

Am 5. Februar 1959 ist in New York das Ehrenmitglied der Gesellschaft für Musikforschung

Professor

Dr. Curt Sachs

im Alter von 77 Jahren verstorben.

Die Gesellschaft betrauert auf das tiefste das Hinscheiden dieses großen Gelehrten und weltoffenen Forschers, dieses umfassenden Geistes und warmherzigen Menschen, der sich trotz seines schweren Lebensschicksals ein bewundernswertes Maß an Humanität erhalten hat. Sie wird sein Andenken in immerwährenden Ehren halten.

Der Präsident

Blume

Robert Lach zum Gedächtnis

29. 1. 1874 bis 11. 9. 1958

VON ERICH SCHENK, WIEN

Mit Robert Lach, dem zu Salzburg Verstorbenen, hat die österreichische Musikwissenschaft ihren Nestor und die europäische Musikforschung eine ihrer markantesten Persönlichkeiten verloren. Der gebürtige Wiener entstammte einer Familie, deren Ahnenreihe nach Niederösterreich, Mähren und Bayern weist und in dem bekannten Blumenmaler Andreas Lach (1814–1882) schon einen namhaften künstlerischen Repräsentanten aufweist. 1893 begann Lach zunächst das Studium der Jurisprudenz in Wien, wurde jedoch im Folgejahr durch den frühen Tod des Vaters gezwungen, in den Dienst der niederösterreichischen Landesregierung zu treten. 1896 wandte er sich dem Studium der Musikwissenschaft bei Richard Wallaschek, Heinrich Rietsch, Max Dietz und, seit 1898, Guido Adler zu und promovierte 1902 an der Universität Prag, nachdem ihm die seit 1893 am Konservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde“ betriebenen Theoriestudien unter Robert Fuchs 1898 einen Preis für die d-moll-Symphonie op. 98 und 1899 das Abschlußdiplom für Komposition eingebracht hatten. Schwere Erkrankung, die Lachs Pensionierung vom niederösterreichischen Landesdienst 1902 und mehrjährigen Aufenthalt in den Adriaprovinzen der Monarchie erforderte, ließ ihn erst 1909 wieder seine Tätigkeit in Wien aufnehmen. Der Ausbau der Dissertation zur imponierenden Habilitationsschrift *„Studien zur Entwicklungsgeschichte*

der *ornamentalen Melopoeie*“ (1913) brachte ihm, der 1911 als Volontär in die K. K. Hofbibliothek eingetreten und 1913 mit der Leitung ihrer Musiksammlung betraut worden war, die *Venia legendi* für Musikwissenschaft an der Heimatuniversität; 1920 wurde Lach in Nachfolge Wallascheks Extraordinarius für vergleichende Musikwissenschaft, Psychologie und Ästhetik der Tonkunst daselbst, daneben auch zum Vortragenden für Musikgeschichte an der Akademie für Musik und darstellende Kunst bestellt. 1927 folgte Lach Guido Adler als Ordinarius und Vorstand des Musikwissenschaftlichen Institutes der Wiener Universität nach. 1939 entpflichtet, verbrachte er seinen Lebensabend in dem wunderschönen Landsitz Aubichl am Mondsee, vielseitigen wissenschaftlichen und künstlerischen Interessen ergeben. 1918 schon hatte ihn die Österreichische Akademie der Wissenschaften zum korrespondierenden Mitglied ernannt, die gleiche Ehrung erwies ihm 1925 die Deutsche Akademie zu München. Zum 80. Geburtstag ernannte ihn die „Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst“ zu ihrem Förderer und widmete ihm eine Festschrift, die mit einer sehr genau gearbeiteten, die Angaben des *Deutschen Musiker-Kalenders* 1954 überholenden Bibliographie und der Würdigung von Mann und Werk durch berufene Fachleute ein eindrucksvolles Bild dieses wahrhaft erfüllten Lebens vermittelt.

Die eminente, durch über 110 Titel wissenschaftlicher Druckschriften, welche nahezu vollzählig im Besitz unseres Institutes sind, bezeugte Fülle, zu der noch 30 bzw. 16 Titel ungedruckter, teilweise sehr umfangreicher Dichtungen resp. linguistischer und philosophischer Arbeiten sowie 150 musikalische Opera fast aller Musiziergattungen kommen, welche handschriftlichen Nachlaß wiederum die Musikabteilung der Österreichischen Nationalbibliothek verwahrt — diese gewaltige Fülle verrät einen geradezu faustischen Drang rastlosen Wahrheitsstrebens und fanatischer Hingegenheit an seine geistige Aufgabe, Wesenszüge, die auch das Charakterbild des Menschen Lach entscheidend bestimmten. Man kann Lachs so ungemein vielseitige Leistungen vielleicht aus einem ungewöhnlich kreativen Vermögen erklären, das ihn selbst in der Erfüllung trockenster Berufspflichten unter-suchenswürdige Probleme finden und auch vor gewaltigsten Aufgaben nicht zurückschrecken ließ.

Sehr eindringlich wird solches aus der Thematik der 132 während Lachs Institutsleitung entstandenen Dissertationen offenbar. Ergebnis seines durch Toleranz gekennzeichneten und jeder engdoktrinären Schulgesinnung abholden Wirkens als Universitätslehrer, der noch um die Beherrschung des ganzen Faches bemüht war, nehmen darin stilkundliche Untersuchungen unter ausgiebiger Berücksichtigung der europäischen und außereuropäischen Einstimmigkeit in Kunst- und Volksmusik ebenso ihren Raum ein wie zahlreiche Monographien über Gesamterscheinung und Schaffenszweige österreichischer und nichtösterreichischer Meister, Instrumentenkunde und Aufführungspraxis, Musiktheorie, -pädagogik und -psychologie sowie die vordem verpönte Musikästhetik. Diese in der „Festschrift“ aufgewiesenen Doktorarbeiten sind gewissermaßen ein Spiegel der dort ebenfalls genau verzeichneten Kollegarbeit Lachs, in der sowohl Spezialkapitel der europäischen Musikgeschichte von der griechischen Musik bis zu Griegs *Per-Gynt*-Musik behandelt wurden neben grundlegenden Vorlesungen über Musikpsycho-

logie und Musikästhetik und der schon im Titel den eigenen Standpunkt klar bekennenden Hauptvorlesung über „*Allgemeine Musikgeschichte in psychologischer und entwicklungsgeschichtlicher Beleuchtung*“.

Lachs publizistische Leistungen aber enthüllen besonders klar jenen oben genannten Grundzug seiner Geistigkeit. Die unter dem Einfluß Wallascheks geschaffene „*Ornamentale Melopoeie*“ ist ein kühner Versuch, die Musikgeschichte als Ganzes vom Wandlungsvorgang des Ornaments her zu schauen, voll köstlicher Anregungen, die trotz Riemanns ausdrücklicher Hinweise von 1914 (S.I.M.G. XII/305) kaum weiter verfolgt wurden. Die Katalogisierungsarbeit des Bibliothekars führt Lach zur Auseinandersetzung mit Handschriften, die ebenso das Interesse des Historikers (*Sailers „Schöpfung“*, 1916, und *Mozart als Theoretiker*, 1918) wie des Folkloristen (*Gesellschaftstanz im 18. Jahrhundert*, 1920) und Soziologen (*Musikalisches Zunftwesen*, 1923) ansprechen. Der Universitätslehrer schenkt uns als Ergebnis seiner Vortragstätigkeit die grundlegende Studie über *Wien als Musikstadt* (1924), die Bruckner-Akten der Universität Wien (1926) und die *Geschichte der Staatsakademie für Musik* (1927) einerseits, als Repräsentant der vergleichenden Musikwissenschaft die drei Bände von *Gesängen russischer Kriegsgefangener* (1926–1952), seine *Methode der vergleichenden Musikwissenschaft* (1924), das Kapitel über die *Natur- und orientalischen Kulturvölker* in Adlers *Handbuch* (1930), die ungemein fruchtbaren Untersuchungen über die *Tonkunst der Alpen* (1923) und das *Konstruktionsprinzip der Wiederholung* (1925) andererseits, das meiste von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften veröffentlicht.

Von Lachs persönlichen Schülern haben etwa Arro, Ferrand, Graf, Pahlen, Reichert und Wellek als Hochschullehrer ihrem Lehrer alle Ehre gemacht, zahlreiche andere wirken in hochangesehener öffentlicher Stellung. So lebt sein kühner Geist über Lachs Erdentage hinaus zum Ruhme seiner Wiener musikwissenschaftlichen Schule.

Constantin Brailoiu

VON WALTER WIORA, KIEL

Am 13. August 1958 ist Constantin Brailoiu 65 Jahre alt geworden, und noch im Herbst hat er an internationalen Tagungen in Belgien und Paris mitgewirkt. Zu Weihnachten aber erreichte uns die bestürzende Nachricht von seinem jähen Tode: Er ist am 20. Dezember 1958 an einer Gehirnblutung gestorben, in Genf, wo er die Archives Internationales de Musique Populaire begründet und geleitet hat.

Freunde Brailoius bereiten ein Verzeichnis seiner Schriften und eine Ausgabe verstreuter und unveröffentlichter Arbeiten vor. So wird einem weiteren Kreise als bisher bewußt werden, wie groß die wissenschaftliche Leistung dieses Mannes war und was sie über die Grenzen seines Spezialgebietes hinaus für die Musikgeschichte und Grundlagenforschung bedeutet. Wie Béla Bartók, mit dem er befreundet war, hat er mit leidenschaftlicher Gründlichkeit die Volkstraditionen seines Mutterlandes durchsucht, und wie der Schöpfer des *Mikrokosmos* entdeckte

er gerade in dieser Vertiefung Zusammenhänge, die in die weite Welt hinausreichen. So innig und tätig er seine rumänische Heimat geliebt hat, die ihm mit der Emigration zur Ferne wurde, so weltoffen führte er in seinem Genfer Institut und seiner *Collection universelle de musique populaire enregistrée* den Gedanken Herders weiter: Mit den Mitteln der Technik zeigt er Stimmen des Volkes aus vielen Ländern als Bild der in Völkern verstreuten Menschheit. In seinen Studien über das Singen der Kinder hat Brailoiu nachgewiesen, wie trotz allen Unterschieden der Rasse und der Sprache in erstaunlichem Maße allgemeinemenschliche Gemeinsamkeiten bestimmend sind. Und von einer unscheinbaren kleinen Melodie ausgehend, warf er neues Licht auf die pentatonischen und vorpentatonischen Ordnungen und damit auf die Frühgeschichte der Tonalität (*Sur une melodie russe*). Sein Beitrag zu Chailleys *Précis de Musicologie* (1958) gewährt einen kurzen Überblick über seine Arbeit.

Constantin Brailoiu war ein scharfsinniger Forscher und ein geistvoller Charakterkopf. Er war ein Schriftsteller von hoher Sprachkultur, der auch die deutsche Sprache völlig beherrschte. Dieser ungewöhnliche Einzelne, dieser kompromißlose Charakter ist wahrhaft unersetzlich. Sein Tod ist ein schrecklicher Verlust für die kleine Schar derer, welche sich der Musikalischen Volks- und Völkerkunde so redlich und streng widmen möchten wie er.

Gedanken zur musikalischen Biographie

Hans Joachim Moser zum siebzigsten Geburtstage

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Der musikalischen Biographie kann der Autor nicht beliebig die eine oder die andere Gestalt leihen, und ihr Gehalt ist in gleichem Sinne vorausbestimmt; dieser ist durch jene und jene durch diesen, beide sind jedoch durch den zugrundeliegenden Gegenstand prästabiliert. Ihr Geist erfordert die jeweilige Gestalt, diese ist Projektion des Geistes nach außen.

Die musikalische Biographik hat sich in den vergangenen hundert Jahren als Sondergebiet der modernen Musikgeschichtsschreibung entwickelt, aber sie darf nicht zufälliges Bruchstück, mechanischer Auszug, gelegentlicher Abfall der Musikgeschichte, muß vielmehr selbst Musikgeschichte sein. Vereinigt doch die Geschichte nach Hegels Erkenntnis „*die objektive sowohl als die subjektive Seite und bedeutet ebensowohl die historiam rerum gestarum als die res gestas, die Geschichtserzählung als das Geschehene, die Taten und Begebenheiten selbst*“. Hegel hält dafür, „*daß die Geschichtserzählung mit eigentlichen Taten und Begebenheiten gleichzeitig erscheine*“. Letztlich handelt es sich also um dreierlei: um Taten des Individuums; um Begebenheiten; um die Leistung des Geschichtsschreibers, die sich auf beides bezieht. Die Begebenheit ist ohne die sie auslösende Tat des Individuums, das Kunstwerk ohne den Künstler nicht vorstellbar. Indem aus dem handelnden Subjekte die Geschichte in ihrer ganzen Fülle herausstrahlt, wird diese selbst Gegenstand der biographischen Betrachtung.

Der Einwand, der zuweilen laut wird, daß nämlich der (musikalische) Biograph unzeitgemäß Heroenkult, Verherrlichung des Individuums, Überbetonung der Persönlichkeit triebe, fällt, wenn man die Dinge so betrachtet, in sich selbst zusammen. Für den wissenschaftlichen Biographen gibt es keinen Heroen, und er verherrlicht nichts; heroisiert der moderne Historiker doch auch nicht die Geschichte, noch verherrlicht er sie. Solange sich der musikalische Biograph an den mikrokosmischen Charakter der Welt und des Werkes des Künstlers hält, wird er bei aller Begeisterung für seinen Gegenstand und aller sich aus ihr ergebenden Wärme der Darstellung stets den inneren Abstand und die Zurückhaltung wahren, die ihm als Historiker in Fleisch und Blut übergegangen sind.

