter Kellner. (I) Arnstadt (.) zu finden bey Johann Jacob Beumelburgen (bzw. Beumelburgen)*. Damit scheint als Quelle die angebliche Druckausgabe (Eitner Q) bezeichnet zu sein, die dem Verf. nicht erreichbar war (das Berliner Exemplar ist Kriegsverlust).

7 vgl. BG 40, S. LII.

8 DStB Berlin Mus. ms. autogr. J. L. Krebs 5, ebenda Mus. ms. 30190, Konservatorium Brüssel Ms. 26573 und Landesbibliothek Dresden Mus. 3031/II/1. Keine dieser Quellen scheint für BG vorgelegen zu haben.

9 Die neuere Signatur Mus. ms. autogr. J. L. Krebs 5 trägt dem Homilius-Faszikel des Konvoluts nicht Rechnung. — Auch K. Anton in Bach-Jahrbuch 1955, S. 15 erwähnt ein Homilius-Autograph von BWV 759.

10 Vorwort zu Band IX der Peters-Ausgabe.

11 BG 11, 1, S. XVIII; vgl. Schmieder BWV S. XII.

12 siehe G. Feder: *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen I*, Diss. Kiel 1955, S. 89 ff.

13 *Orgel-Fugen I in / alle Töne / der beiderlei Tonarten / von / verschiedenen Meistern. I Gesammelt u. geschrieben / von mir Joh. Bubak / im Jahre 1805 u. 1806 / zu Rakonitz. / Überbunden, mit No. 57 bis 60 vermehrt / und mit den Anmerkungen (es sind wohl die Komponisten-Biographien am Schluß gemeint) versehen / im Jahre 1830 zu Pilsen, im / Monate Jänner.*

14 Klavierfugen BWV 860, 2 nach *Ges* transponiert (*Jos. Seger nach S. Bach*), BWV 910, 4 und BWV 857, 2 nach *gis* transponiert, ferner Orgelfuge BWV 552, 2 in verkürzter und klassizistisch simplifizierter Bearbeitung.

15 Die Transposition geschah wahrscheinlich, um dem Titel entsprechend Fugen „*in alle Töne*“ zu bekommen.



stammt <sup>16</sup>, scheint dadurch bekräftigt zu werden, daß dasselbe Thema mit geringfügiger Abweichung einer Doppelfuge zugrunde liegt, die sich in Ms. 4 der Musikbibliothek Leipzig unter dem Titel *Fuga in D mol con 2 Thema / pedaliter / di / J. P. Kellner. / Scrips: / AG Wedmar.* und (ohne Hinweis auf Pedalmitwirkung) unter dem Titel *Fuga in Db di Kellner* in Mus. ms. 11544 (Marburg) findet.

Im *Neuen deutschen Orgel-Magazin . . . herausgegeben von der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung in Magdeburg* (Bd. I, Lief. II, S. 11, Nr. 8) wird ein achttaktiges (!) Trio als *figurirter Choral: Ach bleib mit deiner Gnade*



J. S. Bach zugeschrieben — eine „Bereicherung“ für den Anhang im BWV.

Reinhard Vollhardt<sup>17</sup> erwähnt unter den Beständen der Kantorei Crimmitschau als von J. S. Bach stammend eine Kantate „*Sei willkommen, mächtiger Herrscher*“. Wenn seine Angabe exakt wäre, würde man bis heute eine möglicherweise echte Kantate J. S. Bachs übersehen haben. Eine Untersuchung des Manuskripts<sup>18</sup> ergab aber, daß der Titel lautet: *Festo Nativ. Christi. / Sey willkömen, du mächtiger Herrscher / a / 2 Corni in F. / 2 Oboi* (ergänzt: *a se piace*) / *2 Violini / Viola / 4 Voci / con / Fondam. / di Bach.* (ferner: *Correct. scr.*<sup>19</sup> und von anderer Hand ein Fragezeichen hinter dem Autornamen). Das Werk ist also gar nicht Johann Sebastian Bach zugeschrieben; man könnte daher auch an einen der anderen Träger des Namens Bach denken, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts oder etwas später Kirchenkantaten schrieben (W. Friedemann, C. Ph. Emanuel, J. Ernst, J. Ch. Friedrich), wenn nicht die Zuschreibung *di Bach* überhaupt ganz falsch ist, denn von den nachgewiesenen Kantaten der Genannten scheint es keine zu sein. Das viersätzige Werk — durchschnittliche Kantorenmusik aus dem Zeitalter des Rationalismus — ist im Sinne jenes Friedberger Kantors gehalten, der 1768 auf höhere Ermahnung zur Verkürzung der Kirchenmusik hin versprach, es „*künftig bei einem Tutti* (hier als Da-Capochorarie), *einem wohlklingenden* (d. h. vermutlich akkompagnierten, wie hier der Fall) *Recitativ, einer Arie* (hier mit Da Capo) *und dem Choral* (hier in *simplici stylo*)“ bewenden zu lassen<sup>20</sup>. Der erste Chöreinsatz lautet



Sei willkommen

<sup>16</sup> Diese Zuweisung nahm Seiffert auf Grund einer damals in seinem Besitz befindlichen Handschrift (Poss: Dröbs) vor, in der das Werk als *di Kellner* bezeichnet war (siehe *Bach-Jahrbuch* 1907, S. 180).

<sup>17</sup> *Geschichte der Cantoren und Organisten von den Städten im Königreich Sachsen*, Berlin 1899, S. 53.

<sup>18</sup> Für freundliche Ermöglichung der Prüfung dankt Verf. Herrn Kirchenmusikdirektor Edgar Thomaschke in Crimmitschau.

<sup>19</sup> Vermutlich geschah die Abschrift nach einem Stimmensatz, wofür die schlechte vertikale Anordnung und die Aufnahme von Kammerton-Violone und Chorton-Organostimme in die Partitur spricht.

<sup>20</sup> zitiert nach Karl Schmidt: *Beiträge zur Kenntnis des musikalischen Lebens in der ehemaligen Reichsstadt*



und der Beginn der Singstimme in der Arie



## Über die Generalbaßbegleitung zu Kammermusikwerken Bachs\*

Schlußwort

VON FRITZ OBERDOERFFER, AUSTIN (TEXAS)

Auf Seite 144 des Jahrgangs X wendet sich Rudolf Steglich gegen meine Ausführungen im selben Jahrgang (S. 61 ff.) und wehrt sich ganz besonders gegen den Ausdruck „*neutrale*“ Begleitung. Gleichzeitig wirft er mir einige Ungenauigkeiten oder absichtliche Unterbewertung geschichtlicher Zeugnisse vor.

Da mein Artikel keine vollständige Generalbaßlehre sein sollte und natürlich auch nicht sein konnte, so wurde nur das Problem des prinzipiellen Verhältnisses zwischen den komponierten Stimmen und der Generalbaßbegleitung, besonders der Führung ihrer Oberstimme, herausgegriffen. Das vielleicht nicht ganz glücklich gewählte Wort „*neutral*“ sollte in diesem Zusammenhang auf eine Begleitung hindeuten, die den harmonischen Gehalt einer Komposition in fließendem vierstimmigem Satz zur Darstellung bringt. Das heißt, die rechte Hand des Begleiters hat die Akkordlagen so zu wählen, daß eine natürlich fließende Oberstimme ohne zu viele Tonwiederholungen resultiert, die möglichst *f*“ oder *g*“ nicht übersteigt. Insoweit ist die Oberstimme „singend“. (Wir werden weiter unten noch einmal auf diesen Begriff zurückkommen.) „*Neutral*“ ist sie aber insofern, als sie kein thematischer Bestandteil der Komposition ist und auch nicht sein darf, da sie sonst der von allen Theoretikern betonten Grundregel der Generalbaßbegleitung widerspricht, die Aufmerksamkeit des Hörers von den Hauptstimmen nicht abzulenken. Wenn aber die Oberstimme der Begleitung sich in irgendeiner Form thematisch zu beteiligen beginnt, so lenkt sie dadurch den Hörer von den komponierten Stimmen ab, die ja so angelegt sind, daß sie die thematische Entwicklung eines Satzes allein bestreiten, ganz besonders bei Bach. Es könnte sich bei ihrer Beteiligung dann entweder nur um kleine thematische Floskeln handeln, die aufgegriffen und dann wieder fallen gelassen werden, oder aber (wie bei der von Eta Harich-Schneider vorgeschlagenen Begleitung für den letzten Satz von Bachs Sonate für Flöte und Generalbaß in E-dur) um den Versuch, mit der vom Baß übernommenen zweiten Hälfte des Anfangsthemas Motive aus der ersten Hälfte des Themas zu kombinieren. In beiden Fällen handelt es sich um eine Ablenkung des Hörers von thematisch Wichtigem zu thematisch Unwichtigem. Im ersten Fall wird er auf den Beginn einer weiteren thematischen Stimme aufmerksam gemacht, die dann naturgemäß so plötzlich, wie sie auftaucht, wieder verschwindet, also nur geeignet ist, die klar gezeichneten Linien der Hauptstimme zu verunklären. Im zweiten Falle soll der Hörer sich von der ersten, von der Flöte vorgebrachten Hälfte des Themas dessen Fortsetzung im Baß zuwenden. Wenn nun die Oberstimme der Begleitung versucht, das Motiv der Flöte weiterzuentwickeln, wird der Hörer naturgemäß dieser Entwicklung folgen und mittlerweile die eigentliche Fortsetzung des

Friedberg i. d. W., Leipzig 1918, S. 52. — Beiläufig sei darauf hingewiesen, daß G. Tischer und K. Burckhard in ihrem *Musikalienkatalog der Hauptkirche zu Sorau N./L.* (Beilage zu den *MFM* 1902, S. 14) eine Kantate „*Deiner Güte, deiner Macht*“ von Sigl. Bache namhaft machen und daß im Nachlaßverzeichnis des hallischen Organisten Adam Meissner von 1718 (bei W. Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle*, Musikbeilagen und Abhandlungen zum 2. Band, 1. Halbband, Halle-Berlin 1940, S. 72 ff.) unter Nr. 25 (das gleiche Werk unter Nr. 147) steht: *Dow: Invoc. et 21. p. Trin: Wir haben nicht mit Fleisch und Blut à 9. Bach.*

\* Hiermit schließen wir die Debatte. Die Schriftleitung.

Themas im Baß verpassen. Gerade heute, wo die Hörer nicht mehr gewohnt sind, einen Baß als Hauptstimme zu verstehen, muß eine solche Ablenkung vermieden werden. Es handelt sich in diesen Fällen natürlich nicht um ein dynamisches Übergewicht der Begleitung, sondern einfach um eine Ablenkung des Hörers von der jeweiligen Hauptsache.

Der Part der rechten Hand des Begleiters braucht deshalb noch lange keine tote, eintönige Folge gleichmäßiger Akkordschläge zu sein. Erstens ist er ja vom Rhythmus des Basses weitgehend abhängig, und außerdem kann gelegentlich eine seiner Stimmen in Terzen oder Sexten mit dem Baß geführt werden, auch wenn dieser einmal schnellere Figurationen ausführen sollte. Zweitens kann der Spieler, je nach der musikalischen Situation, von mehr oder weniger Bindungen Gebrauch machen oder seine Akkorde einmal voller und dann wieder durchsichtiger nehmen und sich so dem wechselnden Vortrag der Hauptstimme schmiegsam anpassen. Bei schwächer bezifferten Bässen mag er auch Durchgangsnoten spielen, wo sie nicht vorgezeichnet sind. Dies trifft allerdings nicht auf Bachs Musik zu, denn er pflegte seine Bässe sehr genau zu beziffern. Daß auch hier und da in einer der Stimmen eine Verzierung angebracht werden möge, lehrt Heinichen 1728, wenn er auch 1711 (Kap. 5 § 24—28) den Gebrauch von Trillern und verziertes Spiel im allgemeinen auf dem Cembalo nicht für günstig hält, „denn im Generalbaß und überdies auf dem Clavicimbel ist es, zumal bei voller Musik, ohnedies fast überflüssig“.

Das augenscheinlich mißverständene Wort „neutral“ ist in einem ganz bestimmten, technischen Sinne verwandt und darf nicht so gedeutet werden, als ob der Spieler, unbekümmert um die Musik, die er begleitet, gleichgültig seine Akkorde herunterspielen sollte. Schließlich ist doch ein ganz wesentlicher Teil einer Komposition ihre bewegte, harmonische Ordnung, ganz besonders im Falle Bach, und bei solistisch besetzter Musik ist deren möglichst klare Darstellung ganz in die Hände des Generalbassisten gelegt. Wenn er seiner Aufgabe gewachsen ist, wird seine Begleitung „touchant“ sein, wie ja auch Gerber die von seinem Vater ohne Beteiligung einer Solostimme gespielten Begleitungen, die noch aus dessen Lehrzeit bei Bach stammten, augenscheinlich für „touchant“ hielt. Daß eine nichtthematische Begleitung sehr wohl möglich ist, hat ja Bach selbst in der ausgeschriebenen Begleitung des 2. Satzes seiner Flötensonate in h-moll gezeigt, die in mancher Hinsicht einer Generalbaßbegleitung nahekommt und die er durchaus werkgemäß „touchant“ zu schreiben wußte, ohne daß ihm gelegentlich Motive der Solostimme in die Finger kamen, was hier mit Leichtigkeit hätte geschehen können. Dieser thematischen Zurückhaltung der Begleitung liegt doch offenkundig das von allen Generalbaßlehren betonte Prinzip zugrunde, daß die Begleitung nicht von der Melodie des Solisten ablenken dürfe.

Die von Steglich herangezogene, bekannte Briefstelle Philipp Emanuel Bachs, in der dieser erwähnt, daß sein Vater sehr stark auf das Aussetzen der Stimmen im Generalbaß drang, handelt nicht vom Akkompagnement, sondern vom Generalbaß als Teil des Theorieunterrichts, nämlich der Harmonielehre. Die Briefstelle sei hier vollständig zitiert:<sup>1</sup> „In der Komposition ging er gleich an das Nützliche mit seinen Scholaren, mit Hinweglassung aller der trockenen Arten (im Original unterstrichen) von Kontrapunkten, wie sie in Fuxen u. anderen stehen. Den Anfang mußten seine Schüler mit der Erlernung des reinen vierstimmigen Generalbasses machen. Hiernach ging er mit ihnen an die Choräle; setzte erstlich selbst den Baß dazu, und den Alt und den Tenor mußten sie selbst erfinden. Alsdann erst lehrte er sie selbst Bässe machen. Besonders drang er sehr stark auf das Aussetzen der Stimmen im Generalbass. Bei der Lehrart in Fugen fing er mit ihnen die Zweistimmige an, usw. (sic!). Das Aussetzen des Generalbaßes und die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Komposition, quoad Harmoniam.“

<sup>1</sup> *Bach-Urkunden*, hrsg. Max Schneider. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft Jg. XVII, Heft 3, Brief von C. Ph. E. Bach an Forkel vom 13. Januar 1775, in dem er einige Fragen Forkels beantwortet. Obiges Zitat aus der Antwort auf Frage 9, in der sich Forkel augenscheinlich nach Bachs Lehrmethode erkundigt hatte.

Diese Briefstelle sagt über die eigentliche Generalbaßbegleitung nichts aus, sondern stellt nur fest, daß Bach in der Harmonielehre auf einen reinen vierstimmigen Satz drang. Wir können natürlich mit Sicherheit annehmen, daß Bach auch von einer Generalbaßbegleitung verlangte, daß der ihr zugrunde liegende vierstimmige Satz rein sei und, wie oben betont, die günstigsten melodischen Fortschreitungen in der Oberstimme bringe. Das bedeutet aber keineswegs ein im polyphonen Sinne „stimmiges“ Accompagnement und hat auch mit einer thematischen Gestaltung der Oberstimme des Begleitparts nichts zu tun, sondern führt vielmehr zu dem, was Gerber an den Begleitungen seines Vaters so bewunderte, „dem Gesang der Stimmen untereinander“.

Die von mir am Schluß meines Artikels kurz angezogene Briefstelle Philipp Emanuels ist übrigens nicht von mir, sondern schon von ihm selbst „entwertet“ worden, indem er von seinem Vater schreibt: „Vermöge seiner Größe in der Harmonie, hat er mehr als einmal Trios accompagniert, und, weil er aufgeräumt war, und wußte, daß der Komponist dieser Trios es nicht übel nehmen würde, aus dem Stegreif und aus einer elend bezifferten ihm vorgelegten Baßstimme ein vollkommenes Quatuor daraus gemacht, worüber der Komponist dieses Trios staunte“<sup>2</sup>. Daraus muß doch jeder unvoreingenommene Leser schließen, daß diese Art der Begleitung einen Ausnahmefall darstellte, aus dem man nur lernen kann, wie in normalen Fällen nicht begleitet werden darf.

Dem steht die von Steglich zitierte Äußerung Mizlers nicht entgegen, wenn man nur nicht zuviel in sie hineinlesen will. Nicht um Mizlers Lob zu entwerten, sondern um es ins richtige Licht zu setzen, war es notwendig, auf die Stilwandlung um 1750 hinzuweisen. Mizler gibt ja nur seinen Eindruck von Bachs Begleitung wieder, und dieser konnte nicht unabhängig sein von den allgemeinen musikalischen Bestrebungen seiner Zeit. Man darf nicht vergessen, daß Mizler einer jüngeren Generation als Bach angehörte und nur um wenige Jahre älter war als C. Ph. E. Bach. Es ist nun allgemein üblich, Bachs Todesjahr 1750 als Stichdatum für die Wendung zum galanten Stil zu setzen, wobei als bekannt vorausgesetzt werden durfte, daß diese Stilwandlung schon geraume Zeit früher begann und selbst vor Bachs eigener Familie nicht Halt machte, wie viele Kompositionen Philipp Emanuels aus den 1730er Jahren zeigen. Von „nachbachischer Stilwandlung“ darf man also nur in ganz allgemeinem Zusammenhang reden, wobei man sich aber bewußt sein muß, daß dieser allmähliche stilistische Umschwung schon zu Bachs Lebzeiten weitere Kreise zu ziehen begonnen hatte.

Doch zurück zu Mizler! Schon Spitta hat versucht, dessen von Steglich zitierten Ausspruch ins rechte Licht zu setzen<sup>3</sup>, indem er auf eine Besprechung von Werckmeisters Generalbaßlehre eingeht, die Mizler im zweiten Teil seiner *Musikalischen Bibliothek* bringt. Anschließend an Werckmeisters Satz, daß zu einer angenehmen Fortschreitung der Harmonie im Accompagnement mehr gehöre, als Quinten und Oktaven zu vermeiden, meint Mizler, dieses „mehr“ sei die Melodie, und Melodie sei eine solche Veränderung der Töne, die man bequem singen könne und die dem Gehöre angenehm sei. Da man aber in den besten Melodien die wenigsten Sprünge bemerke, so folge, daß ein Generalbassist keine auffälligen Sprünge machen dürfe, wenn er das Wesen der Melodie nicht verderben wolle.

Die Fähigkeit, in der Improvisation einer vierstimmigen Generalbaßbegleitung der Oberstimme nur günstige melodische Fortschreitungen zu geben, konnte damals augenscheinlich nicht ohne weiteres vorausgesetzt werden, da die Lehrbücher immer wieder vor Umherspringen der rechten Hand warnen. Viele Autoren, unter ihnen Mattheson, auf den auch Mizler sich bezieht, empfehlen deshalb, dem Lernenden vor dem Studium des Generalbasses Handstücke, das heißt originale Klavierkompositionen in die Hand zu geben, um ihn so an eine melodisch zusammenhängende Führung der rechten Hand zu gewöhnen. Man darf sich

<sup>2</sup> a. a. O. Aus undatiertem Brief an Forkel.

<sup>3</sup> Ph. Spitta, *J. S. Bach*, Bd. II, S. 126 f.

aber unter diesem „singenden“ Wesen, wie Mattheson es in seiner *Kleinen Generalbaßschule*, 1735, nennt, nicht zuviel vorstellen, denn Mattheson lehrt noch den alten Fingersatz, der bei weniger als vierstimmigen Akkorden der rechten Hand keinen Gebrauch vom Daumen macht. Daraus darf man wohl schließen, daß er hier vom Spieler nur verlangt, die Lage seiner Akkorde so zu wählen, daß die Oberstimme melodisch günstige Fortschreitungen bekommt, wie es so gut wie alle Generalbaßlehren fordern.

Es ist eigentümlich, daß den ausgesetzten Generalbässen, die wir, wenn auch nur in geringer Anzahl, aus Bachs Kreise haben, in der Zeit nach Spitta nur ein ganz untergeordneter Zeugniswert beigemessen wurde. Die paar von Helmuth Schultz 1932 veröffentlichten autographen Takte Bachs zu einem Baßthema kamen zu spät, um noch irgendeinen Einfluß auf einmal geformte Ansichten ausüben zu können, oder blieben überhaupt unbeachtet. Gerbers Ausarbeitung des Basses zu einer Violinsonate Albinonis wurde als Schülerarbeit nicht für beweiskräftig gehalten, und Kirnbergers Aussetzung des Mittelsatzes der c-moll-Triosonate Bachs wurde für ein Elaborat eines trockenen Theoretikers gehalten. Wie man auch über Gerbers und Kirnbergers Fähigkeiten denken mag: beide waren große Verehrer Bachs und hielten hoch, was sie bei ihm gelernt hatten. Beider Beispiele zeigen aber ebenso deutlich wie die von Bach selbst überlieferten Takte, daß eine selbständige Gestaltung einer Oberstimmemelodie in der Generalbaßbegleitung nicht erwartet wurde. Auch C. Ph. E. Bach lehrt keine Generalbaßbegleitung mit melodisch erfundener Oberstimme. In seinem Lehrbuch weist er zwar mehrfach auf die Unterschiede der Generalbaßpraxis seiner Zeit und der der älteren Generation hin. Ein prinzipieller Unterschied in der Behandlung der Oberstimme scheint aber nicht bestanden zu haben, da er ihn, trotz großer Ausführlichkeit in vielen Punkten, nicht erwähnt. — Schließlich darf auch nicht übersehen werden, daß eine freie melodische und besonders eine thematische Führung der Oberstimme mit einer immer wieder betonten Regel in Widerspruch geraten muß, nämlich mit der rechten Hand nicht zu springen, sondern notwendige Lagenwechsel nur an bestimmten, festgesetzten Stellen vorzunehmen.

Wenn man nun den gesicherten geschichtlichen Zeugnissen, die in überwiegender Anzahl vorliegen, zu folgen versucht, so bedeutet das wohl kaum ein Ausschütten des Kindes mit dem Bade, sondern eher, daß man bei vorsichtigem Ausschütten des Bades zu seinem Erstaunen feststellen mußte, daß gar kein Kind darin gewesen war.

### *Zur Frage J. S. Bach – Marcello*

VON ALBERT VAN DER LINDEN, BRÜSSEL

Seit den Ausführungen von R. Eitner<sup>1</sup>, M. Seiffert<sup>2</sup> und A. Schering<sup>3</sup> wird das Klavierkonzert BWV 974 von J. S. Bach gewöhnlich als die Bearbeitung eines Oboenkonzertes von Benedetto Marcello betrachtet.

Eitner gründet seine Mitteilung auf die Erwähnung eines Ms. der ehemaligen Hofbibliothek in Darmstadt, dessen Titel lautet: *Concerto di B. Marcello accommodé au Clavessin de J. S. Bach*. Schering fügt hinzu, er habe dasselbe Konzert in der ehemaligen Großherzoglichen Bibliothek zu Schwerin gefunden, mit dem Titel: *Concerto à 5: Hautbois, Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Basso Continuo di Marcello*.

Zweifellos muß man darauf aufmerksam machen, daß diese zweite Titelangabe nicht den Vornamen von Marcello bringt. Die Darmstädter Titelangabe soll nach Seiffert<sup>4</sup> von späterer Hand stammen.

<sup>1</sup> MfM 1891, S. 193.

<sup>2</sup> *Geschichte der Klaviermusik I*, 1899, S. 378.

<sup>3</sup> SIMG IV, 1902/03, S. 236 ff.

<sup>4</sup> a. a. O.

Es kann nun kein Zweifel darüber bestehen, daß hier eine Verwechslung Benedetto Marcellos mit seinem Bruder Alessandro vorliegt. Dieser veröffentlichte in Amsterdam bei Jeanne Rogier ein Oboenkonzert in einer Sammlung *Concerti a Cinque (Libro Primo)*. Diese mit der Verlagsnummer 432 veröffentlichte Sammlung enthält außerdem Konzerte von G. Sammartini (Nr. 1), G. Valentini (Nr. 3 und 4), G. Rampin (Nr. 5) und A. Vivaldi (Nr. 6)<sup>5</sup>. Das zweite Konzert, also das von Alessandro Marcello, ist das von J. S. Bach für Klavier bearbeitete.

Angesichts dieser Tatsache ist demnach Alessandro Marcello als Komponist des seinem Bruder irrtümlich zugeschriebenen Konzerts anzuerkennen.

## *Johann Zach in Dillingen und Wallerstein*

VON ADOLF LAYER, DILLINGEN

Die musikgeschichtliche Forschung hat sich in den letzten Jahrzehnten mehrmals mit der Persönlichkeit und dem Werk des kurmainzischen Hofkapellmeisters Johann Zach beschäftigt<sup>1</sup>. Eine abschließende Biographie über diesen bedeutenden Wegbereiter der klassischen Sinfonie steht jedoch noch aus. Es liegen nur spärliche Nachrichten über die Lebensschicksale des Meisters in den Jahren nach seiner Entlassung in Mainz vor. Der vorliegende Beitrag bringt dazu einige unbekanntes Belege.

Im Jahre 1745 hatte Zach die kurmainzische Hofkapellmeisterstelle angetreten. Bereits fünf Jahre später war er dann wegen „Geisteskrankheit“ von seinem Amte suspendiert worden. 1756 schließlich mußte er seine Stelle einem böhmischen Landsmann, dem fürstbischöflich augsburgischen Hofmusikdirektor Johann Michael Schmidt, überlassen. Fortan scheint er ein unstetes Wanderleben geführt zu haben.

Erstmals finden wir ihn dann im Herbst 1759 am Hofe des Augsburger Fürstbischofs Joseph Landgraf von Hessen-Darmstadt, eines großen Musikenthusiasten, in dessen Residenz zu Dillingen an der Donau. Die Hofzahlamtsrechnung des Hochstiftes Augsburg 1759/60 enthält darüber folgende Einträge:

„Den. 5. Octobris, umb gemachte Zöhrungen des gewesten Chur Maintz: Capellmeisters Zach an den Traubenwirth in Dillingen 5 fl 51 kr. Und wurden ihme Zach selbst zu einer Reiß zöhrung gnädigst angeschafft an. 2. Carlius . . . 22 fl.“<sup>2</sup>

Demnach weilte Zach Anfang Oktober 1759 in Dillingen, wo er in der noch heute bestehenden Gastwirtschaft „Zur Traube“ Quartier bezog. Der Zweck des Aufenthalts geht aus den beiden Rechnungsposten nicht hervor. Auffallend ist, daß der musikliebende Fürst den früheren kurmainzischen Kapellmeister, der ihm vielleicht neue Kompositionen überbrachte, mit einem ansehnlichen Gastgeschenk entließ.

Zach lebte damals vermutlich längere Zeit in Süddeutschland. Acht Jahre nach dem Besuch in der Dillinger Residenz, 1767, hielt er sich im Zisterzienserkloster Stams im tirolischen Oberinntal auf und hinterließ dort eine Reihe kirchlicher und weltlicher Kompositionen. Wie Walter Senn nachweist, war er wiederum 1769 bis Mitte Juni und 1771 vom 21. Januar bis zum 12. März in Stams, von wo er sich nach Italien begab. Auf der Rückreise wurde ihm in Brixen nach zweimonatigem Aufenthalt am 12. Juni 1772 ein Paß ins „römische Reich“ ausgestellt<sup>3</sup>.

<sup>5</sup> Das einzige, Eitner bekannte Exemplar (s. Quellenlexikon VIII, 278) gehörte zur Bibliothek Wagener. Es befindet sich heute in der Sammlung Scheurleer der Musikbibliothek des Gemeentemuseum in Den Haag.

<sup>1</sup> Vgl. die Zach-Monographie von Karl Michael Komma (Bärenreiter-Verlag Kassel 1938) und den Aufsatz über Johann Zach von Adam Gottron und Walter Senn in Mainzer Zeitschrift 50, 1955, S. 81–94.

<sup>2</sup> Bayerisches Staatsarchiv Neuburg, Augsburger Pflegeämter Nr. 2064, S. 191.

<sup>3</sup> Gottron–Senn, a. a. O., S. 81.

Ein halbes Jahr später, Mitte Januar 1773, taucht Zachs Name in den Hofhaltungsrechnungen von Wallerstein im Ries auf<sup>4</sup>. Der Eintrag lautet: *Auf Verehrung . . . „Dem Musico Zach. Douceur auf gnädigsten Befehl, w. R. de 16: Jan: 22f.“*. Dieser Aufenthalt in der Wallersteiner Residenz fällt in die Monate vor dem Regierungsantritt des jungen Grafen und späteren Fürsten Kraft Ernst, dessen Hoforchester bald nach dem Besuch Zachs zu den besten Deutschlands zählte. Möglicherweise war Zachs Anwesenheit nicht ohne Bedeutung für die spätere Zusammensetzung dieser Kapelle; auffallend bleibt jedenfalls, wie stark in ihr das böhmische Element vertreten war<sup>5</sup>. Die Nachricht über Zachs Aufenthalt in Wallerstein ist bisher eines der letzten archivalischen Zeugnisse über den bedeutenden böhmischen Komponisten. Die Angaben über seinen Tod im Irrenhaus zu Bruchsal im selben Jahre scheinen nicht erwiesen zu sein.

### Neuausgaben von Buxtehude-Kantaten

VON ALFRED DÜRR, GÖTTINGEN

In letzter Zeit ist eine Anzahl von Kantaten Buxtehudes in praktischen Neuausgaben erschienen<sup>1</sup>, die im folgenden zusammenfassend betrachtet werden sollen:

1. Erhalt uns Herr bei deinem Wort. Choralkantate für vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Violone und Basso continuo. Herausgegeben von Dietrich Kilian (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin. Herausgegeben von Adam Adrio. Band I, Heft 4). Berlin o. J. (1956), Merseburger. 20 S.
2. Herren vår Gud / Der Herr erhöh dich. Choralkantate. Die übrigen Angaben wie zu 1. (Veröffentlichungen . . . , Bd. I, H. 5). 12 S.
3. All solch dein Güt wir preisen. Choralkantate für fünfstimmigen Chor, 2 Violinen, 2 Violon, Violone und Basso continuo. Herausgegeben von Dietrich Kilian (Veröffentlichungen . . . , Bd. I, H. 6). Berlin o. J. (1956), Merseburger. 12 S.
4. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ. Kantate für fünfstimmigen Chor, 2 Violinen, Violoncell und Basso continuo. Herausgegeben von Søren Sørensen. København o. J. (1956), Engstrøm & Sødning. 16 S.
5. Titel und Besetzung wie 1. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 16 S.
6. Titel und Besetzung wie 3. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 12 S.
7. Der Herr ist mit mir. Kantate für vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Violone (Violoncello) und Basso continuo. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 24 S.
8. Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. Choralkantate für fünfstimmigen Chor, Streicher, zwei Trompeten und Basso continuo. Herausgegeben von Bruno Grusnick. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 43 S.
9. Wachtet auf, ruft uns die Stimme (Chorale Concertato). Kantate für 3 Singstimmen, 2 Violinen und Basso continuo. Herausgegeben von Traugott Fedtke. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 50 S.
10. Mit Fried und Freud ich fahr dahin (Trauermusik auf den Tod seines Vaters). Choral-kantate für Alt und Baß (Soli oder Chor), Instrumente und Basso continuo. Herausgegeben von Traugott Fedtke. Kassel und Basel o. J. (1956), Bärenreiter. 15 S.

<sup>4</sup> Fürstliches Archiv Wallerstein, Hofhaltungsrechnung 1773, S. 5.

<sup>5</sup> Vgl. L. Schieder, *Die Blütezeit der Oettingen Wallersteinschen Hofkapelle* in SIMG IX, 1907, S. 83–130.