Die von Abert in seiner Leipziger Antrittsvorlesung formulierten Gedankengänge über Aufgaben und Ziele der musikalischen Biographie sind auffallend zögernd hingenommen worden, und ihre Anregungen sind vielfach unbeachtet geblieben¹, obwohl es, als Abert starb, eine Zeitlang den Anschein hatte, als sei die Stunde reif zur Besinnung auf den Werdegang der neueren Musikgeschichtsschreibung. Waetzoldts Buch *Deutsche Kunsthistoriker* fand damals gerade starke Beachtung; ihm eine vergleichbare musikwissenschaftliche Leistung an die Seite zu stellen schien (und scheint heute noch) geboten, fand doch mit Aberts Dahingang ein Zeitalter deutscher Musikgeschichtsschreibung sein Ende. Die sich in den zwanziger Jahren abzeichnende Wende blieb von Abert selbst nicht unbemerkt; er betonte wiederholt ihren krisenhaften Charakter und hielt auch den biographischen Forschungszweig für gefährdet. Diese Krise, die durch die bald nach Aberts Tode einsetzende und mindestens bis Ende der vierziger Jahre währende europäische und transatlantische wirtschaftliche und kulturelle, politische und schließlich kriegerische Entwicklung auch nicht gerade gemindert wurde, ist nicht zuletzt daran schuld, daß das Charakterbild des Biographen Abert in der Zeitgeschichte schwankt. Zum geistigen Rüstzeug dieses Mannes, welcher der Welt dank seinem Einblick in die Realitäten des Daseins und des schöpferischen Wirkens, nicht zuletzt auch dank einer tiefdringenden Kenntnis der menschlichen Natur, ein gewandeltes Mozartbild schenkte, gehören Grundsätze, die heute noch erstaunlich aktuell sind. Für Abert spiegelt sich das Wesen des schaffenden Künstlers in einem immerwährenden Austausch mit den kulturellen, gesellschaftlichen und politischen Zuständen seiner örtlichen und zeitlichen Umgebung.

Abert starb über der Planung eines umfassenden Bachwerkes. Wenn dieses Werk nach seinem Tode von keinem andern geschaffen wurde, hatte dies seine Gründe². Heute ist das Problem der Bachbiographie ähnlich gelagert wie einst, zur Zeit Chrysanders, das Händelproblem. Chrysander führte seine Händelbiographie bekanntlich nur bis zur Mitte des dritten Bandes durch, die Arbeit blieb Torso, weil sich ihr Autor erst einmal dem systematischen Studium schwer zugänglicher Quellen zuwandte. Zwar ist die Quellensituation heute bei Bach anders geartet als einst bei Händel; aber das großartige Unternehmen der neuen Leipzig-Göttinger Bach-Gesamtausgabe bekennt sich nicht umsonst zu der Aufgabe, Män-

¹ H. Abert *Gesammelte Schriften und Vorträge*, hrsg. v. F. Blume, Halle/S. 1929, S. 562 ff.

² 1958 erschien ein wichtigeres Buch, das hier nur kurz genannt werden kann: Karl Geiringer, *Die Musikerfamilie Bach*, C. H. Beck, München.

gel ihrer Vorgängerin zu beseitigen und Lücken auszufüllen. Die im Grunde längst fällige neue große Bachbiographie steht logischerweise nicht am Beginn, sondern am Ende dieses Unternehmens. Zu Mozart hatte den Forscher Abert die Beschäftigung mit der italienischen Oper und mit den Problemen des Rinascimento geführt. Dabei lenkte sein Studium der neapolitanischen Verflachung auf den verschiedenen Gebieten namentlich der Vokalmusik sein Augenmerk wiederholt auf den geistig, sittlich, weltanschaulich entgegengesetzten Pol, wo die inkomensurable Gestalt Bachs ragte. Nichts ist bezeichnender für den biographischen Menschengestalter, als daß er seinen Blick von Italien nach Deutschland, von Neapel nach Leipzig, vom Theater zur (Thomas-)Kirche richtet; nichts ist aufschlußreicher für ihn, als daß er den menschehenden Ton der neapolitanischen Messe, ihren Hang zum Ewiggestrigen und Banalen kritisiert und ihm das Allgemeinemenschliche, Volkstümliche und Faßliche entgegensetzt, von welchem Bach in den Themen seiner h-moll-Messe ausgeht, „um ... die Phantasie des Hörers in das Gebiet höchster Kunst hinüberzuführen“.

Aus Aberts Kritik der älteren Bachforschung ergibt sich die festgegründete Konzeption des Historikers von dem geschichtlichen Orte, den er dem Thomaskantor zuweist. Er rühmt an Forkel, daß dieser den Komponisten Bach bereits als lebendige Kraft in der Entwicklung der Kunst behandle, deren ungeheure Wirkung in die Zukunft er prophetisch ahne, und hierin zeige sich Forkels Fortschritt über den Rationalismus hinaus. Was Forkel bereits ahnte und was Abert als Tatsache feststellte, war jedoch nicht Gemeingut der Zeit um 1920. Die damals jüngste Bachforschung verkündete die These, Bach sei ein Ende; es gehe nichts von ihm aus, alles führe nur auf ihn hin. Wenn wir heute auf diesen Fragenkomplex eingehen, haben wir eigentlich nur die Wahl zwischen Schweitzer und — Forkel. Es ist also keine besonders originelle These, wenn wir heute die gewaltige Wirkung betonen, die von Bachs Werk in die Zukunft ausstrahlt. Es hieße auf der anderen Seite Geist und Gestalt des Schweitzerschen Buches verkennen, wenn man in der (buchstäblichen) Widerlegung einer seiner Thesen ein besonderes Verdienst erblickte. Was der große Mensch und Forscher über Bachs geschichtliche Stellung sagt, steht zwar formal im Gegensatz zu der von Abert im Anschluß an Forkel aufgestellten und von uns übernommenen These, aber vielleicht wird seine höhere Wahrheit dadurch nicht in Frage gestellt. Wir müssen von der äußeren Gestalt des Ausspruchs zum Geiste dieses Ausspruchs hindurchdringen, und wir werden erkennen, daß die scheinbar anfechtbare Form in sich einen Kern an geistigem Gehalt birgt, den wir respektieren sollten. — Daß alles auf Bach hinführt, ist unbestreitbar richtig; richtig ist ferner, daß diese These in unverhältnismäßig höherem Grade auf Bach als auf irgendeinen anderen großen Meister zutrifft. Es ist also keineswegs selbstverständlich, sie aufzustellen, und keineswegs überflüssig, sie im Bedarfsfalle zu verteidigen. Eine entwicklungsgeschichtliche Betrachtung der Bachschen Kunst muß die ganze europäische Musik der vorangehenden Jahrhunderte bis zurück ins Mittelalter heranziehen³, wenn

³ Heinrich Bessler, *Bach und das Mittelalter*, im Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung, hrsg. v. Vetter und Meyer, bearbeitet v. Eggebrecht, Leipzig 1951, S. 108 ff.

es freilich auch oberstes Gesetz für den Bachbiographen sein wird, den eigentlichen Gegenstand seines Interesses, Bach selbst, nicht aus dem Auge zu verlieren.

Wir begnügen uns nicht mit einer Musikgeschichte, in welcher wir Bach irgendwo den Platz anweisen, sondern wir fordern eine allen berechtigten Postulaten der Gegenwart gehorchende Würdigung seiner Persönlichkeit mit allen ihren Beziehungen zu den kulturellen, politischen und gesellschaftlichen Zuständen ihrer Gegenwart und ebenso zu den musikgeschichtlichen, natürlich auch kirchenmusikgeschichtlichen Errungenschaften der Bachschen Vergangenheit, deren letzte Krönung des Meisters Werk war. Im übrigen hat Bachs Schaffen den Rang eines einmaligen Vorgangs. Insofern es einmalig und unüberbietbar war, konnte es keine Fortsetzung finden und ging nichts von ihm aus. Wo und von wem wurden seine Kantate, seine Messe, seine Motette, wo seine Solosonate oder Partita für ein Streichinstrument; wo und von wem sein Brandenburgisches Konzert und seine Orchesterouvertüre; wo vor allem sein Fugenwerk für Orgel, Klavier oder für allerlei unbenannte Instrumente im Sinne der Urgestalt und ihres Geistes wirklich — fortgesetzt? Das 19. Jahrhundert quälte sich zeitweilig mit einer begeisterten oder scheuen, ehrfürchtigen oder devoten Nachahmung. War diese Nachahmung schöpferische Fortsetzung? Ist sie das, was von Bach ausging? Wir können Schweitzer nicht widersprechen, wenn er diese Fragen verneint, ja, gar nicht beachtet.

Das geistige Phänomen Bach sog alle Kräfte seiner Zeit, die Ergebnisse einer jahrhundertelangen Entwicklung, in sich auf, es vermischte sich mit ihnen in einem beispiellosen Prozeß geistiger Zeugung, ließ eine unermeßliche Summe neuer Werte, nämlich das sich vor unser aller innerem Gesicht heute wie ehemals vollziehende Kunstwerk, ließ die Vielfalt des Geschaffenen als herrliche Bruchstücke seiner Einen großen Konfession entstehen. Wenn wir, wie recht und billig, die Transsubstantiierung gewisser Elemente des Geistes und auch der Gestalt der Bachschen Kunst bei Beethoven und, in geringerem Grade, beim späten Mozart einmal beiseitelassen, müssen wir zugeben: nach Bachs Dahingang entstand zunächst auf Jahrzehnte hinaus eine atembeklemmende Stille. Im 19. Jahrhundert wurde der Thomaskantor für die Mehrzahl der Komponisten, was er für Richard Wagner wurde: die ägyptische Sphinx, oder, europäischer, der Mann unter der Perücke. Lebendig zu werden fing Bach damals erst an in den Köpfen der Musikhistoriker; in den Köpfen der Musiker rief er, soweit diese mit der Musikgeschichte und ihren Vertretern auf gespanntem Fuße standen, eitel Verwirrung hervor. Es liegt also eine tiefe Wahrheit in der Behauptung, daß Bach nicht eigentlich Pionier sei; daß er zu jenen einmaligen Großmeistern gehört, die, unerschöpflich in ihrer Fähigkeit zur Aufnahme und produktiven Verarbeitung ungezählter vor ihnen entwickelter künstlerischer Kräfte, in einsame Höhe ragen, die jedoch nicht, wie ihre kleineren Vorgänger, eine spezielle Einzelmethode, einen besonderen Effekt, einen geistvollen Trick verwenden; die auch jene auf einen klaren Nenner rückführbare, vielfach als „persönliche Note“ mißdeutete Eigenschaft nicht kultivieren, welche von den Epigonen mühelos imitiert werden könnte. Nur alles dieses kann Albert Schweitzer im Auge haben, wenn er erklärt, es ginge nichts von Bach aus. Im Sinne des Wege bahnenden, Straßen bauenden, Terrain

planierenden typischen Vorgängers hat der Thomaskantor und Köthener Hofkapellmeister in der Tat wenig geschaffen. Es hat also seine gute und gerechte Bewandnis mit Schweitzers These, und — es ist alles doch auch wieder ganz anders.

Wenn wir Geist und Gestalt der Schweitzerschen Biographie abwägen, bleibt nur eine einzige Ergänzung übrig, nämlich: *Bach ist A und O*. Er hat tief in die Zukunft hineingewirkt, aber es entspricht der innersten Art seines Geistes, daß diese Wirkung nirgend mit Händen zu greifen ist, daß sie nicht die Oberfläche der jüngeren Musik in Bewegung bringt. Bach wurde zum Vorbilde. Zum musikalischen Vorbild seiner Familie, zum Vorbild für kommende Geschlechter. Aber ohne Aufhebens, unauffällig. In diesem Sinne wurde die „*tiefe und unmittelbare Beziehung von Text und Musik*“ durch Hermann Keller als vorbildlich gekennzeichnet. Man denke an das Orgelbüchlein! Auf solche Weise wird das, was Bach dem Tasteninstrument anvertraut hat, zu einer Quelle für die Zukunft. Freilich haben die zukunftssträchtigen Werke des Meisters oftmals ein Janusgesicht. Die Goldbergvariationen sind zum Beispiel aufs engste mit der Vergangenheit verwachsen. Die Kanons, die Fughetta der zehnten und die Overtüre der sechzehnten Variation beschwören den Geist der alten deutschen Polyphonie und die Gestalt der Suite herauf. Man hat diese Musik für altväterisch gehalten, und sie weist in der Tat manche Züge auf, die dieses Urteil zu rechtfertigen scheinen. Gleichzeitig aber führen unterirdische Wege von hier zu Beethoven und, klaviertechnisch, zu Liszt. Ganz allgemein aber bewegt sich im Bette der Harmonik ein unterirdischer Strom von Bach in die Zukunft. Ähnlich im Rhythmischen. Ich erinnere an den bekannten Ausspruch Max Regers, alle die harmonischen Sachen, die man heutzutage zu erfinden suche und als großen Fortschritt preise, habe Bach schon längst und viel schöner gemacht.

Das vielschichtige und an ungelösten Problemen reiche Leben Bachs, welches natürlich genau so sein Wirken umfaßt wie dieses sein Leben umschließt, kann sehr ergiebig unter dem speziellen Gesichtspunkte seines instrumentalen Schaffens beleuchtet werden. Wer vom Kapellmeister Bach spricht, handelte methodisch falsch, wenn er sich deshalb ausschließlich mit Bach in Köthen beschäftigte, obwohl er lebensgeschichtlich die Köthener Epoche in den Vordergrund zu rücken hat: nicht die Bachstadt und nicht die Bachstätten in ihr sind aufs Korn zu nehmen, vielmehr ihr geistiger Widerhall, ihr seelischer Reflex, ihr im Innern des Komponisten gewecktes musikalisches Echo. Nicht von Bach in Köthen müssen wir handeln, sondern von Köthen in Bach. Dieses Köthen ist nicht an das anhaltinische Städtchen, noch weniger an den kleinen Fürstenhof, dessen Licht inzwischen erlosch, es ist einzig an Bach selbst gebunden; es webte in ihm, noch ehe sein Fuß den kleinen Ort betrat, und es lebte in ihm, als er ihn schweren Herzens verlassen hatte. — Man vermag das Problem Bach nicht in seiner Ganzheit aufzurollen, indem man auf diese Weise das Bachsche Köthen zum Brennpunkte der biographischen Darstellung macht, aber es ist möglich, eine der entscheidenden Fragen, nämlich die nach dem Geistlich—Weltlich bei Bach, zu beantworten, wenn man Köthen in den Vordergrund der Bachschen Existenz rückt,

zumal mit jener Frage auch die weitere nach der Fern- und Dauerwirkung des Bachschen Schaffens unlöslich verknüpft ist.

Man hat es sich leicht gemacht und von dem *Dunstkreis* der Zukunftsmusik gesprochen, der in Köthen geherrscht habe und welchem Bach, als er nach Leipzig ging, gewissermaßen mit fliegenden Fahnen entronnen sei. Mit der Zukunftsmusik mag es in bezug auf Köthen seine gute Bewandtnis haben, aber der „Dunst“ war kein *Dunst*, er hat sich als recht solide geistige Atmosphäre erwiesen, und diese hat im Leben Bachs den geographischen Bereich Köthen überdauert. Unter Zukunftsmusik im Sinne Bachs dürfen wir allerdings nicht das von Scheibe ersehnte, von Philipp Emanuel verwirklichte musikalische Ideal verstehen, vielmehr eine Kunst, die, gerade weil sie sich mit den modischen Strömungen des ephemeren Fortschritts nicht identifizierte und teilweise sogar zäh am bewährten Alten festhielt, weit hinauswirkte über das, was der Hamburger Kritiker propagierte. Wenn man *Köthen* als Prinzip, als Stilbegriff und, nicht zuletzt, als einmaliges individuelles Erlebnis Bachs auffaßt, kann man in ihm den archimedischen Punkt erblicken, von welchem aus der Biograph die gesamte Bachsche Welt, zu welcher natürlich auch die am Köthener Hofe in den Schatten gerückte Kirchenmusik gehört, in Bewegung zu setzen vermag.

In Rede steht die gesamte geistige Welt Bachs. Sein Lebenswerk, ganz gleich, ob geistlich oder weltlich, ist keine Zusammenwürfelung zufälliger Einzelteile. Abert ironisiert mit Recht jenen Biographen, der beim Beginn seiner Arbeit noch nicht weiß, wie schließlich das Bild seines Helden aussehen werde. Ich bin mit ihm der Überzeugung, daß über die einzelnen Werke eines großen Meisters nur derjenige entscheiden kann, der ihn zuvor als Ganzes erlebt hat. Goethe spricht bekanntlich in diesem Sinne von seinen einzelnen Dichtungen als von Bruchstücken der Einen großen Konfession. Die Konfession Sebastians ist von Köthen her, so wie der Begriff definiert wurde, am ehesten zu klären. Freilich ist dies nur solange der Fall, wie man eine der wichtigsten Grundthesen Aberts befolgt, daß nämlich beim echten Genie eine strikte Trennung von Leben und Werk nicht möglich ist. Die sich hieraus ergebende Forderung ist in der Folgezeit mit erstaunlicher Konsequenz ignoriert worden.

Aberts Gedankengänge knüpfen bekanntlich nach dem Gesetze geistiger Wahlverwandtschaft an Spitta an. Beide begegnen sich in der Überzeugung, daß die Zusammenfassung des weltbildlichen Hintergrundes und der vor ihm handelnden Individualität in der Biographie nur der künstlerischen Befähigung möglich sei. Die durch Stubenhockerfleiß zusammentragbare Biographie werde durch die *Biographie als Kunstwerk* abgelöst. — Es ist versucht worden, diesem Postulat gerecht zu werden. Wenn zum Beispiel im Leben Bachs ein Ereignis eintritt, das die Wiederholung eines um zehn Jahre älteren Ereignisses auf einer neuen Lebensstufe zu sein scheint; wenn sich eine Köthener weltliche Kantate in eine Leipziger geistliche Kantate umwandelt, so ist es mit einem bloßen Räsonnement über die Technik des parodierenden Verfahrens und seine Problematik nicht getan. Die lebensgeschichtlichen Gründe gilt es aufzudecken, warum der Leipziger Bach, als ihm eine fröhliche, sonnige Pfingstkantate abgefordert wird, erstens keine Originalmusik schreibt und zweitens auf die Köthener Geburtstagsserenade zurück-

greift. Der Geist der Biographie erheischt die Erörterung dieser beiden Punkte, ihre (künstlerische) Gestalt erfordert die konkrete Widerspiegelung des musikalischen Doppelereignisses in Bachs Leben. Dieses biographische Gesetz erfüllt, wer auf die (logisch und philologisch mögliche) zusammenfassende Behandlung des Gesamtkomplexes verzichtet, die Serenade in die sonnige Köthener Atmosphäre, die Kantate in die bewölkte Leipziger Zeit stellt und alsdann erläutert, wie sich Bach seine durch und durch positive Köthener Musik nach Leipzig herüberholt und auf diese Weise dem Pflingstethos überzeugend gerecht wird. — Gestaltbildend im Sinne Spittas und Aberts kann es auch sein, wenn man die Schilderung der lichten Köthener Jahre durch eine mit Goethe abschließende Betrachtung einleitet, um sie in Gedankengänge ausklingen zu lassen, welche mit Goethe beginnen. Kann uns doch die Köthener Zeit, und gerade die Geburtstagsserenade, Anlaß zu der Einsicht sein, daß im Verhältnisse Bachs zu seinem Fürsten Leopold ein geistiges Moment wirksam ist, das in verwandelter Form in der Stellung Goethes zu Karl August wiederkehrt.

Man kann natürlich die strikte Befolgung der Abertschen Thesen nicht dekretieren. Kann man doch noch nicht einmal sagen, daß er selbst sie in seinem Mozart bis aufs i-Tüpfelchen befolgt habe. Ja man darf hinzufügen, daß die konstruktive Kritik an diesem umfassenden Werke zu den Aufgaben gerade der Gegenwart gehören sollte, weil jüngst ein unveränderter Neudruck erschienen ist und ein ergänzender dritter Band angekündigt wird, von welchem man nur wünschen kann, daß er das durchdachte kunstvolle Gebäude der Originalgestalt nicht erschüttere. Die in der Leipziger Antrittsvorlesung aufgestellten Grundsätze beruhen auf den Erfahrungen, die Abert in den vorangegangenen Jahrzehnten als Biograph gemacht hat; sein Mozartwerk fußt nicht auf diesen Grundsätzen, sondern diese Grundsätze stützen sich auf das Mozartwerk. Auf jeden Fall sind sie für uns keine Dogmen (wo gäbe es in der Wissenschaft Dogmen?), aber sie sind Anregungen, mit denen wir uns auseinanderzusetzen haben.

Buchtitel wie Kapellmeister Bach oder Klassiker Schubert sollen nicht Grenzen bezeichnen, in welche der Künstler gezwängt wird, sondern Grenzen, die sich der Autor setzt. Aber auch hinter dem Kapellmeister, hinter dem Klassiker muß die Ganzheit des Schaffens und die Einheit der Persönlichkeit stehen. Schaffen und Persönlichkeit gedeihen in unlöslicher Wechselwirkung. Im individuellen Leben, das sein Ende mit dem physischen Tode findet, entwickelt sich das künstlerische Werk als geistiger Ausfluß der schöpferischen Persönlichkeit, der Biograph entwickelt die Persönlichkeit aus dem Werke. Im realen Leben ist die Persönlichkeit existent, der das Schaffen entquillt; für den Biographen ist das Werk existent, aus welchem er, seinerseits produktiv auch im künstlerischen Sinne, die Persönlichkeit formt. Was der Mitwelt des Biographen vorliegt, sind die gedruckten Werke, im günstigen Falle die Gesamtausgabe des Komponisten; was die Mitwelt von diesem erlebt, sind Aufführungen der Werke. Keine Biographie vermag diese Aufführungen zu ersetzen. Aufgabe des musikalischen Biographen ist daher auch nicht, dem Leser Werk für Werk, es analysierend, vorzuexerzieren, sondern auf Grund seiner Kenntnis des Gesamtschaffens ein Bild von der Persönlichkeit des Künstlers zu zeichnen, seine seelische Struktur und geistige

Gestalt lebendig zu machen. Es ist so bequem wie oberflächlich, eine bestimmte Stelle der Biographie durch das beliebte Kapitel „Persönlichkeit“ zu akzentuieren, im übrigen die Persönlichkeit auf sich beruhen zu lassen und sich mit einem Wust von Einzelnachweisungen zu begnügen. Erst jenes Wissen um die Ganzheit der Gestalt wird den Leser der Biographie instand setzen, dem einzelnen Werke des Komponisten verständnisvoll zu begegnen.

Möglicherweise verlangte die Gegenwart danach, den Kapellmeister Bach näher kennenzulernen; vielleicht war es aktuelles Erfordernis, den klassischen Rang Schuberts herauszuarbeiten. Entscheidend ist: läßt sich die Einheit Bach unter dem Leitworte „Kapellmeister“ erfassen? Kann man die Ganzheit Schubert als klassisch verstehen? Hier sind Mißverständnisse möglich. Schubert ist nicht Klassiker wie Mozart Klassiker ist. Jeder Gegenstand verlangt seine besondere Gestalt, dies die erste Anforderung an die Biographie als Kunstwerk. Derjenige Schubertbiograph aber befände sich auf einem Irrwege, der, um des Komponisten Klassizität zu erweisen, dem Leser jedes einzelne Lied „nahzubringen“ suchte. Die zündende Wirkung, die das Schubertlied unmittelbar ausstrahlt, seine unwiderstehliche Suggestion, läßt sich durch keine Analyse, und wäre sie ein technisches Kunststück und eine sprachliche Meisterleistung, ersetzen, auch nicht unterstützen, geschweige überbieten. Welcher Goethebiograph hat es jemals unternommen, die Gestalt des Lyrikers aus tausend Analysen seiner Gedichte zusammenzustückeln? In dieser Weise pflegt sich nur mancher musikalische Biograph zu versündigen. Ist die Biographie ein Katalog? Die Persönlichkeit des Klassikers Schubert kann auch nur auf die Zweiheit Mensch und Künstler, die natürlich eine Einheit ist, und auf den (vermeintlichen) Dualismus Leben und Werk zurückgeführt werden. Was aber das Etikett „Leben und Werk“ anbetrifft, ist daran festzuhalten, daß das Werk als vom Leben durchtränkt gewürdigt und das Leben durch das Werk (Notenbeispiele!) erläutert werden muß.

Wenn in einer Bachbiographie der Abschnitt über die Familie der Bache in ein Melodiezitat aus Johann Christophs fünfstimmiger Motette „*Sei getreu*“ ausklingt⁴, will das keine Erläuterung der Melodieführung, sondern der Versuch sein, durch diese aus dem Schoß der Sippe stammende Melodie (und ihren Text) das Bachsche Grundethos in mehr als bloß in Worte zu fassen. Ähnliches erstrebt der Biograph, wenn er die zweite Weimarer Zeit mit dem Orgeljubiläum „*In dir ist Freude*“ ausklingen läßt. Wahrscheinlich hat Bach den Orgelchoral „*In dir ist Freude!*“ im Weimarer Gefängnis geschrieben. So war Bach. Wenn jetzt ein Philologe des Weges daherkäme und nachwies, daß das Orgelbüchlein mitnichten in Weimar begonnen und nun schon gar nicht dieses Lied in der Zelle angestimmt worden sei, so würde das wenig ausmachen. Die paar Takte stehen an der richtigen Stelle, denn: so war Bach!⁵

Dem Schema a) Leben, b) Werk entspricht das Schema 1) Vorleben, 2) Leben, 3) Nachwirkung. Die pedantische Einhaltung solcher Schemata fördert nicht die lebendige Seite, stärkt den lehrhaften und schwächt den kunsthaften Charakter der Biographie. Noch verführerischer ist die Gefahr schulmeisterlicher Chrono-

⁴ Vetter, J. S. Bach. *Leben und Werk*. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1938, S. 10.

⁵ a. a. O. 32.

logie. Kurth beginnt in seinem Bruckner mit der Vierten und Neunten, um von hier zur Ersten überzugehen; auch im *Klassiker Schubert* werden die Sinfonien nach einem höheren Ordnungsprinzip behandelt. Um der Organik willen werden gewisse niedere Ordnungen ignoriert. Unwichtig sind Anklänge, Reminiszenzen, Anlehnungen; ihre bloße Registrierung führt nicht ins Organisch-Geistige, sondern ins Planlose, Zufällige. Für den Schubertbiographen ist Beethovens Kunst nichts Einmaliges noch Festliegendes, schon allein aus dem Grunde, weil sie sich während Schuberts Lebzeiten weiterentwickelte, vor allem aber deshalb, weil wir sie weniger mit unseren, als mit Schuberts Sinnen aufnehmen müssen. Wenn nun aber Schubert im Finale seiner A-dur-Sonate von 1828 zu sich selbst zurückkehrt, indem er auf das Allegretto der a-moll-Sonate von 1817 zurückgreift, handelt er wiederum unter dem Zwange der Einen Konfession, und zwar ganz wie Beethoven, wenn er in der Einleitung seiner Siebenten Sinfonie auf die Dritte Kurfürstensonate, im ersten Satze der Neunten auf das Finale des Es-dur-Trios opus 3 oder im Scherzotrio der gleichen Sinfonie auf das Scherzotrio der Zweiten zurückkommt. — Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß sich Schubert etwa die Beethovensche Methode zum Vorbild genommen, ja überhaupt nur gekannt hat. Es zeigt sich in diesem Vorgange lediglich der hohe Grad der zwischen beiden Komponisten waltenden psychischen Affinität, kraft deren die zahlreichen rhythmischen, harmonischen, melodischen, auch rein kompositionstechnischen Berührungen überhaupt erst möglich, ja notwendig werden. Die verhältnismäßig kurze und dementsprechend steile Entwicklungslinie des Schubertschen Lebens trifft am Ende geistig wie biologisch mit der Beethovenschen zusammen: 1827, 1828. Die letzten Werke beider Meister gehören einem geistigen Reifezustande an, innerhalb dessen die Begriffe Abhängigkeit, Vorbild, Nachbild Schall und Rauch sind. Die Sublimierung nicht nur der Kunst jedes einzelnen, sondern auch des Verhältnisses der beiden Komponisten zueinander hat ihren Höhepunkt erreicht.