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch den Bericht des Verf. über *Grundsätzliches und Spezielles zu Neuausgaben barocker Kirchenmusik* in Jahrgang IX, S. 213 ff. dieser Zeitschrift.

Ähnlich wie in den a. a. O. besprochenen Publikationen steht auch diesmal wieder der Blick auf die praktische Verwendbarkeit bei der Auswahl der Kompositionen im Vordergrund: Die kirchenmusikalische Eignung, Bindung an einen Cantus firmus, eine leichte Realisierbarkeit der Besetzung — überwiegend Chor und Streicher — waren offensichtlich für die Auswahl mitbestimmend.

In den Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin — Nr. 1 bis 3 — ist freilich außerdem die Tendenz zu systematischer Vervollständigung des bisher Publizierten bemerkenswert, die dieser Reihe eine erhöhte wissenschaftliche Bedeutung zukommen läßt; auch Nr. 4 will insofern eine Lücke füllen, als sie mit einer von Pirro und Blume übersehenen Choralkantate aus der Sammlung Düben bekannt macht. Demgegenüber sind die Kasseler Neuausgaben 5 bis 10 in erster Linie der Praxis zgedacht; wiewohl sie auch kritisch ediert sind, waren ihre Herausgeber doch der Notwendigkeit enthoben, der Systematik zuliebe auch qualitativ belanglose Werke in ihre Edition aufzunehmen — kein Wunder, daß man gerade hier auf die interessantesten Neuigkeiten stößt! Bedauerlich bleibt freilich die Planlosigkeit, die die Publikation des Buxtehudeschen Kantatenwerks kennzeichnet und die Frage nach einer zentralen Steuerung aufwerfen läßt: Es liegt doch gewiß kein besonderes Interesse vor, gleich je zwei Kantaten (1 und 5 sowie 3 und 6) innerhalb eines und desselben Jahres doppelt erscheinen zu lassen!

Die Kantaten 1 bis 3 führen den ersten Band der Berliner Publikationsreihe zu Ende; 1 und 2 halten sich mit Ausnahme einer figurativen Auflockerung des Schluß-„Amen“ im Stil der anfangs veröffentlichten drei Kantaten<sup>2</sup>. Demgegenüber gibt sich Nr. 3 durch stärkere Besetzung, freiere Behandlung des Cantus firmus und polyphone Auflockerung anspruchsvoller, was Grusnick zu dem Votum veranlaßt, man solle „diesen Kantatensatz nicht in die schlichten Choräle ‚figuraliter‘ einreihen“ (in Nr. 6). Er sieht in der Komposition, mit F. Blume, ein Fragment, „den Tutti-Schlußstein einer großen Neujahresmusik“, und begründet seine Vermutung vornehmlich mit der Angabe des Titels „a. 10. vel 20.“, die sich auf den vorhandenen Teil nicht anwenden lasse, „da dessen Anlage weder im Chor noch besonders im Orchester eine Aufgliederung in Solo- und Tuttigruppen aufweist“. Dann würde der originale Titel freilich einen Widerspruch in sich enthalten; denn er nennt als Überschrift ausdrücklich nur die erhaltene Schlußstrophe des Eberschen Neujahrliedes, könnte also nur den auf die Besetzung bezüglichen Teil der Überschrift einer früheren, vollständigeren Fassung entlehnt haben. Kilian (in 3) verzichtet demgegenüber auf die Bruchstücktheorie und weist auf verschiedene „Tutti“-Vorschriften in der Violone-Stimme hin, die Grusnick (vielleicht absichtlich, weil unergiebig) unerwähnt läßt und die nun doch wieder den von Grusnick verworfenen Gedanken an eine Ripieno-Verdoppelung des überlieferten Werkes zu rechtfertigen scheinen. Allein, auch Kilian resigniert: „Auch durch diese ergibt sich kein klares Bild, wie der Komponist von der Möglichkeit der einfachen und der doppelten Besetzung der Stimmen . . . Gebrauch gemacht hat.“ Kilian verzichtet daher auch in seiner Neuausgabe auf eine verbindliche Interpretation der Tutti-Angaben, womit wiederum der wissenschaftliche Charakter der Ausgabe betont wird; denn in einer praktischen Ausgabe (und das will diese Edition freilich gleichzeitig auch sein!) ist das Weiterreichen unverdauter Quellenprobleme an den Benutzer von zweifelhaftem Wert. — Die Kritischen Berichte, die den Ausgaben 1 bis 3 beigefügt sind, bieten alles Wissenswerte in übersichtlicher Anordnung, höchstens sollte man, wenn das Wort Basso in der Quelle mit Lang-s und Rund-s geschrieben ist, dies in Antiqua nicht zu „Bahso“ verfälschen, sondern, wenn nicht durch „Basso“, dann etwa durch „Baßo“ wiedergeben. Problematisch scheinen mir ferner auch immer wieder Behauptungen über eigenmächtige Veränderungen der Liedmelodie durch Buxtehude zu sein; sie sind nur da berechtigt, wo der Herausgeber

<sup>2</sup> Vgl. deren Besprechung a. a. O.



nachweisen kann, daß diese Veränderungen nicht etwa in der lokalen Tradition vorgebildet sind. Wenn also Kilian z. B. in 1 behauptet, Buxtehude habe die erste und zweite Zeile des *Da pacem* noch auf die Klugsche Melodie („*Erhalt uns Herr*“) gesetzt, „*um beide Textteile in eine enge Verbindung zu bringen*“, so bleibt er uns den Beweis dafür schuldig, daß der Komponist hier tatsächlich von der in Lübeck gebräuchlichen Melodiefassung abgewichen ist. Hinweise auf die Wittenberger und Nürnberger Quellen des 16. Jahrhunderts reichen dazu nicht aus.

Auch die Ausgabe 4 bezeichnet sich ausdrücklich als Urtextpublikation. Das schlichte Werk bietet wenig Probleme, wirkt aber durch seine vokale Fünfstimmigkeit klangvoll und durch Taktwechsel und „Amen“-Figuration abwechslungsreich. Ein Kritischer Bericht von minutiöser Genauigkeit befriedigt verwöhnteste Ansprüche, doch sollte es erlaubt sein, das Umschreiben der Akzidenzien nach den heute geltenden Regeln und des Textes in moderne Orthographie generell zu vermerken und ohne Aufzählung jedes einzelnen Falles; sonst wird der Bericht überladen und unübersichtlich.

Die Parallelausgaben 1/5 und 3/6 bieten Gelegenheit zu Textvergleichen; die geringe Zahl der Abweichungen stellt beiden Editoren ein gutes Zeugnis aus. Grusnick als Praktiker bietet bisweilen willkommene Konjekturen, wo Kilian Problematisches beibehält (als Beispiel sei die unbedingt notwendige Korrektur des Tenors in Takt 78 von Nr. 3/6 genannt, die Kilian offenbar im Vertrauen auf den autographen Charakter der Quelle vorzunehmen unterläßt), doch sind die Differenzen, auf's Ganze gesehen, unbedeutend.

Wesentlich anspruchsvoller in Gehalt und Kompositionstechnik sind die Kantaten 7 bis 9. Wie in den bisher genannten, so fehlen auch hier ausgesprochene Solopartien, es handelt sich also — unbeschadet der etwaigen Anbringung von Solo-Tutti-Kontrasten — um reine Chorkantaten, deren Text in Nr. 7 durch zwei Psalmverse, in Nr. 8 und 9 durch einen „per omnes versus“ durchkomponierten Choral gebildet wird. Dem Chor werden dabei z. T. beachtliche Leistungen abverlangt (z. B. in der eindrucksvollen „Amen“-Chaconne von 7), und wenn Grusnick im Vorwort Nr. 8 als „*eine der größten und reifsten vokalen Choral-schöpfungen Dietrich Buxtehudes*“ bezeichnet, so wird man ihm darin beipflichten müssen. Nicht uninteressant ist auch Kantate 9, die bereits in Publikationen der DDT und der Ugrino-Gesamtausgabe vorliegt. Ihr besonderer Reiz besteht in einer Beschränkung der Singstimmen auf Alt, Tenor und Baß, also auf „Männerstimmen“, die in der heute üblichen Besetzung des Alt mit Frauenstimmen nur unzulänglich realisierbar ist: Der Herausgeber hätte an Stelle seines Vorschlags einer Verstärkung des Alt durch tiefe Soprane besser zu einer Verstärkung durch hohe Tenöre geraten! — Die Kritischen Berichte zu diesen drei Kantaten sind — der praktischen Bestimmung entsprechend — kürzer gefaßt. Bei Nr. 9, wo ein Vergleich mit dem Bericht der Ugrino-Ausgabe möglich war, ergeben sich einige Auslassungen, deren Grund (wenigstens ohne Heranziehung der Quelle) angesichts der sonst recht ausführlichen Anmerkungen nicht ganz erklärlich wird.

Gegenüber allen bisher geschilderten Veröffentlichungen nimmt Nr. 10 eine gewisse Sonderstellung ein. Schon die Bezeichnung „*Choralkantate*“ durch den Hrsg. ist mißverständlich; denn über die verlangte Besetzung ist uns im Originaldruck nichts überliefert (die Bemerkung des Originaldrucks: „... *abgesungen von Dieterico Buxtehuden / Organisten*...“ läßt ebenso an eine vokale wie auch an eine Wiedergabe auf der Orgel denken); offenbar lag der Schwerpunkt der Druckveröffentlichung mehr auf einer Darlegung der Kunstfertigkeit des Sohnes, die er gleichsam in einem »Musikalischen Opfer« dem Gedächtnis des Vaters widmete, und nicht so sehr in einer Bereitstellung von Aufführungsmaterial für gleichartige Fälle. Es ist daher nur verständlich, daß bereits zeitgenössische Kopisten das Werk für die Praxis „bearbeiteten“, indem sie einen bezifferten Baß hinzufügten — so im Berliner Codex, den Fedtke als Vorlage für seine Neuausgabe verwendet. Fedtke tut dazu noch ein Übriges und gibt Vorschläge für eine vokal-instrumentale Besetzung. Hier fragt es sich frei-



lich, ob man nicht sinnvoller den von Buxtehude autorisierten Originaldruck als Vorlage gewählt hätte statt einer Abschrift, die, wie ihr Titel zu erkennen gibt, nur sehr mittelbar auf Buxtehude zurückgeht. Wenn der Hrsg. sein Vorgehen damit begründet, daß die Berliner Handschrift „vollständiger“ sei (gemeint ist damit offenbar der zugefügte Generalbaß), so bleibt es doch fraglich, ob diese „Vervollständigung“ wirklich im Sinne des Komponisten ist. Welchen Grund hätte Buxtehude gehabt, seinen Druck „unvollständig“ hinausgehen zu lassen? Muß man nicht wenigstens mit der Möglichkeit einer Bestimmung des Werkes für die Orgel rechnen? Und dann natürlich ohne Continuo? — Zudem scheint die Berliner Hs. auch noch eine Anzahl zweifelhafter Lesarten zu enthalten; jedenfalls finden sich in der Ugrino-Ausgabe mehrfach genauere Entsprechungen zwischen Contrapunctus und zugehöriger Evolutio, wo Fedtke ohne Zwang Abweichungen bietet, so im Satz I (Contrapunctus/Evolutio); Takt 3 (Tenor/Alt); Takt 12—13 (Alt/Tenor); Takt 19 (Tenor/Alt) und in Satz II, Takt 6—7 (Baß/Sopran); Takt 18 (Alt/Tenor).

Die vorgelegten Neuausgaben vermitteln einen starken Eindruck von der Spannweite im Chorkantatenschaffen dieses bedeutsamen Meisters. Hätte sich nicht das Buxtehude-Jahr zum Anlaß nehmen lassen, sein Gesamtschaffen auf vokalem Gebiet planmäßiger als bisher in Neuausgaben zugänglich zu machen?

## Bemerkungen über „Psychoanatomie“ und Tonpsychologie

(Erwiderung an Heinrich Husmann)\*

VON ALBERT WELLEK, MAINZ

Ein Autor, der mit so extrem exponierten Thesen auftritt wie der, daß es eine „Psychoanatomie“ nicht nur überhaupt gebe, sondern daß diese sogar die notwendige und unausweichliche „Grundlage und Voraussetzung“ der Psychophysiologie darstelle, wird sich nicht wundern dürfen, wenn er in Fachkreisen unverbindlicher Ablehnung begegnet (zumal bei der gebotenen Kürze einer lexikalischen Darstellung). Husmann ist im Irrtum, wenn er meint, daß solche Ablehnung lediglich einer bestimmten einseitigen Orientierung in der Psychologie zur Last zu legen sei. Es gibt keinen einzigen Psychologen, selbst nicht unter den extremsten Vertretern einer Physiologischen Psychologie (welch letztere in ihrem, allerdings begrenzten, Fragenumkreis durchaus ihren rechtmäßigen Ort hat), der so etwas wie eine „Psychoanatomie“ für möglich hielte oder auch nur in Betracht zöge. Schon das Wort ist widersinnig; ich habe noch keinen Kenner gefunden, der diese Meinung nicht geteilt hätte. Aber auch kein Physiologe würde den Satz unterschreiben, daß die Anatomie „das Grundlegende“ sei und deshalb „noch entscheidendere Ergebnisse liefert“ als die Physiologie. Hier ist der Begriff der „Grundlage“ und des „Grundlegenden“ nicht durchdacht. Er besagt im gegebenen Zusammenhang nur so viel, daß man in der Anatomie Bescheid wissen muß, ehe man an physiologische Fragestellungen herangehen kann, nicht aber, daß von der Anatomie her die letzteren beantwortet werden könnten. Man könnte ebensogut etwa sagen, daß die Architektur eines Hauses die „Grundlage“ für das Leben sei, das sich in ihm abspielt, und daß folglich die Architektur das Entscheidendere über das Leben in dem Hause auszusagen habe als die Beobachtung dieses Lebens selbst. Besonders z. B., daß Bau und Entwicklungsgeschichte von Auge und Ohr je nach ihrer Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit irgendetwas über die Vergleichbarkeit oder Nichtvergleichbarkeit optischer und akustischer Erlebnisse aussage, ist eine völlig willkürliche *petitio principii*. Die Frage der sog. intermodalen Qualitäten (v. Hornbostel) betrifft aber nicht allein Auge und Ohr, sondern

\* Vgl. H. Husmann, *Kritisches zu einigen Problemen der mittelalterlichen Musik und der Tonpsychologie* in Jahrgang X, S. 291 ff. dieser Zeitschrift.

auch Geruch und Geschmack und sogar den Temperatursinn. Daß phänomenologisch feststellbare Ähnlichkeiten „*keineswegs rein phänomenologisch*“ seien, sondern „*die versteckte genetische Behauptung*“ enthielten, daß das Vergleichene „*in ähnlicher Weise im Physikalischen angelegt*“ sei, ist schon deshalb eine willkürliche Unterstellung und in der Theorie der intermodalen Qualitäten von allen Autoren, besonders auch von mir, ausdrücklich bestritten. Gleichwohl wird mir eine „*Beschränkung der Psychologie auf das rein Phänomenale*“ ganz mißverständlich unterstellt; ganz im Gegenteil ist die Überwindung des „Phänomenalismus“ das Grundanliegen der von Felix Krueger und mir vertretenen „Strukturpsychologie“. Auch ist Phänomenologie keine Wissenschaft, sondern eine Methode. Eine „*strenge Scheidung*“ nicht der Wissenschaften, aber der Methoden ist eine unabdingbare Voraussetzung jeder sauberen Theorienbildung. Das Nähere hierzu, wie überhaupt zur Begründung meiner a limine-Ablehnung von Husmanns „*Psychoanatomie*“ konnte in einem durch Raumnot beengten Artikel wie in MGG nicht dargelegt werden, doch ist im Literaturverzeichnis auf meinen Sammelband *Ganzheitspsychologie und Strukturtheorie* (Bern, Francke, 1955) verwiesen, wo solche Grundsatzfragen der Psychologie abgehandelt sind und weitere Literatur nachgewiesen ist. Ganz besonders habe ich in einer Broschüre über *Die Genetische Ganzheitspsychologie* in einem Abschnitt über „*Physiologismus*“ dazu Stellung genommen (= Neue Psychologische Studien XV/3, München 1954).

Es ist nun nicht wohl einzusehen, was in diesen Zusammenhängen der Umstand ausmachen soll, daß der Kritiker, der solche Feststellungen trifft, „*von der Systematischen Musikwissenschaft kommt*“ (weshalb Rufzeichen?). Es wäre lächerlich, darauf hinweisen zu müssen, daß ich als Psychologe sozusagen amtlich ausgewiesen bin, was von Husmann nicht gilt. Beides ist an sich vollkommen gleichgültig, wenn nur die von mir vertretene Auffassung sachlich richtig ist. Weder wird meine Zuständigkeit auf dem Gebiete der Psychologie dadurch geschmälert, daß ich Musikwissenschaftler war (und bin), noch folgt daraus, daß ich von der Musikwissenschaft ausgegangen bin, für Husmann, der dies gleichfalls ist, daß er zu einem wirklichen Verständnis der Psychologie gelangt sein müßte. (Die Charakterisierung als Musikwissenschaftler, die auch dann nichts Abträgliches bedeuten könnte, wenn sie nicht gerade aus meiner Feder geflossen wäre, war übrigens an der zitierten Stelle unvermeidbar, da es sich um einen kurzen Abschnitt zur „*Geschichte*“ der Tonpsychologie handelte, in welchem zuvor von amerikanischen Psychologen die Rede war.) Noch weniger ist einzusehen, was im gegebenen Zusammenhang die Erinnerung an eine sehr alte Kontroverse besagen soll, in welcher wieder einmal ein von mir kritizierter Autor in seiner Replik der Meinung Ausdruck gegeben hat, ich hätte „*psychologische Grundfehler*“ begangen. Der inzwischen verstorbene Autor, dessen Andenken mir wert ist und dem ich seither einen kurzen Nachruf gewidmet habe, entstammte zudem einer älteren Psychologengeneration, und zwar jener der Avantgardisten einer heute (und schon 1942) als völlig veraltet geltenden assoziationalistischen „*Psychophysik*“, von der er sich zeitlebens nicht wegentwickelt hatte. Die „*psychologischen Grundfehler*“, die er mir vorwarf, bestanden denn auch darin, daß ich die „*Assoziationsgesetze*“ nicht anerkannte, deren Widerlegung und Überwindung das gemeinsame Werk aller „*modernen*“ Psychologen etwa seit dem 1. Weltkrieg gewesen ist.

Wichtiger im gegebenen Zusammenhang wäre die Tatsache, daß ich in der von Wirth mit begreiflicherweise so wenig Beifall erwiderten Kritik im selben Bande auf denselben Seiten, die auch Husmann zitiert (S. 119 f.), ausdrücklich das Folgende formuliert und in verkürzter Verdichtung auch in den zitierten Artikel in MGG (Sp. 1579) übernommen habe: „*Der Name ‚Zwei-Komponenten-Theorie‘ ist klangvoll, aber unzutreffend... Strengegenommen sind in dem Schlagwort von der ‚Zwei-Komponenten-Theorie der Tonhöhe‘ alle vier Begriffswörter falsch, d. h. fehl am Platze. Denn es handelt sich 1. nicht bloß um zwei sondern mehr*“ — usw. (Auszeichnung im Original.)

Ich darf es hiernach dem Leser überlassen, darüber zu urteilen, ob ich tatsächlich der „bald letzte“ Mohikaner der „Zweikomponententheorie“ bin (im Gegensatz zu einer allgemein und auch von Husmann akzeptierten „Mehrkomponententheorie“), wer von uns beiden zu sog. persönlichen, „in wissenschaftlicher Atmosphäre nicht restlos erfreulichen“ Argumenten bzw. „Gesten“ „gegriffen“ hat, und ob gerade Husmann dazu berufen erscheint, in dieser Hinsicht Zensuren auszuteilen.

### Zur Reproduktion der französischen Musikdrucker-Kataloge des 18. Jahrhunderts

VON CARI JOHANSSON, STOCKHOLM

W. Schmieder wendet sich in seiner Besprechung meiner Arbeit *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*<sup>1</sup> dagegen, daß ich die Verlagskataloge im Faksimile statt in Buchdruck wiedergegeben habe. Bevor ich mich zu diesem Verfahren entschlossen habe, habe ich sorgfältig verschiedene Möglichkeiten erwogen, fand aber die Faksimilierung am zweckmäßigsten. Einer der Gründe ist, daß bei einer Wiedergabe in Buchdruck die Benutzer eventuelle Fehldeutungen des Herausgebers hätten in Kauf nehmen müssen, während ihnen nun die Quellen unmittelbar vorliegen.

Ein weiterer Vorteil des photomechanischen Reproduktionsverfahrens ist, daß aus dem Faksimile deutlich hervorgeht, wie verschiedene Stecher auf der gleichen Platte gearbeitet haben. Ferner geben die Faksimiles durch verschiedene Druckschärfe und Typengröße zu erkennen, welche Werke später in die Kataloge eingefügt worden sind (vgl. z. B. Faks. 2, Sp. 1 Trio: Lidarti 4, Haydn 6, Milinger 1, Filts œuvre postume und Toeschi 7). Solche Feinheiten wären im Buchdruck völlig verschwunden. — In diesem Zusammenhang darf ich noch bemerken, daß die Faksimiles den Originalen an Lesbarkeit in keiner Weise nachstehen.

Schmieder führt an, daß die Kataloge bei ihrer Veröffentlichung im Buchdruck in den Textband hätten mit hineingenommen werden können. Dagegen muß ich einwenden, daß es in diesem Falle für die Benutzer weitaus schwieriger geworden wäre, die verschiedenen Kataloge untereinander zu vergleichen; die Arbeit soll ja aber vor allem als Hilfsmittel zur Datierung benutzt werden.

Was schließlich den Preis betrifft, so dürfte sich die von Schmieder empfohlene Publikationsform kaum billiger gestellt haben, wenn man u. a. die Schwierigkeiten in Betracht zieht, die der Satz verursacht hätte.

Unabhängig von den verschiedenen Auffassungen über die Form der Veröffentlichung, bin ich Schmieder für die ausführliche und anerkennende Besprechung, die er meiner Arbeit gewidmet hat, aufrichtig dankbar.

### In eigener Sache: Zu meinem Artikel „Harmonielehre“ in MGG V (Sp. 1614–1665)

VON JENS ROHWER, NEUMÜNSTER

Unter 1 erlaube ich mir einige Bemerkungen zu Kurt v. Fischers Besprechung in der „Musikforschung“, X, 3, S. 426 ff., unter 2 die kritische Stellungnahme zu Carl Dahlhaus' Beitrag *Was Zarlino Dualist?* in der „Musikforschung“ X, 2, S. 286–290. Man möge mir, bitte, abnehmen, daß ich die unter 1 gebrachten Ausführungen schrieb, bevor ich noch — was wegen des früheren Erscheinungstermins allerdings seltsam klingt — den Dahlhaus-Beitrag gelesen hatte.

<sup>1</sup> Jahrgang X, S. 180 ff. dieser Zeitschrift.

1. Bezüglich einiger kritischer Anmerkungen v. Fischers zu Gesichtspunkten meiner Darstellung möchte ich auf eine die Behandlung des Themas erschwerende Situation hinweisen: Es gibt keine auch nur einigermaßen gültige moderne Monographie über die Geschichte der neuzeitlichen Musiktheorie. Außerdem liegt der sonderbare Fall vor, daß ein wissenschaftliches Gebäude (die theoretische Harmonielehre oder „Harmonik“), dessen Verursachung oder Stoff (die neuere dur-moll-tonale Musik) in historischer Abrundung vor uns liegt, durchaus unvollendet liegen geblieben ist: Die Riemann-Kurthsche Antithetik wurde niemals überzeugend zur Synthese gebracht, vielleicht, weil ein fundamentaler Wandel des Hauptstroms der kompositorischen Entwicklung einerseits, ein ebensolcher Wandel wissenschaftlicher Methodik andererseits (nämlich zur Gestaltlehre der Phänomenologie) das Interesse der Forschung hinsichtlich der Hereinnahme früherer Ergebnisse in gegenwärtige Fragestellungen erlahmen ließ. Hinzu kommt die Tatsache, daß sogar in der Epoche lebhaftester Auseinandersetzungen über harmonische Probleme ein oft bemerkenswertes wissenschaftliches (und halbwissenschaftliches) Einzelgängertum festzustellen ist, in dessen Kräftespiel durchaus nicht immer die seriöseren Exponenten am erfolgreichsten waren, ganz abgesehen davon, daß die Natur der Sache es mit sich brachte, daß immer wieder praktisch-didaktische Gesichtspunkte die vertiefende wissenschaftliche Schau simplifizierend gefährdeten (auch und gerade bei dem erfolgreichsten Harmoniker, Hugo Riemann). So schien es mir meine erste Aufgabe sein zu müssen, den Blick für die stilleren, aber eigentlich-fruchtbaren Kräfte freizumachen, die uns vor allem durch Riemann, aber auch durch Kurth verdeckt werden (dessen Kenntnis der historischen Quellen wissenschaftlicher Harmonik ohne Zweifel unausreichend gewesen ist im Verhältnis zu dem Anspruch, mit welchem er seine Thesen wider die harmonische Logistik proklamierte). Das v. Oettingensche Analysesystem mag formal komplizierter als das Riemannsche sein. Es ist aber seiner ganzen Anlage nach objektbezogener, weniger belastet von spekulativen Prämissen einerseits, praktischen Kompromissen andererseits. Es ist auch bescheidener, mit Selbstkritik und Vorsicht errichtet und macht vor einer abstrahierenden Funktionssymbolik bewußt halt. Vor allem aber: es enthält Errungenschaften, die, ganz im Gegensatz zu dem geradezu „musikweltanschaulich“ eingeeengten dur-moll-harmonischen Absolutismus Riemanns, überzeitlichen Wertes sind (so die Verwandtschaftssystematik und entsprechende Chiffrierung, die ihre Gültigkeit auch dann behält, wenn der polaritätstheoretische Überbau als bedenklich oder wenigstens unnötig fallen gelassen wird). Im übrigen „verwerfe“ ich keineswegs, wie der Rezensent stellt, die Riemannsche Funktionsanalytik sowie die Stufenbezeichnung. Ich habe die Leistung der verschiedenen Methoden nüchtern verglichen und lasse zumal darüber keinen Zweifel, daß die Erfordernisse der praktischen Harmonielehre ganz andere als die der theoretischen sind. — Ebenso vorsichtig bin ich hinsichtlich der Frage einer Erweiterungsmöglichkeit der Harmonielehre auf die Musik der Gegenwart im einzelnen und im ganzen. Die Darstellung des Rezensenten erweckt hier den Eindruck, als ob ich die Abwendung der Gegenwart von den tonalen harmonischen Grundlagen (in einem erweiterten Sinne) für ausgemacht hielte, was ungefähr das genaue Gegenteil von dem ist, was ich auszudrücken versuchte und wofür ich seit vielen Jahren eintrete. — Was endlich die vom Rezensenten betonte Bedeutung Kurths für ein Herausstellen des zusammenhangbildenden Einflusses der melodischen Schritte (neben den harmonischen) betrifft, so wird man mir wohl zustimmen, daß es sich hier um eine andere Seite des Schritt-Wesens handelt als diejenige, auf die Hindemith und Pepping hinweisen, jedenfalls um eine allgemeinere. Denn worauf ich in dem fraglichen Abschnitt den Finger lege (Sp. 1636 ff.), das sind ganz spezifische, mit dem Konsonanz-Dissonanz-Aspekt zusammenhängende Wirkungen der zusammenklanglichen sowie sukzessiven (unmittelbar und unterbrochen aufeinanderfolgenden) Sekund-, Sept- und Non-Intervalle und chromatischen Intervalle, nämlich Querstand- und Sekundgang-Wirkungen, die Kurth m. W. niemals ausdrücklich behandelt hat und die ihn vermutlich auch

gar nicht interessierten. — Für die genannten Literaturergänzungen (ich bin fast erstaunt, daß es bei einem so verzweigten Thema nicht mehr sind) bin ich dankbar.

2. *War Zarlino Dualist?* (C. Dahlhaus) — In einer Anmerkung zu Anfang seines scharfsinnigen Beitrags (S. 286, Anm. 3) unterstellt mir Dahlhaus — in merkwürdigem, wenigstens äußerem Widerspruch zum Vorwurf v. Fischers, daß ich Riemanns Funktionsanalytik „verwerfe“ — in Bausch und Bogen und ohne jede differenzierende Einschränkung, ich hätte, nachdem dies seit 50 Jahren oft geschehen sei, Riemanns Zarlino-These in meinem Artikel „wiederholt“. Die nachfolgenden Ausführungen sollen diesen Irrtum Dahlhaus' zusammen mit anderen Mißdeutungen richtigstellen.

D.s Ausführungen unterminieren mit Recht das bekannte, seit langem wankende Gebäude der Riemannschen Theoriegeschichte und bringen es in puncto Zarlino überzeugend zum Einsturz: Von einer „*rationellen Harmonielehre im dualen Sinne*“ (Riemann-Lexikon, Art. *Zarlino*) könne bei Zarlino keinesfalls die Rede sein, weil — wie D. am Originaltext Zarlinos (*Ist. harm.*, Venedig 1/1558) zeigt — *erstens* der Gedanke der Umkehrbarkeit der Akkorde (bei gleichbleibender harmonischer Bedeutung) bei Zarlino durchaus noch nicht zu konstatieren sei (vgl. S. 288, Anm. 7), *zweitens* — wie im gesamten Mittelalter und bis weit ins 16. Jahrhundert hinein — auch bei Zarlino Dreiklangsbildungen noch als Zusammensetzungen von Konsonanzen, also nicht als Primär- oder Elementarerscheinungen, entwickelt würden, *drittens* schon gar keine eigentliche Dualität der Dur- und Mollharmonie von Zarlino erfaßt, geschweige denn behauptet oder dargestellt sei und *viertens* dementsprechend auch von einer symmetrischen Entwicklung und Darstellung der Durintervalle (aufwärts, in harmonischer Saitenteilung) und Mollintervalle (abwärts, in arithmetischer Saitenteilung) bei Zarlino nicht die Rede sein könne.

So sehr nun Riemann mit seiner Zarlino-These übertrieben hatte, so sehr wirkt auch D.s Darstellung, und zwar nach der entgegengesetzten Seite hin, übertrieben. Es bedürfte nun merkwürdigerweise nur einer leichten Akzentverschiebung in der Formulierung, um D.s eigene Darstellung dahingehend zusammenzufassen, daß Zarlino in der Tat die wichtigsten Anstöße zur Entwicklung der späteren Harmonielehre gegeben habe. Denn — nach D.s eigenen Feststellungen: — er entwickelte (offenbar ohne Vorbild) eine mathematisch-rationale Dreiklangslehre (Dahlhaus, S. 287); er legte den Keim zur Umkehrungslehre, indem er die Oktaverweiterungsfähigkeit der Akkorde beschrieb (Dezime statt Terz usw., vgl. Dahlhaus, S. 288 f.); er unterschied den harmonischen Charakter der großen und kleinen Terz im Sinne von „lebhaft, heiter und klangvoll“ und „lieblich und sanft, aber zugleich ein wenig traurig und matt“ (Dahlhaus' Übersetzung, S. 290).

Hinsichtlich der Umkehrungslehre gibt D. selbst zu (Anm. 7, S. 288), daß „*eine Lehre von den Akkordumkehrungen durch Oktavversetzung der Akkordtöne . . . Musiktheoretiker der deutschen Zarlino-Tradition* (Sperrung von mir) *des 17. Jahrhunderts*“ entwickelten. Richtiger sagte man übrigens wohl: Sie entwickelten den von Zarlino überkommenen Keim der Oktavversetzungslehre zur Akkordumkehrungslehre.

Geradezu falsch ist es, daß D. Riemann in seinen diesbezüglichen Ausführungen (vgl. *Geschichte der Musiktheorie im 9. bis 19. Jahrhundert*, Leipzig, 1898, S. 369 ff.) als entscheidenden Fehler ausgerechnet vorwirft, er habe Zarlinos mathematisch-harmonische Theorie zu einer „*Theorie des aus Akkorden gebildeten ‚harmonischen‘ Tonsatzes*“, also zu einer praktischen Harmonielehre umgedeutet (Dahlhaus, 287). Nichts lag Riemann ferner als dieses, betont er doch selbst, daß Zarlino, der sich praktisch fast ausschließlich mit dem Kontrapunkt beschäftigte, als Theoretiker „*die spekulative (!) Theorie der Harmonie*“ entwickelt habe (a. a. O., S. 405). Riemanns Fehler besteht tatsächlich darin, den (von D. zugegebenen) mathematisch-theoretischen Aspekt Zarlinos zu einem mathematisch-spekulativen, nämlich dualistischen, mißdeutet zu haben. (Wie weit der Dualismus später, besonders bei v. Oettingen, von einer spekulativen zu einer praktisch-tonsetzerischen und

-analytischen Arbeitsmethode rationalisiert wurde, steht hier nicht zur Diskussion; vgl. darüber meinen Art. *Harmonielehre*, Sp. 1631 ff., insbesondere 1638 ff.)

Hier bin ich bei dem Punkt, wo ich (ohne indessen Riemanns Gedanken nachgeschrieben oder auch nur „wiederholt“ zu haben) einen eigenen Fehler in der Beurteilung des Zarlinoschen Originaltextes zugeben muß. Zwar darf — in Übereinstimmung mit dem richtigen Kern der Dahlhauschen Darstellung — an folgenden Sätzen festgehalten werden: „Die theoretische Harmonielehre beginnt mit Gioseffo Zarlino, dessen *Ist. harm.* (1558) bedeutende und zukunftsweisende Sätze über das Harmonieprinzip und den Dur- und Molldreiklang enthalten“ (vgl. Dahlhaus, S. 287, 2. Abs.) „(und zwar besonders im III. Tl., Kap. 31 . . .). Zarlino beschäftigt sich nicht mehr wie seine Vorgänger allein (!) mit dem Konsonanzprinzip und den Intervallen<sup>1</sup>, sondern mit dem ‚corpo pieno di consonanze e di harmonia‘.“ Aber in den Folgesätzen lasse ich nun, im Verkennen der Bemerkungen Zarlinos über den Gegensatz des harmonischen und arithmetischen Saitenteilungsprinzips und einer die symmetrische Deutung nahelegenden Intervalldarstellung (*Ist. harm.*, I, Kap. 30, sowie *Harmonielehre*, Sp. 1625 f.), Ausführungen folgen, die Zarlino das volle Bewußtsein des Dur-Moll-Gegensatzes unterstellen — ohne daß ich indessen den Begriff des „Dualismus“, der „Dualität“ usw. brächte oder gar Zarlino als Dualist oder ähnlich bezeichnet hätte; ebensowenig habe ich Zarlino für die Umkehrungslehre in Anspruch genommen; im Gegenteil, ich habe bei A. Werckmeister die entscheidende vollständige Formulierung der Umkehrbarkeit gefunden und sie auch zitiert (Sp. 1630)<sup>2</sup> und im übrigen Erstaunen darüber geäußert, daß Zarlino seine Dreiklangserkenntnisse nicht oder kaum satztechnisch verwertete (Sp. 1627 f.). Tatsächlich tritt in meinem Harmonielehreartikel das Gedankengut Riemanns, weil es größtenteils irreführend ist (vgl. hier unter 1 sowie *Harmonielehre* u. a. Sp. 1632) oder aus zweiter Hand schöpft, hinter der Darstellung der historischen Quellen und jedenfalls der bedeutendsten harmonischen Theoretiker vor Riemann zurück — wohingegen ich abschließend auch wiederum davor warnen möchte, das Kind mit dem Bade auszuschütten: Hugo Riemann bleibt immer einer der bedeutendsten Theoretiker der harmonischen Logik.

## Ergänzung zur Rezension von Kurt Hubers „Musikästhetik“

VON OTTO URSPRUNG, MÜNCHEN

Im Jahrgang X dieser Zeitschrift (S. 329 ff.) ist ein Referat über Kurt Hubers *Musikästhetik* erschienen, das einen reichlich abträglichen Eindruck macht. Der Leser erfährt kein Wort darüber, daß hier zum ersten Male ein einheitlich aufgebautes System einer Musikästhetik vorliegt, das aus der Beherrschung von Musik und Psychologie, Ästhetik und Wissenschaftslehre geschöpft ist. So sei denn im folgenden die Würdigung der Bedeutung von Hubers Werk kurz nachgetragen.

In einem geistvollen einleitenden Kapitel wird in Gegenüberstellung der an Beethoven und Kant exemplifizierten „Künstler-“ und „Philosophenästhetik“ der wissenschaftliche Begriff „Musikästhetik“ bestimmt und seine Stellung im Kreise der Musikwissenschaft gekenn-

<sup>1</sup> Dahlhaus weist richtig darauf hin, daß Riemann gerade diesen Punkt, offenbar unter dem ihm vielleicht sogar selbst unbewußten Zwang seiner fixen Idee eines plötzlichen fundamentalen Wandels der harmonischen Anschauung seit Zarlino, in seiner Übersetzung der fraglichen Zarlinostelle verfälscht habe, indem er Zarlino die Abkehr vom Konsonanz- und die Hinwendung zum Dreiklangs-Harmonie-Prinzip unterstellt habe — was Riemann allerdings entscheidend belastet, wohingegen ich darauf hinweisen darf, daß ich gerade in diesem entscheidenden Punkt Riemann durchaus nicht folge.

<sup>2</sup> vgl. Dahlhaus, Anm. 7, S. 288. Wichtig erscheint mir der Hinweis auf den relativ unbekanntem H. Baryphonus (*Pleïades musicae*, 1630) als einen der frühesten Vertreter des Umkehrungsgedankens, weniger berechtigt derjenige auf den oft zitierten Johannes Lippius, dessen Bedeutung für die nicht nur spekulative, sondern realistische frühe Harmonielehre häufig — und vielleicht auch von Dahlhaus? — überschätzt wird.

zeichnet. Dann werden die Hauptrichtungen der Musikästhetik in historischem Überblick gezeigt; während sonst in der ästhetischen Literatur die Autoren in der Regel den historischen Abriss mit Ausführungen über Kant abschließen, arbeitet Huber in Gegenüberstellung von Kant und dem sehr verkannten Herder einen entwicklungsgeschichtlichen Höhepunkt heraus und führt die Darstellung bis ins 20. Jahrhundert weiter. Im systematischen Teil werden die grundlegenden Begriffe „*Musikalisches Kunstwerk*“ und „*Genießen*“ erklärt. Das Kapitel „*Musik als Eindruck*“ behandelt sinnliches Wohlgefallen, Einzelton und Klangkomplexe, Konsonanz und Dissonanz, inhaltliche Stimmung aus elementaren Klingeindrücken, die melodische Gestaltung, Formprinzipien. Das Kapitel „*Musik als Ausdruck*“ spricht von seelischem Erleben, von Zustands- und Geschehniseinführung; hier hat die Darstellung vom Wesen der absoluten Musik und von Programmmusik ihren Platz. Im Kapitel „*Stil*“ wird das Kunstwerk in seiner Totalität erfaßt; Stil wird als Ausdruck einer gewissen Geistigkeit usw. bestimmt. Neuere naturalistische Auffassungen: Volkets letzte Stilgegensätzlichkeiten, Nietzsches gleichnishaft ausgedrückte Unterscheidung von apollinisch und dionysisch. Hubers Schaffentypen: Naiver bzw. Elementarer, Konstruktiver, Inspiratorischer Typus. Einfühlen dieser Schaffentypen in das Kunstwerk selbst, individuelle Stilentwicklung, Stilbeweis über Echtheit oder Unechtheit eines Kunstwerks. Huber hat auch eine *Allgemeine Ästhetik* verfaßt. Zum ersten Male in der ästhetischen Literatur sind die beiden Stoffgebiete einheitlich aufgebaut und reich mit genialen Zügen ausgestattet.

### Jahrestagung 1957 der Arbeitsgemeinschaft für Rheinische Musikgeschichte in Solingen

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

„*Musik im Bergischen Land*“ — unter diesem Motto hielt die Arbeitsgemeinschaft unter Vorsitz von K. G. Fellerer, Köln, ihre Jahrestagung in Solingen ab. — R. Haase, Solingen, referierte über das Thema „*Zwei Jahrhunderte Solinger Musikgeschichte*“. Das früheste Dokument für die Musikgeschichte dieser Stadt, ein lutherisches Gesangbuch „*Singende Berge*“, stammt aus dem Jahre 1697. Um 1757 läßt sich in Solingen der wohl älteste deutsche Männerchor, die „*Bergische Nachtigall*“, nachweisen. Insgesamt hat es in den beiden Jahrhunderten in der Klingentadt, die als namhafte Pflegestätte des Männerchorwesens und Laienmusizierens bekannt ist, nachweisbar 331 Chöre gegeben. Die „*Meigener Singgemeinschaft*“, um 1801 ins Leben gerufen, gilt als der älteste deutsche Chor. Die Vielzahl der Chöre erklärt sich aus der Tatsache, daß Solingen im 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kein geschlossenes Stadtbild zeigte, sondern in viele kleine Hofschaften zerfiel. In Kotten und Werkstätten singen Meister und Gesellen während der Arbeit, treten mit ihrem Liedgut allmählich an die Öffentlichkeit und schließen sich zu Chören zusammen, deren jeder kaum mehr als 10 bis 15 Mitglieder umfaßt. Haydns *Schöpfung* und Rombergs *Glocke* werden erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufgeführt. Das Bürgertum beginnt etwa seit 1830 an der musikalischen Entwicklung in zunehmendem Maße Anteil zu nehmen. Es kommt zur Gründung von Laienorchestern und Operntheatern. Mit einer Schilderung des Musiklebens nach den beiden Weltkriegen und mit einem eigenen Hinweis auf die „*Solinger Chortage*“ (1949, 1956) schloß der Referent. — H. Paffrath, Opladen, berichtete über „*Jacob Salentin Zuccalmaglio (1775—1838)*“, der 1812 Musikakademien in Burscheid und Schlebusch gründet und damit den Grundstein für die Musikkultur des Bergischen Landes legt. Im vorwiegend lutherischen Gebiet gelingt es ihm, trotz heftigen Widerstandes der Kirche ein Laienorchester zu gründen. Die Jahre



1812—1820 dürfen als die „*musikalischen Sternstunden*“ des Bergischen Landes angesehen werden, das durch den unermüdlchen Eifer von Zuccalmaglio mit dem Kölner Musikleben in Verbindung tritt. — Über „*Franz Wilhelm Sonreck (1820—1900)*“, einen aus Neviges/Elberfeld gebürtigen Orgelbaumeister, sprach K. Dreimüller, München. Sonreck, der in Düsseldorf das Orgelbauerhandwerk erlernt hatte, baute später Orgeln u. a. in Münster, Amsterdam und Köln, wo er um 1850 die Orgelbauerfirma Maaß & König (nachweisbar bis 1890) übernahm. Neben dem Bau von neuen Instrumenten erwarb sich Sonreck namentlich durch Umbau und Erweiterung alter Orgeln im rheinisch-westfälischen Raum einen Namen. Die Bedeutung Sonrecks für den Orgelbau liegt darin, daß er Stimmen aus dem Hauptmanual mit Hilfe von zwei Ventilen in ein Nebenmanual ableitet. Diese Register bezeichnet er als „*Verbindungsregister*“, da sie nur in Verbindung mit dem Hauptregister im Manual und Pedal gebraucht werden können. Ferner schafft er eine Synthese von Tradition und Fortschritt, indem er Schleif- und Kegellade miteinander verbindet. Noch weitere Neuerungen im Orgelbau z. B. Zylindergebläse, Kolbenlade und Zungenregister unter Nachahmung des Orchesterklangs gehen auf Sonreck zurück, der als Orgelbauer, Techniker, Akustiker und Erfinder in weiten Kreisen in Vergessenheit geraten ist. — In einem scharf durchdachten und überaus straff gefaßten Vortrag behandelte J. Sch w e r m e r, Köln, das „*Leben und Wirken Ewald Strässers (1867—1933)*“. Als Höhepunkte in Strässers künstlerischem Schaffen dürfen die Jahre 1910—1914 angesehen werden, nachdem — wie der Referent ausführte — im Jahre 1910 die Uraufführung seiner 1. Sinfonie den ersten Erfolg gebracht hat. — Abschließend befaßte sich H. L e m a c h e r, Köln, mit der Entstehung und Geschichte des Solinger Künstlerbundes, dem die Klingensteinadt auf allen Gebieten der Kunst zahlreiche Anregungen verdankt. Die Verbindung dieser Künstlergruppe zum Kölner Konservatorium, nicht zuletzt durch die Persönlichkeit des Solingers H. Lemacher, erwies sich als sehr förderlich, und in den 20er Jahren wurden Werke von Reger, Unger, Pfitzner und Lemacher aufgeführt. Noch heute besteht der Künstlerbund, doch nicht mehr in der streng organisierten Form wie damals. — Die Vorträge wurden eingeleitet durch Kammermusik von H. Lemacher und E. Strässer. Die Tagung schloß mit einem Sinfoniekonzert in der Festhalle in Solingen-Ohligs, in dem das Städtische Orchester unter Leitung von W. S a a m, Solingen, Werke von Lemacher, Schroeder, v. Schillings und Bruch zu Gehör brachte. — Referate und musikalische Darbietungen zeigten, daß Solingen und seine Umgebung mit Recht als Gebiet der „*singenden, klingenden Berge*“ bezeichnet werden dürfen.

### Besprechungen

The Hymns of the Hirmologium, Part I, Transcribed by Aglaia Ayoutanti and Maria Stöhr, revised and annotated by C. Höeg. (Monumenta Musicae Byzantinae, Transcripta, Vol. VI) Kopenhagen, Ejnar Munksgaard 1952.

Die Übertragung des byzantinischen Heirmologion (Codex H, Athoum) durch zwei Schülerinnen von Egon Wellesz war bis auf die letzte Durchsicht fertig, als die Vorkommnisse am Ende der 1930er Jahre und der zweite Weltkrieg die Arbeit unterbrachen. Jetzt hat C. Höeg die Kanons des ersten Tons (Echos) revidiert und mit einem Kommentar versehen. Dazu hat er andere Handschriften mit verschiedenen Notatio-

nen kollationiert und eine Menge von neuem, teils strittigem Material zum Studium der älteren Formen beigebracht. Für letzteres bieten Jorgen Raadstedts Kopien der ursprünglichen Neumen des ersten Kanons im authentischen und plagalen Ton aus einer großen Auswahl von Handschriften eine solide Grundlage.

Die älteren Stadien der Notenschrift gaben nicht jede einzelne Note einer Melodie, sondern sie waren nur als Hilfe gedacht für Sänger, welche die Melodie schon auswendig wußten. Diese Unbestimmtheit verursacht dem Paläographen große Schwierigkeit. Höeg, der das Problem kühn anpackt, ergreift sich in einer Auseinandersetzung darüber, die dem uneingeweihten Leser kaum etwas sagen wird. Dagegen werden ihm die



letzten Seiten der Einleitung und natürlich die Melodien selbst viel bieten. Es sind 48 Kanons, die meisten bisher in keiner Form veröffentlicht. Die bekanntesten sind der Osterkanon Ἀναστάσεως ἡμέρα und der für Weihnachten Ἐσωσε λαόν, beide von St. Johannes von Damaskus, und ein zweiter für Weihnachten Χριστὸς γεννᾶται von St. Kosmas (alle drei im ersten authentischen Ton), und ein Kanon für Himmelfahrt Τῷ Σωτῆρι Θεῷ von Johannes von Damaskus im ersten Pagalton. Die Worttexte des Heirmologion zeigen viel mehr Abweichungen als die des Sticherarion, und viele Stellen sind fehlerhaft und nicht leicht zu berichtigen. Höeg beweist viel Geduld und Scharfsinn bei der Textkritik. Wenige der Kanons sind dichterisch wertvoll. Viele wiederholen mit kleinen Änderungen die Worte des ursprünglichen Gesangs.

Von Wichtigkeit ist die endgültige Lösung der Frage über den Ursprung der Martyrien (Schlüssel). Codex H. zeigt klar, daß sie den Namen oder die Nummer des Echos darstellen mit abgekürzter Intonationsformel, welch letztere nicht buchstäblich zu nehmen ist. In Codex H. ist die volle Martyrie nur am Anfang des Kanons gegeben; die folgenden Oden haben nur die gekürzte Form. Zum Beispiel im ersten Echos bedeutet „ (doppeltes Apostrophos) nicht, daß die Intervalle von g ausgehend zu lesen sind, sondern es handelt sich um eine Abkürzung von „x und bedeutet, daß d der Anfangston ist. Von früheren Forschern wurden diese Zeichen mißverstanden, aber schon seit 25 Jahren hat sich die obige Deutung durch zahlreiche Versuche als richtig erwiesen.

Im musikalischen Text sind viele kleine Schreibfehler; die meisten kommen immer wieder vor und sind leicht zu berichtigen. Der Irrtum erklärt sich oft daraus, daß der Abschreiber von einem Original in der frühbyzantinischen (Coislin) Notenschrift das genaue Intervall vergessen hatte und, wenn er nur ein ungenaues Zeichen sah (z. B. einen Apostrophos, der in dem Coislinsystem entweder eine fallende Sekunde oder Terz oder Quart bedeuten konnte), oder wenn er ein Zusatzzeichen ergänzen mußte, das sich bei verschiedenen Notengruppen verwenden ließ, das fehlende aufs Geratewohl hinzugefügt hat.

Da nur wenige Hss. des Heirmologion erhalten sind, können wir kaum hoffen, die ursprüngliche Lesart durch Kollation zu

finden (im Sticherarion ist es fast immer möglich), obwohl Höeg vollen Gebrauch von den erreichbaren Quellen gemacht hat. Seine Resultate sind im allgemeinen befriedigend. Die Melodien gleichen in den Hauptzügen dem gregorianischen Gesang, sind aber weniger abwechslungsreich und benützen dieselben Kadenzen und Tonformeln immer wieder. Trotzdem sind sie ansprechend und eindrucksvoll, wenn gut gesungen.

Abweichend von anderen Gelehrten druckt Höeg nirgends ein b, auch an Stellen, wo er zugibt, daß die Melodie es erfordert. Mancher Leser wäre ihm dankbar für Hinweise in dem Punkt. Über die letzte Note einer Hymne, welche früher als Viertelnote gedruckt wurde, obwohl sie in den Hss. bis zum 15. Jahrhundert kein Dehnungszeichen trug, hat Höeg seine Meinung geändert und gibt diese Note als Achtel wieder. Ohne Zweifel wurde die Note aber ausgehalten, denn in späteren Hss. hat sie stets ein Apoderma (Tenuto). Höegs Englisch ist ausreichend. „Bind“ für „Slur“ (Bindestrich) mag amerikanisch sein. „Neumator“ als Bezeichnung für den Notenschreiber klingt vielleicht etwas zu fachmäßig, „Nuance“ für „Shade“ gesucht: die Verwechslung von „alternate“ mit „alternative“ ist wahrscheinlich ein Druckfehler. Um den Druck zu verbilligen, steht der Kommentar jetzt am Ende des Buches, während er in früheren Bänden jeder Hymne direkt folgte. Für den durchschnittlichen Leser, der nur Berichtigungen und Erklärungen braucht, bedeutet das gelegentliche Nachschlagen kaum eine Störung. Einem ernsthaft Studierenden, der eine paläographische Analyse des ersten Kanons in jedem Echos unternehmen will, könnte aber die Geduld reifen. Er müßte fast zwei Exemplare vor sich haben. Abgesehen davon ist an der Anordnung nichts auszusetzen; das Verzeichnis ist vollständig.

Meine Worte konnten nur einen schwachen Begriff vermitteln von dem umfassenden Wissen auf so vielen Gebieten, das der Verfasser entfaltet. Seine vielen Freunde freuen sich über seine wiederhergestellte Gesundheit und Tatkraft.  
(Deutsch von W. T.)

H. J. W. Tillyard, Cambridge

The Hymns of the Hirmologium Part III  
2. Transcribed by Aglaia Ayoutanti.  
Revised and annotated by H. J. W. Tillyard.  
Monumenta Musicae Byzantinae, Tran-

scripta vol. VIII. (Ejnar Munksgaard, Kopenhagen 1956.) Einleitung und 74 S. Noten.

Als im Jahre 1938 der Codex Athos Monasterii Hiberorum 470 als II. Band der Faksimile-Ausgabe im Rahmen der *Monumenta Musicae Byzantinae* erschien, dachte man daran, in den Transcripta-Bänden fortlaufend die Übertragungen der Hymnen in unsere Notenschrift zu bringen. Die Ereignisse des 2. Weltkrieges haben diese Arbeit jedoch verzögert. Nun liegt im VIII. Band der Transcripta-Serie eine Übertragung der Kanones 1—21 dieser Hs. aus der Mitte des 12. Jahrhunderts vor. Es ist ein hervorragendes Werk der reibungslosen Zusammenarbeit von Wissenschaftlern — ein Charakteristikum für die Hrsg. der *Monumenta* und ihre Mitarbeiter. Als Aglaia Ayoutanti im Jahre 1939 — damals noch unter ihrem Mädchennamen Papadopoulou — bei E. Wellesz in Oxford war, legte sie eine vollständige Übertragung der Hs. nieder. Als Tillyard daranging, die Kanones im dritten plagalen Modus herauszugeben, griff er nach den Übertragungen von A. Ayoutanti. Da einige Korrekturen notwendig waren, die durch die neuesten, jetzt geltenden Übertragungsregeln und durch die Fortschritte in der Methode seit 1939 erforderlich wurden, entschloß sich Tillyard, der Einfachheit halber, die 21 Kanones nochmals zu übertragen, doch waren ihm, wie er selbst in der Einleitung betont, die Hinweise der früheren Transkription Hilfe bei allen Unsicherheiten.

Die Änderungen, die im Sinne der letzten Abmachungen der Herausgeber der „*Monumenta*“ gemacht werden mußten, waren jedoch nur gering. Der dritte plagale Modus, der auch Barys genannt wird und der bekanntlich unserem F-dur entspricht, zeigt drei Signaturen, die uns die Melodie von *f* oder *a* beginnen lassen; die Finalis ist immer *f*. Im 3. Plagios besteht eine gewisse Schwierigkeit der Setzung von *b* oder *h* (*b h*). Es ist üblich, gleich die Vorzeichnung *b* zu Beginn vorzuzeichnen. Doch ist auch manchmal ein *h* zu setzen und zwar für die Appoggiatur zu *c'*, dann als Nebennote zu *c'* (*c' h c'*), und wenn eine Phrase dem ersten Modus entspricht (*d' h c' h a*). Es gibt aber auch manchmal Phrasen, welche *b* oder *h* möglich machen; in einem plagalen Modus wird aber in der Regel *b* beibehalten. Die Seiten 77—91, die den Noten nachfol-

gen, bringen einen ausführlichen Kommentar, der für die einzelnen Kanones bzw. Oden getrennt ist. Offen bleibt nur auch hier die Frage, ob es der leichten Übersicht halber nicht vorzuziehen gewesen wäre, den ausführlichen Kommentar am Ende jeder Ode zu bringen. Ein alphabetischer Index der Heirnen und Meloden, sowie ein allgemeiner Index vervollständigen die interessante Arbeit. Maria Stöhr, Wien

The Akathistos Hymn, introduced and transcribed by Egon Wellesz. *Monumenta Musicae Byzantinae*, Transcripta vol. IX. 68 Seiten Text, 12 Seiten Tabellen und 88 Seiten Noten. (Ejnar Munksgaard, Kopenhagen 1957).

Dieser Band, der im Anhang noch eine Übertragung des Proshomoeon Τῷ ἀναστάντι σοι durch Jörgen Raastad bringt, bildet eine Art Fortsetzung und Ergänzung zu der vom gleichen Autor ein Jahr vorher in den Dumbarton Oaks Papers erschienenen Studie *The Akathistos*. Die Vorstudien zu dieser Arbeit gehen bis auf das Jahr 1950 zurück, in dem Carsten Hoeg und Egon Wellesz das Kloster Grottaferrata bei Rom besuchten und übereinkamen, daß der Archimandrit Isidoro Croce, der Abt des Klosters, ex officio als Mitglied des Herausgeber-Komitees der *Monumenta Musicae Byzantinae* betrachtet werden sollte. In Grottaferrata liegt als Leihgabe der Laurenziana Florenz der Codex Ashburnhamensis 64, der ein Kontakarion enthält, das in Grottaferrata im 13. Jahrhundert geschrieben worden ist. Es ist ein Ms., das die Musik zu dem Prooemium und den 24 Stanzen, den Oikoi, des Akathistos enthält. In einer ausführlichen Einleitung bespricht Wellesz die Frage des Platzes des Akathistos in der Liturgie, die Datierung und Herkunft, den Text, die musikalische Notation, die melodische Überlieferung und Struktur, sowie die Grundsätze des Hrsg. Der Text und die Transkription sind getrennt behandelt, wodurch das Ganze sehr übersichtlich ist. Der Druck ist, dem Niveau des Verlages entsprechend, hervorragend klar und deutlich.

Die zahlreichen Verschreibungen und Fehler der Hs. werden bei der Entzifferung und Übertragung der 97 Seiten des Codex vom Autor untersucht und geklärt. Der Arbeit des Wissenschaftlers Wellesz kommt auch hier wieder zugute, daß er nicht nur Historiker, sondern auch Musiker ist, dessen fei-

nes Gefühl für Stil und musikalische Form und für die hinter dieser stehende Idee dem Übertrager der Neumenschrift die hervorragende Sicherheit gibt. So ist ihm auch Glauben zu schenken, wenn er den Akathistos-Hymnos zu den bedeutendsten Werken mittelalterlicher monodischer Musik zählt und der melodischen Struktur wegen darauf hinweist, daß die Kenntnis der Hymnen der Ostkirche auch weiterhin Zusammenhänge mit so manchen Entwicklungsstadien des westlichen Kirchengesangs ergibt. Jedem Musikwissenschaftler, der sich mit dem Choral beschäftigt, wird die nun vorliegende exakte Übertragung des Akathistos in unsere Notenschrift eine wertvolle Bereicherung seiner Studien sein. Eine klare Inhaltsangabe und ein Generalindex, der nach musikalischen und textlichen Gesichtspunkten sowie nach Mss. und Eigennamen geordnet ist, machen das Buch zu einem wichtigen Nachschlagewerk für den Byzantinisten. Ein Vorschlag für die Herausgabe weiterer Bände der *Monumenta*, die Übertragungen bringen, wäre vielleicht, daß die kommentierenden Bemerkungen gleich der Notenschrift jeder einzelnen Hymne folgen möchten, da der nach der letzten Hymne gebrachte Gesamt-Kommentar die Übersicht etwas behindert. Maria Stöhr, Wien

Karl-Werner Gumpel: Die Musiktraktate Conrads von Zabern. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jg. 1956, Nr. 4. Mainz, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag G.m.b.H., Wiesbaden. 158 Seiten.

Neben der Erschließung und vergleichenden Betrachtung musikalischer Denkmäler des 15. und 16. Jahrhunderts gilt das Interesse der Forschung nun auch in steigendem Maße der Edition und Interpretation von musiktheoretischen Schriften dieser in den „klassischen“ Sammlungen von Gerbert und Coussemaeker nurmehr verhältnismäßig wenig berücksichtigten Zeit. Unverkennbar scheint hierbei das Bestreben, diese Traktate nicht nur als Dokumente der „Musikanschauung“ vergangener Epochen, sondern auch — vorab durch Erforschung ihrer Terminologie — als authentische Zeugnisse konkreter musikalischer Lehre und damit als Hilfsmittel zu möglichst adäquatem Ver-

ständnis musikalischer Sachverhalte nutzbar zu machen. Welch überaus hoher Wert bei solchem Unterfangen, trotz aller unleugbaren Vorzüge der Faksimilierung, einer philologisch-kritischen Edition zukommt, vermag vorliegende Ausgabe der musiktheoretischen Opera Conrads von Zabern beispielhaft zu zeigen. An Werken bietet sie außer dem bekannten, nunmehr auf breiterer Quellengrundlage wiederum edierten Traktat *De modo bene cantandi cantum choralem* auch das bisher nicht im Neudruck vorgelegte *Opusculum de monochordo*, für das dem Hrsg. der Nachweis einer Anzahl weiterer, in der musikwissenschaftlichen Bibliographie bisher nicht erwähnter Exemplare der Inkunabel sowie einer (allerdings sekundären) handschriftlichen Quelle gelungen ist. Darüber hinaus erscheint mit dem *Novellus musicae artis tractatus* ein bisher unbekanntes Werk Conrads, das offenbar den Vorlesungen, welche der Magister an drei Universitäten der Rheingegend (Heidelberg, Freiburg i. Br. und wohl auch Basel) sowie an der bayrischen Landesuniversität Ingolstadt hielt, als Leitfaden diente und das neben dem traditionellen Lehrstoff der „*musica plana*“ mit einigen Kapiteln über das Monochord und den „*usus canendi*“ schon die beiden zuvor genannten Werke Conrads in nuce enthält. Hinzu tritt endlich eine noch aus dem 15. Jahrhundert datierende und somit als frühes Beispiel einer Verdeutschung musikalischer Fachausdrücke bedeutensame Übersetzung des Traktates *De modo bene cantandi cantum choralem*. In der Editionspraxis folgt der Hrsg. hauptsächlich den für das „Corpus Scriptorum de Musica“ gültigen Richtlinien. Einen wesentlichen Vorzug gegenüber den Bänden dieser Sammlung bedeutet es jedoch, daß im philologischen Kommentar nicht nur die Textvarianten, sondern auch die zahlreichen textlichen Entlehnungen nachgewiesen werden. Die Traktate Conrads erscheinen durch diese Eruierung der von ihrem Verf. herangezogenen Autoritäten (im Falle des *Novellus musicae artis tractatus* vor allem Johannes Affligemensis und Guido, während die beiden anderen Schriften hauptsächlich Conrads eigene Leistung darstellen) für den aufmerksamen Leser sogleich in einem bestimmten Traditionszusammenhang lokalisiert, und auch für die Identifizierung von Zitaten aus der patristischen und kirchenrechtlichen Literatur wird der über die engeren

Grenzen seines Faches hinaus interessierte Musikhistoriker dem Editor dankbar sein. Der Textedition vorangestellt ist eine ausführliche Einleitung, in welcher der Verf. aus den spärlichen uns überlieferten Daten ein Bild von Leben und Persönlichkeit des an der Universität Heidelberg gebildeten und lange Zeit auch daselbst wirksamen Gelehrten zu rekonstruieren sucht. (Beiläufig vermerkt sei, daß Conrad von Zabern im Artikel *Heidelberg*, MGG VI, 24 ff., nicht erwähnt wird.) Ob nun bereits der 1408/09 an der Heidelberger Universität erscheinende „*Conradus Henzenklaus de Sabernia diocesis Argentinensis*“ (aus Zabern im Elsaß) oder erst der 1425/26 daselbst auftretende „*Conradus Zabern diocesis Spirensis*“ (aus Rheinzabern bei Speyer) mit dem Musiktheoretiker identisch ist, wagt der Verf. zwar nicht zu entscheiden, doch hebt er die Verschiedenheit dieser beiden Persönlichkeiten und damit der beiden Möglichkeiten für Conrads Herkunft und vermutliches Geburtsdatum deutlich hervor (Hüschens Angaben in MGG II, 1631 f. werden dadurch berichtigt), und es ist wohl nicht zu verkennen, daß der Verf. dem auf Zabern im Elsaß deutenden Zeugnis des Elsässer Humanisten Wimpheling (dessen Heidelberger Studienjahre mit der Tätigkeit Conrads daselbst zusammenfallen) gewichtige Bedeutung beimißt. Für besonders wertvoll möchten wir indes den nachdrücklichen Hinweis auf Conrads theologische Wirksamkeit halten, welcher sich der Magister, als Prediger der Universität Heidelberg, in seinen jüngeren und mittleren Jahren vornehmlich gewidmet zu haben scheint und als deren Zeugnisse einige von 1447 datierende Predigten sowie ein um 1450 verfaßtes deutsches Lehrgedicht noch erhalten sind. Diese theologische Wirksamkeit steht für die Verfasser der frühesten auf Conradus bezüglichen biographischen Notizen (Wimpheling, Trithemius, Trefler) im Vordergrund, und von ihr aus erhält auch Conradus seit etwa 1460 dokumentarisch nachweisbare musiktheoretische Tätigkeit ihr besonderes Gepräge, das sich außer in der für Conrads Lehrweise charakteristischen, von Trefler rühmend erwähnten „*humilitas*“ wohl auch schon in den Einleitungskapiteln des *Novellus musicae artis tractatus* bekundet, verzichten diese Kapitel doch auf die hier üblichen antiken „*exempla*“ von Nutzen und Wirksamkeit der Musik ebenso wie auf den Katalog ihrer vornehmlich aus

Gestalten antiker Mythologie sich rekrutierenden „Erfinder“. Auch findet sich — überraschend wohl gerade bei einem an Universitäten vorgetragenen Werk — nur ein flüchtiger Hinweis auf die Musik als Disziplin innerhalb der „*artes liberales*“, ausführlich dagegen ihre aus Schriften der Hll. Augustinus und Bernhard von Clairvaux geschöpfte theologische Rechtfertigung als „*scientia*“, die, weil sie „*iucunditas spiritualis*“ und „*devotio erga Deum*“ erwecke, für den Gottesdienst notwendig und daneben auch als „*sincera delectatio*“ geistlicher Personen von Nutzen sei. Noch stärker beherrscht der Gedanke eines Wirkens „*ad commune profectum ecclesiasticum*“ Conrads Lehre von der über ein bloß „richtiges“ Singen hinausgehenden „guten“ und damit Gott wohlgefälligen Ausführung des liturgischen Gesanges. Überzeugend zeichnet der Verf. das Bild Conrads als eines Verfechters des im 15. Jahrhundert von einzelnen Klöstern und Ordenskongregationen (wie etwa der von Bursfelde) ausgehenden Gedankens kirchlicher Selbstreform: das Bild des wandernden Magisters, der, eifrig die im kirchlichen Gesang eingerissenen Mißstände bekämpfend, zahlreiche Kollegiats- und Kathedralstifte sowie auch Klöster in einem etwa durch die Städte Basel, Straßburg, Speyer, Mainz, Koblenz, Trier, Frankfurt a. M. und Würzburg umschriebenen Raum besuchte und seinen Vortrag jeweils durch Heranziehung des nach seinen Angaben eigens hergestellten und von ihm als Hilfsmittel für den Unterricht propagierten Monochordes anschaulich zu gestalten bestrebt war.