Die unterirdische, unterflächliche Verwandtschaft des Schubertliedes *Der Atlas* mit Beethovens Sonate opus 111 hat Riemann erkannt. Es ist psychologisch unmöglich, daß sich Schubert sein Liedthema aus Beethovens Sonate geholt hätte. Es liegt etwas anderes vor: die Gestalt Beethovens steigt riesengroß aus Klang und Rhythmus des Liedes empor. Text und Musik des Liedes durchleuchten einen wichtigen Wesenszug Beethovens:

*Ich unglückselger Atlas! eine Welt,
Die ganze Welt der Schmerzen, muß ich tragen;
Ich trage Unerträgliches, und brechen
Will mir das Herz im Leibe.*

Ein Kapitel, einen Abschnitt, eine Episode „Goethe“ gibt es in Schuberts Leben ebensowenig wie einen Abschnitt oder Ausschnitt „Beethoven“, sondern nur die Durchtränkung seines gesamten Seins mit Geisteszügen Beethovens und Goethes; gerade die Verbindung des scheinbar Unvereinbaren ist spezifisch schubertisch. Die systematische Untersuchung sämtlicher von Schubert vertonter Goethetexte, welche Voraussetzung der biographischen Arbeit, jedoch nicht ihr Gegenstand

zu sein hat, vermag den Vorgang nicht zu klären. Hierzu kann nur ein Verfahren dienen, das die Art der Auswahl durch Schubert, vor allem aber auch seine mitunter kritische Behandlung der Gedichte untersucht. Für den musikalischen Biographen, der das Problem Schubert-Goethe klären will, ist *Kolmas Klage* Fundgrube. Sie wird verhältnismäßig selten gesungen; in um so höherem Grade gehört sie in die Schubertbiographie. Bei Goethe begegnen wir dieser ossianischen Dichtung im *Werther*. Werther liest Lotte die Dichtung vor, und zwar in dem Augenblicke, da das Mädchen zwar seinen Verlobten, Albert, nicht verlassen, aber auch Werther, der ihr innerlich nahesteht, nicht unglücklich wissen will. Die Parallele zu Lotte Buff, Goethe und Kestner ist deutlich. Auch bei Schubert lassen sich Beziehungen zu eigenem Erleben aufdecken. Das entscheidende Moment aber, aus welchem die besondere Art der inneren Bindung Schuberts an Goethe erhellt, ist der Umstand, daß der Musiker den Kolma-Text, wie ihn Goethe im *Werther* bietet, ignoriert, obwohl er ihn sicherlich gekannt hat. Er vertont die Verse eines andern. Den Tatbestand in dieser Trockenheit biographisch registrieren, hieße nicht totem Stoffe Leben einhauchen, es hieße Totes einbalsamieren. Die Frage, wie es der Biograph anzufangen hat, um diesem Tatbestande Leben einzuhauchen, kann ohne weiteres beantwortet werden. Es gilt die ossianische Welt zu beleben, die in Frage stehende Szene des *Werther* als lebendigen Vorgang vor die Phantasie des Lesers zu zaubern, Goethes Verdeutschung von Kolmas Klage zu würdigen und im Hintergrunde die Beziehung dieses Gesamtkomplexes zu des Dichters persönlichem Erleben mit Lotte Buff und Kestner mitklingen zu lassen, ohne bei all dem den ständigen Kontakt mit Schubert zu vernachlässigen. Schuberts Innenleben und seine Berührung mit der ossianischen Szene will daher, gegebenenfalls unter Berücksichtigung der allegorischen Traum-Erzählung, liebevoll betrachtet sein. Der durch den Komponisten gewählte, von Goethe stark abweichende Text verlangt nach Analysierung und nach dem Vergleiche mit der Fassung im *Werther*. Nicht zuletzt erheischt natürlich die Art der Vertonung Würdigung. Aus allen dichterischen, biographischen, psychologischen, musikalischen Komponenten muß ein einheit- und ganzheitliches Bild des Künstlers erstehen, ein Bild voller Anschaulichkeit und Lebensfülle.

Wenn man abstrakt ästhetische Forderungen zu konkretisieren trachtet, muß man ihre Erfüllung auf einen besonderen Fall oder auf einen umgrenzten Komplex von Fällen zuschneiden. Das Ergebnis muß natürlich in jedem andersgearteten speziellen Falle sinngemäß abgewandelt werden. Die für die Schubertbiographie anzuwendende Technik ergibt sich aus historischen Prämissen, mit denen der Mensch der Gegenwart noch in einer gewissen geistigen Tuchfühlung lebt. Diese Fühlung wird erheblich lockerer, wenn man das Geburtsdatum um Jahrhunderte zurückverlegt und sein biographisches Interesse etwa einem Heinrich Schütz oder Paul Hofhaimer zuwendet.

Zwar war, als 1936 Hans Joachim Mosers *Schütz* erschien, mannigfache Vorarbeit geleistet, außer durch Philipp Spittas von Schering ergänzte Gesamtausgabe auch biographisch (Spitta, Pirro); zwar hatte Friedrich Blume kurz zuvor die geistigen Strömungen der Schützzeit, tiefschürfend, beleuchtet und manches Schützfest das seinige getan, um einem sich stetig erweiternden Kreise die Musik des

großen Meisters nahezubringen, aber die Quellen zur Erforschung der Persönlichkeit flossen verhältnismäßig spärlich und ihre Prüfung erbrachte kein einheitliches Ergebnis. Geist und Gestalt Heinrich Schützens mußten aus ferner Ent-rücktheit herangeholt werden; aus einer lediglich imponierenden Artistik sollte lebensvolle, blutdurchpulste Kunst entstehen. Hier hätten sich Rezepte, wie sie in diesen Zeilen angedeutet wurden, teils als unzureichend, teils als über-spannt erwiesen. Um Pionier der Schützbiographie zu werden, mußte Moser den Kreis derer, die ihm den Weg frei machen sollten, ganz weit spannen: ausgehend von der damals vorliegenden reichen musikwissenschaftlichen Einzelforschung (an Heinrich Schütz hatten sich bezeichnenderweise in der Regel immer nur die Besten heran-gewagt, um sich mit Spezialstudien zu begnügen), überprüfte er emsig Literatur- und Kunstgeschichte, Philosophie und Dichtung, ließ sich die neuen und vielfach großartigen Gedanken durch den Kopf gehen, wie sie damals unter vielen anderen Walzel und Günter Müller, Pinder, Max Dvorak und Wölfflin, Dilthey und Ric-carda Huch aussprachen, wobei sie sehr viel zur geistigen Reaktivierung des Schützzeitalters und manches zur Vermenschlichung Heinrich Schützens beitrugen. Diesem künstlerischen, geistes- und kunstgeschichtlichen Mosaik galt es nun, das war die Forderung des Tages, die spezifische Leistung des Musikers und Musik-historikers ergänzend und abschließend entgegenzusetzen, denn — er war u n s e r . Dies geschieht in Mosers Schützbuch durch eine gesonderte, aber nicht isolierte umfassende Werkbetrachtung⁶. Letztlich erzwingt sich eben doch jeder biogra-phische Gegenstand sein eigenes Gesetz. Diese Gesetzlichkeit zu erkennen und ihr konsequent zu gehorchen, bleibt Aufgabe des Biographen. In Mosers Buch mündet die lebensgeschichtliche Darstellung in die Betrachtung der deutschen Welt, als Schütz starb, und die Werkanalyse in einen Überblick über die musik-geschichtliche Lage bei Schützens Abtreten. Leben und Schaffen sind, natürlich nicht bloß in den angeführten beiden Abschnitten, gleichermaßen in die Umwelt eingebettet, und es erscheint mir nicht als willkürlich, daß in dieser Biographie der Mensch Heinrich Schütz in der deutschen Welt, der schöpferische Künstler aber in der Musikgeschichte steht. Schließlich handelt es sich bei dem Werke um keine vom Autor gezogene Linie, auf der sich Komposition neben Kompo-sition, Geschehnis neben Geschehnis reiht, sondern um einen Kreis, der alles um-schließt. Ähnlich, nur noch viel verwickelter, lagen die Dinge, als es galt, Paul Hofhaimer ein ganzes Buch zu widmen, das Gestalt und Gesicht haben sollte. Es ward eine der glücklichsten und zugleich fleißigsten Schöpfungen eines nun-mehr siebzigjährigen Autors, der als Schöpfer eines unüberschaubar großen Lebens-werkes von keinem einzigen Zeitgenossen an wissenschaftlichem Fleiße übertroffen worden ist.

⁶ Man beachte, wie völlig anders Moser als Gluckbiograph (Stuttgart 1940) an seine Aufgabe herangeht. Auch das Filigran seiner „Hundert Lebensbilder“ (Stuttgart 1952) sei als Beispiel dafür herangezogen, wie aus Bio-graphie Geschichte wird, freilich in einem durchaus neuen Sinne.

Die Todesverkündigungsszene in Richard Wagners „Walküre“ als musikalisch-geistige Achse des Werkes

VON WALTER SERAUKY, LEIPZIG

Die Szene der Todesverkündigung im zweiten Akt (4. Szene) von Richard Wagners *Walküre* rechnet seit langem zu den berühmtesten Stücken seines *Ring des Nibelungen*. Schon Heinrich Bulthaupt¹ äußerte einmal über Wagners Todesverkündigungsszene: „eine musikalisch wie dramatisch gleich großartige Szene, die sich an das Erhabenste reiht, was die Kunst aller Völker besitzt“. Daß diese Szene sich dichterisch und musikalisch heraushebt, lassen auch die in ihrer Art vorbildlichen Untersuchungen von Alfred Lorenz über *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* erkennen². So oft man jedoch die Todesverkündigungsmusik von der Bühne her vernimmt, entdeckt man in ihr stets aufs neue musikalische Schönheiten mannigfacher Art. Wenn man sich gar als Wagnerfreund und Musikhistoriker dieser erhabenen Szene nähert, gelangt man zu gewissen Erkenntnissen, welche der traditionellen Musikanschauung hinsichtlich dieses szenischen Bühnenwerks einige neue Lichter aufzusetzen geeignet sind.

Lorenz gliedert die Todesverkündigungsszene in drei große Tonalitäts-Perioden (die Perioden 10–12), deren hauptsächliche Kleinform er mit Recht in der Barform erblickt, die nun bewundernswerterweise innerhalb einer Tonalitäts-Periode zu immer größer werdenden, in sich verschränkten Bildungen aufsteigt, so daß schließlich, wenn die drei großen Tonalitäts-Perioden, sämtlich in fis-moll aufgebaut, ihrerseits wiederum im Sinne zweier Großstollen mit folgendem Abgesang aufgefaßt werden, eine vierfache Potenzierung der Barform in Erscheinung tritt³. Diese Darstellung von Lorenz ist in ihrem Grundriß durchaus zwingend, bedarf aber nach der Seite der dichterisch-musikalischen wie der psychologisch-tonsymbolischen Interpretation noch weiterer, vertiefender Behandlung. Denn es kann keineswegs genügen, vornehmlich die formale Struktur in Verbindung mit der Entwicklung der Leitmotive an einer solchen Szene darzustellen. Vielmehr muß der enge Zusammenhang von Dichtung und Musik neu gesehen und mit psychologischer und tonsymbolischer Interpretation, wo erforderlich, verbunden werden.

In dichterischer Hinsicht lassen sich die drei Tonalitätsperioden etwa in folgendem Sinne als Steigerungen auffassen: die erste Tonalitäts-Periode (Takt 1462–1617) vermittelt eine Gegenüberstellung der beiden Gesprächspartner Walküre Brünnhilde und Siegmund, wobei die lichte Götterwelt Walhalls und die menschliche Heroenwelt Siegmunds einander konfrontiert werden, das Ganze im Banne der Todesverkündigung, die Siegmund gleich zu Anfang erfährt. Die zweite Tonalitäts-Periode (Takt 1618–1715) entwickelt sich zu einem Streitgespräch zwischen Brünnhilde und Siegmund. Da die Walküre Siegmunds Frage nach einem späteren Vereintsein mit Sieglinde negativ beantwortet, gelangt Siegmund nunmehr zu einer schroffen Weigerung, der Walküre nach Walhall zu folgen. Die dritte Tonalitäts-

¹ H. Bulthaupt, *Dramaturgie der Oper*, 2 Bde., 1887, 1902.

² A. Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, 1. Bd. *Der Ring des Nibelungen*, Berlin (1924).

³ Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner*, 1. Bd., S. 176/77.

Periode (Takt 1716–1847) knüpft an Siegmunds letzte Worte an: „*Muß ich denn fallen, nicht fahr' ich nach Walhall, Hella halte mich fest.*“ In dieser verdüsterten Stimmung, die allerdings auch gleichzeitig Ausfluß seiner halb göttlichen Herkunft ist, wie noch zu zeigen sein wird, beschließt Siegmund, gemeinsam mit Sieglinde, gegen die er das Schwert zückt, aus dem Leben zu scheiden. Es ist ein Augenblick höchster Spannung, wenn Brünnhilde jetzt eingreift und, „*im heftigsten Sturme des Mitgeföhls*“ (Wagner!) Siegmunds Schicksal wendet: „*Halt ein! Wälsung! Höre mein Wort! Sieglinde lebe und Siegmund mit ihr.*“ So gewinnt die dritte Tonalitäts-Periode geradezu den Charakter der entscheidenden Peripetie, entscheidend für den ganzen weiteren Verlauf des Musikdramas *Walküre*.

Die erste Tonalitäts-Periode (Takt 1462–1617) wird mit einem Orchester-Vorspiel in potenziertem Barform eröffnet. Hier erklingen „*sehr feierlich und gemessen*“ folgende Leitmotive: das der Schicksalsfrage (gleich zu Anfang), das des Sterbegesangs (Takt 9, vom Anfang gezählt), dies eine viertaktige Melodie in kontrapunktierender Gegenbewegung, sowie das mit dem Leitmotiv des Sterbegesangs verbundene Walhallmotiv, bei dessen Abschluß die langsam herangeschrittene Brünnhilde den Ruf ertönen läßt: „*Siegmund! Sieh' auf mich! Ich bin's der bald du folgst.*“ In diesen Worten liegt bereits das Wesentliche der ganzen Todesverkündigungsszene beschlossen. Wenn nun zu Siegmunds erster Frage: „*Wer bist du, die so schön und ernst mir erscheint?*“ in der Begleitung des Orchesters das Leitmotiv des Sterbegesangs ertönt, das bereits im Orchester-Vorspiel zu vernehmen war, ohne daß sein Charakter dort schon genauer zu erkennen gewesen wäre, dann erhebt sich hier die Frage: Weshalb läßt Wagner gerade zu diesen Worten Siegmunds jenes Leitmotiv ertönen? Die Melodie des Sterbegesangs hat übrigens Wagner nicht selbst erfunden. Er zitiert hier vielmehr aus Heinrich Marschners Oper *Hans Heiling* (1833) die ersten zwei Takte der Arie der Königin „*Sonst bist du verfallen*“ (Nr. 9).

Nach Richard Wagners grundlegender Reformschrift *Oper und Drama*, 1850/51 in Zürich entstanden, hat das Orchester in seinen Musikdramen nach 1850 die Aufgabe, wie der Meister im dritten Teil seiner Reformschrift *Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft* näher ausführt⁴, „*der Kundgebung des Unaussprechlichen*“ zu dienen. Diese Funktion des Orchesters tritt nach Wagner auf dreifache Weise in Erscheinung: 1. im Hinblick auf die Zeichnung der Gebärde der Hauptdarsteller der Handlung, 2. bezüglich der Mitteilung musikalischer Gedanken, d. h. Themen, 3. im Zusammenhang mit der Hervorbringung von Ahnungen. Über die letztere Funktion bei der „*Kundgebung des Unaussprechlichen*“ durch das Orchester äußerte Wagner⁵: „*Da, wo die Rede vollkommen ruht und die melodische Rede des Darstellers gänzlich schweigt, also da, wo das Drama aus noch unausgesprochenen inneren Stimmungen heraus sich vorbereitet*“, werden diese Stimmungen vom Orchester ausgesprochen und tragen den „*Charakter der Ahnung*“. So hatte denn in dem einleitenden Orchester-Vorspiel der Todesverkündigungsszene das erste Ertönen des Sterbegesangs-Leitmotivs den „*Charakter der*

⁴ Gesamtausgabe der Schriften R. Wagners, Volksausgabe, Leipzig 1930 (Kistner und Siegel), Bd. IV, S. 173.

⁵ Volksausgabe, Bd. IV, S. 186.

Ahnung“, und wenn jetzt dieses Leitmotiv zu Siegmunds erster Frage vom Orchester erklingt, senkt sich gleichzeitig in Siegmunds Herz die Vorahnung seines baldigen Heldentodes.

Die Antwort der Walküre gewinnt besondere Bedeutung, wenn wir gleichfalls ihre Gesangsmelodik näher ins Auge fassen, deren Betrachtung von Lorenz angesichts seiner intensiven Erörterung des orchestralen und formalen Rahmens vielfach vernachlässigt worden ist. Diese Vokalmelodik Brünnhildes ist durch ein intensives Hervortreten von Tonrepetitions-Motiven gekennzeichnet, die immer wieder in den vier ersten Gedanken, welche die Walküre äußert, sich darbieten: „Nur Todgeweihten taugt mein Anblick: wer mich erschaut, der scheidet vom Lebenslicht. Auf der Walstatt allein erschein' ich Edlen: wer mich gewahrt, zur Wal kor ich ihn“:

Brünnhilde

Nur Tod - ge - weih - ten taugt mein An - blick:

wer mich er - schaut, der scheidet vom Le - bens Licht.

Auf der Wal - statt all - lein er - schein' ich Ed - - len:

Diese Tonrepetitions-Motivik ist tonsymbolischer Ausdruck der göttlichen Herkunft Brünnhildes, als Lieblingstochter Wotans und Erdas. Wagner verwendet solche Tonrepetitions-Motivik bewußt in größerem Stil im Rahmen der gedankenvollen Aussprache der zweiten Szene des zweiten Aktes, in welcher Wotan, rück-

blickend auf sein bisheriges Wirken („Als junger Liebe Lust mir verblich“), von seinem Machtstreben berichtet. Schon hier begegnen zu bedeutsamen Worten und Gedanken auf längere Strecken Tonrepetitions-Motive, zu tonsymbolischem Ausdruck der Machtansprüche Wotans^{5a}. Hervorgehoben seien:

1. „in der Macht verlangt' ich nach Minne“:



2. über den Ring des Nibelungen Alberich: „mit ihm bezahlt' ich Walhalls Zinnen, der Burg“:



3. über Fafner: „Doch mit dem ich vertrug, ihn darf ich nicht treffen, machtlos vor ihm erläge mein Mut — das sind die Bande, die mich binden“:



4. über Siegmund: „Wie macht ich den Andren, der nicht mehr ich, und aus sich wirkte, was ich nur will?“:



Wagner knüpft mit dieser tonsymbolischen Herausarbeitung des Machtstrebens Wotans, wohl nur unbewußt, an altklassische Traditionen an, auf die bei der Betrachtung seiner Werke noch kaum geachtet worden ist. Hier sei darauf hingewiesen, daß sowohl Henry Purcell (1659–1695) in seinem Anthem „O sing unto the Lord“ als auch Georg Friedrich Händel (1685–1759) in seinen Oratorien *Messias* (1741), *Belsazar* (1744) und *Josua* (1747) Tonrepetitions-Motive zum tonsymbolischen Ausdruck von Gottes Erhabenheit verwenden⁶.

Es zeugt von künstlerischem Takt, daß Wagner die Tonrepetitions-Motivik im Rahmen der ersten Tonalitäts-Periode bald zurücktreten läßt, da die weitere Schilderung der Götterwelt in der Vokalmelodik Brünnhildes neben den schon genannten Leitmotiven das Walhall-Hauptthema, das Walkürenmotiv und das Freiamotiv hervortreten läßt.

^{5a} H. J. Schaefer, *Macht oder Liebe: Gedanken zum Grundproblem in Wagners „Ring des Nibelungen“*, Programmheft der Bayreuther Bühnenfestspiele 1952.

⁶ W. Serauky, G. F. Händel, 3. Bd., *Sein Leben — Sein Werk*, Kassel und Leipzig 1956, S. 688 ff.

Wagner eröffnet die zweite Tonalitäts-Periode (Takt 1618–1715) mit Siegmunds „sehr bestimmt“ geäußelter Weigerung: „zu ihnen folg' ich dir nicht!“ Es ist aufs höchste bedeutsam, daß zum ersten Male in der ganzen Todesverkündigungsszene die Walküre ihre Antwort mit der Leitmotivik des Sterbesangs gibt: „Du sah'st der Walküre sehrenden Blick: mit ihr mußt du nun zieh'n.“ In diesen Worten kündigt sich bedeutsam das Magische, im Sinne göttlicher Zauberkraft, im Rahmen dieser Szene erstmals an. Joseph Gregor⁷ ist zwar der Auffassung, Wagner habe im *Ring des Nibelungen* das Magische zu wenig in Erscheinung treten lassen. Ich vermag mich jedoch seiner Ansicht nicht ganz anzuschließen. Denn Wagner versteht es, das Magische, sparsam verwendet, gerade an Höhepunkten einzelner Szenen in die Handlung einzufügen. So hatte er beispielsweise in der dritten Szene des *Rheingold* (Nibelheim) gerade als Mittelpunkt dieser Szene Alberichs magische Verwendung des Rings herausmodelliert: „Er zieht seinen Ring, küßt ihn und streckt ihn drohend (gegen die Nibelungen!) aus“, diese Handlung von den Worten begleitet: „Zitt're und zage, gezähmtes Heer.“ In unserer Todesverkündigungsszene ist gleichsam von Anfang an die magische Zauberkraft der Walküre, ihr sehrender, d. h. verzehrender Blick, wirksam; sie tritt nun aber im Streitgespräch der zweiten Tonalitäts-Periode gleich zu Beginn mit schneidender Schärfe hervor. Denn durch der Walküre sehrenden Blick ist Siegmund nach germanischer Mythologie dem Tode verfallen.

Die weitere Entwicklung der zweiten Tonalitäts-Periode stellt nun das Leitmotiv der Schicksalsfrage dadurch markanter heraus, daß dieses Motiv, worauf Lorenz hinwies⁸, jetzt auch in der Singstimme — bei Siegmunds Worten „Wo wäre der Held, dem heut' ich fiel?“ — hervortritt und gleich danach mit Brünnhildes Antwort „Hunding fällt dich im Streit“ im schärferen Klang der Trompete sich vernehmen läßt. Überhaupt gewinnen die Blechbläser des Orchesters innerhalb dieser zweiten Tonalitäts-Periode im Rahmen der hochdramatischen Auseinandersetzung zwischen Walküre und Siegmund immer lebhafteren Anteil.

Dies zeigt sich besonders deutlich an jener Stelle des nun sich weiter zuspitzenden Streitgesprächs, im Großabgesang dieser jetzt nach Art der Bogenform entwickelten zweiten Tonalitäts-Periode. Siegmund weist auf sein Schwert: „Der mir es schuf, beschied mir Sieg.“ Die Walküre antwortet „sehr stark betont“: „Der dir es schuf, beschied dir jetzt Tod: seine Tugend nimmt er dem Schwert.“ Hier wird zum zweiten Male in der Todesverkündigungsszene das Magische wirksam: die göttliche Zauberkraft des Schwertes, „seine Tugend“, wird ihm durch die Walküre genommen. An dieser Stelle zeigt sich erneut Wagners großartige Vereinheitlichungsgabe in Dichtung und Musik, indem er an der dramatischsten Stelle des Streitgesprächs, unter dem Hervortreten von Trompete und Baßtrompete, in den „heftigen Triolen“ des Orchesters das Tonrepetitions-Motiv sowohl in Singstimme wie Begleitpart innerhalb einer Periode von vier Takten markant herausarbeitet, zum Ausdruck der Göttermacht Brünnhildes: in diatonischem Fortschritt, von Takt

⁷ J. Gregor, *Kulturgeschichte der Oper*, Wien 1941, S. 373.

⁸ Lorenz, *Das Geheimnis der Form bei R. Wagner*, 1. Bd., S. 181.

zu Takt einen Ton höher rückend, während gleichzeitig in der Unterstimme, wie Lorenz bemerkt, Hundings „Heilig ist mein Herd“ (1. Akt, 2. Szene) zu hören ist:

Brünnhilde

sehr stark betont

Der dir es schuf, be schied dir jetzt Tod: sei-ne ihm!

Tu - - - - - gend nimmt er dem Schwert!

s *accel.* *piu f* *ff*

Es ist nun überaus beachtlich, daß die dritte Tonalitäts-Periode (Takt 1716–1847), die im wesentlichen mit Variierungen des Sterbegesang-Leitmotivs aufwartet, gleich zu Anfang, ehe Siegmunds Gesang einsetzt, das Tonrepetitions-Motiv in der triolierten Oberstimme des Orchesters erklingen läßt, wohingegen sich in der Unterstimme das Leitmotiv des Fluchansturms regt. Da in der dritten Tonalitäts-Periode Siegmund trotz des verzweiflungsvollen Entschlusses, seinem und Sieglindes Leben im Banne widrigen Schicksals ein Ende zu bereiten, immer mehr in seiner echten Heldengröße, durch seine Abkunft von Wälse, d. h. Wotan, gleichsam als Halbgott hervortritt, indem er sich völlig frei in seiner Entscheidung für die Lichtwelt Wotans oder die dunkle Welt Hellas fühlt, so kann es nicht verwundern, daß das Orchester jetzt zur Begleitung seiner Gesangsworte immer wieder Tonrepetitions-Motive in der Oberstimme erklingen läßt, am eindrucksvollsten bei den Worten: „Kein anderer als ich soll die Reine lebend berühren; verfiel' ich dem Tod, die Betäubte tödt' ich zuvor“. Die ersten drei Takte erklingen auch in der Gesangsmelodik mit Tonrepetitions-Motivik. Wieder bricht hier die Gesangsmelodik mit einem auseinandergelegten Septakkord ab, wie kurz zuvor in Brünnhildes „nimmt er dem Schwert“:

Siegmund

Kein anderer als ich soll die Rei - ne le - bend be-
 - rüh - ren, verfiel ich dem Tod, die Be-täub - te tödt' ich zu - vor!

Brünnhildes Antwort läßt noch einmal, zum dritten Male, das Magische hervorleuchten: „befiehl mir dein Weib um des Pfandes willen, das wönnig von dir es empfing“. Brünnhilde als Tochter Erdas, die nicht nur eine Symbolisierung der Erde ist, besitzt nämlich auch noch die Gabe der Allwissenheit, und so weiß sie davon, daß Sieglinde einen Sohn, Siegfried, gebären wird.

Den Höhepunkt der Todesverkündigungsszene erreicht Wagner aber erst im Rahmen der dritten Tonalitäts-Periode, als Siegmund, unter zweimaligem Erklängen des Schwerthieb-Motivs seitens der Posaune und unter neuerlicher Verwendung der Tonrepetitions-Motivik im Orchester, das Schwert, nicht mehr für Wotan, sondern für Hella Partei ergreifend, gegen Sieglinde zückt: „nimm sie, Nothung, neidischer Stahl! nimm sie mit einem Streich!“ In diesem wahrhaft hochdramatischen Augenblick greift Brünnhilde mit den Worten „Halt ein, Wälsung!“ „im heftigsten Sturme des Mitgefühls“ zu Siegmunds Gunsten ein und verkündet ihm, entgegen Wotans ausdrücklichem Gebot, den Sieg: „das Schlachtloos wend' ich, dir, Siegmund, schaff' ich Segen und Sieg!“

Es erhebt sich die Frage: Wie ist diese plötzliche Sinneswandlung der Walküre zu erklären? Kein Zweifel daran, daß Siegmund unter dem Andrang herbster seelischer Not während der dritten Tonalitäts-Periode zu einem Helden echter Art herangereift ist, zu einer Art Halbgott — das Tonrepetitions-Motiv ist während der dritten Tonalitäts-Periode auf Siegmunds Seite! — zu einer Heldennatur, von der jetzt magische Zauberkraft ausströmt und die Walküre unentrinnbar in ihren Bann zieht: Siegmund erscheint uns in diesem spannenden Augenblick als Wotans echter Sohn, so wie die Walküre seine echte Tochter ist.