Von diesem Conrad eigentümlichen Gedanken der „Reform“ sondert Verf. mit Recht die vorwiegend im *Novellus artis musicae tractatus* sich manifestierende Tradition der „Lehre“, deren überkommenen Bestand Conrad nicht antastet. An Einzelheiten dieser „Lehre“ behandelt der Verf. in einem als *Einführung in die Terminologie der Traktate* betitelten Abschnitt vor allem Conrads Sätze über die Hexachord-Mutation und ihre in dieser Formulierung anderweitig nicht nachweisbare dreifache Klassifikation (Mutation „*ratione vocum*“, „*ratione signi*“ und „*ratione utriusque*“, jeweils belegt durch Beispiele aus dem Repertoire gregorianischer Melodien). Zum Vergleich sei hier auf die zwar nicht in ihrer Terminologie, wohl aber in der Tendenz zu subtiler Unterscheidung ähnliche Klassifika-

tion in den Musiktraktaten von Nicolaus Wollick sowie auf die Polemik Glareans gegen solche, seiner Meinung nach unnötig komplizierte Distinktionen hingewiesen; auch sei die Übereinstimmung des vom Verf. auf S. 161 (Schluß von Fußnote 6) zitierten Satzes (Anonymus, 15. Jh.) mit dem von K. W. Niemöller (*Nicolaus Wollick und sein Musiktraktat*, Köln 1955, S. 200 f.) interpretierten Ausführungen Wollicks beiläufig vermerkt. Eine vom Verf. als wünschenswert angeregte Untersuchung der zur Lehre von den Kirchentönen gehörigen Termini hätte ebenfalls daselbst (S. 225 ff.) anzusetzen. Darüber hinaus können aber auch viele andere Anregungen zu musikhistorischer Forschung von dem (durch das Fehlen gliedernder Striche zwischen Haupttext und Fußnoten in seinem typographischen Bild leider manchmal etwas beeinträchtigten) Editionswerk ausgehen. So weisen z. B. einige Zitate aus handschriftlich überlieferten anonymen Traktaten wieder einmal auf diese vielfach noch ungehobenen Schätze musikhistorischer Überlieferung hin. Auch die Erwähnung jener „*vor allem in kirchlichen Regeln, Statuten, Ordinarien, Synodalerlassen, Konzilsakten und theologisch-disziplinarischen Schriften niedergelegten Tradition*“ durch den (hierin wie auch auf philologischem Gebiet dem Freiburger Kirchenhistoriker Johannes Vincke besonders verpflichteten) Verf. verdient wohl beachtet zu werden. Endlich mag die Neuausgabe eines speziell mit dem „*usus canendi*“ sich befassenden Traktates es vielleicht nahelegen, entsprechende Abschnitte oder gelegentlich eingestreute Äußerungen in Lehrschriften späterer Autoren einer vergleichenden Durchsicht zu unterziehen, insbesondere wo diese (wie etwa bei Wenzeslaus Philomathes oder Cyriacus Schneegaß) auch auf die Wiedergabe mehrstimmiger Musik Bezug nehmen und hierbei mit Aussagen über Hervorhebung von Imitationsmotiven (Schneegaß, *Isagogae Musicae libri duo; De elegantia canendi, observationes*, Nr. 2; übereinstimmend mit Hermann Finck, *Practica Musicae*, lib. IV, Vorrede: „*Meminisse et illud proderit, si in initio cantus elegans fuga occurrerit, hanc voce clariore et explanata magis profereudam quam alioqui usu receptum est, et sequentes voces, si ab eadem fuga quam prior cecinit ordiantur, simili modo continuandas esse: Hoc in omnibus vocibus, cum novae fugae occurrunt, observandum*

*est, ut possit audiri cohaerentia et omnium fugarum systema*“) oder affektiv bedingte Modifikationen des Vortrages (Schneegaß, l. c., observatio Nr. 7; vgl. auch Tinctoris, *Coussemaker*, *Scriptores IV*, 18 b) wertvolle, die gegenwärtige Vorliebe für „objektive“ Wiedergabe einigermaßen in Frage stellende Fingerzeige liefern.

Bernhard Meier, Tübingen

Anton Malecek: Beiträge zur Geschichte der Wiener Lautenmacher im Mittelalter. (Sonderabdruck aus dem Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien, Bd. 5/6 — 1946/47.) 23 S., 6 Abb.

Die Frühzeit des Lautenbaus im europäischen Kulturraum liegt noch weithin im Dunkel. Für eine zusammenfassende Darstellung dieses bislang wenig beachteten, aber angesichts der lange Zeit dominierenden Stellung der Laute in der Musikgeschichte zweifellos beachtenswerten Forschungsgebietes sind noch mancherlei Vorarbeiten nötig. Einen grundlegenden Beitrag solcher Art für die Stadt Wien stellt die vorliegende, an für die Musikforschung entlegener Stelle erschienene Publikation dar. Zu der kleinen Zahl der bisher aus dem 14. Jahrhundert bekannten Lautenmacher (drei in Prag und je einer in Venedig und Nürnberg) gesellen sich durch sie in Wien die Lautenmacher Konrad (um 1380) und Nikolaus (1397). Aus dem 15. Jahrhundert trägt der Verf. zahlreiche archivalische Nachrichten zusammen über die Lautenmacher Peter, Hans und Erhard Volrad, Heinrich Zinzendorffer, Wolfgang N. (?), Jorg Walddeker, Friedrich Egkenfelder und Lorenz Wildfang. Auch über spätmittelalterliche Wiener Lautenisten und andere Musiker sowie über einige Saitenmacher bringt die verdienstvolle Studie unbekanntes Quellenmaterial und bereichert damit das Wissen um die musikgeschichtliche Entwicklung Wiens in dem Zeitabschnitt zwischen Walter von der Vogelweide und Hans Judenkünig.

Adolf Layer, Dillingen

Walter Kolneder: Aufführungspraxis bei Vivaldi, VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1955. 122 S.

Aus dem umfangreichen originalen Handschriften-Material der sogenannten Durazzoschen Sammlung legt der durch mehrere Publikationen als Kenner der Musik Vivaldis ausgewiesene Verf. hier Materialien zur Aufführungspraxis vor. Die Musikwissenschaft, einst die kräftigste Wortführerin im

Kampf um einen sachlicheren, unromantischen Vortrag barocker Musik, hat heute Not, die Geister, die sie rief, wieder los zu werden. Soviel Kenntnisreiches und Geistvoll-Musikalisches auch über den kantablen Vortrag, die weitgehend dem Ausdruck, dem „Affekt“ dienende Verzierungskunst des Barock seither geschrieben worden ist: im Grunde gilt noch immer ein mechanisch-metronometreues Zeitmaß, ein der Registerdynamik der Orgel oder des Cembalos nachgebildeter Klangstil als Inbegriff eines stielechten Vortrags aller spätbarocken Musik. Gegen solche von einem barockbegeisterten Dilettantismus willig aufgegriffene Vereinfachung bietet die Studie Kolneders sicheres und umfangreiches Rüstzeug. Allein die weite Skala der Bezeichnungen, über die Vivaldi zur Abstufung des Tempos und der Dynamik verfügt, die instruktiven, deutlich auf Rubatovortrag bzw. Crescendo oder Diminuendo hinweisenden Beispiele könnten dafür genügen. Wertvoll sind auch die Proben für Vivaldis Diminutions- und Verzierungspraxis und die Angaben über Besetzung und Ausführung des Basso continuo. Die längst bekannte, hier erneut eindringlich erhärtete Tatsache, daß das Partiturbild im Barock nur in bestimmten Fällen eine präzise Formulierung des Klangwillens darstellt, wirft die Frage auf, wie weit denn unsere heutige Editionstechnik mit ihren großenteils von Werke Beethovens und der Romantiker abgeleiteten Kategorien „Urtext“ und „Endfassung“ den Kompositionen der vorangehenden Zeit — die Partituren Mozarts und Haydns nicht ausgenommen — überhaupt gerecht werden kann. So führt K.s Untersuchung weit über das Werk Vivaldis hinaus und bedeutet einen wichtigen Beitrag zur Erkenntnis der Musizierformen überhaupt.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben. Nebst beigefügtem Charakter. 1789. Eingeleitet und hrsg. von Walther Engelhardt. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 21). Köln 1957. Arno Volk-Verlag. 37 S.

Obwohl die Selbstbiographie von Neefe, dessen musikgeschichtliche Bedeutung nicht zu unterschätzen ist, bereits in der Neuauflage von A. Einstein vorliegt (*Lebensläufe deutscher Musiker II: Chr. G. Neefe*, Leipzig 1915), hält es W. Engelhardt für zweckmäßig, nochmals eine Neuveröffentlichung,

zunehmend jedoch unter Heranziehung sämtlicher Originalhandschriften, zu veranstalten. Während F. Rochlitz für seinen Abdruck der Niederschrift Neefes (AmZ I, 1799) lediglich die Hs. Stuttgart verwendete, liegt nunmehr eine Ausgabe unter zusätzlicher Berücksichtigung der späteren, Änderungen enthaltenden Hs. Kiel vor. Durch deutliche Kennzeichnung hebt der Hrsg. die Abweichungen der beiden Handschriften hervor. Diese Abweichungen gehen nur im letzten Teil der Niederschrift über das übliche geringe Maß hinaus, indem zwei größere Absätze (aus der Hs. Kiel) Aufklärung über Neefes Tätigkeit 1783 und 1784 geben. Obwohl die vorliegende „Urtextausgabe“ wesentlich Neues kaum bietet, stellt sie die quellenkritisch bestfundierte Publikation der Selbstbiographie von Neefe dar.

Richard Schaal, Schliersee

Robert L. Tusler: *The Style of J. S. Bach's Chorale Preludes*. University of California Publications in Music, Vol. 1, No. 2, pp. 83—150. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1956.

Tusler widmet den choralgebundenen Orgelwerken J. S. Bachs eine Studie, die sich auf „den rein faktischen Aspekt, welcher sich in der Musik findet“, stützt. Damit ist zugleich Weg und Ziel, aber auch Begrenzung gegeben. In sechs Kapiteln führt der Verf. in die Problematik dieses Zweiges der Bachschen Musik ein, wobei besonders seine praktischen Erfahrungen als Organist im Vordergrund stehen.

So erscheint das 1. Kapitel über „Die Barock-Orgel in Deutschland“ bemerkenswert wegen der Schlüsse, die T. aus Einzelbeobachtungen zieht. Er tritt einer Registrierung im romantischen Sinne ebenso entgegen wie der Versuchung, sich durch moderne Errungenschaften im Orgelbau zu Tempeln und zu Registerballungen verleiten zu lassen, die der Natur der Barock-Orgel widersprechen.

Im Kapitel über die „Choralmelodien“ ist der Hinweis auf die Wechselbeziehung interessant, die zwischen dem Anfang des Chorals und dem der kontrapunktierenden Stimmen besteht.

Seinem 3. Kapitel legt T. die typologische Ordnung der Bachschen Choralbearbeitungen (*Chorale Preludes*) von W. Apel (*Harvard Dictionary of Music*, Cambridge 1951, S. 534) zugrunde, wobei er den 8. Typus, die *Choral-Variation*, je nach der Satztech-



nik der einzelnen Variationen den anderen sieben Typen zuteilt. In der Absicht, allen außermusikalischen „Deutungen“ auszuweichen, gelangt T. bei der Besprechung einzelner *Chorale Preludes* gelegentlich zu einigermaßen banalen Wendungen (man vgl. z. B. die Ausführungen über „*Adi wie nichtig, adi wie flüchtig*“, S. 100—102!).

Nach allgemeiner gehaltenen Ausführungen über den „*harmonisch-kontrapunktischen Stil*“, wendet sich T. der „*Ornamentik*“ zu (Kapitel 5), und zwar mit der Absicht, dem Spieler knappe, brauchbare Regeln in die Hand zu geben. (Ergänzend weisen wir auf W. Emerys Studie „*Bach's Ornaments*“, Novello and Co Ltd, London 1953, hin.)

Das 6. Kapitel, „*Rhythmisches Gerüst und melodische Figuren*“, vermittelt wertvolle Erkenntnisse für die spezifisch Bachsche Kompositionstechnik. Geschickt ausgewählte Notenbeispiele veranschaulichen in allen Kapiteln die Untersuchungsergebnisse.

Leider ist die im „*Anhang*“ gebotene Aufstellung der nach Typen geordneten Choralbearbeitungen unvollständig und teilweise fehlerhaft. Befremdlich erscheint, daß T. im Jahre 1956 noch W. Schmieders *Bach-Werke-Verzeichnis* (Leipzig 1950) ignoriert und die einzelnen Stücke nach der Peters-Ausgabe bezeichnet. (Im Literaturverzeichnis vermißt man auch so grundlegende deutsche Werke wie F. Dietrichs *Geschichte des deutschen Orgelchors im 17. Jahrhundert*, Kassel 1932, oder auch G. Frotschers *Geschichte des Orgelspiels*, Berlin 1935.) In der Aufstellung schied eine Einordnung der *Choralvariationen* aus praktischen Gründen aus. Bei den „*Cantus firmus Chorales*“ sind (S. 142) „*Gott der Vater wohn uns bei*“, Peters VI, 65, bei den „*Chorale Fugues*“ (S. 143) „*Durch Adams Fall*“, Peters VI, 56, und „*Vom Himmel hoch, da komm ich her*“, Peters VII, 68 — letzteres irrtümlich bei den „*Chorale Motets*“ (mit falscher Seitenzahl) eingeordnet und dort zu streichen —, schließlich bei den „*Chorale Fantasias*“ noch einmal „*Christ lag in Todesbanden*“, Peters VI, 43, und „*Komm, heiliger Geist, Herre Gott*“, Peters VII, 4, zu ergänzen.

Die Studie, mit viel Fleiß zusammengetragen, hinterläßt einen zwiespältigen Eindruck. Im besonderen scheint dem Ref. die Methode des Verf. bedenklich, die *Bach'schen* Choralbearbeitungen unabhängig von den zugrundeliegenden Texten und deren Gehalt zu betrachten. Paul Kast, Tübingen

Christl Schönfeldt: *Die Wiener Philharmoniker*. Wien (1956), Bergland-Verlag (Österreich-Reihe. Bd. 25/26). 112 S.

Das kleine Büchlein schöpft aus dem Archiv der Wiener Philharmoniker. Nach einer zusammenfassenden Einführung in die Geschichte des Orchesters folgt eine Auswahl aufschlußreicher Dokumente aus der Feder zahlreicher prominenter Künstler, die mit den Philharmonikern beruflich in Berührung gekommen sind. Unter dem Schrifttum über den Gegenstand nimmt die vorliegende Veröffentlichung auf Grund der sorgfältigen Quellen-Auswahl vor allem den Musikfreund, nicht weniger aber auch den Kenner gefangen.

Richard Schaal, Schliersee

Anny von Lange: *Mensch, Musik und Kosmos. Anregungen zu einer goetheanistischen Tonlehre*. Band I. Novalis-Verlag, Freiburg i. Br. 1956. 376 S.

Man könnte ein Buch esoterisch anthroposophischen Charakters, ohne ungerecht zu sein, mit dem Satz abtun, die Wahrheit der Sekten und Konventikel sei nicht die Wahrheit der Wissenschaft; denn wo der Maßstab der Wissenschaft nicht gilt, sind die Übereinstimmungen mit wissenschaftlichen Resultaten so zufällig wie die Abweichungen. Den Ausschlag gibt nicht, ob die aus dem Schutt der Jahrhunderterte gesammelten Symbole, Mythen und Phantasmen richtig oder falsch interpretiert werden, sondern daß ihnen noch unmittelbar ein Wahrheitsgehalt für unser Denken zugeschrieben wird. Es wäre also ein müßiges Unterfangen, die Grenze von Einsicht und Irrtum bestimmen zu wollen; wohl aber kann man nach der Methode und den Voraussetzungen des Buches fragen.

Inhalt des Buches sind Kontemplationen über das Wesen der Musik (15 ff.), Anweisungen zum musikalischen Hören (81 ff.), eine Intervall-Lehre (145 ff.) und eine Theorie der Tonarten (243 ff.). L. teilt „*Hör-Erlebnisse*“ mit, in denen sich das „*Wesen*“ der musikalischen Phänomene zeigen soll. Die Methode krankt an dem Fehler, daß harmonische und melodische Tonbeziehungen aus ihren geschichtlichen Zusammenhängen gerissen und die Resultate der Abstraktion von der Geschichte zu „*ewigen Wesenheiten*“ (der Tonstufen, Intervalle und Tonarten) hypostasiert werden. Warum z. B. repräsentieren nach L. die Tonstufen *d* und *h*, bezogen auf den Grundton *c*, das „*Wollen*“, *e* und *a*

das „Fühlen“, *f* und *g* das „Denken“ (150 ff.)? Offenbar hört L. in *d* und *h* die auf den Grundton „gerichteten“ Penultimae der Tenor- und Diskantklause, in *e* und *a* „romantisch sentimentale“ Terzen und Sexten und in *f* und *g* den „harmonisch logischen“ Zusammenhang zwischen den Hauptstufen der Tonart. — Vom unkritischen Gebrauch der Termini und der Literatur zeugt etwa der Satz: „Die Untertonreihe ist ein von altersher bekanntes Phänomen“ (50). Sie ist kein „Phänomen“, denn wir hören sie nicht, und der Irrtum, daß sie „von altersher bekannt“ sei, entstand vermutlich durch Verwandlung einer Hypothese, mit der v. Thimus (den L. nicht nennt) Platons Timaios-Skala zu erklären versuchte, in eine Tatsache.

L. setzt voraus, Musik sei Ausdruck oder Mitteilung geistiger Inhalte. Das kann besagen, sie sei der Ausdruck für alles, was wir mit ihr (als einem Mittel) ausdrücken können, kann aber auch heißen, sie sei der Ausdruck eines geistigen Inhalts, der „sich“ unmittelbar in ihr mitteilt. Entweder betrachtet man also, wie Schering, die Musik als Gegenstand der Symbolforschung, oder man unternimmt es, wie L., ihr „Wesen“ zu deuten. Doch erweist sich L.s Gedanke, daß die toten wie die belebten Dinge, der Mensch wie der Kosmos, in der Musik unmittelbar ihr Wesen ausdrücken, als tautologisch: Was sich in der Musik mitteilt, kann nicht sie selbst, sondern muß etwas von ihr zu Unterscheidendes sein. Das Wesen der Dinge aber muß, um sich in der Musik unmittelbar ausdrücken können, ein musikalisches Wesen sein. (Daß die Sphären „tönen“, heißt nicht, daß sie Klänge hervorbringen, sondern daß Musik ihr Wesen sei.) Demnach teilt sich in der Musik das musikalisches Wesen der Dinge mit, und das musikalisches Wesen der Dinge ist das, was sich in der Musik mitteilt.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Briefe der Freundschaft. Johannes Brahms — Klaus Groth. Hrsg. von Volquart Pauls, Westholsteinische Verlagsanstalt Boysen u. Co., Heide in Holstein 1956, 168 S. (In den Druck gegeben von Olaf Klose).

Was Klaus Groth, der niederdeutsche Dichter und Sprachgelehrte, im Leben von Johannes Brahms bedeutet hat, ist — jedenfalls für die größere Öffentlichkeit — spät ans Licht gekommen. Max Kalbeck hat in seiner großen Lebensbeschreibung (seit 1904)

einige Angaben gemacht, auch Briefstellen eingeflochten. In der vielbändigen Briefwechsel-Reihe der Deutschen Brahms-Gesellschaft (seit 1906) ist der Name Groth noch selten anzutreffen. Wichtige Aufschlüsse brachte die Groth-Biographie von Geert Seelig (Hamburg 1928), den entscheidenden Schritt vorwärts tat jedoch Heinrich Miesner im großen Brahms-Gedenkjahr (100. Geburtstag) mit seiner schönen Studie: *Klaus Groth und die Musik* (Heide 1933). Hier kommt der Dichter selber mit seinen bis dahin wenig bekannten Aufsätzen *Musikalische Erlebnisse und Erinnerungen an Johannes Brahms* (beide aus der „Gegenwart“ 1897) mit Miesners Erläuterungen zu Worte. Zugleich wurde über den (unvollständig erhaltenen) Briefwechsel Brahms-Groth in einer ersten, zusammenfassenden Übersicht berichtet.

Diese Briefe waren 1909, zehn Jahre nach dem Tode des Dichters, mit dessen Nachlaß von der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek in Kiel übernommen worden. Dafür hatte in zielbewußtem Sammelleifer der Landesbibliothekar Volquart Pauls gesorgt; er war Groth-Forscher. In seinen letzten Lebensjahren bereitete er die Stücke mit einer vortrefflich unterrichtenden Einführung und mit sorgfältigem Kommentar zum Druck vor, den er selber jedoch nicht mehr erlebte. Ihn zu besorgen, wurde nun das Verdienst seines Nachfolgers Olaf Klose.

Als ich zu Beginn der 1930er Jahre in Hamburg den greisen Julius Spengel besuchte, um von ihm, der für Brahms mit dem dortigen Cäcilienverein künstlerischer Wegbereiter gewesen war, die Erinnerungen eines der letzten Augen- und Ohrenzeugen unmittelbar zu hören, sagte dieser bescheiden: „Ich darf mich nicht als Brahms' Freund bezeichnen lassen. Es war sehr schwer, mit ihm befreundet zu sein.“ Auch für Groth ist dies nicht leicht gewesen, soweit der nun vorliegende, lückenhafte Briefwechsel erkennen läßt. Es bedurfte der hingebenden, durch Jahrzehnte bewahrten Treue des holsteinischen Dichters, um allmählich eine Freundschaft aufzubauen, die — in der tieferen Wesensähnlichkeit der beiden stammverwandten Männer begründet — ihren schönsten Ausdruck in der künstlerischen Vereinigung des Lyrikers mit dem Komponisten: im Liede finden sollte.

Die Nahrung dieser Freundschaft ist offenbar aus dem Geistigen und Wesenhaften geflossen, wie es dem Naturell beider ent-



sprach. Von hier aus wurden die Entfernung zwischen Wien und Kiel sowie die oft langen Zwischenräume der Begegnungen überbrückt. Nach dem ersten, unergiebigen Zusammentreffen in Düsseldorf 1856 hat sich der Musiker durch den plattdeutschen *Quideborn* und durch die hochdeutsche Ergänzung, die Gedichte der *Hundert Blätter* (1853), betroffen und bereichert gefühlt, so sehr, daß er später an Groth schreiben konnte, seine Dichtung sei „wie ein Bestes in unser Fleisch und Blut übergegangen“ (1872). Der Dichter hat sich in langsamem Besitzergreifen mit der Brahms'schen Tonwelt vertraut gemacht („Ich behorche jeden Ton, bis ich alles erfaßt habe.“) Die schriftliche Verbindung beginnt nach näherer persönlicher Bekanntschaft 1868, in der Anrede wagt Groth ein „Mein lieber Brahms!“, dieser schreibt zunächst noch „Verehrter Freund!“ Zum „Du“ ist es erst 1878 gekommen.

Brahms' immer eilige, knappe Zeilen an Groth machen nur einen kleinen Teil des Schriftverkehrs aus und scheinen wenig zum Thema „Briefe der Freundschaft“ auszusagen. Hier, wie auch sonst, ist es nötig, zwischen den Zeilen zu lesen, Andeutungen auszuspinnen. Dann wird aber doch hinreichend deutlich, daß der „ewig Abwesende“ dem Menschen Groth nahegestanden hat und sein Schaffen in freudiger Dankbarkeit genossen, ja bewundert hat. Zögernd ist er an die Komposition seiner Texte herangegangen — in der Besorgnis, die gleiche Höhe im Musikalischen nicht zu erreichen.

Groth, der „herzliche, stille Mensch“, fühlte sich wohl in die Lage versetzt, offener, betonter und vor allem häufiger von seiner Verbundenheit zu sprechen. Er war, soweit man bei seiner angestammten Zurückhaltung davon sprechen kann, der werbende Teil, dem seine Frau Doris, die häusliche Brahms-Sängerin, beim Briefschreiben warmherzig zur Seite stand. Aufschlußreich für seine geduldige Freundeshaltung sind Äußerungen wie „Sie haben hier einen Herd, nicht bloß im wirklichen Sinn, auch in dem bildlichen, daß ein Feuer für Sie immer brennt, und gewiß nicht ohne weiter zu wärmen und zu leuchten“ (1872). Oder später: „Ein stilles Stübchen oben steht immer für Dich bereit“ (1881). Die Verehrung für den Künstler Brahms spricht aus den Worten des fast 70jährigen: „Ein Lied von Dir zu meinem Text ist mir immer ein Orden pour le mérite“ (1887).

Gewiß hat Miesner in seinem Buche die ersten Ergebnisse des Briefwechsels, der wenige Monate vor Brahms' Tode endet, schon vorweggenommen, aber doch nur die ersten. Das Beste solcher originalen Lebensäußerungen im fixierten Niederschlag ist durch nichts zu ersetzen, und welche Auskünfte sie zu geben vermögen, ist nicht abzusehen, weil sich auch die Fragestellung der Wissenschaft unabsehbar wandelt. Wollte man gegenwärtig unter zahlreichen Aufschlüssen einen herausgreifen, so könnte man darauf hinweisen, daß in Kiel, mit dem Hause Groth als Mittelpunkt (der „Kajüte“ oder „Klausnerei“), damals eine Brahms-Gemeinde entstanden ist wie in Leipzig und Berlin bei Herzogenberg, in Wien bei Billroth, in Bern bei Widmann usw. Man gewinnt einen neuen Eindruck davon, wie fest und sicher Brahms' Lebenswerk von den Gemütskräften des gebildeten Bürgertums mitgetragen worden ist. Unerschöpflich sind die Briefwendungen, in denen Groth und Frau Doris ihren Dank für Freude und Erhebung aussprechen, für sich selber und für den ganzen Kieler Brahms-Kreis. In ihm wurde durch eigenes Musizieren, durch unermülich wiederholtes Vorsingen, durch genaues Studium der Klavier-Auszüge ehrlich angeeignet, was man ganz und gar zu besitzen wünschte. Es wurde (wie es schön oder unschön hieß) „gebrahmt“, bis alles „durchempfunden“ war. Man bildete sich nicht ein, alles zu „verstehen“, aber man bemühte sich, Köstliches mitzuerleben, und erreichte es auch, zuweilen bis zur Tränenseligkeit. Der Weg zum Tonkunstwerk wurde noch ganz vom Gefühl her beschriften. Das hat Brahms nicht bemängelt: er bezeichnete seinen Freund Groth in verzwickter Neckerei gern als „unmusikalisch“ — und also zu den Leuten gehörig, für die er komponiere.

Kurt Stephenson, Bonn

Rudolf Quoika: Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren. Merseburger Verlag, Berlin 1956. 160 S.

Zu den wesentlichen Aufgaben der deutschen Ostforschung gehört die Untersuchung deutscher Einflüsse in den Musikkulturen der überwiegend slawischen Länder Mittel- und Osteuropas. Die bisher bekannten Resultate dieser Forschungen sind Dokumente eines begreiflichen Willens, die Bedeutung deutscher Kultur im Osten hervorzuheben und im Bewußtsein der Deutschen wach zu halten. Niemand wird dem

deutschen Wissenschaftler nationale Gefühle eines berechtigten Stolzes nachtragen, niemand die Leistungen seiner Nation absprechen wollen. Die (nichtdeutsche) Umwelt hat jedoch das Recht, von ihm, wie von jedem Forscher anderer Nationalität, neben Wissen und Einsicht vor allem die Einhaltung der Regel „sine ira et studio“ zu fordern.

Einige in den Nachkriegsjahren erschienene Arbeiten zur Musikgeschichte Böhmens und Mährens veranschaulichen, wie schwer es einigen deutschen Musikforschern fällt, emotionell bedingten, tendenziösen Methoden zu entgehen. Bei den komplizierten nationalen und kulturellen Verhältnissen dieser Länder ergibt sich ja vorerst die Frage, ob eine Scheidung von deutschen und nicht-deutschen Leistungen wissenschaftlich einwandfrei überhaupt möglich ist. Verf. der hier besprochenen Schrift verneint dies, allerdings nur in einer Bemerkung (190, S. 81). Diese Tatsache versucht er durch Hervorheben des wohlbekannten „deutschen Böhmens“ zu umgehen und faßt die böhmische Geschichte nicht historisch-objektiv, sondern utilitaristisch auf: sie ist dem Deutschtum „zuträglich“ oder „abträglich“ (vgl. S. 20). Bedauerlicherweise ist Verf. in den meisten seiner historischen Postulate keineswegs auf der Höhe der heutigen Geschichtsforschung. (Man lese z. B. nach, was auf S. 11 über die böhmische Wahl vom Jahre 1526 gesagt wird.) Seine utilitaristische Einstellung legt Verf. bereits in der Einleitung bloß: „Leider hat das nationale Erwachen der Nationen alle guten (?) Ansätze verwischt, wenn nicht gerade vernichtet, nationale Kulturen begründet und die Völker damit aus der angebahnten utraquistischen Symbiose herausgeschält.“ Dem Historiker sind die „guten Ansätze“ der „angebahnten Symbiose“ nur allzu gut bekannt.

Ebenso wird auch der Musikwissenschaftler gut daran tun, die musikgeschichtliche Darstellung gründlich nachzuprüfen. Allein die Aufzählung der überaus zahlreichen Mißverständnisse, unrichtig interpretierten Quellen, Verdrehungen und dezidierten Fehler würde, ohne Berichtigung und Kommentare, mehrere Seiten in Anspruch nehmen, ja, wohl eine eigene Studie erfordern. Wir wollen uns an dieser Stelle damit begnügen, einige besonders charakteristische Beispiele in Auswahl zu bringen.