Wagner hat in der dritten Szene des dritten Aktes, in welcher Wotan von Brünnhilde Rechenschaft über ihre Mißachtung seines Gebots fordert, in den Worten der Walküre einen nachträglichen Kommentar zu dem eben gewürdigten Höhepunkt

der Todesverkündigungsszene gegeben. Hier enthüllt die Walküre die inneren Antriebe ihres Handelns, wie sie nämlich dazu kam, für Siegmund das Schlachtlos zu wenden und so die entscheidende Peripetie des ganzen Musikdramas *Walküre* einzuleiten: *„Meinem Ohr erscholl, mein Aug' erschaute, was tief im Busen das Herz zu heil'gem Beben mir traf. Scheu und staunend stand ich in Scham.“* In diesen so bezeichnenden Worten ist die magische Zauberkraft des vor seinem Ende zu vollster Größe erstandenen Siegmund von der Walküre her bestätigt: diese magische Zauberkraft Siegmunds traf sie *„mit heil'gem Beben“*, sie stand *„staunend“* vor ihr. Aber in all dem schwang auch mit das echt weibliche Gefühl der Scham. Aristoteles⁹ (384–322) untersucht im Rahmen seiner Psychologie (*Über die Seele*) die Bedeutung der menschlichen Affekte und äußert über den Affekt der Scham: *„Die Scham soll bestehen in einem Unlustgefühl oder einer Erregung über gegenwärtige, vergangene oder drohende Übel, die sichtlich zu schlechtem Rufe führen . . . Wenn nun dies der Begriff der Scham ist, so muß man sich also über diejenigen Übel schämen, die uns oder denen, um die wir besorgt sind, Schande zu bringen scheinen.“*

Die während jenes Augenblicks in der Todesverkündigungsszene hervortretende echt weibliche Scham der Walküre war somit aus der Besorgnis geboren, durch Wotans erstes Gebot würde über diesen halbgöttlichen Helden Schande gebracht werden, wenn er von Hundings Hand fallen sollte, noch dazu über einen Helden, der selbst Wotans Sproß!

Die Ausgestaltung dieser imposanten Szene durch die Regie scheint nicht minder bedeutsam. Erst in jüngster Zeit ist im Rahmen der Bayreuther Festspiele die Erkenntnis herangereift, daß durch eine sorgsam überlegte Licht-Regie, die aus Wagnerschem Geiste ihre Inspirationen empfängt, das Werk des Meisters eine vertiefende Behandlung erfahren kann. Hier ist es vor allem die Anschauung, daß im Werke Richard Wagners *„durch Farbe und Licht Seelenvorgänge“* widergespiegelt werden können¹⁰. Dies darf auch von unserer Todesverkündigungsszene gelten. Die Erscheinung der Walküre zu Beginn der Szene ist durch Wagners entsprechende Bemerkung festgelegt: *„Brünnhilde, ihr Roß am Zaume geleitend, tritt aus der Höhle und schreitet langsam und feierlich nach vorn. Sie hält an und betrachtet Siegmund von fern. Sie schreitet wieder langsam vor. Sie hält in größerer Nähe an. Sie trägt Schild und Speer in der einen Hand, lehnt sich mit der anderen an den Hals des Rosses, und betrachtet so mit ernster Miene Siegmund.“* Aus dieser wichtigen szenischen Bemerkung, bei der wohl heute die Mitwirkung eines Rosses mit Recht als entbehrlich angesehen wird, läßt sich entnehmen, daß Brünnhilde, ehe sie Siegmund anruft, in der Mitte des Felsjochs Aufstellung nimmt. Am Fuße des Felsjochs aber hat sich Siegmund zum Sitzen niedergelassen, wobei auf seinem Schoß der schlafenden Sieglinde Haupt zu ruhen kommt. *„In dieser Stellung verbleiben beide bis zum Schluß des folgenden Auftritts“*, d. h. bis zum Schluß der Todesverkündigungsszene.

Szenischer Mittelpunkt unserer Szene ist somit Brünnhilde. Man wird sie sich wohl von einem matt-bläulichen Schimmer umflossen denken müssen. Ist sie doch die

⁹ Aristoteles, Hauptwerke, ausgewählt, übersetzt und eingeleitet von W. Nestle, Leipzig 1934, S. 186.

¹⁰ Man vergleiche hierzu auch: Erwin Falkenberg, *Die Bedeutung des Lichts und der Farben im Gesamtkunstwerk Richard Wagners*, Diss. Rostock 1939, S. 49 ff., bes. S. 53.

Tochter Erdas, von der es bei ihrem ersten Auftreten in der vierten Szene des *Rheingold* heißt: „Aus der Felskluft zur Seite bricht ein bläulicher Schein hervor: in ihm wird plötzlich Erda sichtbar.“

Daß über der ganzen Todesverkündigungsszene eine gewisse Licht-Regie walten sollte, läßt sich auch Wagners weiterer Bemerkung am Schluß der Szene, nachdem Brünnhilde Siegmund verlassen, entnehmen: „Sie stürmt fort und verschwindet mit dem Rosse rechts in einer Seitenschlucht. Siegmund blickt ihr freudig und erhoben nach. — Die Bühne hat sich allmählich verfinstert; schwere Gewitterwolken senken sich auf den Hintergrund herab und hüllen die Gebirgswände, die Schlucht und das erhöhte Bergjoch nach und nach gänzlich ein.“ Hier scheint die rückschauende Bemerkung Wagners von besonderer Bedeutung: „Die Bühne hat sich allmählich verfinstert.“ Es wird sich daher empfehlen, dieser Direktive gemäß, die Abnahme des Tageslichts vom Beginn der Todesverkündigungsszene an in gestufter Licht-Regie, entsprechend dem Fortgang der Tonalitäts-Perioden, bis zu dem Augenblick der Verfinsterung am Schluß der Szene, durchzuführen. Diese gestufte Verfinsterung ist gleichzeitig symbolischer Ausdruck der Tatsache, daß Siegmund in seiner Gedankenwelt sich mehr und mehr Hella nähert, dem dunklen germanischen Totenreich, das Wagner in der Gestalt Alberichs sogar mit Nibelheim verquickt¹¹. In unserer Todesverkündigungsszene bleibt Brünnhilde gleichsam als szenische Konstante durch den matt-bläulichen Schimmer, der sie ständig umgibt, auch bildhaft der Mittelpunkt. Werfen wir an dieser Stelle einen Rückblick auf die Todesverkündigungsszene, dann erkennen wir wohl bald, daß in szenischer Beziehung dieses wahrhaft hochdramatisch anmutende Gebilde offenbar die musikalisch-geistige Achse der *Walküre* darstellt. Denn mit der Peripetie der dramatischen Handlung ist sogar eine Verlagerung der magischen Kraftsymbole von Brünnhilde auf Siegmund verbunden. Darüber hinaus wird das ganze Handlungsgeschehen der *Walküre*, welches bis zum Beginn der Todesverkündigungsszene das Paar Siegmund-Sieglinde bei seiner Flucht gleichsam folgerichtig auf diesen Felsengrat gelangen ließ, nach Abschluß der Todesverkündigungsszene von Brünnhildes plötzlichem Eintreten für Siegmund entscheidend bestimmt: alle folgenden Geschehnisse des zweiten und dritten Aktes der *Walküre* stehen im Banne dieser Entscheidung! Ja, sogar selbst die folgenden Werke der *Ring*-Partitur, *Siegfried* und *Götterdämmerung*, sind durch jene Entscheidung in Mitleidenschaft gezogen. Denn der Bruch im Machtgefüge Wotans wird durch die Folgen der Tat Brünnhildes evident.

Den Charakter der musikalisch-geistigen Achse der Todesverkündigungsszene unterstreicht ferner die Tatsache, daß trotz der von Lorenz erwiesenen musikalischen Entwicklung der drei Tonalitäts-Perioden nach Art der Großform des Bar-Aufbaus das Handlungsgeschehen sich im Sinne einer dramatischen Steigerung entwickelt, so daß, in gleichsam anderer Schicht-Betrachtung, die Todesverkündigungsszene durchaus einer „offenen Form“ gleicht. Das Übergangsmäßige des ganzen Verlaufs zeigt schließlich auch die Licht-Regie; schon während der konstanten Belichtung der Walküregestalt macht sich ein allmähliches Decrescendo der Tagesbelichtung bemerkbar, das nach Abschluß der Todesverkündigungsszene in die dunkle Gewitterstimmung der Schluß-Szene des 2. Akts überleitet.

¹¹ Falkenberg, *Die Bedeutung des Lichts und der Farben*, S. 54.

Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel in Deutschland bis zum Ende des 16. Jahrhunderts

VON GERHARD PIETZSCH, KAISERSLAUTERN

Veit

(4. Fortsetzung)³³

1565 baute Meister Veit von Köln die (4.) Domorgel in Mainz (A. Gottron in Mainzer Zeitschrift XXXII, 1937, 53 ff. nach den DKPM).

Er könnte identisch sein mit dem Meister Veit, der 1540 in Kempen für die St. Anna-Bruderschaft eine (offenbar kleine) Orgel baute. Die Rechnungen der Bruderschaft (NA v. Fr. Witte, *Quellen zur rheinischen Kunstgeschichte*, 1932, 49) melden dazu: „1540 Item hefft meister Vyt dat orgell ader postyff bauen sanct Annen capelle renoueirt, dem mit wyllen ind consent der semplicher bruederen gegeuen 4 golt gulden ind dem knecht to verdrincken 4 s. fac 15 marc.“ So auch in der „*Narratio hist. rerum Kempensium Rudi Penecillo adumbrata per R. D. Wilmium vicar*“ (RA: Witte a. a. O. 52 nach Ms. im Pfarrarchiv, Kempen): „*In computu mentio fit novi organi, et in alium locum translationis ejusdem in locum commodiorem, cum hucusque situm, positum que fuerit supra sacellum sancti Michaelis, hujus novi organi conficiendi gratia Vitus quidam Kempenam venit, et in monasterio virginum egit ad ejus usque consummationem.*“

Der Prospekt der Mainzer Orgel nach einer alten Abbildung bei A. Gottron (Mainzer Zeitschrift XXXII, Tafel VI, Xr1). Nach Peine (*Der Orgelbau in Frankfurt/M.*, 1956, S. 56 Anm. 130) weist er französische Einflüsse auf.

M. A. Vente: *Die Brabanter Orgel*, 1958, 147, hält die Identität für gesichert und fügt noch hinzu, daß Veit auch in Andernach gebaut hat (laut Andernach, Stadtarchiv, *Ehrenschränkrechnung 1557–1558*). Zu Veit vgl. auch Fr. V. Arens: *Mainzer Inschriften*, 1958, 314–315, nr. 598.

Florentius von Adrichem

1583 Domorganist in Mainz (A. Gottron in Mainzer Zeitschrift XXXII, 1937, 58). 1583 Orgelbauer in Mainz: Meister . . . von Bonn (Gottron a. a. O. hält ihn für identisch mit Florentius von Adrichem). Als Mainzer Domorganist begegnet Florentius von Adrichem noch am 13. März 1593 bei der Abnahme der von Lorentius Hoeghe (Hoquet) erbauten Trierer Domorgel und 1604 in gleicher Funktion in Frankfurt/Main, wo er die neue Barfüßer-Orgel prüfte, die 1599–1604 von Johann Grarock (s. d.) errichtet worden war (*Die Baudenkmäler in Frankfurt/M. I*, 1895, 279).

Die Vermutung von A. Gottron, der Organist Florentius und der Orgelbauer „Meister von Bonn“ könnten identisch sein, scheint nach neueren Forschungen kaum haltbar. Vgl. dazu M. A. Vente: *Proeve van een repertorium . . .*, Brüssel 1956, 178. Danach wird am 17. Mai 1584 in der Sitzung des Mainzer Domkapitels 1. Meister Florentius als (Dom-)Organist bezeichnet und dieser 2. beauftragt, den von ihm zur Renovierung der Orgel vorgeschlagenen „Meister von Cöllen“ zu beschreiben. 1583 dürfte also wohl kaum an der Orgel gearbeitet worden sein. Es war vielleicht geplant und dafür ein „Meister von Bonn“ in Aussicht genommen worden, der dann nicht kommen konnte.

Fridel, Caspar

Um 1555 Brunnenmeister und Orgelbauer in Nürnberg: *Caspar Fridel, dem rörnmeister und orglmacher, sol man 14 tag, gein Aschaffenburg zu raysen, vergönnen, die orgel daselbst zu besichtigen, unnd vom geding zu reden, sich aber on Meiner Herren vorwissen unnd erlaubdnus zu nichten zu bewilligen, sonnder von derselben herrschaft zuvor ain fürschrifft*

³³ Vgl. Jahrg. XI, S. 160 ff., S. 307 ff. und S. 455 ff., sowie Jahrg. XII, S. 25 ff.

zu erlangen unnd Meiner Herrn bescheiden darauff zu gewarten“ (Th. Hampe: *Nürnberger Ratsverlässe*, I 575 Nr. 3601, 4. Februar 1555). Ob ein Vertrag gemacht und die Orgel durch ihn in Aschaffenburg gebaut wurde, ist bis jetzt unbekannt.

Caspar Fridel ist zweifelsohne identisch mit dem C. Fridel, der Klebers Orgelschüler in Eßlingen, also wohl zwischen 1517 und 1521, war.

Frümäder, Hans

Herr Hans Frümäder von Cannstadt bewirbt sich 1503 um das Organistenamt an S. Dionys in Esslingen, das aber Kaplan Jodocus Meder erhielt (Moser; *Hofhaimer* 86; Karin Kotterba: *Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber*, Diss. Freiburg/Br. 1958, 20). Er dürfte identisch sein mit „Herr N., organista zu Canstatt“, der 1498 vom Rat der Stadt Esslingen zweimal gebeten wird, die von Jakob Schmid von Hagenau erbaute Frauenkirchenorgel zu probieren bzw. „*abermals übergeend vnd probieren*“ (Kotterba a. a. O. 16; auch Moser a. a. O.), denn das N. ist nicht mit Moser als N(icias?) aufzulösen, sondern sagt lediglich, daß dem Schreiber des Esslinger Missivenbuches (Miss. Buch 1493/98 f. 255^r) der Name des Cannstadter Organisten nicht bekannt war.

Gerlach, Georg

Mainzer Domorganist von 1500 (1510 Mainzer Bürger) bis 1521, dann bis 1542 Organist in Hagenau/E. (Moser: *Hofhaimer* 90). *Die Protokolle des Mainzers Domkapitels* (III 1/2, 43, 63, 66, 190, 201, 206, hrsg. v. Fr. Herrmann, 1930/32) berichten über ihn: „1515 Juni 30 die große Orgel soll restauriert werden „*et quod magister Georgius organista iuramentum praestet et sibi dicatur, quod brevis sonet*“. Bald danach flickt Heinrich Hane aus Köln die Bälge, eine Arbeit, die offenbar im Februar 1516 beendet wurde, denn Hane wird am 3. März 1516 dafür entlohnt (DKPM a. a. O. 69). Es scheint fraglich, ob das „*quod brevis sonet*“ mit Moser in dem Sinne zu interpretieren ist, daß das Domkapitel mit Gerlach wegen seines zu langen Spielens unzufrieden war und ihn deswegen bald darauf entließ, zumal die folgenden Nachrichten erkennen lassen, daß es Gerlach war, der kündigte (am 20. Dezember 1515 wird im Domkapitel seine Bitte um Entlassung verlesen und genehmigt, dabei angeordnet, daß er keine Orgel mehr besteige „*periculis obviando, quae possent evenire*“) und, nachdem er am 22. Januar 1516, vorläufig auf ein weiteres Jahr erneut verpflichtet worden war, bei späteren Erwägungen einer Kündigung (25. Mai 1520) ausschließlich finanzielle Gründe ausschlaggebend waren (vgl. dazu unter Heinrich Brumann). Am 25. November 1520 spielte er noch die Orgel beim Festgottesdienst anläßlich des Besuchs Kaiser Karls V. im Wechselgesang mit den Sängern der kaiserlichen Hofkapelle (vgl. die Nachrichten über Orgelspiel in Mainz im 2. Teil dieser Studie). Am 4. März 1521 wird er mit einem Gnadengeschenk von 30 fl. (dem Jahresgehalt des neuen Organisten Heinrich Brumann!) entlassen, nachdem vorher, wie üblich, die Schlösser zur Orgel verändert worden waren. Aus einem 29. September 1521 aus Hagenau datierten Schreiben Gerlachs geht hervor, daß zu diesem Zeitpunkt sein Mobiliar noch in Mainz war und er von dieser Stadt noch Geld erwartete, außerdem, daß er während der Reise vier Monate in Straßburg geblieben war, so daß er dort also noch mit Luscinius zusammengetroffen sein könnte. (Diese und andere Briefe von ihm bewahrt das Stadtarchiv in Hagenau unter der Signatur GG 293:65, 81–84, 70, 100).

„Um 1505“ war übrigens Georg Gerlach wegen des Erweiterungsbaues der Orgel in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel zu Rat gezogen und vor ihm der Vertrag mit dem Orgelbauer abgeschlossen worden (Fr. Böskens: *Zur Geschichte der Orgel in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel* in Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1957, 75).

Gertringer, Johann

Vom 7. September 1534 bis 7. September 1539 Domorganist in Speyer. Vorher Stifftsherr und Organist an S. Trinitatis in Speyer, unbekannt seit wann, jedoch am 20. Juni 1532 als solcher nachweisbar.

1539 (Donnerstag nach Aschermittwoch) hatte Gertringer, Stiftsherr zu Allerheiligen und Domorganist, in der Stiftskirche Allerheiligen einen Dolch gezogen (unbekannt gegen wen) und wurde ins „Himmelreich“ in Odernheim verbracht, nachdem seine Schuld erwiesen war (20. Februar). Durch Bürgschaft des Domdekans Johannes v. Heppenheim und Ottos von Amelunxen wurde er freigelassen, doch forderte der Bischof, daß er seine Stelle vertausche und 50 fl. Strafe zahle. Auf Intervention des Domkapitels verzichtete der Bischof auf die Permutation, bestand aber auf der Geldstrafe, die jedoch durch vielfaches Bitten einiger Kammerrichter auf 12 fl. herabgesetzt wurde unter der Bedingung, daß Gertringer sich für weitere sechs Jahre als Organist verpflichte. Er ging darauf ein, nachdem ihm an Stelle der bisherigen 60 fl. Jahresgehalt 80 Gulden zugesagt wurden. Dann aber brach er diese Abmachung, indem er am 13. August (1539) dem Domdechanten die Orgelschlüssel schickte und „hinter dem Ofen“ mit großem Trutz schied. Der Grund: er hatte beim Erzbischof Kardinal Albrecht in Mainz (mit Einwilligung des Mainzer Domkapitels) die Stelle des Domorganisten erhalten. Seine nachträglich eingereichte Bitte um Abschied erkannten die Speyerer nicht an, erinnerten vielmehr an den Kontrakt von sechs Jahren. Nun intervenierte der Erzbischof, und aus dem sich hinziehenden Streit ging schließlich Gertringer als Sieger hervor. Im Mai 1542 war er sogar mit dem Erzbischof in Speyer; seine Bitte, im Dom spielen zu dürfen, schlug jedoch das Domkapitel ab, aus Furcht, er könne aus Rache die Orgel beschädigen (nach G. Bossert: *Beiträge zur badisch-pfälzischen Reformationsgeschichte* in ZGORh XVIII 1903, 228, 682 ff.).

A. Gottron: *Die Orgeln des Mainzer Domes* (in: *Mainzer Zeitschrift* XXXII, 1937, 58) verzeichnet Gertringer erst ab 1554 als Mainzer Domorganisten, auch ist Wendel Nadel (s. d.) bis 1545 als Organist immer wieder verpflichtet worden, obwohl man nicht sonderlich zufrieden mit ihm war. Daraus wie aus Bosserts Bemerkung „mit Einwilligung des Domkapitels Mainz“ muß wohl geschlossen werden, daß Gertringer als Hoforganist des Kardinals Albrecht von Brandenburg amtierte und als solcher wahrscheinlich auch bei den Gottesdiensten spielte, die der Kardinal im Dom hielt, wozu zweifelsohne die formelle Genehmigung des Domkapitels notwendig war. Demnach hätte er offenbar eine ähnliche Stellung innegehabt wie bis etwa 1540 Wolfgang Heintz (s. d.) in Halle. Es ist ferner durchaus denkbar, daß er dann nach dem Tode des Kardinals (1545) vom Domkapitel ausschließlich als Domorganist verpflichtet wurde, zumal zu diesem Zeitpunkt das Domkapitel an eine Lösung des Vertrages mit Nadel dachte. Sollte 1554 bei Gottron ein Lese- oder Druckfehler sein? Wie lange Gertringer in Mainz amtierte, ist vorläufig nicht zu ermitteln. Gottron führt als nächsten Organisten (ohne sich für Vollständigkeit seiner Reihenfolge zu verbürgen) den Erfurter Luchhart zum Jahre 1565 an.

Gertringer, Nikolaus

Bis jetzt der erste namentlich bekannte Domorganist in Speyer. Er wird 1459 erstmals erwähnt, begegnet 1483 als Martiniherr und Chorpropst und amtierte wohl noch 1489 als Organist (L. Eid: *Zur Geschichte der alten Speyerer Dommusik*, in *Musica sacra*, Jg. 63, 1933, S. 234–37).

Gobe, Conrad

Aus Warburg, Lehrer des Mathias Weidelbach (s. d.) aus Marburg, begegnet 1499 als Organist und Vikar an St. Stephan in Mainz und starb 1524 (Moser, *Hofhaimer* 90). Er besaß ein Haus am Pfarrhof zu St. Stephan: „Item eyn hus daran hait in herr Conrad Gobe, vicarius s. Stefani, organist, item noch eyn husgen daran hoit her auch in“ (Fr. Herrmann: *Quellen zur Topographie*, a. a. O., 18). Sein Todesdatum ergibt sich aus einem Eintrag in dem *Liber vitae* (f. 23 b). Daß er auch Pastor in Astheim war, lehrt das Mainzer Liebfrauenseelbuch (f. 36 b).

Golt, Gunther

Der seit 1446 in Frankfurt/M. als Meister (Orgelmacher) genannte Künstler wird 1448 durch Einheirat Bürger und kauft 1459 ein Grundstück in der Michelsgasse (Blauhandgasse) zwischen dem Bäcker Herte Lintheimer und dem Goldschmied Clas Engelender. Das Grundstück besaß Feuergerechtigkeit für den Gußbetrieb. Nebenan lag die alte Schmelzhütte.

1463 zahlt Meister Gunther (Gonther) Orgelmecher nur 6 Schilling Steuer; 1467 macht er mit Frau Katharina Testament. Da die Stadt Würzburg 1475 Forderungen an seine Frau geltend macht, ist er wohl über einem Orgelbau in Würzburg (unbekannt für welche Kirche) gestorben (Zülch: *Frankfurter Künstler*; Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt/M.*, 1956, 23/25).

Zülch vermag außer diesem vorläufig nicht näher bestimmbar Würzburger Orgelbau nur noch die Orgel von 1459 für die St. Leonhardskirche in Frankfurt/M. zu nennen, die aus der Werkstatt von Golt hervorging. Peine weist nach, daß Golt 1466 auch in den Abrechnungen der St. Bartholomäuskirche in Frankfurt erwähnt wird und es sich dabei um eine größere Arbeit gehandelt hat (er wird entlohnt für ein neues „*Senckbrede*“, eine neue „*wynt-laden*“, „*vor die laubarchin vnd dem gesprenge in dem positiff*“, für Rasterbretter der Pfeifen, die Verbesserung der Klaviaturen und Bläsbalge und das Stimmen des Werks). Peine nimmt deshalb an, daß Golt ein neues Positiv in die vorhandene Orgel einfügte. Er glaubt ferner, daß der unter den Mitarbeitern des Meisters Gunther 1466 erstmals auftauchende Name „*Leonhard*“ auf Leonhard Mertz zu beziehen ist. Peine teilt also die von Zülch aus anderen Gründen geäußerte Vermutung, daß Mertz aus der Schule Golts hervorgegangen sei. Das ist möglich, obschon die Orgelbauertätigkeit von Mertz in Spanien vor dieser Zeit den Schluß trotz der namentlichen Erwähnung eines „*Leonhard*“ nicht zwingend scheinen läßt. Außerdem widerspricht Peine sich selbst (vgl. seine Ausführungen in Anm. 72 und S. 38 mit denen S. 24).

Dagegen ist mit großer Wahrscheinlichkeit in Gunther Golt der sonst unbekannt „*Meister Günther orgelmeister*“ zu erblicken, der 1456 die Reparatur der großen Spitalorgel in Nürnberg („*um 9 fl. stymen und uertigen*“) und möglicherweise auch die der kleinen Spitalorgel, die gleichzeitig erfolgte, durchführte (zu diesen Reparaturen vgl. R. Wagner in *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik* V 249).

Auch gibt, woran Zülch und Peine nicht gedacht haben, die Erwähnung, daß Golt durch Einheirat Bürger wurde und daß der Name seiner Frau Katharina war, zu denken. 1444 wird nämlich neben der mit Köppel verheirateten Tochter Kraffts eine zweite, offenbar unverheiratete, als „*Kathrin Orgelern*“ genannt. Sollte also Golt nicht in die Werkstatt des verstorbenen Krafft eingeheiratet haben, was ja für einen ledigen Orgelbauer das Nächstliegende war, um zu einer eigenen Werkstatt zu gelangen?

Die Frankfurter Quellen ausführlich bei Zülch und Peine.

Grarock (Graurock)

Eine noch kaum erforschte Orgelbauerfamilie, die über hundert Jahre hindurch verfolgt werden kann. Was im folgenden mitgeteilt wird, verdanke ich, soweit nicht anders angegeben, H. M. A. Vente (Utrecht), dem dafür gedankt sei.

Hans (I.)

Hans Grarock war ein Schwager des Orgelbauers Bernt Granboem, der um 1506—1520 zu Emmerich lebte. Beide bauten zusammen die Orgel zu Gorinchem. Dann wohnte Grarock in Zutphen, wo er das Bürgerrecht ex gratia gewann, und von Zutphen aus arbeitete er in Elburg, Kampen, Breda und an anderen Orten. Er starb um 1557.

Wilhelm und Johann (II.)

Mutmaßlich die Söhne von Hans (I.), arbeiteten u. a. in Kalkar.

Bernhard und Johann (III.)

Brüder, unbekannt, ob Söhne von Wilhelm oder Johann (II.).

Bernhard kam 1598 nach Frankfurt am Main und schwor am 12. Mai 1599 den Bürgereid. Am 8. Oktober 1599 heiratete er die Witwe des Kürschners Jakob Wyrian, Elisabeth (Stadtarchiv Frankfurt/M., Bürgerbuch 1586—1607, f. 94 nach Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt/M.*, 1956, S. 63/64). Er starb wahrscheinlich 1615 (Peine). Peine nimmt an, daß Bernhard zuerst in Frankfurt als Orgelbauer war und wahrscheinlich seinen Bruder Johann (III.) nachkommen ließ, nachdem er den Bauauftrag für die Barfüßerorgel erhalten hatte. *Die Baudenkmäler in Frankfurt/Main* (I, 1895, S. 279) erwähnen Bernhard nicht.

Johann (III.)

Er baute 1599—1604 eine neue Orgel mit 10 Registern um 1000 fl. für die St. Paulskirche (ehemals Barfüßerkirche) in Frankfurt/Main, die auf Ersuchen des Rates von Florentius von Adrichem (s. d.), dem Antoniter Lorenz Hack aus Höchst und Lorenz Hausleib aus Nürnberg abgenommen und für „ein herrlich gut Werk“ erklärt wurde. 1624 wurde sie von dem Nürnberger Nicolaus Grünwald repariert (*Baudenkmäler*, a. a. O.). Am 12. Dezember 1605 heiratete er Anna Maria Rehm, die Tochter eines Frankfurter Bürgers und Tuchscherers (Peine, a. a. O. S. 64). Nach Vente arbeitete er ferner in Darmstadt, Mainz (Dom 1607), Köln (St. Gereon 1623 und St. Joh. Baptist 1632) und muß wohl ab spätestens 1622 überhaupt in Köln gewohnt haben, da er 1622 Pate bei einer Taufe in St. Alban war. Vgl. auch das inzwischen erschienene Buch von M. A. Vente: *Die Brabanter Orgel*, 1958, dem weitere Einzelheiten zur Familie Grarock und ihren Bauten entnommen werden können, u. a. auch, daß Hans (I.) Grarock 1547 seinen Wohnsitz in Zutphen aufgab, wieder nach Emmerich übersiedelte und die Orgel in Doesburg von dort aus baute.

Gremp, J.

Orgelschüler von L. Kleber in Pforzheim, also frühestens ab 1521, wird 1537 in der *Zimmerischen Chronik* (III 357) als württembergischer Ritter erwähnt (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897).