Verf. teilt seinen Stoff in drei große Abschnitte ein: 1. Einstimmigkeit, 2. Zeitalter der Fuge 1550—1750 und 3. Zeitalter der Sonate 1750—1930 (warum 1930?). Zu Beginn des ersten Abschnittes teilt er (ohne seine Quellen zu nennen) mit, daß Peter von Olmütz und Ernst von Pardubitz sich als „Choralkomponisten“ betätigt haben. Wir nehmen an, daß mit dem ersten („*Regni bohemiae cancellarius*“, vgl. *Fontes Rerum Boh.* IV, 93, 116 u. a. O.) wohl Bischof Jan Očko von Vlašim (der allerdings nicht „Komponist“ war), mit dem zweiten Jan von Jenstein gemeint ist. An Akririe ist dem Verf. allerdings in diesem Abschnitt nicht viel gelegen. So hat der Synodalbeschluß von 1412 nichts mit dem Gesang der Geistlichen (S. 19) zu tun, sondern erlaubt den Volksgesang von vier tschedischen Liedern. So schrumpfen die „tschedischen Kirchenlieder mit ursprünglich deutschen Texten“ bei näherer Betrachtung auf ein Lied, das erwähnte, zusammen, und ebenso sind die „deutschen Städte“, die einen „Literaturchor“ (= Literatendchor) besaßen, erst hundert Jahre später deutsch geworden. Über das Brüdergesangbuch von 1531 erfahren wir (S. 20) u. a.: (Weisse) „sagt in der Vorrede, daß ein altes Kantional . . . und das tschedische Gesangbuch vom Jahre 1501 (ihm) als Muster dienten“, obgleich „fast alle Lieder auf lateinische Vorlagen zurückgehen“. Keine dieser Behauptungen trifft zu, da Weissé — wie bekannt — keine Ausgabe nennt und seine Melodien größtenteils auf tschedische Vorlagen zurückgehen.

Um das Repertoire an deutschen Musikern zu erweitern, zählt Verf. (S. 21) unter den „landsmännischen Zeitgenossen“ des (bekanntlich aus Altdorf stammenden) N. Herman auch „Johann Horn“ (Jan Roh) auf, der durchaus kein Deutscher war. (Zu den Zeitgenossen Hermans gehört angeblich auch der 120 Jahre später geborene Pilsener Christian Reimann.) Die Bezeichnung „deutsch“ wird hingegen (S. 43) bei dem als „Gesamtedition der Lieder der Brüderunität“ bezeichneten deutschen Gesangbuch von 1566 vergessen, und dessen tschedische Vorbilder von 1561 und 1564 werden verschwiegen. Die hier unter den Herausgebern genannten „M. Thamm“ und „Johannes Gertzky“ sind wohl Druckfehler; dasselbe nehmen wir von der Edition der Lieder J. G. Brauns an, die Verf. 1685 erscheinen

läßt (1. 1661, 2. 1675). Die *Lobklingende Harfe* des Antonius Konias (1730) hätte als Übersetzung der *Cythara nového zákona* (1727) bezeichnet werden müssen.

Etwas verwirrend beginnt die Darstellung der „frühen Polyphonie — frühen Homophonie“. In dem bekannten Zitat aus der Königssaaler Chronik des Peter von Zittau sieht Verf. „eine Parallele zum ausklingenden Minnesang“ (?) und bringt „die Kunde vom *Cantus fractus vocibus daher mit dem musikalischen Umschwung um 1360 in Beziehung*“. Das genaue Gegenteil hat bereits 1906 (*Geschichte der Musik in Böhmen* I, 155—159) R. Batka nachgewiesen. (Die Aussage der Chronik „*olim tantumdem perfectis musicis usitatus*“ beweist zur Genüge, daß es sich nicht um eine neue Art des Gesanges handeln konnte.) Nach einem anderen Zitat derselben Chronik war „*am vielsprachigen Hof (Karls IV.) Deutsch Verbindungssprache. Die Deutschen waren wohl auch für die künstlerischen Belange maßgebend, was auch Peter von Zittau wiederholt zum Ausdruck bringt*“ (S. 40). Die Quelle (Fontes Rer. Boh. IV, 320) besagt allerdings nichts dergleichen: „*Ut autem hominibus benignius possit convivere (sc. regina Bianca) linguae Teutonicam incipit discere et plus in ea solet se quam in lingua Boemico exercere; nam in omnibus civitatibus fere regni et coram rege communior est usus linguae Teutonice quam Boemice ista vice.*“

Über die frühe deutsche Mehrstimmigkeit in Böhmen erfährt man nur wenig. Immerhin: „*Der Prager Codex XI E 9 zeigt wenigstens die deutsche Entwicklung in Böhmen auf.*“ Er stammt aber bekanntlich aus Straßburg und enthält, neben zwei Kompositionen Machauts und 34 Stücken italienischer und niederländischer Meister, nur sechs deutsch textierte Sätze, die mit Böhmen und Mähren nichts zu tun haben. Neu ist die Feststellung des Verf., daß „*unter Karl IV., dem Mönch unter den Kaisern (?) . . . am flachen Lande die mensurierte Musik eingeführt wurde.*“ (S. 40) Eine Angabe der Quellen wäre wünschenswert gewesen. Wir erfahren auch nicht, ob es Deutsche waren, die sich auf diese Weise betätigten. Sicher ist hingegen, daß der „*Königgrätzer Speculnik*“ nichts mit dem hier behandelten Stoff zu tun hat.

Die Abschnitte über Renaissance und Humanismus (43 ff.) halten sich an R. Wolkan *Geschichte der deutschen Literatur in*

*Böhmen* (Prag 1894). Neues erfahren wir im Kapitel *Kirchen- und Schulmusik* (44 ff.) Da taucht „*in Mähren ein langgesuchter Musiker auf, der Hugenotten-Pfarrer Josquin ab Holtze, der . . . seit 1598 in Mährisch-Schönberg nachweisbar ist. Hier schrieb er eine anscheinend verschollene ‚Musica‘, die in Olmütz und Prossnitz erschienen war . . . 1631 verlegte Josquin in Stettin mit einem Hochzeitschor . . . ein weiteres Werk.*“ Wir nehmen an, daß Verf. die 1561 in Prossnitz erschienene, tschechische *Muzyka* meint, die allerdings nicht verschollen (Nationalmuseum Prag, 27. F. 24), sondern — wie bekannt — sogar herausgegeben ist (durch O. Hostinský, Prag 1896). Wie aber konnte „*Josquin ab Holtze*“ 1598 ein 1561 erschienenes Werk schreiben, noch dazu im Knabenalter, wie der Druck von 1631 hinreichend beweist? Meint Verf. aber eine andere, deutsche „*Musica*“, dann hätte er darüber eingehend berichten müssen.

An gleicher Stelle (S. 47) begegnen wir „*dem Falkenauer Philipp Avenarius-Habermann, geb. nach 1564 . . . der 1570/1 im Kloster Amorbach die Orgel spielte . . . Seine ‚Cantiones sacrae‘ — Nürnberg 1572 — . . . sind weit bekannt geworden.*“ Dann war Avenarius ein Wunderkind, ein fünfjähriger Organist? (Vgl. Eitner QL., I, 246). Verf. hat früher (Mf. 1954, 419) Avenarius als „*aus Eger stammend*“ bezeichnet.

„*Ein neues Fühlen und Denken, das schon um die Jahrhundertwende eingesetzt hatte, begründet (S. 51) das Zeitalter der Fuge. Die Formgestaltung betreiben aber nicht die Leute der späten Gotik, sondern neue Männer, die überall am Werke sind und vor allem mit den bildenden Künstlern in steter Fühlung bleiben. So wird die Renaissance gerade (!) in Böhmen ein Vorläufer des Barock.*“ Die meisten Deutschböhmern wandern allerdings „*teils freiwillig*“ (zwei: Gregor Pesthin und Virgilius Haugk), „*teils zwangsläufig (!) ins Reich*“ ab. „*Immer wieder begegnet man in Deutschland berühmten Persönlichkeiten, die aus dem Raum der Sudetenländer stammen*“ (S. 54). Die hier aufgezählten Namen lassen an Berühmtheit einiges zu wünschen übrig. Als „*Hauptvertreter der musikalisch-nationalen Symbiose*“ erscheint Harant von Polschitz, der „*zwischen den Nationen mit vielleicht (!) deutschen Neigungen (!) steht*“ (S. 55). Ein noch unschuldigeres „*Beispiel nationaler Durchdringung*“ ist „*Wenzel Nikolaides Vod-*

nansky", dessen *Cantiones evangelicae* in Wittenberg erschienen. Ob Johann Sixt von Lerchenfels (S. 57) ein Deutscher war, läßt sich mit gutem Grund bezweifeln.

Der Abschnitt über Böhmens Barockmusik enthält eine verdienstvolle, aus Dlabacz' Künstlerlexikon kompilierte Aufzählung biographischer Daten. Tanzmusik, Musikkollegien, Lautenkunst, Orgelbau und Schloßmusik werden in Kurzkapiteln erwähnt. Unter den Musikern von Bedeutung begegnet uns (S. 69—70) in der Kremsierer Kapelle „wohl auch der berühmte Bläser Johann Christian Pez/Pecelius, Pezold". Wir nehmen bis auf weiteres an, daß Verf. Johann Christoph Petzold (geb. 1639 in Calau), Christian Petzold (gest. 2. 7. 1733 in Dresden) und den in Böhmen nachweisbaren Johann Pecelius zu einer Person verschmolzen hat (vgl. Eitner QL., VII, 399, 403, Riemann Lexikon, 11. Aufl. 1929, II, 1379 und Grove, *Dictionary* 1954, VI, 697). Die Mitteilung von Fétis (*Biographie universelle*, VII, 19), Johann (Christoph) Pezelius sei aus dem Prager Augustinerorden geflohen, um in Bautzen evangelischer Stadtmusikant zu werden, hat bereits Eitner, wohl mit Recht, angezweifelt. Die vom Verf. Pez/Pecelius/Petzold zugeschriebene „*Musikalische Neujahrs-Belehrung (Breslau 1671)*" (S. 70, Anm.) glauben wir mit Paul Konwalynkas *Musikalischer Neujahrs-Belehrung (Brieg 1671)* gleichstellen zu dürfen.

Über G. Finger erfahren wir, daß er „1685 Kapellmeister König Jacobs II. in London wurde, 1702 aber nach Deutschland zurückkehrte und Kammermusiker der Königin Sophie wurde. Von 1717 bis 1723 ist Finger Kurpfälzischer Konzertmeister und schreibt Kammermusik und Opern für Mannheim und Düsseldorf, und bald wird ein ungemain reichhaltiger Katalog mit *Arbeiten des Mährens* gefüllt." So weit unter Berufung auf W. Senns Aufsatz (MGG IV, Sp. 220 ff.), wo bewiesen wird, daß Finger niemals Kapellmeister Jacobs II. und nur kurze Zeit in dessen Kapelle gewesen ist und daß weder Kammermusik noch Opern für Mannheim und Düsseldorf bekannt sind. So gut wie alle erhaltenen Werke Fingers entstanden in England.

„*Das Zeitalter der Sonate*" bringt es mit sich, daß Verf. der Nationalität der Komponisten erhöhte Aufmerksamkeit widmet. Das „*deutsche Land Böhmen*" kommt hier abermals ins Bild: „*Die angeborene Musikali-*

*tät in den Stammesteilen der Deutschen in Böhmen und Mähren steht erhaben (!) in der Geschichte und macht beide Länder zu einem deutschen Italien*" (!) (S. 79). „*J. W. A. Stamitz ist Sprachinseldentscher*", denn in Deutsch Brod „*vollzog sich damals der Wandel zum Deutschtum*" (S. 82). Die offizielle österreichische Statistik zeigt (nach der großen Germanisierungswelle im 19. Jahrhundert) in Deutsch Brod neben 5683 tschechischen nur 43 deutsche Einwohner auf. Nach des Verf. Kurzbiographie des Meisters, „*dessen musikalische Laufbahn ... die der deutschen Musiker in Böhmen ist*", betätigte sich Stamitz als „*Schul- und Kirchenmusiker, dann (im) adeligen Orchester*" und schließlich kam „*die Wanderschaft*". Wir wollen Verf. fragen: Wo in Böhmen war Stamitz Schul-, Kirchen- und Orchestermusiker?

Fils, „*dessen Herkunft noch im Dunkeln liegt*", ist „*sicher Deutscher aus Böhmen*", Georg Zarth, „*ein Deutscher bajunwarischer Abstammung aus Böhmen*". Woher weiß Verf. dies? Aus Nachweisen macht er sich jedenfalls nicht viel: „*Wir wissen wohl, daß Stamitz Deutscher war, können aber mit wenig Sicherheit sagen, ob die Bendas, trotz aller Nachweise (!), absolut (!) zu den Tschechen gerechnet werden müssen*". Wir würden Verf. raten, zumindest F. Bendas eigenen Lebenslauf zu lesen, bevor er sich auf ihm allem Anschein nach unbekannte Gebiete begibt. Statt solcher Spekulationen wäre es verdienstvoller gewesen, die zahlreichen Fehler, die sich in die Kurzbiographien (S. 86—104) eingeschlichen haben, zu eliminieren. Einige Beispiele: Josef A. Stefan, geb. „1726 in Böhm. Kamnitz", gest. „vor 1800" (geb. in Kopidlno, gest. 12. 4. 1797, Wien), „*Gottlieb*" Černohorský (Bohuslav = Gottlob), J. N. Maxant nicht 1833, sondern 19. 12. 1838 verstorben, J. B. Krumpholtz nicht 1745, sondern 8. 5. 1742 geboren. „*August Wittaschek*" heißt Johann Nepomuk Witasek und war kein Deutscher. Mit den „*Ultraquisten*" „*Wenzel Tomaschek, Hugo Worzischek und August Wittaschek*" (die alle Tschechen waren) erreicht Verf. das „*romantische Zeitalter*". Die Nationen scheiden sich, zum Leidwesen des Verf., dem nationale Kulturen (außer der deutschen) nicht behagen. Er folgt weiter auf unproblematischen Wegen den deutsch-böhmischen Musikern, Musikwissenschaftlern und Volksliedsammlern bis zum Jahre 1945.

Camillo Schoenbaum, Dragörf

Hermann Stephani: Zur Psychologie des musikalischen Hörens. Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft, Band IV. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1956. 29 S.

Stephani zeigt, wie schon in seinem Buch über *Grundfragen des Musikhörens* (1926), den Reichtum unseres Tonsystems an Tonbeziehungen und wendet sich mit anklagendem Pathos gegen die Atonalität, die ihn auf zwölf beziehungs- und unterschiedslose Tonstufen reduziert habe.

Die musikalische Wirklichkeit ist uns nicht akustisch gegeben, sondern wird erst in unserer Tonvorstellung und durch unsere Tonphantasie konstituiert (2, 6, 12, 19 ff.). Doch sind die Tonhöhenunterschiede zwischen pythagoreisch und harmonisch rein gestimmten Intervallen nach St. äußere Zeichen für Unterschiede der Tonbedeutungen; und Tonbedeutungen beruhen auf Tonbeziehungen. So hören wir z. B. die große Terz *e* der C-dur-Skala, wenn sie Melodieton vor *f* ist, als (höhere) pythagoreische Terz, wenn sie dagegen Teil eines Durdreiklanges ist, als (tiefere) Naturterz. Die pythagoreische Stimmung der großen und kleinen Terz entspricht dem von Ernst Kurth beobachteten Leittoncharakter der Dur- und Mollterz, weil die Durterz *e* und die Mollterz *es* über *c* in pythagoreischer Stimmung ihren Ziel-tönen *f* bzw. *d* näher kommen als in harmonisch reiner Stimmung (8).

Die reine Stimmung soll dem harmonisch-homophonen, die pythagoreische dem linear-polyphonen Stil entsprechen (9 ff.). Doch ist das Wesen der Harmonik weniger im einzelnen Akkord (im homogenen Klang) als in der funktionalen Akkordverbindung zu suchen; die harmonisch reine Stimmung der Durterz entspricht nur der „ruhenden“ Tonikaterz, während die Dominanterz, entstanden aus dem Subsemitonium der melodischen Diskantklausele, Leittoncharakter hat, also als pythagoreische Terz zu hören wäre. Demnach wird St.s Zuordnung der reinen Stimmung zum harmonischen Stil schon der Dominantfunktion nicht gerecht. Allen Tonstufen der temperierten Skala schreibt St. eine prinzipiell unendliche Zahl von Tonbeziehungen, also auch von Tonbedeutungen (Tonqualitäten) zu (11 ff.): Die Tonstufe *b=ais* z. B. kann als *b* in unserer Tonvorstellung zweite Quinte unter *c*, Naturseptime über *c* oder Quinte über *es* (als rein gestimmter kleiner Terz zu *c*) sein, als *ais* große Terz oder vierte Quinte über *fis* usw.

In seiner Polemik gegen die Atonalität (23 ff.) meint St.:

1. Eine Musik ohne Grundton sei eine Musik ohne Tonbeziehungen, also sinnwidrig. Aber Tonbeziehungen — wie die Oktav-, Quint- und Terzverwandtschaft oder die Leittonbeziehung — werden durch die Tonalität, d. h. durch die Festsetzung eines Grund- oder Haupttons, nicht konstituiert, sondern nur modifiziert: *e* vor *f* ist im *c*-Modus ein schwächerer Leitton als *h* vor *c*, aber Leitöne sind *e* und *h* vor *f* und *c* auch, ohne daß *c* als Grundton fungiert.

2. Der Unterschied zwischen *gis* und *as*, *cis* und *des* usw. — also das diatonisch-chromatische Tonsystem — werde durch die Atonalität verleugnet. St. beruft sich auf H. Eimerts *Atonale Musiklehre* (1924); aber Eimert irrte sich. So beginnt z. B. Anton v. Weberns atonale *Bagatelle*, op. 9, Nr. 1, mit dem Ton *d* im Cello; im Abstand von Achteln folgen der obere Leitton *es* in der Bratsche und der untere Leitton *cis* in der ersten Geige; nach einem Viertel setzt die zweite Geige mit *c* ein — der Ton *cis*“, bezogen auf *d*, wird also enharmonisch verwandelt in *des*“, bezogen auf *c*“.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Ingeborg Weber-Kellermann: Ludolf Parisius und seine Altmärkischen Volkslieder. Akademie-Verlag, Berlin 1957. 793 S.

Vor 100 Jahren begann der damalige Kreisrichter in Gardelegen, Ludolf Parisius, die Volkslieder seiner altmärkischen Heimat aus dem Munde des Volkes aufzuzeichnen. Die romantische Schwärmerei für das vom Volk bewahrte Kulturerbe war inzwischen in ernsthaftes wissenschaftliches Interesse umgeschlagen und hatte zur systematischen Sammel- und Forschungsarbeit geführt, als deren erste Früchte bereits einige größere allgemeine und landschaftliche Volksliedveröffentlichungen vorlagen, wie die von Erk-Irmer, Uhland, Hoffmann von Fallersleben, Simrock, Dithfurth u. a. Angeregt durch diese Vorbilder, sammelte Parisius in den Dörfern seiner Heimat den Liedschatz der Bauern, Dienstboten und Bettler. Ein Aufruf zur Mitarbeit, den er 1857 in Prutz' „Museum“ veröffentlichte, blieb ungehört. Er blieb allein mit seinem Bemühen, von der Stadt aus in seinen Mußestunden das Material zusammenzutragen, das einen Überblick über das Volkslied und seinen Bestand in der Altmark geben sollte. Nur bei der Aufzeichnung der Melodien fand er

eine Stütze in dem Rechtsanwalt Kretschmann aus Burg.

Abgesehen von zehn Liedern, die er dem erwähnten Aufruf von 1857 voranstellte, und von 21 Balladen, die er 1879 in den Jahrbüchern des altmärkischen Geschichtsvereins veröffentlichte, konnte er sein reiches Material nicht herausgeben. Die Sammelstätigkeit und bald auch jede weitere Arbeit an seinem Material mußte er einstellen, als er nach seiner Amtsenthebung wegen politischer Betätigung 1864 sich mehr und mehr der Politik widmete und als Landtags- und Reichstagsabgeordneter immer weniger Zeit für seine volkskundlichen Studien hatte.

So übertrug er schließlich seinem jüngeren Vetter, dem Pastor Max Parisius, die Aufgabe, das stattliche Archiv zur Publikation bereitzustellen. Anfang der 80er Jahre lag das Werk druckfertig vor. Es gelang aber nicht, dafür einen Verleger zu finden, der es ohne Zuschüsse des Autors drucken wollte, obwohl sich namhafte Volksliedforscher und später auch das Volksliedarchiv sehr dafür einsetzten. Schließlich konnte es 1921 vom Volksliedarchiv in Halle erworben und der Universitätsbibliothek Halle einverleibt werden. Eine Kopie befindet sich im Freiburger Volksliedarchiv.

Nach diesem von Max Parisius für den Druck vorbereiteten Manuskript der Hallenser Universitätsbibliothek ist die vorliegende Ausgabe hergestellt. Die Hrsg. plante zunächst eine unveränderte Edition, ließ sich jedoch bald von der Erkenntnis leiten, daß eine solche den heutigen Anforderungen der Volksliedforschung nicht genügen würde. Parisius war noch von dem Wunsche beseelt, mit seiner Liedersammlung die Erneuerung des Volksgesanges in seiner Heimat anzuregen. Dieser Zweck ist heute illusorisch geworden. Was Parisius noch vor 100 Jahren als letzte Reste lebendiger Überlieferung einsammeln konnte, ist heute nicht mehr als historisches Dokument einer restlos geschwundenen Überlieferung. So ist auch seine Sammlung nur aus historischer Sicht zu werten. Sie belegt den Liedschatz und die Musikpflege auf dem Lande in der Zeit der Wandlung von „*patriarchalisch-bäuerlicher Gesittung zu mehr oder weniger industriell bestimmter Lebensform*“ (S. 1). Daraus leitet die Hrsg. die Berechtigung ab, die Anordnung des Werkes nach anderen Gesichtspunkten vorzunehmen, als der Sammler und sein Neffe geplant hatten. Während diese die

Lieder nach Gattungen und Brauch ordneten, faßt sie sie nach den Fundstätten und Gewährsleuten zusammen. Man erhält so einen Einblick in die Verteilung des Liedschatzes nach den einzelnen Interpreten und den Dörfern und Städten, in denen Parisius als Sammler tätig war, wodurch vor allem die soziologischen und landschaftlichen Bedingungen des Materials und die individuellen Varianten klar hervortreten. Während in der alten Anordnung die Varianten eines Liedes zusammenstehen, trennt die Hrsg. sie nach den Interpreten. Ihre Sammlung wird dadurch umfangreicher, gewinnt aber nach der Seite der soziologischen Aufgliederung an Wert. Eine Gliederung nach Gattungen ist daneben im Register gegeben und im Text ausführlich erläutert und analysiert. Parisius war ein gewissenhafter Sammler. Er unterließ es, die ihm diktierten Lieder zu bearbeiten oder zu „verbessern“, wie es zu seiner Zeit allgemein Brauch war. Er versah dagegen die einzelnen Stücke mit Kommentaren und Anmerkungen, verwies auf andere Varianten in seiner Sammlung und aus anderen Volksliedveröffentlichungen. Stets gab er den Gewährsmann an. Damit nimmt seine Sammlung zu ihrer Zeit eine Sonderstellung ein. Parisius' Anmerkungen sind den Liedern beigegeben; die Hinweise auf andere Quellen, auf den heutigen Stand der Forschung gebracht, erscheinen im angehängten Kommentar. Hier finden sich auch Verweise auf die Melodievarianten, soweit die Singweisen in der Parisius-Sammlung notiert sind. Das ist bei 221 Stücken der 782 Nummern der Fall. Die Edition der Melodien besorgte Erich Stockmann, der auch im Textteil einen analytischen und kritischen Beitrag beisteuert. Auch er bemüht sich, wie die Hrsg. der Liedertexte, um eine dokumentarische Wiedergabe der Quelle. Änderungen, Zusätze und Auslassungen sind besonders gekennzeichnet, so daß die Originalgestalt der Quelle leicht zu rekonstruieren ist. Insbesondere sind die Notierungen gelegentlich transponiert, um den Vergleich mit anderen Quellen zu erleichtern. Beiden Hrsg. ist für ihre gewissenhafte Arbeit zu danken, die einen wertvollen Beitrag zur deutschen Volksliedforschung und ein wichtiges Quellenwerk für die Zusammensetzung und Gliederung des Volksliedschatzes einer norddeutschen Landschaft darstellt, von der wir bisher nur sehr lückenhaft Kenntnis hatten.

Fritz Bose, Berlin



Fray Juan Bermudo: *Declaración de instrumentos musicales*, 1555 (Documenta musicologica, Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, XI), hrsg. von M. S. Kastner, Bärenreiter-Verlag, Kassel, 1957, 286 S. Die Herausgabe der *Declaración* des Bermudo erfüllt ein altes Anliegen der Musikwissenschaft und innerhalb ihrer speziell der Renaissanceforschung. Der schwierige Zugang zu dem Werk hatte es seit Kinkeldeys (*Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1910) eingehender Behandlung einiger ausgewählter Kapitel — Kinkeldey bildet noch heute die maßgeblichste Literatur über Bermudo — mit Ausnahme von Spanien auf ein verhältnismäßig totes Gleis abgestellt. Wo Bermudo behandelt wurde, da zumeist unter Berufung auf Kinkeldey und unter Zitierung der dort angegebenen Stellen. Da Kinkeldey sich wesentlich nur den Kapiteln gewidmet hatte, die Aufschluß über Tabulaturwesen, Klavierspiel und -komposition der Zeit gaben, lebte Bermudo — sehr zu Unrecht — wesentlich auch nur als Gewährsmann für diesen Teil der Historie weiter. Erst jetzt wird es möglich, die ebenso gewichtigen wie interessanten übrigen Teile dieses Werks zu untersuchen und auszuwerten. Es ist dabei noch kaum zu übersehen, was an neuen oder die alten bestätigenden Erkenntnissen gewonnen werden kann, da wir in ihm tatsächlich eine musikalische Enzyklopädie der Renaissance-Epoche vor uns haben, und dank Bermudos umfassender Bildung und Belesenheit nicht nur der spanischen (wenn auch vornehmlich dieser), sondern auch zugleich der niederländischen, französischen und italienischen Musik der Epoche, deren wesentliche Vertreter ja bei Gelegenheit aufgeführt und mit wertenden Epitheta eingeordnet werden (z. B. Buch 4, Cap. 14). Die *Declaración* behandelt kurz gesagt alles, was der Zeit an Musik wichtig war: Liturgica, Ästhetica, Komposition, Instrumentenkunde, Musiktheorie, Notation, Lehre. So kann die Instrumentenkunde nun vielleicht, gelegentlich der Darlegungen über Vihuela, Gitarre, Bandurria und Harfe (Buch 4), die längst notwendige Klärung des Zusammenhangs zwischen Klavier- und Zupfinstrumenten dieses Zeitraums weiter vorantreiben, und der Historiker mag, speziell im 1. Buch, Aufschlüsse über die Geschichtsauffassung dieser Periode gewinnen. Unerschöpfliches Material bietet sich dem Ästhetiker, nicht nur in bezug auf Manie-

ren, auf deren Bedeutung schon Kinkeldey hingewiesen hatte, auf Geschmacks- und Stilprinzipien und Spielweisen, die Kastner in seinem Nachwort hervorhebt, sondern z. B. auch in bezug auf Fragen des Tempos und mehr: auf Bedeutung und Zielrichtung der Musik als Ganzes. Speziell im 20. Kapitel des 1. Buchs wird eine interessante geschichtliche und ästhetische Auseinandersetzung zwischen den Auffassungen des Mittelalters und der Renaissance geboten. Daß für den Geistlichen Bermudo die Gesangsmusik, mit ihr zugleich auch der Sänger, und mit dieser Musiziergattung Liturgica im Vordergrund stehen, daß als erste Aufgabe der Musik „*que nos enseña a servir dios*“ (Buch 1, Kap. 8) erkannt ist, wird uns nicht wundern. Die Vorbildlichkeit des mehrstimmigen, polyphonen, geistlichen Vokalsatzes gilt ja für die ganze zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts in Spanien besonders und hat dessen ganze Kompositionsweise stärker bestimmt als in anderen Ländern. Bei Bermudo wirkt dieses Vorbild so stark nach, daß er den Spieler förmlich beschwört, keine Stücke zu spielen, die direkt für das Monochord geschrieben seien, da sie viele Fehler enthielten (Buch 4, Kap. 43) (!), und daß er das Glosieren, besonders von guten Vokalsätzen, innerhalb der Intavolierung verbieten will. Um so interessanter ist, welche Freiheiten dem Instrumentenspieler dann doch gewährt werden, wenn ihm z. B. erlaubt wird (Buch 4, Kap. 43), seine abgesetzten Werke „*por su consolucion y contentamiento*“ doppelt so schnell zu spielen wie das Original! Hier wird ein Hinweis, zugleich eine Bestätigung für das heutige System der Kürzung der instrumentalen Notation geboten, gewiß aber ohne generelle Gültigkeit, da es ausdrücklich heißt: wenn „*le* (dem Spieler) *pareciere, que la musica es pesada*“. Wir erfahren hier außerdem, wie frei das Absetzen unter Umständen gehandhabt wurde und wie völlig es den Inhalt der Stücke verändern konnte. Der um die spanische Musik des 16. Jahrhunderts so verdiente Herausgeber hat der *Declaración* ein Nachwort beigesteuert, das eine kurze Einführung in das Werk darstellt, die biographischen Daten zusammenfaßt und zugleich auch auf die in der *Declaración* enthaltenen musikalischen Werke Bermudos hinweist. Wenn er feststellt, daß Bermudo unter Tiento „*nicht nur das strenge Imitationsstück versteht, sondern ebenso Kompositionen präludienhafter Na-*

tur", so entspricht das aufs genaueste unserem Versuch der Definition des Tiento (*Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw X, 1953, S. 257). Hier stehen eben Früh- und Spätformen des Ricercars zu einem bestimmten Zeitpunkt bei einem und demselben Meister nebeneinander, während M. A. Cavazzoni z. B. nur erst die Frühform vertritt. Von einer „Auffassung“ des Begriffes Tiento bei einzelnen Meistern kann da weniger die Rede sein, als von Vertretern bestimmter Entwicklungsphasen einer Gattung gesprochen werden muß. Der polyphone Satz gewinnt eben allmählich so den Vorrang, daß er gewisse Gattungen völlig umprägt.

Margarete Reimann, Berlin

Johann Mattheson: Große Generalbaß-Schule oder: Der exemplarischen Organisten-Probe zweite, verbesserte und vermehrte Auflage, 1731. Praktischer Teil I, neu hrsg. und bearbeitet von Wolfgang Fortner, Edition Schott, Mainz (1956), 48 S.

Erst kürzlich hat Fritz Oberdoerffer in dieser Zeitschrift (X, 1957, S. 62) darauf aufmerksam gemacht, daß Matthesons *Organistenprobe* (1719), in zweiter Auflage *Große Generalbaßschule* (1731) genannt, nicht die Grundzüge der Generalbaßbegleitung lehren will, sondern die Improvisation über einen Generalbaß. Mithin wendet sich Mattheson an den Fortgeschrittenen; ihm will er die letzten Raffinessen beibringen, um jede Situation meistern zu können. Man muß Mattheson noch heute bescheinigen, daß er sich dieser Aufgabe mit großem pädagogischen Geschick entledigt hat. In seinen 24 „*Probstücken*“, die mehrsätzigen Sonaten oder Suiten entstammen könnten oder als Charakterstücke zu deuten sind, kommen praktisch alle Schwierigkeiten vor, denen selbst ein Generalbaßspieler par excellence nicht immer aus dem Stegreif gewachsen sein wird: ungebräuchliche Tonarten, komplizierte Rhythmen, Schlüsselversetzungen u. a. mehr. Daß er sogar eine Komposition für Generalbaß an zwei Klavieren zur Schulung des sauberen Zusammenspiels beigesteuert hat, ist originell; hier müssen beide Spieler ihre Improvisationen gut aufeinander abstimmen. Der didaktische Wert dieser Stücke wird noch durch einleitende Erklärungen erhöht, die auf schwierige Stellen hinweisen. Außerdem hat Mattheson gelegentlich die Ausführung in den Beispielen selbst angedeutet.

Fortner macht nun dankenswerterweise diese Generalbaßübungen dem heutigen Studenten wieder zugänglich und füllt damit eine Lücke, die jeder Pädagoge beim Unterrichten schmerzlich empfinden mußte. Seine Ausgabe beschränkt sich auf die 24 „*Probstücke*“ mit den dazugehörigen Kommentaren, die in ein verständliches Deutsch übertragen und auf das Wesentliche konzentriert werden. Auf Grund dieser Anweisungen hat der Hrsg. noch einige Stellen in den Beispielen ausgeführt. Sie sind im kleinen Stich wiedergegeben, so daß der Urtext der „*Probstücke*“ stets sichtbar bleibt. Wenn dieses Heft, dessen Inhalt auch jedem fortgeschrittenen Studenten der Musikwissenschaft geläufig sein sollte, in der Praxis die Verwendung finden würde, die es verdient, kämen wir in der stilgerechten Interpretation der Musik des Hochbarocks einen guten Schritt weiter.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 2. Jahrgang 1956, hrsg. v. Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz, Karl Ferdinand Mülller. Kassel: Stauda-Verlag 1957. XVI u. 275 S.

Die Hrsg. dieses Jahrbuches möchten das „ganze Gebiet der Liturgiewissenschaft aller Bekenntnisse“ (Geleitwort) umfassen: ein gewaltiges Unternehmen, das durch das rasche Aufblühen dieses theologischen Spezialfaches in den letzten 40 Jahren bedingt ist. Die Weite der Konzeption erfordert die Betonung der Varietas der Beiträge. Was außerhalb dieser Publikation erscheint, hat Konrad Ameln in seinem Literaturbericht zur Hymnologie zusammengestellt, der gegenüber den von Urbanus Bomm OSB im Archiv für Liturgiewissenschaft besorgten Referaten zur Kirchenmusikgeschichte auf jede Kritik fast völlig verzichtet und damit die Titelanreihung bevorzugt. So sind 234 Nummern zusammengelassen, die das Jahrbuch als wichtige bibliographische Nachschlagemöglichkeit ausweisen.

Wahrscheinlich wird sich in den nächsten Jahrgängen eine einheitlichere Anlage des Ganzen herauskristallisieren. Dieses Mal stehen in allzu bunter Anordnung in den Kleinen Beiträgen etwa zwei Arbeiten zur Reformationsgeschichte, darauf zwei über Liederhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts, ein Literaturbericht über das (hochmittelalterliche) Problem des Choral-dialektes, Untersuchungen zu einem fran-



zösischen Gesangbuch von 1539 usf. Hier fehlt noch eine präzise Planung, die auch sorgfältigere Beachtung des Gewichtes der Abhandlungen zeigen müßte. Bei manchen Arbeiten — sie sind natürlich in der Minderzahl — scheint es, als ob die Verf. nur Wackernagel und Zahn zu Vergleichen heranziehen wollten. Die kritische Haltung, die mit vollem Recht gegenüber nicht ausreichenden hymnologischen Veröffentlichungen eingenommen wird, sollten die Hrsg. auch auf die Auswahl der anzunehmenden Arbeiten anwenden!

Als vielleicht gewichtigster Beitrag dieses Bandes möge die Miszelle *Die Lieder der Ebersberger Handschrift, jetzt Clm 6034* von Rudolf Stephan angeführt sein, die an ein paar Blättern (83–90) der Münchener Handschrift in exakter und fruchtbarer Weise wenige Lieder untersucht, diese aber mit allen gebotenen Möglichkeiten. Der Ertrag der Ausführungen lautet: sowohl bei der Übersetzung als auch bei der Paraphrase braucht die originale Melodie nicht mehr zu erklingen — es gibt Vorbilder, wie man rhythmisch wenig korrekte Aufzeichnungen rhythmisieren kann. Damit bereichert Stephan seine in der Zeitschrift für deutsches Altertum erschienenen Abhandlungen zur spätmittelalterlichen Liedgeschichte. Franz A. Stein teilt ergänzend hierzu nähere Einzelheiten über das wohlbekannte „Moosburger Graduale“ als Liedquelle mit, ohne daß im Hinblick auf Liederbücher des 15. Jahrhunderts Parallelen aufgezeichnet würden. Walter Wiora demonstriert an der Vielfalt der europäischen Stile das produktive Umsingen deutscher Kirchenliedweisen. Ausdrücklich bezeichnet er seine Studie als Einführung, weshalb wieder als Desiderat zu betonen wäre, daß diese Frage in einem größeren Zusammenhang behandelt werden möge. Diese wenigen Titel mögen hier genügen, weil sie für andere Arbeiten stehen können, die sich ähnlichen Fragen widmen. Nachhaltig wirken die noble Objektivität und überlegene Sachkenntnis, mit der Walter Lippardt seine beiden Literaturberichte zu so strittigen Fragen wie „deutscher Choralidialekt“ und frühchristliche bzw. „altrömische“ Kirchenmusik ausstattet. Als willkommene Beigabe muß das Faksimile des zwischen 1523 und 1524 entstandenen Achtliederbuches angesprochen werden, dem K. Ameln eine Einführung widmet.

Wolfgang Irtenkauf, Stuttgart

Elsevier's Fachwörterbuch für Kinotechnik, Ton und Musik in sechs Sprachen, zusammengestellt und nach dem englischen Alphabet angeordnet von W. E. Clason. R. Oldenbourg Verlag, München, 1956. 948 S.

In der Reihe der Elsevier'schen Fachwörterbücher in sechs Sprachen liegt nun der Band für Kinotechnik, Ton und Musik vor. W. E. Clason, der Leiter der Übersetzungsabteilung der Philips-Werke in Eindhoven, hat ihn bearbeitet. Das Schwergewicht liegt also bei Akustik und Kinotechnik, aber — wie es im Vorwort heißt — bei der Zusammenstellung der akustischen Begriffe wurde der Bearbeiter „bald gewahr, daß man dabei unversehens in die Musik gerät“ und so sind „in angemessenem Umfang“ auch musikalische Begriffe aufgenommen.

Für den Musikwissenschaftler liegt das Werk zunächst also lediglich an der Nahtstelle zwischen seinem engsten Fachbereich und technischen Grenzgebieten, die sich freilich derart entwickelt haben, daß sie früher oder später auch die ureigensten Fragen der Musikwissenschaft beeinflussen werden. Man braucht kein Prophet zu sein, um vorauszusagen, daß eine Erfindung wie das Magnetophon der Musikwissenschaft einmal ganz neue Denk- und Forschungsmöglichkeiten eröffnen wird, und damit muß der Musikwissenschaftler die Voraussetzungen des Magnettonverfahrens, seine elektronischen wie akustischen Hintergründe ebenso kennen lernen wie die der philologischen Methoden.

Das ist mit einem Handbuch der Magnetontechnik und Elektroakustik allein nicht getan, denn auf diesen Gebieten wird ja nicht nur in unserem Lande, sondern auf der ganzen Welt gearbeitet, man muß also über ein Verstehen der Begriffe und Zusammenhänge in der eigenen Sprache hinaus auch Schrifttum lesen können, das über diese Dinge in anderen Sprachen erscheint oder diese Begriffe in anderen Sprachen verwendet. Hier aber kann das vorliegende Fachwörterbuch sehr gute Dienste leisten. Es ist geschickt und wohlthuend übersichtlich angelegt: 3200 Begriffe der Kinotechnik, Akustik, Tontechnik und Musik erscheinen nach dem englisch/amerikanischen Alphabet angeordnet, neben jedem Begriff findet sich eine knappe englische Definition und daneben folgen dann die entsprechenden Ausdrücke des Französischen, Spanischen, Italienischen, Niederländischen und Deutschen. Alphabetische Register in den einzel-

nen Sprachen am Schluß des Werkes, die auf die numerierten Begriffe des vom Englischen ausgehenden Hauptteils verweisen, eröffnen von jeder Sprache aus mühelosen Zugang. Um in dem aufgenommenen Wortschatz nach dem Anteil musikalischer Begriffe zu fragen, der natürlich weit unter einem Drittel liegt: berücksichtigt sind vor allem die Instrumente und deren Teile, ferner deren Spieltechniken, musikalische Formen und Begriffe der Musiktheorie in begrenztem Umfang und, besonders hervorzuheben, die Terminologie der Orgelpfeifen, wozu der Bearbeiter selbst freilich einschränkend bemerkt, „daß die Arbeit von Jahren erforderlich gewesen wäre, um alle Bezeichnungen in der Weise zu definieren, daß man sie in diesem Werke hätte aufnehmen können. Aus diesem Grunde sind nur die wichtigsten, international bekannten Bezeichnungen für Orgelpfeifen zu finden.“

Daß die englischen Definitionen der musikalischen Begriffe weitgehend dem *Penguin Dictionary of Music* entnommen sind, also nicht einem der großen wissenschaftlichen Lexika, ist vielleicht durchaus kein Nachteil: die Erklärungen sind knapp und allgemeinverständlich. Auch sollte nicht allzu sehr stören, daß, nach der Bibliographie zu urteilen, die Wahl der zu Rate gezogenen musikalischen Literatur, wenn man vom Riemannschen Lexikon und ein, zwei anderen Titeln absieht, etwas wunderlich gewesen zu sein scheint. Für die Begriffe seines engsten Bereiches gibt etwa Apels *Harvard Dictionary* zumindest für das Englische, Französische, Italienische und Deutsche dem Musiker detailliertere Übersetzungen. Der Wert dieses Elsevier'schen Fachwörterbuches für die Musikwissenschaft liegt daher in den Grenzgebieten. Solange es kein mehrsprachiges Fachwörterbuch der Musik und dieser ihrer Grenzgebiete gibt, werden wir also beim Lesen fremdsprachigen Schrifttums dankbar und gerne zu Clasons Werk, das übrigens vom Verlag mustergültig gedruckt und ausgestattet wurde, greifen können.

Helmut Reinold, Köln

George C. Schoolfield: *The Figure of the Musician in German Literature*. The University of North Carolina Press. 1956. XV und 204 S.

In der stattlichen Reihe *Studies of the German Languages and Literatures* der Universität von Nord-Carolina wird eine zum Buch erweiterte Dissertation über den Musiker

in der deutschen Literatur geboten. Diese Arbeit könnte als ein schönes Beispiel musikwissenschaftlicher Forschung auf internationaler Basis gewertet werden. Einleitend gibt der Verf. einen kurzen Überblick über den Musiker in der deutschen Literatur bis zur Romantik, wobei er weitgehend auf der Arbeit von H. Fr. Menck (*Der Musiker im Roman*, Heidelberg 1931, Beiträge zur neueren Literaturgeschichte Heft XVIII) fußt, leider noch ohne die in den dreißiger Jahren durch H. J. Mosers Arbeiten gewonnene Kenntnis der bedeutsamen Romanliteratur Daniel Speers. Sch.s Einleitung dient im wesentlichen zur Klassifizierung des Musikers, dessen soziale Stellung naturgemäß auch in den zeitgenössischen literarischen Schöpfungen bedeutsamen Wandlungen unterworfen ist.

Die Hauptuntersuchungen der Arbeit gelten den Musikergestalten der Romane und Novellen von W. H. Wackenroder über Tieck, E. T. A. Hoffmann, Eichendorff, Storm, Wolzogen, Th. und H. Mann bis zu Hermann Hesse (nur einige Namen aus der Vielzahl), die er in vier Abschnitten behandelt: *Romantik, Biedermeier und poetischer Realismus, Die Zeit der Wagner-Nachfolge, Die Zeit der Musikwissenschaft*. Daß die beiden ersten Hauptstücke vorwiegend literarischen, das dritte und vierte musikalischen Gesichtspunkten folgen — wenigstens, was die Namengebung betrifft — begründet der Verf. mit „*the peculiar relation between literature and music in Germany*“, und es wirkt auch überzeugend, wenn man überlegt, daß Wackernagel (Berglinger) und Hoffmann (Kreisler) gewissermaßen „sich selbst“ schreiben, während Thomas Manns Leverkühn und Hesses Josef Knecht z. B. ausgesprochen Gestalten eines spekulativen Intellektualismus sind.

Bedeutsam wird der bereits vom Verf. in der Überschrift des vierten Hauptstücks ausgesprochene Einfluß musikwissenschaftlicher Erkenntnisse gerade auf die beiden letztgenannten Werke. Gewiß sind sie — nach Ansicht vielleicht allzu strenger Wissenschaftler — nicht immer richtig angewandt; aber das spielt in einer literarischen Schöpfung doch wohl nur eine sekundäre Rolle, das Bemühen um die Auseinandersetzung und Bewertung der Forschungsergebnisse ist eine nicht zu übersehende Tatsache. Wenn man hingegen bedenkt, daß nur zwei Generationen zuvor Brachvogel seinem Friede-

mann Bach selbsterfundene Lieder unterschieden konnte, die noch heute in Rundfunkanstalten allen Ernstes als Friedemanns Schöpfungen angepriesen und gesungen werden, so scheint das viel bedenklicher.

Das Erfreuliche an Sch.s Arbeit ist die leidenschaftslose, objektive Darstellung in knappen, klaren Sätzen, in denen die wesentlichen Züge der musischen Romangestalten herausgeschält werden. Immer geht der Verf. von den Voraussetzungen aus, die der Autor selbst mitbringt, wie weit er selber Musiker war (E. T. A. Hoffmann), wieviel oder wiewenig er Musik vergangener und gegenwärtiger Zeit rezeptiv verarbeitet (Mörrike), um dann den Romanhelden selbst zu beleuchten und dabei bedeutsame soziologische und psychologische Seiten zu erhellen.

Die Darstellung verdiente eine Übertragung ins Deutsche und dadurch weiteren Kreisen zugänglich gemacht zu werden, zumal m. W. zu diesem Thema noch nirgends zusammenhängend Stellung genommen worden ist. Hinzu kommt, daß die Wertung und Interpretation unserer eigenen Schöpfungen durch einen Ausländer, also einen nicht am Geschehen Beteiligten, einen höchst bedeutsamen Spiegel darstellen, ein Forum, dessen Urteilsspruch der eigenen Forschung dienlich sein kann, um sie vor der Gefahr des Subjektivismus zu bewahren, ihr neue Impulse zu verleihen; eröffnen sich doch hierdurch manchmal ganz neue Perspektiven.

Christiane Engelbrecht, Kassel

Die Chansons von Gilles Binchois, hrsg. von Wolfgang Rehm. B. Schott's Söhne, Mainz (1957). 14 u. 73 S. (Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz. Veröffentlichungen der Kommission für Musikwissenschaft. Musikalische Denkmäler Band II).

Seit W. Gurlitts grundlegendem Aufsatz über *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts* (Kongreß-Bericht Basel 1924) ist das Fehlen einer Gesamtausgabe der weltlichen Werke des Gilles Binchois, „*père de joyeuseté*“ und „burgundischen“ Chansonkomponisten par excellence, schmerzlich empfunden worden. Teilpublikationen waren oft kaum erreichbar, teilweise auch wenig zuverlässig und konnten jedenfalls nur eine mehr oder minder subjektiv begründete Auswahl bieten. Endlich liegt nun, aus der Dissertation des Hrs. erwachsen, eine sorgfältige und gut

ausgestattete Ausgabe aller überlieferten Binchois-Chansons (einschließlich einiger zweifelhafter bzw. anonymen, aber wahrscheinlich Binchois zuzuschreibender Werke) vor. Ein solches Unternehmen bedarf der Rechtfertigung um so weniger, als erst jetzt der Gesamtüberblick das Bild eines eigentümlich konservativen und engen, in dieser Begrenzung aber bis zur äußersten Verfeinerung, gelegentlich bis zum Umschlagen in kunstgewerbliche Routine entwickelten Stils ganz erkennen läßt.

Das Vorwort bietet nach einer kurzen, zuverlässigen Biographie einen gedrängten Überblick über Form, Satztechnik (gegliedert nach Funktion und Zusammenklang der Stimmen) und Chronologie der Werke. Die überzeugende Abgrenzung von Melodik und Rhythmik der (älteren) Prolatio-Sätze gegen die der (jüngeren) Tempus-Kompositionen könnte auch für die Formuntersuchung fruchtbar gemacht werden: während die Prolatio-Rondeaus zur gelegentlich fast mechanischen Reihung kurzer Klausel-Abschnitte neigen (Nr. 3, 18, 21, 43), selten über die normale Rondeau-Zweiteiligkeit hinaus geformt sind (Nr. 33 ist als Ausnahme genannt, vgl. S. 7\* Anm. 36 der Ausgabe) und höchstens ein raffiniertes Kombinationsspiel mit wenigen melodisch-rhythmischen Formeln vorführen (Nr. 45) oder eine rhythmische Formel in Zeilen-Reihung variieren (Nr. 7), zeigen die jüngeren Werke innerhalb des Rondeau-Schemas eine deutliche Tendenz zur Ausbildung klar überschaubarer, vergleichsweise statischer Formen. In Nr. 1 sind die Zeilenanfänge verwandt, die letzte Zeile greift z. T. notengetreu auf die erste zurück; Nr. 4 zeigt eine ähnliche Verwandtschaft einzelner Zeilenanfänge, dazu ist die vierte Zeile im Superius eine melodische Paraphrase der zweiten; Nr. 8 baut sich aus vier gleichlangen Zeilen auf, deren zweite und vierte durch gleiche Anfänge aufeinander bezogen sind; noch deutlicher wiederholt Nr. 19 bei fünf fast gleichlangen Abschnitten die zweite als letzte Zeile; in Nr. 26 werden Textzeile 1–3 im Superius durch rhythmisch identische (zweite Zeile) bzw. melodisch transponierte und erweiterte Wiederholung (dritte Zeile) miteinander verknüpft; Nr. 46 verbindet, entsprechend der steigenden Aufzählung des Textes, die zweite und dritte Zeile durch sequenzierte Wiederholung; ähnlich sind in Nr. 47, die aus fünf gleichlangen, auftaktigen Zeilen und einem analogen Nachspiel besteht, die

reimenden Zeilen 3 und 4 verbunden. Genaue Einzeluntersuchungen werden hier noch manche Einzelheit aufdecken können. Der Abschnitt über *Die Stimmen der Chansons* legt besonders klar und überzeugend die Funktion und den Wandel des Contratenors vom alten Vagans über den „Tief-schlüssel-“ zum jüngeren „Kombinations-“ Contratenor dar. Die charakteristisch geringe Rolle der Imitation wird gebührend betont. Leider bleibt dabei das burleske „*Files a marier*“ unerwähnt. Der Satz fällt so sehr aus dem Gesamtwerk heraus, daß Zweifel an seiner Echtheit trotz der guten Überlieferung (Vat. Urb. lat 1411, verwandt mit den Binchois-Handschriften Esc. und Mü<sub>1</sub>) aufkommen können. Der Abschnitt *Harmonik* wendet sich gegen Besslers quasi funktionsharmonische Deutung von Binchois' „*Adieu, jusques*“ (*Bourdon und Fauxbourdon*, 57) und möchte, gestützt auf die Klausellehre der Theoretiker (zitiert wird Cochläus 1507), eine tonale Deutung der Zusammenklänge bei Binchois (weniger bei Dufay) weitgehend leugnen: „Der Begriff der ‚Harmonik‘ im 15. Jh. schließt den modernen Begriff der ‚funktionalen Harmonik‘ vollkommen aus.“ Das scheint zum mindesten zweifelhaft: die Berufung auf die Theoretiker ist kennzeichnend für jenen dogmatischen Historismus, der trotz der Arbeiten von Handschin (*Der Toncharakter*) und Wiora (*Der tonale Logos*) dem „modernen“ Ohr die harmonikalischen Funktionen als Hörfehler unterschrieben möchte, wobei die methodische Grundfrage, in welcher Relation Theorie und Praxis einer Zeit stehen, geflissentlich übersehen wird. (Daß der Theorie die Mittel und der Wille zur Erfassung zeitgenössischer musikalischer Phänomene fehlen können, ist schließlich nicht undenkbar.) Bei aller gebotenen Vorsicht wird man doch sagen müssen, daß Kadenzfolgen (um nur diese zu betrachten) wie die in „*Adieu, jusques*“ (Hauptkadenzen nach c bei Finalis g), „*Bien puist*“ (g d d g), „*Je ne fai tousjours*“ (a d a d), „*Mon doux espoir*“ (g g d d d g), „*Mort en merchy*“ (f c f f), „*Seule esgarée*“ (c c g g c c g c) oder „*Dueil angoisseus*“ (c f f c c f) (bezeichnenderweise sämtlich jüngere Werke in Tempus-Notierung) ein deutliches Streben nach tonaler Geschlossenheit und funktionaler Spannung erkennen lassen. Der stil- und quellenkundlich fundierten Chronologie der Werke wird man nur zustimmen können; die abschließende aus-

gezeichnete Zusammenfassung betont die „*kammermusikalische*“, intime und verfeinerte Sprache Binchois' und stellt sie in Gegensatz zu Dufays expansiverer und vielseitigerer Chansonkunst.

Die Editionstechnik folgt den allgemein anerkannten Regeln. Statt des Mensurstrichs verwendet der Hrsg. den für die Musik des frühen 15. Jahrhunderts zweifellos angemesseneren Taktstrich. Ligaturen und Kolorierungen sind bezeichnet, Verkürzung (1:4) und sämtliche Zusätze des Hrsg. kenntlich gemacht. Problematisch scheint lediglich die Akzidentiensetzung. Der Hrsg. vermeidet es grundsätzlich (ohne Begründung), die Akzidentien für die Parallel-Kadenz mit doppeltem Leitton zu ergänzen, obwohl sich zahlreiche Beispiele vollständiger Akzidentiensetzung in den Werken selbst finden (Nr. 1, T. 10/11, 14/15, 24/25, 28/29; Nr. 2, T. 30/31; Nr. 3, T. 12/13; Nr. 12, T. 7/8, 14/15; Nr. 21, T. 3/4; Nr. 37, T. 6/7, 27/28; Nr. 41, T. 20/21; besonders schlagend Nr. 18, T. 10 und Nr. 36, T. 4, wonach die genau entsprechenden Kadenzen Nr. 18, T. 7 und Nr. 36, T. 23 zu ergänzen sind). Ähnlich muß in vielen Kadenzen nach a im Tenor bzw. Contratenor h zu b erniedrigt werden, wie es oft vorgeschrieben ist (Nr. 17, T. 18/19; Nr. 22, T. 14/15; Nr. 25, T. 11/12, 25/26; Nr. 28, T. 18/19; Nr. 44, T. 6/7, 22/23, 37/38) und wie es der Hrsg. selbst einmal tut (Nr. 48, T. 24/25).

Die Textunterlegung folgt so genau wie möglich den Quellen. Einige Ligaturen könnten noch berücksichtigt werden (Nr. 50, T. 14, 29), eine Ungeschicklichkeit (Nr. 29, T. 2–4) ist ebenfalls leicht zu ändern. In Nr. 46, 2. Strophe, 2. Zeile ist nach „je“ „[vous]“ zu ergänzen; in Nr. 49, 1. Strophe muß „c'est cune fois“ wohl besser zu „cescune fois“ emendiert werden (so schon bei Stainer, *Dufay and his Contemporaries*).

Der ausführliche und zuverlässige Kritische Bericht gibt erschöpfende Auskunft über Text- und Musikvarianten. Gelegentlich wünschte man sich einige zusätzliche Bemerkungen, so über das Akrostichon in „*Rendre me vieng*“ (vgl. Reese, *Music in the Renaissance*, 87) und die Verwendung der Tenores von Nr. 30 und 45 als Basse danse. Der bloße Hinweis auf genaue Nachweisungen in der Dissertation des Hrsg. (S. 9\* Anm. 52) ist bei der Mühseligkeit der Beschaffung maschinenschriftlicher Dissertationen etwas unpraktisch.

Das Neuausgaben-Verzeichnis in der guten (Auswahl-)Bibliographie wird ergänzt durch einige S. 14\* Anm. 81 genannte Titel. Darüber hinaus seien an Neuausgaben erwähnt H. Riemann, *Hausmusik aus alter Zeit*, Leipzig 1906; J. Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation*; H. E. Wooldridge, *Oxford History* Bd. II; Ch. v. d. Borren, *Compositions inédites de G. Dufay et de G. Binchois*, Anvers 1922 (Annales de l'Académie royale d'archéologie de Belgique, LXX, Série 6, x). Abschließend seien einige Ergänzungen (Akzidentien außerhalb der Parallelkadenzen mit doppeltem Leitton; zu diesen vgl. oben) und Berichtigungen gegeben:

Nr. T.

- |    |                                     |   |
|----|-------------------------------------|---|
| 9  | 42                                  | Tenor: besser <i>fis</i> (analog Superius, T. 40)                               |
| 19 | 25 <sup>2</sup>                     | Tenor: #  |
| 23 | 4 <sup>2</sup>                      | Contra: } b   |
|    | 6 <sup>4</sup>                      | Contra: }   |
|    | 8 <sup>1</sup>                      | Superius: }   |
| 24 | 22 <sup>3</sup>                     | Contra: <i>d</i> , nicht <i>e</i>   |
|    | Text                                | 2. Strophe, 4. Zeile „ses“, nicht „se“  |
| 28 | 7 <sup>3</sup>                      | Superius: #   |
| 30 | 29 <sup>2</sup>                     | Contra: b   |
| 34 | 22 <sup>1</sup>                     | Superius: „ <i>fruit</i> “, nicht „ <i>fait</i> “                               |
| 37 | 20 <sup>4</sup>                     | Contra: muß wohl <i>d'</i> heißen; Tenor 20 <sup>3</sup> #                      |
| 40 | 12 <sup>4</sup>                     | Tenor: #  |
|    | 32 <sup>2</sup>                     | Tenor: <i>h</i> ; im Superius ist Tr 87 ( <i>d'</i> ) sicher die bessere Lesart |
| 43 | 17 <sup>4</sup>                     | Superius: Sechzehntel, nicht Achtel   |
| 45 | 15                                  | Superius: Bindestrich „ <i>en-plou</i> “ streichen                              |
| 46 | Text                                | 3. Strophe, 4. Zeile „ <i>veux</i> “, nicht „ <i>deux</i> “                     |
| 50 | 14                                  | Superius: Bindestrich „ <i>de-tor</i> “ streichen                               |
| 56 | 14 <sup>3</sup>                     | Tenor: Achtel, nicht Viertel  |
| 58 | 11 <sup>1-2</sup> , 20 <sup>1</sup> | Superius: b   |
| 60 | 1                                   | Superius: Bindestrich „ <i>Je-cui</i> “ streichen.                              |

Ludwig Finscher, Göttingen

Domenico Cimarosa: *I Traci Amanti*, Ouvertüre für Streichorchester, 2 Oboen, Fagott und 2 Hörner, hrsg. v. Franco Michele Napolitano. (Part.), Verlag Guglielmo Zanibon, Padua 1956 (N. 4115), 15 S.

Der neben Giovanni Paisiello (1740—1816) einst gefeierte Komponist der spätnapolitanischen Opera buffa Domenico Cimarosa

(1749—1801) ist in der Gegenwart nur noch durch seine Oper *Il Matrimonio Segreto*, die seinerzeit auch Hanslick bewundert hat, weiteren Kreisen bekannt. Um so dankenswerter ist die Neuausgabe der Ouvertüre zu *I Traci Amanti*, die allerdings in keiner Weise wissenschaftlichen Ansprüchen genügt.

Das Drama giocoso *I Traci Amanti* gelangte 1793 in Neapel zur Erstaufführung. Die Ouvertüre vermittelt einen lebendigen Eindruck von dem heiter-kapriziösen Charakter der Cimarosaschen Musik, deren Stärke im melodischen Einfall liegt. Die Komposition hat Sonatenform. Der in einem fünftaktigen Vordersatz und in einem sechstaktigen Nachsatz reizvoll gestaltete Hauptgedanke wird vom Nebengedanken in der Art Mozarts durch einen Halbschluß auf der Wechseldominante getrennt. An Stelle einer Durchführung bringt die Oboe I, begleitet von Fagott und Streichern, ein neues Thema, das in einen Halbschluß auf der Dominante mündet, anschließend folgt die (verkürzte) Reprise. Nach einer Kadenzfermate, zu deren Ausführung der Hrsg. leider keine Vorschläge macht, obwohl solche auch in wissenschaftlichen Ausgaben, z. B. in der Neuen Mozart-Ausgabe, mitgedruckt werden, folgt in der Koda nochmals das Hauptthema.

Ein Vergleich mit einem handschriftlichen Exemplar aus dem Besitz der Sächsischen Landesbibliothek Dresden zeigt deutlich, daß es sich bei diesem Neudruck nicht nur um eine Neuausgabe im üblichen Sinne, sondern um eine sehr gewagte Bearbeitung handelt. Es mag schon sonderbar scheinen, daß der Hrsg. mit keiner Silbe die Quellen erwähnt, auf die sich seine Neuausgabe stützt. Bei den heutigen Neuausgaben wird selbstverständlich das Notenbild in jeder Hinsicht der modernen Notationsweise angeglichen und manche Änderung stillschweigend vorausgesetzt. Doch in der vorliegenden Ouvertüre erlaubt sich der Hrsg. Freiheiten, die entschieden zu weit gehen. Für die willkürliche Wahl der dynamischen Bezeichnungen seien einige Beispiele angeführt. Auftakt zu T. 1: *ff* = Zusatz des Hrsg., T. 4: *pp* statt *pia assai*, T. 8: *pp*, T. 88: *pppp* (!) = Zusätze des Hrsg. T. 8: *Allegro molto* nebst  $\phi$ , in der Quelle steht nur  $\phi$ , sind ebenfalls Ergänzungen, dagegen wird T. 4: *Andante sostenuto* im Neudruck nicht berücksichtigt. Die in der Quelle T. 8 gegebene Spielanweisung *Sempre à mezza voce e staccato* hat

der Hrsg. in *pp leggerissimo sempre stacc.* nebst Staccato umgeändert. Daß T. 13 in der Dresdener Quelle völlig fehlt, wird ohne jegliche Anmerkung hingenommen; diesen fehlenden Takt hat der Hrsg. vermutlich analog T. 19 ergänzt. Ferner läßt sich T. 57 der Neuausgabe im Dresdner Ms. nirgends finden, wahrscheinlich liegt auch hier eine Ergänzung analog T. 69 vor. In den T. 31—47 sind die Violini II einfach zur Viola-Stimme umgeschrieben, obwohl in der Dresdener Vorlage ausdrücklich *Vla. col Basso* zu lesen steht. Darüber hinaus begegnen auch die T. 53/54 der Trompeten und T. 156/161 von Oboi I, II und Fagott nicht im Ms.

Es ließen sich noch zahllose Beispiele für die freizügige Bearbeitung anführen, die sich auch auf die Phrasierung bezieht. Selbst wenn der Hrsg. das Werk durch den Neudruck nur für die Praxis hat zugänglich machen wollen, so bleibt doch solch eine Umarbeitung recht fragwürdig, zumal durch Vertauschen und Hinzufügen von Stimmen ein völlig falsches und verzerrtes Klangbild zustande kommt. Mit Leichtigkeit hätte der Hrsg. seine sämtlichen Zutaten durch Klammern, Kleinstich und Schrägdruck mit entsprechenden Vermerken kenntlich machen können. Der Ausgabe ist erfreulicherweise eine biographische Skizze auf dem Titelblatt beigelegt; irrtümlich vermeldet diese 2 Timpani statt 2 Corni (!). Es zeugt ferner von einer wenig sorgfältigen Korrektur, wenn auf der Umschlagseite und bei den Notizen zum Leben Cimarosas *Cimarosa Domenico*, auf der folgenden Seite hingegen *Domenico Cimarosa* steht.

Renate Federhofer-Königs, Graz

Baldassare Galuppi (1706—1785): Sinfonia (della Serenata) per orchestra d'archi e due corni, bearbeitet und hrsg. von Ettore Bonelli. Padova (1956), Zanibon. Von dem Gesamtwerk Galuppi sind seine Opern und seine Klaviersonaten bekannt geworden, während sein kirchenmusikalisches Schaffen zurückgetreten ist und seine Orchesterkompositionen kaum beachtet worden sind. Eine eingehende Betrachtung der Sinfonien Galuppi — abgesehen von der kurzen Erwähnung in Tutenbergs Dissertation aus dem Jahre 1927 *Die Sinfonik Johann Christian Bachs* — ist bisher noch nicht vorgelegt worden, weil sich vermutlich eine Untersuchung und Unterscheidung von

Opern- oder Oratorien-Ouvertüren und selbständigen sinfonischen Orchesterwerken, die beide Sinfonia genannt werden, als zu schwierig und zeitraubend erweisen. Lediglich Eitner gibt in seinem Quellen-Lexikon Hinweise, wo Sinfonien Galuppi aufbewahrt werden, während die anderen bisher erschienenen Werkübersichten keine Orchestersinfonie anführen. Um so verdienstvoller ist es, daß der Verlag Zanibon — nach einer persönlichen Mitteilung Ettore Bonellis — zwei selbständige Sinfonien Galuppi, die Sinfonia in D-dur und die Sinfonia (della Serenata) in F-dur, deren letzte hier zu besprechen ist, nach Quellen des Carrer-Museums in Venedig veröffentlicht hat.

Bonelli versucht, Bearbeitung und Herausgabe zu vereinigen. Dankenswerterweise beschränkt er sich darauf, die Artikulation ohne allzu große Gewaltsamkeiten zu modernisieren und im Kontrabaßpart offenbar die Baßstimme der Quelle geringfügig zu kürzen und damit etwas zu vereinfachen. Hinzugefügte dynamische Zeichen werden durch runde Klammern, Notenergänzungen durch Kleinstich herausgehoben und zusätzlich durch eine Fußnote kenntlich gemacht. Die historische Echtheit des Personalstils läßt es allerdings geratener scheinen, auf die Zusätze in den Hornstimmen im Mittelteil des 3. Satzes bei der Aufführung zu verzichten, wenn auch die vom Bearbeiter vorgeschlagene Abwechslung musikalisch bejaht werden darf. Diese Zutaten berechtigen jedoch kaum zu dem schlecht und fehlerhaft übersetzten Hinweis, daß der Name des Bearbeiters in Programmeinführungen neben dem des Komponisten genannt werden müsse.

Die Sinfonia (della Serenata) erweist sich in ihrer durch Anreicherung kleiner Motive gewonnenen Thematik, in ihrer freien Formgebung — der 1. Satz, ein Allegro, ist mehr rondoartig als sonatenhaft aufgebaut —, in ihrer Terzen- und Sextenseligkeit sowie in ihrer leicht dahinfließenden und reizvollen Melodik als ein Musterbeispiel der italienischen vorklassischen Orchestermusik und kann den Collegia musica empfohlen werden.

Zwei Druckfehler: S. 6, oberste Akkolade, Takt 7, im 1. Doppelgriff der Violine 1 muß es *a*<sup>1</sup> statt *g*<sup>1</sup> heißen; S. 11, oberste Akkolade, Takt 2, im Kontrabaß muß ein Achtel statt des Viertels stehen.

Hubert Unverricht, Köln



Willem de Fesch: Sechs Sonaten für Violine mit Basso continuo. Erstes Heft: Sonate I—III, Hrsg. von Waldemar Woehl. (Hortus Musicus 127), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel (1956). Partitur (23 S.) mit Stimmen.

Diese bereits vor genau 25 Jahren im Bärenreiter-Verlag von W. Woehl vorgelegte Neuausgabe der Sonaten von Willem de Fesch (aus op. VIII) ist nunmehr — wiederum in zwei Heften — völlig unverändert in die Reihe „Hortus Musicus“ (als Nr. 127 und 128) übernommen worden. Ebenfalls dieser Edition beigefügt wurde die gründliche Vorrede von 1931, in der Fragen der diversen Besetzungsmöglichkeiten und, darüber hinaus, der Aufführungspraxis überhaupt ausführlich abgehandelt und selbst solche Gebiete wie Artikulation und Ornamentik nicht unberücksichtigt gelassen werden. Inzwischen sind diese Fragen immerhin schon derart ins allgemeine Bewußtsein, zum mindesten jedoch in das Bewußtsein der Kenner und Liebhaber der alten Musik gedrungen, daß das Vorwort beinahe schon wieder „historisch“ geworden ist. Dank den verschiedenen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte ist de Fesch als Komponist relativ schnell bekannt geworden — und zwar vollkommen zu Recht, weil seine Kunst wirklich viel Lob verdient. Das gilt auch von den hier vorliegenden drei Sonaten, die nur einen Teil seines Opus VIII bilden (als Datum des Londoner Erstdrucks hat der de Fesch-Forscher Van den Bemt das Jahr 1736 festgestellt). Weitere Neudrucke von einzelnen Stücken aus demselben Werk sind von den Verlegern Schott (1911), Ricordi (1914), Eschig (1925, Paris) und De Ring (1937—1943, Antwerpen) veranstaltet worden.

Werner Bollert, Berlin

Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band IV, Kammermusik ohne Generalbaß. 12 Fantasien für Querflöte, 12 Fantasien für Violine 1735, 3 Konzerte für 4 Violinen C-dur / G-dur / D-dur, hrsg. von Günter Haußwald. Kassel und Basel 1955. Bärenreiter-Verlag.

Literatur für Soloinstrumente (insbesondere für Flöte) „senza basso continuo“ stellt naturgemäß durch ihren Verzicht auf harmonische Impulse erhöhte Ansprüche an die melodische Erfindung, an den Rhythmus und nicht zuletzt an ihre formale Gestaltung. Wohl immer haben die Komponisten solcher Stücke um und nach 1700 (Hotteterre, J. S.

und C. Ph. E. Bach usw.) mit dem Gedanken, dem Musikliebhaber „eine angenehme Unterhaltung zu geben“, auch pädagogische Ziele verfolgt. Ebenso sind Telemanns Fantasien aus diesen beiden Bestrebungen heraus zu verstehen, sie sind gewissermaßen „Etüden“, wiewohl von hohem musikalischem Gehalt, wenn auch nicht immer gleichwertig. Die zwölf Flötenfantasien erfahren hier ihren ersten Neudruck. An ihrer Echtheit dürften nunmehr, nach den überzeugenden Ausführungen des Hrsg., keine Zweifel mehr bestehen. Unter Beibehaltung des Formbegriffs der Fantasie sind vornehmlich zwei Formstrukturen erkennbar, diejenige der Kirchensonate und der temposteigernde Typ der Satzfolge Andante-Allegro-Presto. Mit diesem Werk wie mit den zwölf gleichnamigen (und ebenso aufgebauten) Stücken für Violine erweist sich Telemann erneut als echter Mittler zwischen vergehendem Letztbarock und aufkeimender Empfindsamkeit, wovon nicht nur Satzbezeichnungen wie *soave*, *dolce*, *piacevolmente* zeugen, sondern auch ein gefühlsbetonter Zug mit bedeutensamen Synkopen oder affektvollen Sprüngen, wenn er z. B. in der 11. Flötenfantasie den 2. Satz, ein Adagio, mit *à e' cis'' gis''* einleitet, während der „Etüden“-Charakter gerade in den schnellen Sätzen zuweilen sichtbar zutage tritt; Sprünge, manchmal bis zur Undezime, unterbrochen von Sechzehntel-Passagen oder sequenzierender Dreiklangsthematik, beherrschen das Notenbild. Die Violinfantasien sind durch die Möglichkeit kontrapunktischer Arbeit und Doppelgrifftechnik nicht so ausschließlich an die melodische Linie gebunden, und Telemann macht von beidem auch reichlich Gebrauch. Die drei „Konzerte“ für vier Violinen haben schon öfters in guten Neuausgaben vorgelegen. Sie gehören zur „Quadro“-Literatur der Zeit und sind eigentlich Sonaten mit langsamer Einleitung. Die Instrumente werden oft paarweise geführt mit reicher kontrapunktischer Verarbeitung voller spritziger Kleinmotive, manchmal aber auch in weitem Bogen verströmend. Auch hier liegt die Empfindungstiefe wieder in den Adagio- und Grave-Sätzen, C. Ph. E. Bachsche Stimmungsbilder zuweilen vorausnehmend. Mit welcher verantwortungsbewußter Sorgfalt der Hrsg. den Band redigiert hat, bezeugen Notenbild und kritischer Bericht, sowie seine Ausführungen und Zusätze. Im Vorwort gibt er einen wertvollen Überblick über die con-

tinuolose Literatur der Zeit vor und um Telemann. Abbildungen aus den Vorlagen bereichern die schöne Ausstattung des Bandes.  
Christiane Engelbrecht, Kassel

Johann Christoph Pepusch: Sechs Triosonaten für Violine, Oboe und Basso continuo. II. Sonaten IV—VI hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. (Mitteldeutsches Musikarchiv, Reihe 2: Kammermusik Heft 2). Leipzig und Wiesbaden o. J. (1957), Breitkopf & Härtel.

Wie der Hrsg. im Vorwort betont, hat er aus ca. 20 noch verfügbaren Triosonaten Pepuschs die sechs wertvollsten für eine Neuausgabe ausgewählt (über die Sonaten I—II vgl. H. Wirth in *Mf.* IX, 122). Sie verdienen in der Tat eine Wiederbelebung, da sie in glücklicher Weise leichte Spielbarkeit und frische Melodik vereinigen. (Erfahrungsgemäß kann es für Freunde häuslichen Musizierens nicht genug Literatur dieser Art geben.) Alle sechs Sonaten zeigen das Formprinzip der Kirchensonate mit der Satzfolge langsam—schnell—langsam—schnell, wobei vor allem Pepuschs langsame Kopfsätze das musikalische Schwergewicht in sich bergen. Hier standen ihm wirklich köstliche Eingebungen zu Gebote, während die schnellen Sätze ein wenig flüchtig und musikalisch kurzatmig konzipiert sind. Trotzdem bleiben die Stücke ein hübscher Gewinn für die Hausmusikliteratur, vom Hrsg. mit wertvollen aufführungspraktischen Ratschlägen für die ad libitum-Besetzung der Melodieinstrumente versehen.

Die Zusätze des Hrsg. im Notenteil sind wohlthuend sparsam, sie beschränken sich im wesentlichen auf Phrasierungs- und Haltebögen, sowie die in der Vorlage fehlenden Verzierungen. Erwähnenswert ist auch der von P. Benary vorbildlich ausgesetzte Continuo.  
Christiane Engelbrecht, Kassel

Johann Joachim Quantz: Triosonate G-dur für zwei Querflöten und Basso continuo. Hrsg. von Hugo Ruf. (Bärenreiter-Ausgabe 3317). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957. Partitur (12 S.) mit Stimmen.

In der Reihe „Flötenmusik“ des Bärenreiter-Verlages, als deren Initiator Hans-Peter Schmitz gelten kann, ist jetzt auch eine der sechs Triosonaten aufgenommen worden, die Quantz während seines Pariser Aufenthalts 1726 geschrieben hat (als op. 3 erschienen sie unter dem Titel *Sonates en*

*Trio pour les Flûtes traversières, Violons ou Hautbois avec la Basse* bei François Boivin). H. Ruf hat seine lediglich für den praktischen Gebrauch bestimmten Zusätze besonders kenntlich gemacht; sonst folgt er getreu dem Erstdruck. Die Flötisten haben hier wiederum ein technisch dankbares Werk für ihr Repertoire hinzugewonnen, das, ohne inhaltlich besondere Überraschungen bereit zu halten, in der Verarbeitung des Materials alle guten Traditionen fortführt und im Schlußsatz (*Vivace*) sogar ein höchst launiges Spiel entfesselt.

Werner Bollert, Berlin

Helmuth Osthoff: Das deutsche Chorlied vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. (Das Musikwerk. Hrsg. von K. G. Fellerer.) Arno Volk-Verlag Köln o. J. (1955) 70 S. Diese Veröffentlichung erfüllt in vorbildlicher Weise, was der Benutzer von einer Beispielsammlung zur Geschichte einer musikalischen Gattung erwartet. Sie verbindet wissenschaftliche Zuverlässigkeit mit praktischer Brauchbarkeit; sie ist von hohem informativen und künstlerischen Wert und vermittelt manche neuen Erkenntnisse. Nur wenige Wünsche bleiben offen. Der Verf., der mit seinem 1938 erschienenen Werk *Die Niederländer und das deutsche Lied* ein völlig neues Bild vom mehrstimmigen deutschen Lied in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gezeichnet hat, war geradezu prädestiniert, jenen ausgezeichneten und konzentrierten Überblick über die Geschichte der Gattung von ihren Anfängen bis zum Auftreten des begleiteten Sololiedes zu geben, der den ersten Teil der „Geschichtlichen Einführung“ bildet. Wenngleich der dem jüngeren Chorlied gewidmete Teil dem ersten an Wert kaum nachsteht, ist O. hiermit doch weit mehr einem Bedürfnis entgegengekommen, weil eine Geschichte des älteren deutschen Liedes bisher nicht existiert.

Allerdings ist der Titel des Heftes nicht frei von Problematik, und es fragt sich, ob nicht die Bezeichnung „Das mehrstimmige deutsche Lied“ im Titel zweckmäßiger gewesen wäre. Wie aus der Einführung hervorgeht, ist O. sich der Problematik wohl bewußt gewesen. Somit wird der Leser, der, hielte er sich nur an den Titel, leicht auf den Gedanken kommen könnte, daß das mehrstimmige deutsche Lied zu allen Zeiten in chorischer Besetzung gesungen worden sei, auf den richtigen Weg geführt.



Wie O. betont (S. 7), erscheint der reine Vokalsatz, und damit die Möglichkeit der vokalen Wiedergabe, erstmals um 1530, als man dazu überging, sämtliche Stimmen mit Text zu versehen. Dennoch sollte die Bezeichnung „Chorlied“ auf das im reinen Vokalsatz gehaltene Tenorlied des 16. Jahrhunderts ebenso mit Vorbehalt angewandt werden wie auf die begleiteten mehrstimmigen Lieder Schuberts, von denen viele durch „chorische Besetzung gefährdet“ seien (S. 15). Reiner Vokalsatz bedingt also keineswegs immer chorische Wiedergabe. Es sei jedoch hervorgehoben, daß der Verf. nicht allein an mehreren Stellen auf die Alternativen chorisch-solistisch, sondern auch auf die Anweisungen für vokale und instrumentale Ausführung in Liederdrucken des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts aufmerksam macht.

Hier aber liegen zum Teil die Anfänge des begleiteten Sololiedes, wie W. Vetter u. a. an H. Chr. Haidens mehrstimmigen Liedern von 1601 nachgewiesen hat (*Das frühdeutsche Lied*, 1928, Bd. I, S. 27 ff.). Einen Hinweis auf diese wichtigen Erkenntnisse hätte man begrüßt.

Mit aller Klarheit, unter Berücksichtigung geistesgeschichtlicher und soziologischer Gesichtspunkte, der Dichtung und des Verhältnisses von Wort und Ton geht O. den großen Entwicklungszusammenhängen nach. Die Epoche des Tenorliedes mit den beiden Hauptmeistern Senfl und Othmayr wird in ihrer grundlegenden Bedeutung für die deutsche Musikgeschichte gewürdigt; es wird gezeigt, wie das Cantus-firmus-Lied in der evangelischen Kirchenmusik ein Rückzugsgebiet findet, wie das Wirken der Spätniederländer, insbesondere Lassos, zu einem tiefgreifenden Stilwandel führt und mit Hassler wieder ein Höhepunkt im deutschen Schaffen erreicht wird. Das weltliche mehrstimmige Generalbaßlied des 17. und 18. Jahrhunderts nimmt O. nicht für die Geschichte des Chorliedes in Anspruch; dennoch wäre ein Hinweis auf H. J. Mosers *Corydon* (2 Bde., 1933) wünschenswert gewesen. Als ragender Gipfel werden die Choralsätze J. S. Bachs aus der Entwicklung des geistlichen Chorliedes in der Barockzeit herausgehoben, als Höhepunkte im 19. Jahrhundert die weltlichen Chorlieder von Schubert und Brahms. Schließlich wird gezeigt, wie das Chorlied der Gegenwart das Sololied aus seiner mehr als hundertjährigen Vormachtsstellung verdrängt hat.

Mit der Auswahl von 30 Beispielen hat der Verf. vor allem die beiden Blüteperioden im 16. und 19. Jahrhundert sowie die Höhepunkte der Gesamtentwicklung kennzeichnen wollen (s. Vorwort). So erklärt es sich, daß Othmayr, Brandt, Hassler, Schubert und Brahms je zweimal, die übrigen Komponisten aber nur je einmal vertreten sind, nämlich Finck, Stahl, Regnart, Knöfel, Lechner, Eccard, Schütz, Rosenmüller, Reichardt, Zelter, Silcher, Schumann, Mendelssohn, Reger, Hindemith, David, Distler und die schon im Zusammenhang mit der Einführung genannten Meister. J. Walter, M. Praetorius, Albert oder Schein, dessen *Studentenschmaus* leider nicht erwähnt worden ist, hätten vielleicht auf Kosten eines der älteren, mit je zwei Liedern vertretenen Komponisten noch berücksichtigt werden können. Bei einem Teil der Beispiele handelt es sich um Erstveröffentlichungen, darunter um einige von besonderer künstlerischer oder geschichtlicher Bedeutung (z. B. Nr. 10, J. Knöfel).

Den Editionsgrundsätzen des Verf. kann man nur zustimmen. Wiederum haben die für die Publikation von Werken des 15. und 16. Jahrhunderts geltenden Prinzipien des „Erbes deutscher Musik“, denen O. weitgehend gefolgt ist, ihre Zweckmäßigkeit erwiesen. Das gilt ebenso für die Anlage des Notenteils (Vorsatz, Angabe der Verkürzung, Mensurstriche, Akzidentien) wie für die Schreibung älterer Texte. Doch auch die Wiedergabe der Beispiele aus neuerer Zeit ist vorbildlich. Stets ist das Notenbild übersichtlich, weil die Partitur nur bei akkordischen Sätzen auf drei oder zwei Systeme reduziert wird. Die Zahl der unterlegten oder nachgestellten Strophen ist die gleiche wie in den Quellen, die als Vorlage gedient haben. In einzelnen Fällen, wie bei dem *Bicinium* über das jüngere Hildebrandslied (Nr. 3), wo die folgenden Strophen nach anderen Quellen hätten ergänzt werden können, mag man das bedauern. Vermutlich ist die Ergänzung unterblieben, um Platz zu sparen. Die Quellennachweise und Bemerkungen zu den einzelnen Liedern, die neben dem Kritischen Bericht eines Denkmälerbandes wohl bestehen können, sind von ganz besonderem Wert. Sehr zweckmäßig ist es, daß die Einführung (wie in anderen Heften der Reihe) nicht damit belastet worden ist. Die Bemerkungen beziehen sich u. a. auf Herkunft und Form der Texte sowie auf Stil, Technik und Form der

Kompositionen. Eine Literaturlauswahl und ein größeres Verzeichnis von Neuausgaben sind eine wesentliche Hilfe für den Benutzer. Kurt Gudewill, Kiel

Henricus Albicastro: Zwölf Concerti A 4, op. 7. Hrsg. von Max Zulauf (Schweizerische Musikdenkmäler, hrsg. von der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Band 1), Bärenreiter-Verlag Basel, 1955. 150 S.

Mit dieser Ausgabe konnte die Schweizerische Musikforschende Gesellschaft einen jahrzehntealten Plan verwirklichen: sie legt damit den ersten Band einer eigenen Denkmäler-Reihe vor. Wie ihr Präsident, Ernst Mohr, in seinem Vorbericht ankündigt, ist es deren Ziel, Werke jener Komponisten schweizerischer Nationalität zu veröffentlichen, die „*musikgeschichtlich nicht nur ein beschränkt nationales Interesse beanspruchen dürfen und deren allgemeine Geltung die Herausgabe einer Werkauswahl im Rahmen einer Denkmäleredition rechtfertigt*“. Solchem Vorhaben können wir nur Erfolg wünschen. Der erste Band erfüllt den Zweck einer Denkmälerausgabe im wahren Sinne des Wortes: sind doch die Quellen zu den hier veröffentlichten Konzerten Albicastro's, wie auch zu den meisten seiner übrigen Werke, wahrscheinlich zum größten Teil im letzten Kriege vernichtet worden. Jedenfalls gilt das für die bei Estienne Roger erschienenen Drucke, die bisher singular bei den Bibliotheken Hamburg und Darmstadt nachgewiesen worden waren. Zum Glück haben sich die vernichteten Hamburger Quellen zu einem Teile in Photokopien des Musikseminars der Baseler Universität erhalten. Nach diesen Photos sind die zwölf Concerti A 4, op. 7, im vorliegenden Bande ediert worden.

Obwohl bereits Joseph von Wasielewski (*Die Violine und ihre Meister*) und besonders Gustav Beckmann (*Das Violinspiel in Deutschland vor 1700*; vgl. auch Artikel Albicastro in MGG) auf die Bedeutung Albicastro's aufmerksam gemacht hatten, waren bisher nur verschwindend wenige seiner Werke in Neuausgaben zugänglich. Fast möchte man meinen, daß er mehr der klangvollen Italianisierung seines Namens wegen — er hieß eigentlich Heinrich Weißenburg — als auf Grund eingehender Kenntnis und Würdigung seiner Werke in zahlreichere neuere Darstellungen eingegangen ist. Die vorliegende Publikation ermöglicht

zum ersten Male eine umfassendere Beurteilung wenigstens eines Teiles seines Schaffens. Hiernach vermögen wir die älteren Urteile, die Albicastro in der Geschichte der Violinmusik um 1700 einen eigenen Platz neben Giuseppe Torelli und Giulio Taglietti einräumen möchten, zu bekräftigen und zu modifizieren. Die zwölf Concerti gehören jener Sonderart an, die im Unterschied zum Concerto grosso auf die Teilung des Orchesters in verschiedene Klanggruppen und bis zu einem gewissen Grade auch auf solistische Elemente verzichtet, dafür um so mehr einen vollen Streicherklang pflegt. Demgemäß rechnen sie sicher auf große, chorische Besetzung der einzelnen Stimmen. Man möchte sie als vollstimmig gesetzte Kirchensonaten bezeichnen (es wäre deshalb richtiger gewesen, die originale Bezeichnung „*Organo*“ für die Continuo-Stimme auch in der Neuausgabe beizubehalten). Auch die alte Angabe, nach der Albicastro kein Musiker vom Fach gewesen sei, scheint sich in den Werken zu bestätigen. Sie tragen manche Spuren eines genialen Dilettantismus. Zu wirklicher Originalität erheben sie sich vor allem dort, wo die formalen, die traditionellen Bindungen am geringsten sind: während ihre fugierten Partien nur wenig eigenes Gepräge besitzen und bisweilen kaum über einen hinlänglich glatten Schulkontrapunkt hinausführen, zeigt sich ihre Eigenart deutlich in den freieren Sätzen, den auf starke dynamische und bewegungsmäßige Kontraste ausgehenden, meist „*spiritoso*“ oder „*affettuoso*“ anhebenden Einleitungssätzen und jenen Allegrosätzen, die sich frei aus der violinistischen Figuration entfalten. Im Dienste dieser Ausdruckskunst steht die Harmonik, die oftmals überraschend unkonventionell erscheint (vgl. etwa den kräftigen Zugriff des verminderten Septakkordes im ersten Takt des achten Konzerts). Wie die Tonarten der zwölf Konzerte in bestimmter, fast systematischer Weise wechseln (F, d, C, c, g, B, h, D, G, e, A, f), so unterscheiden sich auch die Charaktere der einzelnen Konzerte deutlich. Sie zeigen die vielseitigen Ausdrucksmöglichkeiten ihres Komponisten.

Der Editor hat sich bei seiner Arbeit von der Aufgabe leiten lassen, sowohl den Forderungen der Wissenschaft als auch der Praxis zu genügen: er bietet — man möchte sagen, nach dem Vorbild der sogen. „Urtextausgaben“ — das originale Bild des Druckes von Roger, mit geringfügigen Berichtigungen

und Ergänzungen, die teils in dem knappen, nur eine Seite füllenden Kritischen Bericht, teils im Text selbst kenntlich gemacht sind. Eine schlichte Generalbaß-Aussetzung ist hinzugefügt. Vielleicht müßte man dem Praktiker noch mehr entgegenkommen und ihn darauf hinweisen, daß Albicastro mit der Diminutions- und Verzierungskunst seiner Violinisten gerechnet hat und im notierten Text vor allem einiger langsamer Sätze (z. B. dem „Grave“ des ersten Konzerts) kaum mehr gibt als das harmonische Gerüst, über dem es zu improvisieren gilt. Vorschläge für solche Diminutionen, dem Vorwort oder dem Notentext selbst beigelegt, scheinen uns fast wichtiger als die Aussetzung des Generalbasses.

Der Rogersche Druck ist in vieler Hinsicht inkonsequent, vor allem, was die dynamischen- und Tempo-Bezeichnungen, die Artikulation und die Generalbaßbezeichnung betrifft. Eine Neuauflage wird hier kaum in allen Punkten die gewünschte Logik erreichen können. Wenn man allerdings erst einmal mit solchen vereinheitlichenden Ergänzungen beginnt — und man kommt in einer kritischen Ausgabe ohne diese Maßnahme kaum aus —, so darf man es nicht bei Teilmanipulationen bewenden lassen, da sie das Bild eher stören als klären (vgl. z. B. die dynamischen Bezeichnungen auf S. 1 der Ausgabe). Über nachlässige Bezeichnungsweise und nur kursorischen Gebrauch der Tempoangaben, etwa im 1. Teil des 9. Konzerts, würde man zumindest im Kritischen Bericht eine Bemerkung erwarten (Takt 7 ist *Grave*, Takt 13 *Adagio*, Takt 14 *Allegro* zu ergänzen). Auch wäre es wünschenswert, wenn der gleiche Sachverhalt im Kritischen Apparat bzw. in der typographischen Gestaltung des Notentextes auch immer gleichartig wiedergegeben würde. Die zahlreichen Nachlässigkeiten des Druckes z. B. in der Setzung der Artikulationsbögen wären besser stillschweigend berichtigt worden (S. 105, Takt 59; S. 106, Takt 75; besonders auch im *Allegro* des 10. Konzerts, S. 120 ff.). Warum die „Urtext-Gläubigkeit“ schließlich so weit geht, daß mehrere Errata des Originaldrucks nur im Kritischen Bericht, nicht aber im Notentext selbst richtiggestellt werden, ist kaum zu verstehen (z. B. 1. Konzert, Takt 110; 2. Konzert, Takt 43; 12. Konzert, Bezifferung Takt 1, 4, 13). Die Ausgabe lehnt sich im Format und im Druckbild an die Bände des „Erbes deutscher Musik“ an. Zu begrüßen wäre in Zukunft

die Mitteilung einiger Faksimileproben der Quelle: gerade in unserm Falle könnten sie zur näheren Datierung vielleicht wichtige Aufschlüsse geben.

Das Vorwort der Hrsg. legt sich bescheidene Beschränkung auf und führt kaum über die bekannten, auf Walthers Lexikon zurückgehenden Angaben über Albicastro hinaus, läßt das Leben dieses talentvollen Dilettanten also weiter im Dunkel. Auch auf den Versuch, wenigstens einige seiner Werke genauer zu datieren, wird verzichtet. Hier würde man mit Hilfe der datierten Verlagskataloge Estienne Rogers (vgl. O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers*, London 1946, S. 19) wahrscheinlich zu brauchbaren Ergebnissen gelangen. Doch ist allein schon die Publikation dieser in den Originalquellen selbst verlorenen Werke ein Verdienst, das von der Musikwissenschaft wie von den zahlreichen *Collegia musica*, die hier eine wertvolle Bereicherung ihres Repertoires finden können, gewiß dankbar begrüßt wird.

Georg von Dadelsen, Tübingen

Johann Sebastian Bach: Johannespassion, kleine Partitur (Breitkopf & Härtel). Der Verlag Breitkopf und Härtel hat für die Johannespassion das gesamte Aufführungsmaterial neu herausgegeben. Die Textrevision besorgte Gerd Sievers, den Continuo bearbeitete Günter Raphael. Die kleine Studienpartitur ist ein verkleinerter Abdruck der großen und bis auf geringfügige Einzelheiten identisch mit dem Text der alten Bachausgabe (Rust).

Hermann Keller, Stuttgart

Biagio Marini: Sonata per due violini (und Basso continuo). Hrsg. von Werner Danckert. (Hortus Musicus 143). Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957. Partitur (7 S.) mit Stimmen.

Dieses schöne und bedeutende Stück Biagio Marinis aus der Drucksammlung von 1655 (op. 22, Venedig, bei Francesco Magni) hat bereits Luigi Torchi im Rahmen seiner *Arte musicale in Italia* (Vol. 7, S. 42 ff.) in einer nicht fehlerfreien Ausgabe veröffentlicht. Es liegt, von W. Danckert noch nach Stimmbüchern der Stadtbibliothek Breslau eingerichtet, nunmehr neu vor: berichtigt und mit sorgsamer Continuo-Aussetzung. Reines Zierwerk und virtuose Passagen darf man hier ebensowenig erwarten wie die gehäuferten technischen Schwierigkeiten (Doppel-

griffe, Scordatura) des Marinischen op. 8 von 1629. Dafür weiß Marini, wie nur wenige seiner Zeitgenossen, durch andere und stärkere Vorzüge vollauf zu entschädigen: ein geistiges Prinzip wird jetzt ganz deutlich, die kantablen und polyphonen Elemente werden wunderbar aufeinander abgestimmt, miteinander verknüpft. Form und Inhalt sind kongruent geworden. Möge dieses kleine Heft dazu beitragen, die Kenntnis von diesem Meister zu fundieren und auf weitere Proben seines Schaffens auszu-dehnen.

Werner Bollert, Berlin

Gabriel Plautz: *Missa super „Se desio di fuggir“ ad quinque voces inaequales*. Hrsg. von Adam Gottron, Düsseldorf 1957, Musikverlag Schwann.

Adam Gottron, der sich durch seine wissenschaftlichen Arbeiten als profunder Kenner der Musikgeschichte der Stadt Mainz und des Rheingaus ausgewiesen hat, macht mit dieser Neuausgabe fürs erste den Chören ein sehr klingvolles und nicht zu schwieriges Werk zugänglich. Dann aber wird damit auch ein wertvoller Beitrag geleistet für die Kenntnis der Geschichte der Meßkomposition im 17. Jahrhundert, die in ihrer Gesamtheit bis heute noch der eingehenden Darstellung bedarf. Nachdem seit der cäcilianischen Reformbewegung die Meister der altklassischen Vokalpolyphonie in praktischen Neuausgaben reichlich bevorzugt worden waren, ist es erfreulich, daß mit der Herausgabe dieser Messe von Plautz auch einmal das Schaffen der bisher wenig beachteten Kleinmeister des süddeutschen Frühbarock berücksichtigt wird. Weitere Veröffentlichungen und Untersuchungen werden erst festzustellen haben, in welchem Umfang diese Komponisten das Vorbild des italienischen, in Sonderheit des venezianischen Stils, dessen Kenntnis sie sich meist durch persönliche Studien erwarben, im eigenen Schaffen zu verarbeiten wußten.

Über Plautz, dessen Lebensdaten bisher nicht näher bekannt waren, unterrichtet ein kurzer biographischer Hinweis im Vorwort. Er wurde zu Laibach geboren und kam 1612 als Hofkapellmeister nach Mainz. Er starb 1641; seine Fertigkeiten als Komponist vielstimmiger Chormusik wurden mit einem ehrenden Nachruf im Sterbepuch besonders gerühmt. Sein einziges gedrucktes Werk *Flosculus vernalis* erschien 1622 in Aschaffenburg. Dieser Sammlung von 26 Chorwerken ist die vorliegende Messe entnom-

men, die nach den in den Bibliotheken von Uppsala und Basel vorhandenen Stimmbüchern (die Angabe bei Eitner wird damit um einen Fundort ergänzt) zum ersten Mal in einer praktischen Neuausgabe geboten wird. Zur Ausgabe selbst wäre noch ergänzend zu bemerken, daß statt des allgemeinen Hinweises auf die Transposition um eine kleine Terz nach unten die Beigabe der Incipits vor jedem Satz wünschenswerter gewesen wäre. Ebenso würden gegebenenfalls weitere Hinweise auf die Notation im Original (Ligaturen!) in einem Revisionsbericht den Wert der Ausgabe für Studienzwecke noch erhöhen. Auch scheint die Akzidentiensetzung in einigen Fällen unklar; so müßte z. B. im Agnus Dei, Takt 2, und analog dazu auch im Baß, Takt 5, ein Auflösungszeichen gesetzt werden. Den Chören sei dieses wertvolle Werk für Liturgie und Konzert empfohlen. August Scharnagl, Regensburg

Johann Zach: *Zwei Sinfonien für zwei Geigen und Baß*. Hrsg. von Adam Bernhard Gottron. (Hortus Musicus 145.) Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956. Partitur (16 S.) mit Stimmen.

Erst durch Karl Michael Kommas Heidelberger Dissertation ist der tschechische, später in Mainz wirkende Komponist Johann Zach (1699—1773) ins volle Licht der Musikforschung gerückt worden, und bald nach Beendigung des 2. Weltkrieges haben mehrere Verleger nun auch Werke dieses Meisters veröffentlicht. Diese Editionen allein haben es jedoch bisher nicht vermocht, sein Bild und seine Bedeutung für die Entwicklung des neuen Stils zureichend zu klären; ebenso sollte man die Frage nach den tschechischen Ursprungselementen seiner Musik (von denen Komma und neuerdings auch Rudolf Quoika sprechen) vielleicht in einem größeren Zusammenhange nochmals ventilieren.

Gottrons Edition liegen Manuskripte der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt zugrunde, die lediglich in der Abschrift des Hrsg. die Vernichtung durch die Kriegereignisse überdauert haben. Von den zwei dreisätzigen Triosinfonien trägt die erste in G-dur das Datum 1755; aus derselben Zeit dürfte wohl auch die zweite in D-dur stammen. Beide Werke, die die traditionelle Besetzung der Triosonate gleichsam weiterführen, sprechen durch ihre frische Art für sich; daß die Themen in der Erfindung nicht sonderlich originell sind,

kann man Zach kaum zum Vorwurf machen. Wir wissen, daß er, von Mainz aus, 1746 einen Urlaub nach Italien erhielt, und wirklich sind hier italienische Anregungen deutlich bemerkbar. Der Generalbaß hat einen Teil seiner eigentlichen Funktion, die am meisten noch im langsamen Mittelsatz der ersten Triosinfonie durchscheint, schon eingebüßt. Damit verbunden ist eine gewisse Primitivität im Satztechnischen, wie ja auch die Durchführung allenthalben noch recht schematisch angelegt ist. Doch ist Zachs musikalische Ader so stark, daß man an diesen unproblematischen Stücken — sowohl beim Spielen als auch beim Hören — seine Freude haben wird.

Werner Bollert, Berlin

Giovanni Battista Mocchi: Krippenkantate „Kommt all hierzu, ihr Engeln“. Hrsg. von Paul Winter. (Bärenreiter-Ausgabe 1591). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956. Partitur 19 S. Giovanni Battista Mocchi (um 1620—1688) ist als Komponist vor allem wohl deshalb in Vergessenheit geraten, weil von seinem Werk nur wenig auf uns gekommen ist. Erst Alfred Einstein hat in seinem Aufsatz *Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher* (SIMG IX, 1907/08, S. 354 ff.) ein genaues und zutreffendes Bild von Mochis Persönlichkeit und seinem Wirken entworfen; er war es auch, der als erster dieses kleine deutsche Weihnachtsspiel erwähnt hat: die Krippenkantate „Kommt all hierzu“ für zwei Solostimmen (Alt bzw. Mezzosopran und Baß), zwei Violinen und Basso continuo. Das Werk, das formal denkbar einfach gegliedert ist und auch inhaltlich wie interpretatorisch keinerlei Schwierigkeiten bereitet, gehört — obwohl es von einem Italiener stammt — doch zu jenen typisch deutschen Erzeugnissen, die durch Schlichtheit und Innigkeit des Tones anrühren: wie es seit jeher gerade dem weihnachtlichen Stoff- und Gedankenkreise zukam. Zwar geht im Mittelteil sein Inhalt ein wenig über den Rahmen eines echten Krippenspiels hinaus, trotzdem bleibt der Gesamtzusammenhang gewahrt. Das kleine Werk enthält genügend Hinweise auf szenische Möglichkeiten; man darf fast als sicher annehmen, daß es zu seiner Zeit am Neuburger bzw. Düsseldorf Hofe szenisch aufgeführt worden ist. P. Winter, dem für seine Neuauflage das Manuskript der Bayerischen Staatsbibliothek München vorgele-

gen hat, gibt dementsprechende Anleitungen für die Ausführung und stellt im übrigen anheim, ad libitum zwei Blockflöten und einen einstimmigen Frauenchor (für die Engel) mit heranzuziehen. Innerhalb der zahlreichen Haus- und der kleinbesetzten Kirchenmusiken für die Weihnachtswochen kann diese anspruchslose und dennoch sehr spezifische Schöpfung durchaus ihren Rang behaupten. Werner Bollert, Berlin

W. A. Mozart: Klaviersonaten. Urtext. Nach Handschriften, alten Abschriften und den Erstausgaben hrsg. und mit Fingersatz versehen von Walter Lampe. Neue verbesserte Ausgabe 1957. 2 Bände. IX u. 303 S. 4 S. Anhang. G. Henle-Verlag, München-Duisburg.

Von Mozarts Klaviersonaten sind bislang vier Urtextausgaben erschienen: die alte der Berliner Akademie, eine des Verlages Peters, eine von Nathan Broder (Theodor Presser Company, Bryn Mawr, Pennsylvania) und die des Henle-Verlages, die nun in 3. verbesserter Auflage vorliegt. In meinem Buch *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven* habe ich die Eigenschaften verschiedener Ausgabentypen (wie Faksimile-Ausgaben, kritische, Bearbeitungs- und Urtextausgaben) dargelegt. Ich muß hier darauf verweisen. Für die letzten ist jedenfalls bezeichnend, daß sie eine Art Idealform erstreben. Daraus ergibt sich die Tatsache, daß sie sich an manchen Stellen voneinander unterscheiden. Gründe und Folgen seien an einigen Beispielen aus dem vorliegenden Werk erörtert.

Ein Grund besteht darin, daß bei der Geschwindigkeit, mit der Komponisten wie Mozart schreiben, Stellen z. B. bei ihrem zweiten Auftreten oft abgekürzt und ohne Bezeichnung erscheinen. Da alle Urtextausgaben praktische Bedeutung erstreben, erhebt sich die Frage, ob und inwieweit man da ergänzen und angleichen darf. In meinem Referat über die Urtextausgabe der Violinsonaten von Mozart (Mf X, 583) habe ich betont, daß die Henle-Ausgaben in solchen Ergänzungen immer vorsichtiger und zurückhaltender werden. KV 311 (284c) bringt in Satz I in den Takten 29 und 33, 59 und 63, 92 und 96 die gleiche Figur dreimal paarweise. Die Eigenschrift schreibt im ersten und dritten Falle jeweils die 1. Figur mit, die 2. ohne Staccatozeichen; in T. 59 fehlt der Staccatopunkt. Die sehr unzuverlässige Erstausgabe von Heina, Paris, gibt

völlig unverständliche Bezeichnungen. Neuere Ausgaben, auch Broder, gleichen alle sechs Fälle einander an. Ich glaube, die Henle-Ausgabe hat recht, wenn sie nur in T. 59 das Staccatozeichen ergänzt. Der Wechsel der Phrasierung innerhalb der Paare ist sinnvoll und von Mozart beabsichtigt. In KV 330 (300h), Satz III, T. 1, hat die Eigenschrift ein Staccatozeichen, das in der Erstausgabe fehlt. Die Frage ist, ob man das Zeichen an allen ähnlichen Stellen (z. B. in T. 3) ergänzen soll, oder nur bei der Wiederholung in der Reprise. Broder tut das erste; die dann nötigen und von ihm gebrauchten Klammern komplizieren das Notenbild. Die Henle-Ausgabe ergänzt nur in der Reprise; daß das ohne Klammer geschieht, halte ich für unbedenklich.

Gründe der Verschiedenheit liegen oft in Undeutlichkeiten der Quellen und in der Notwendigkeit ihrer Interpretation. Wenn Legatobögen genau zwischen zwei Noten aufhören, muß man sich im Druck für eine Lesart entscheiden. Das tun schon die Erstausgaben; für Mozart ist aber höchst unwahrscheinlich, daß er Korrekturen in unserem Sinne gelesen hat. Manchmal läßt sich eine Entscheidung durch die Verhältnisse an parallelen Stellen begründen; oft wird sie zur Frage des Ermessens. Wollte man solche Dinge etwa durch Klammern oder andere Hilfsmittel anzeigen, so würde das Notenbild unklar. Das tut auch keine Urtextausgabe; das ist Sache des Revisionsberichtes kritischer Ausgaben.

Zwei ähnliche Fälle seien kurz erörtert. In KV 281 (189f), Satz II, T. 68, hat Mozart im Diskant zunächst einen Legatobogen geschrieben, entsprechend der Parallelstelle T. 10. Dann hat er diesen Bogen zugunsten einer anschließenden synkopischen Bindung mit fünf schräg liegenden dicken Strichen getilgt. Sie ähneln in keiner Weise irgend einem seiner Staccatozeichen; die Erstausgabe hat bezeichnenderweise auch keine solchen. Alle späteren, mit Ausnahme der neuen Henle-Ausgabe, setzen ganz unberechtigt Staccatozeichen ein. Die bei Mozart wahrscheinlich schreibtechnisch bedingte Doppelbehaltung von Zweiklängen ist in vielen Fällen nicht Anzeichen einer polyphonen Strebung und darf ohne weiteres abgeändert werden. In KV 283 (189h), Satz III, T. 158 ff., muß sie bleiben, um Mozarts Stimmführung deutlich zu machen. Um die Beobachtung solcher Fälle, zu denen auch die

originalen Notenbalken gehören, ist die Henle-Ausgabe in besonderem Maße besorgt.

Ausschlaggebend für den Notentext ist dann die richtige Beurteilung des Wertes der Quellen. So sind für Mozart die um 1799 erschienenen Oeuvres completes kaum mehr authentische Quelle, wenn Eigenschriften und Erstausgaben aus Mozarts Lebenszeit vorliegen. Sie enthalten zahlreiche Änderungen und Zusätze, die wahrscheinlich von ihrem Herausgeber stammen. Alle Urtextausgaben sind von der richtigen Einschätzung der Quellen abhängig. Die vorliegende neue Ausgabe des Henle-Verlages zeigt die gewissenhaften Bemühungen, alle nur irgend erreichbaren Quellen heranzuziehen. Gegenüber der ersten Ausgabe von 1948 konnten durch Benutzung neuer, bisher unbekannter Quellen Fortschritte gemacht werden. So liegt ihr wohl das umfangreichste bislang bekannte Quellenmaterial im Vergleich mit allen anderen Ausgaben zugrunde. Es ist vollständiger auch als das von Broder in seiner Ausgabe von 1956 benutzte, die sich für mehrere Werke noch mit der alten Akademie-Ausgabe als Hauptquelle begnügen mußte. So kommen viele neue richtige Lesarten zum Vorschein. Das wieder zugänglich gemachte Widmungsexemplar Mozarts von KV 457 für seine Schülerin Therese von Trattner ist, wenigstens für den 1. und 3. Satz, eine bessere Quelle als die Erstausgabe, erst recht als die Oeuvres completes. Satz I, T. 53, enthält in der Erstausgabe einen deutlichen Stichfehler, der bislang immer verkehrt verbessert worden ist. Das Widmungsexemplar und nach ihm die Henle-Ausgabe bringen die richtige Lösung, die auch in höherem Maße der Parallelstelle T. 150 entspricht. In T. 125 ist die dynamische Bezeichnung im Widmungsexemplar deutlich ein *fp*, das in der Erstausgabe fehlt. Wohl nach den Oeuvres completes machen die späteren Ausgaben daraus ein *sf* mit folgendem *p*. das ist sicher ein Zusatz; denn der ganze Satz enthält sonst nie das Zeichen *sf*. Die Achtelpause am Schluß von T. 17 in Satz II wird in allen Ausgaben als „überzählig“ weggelassen. Das Widmungsexemplar zeigt wieder, daß durch nicht genaues Übereinanderschreiben des Akkordes des 2. Viertels ein Stichfehler entstanden ist. Tatsächlich ist die Achtelpause richtig. Am weitesten unterscheidet sich die Henle-Ausgabe von



den bisherigen in KV 309 (284 b). Die Quellenlage war bislang schlecht; die Erstausgabe Heina ist unzuverlässig, die Oeuvres können kaum als Quelle gelten. Hier ist es gelungen, eine Abschrift aufzufinden, die aus dem Kreise um Schubert stammt, höchstwahrscheinlich auf Leopold Mozart zurückgeht und vielleicht sogar Verbesserungen von Mozarts Hand aufweist, und diese Verbesserungen betreffen gerade die Fehler der Erstausgabe. Interessant ist auch, daß hier alle Vorschläge des ersten Satzes konsequent und gleich bezeichnet sind, was in keinem Druck der Fall ist. In Verbindung mit der Erstausgabe ergeben sich so wertvolle Kontrollmöglichkeiten. In Satz I, T. 2, und an entsprechenden Stellen haben weder Abschrift noch Erstausgabe Legatobögen; sie etwa aus den Oeuvres zu ergänzen, liegt kein Grund vor. In Satz II, T. 38, heißt im Erstdruck die letzte Note  $b^{\flat}$ , nicht  $c^{\sharp}$  wie in der Abschrift. Im Vergleich mit der Parallelstelle T. 58 scheint  $c^{\sharp}$  richtig. In T. 40 steht das  $f$  bei Taktbeginn, nicht erst beim zweiten oder einem späteren Achtel; das ist sicher richtig; wie soll bei p-Anschlag das lange  $c^{\flat}$  des Diskants wirksam bleiben? Im Erstdruck ist an der Verschiebung wohl Platzmangel schuld. Die sorgfältige Bezeichnung der T. 75–78 bereitet in der Abschrift viel besser auf den Schluß vor als die Vergrößerung der Erstausgabe und die Veränderungen der Oeuvres. Die Sonate gewinnt so in vielem ein reineres und sichereres Bild als in den bisherigen Ausgaben.

Urtextausgaben streben nach einer idealen Lesart des Textes. Sie sind von Stand und Anforderungen der Textkritik, auch vom Auftauchen neuer Quellen abhängig. Weg und Wandel von der Akademieausgabe über die ersten Henle-Ausgaben und die von Broder bis zu dieser neuen Ausgabe des Henle-Verlages sind bezeichnend.

Paul Mies, Köln

Henry Purcell: Die Nacht, Gesänge für eine hohe Stimme und Streichinstrumente. Hrsg. von Herbert Just. (Hortus Musicus 141). Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel 1956. Partitur (11 S.) mit Stimmen.

Unter dem Titel *Die Nacht* hat H. Just in diesem Heft drei Sologesänge von Purcell vereinigt, die verschiedenen Werken des englischen Meisters entnommen sind. Die erste Nummer (*Die Nacht*) entstammt der Oper *The fairy queen*, die zweite (*Mond-*

*finsternis*) dem *Yorkshire feast song*, während die dritte (*Didos Abschied*) das Schlußstück von *Dido and Aeneas* darstellt. Die Texte sind jeweils in der Originalsprache und in der deutschen Fassung des Hrsg. abgedruckt, der im Musikalischen die Vorlage der Purcell-Gesamtausgabe sozusagen ungeprüft übernommen hat (eine Ausnahme bilden lediglich die Takte 35–44 des Dido-Gesanges, für welche Dents Edition verbindlich geworden ist). Abgesehen also von manchen Fragwürdigkeiten, die bei der beinahe ausschließlichen Verwendung des Notentextes der Purcell-Gesamtausgabe nicht zu vermeiden waren, ist die Auswahl sehr zu begrüßen, handelt es sich doch um Stücke, die in der Großartigkeit der Haltung, in der Kühnheit des Ausdrucks eindringlich für das Genie Purcell zu zeugen vermögen.

Werner Bollert, Berlin

Joseph Haydn: Messe B-dur („Schöpfungs-Messe“). Faksimile nach der im Eigentum der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Urschrift. Veröffentlichung des Joseph Haydn-Instituts Köln. G. Henle-Verlag München-Duisburg 1957.

Der Musikpraxis und der Musikwissenschaft harrt noch viele Arbeit, die Probleme um J. Haydn und sein Werk endgültig zu lösen. Manches steckt noch in den Anfängen; und manches aus dem 19. Jahrhundert überkommene Urteil werden wir revidieren müssen (vgl. meinen Aufsatz über *Haydns geistliche Lieder* in *Musica sacra* 1957, Heft 4). So gibt es bislang noch keine Faksimile-Ausgabe eines größeren Werkes von Haydn (siehe meine Zusammenstellungen in *Musikhandel* 1953, H. 7–8; 1954 H. 2, 5; 1956 H. 7–8). Daß das Haydn-Institut eine solche vorlegen kann, verdankt es demselben Stifter, der der Bayerischen Staatsbibliothek den Ankauf des Autographs ermöglichte. Es ist ein großes und schönes Geschenk für die Freunde von Musikhandschriften; zugleich ist es neben Mozarts Requiem das einzige Faksimile einer ganzen Messe. Kein Bibliothekstempel, keine Beischriften verunzieren die wundervolle Altersschrift Haydns: klein, geordnet, vorsichtig, gelegentlich etwas zitternd.

W. Virneisel hat in einer kurzen Erläuterung die Geschichte der Eigenschaft und Eigenheiten der Notenschrift Haydns behandelt. Wie aus jedem Faksimile, kann auch die Wissenschaft aus diesem Nutzen ziehen. Hier sei kurz zusammengestellt, was

sich aus dieser Handschrift über Haydns Staccatozeichen erkennen läßt. Jede Herausgabe von Werken des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts muß sich mit diesem Problem auseinandersetzen, ehe einigermaßen Klarheit geschaffen ist. Selbst für Mozart scheint mir trotz der in Nr. 10 der Musikwissenschaftlichen Arbeiten der Gesellschaft für Musikforschung zusammengestellten Lösungen das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Die Schöpfungsmesse gibt zu folgenden Beobachtungen Anlaß: Die Staccatozeichen reichen vom unbezweifelbaren Punkt über alle Zwischengrößen bis zum über 5 mm langen Strich. Punkte stehen nur beim Portamento in Verbindung mit einem Legatobogen z. B. Seite 2, Takt 7 (= 2/7), 26/2. Kleine Striche finden sich vorwiegend bei Tonwiederholungen und bei kurzen Notenwerten, so 2/9 bei Tonwiederholungen im ff; 6/8 bei Sechzehntel-Triolen; 16/3—4 bei Achteln in verschiedenen Längen; 29/9 und 56/5 bei Achteln und Sechzehnteln. Überhaupt sind bei kurzen Notenwerten die Striche im allgemeinen kürzer als bei langen. 88/3 sind sie bei Tonwiederholungen in Sechzehntel-Triolen ganz kurz; 94/4 haben die vier aufeinanderfolgenden Achtel der 1. Violine etwas längere Striche; der Strich auf einem einzelnen Achtel der 2. Violine im selben Takt ist erheblich länger, trotzdem auch hier vier Achtel im gleichen Rhythmus erklingen. 98/4—5 sind die Striche auf den Achteln kürzer als auf den Vierteln; bei der Wiederholung dieser Stelle 98/10—11 und 104/9—10 ist dasselbe der Fall. Allgemein läßt sich also sagen, daß kurze Noten kurze Striche, längere Noten längere Striche erhalten.

100/9 ff. haben die Viertelnoten lange Striche, die tonwiederholenden Achtel der 1. Violine kurze, die einzeln stehenden, durch Pausen getrennten Achtel der Bläser mittellange Striche. Das entspricht dann auch der Feststellung, daß einzelne Noten im allgemeinen längere Staccatozeichen erhalten als Reihen oder Tonwiederholungen. Beispiele sind 3/3—6 mit einzelnen Achteln der 1. Violine, während in 3/2, 3, 5 deutliche Portamentopunkte stehen; 3/1 hat bei wiederholten Achteln kleine Striche; 10/2 mit langem Strich bei einem einzelnen Achtel; 43/1 mit langen Strichen bei Vierteln. Gelegentlich kommen an der gleichen Stelle, bei gleicher Struktur Striche verschiedener Länge vor, so 50/3 kleine Striche auf Achteln der

1. Violine, längere auf Achteln der Viola, noch längere auf solchen der 2. Violine. Ist das vielleicht eine Folge der an einer Rasur erkennbaren Veränderung?

Seltsamerweise sind die Staccatostriche in der Generalbaßstimme oft länger als in den anderen Instrumenten, so 1/8; 2/10 (im selben Takt 2/9 ist der Unterschied geringer); 4/3—5; 5/8—9; 58/3; 91/4. In den Schlußtakt des Credo S. 67 sind die Striche in allen Instrumenten groß, im Baß bis über 5 mm. Hier herrscht ff. Es ist aber durchaus nicht so, als ob im ff die Striche durchweg länger wären als in anderen Stärkegraden. Im Credoschluß handelt es sich aber um Viertel, d. h. längere Noten. 26/4 hat der Baß auf jedem Achtel ein Staccatozeichen; die drei ersten sind bei Tonwiederholung klein, das vierte und fünfte sind ziemlich lang, das letzte wieder kleiner. Ich glaube kaum, daß Haydn eine dreifach verschiedene Ausführung der Achtel vorschwebte! Dabei haben die übrigen Instrumente die letzten drei Achtel Unisono mit dem Baß, aber mit Legatobogen!

Ob man nach diesen Feststellungen verschiedene Absichten für die Ausführung bei Haydn anzunehmen hat, oder ob die längeren Striche auf Baßnoten, Einzelnoten und längeren Noten Eigentümlichkeiten der Schreibmethode oder psychologischen Einflüssen zuzuschreiben sind, soll aus diesem Einzelwerk nicht entschieden werden. Aber zwei Einzelfälle seien aufgeführt und versuchsweise gedeutet. 25/2 und 41/12 stehen im Generalbaß über den Vierteln Punkte und Striche zugleich. Jedesmal steht dabei unisono. Hier handelt es sich nicht um Staccatozeichen, sondern um die Schreibgewohnheit, die Ziffer 1 mit einem Punkt zu schreiben (i). Schon zu Haydns Zeiten sind daraus Mißverständnisse entstanden; und das wäre hier besonders leicht, da diese Zeichen über den Noten stehen, während die sonstige Bezifferung unter ihnen angebracht ist.

Schwer erklärbar ist 1/3; der Baß hat Achtel mit Strichen, die Streicher Achtel z. T. mit Portamentbögen; dieses Portamento aber hat teilweise ausgesprochen lange Striche. Dazu kommt, daß bei der Wiederholung 2/1 nur Staccatostriche stehen. Ob hier ein Schreibfehler Haydns vorlag? Oder ob er sich über die Ausführung selbst nicht ganz im klaren war? Oder ob er zu Anfang der Messe etwas Besonderes beabsichtigte? Vergleichbare Stellen fehlen. Tatsächlich



gibt es solche nur einmal auftretende Zeichen. Im Benedictus S. 80 ff. und nur hier findet sich das Zeichen v. Es steht im ersten Thema und seinen Wiederholungen nur in der melodieführenden Stimme bei einer melodischen Vorhaltbildung, die in einigen Fällen auch als langer Vorschlag hätte geschrieben werden können. Es kann sich nur um ein Akzentzeichen handeln, das hier nur im p und pp auftritt. Sonst, auch im Benedictus, braucht Haydn als Akzentzeichen fz. Nur aus einer Fülle solcher Beobachtungen lassen sich zwingende Schlüsse auf die Absichten der Komponisten in ihrer Notation ziehen. Es ist bekannt, daß die zeitgenössischen Stecher solche Unterschiede so gut wie nie beachteten. Die Frage inwieweit der Komponist mit den einzelnen Zeichen feste, rationale Vorstellungen verband, ist schwer zu ermitteln: Bei einer Fülle von Zeichen vom Punkt bis zu 5 mm Länge fast aussichtslos.

Paul Mies, Köln

G. B. Sammartini: Notturmo a Quattro für Flöte, 2 Violinen und Baß (Violoncell). Partitur. Herausgegeben von Günther Rhau. (Collegium Musicum, Nr. 109.) Wiesbaden 1956, Breitkopf & Härtel. 11 S.

Dieses wohl Sammartinis op. 9 entnommene und, wie aus gewissen graphischen Eigentümlichkeiten ersichtlich, originalgetreu wiedergegebene Werk zeigt alle Vorzüge des Meisters, wie sie kürzlich Karstädt in seiner Besprechung der A-Sinfonie (Mf. X, 1957, S. 583) hervorgehoben hat. Das musikalisch frische, zur Gattung des zweisätzigen Divertimentos gehörige Werkchen zeigt feine Klangverbindungen und -abstufungen; selbst der Baß setzt zeitweilig aus. Ein 2. Thema ist nicht klar erkennbar. Bei deutlich abgegliederter Reprise beharrt die „Durchführung“, angesichts der zwar nicht amorphen, aber doch von figurativen Elementen durchzogenen thematischen Substanz, mehr bei einem reizvollen Spiel mit Ähnlichkeitszügen. Geschickte kanonische Wendungen, harmonische Kühnheiten (S. 2, Takt 12/13) und Orgelpunktwirkungen (S. 10/11) beleben den Satz.

Reinhold Sietz, Köln

Johann Philipp Förtsch: Siehe, um Trost war mir sehr bange. Musikalische Andacht für dreistimmigen Chor (2 Soprane und Baß), 2 Violinen, 2 Violoncellen und Generalbaß. Herausgegeben von Harald Kümmeling. Berlin (1957), Merseburger.

Ein ansprechendes Werk im Stil Buxtehudes mit einem eindrucksvollen Rahmenchor und einer sechsstrophigen, weniger inspirierten Aria für alle Stimmgattungen über gleichbleibendem Continuo. Das Stück ist ebenso anziehend für kleinere Kirchenchöre, wie es unsere bislang nicht eben profunde Kenntnis der Werke Förtschs vertiefen hilft.

Der Hrsg. hat die von Förtsch offenbar stereotyp angewendete Form Tuttichor — Arie für alle Stimmgattungen — Chor da Capo mit dem Terminus „Musikalische Andacht“ belegt, der wohl als Unterbegriff der Gattung Kantate verstanden werden will. Offenbar haben die in letzter Zeit verstärkt einsetzenden Forschungen auf diesem Gebiet eine genauere Fassung des noch recht vagen Terminus „Kantate“ und seiner Untergliederung wünschenswert erscheinen lassen. Trotzdem sollte man darauf bedacht sein, nicht in begriffliche Haarspalterei zu verfallen. Ist eine Kantate, die anstelle des Dacapo etwa einen Schlußchoral setzt, keine musikalische Andacht? Außerdem wäre zu klären, welche der neu zu fassenden Termini die liturgische Stellung des Stücks und welche seine Form zu kennzeichnen haben.

Wenngleich wir die vom Hrsg. in verständlicher Wertschätzung gewählte Bezeichnung Förtschs als eines Komponisten „ersten Ranges aus der Zeit des Hochbarock“ lieber den Allergrößten dieser Zeit vorbehalten gesehen hätten, so dürfen wir doch auf die angekündigten Veröffentlichungen weiterer geistlicher Werke Förtschs neugierig sein. Die Qualität der Neuausgabe entspricht der editorischen Absicht, „vor allem der Praxis, aber auch der Wissenschaft“ zu dienen, vollauf.

Alfred Dürr, Göttingen

## Mitteilungen

Professor Dr. Leo Schrade (bisher an der Yale University, New Haven, Conn. U.S.A. tätig) hat den Ruf auf den ordentlichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Basel als Nachfolger von Jacques Handschin angenommen. Die deutsche Musikwissenschaft begrüßt Schrade, der 1937 Deutschland verlassen mußte, wieder in Europa und dankt ihm für seinen Entschluß zur Rückkehr.

Professor Dr. Walter Gerstenberg (Tübingen) hat den Ruf auf den ordentlichen

Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg angenommen.

Dr. Kurt Reinhard, Freie Universität Berlin, ist mit Wirkung vom 1. April 1957 zum apl. Professor ernannt worden.

Professor Dr. Joseph Smits van Waesberghe wurde am 24. Juli 1957 zum ao. Professor für Einstimmige Musik und mittelalterliche Musiktheorie an der Universität Amsterdam ernannt. Die „oratio inauguralis“ hat am 4. November 1957 stattgefunden.

Dr. Rudolf Eller hat sich am 16. Oktober 1957 an der Universität Leipzig mit einer Arbeit über *Die Konzertform Antonio Vivaldis* habilitiert.

Am 9. Dezember 1957 wurde der Musikwissenschaftler Dr. Fred Hamel im Alter von 54 Jahren durch einen plötzlichen Tod aus seinem Schaffen herausgerissen. Hamel hat sich um das Musikzeitschriftenwesen in Deutschland sehr verdient gemacht. Die von ihm geleitete Zeitschrift „Musica“ war die erste deutsche Musikzeitschrift, die nach dem Kriege erscheinen konnte. Außer seinen eigenen wissenschaftlichen Arbeiten sind vor allem seine Schallplattenreihen zu erwähnen, die als Archivproduktion bei der Deutschen Grammophon-Gesellschaft erschienen sind. Die deutsche Musikwissenschaft wird das Andenken Hamels in Ehren halten.

Am 14. November 1957 verstarb in Kassel der Bildredakteur der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“, Dr. Gustav Struck, im Alter von 68 Jahren. Der Verstorbene hat auch als Rezensent und als Verfasser von Artikeln zur Lokalmusikgeschichte sich um die Musikwissenschaft verdient gemacht und vielen Musikforschern mit seinen Hilfsmitteln ihre Arbeit erleichtert.

Professor Eta Harich-Schneider erhielt von der Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research ein Stipendium für die weitere Erforschung der Musikantengilden im Norden von Hinshu. Außerdem arbeitet Eta Harich-Schneider an einer Geschichte der japanischen Musik, die bei der Chicago University Press erscheinen wird.

In Freiburg/Br. wurde eine Forschungsstelle für ostdeutsche Musikgeschichte gegründet, die auch die slawischen und baltischen Nachbarn in Mitteleuropa berücksichtigen wird. Sie steht unter Leitung von Professor Dr. W. Wiora, Hauptsachbearbeiter ist Dr. W. Salmen. Anschrift: Freiburg i. Br., Marienmattenweg 14. — Das Sachgebiet der Forschungsstelle ist die deutsche Musik im Osten (d. h. in Ost- und Westpreußen, Posen, Schlesien, Böhmen, Mähren usw.), daneben aber auch die Musik der slawischen und baltischen Nachbarn im östlichen Mitteleuropa. Aufgaben der Forschungsstelle sind: eine möglichst reiche Sammlung der Quellen und Abhandlungen (in Filmen, Photokopien, Abschriften, Sparten, Drucken, Tonaufnahmen), deren katalogische Ordnung, Quellenpublikationen, Auskünfte, Beratungen, eigene Forschungen der Mitarbeiter des Instituts u. a.

Die polnische Chopin-Gesellschaft und die polnische Sektion Musikwissenschaft beabsichtigen vom 15. bis 21. Februar 1960 in Warschau zum 150. Geburtstag des Meisters einen ersten internationalen Kongreß Frédéric Chopin abzuhalten. Auf dem Kongreß werden in fünf Sektionen Themen musikwissenschaftlicher Art behandelt werden.

Anfang September 1957 führte der Stockholmer Rundfunk mit Solisten, Chor und Orchester die wesentlichen Abschnitte aus der Oper *Proserpine* von Josef Martin Kraus (Text von Johan Henrik Kellgren) auf. Diese schwedische einaktige Oper war bisher nur einmal probeweise im Jahre 1781 auf dem Lustschloß Ulriksdal vor König Gustav III. von Schweden aufgeführt worden.

Berichtigung. In der Besprechung der Streichquartette von Louis Spohr, Jahrgang X, S. 587 (linke Spalte) hat sich ein sinnentstellender Druckfehler eingeschlichen. Es muß in Zeile 13 natürlich „fugiertes Finale“ statt „figuriertes Finale“ heißen.

Es wird besonders darauf aufmerksam gemacht, daß diesem Heft der „Musikforschung“ die Jahresrechnung 1958 beiliegt. Der Schatzmeister der Gesellschaft für Musikforschung bittet sehr um baldige Überweisung des Beitrages, da die Arbeit der Gesellschaft wesentlich von dem pünktlichen Eingang der Mitgliedsbeiträge abhängig ist.