Grim, B(enedictus)

Aus Göppingen, Orgelschüler von Kleber in Eßlingen zwischen 1517 und 1521, 1526 immatrikuliert in Freiburg/Breisgau (H. Löwenfeld: *L. Kleber*, Diss. Berlin 1897).

Grünwald, Nikolaus

Ein Nikolaus Grünwald aus Nürnberg reparierte 1624 die von den Grarocks in Frankfurt am Main 1599—1604 erbaute Orgel in der Barfüßerkirche (*Die Baudenkmäler in Frankfurt a. Main* I 279). Sollte er ein Sohn des Peter Grienwald sein, der zuerst 1563—1565 als Orgelbaugehilfe von Jonas Scherer in Prag beim Bau der Schloßorgel begegnet (W. Senn: *Musik und Theater*, S. 65) und dann 1576 in Nürnberg die Traxdorf-Orgel in St. Sebald reparierte? (Zu dieser Reparatur vgl. *Die Denkmalspflege* X, 53/54.) Diese Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit durch die neue Studie von Fr. Böskens: *Die Orgel von Gau-Bischofsheim* in *Mainzer Zeitschrift* 52, 1957, 54, in der er im Hinblick auf die Dispositionen von den Beziehungen des fränkischen Raumes nach Prag und zu Friedrich Pfannmüller spricht. Es liegt sehr nahe anzunehmen, daß Peter Grienwald, der als Gehilfe Scherers, des Nachfolgers von Pfannmüller am Bau der Prager Kaiserorgel, die Disposition von Pfannmüller ja sehr genau kennen mußte, von bestimmten Eigenheiten Pfannmüllers beeindruckt war, diese später in seine eigenen Bauten übernahm und so an seinen Sohn Nicolaus überlieferte, der sie wiederum an den Mittelrhein trug.

Gunzelin

1292 wird Meister Gunzelin aus Frankfurt/M. als Orgelbauer und Erbauer der Straßburger Münsterorgel und der Orgel für die Straßburger Dominikaner genannt („... *paravit praedictas organas*“) (Vogeleis: *Quellen und Bausteine* 1911, 55; C. Valentin: *Geschichte der Musik in Frankfurt a. M.*, 1906; Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt a. M.*, 1956, 13/14, der annimmt, daß Gunzelin auch die Orgel gebaut hat, die sich 1311 in der Bartholomäuskirche zu Frankfurt/M. befand.)

Hane, Heinrich

Meister H. H. aus Köln flickt 1516 die Bälge der Mainzer Domorgel (A. Gottron: *Die Orgeln des Mainzer Domes*, in *Mainzer Zeitschrift* XXXII, 1937, 53 ff.). Sollte er identisch sein mit Meister Henis, der 1521 die Orgel zu Xanten (Stift) repariert hatte, die Magister Albert, der Organist von Kalkar, abnahm? (Xanten, Präsenzrechnung unter *Erogata casualia*).

Hartung, Adalardius

Vikar und Organist am Mainzer Dom (A. Gottron in „*Mainzer Zeitschrift*“ XXXII, 58). Gottron läßt dabei den Zeitpunkt offen, führt ihn jedoch nach Florentius de Adrichem (s.d.) auf, den er für 1583 belegt. Falls Hartung der Nachfolger von Florentius war und nicht schon neben ihm amtierte, so kann er erst nach 1604 sein Amt als Domorganist angetreten haben, da Florentius von Adrichem noch 1604 als Mainzer Organist bei der Orgelabnahme des neuen Werkes von J. Grarock in der Frankfurter Barfüßerkirche erwähnt wird (*Die Baudenkmäler in Frankfurt/M.* I, 279).

Heintz(en), Wolfgang (Wolff)

Sein Leben und Wirken ist noch recht wenig erhellt. Von 1516 bis 1520 begegnet er als Magdeburger Domorganist. Dann verliert sich seine Spur für einige Jahre. 1523 ist er in Halle. Kumentaler ist sein Bürge bei der Eintragung ins Bürgerbuch. Vielleicht war Heintz zunächst Gehilfe Kumentalers an der kleinen Orgel. 1529 besuchte Heintz, vermutlich ohne Wissen Kardinal Albrechts, Luther in Wittenberg. 1531 spielte er bei einer öffentlichen Bußprozession des Kardinals auf einer „*symphoney*“ (Klavichord oder Laute?), 1537 wird er als Schöpfer neuer Melodien im Veheschen Gesangbuch erwähnt, 1540 als Verwahrer der „*kleynn orgell*“ und „*die andere Instrumenten*“ des Kardinals. Nach Abzug Kardinal Albrechts aus Halle trat Heintz öffentlich zum Protestantismus über und erhielt von Luther 1541 eine Foliobibel mit dem Schenkungsvermerk „*Wolfgango Hinrico Organiste Excellen. Amico Optimo Mart. Luther d. 1541*“. Heintz blieb weiterhin in Halle als erster lutherischer Organist der neuen Marktkirche. 1543 verlor er seine Frau durch die Pest. Er selbst starb vermutlich zwischen 1550 und 1560.

Heintz war vermutlich Lehrer des Bastian Litze (s. d.) aus Halle, der 1561 Organist in Delitzsch wurde.

Ein Bild (mit ihm?) von Albrechts Kantorei in Aschaffenburg, die neben der Mainzer Kantorei bestand (offenbar sieben Sänger) und deren Kapellmeister vermutlich zugleich Organist war, im Schloß zu Aschaffenburg.

Werke: Weltliche Chorsätze 1540, Lutherchoräle in Rhaus Sammlung von 1544, ein achtstimmiger Psalm in der Landesbibliothek Kassel.

Literatur: Serauky: *Musikgeschichte der Stadt Halle/S.*, I, 1, 1935, 176–79; Moser, *Hofhaimer* 93; A. Gottron: *Tausend Jahre Musik in Mainz*, 1941 (dort das Bild der Kantorei).

Henne

Der erste in den Archivalien des Stadtarchivs Frankfurt/M. (Gerichtsbuch 8^b) bis jetzt festgestellte Orgelbauer ist ein „*Henne Orgeler*“, der 1402 genannt wird (Bücher: *Berufe der Stadt Frankfurt/M.*, a. a. O., S. 91).

Hermann

Der viel zitierte, trotzdem (biographisch und werkmäßig) immer noch nicht faßbare Orgelbauer, durch dessen Unachtsamkeit am 6. Mai 1450 der Großbrand im Dom zu Speyer ausbrach (Johann Geissel: *Der Kaiserdom zu Speyer*, 1828, S. 251, auf den alle späteren Angaben zurückgehen). Auch die neueste Studie zur Speyerer Orgelgeschichte von J. E. Gugumus: *Der Erbauer der großen Speyerer Domorgel vom Jahre 1454* (Archiv für mittelrheinische Kirchengeschichte, VIII, 1956, S. 371 ff.) vermag keine weiteren Angaben beizubringen.

Hermann von Wiesbaden

Dekan an ULF in Mainz, der in seinem Testament vom 11. Februar 1387 hinterläßt: „*Item organum positivum, item quinterna cum cordis valde bona, item duo portata organa*“ (Priesterseminar Mainz Hs. 10; Dörr: *Das St. Mariengredentstift in Mainz*, Diss. Mainz 1953, 253–255).

Hess(e) (= Caldenbach), Johannes

Sohn des Malers Hans Caldenbach (Hesse) in Frankfurt/M. (C. Gebhardt in: Monatshefte für Kunstwissenschaft V, 500–502). 1499 spielte er die große Orgel im Dom:

„1499 decima octava junii ist zum erstmall uf der grossen urgeln in der Phar durch den jungen Johannes Hessen (. . .) ein salve gespilt worden und gesungen, und warent kum als fill claves und piffen gestimpt das eß bescheen mocht. schankt ich hierumb demselbigen Johanneß ein ratsbligen diewill das er zum ersten zum salve gespilt hat“ (Job Rorbachs Tagebuch, *Frankfurter Chroniken* 302, 28).

1503 wird er auf Bitten des Vaters dem Domstift als Organist präsentiert (Bürgermeisterbuch 1502, f. 113/4). Das Gesuch an den Rat ist datiert 7. Februar 1502 (Relata der Richter 1503, f. 40).

Bei der großen Orgel, von der hier die Rede ist, handelt es sich um den Erweiterungsbau durch Hans Süß von Nürnberg (s. d.). Am 18. Juni 1499 war demnach die Arbeit bei weitem noch nicht beendet. Unter diesen Umständen ist es sehr fraglich, ob Hans Süß im Anschluß an M. A. Vente (*Die Brabanter Orgel*, 1958, 42 und *Proeve van een repertorium . . .*, 113, 114) mit jenem „*maistre Johan de Colonia*“ als identisch angesehen werden kann, der am 18. Januar 1500 für Arbeiten an der St. Michael-Orgel in Lüttich entlohnt wird, wodurch wiederum die Identität mit dem 1513 an der gleichen Orgel arbeitenden „*maistre hans blanz*“ (ein mutmaßlich französisiertes Weiß aus mißverstandenen Sweys = holländischer Umschreibung des Namens aus Süß oder Suys, Suess usw.), an der Vente nach anfänglichen Zweifeln (vgl. *Repertorium* a. a. O. 114) neuerdings doch wieder festhält (*Brabanter Orgel* 42) recht unwahrscheinlich wird. Denn Hans Süß (Sweys) müßte dann entweder im Herbst 1499 noch in Köln tätig, wofür die Zeit etwas zu kurz erscheint, oder schon vor 1498 in Köln ansässig gewesen sein, wofür vorläufig keine Anhaltspunkte vorliegen; auch spricht dagegen die Herkunftsbezeichnung „*von Nürnberg*“ beim Frankfurter Bau.

Hetzer, Lorenz

Der erste namentlich genannte Organist des Klosters Amorbach, der 1520 unter den Mitgliedern der neu erstehenden St. Sebastiansbruderschaft erscheint. Er amtierte vielleicht bis 1522, dann wird an seiner Stelle Holer (s. d.) genannt (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, S. 10).

Hipp, Mathias

Nach Moser: *Hofhaimer* (177, Anm. 14) wird 1526 Mathias Hipp als Organist in Heilbronn angestellt, aber dem *Urkundenbuch der Stadt Heilbronn* (II 359, nach Ratsprotokoll) ist zu entnehmen, daß am 15. November 1526 („*dornstag nach Martini*“) der Rat in der Klagesache der Kunigunde gegen Margareta, des Organisten Mathias Hipp Frau, entscheidet, die verlaufenen Worte sollen keinem Teil an der Ehre schaden. Das legt die Vermutung nahe, daß Hipp schon

vor 1526 Organist in Heilbronn war. Am 9. Februar 1531 (Heilbronner Ratsprotokoll nach *Urkundenbuch*, a. a. O. IV, 461) wird dem Organisten Mathis Hipp trotz eines zweijährigen auswärtigen Aufenthalts der weitere Besitz seiner Habe und Güter in Heilbronn bewilligt, doch soll er wie ein anderer Bürger Bet davon geben, auch für die vergangene Zeit. Es liegt nahe, ihn mit Mathias (s. d.), dem Orgelschüler Klebers in Eßlingen (zwischen 1517 und 1521), zu identifizieren.

Hoffmann, Johann

Hof- und Domorganist des Kardinal-Erzbischofs Albrecht. Michael Vehe schreibt in der Vorrede zu *Ein New Gesangbüchlin Geystlicher Lieder* (Leipzig 1537 bei N. Wolrab in Leipzig): „Ich habe (...) die Melodien der alten Lieder (...) unverändert lassen bleiben. Etliche aber sind von den würdigen Herren und in der Musica berühmten Meister Johann Hofmann und Wolfgang Heintz, des Erzbischofs von Mainz kunstreichen Organisten, von neuem mit Fleiß gemacht worden (...)“.

Urkundlich belegt: Am 18. September 1532 wird unter den offenbar während des Reichstages vom Erzbischof dem Kaiser für die *Preces regales* vorgeschlagenen Personen genannt „Joh. Hoffmann, Organist“ (Kollator: Abt von Fulda, Domdekan Mainz) (nach Fr. Herrmann: *Die Protokolle des Domstiftes Mainz III*, 2, 532).

Hofhaimer, Paul

Weilte mindestens zweimal in Worms, auf dem großen Reichstag 1495 (lt. Innsbrucker Rechnungsbüchern bei W. Senn: *Musik und Theater am Hofe zu Innsbruck*, Innsbruck 1954, 31) und 1512, da Maximilian I. ihn aufforderte, von Augsburg aus „gen Wurmbz zu vnns“ zu kommen (O. zur Nedden: *Zur Geschichte der Musik am Hofe Maximilians I.*, in *ZfMw XV*, 1932, 29). Im übrigen vgl. H. J. Moser: *P. Hofhaimer*, Stuttgart 1929.

Holer, Valentin

Mindestens seit 1522 Nachfolger von Hetzer (s. d.) im Organistenamt der Abtei Amorbach. Er amtierte bis 1530 und war daneben (seit 1527) auch Kämmerer (Gesindezahlmeister) (E. F. Schmid: *Die Orgeln der Abtei Amorbach*, 1938, 10/11).

Holtzhay, Hans

Am 17. Februar 1542 wird „Meister Hans von Costenz“, der sich etliche Male hatte hören lassen, als Mainzer Domorganist zu einem Jahresgehalt von 150 Gulden angenommen und sagt seinen Dienstantritt für Ostern zu (Fr. Herrmann: *Die Protokolle des Mainzer Domkapitels III* 2, 1930/32, 934). Am 29. März 1542 schreibt „Meister Hans Holtzhay, Organist und Kaplan zu Mersperg“, der am 17. Februar den Organistendienst übernommen hatte, ab (ebda. 938). Im Register setzt Herrmann „Mersperg“ mit „Merseburg“ gleich, jedoch dürfte es sich zweifelsohne um Meersburg am Bodensee handeln.

Es scheint nicht ausgeschlossen, daß dieser Hans von Costenz bzw. Hans Holtzhay identisch mit Hans von Überlingen ist, der 1546 die Freiburger Domorgel Georg Eberts „besingt“.

Hurlacher, Wilhelm

Hurlacher verbrachte seine Jugend, wohl als Kapellknabe, in Münchener Hofdiensten. 1553–1557 ist er Organist im Stift Neustift bei Brixen und kommt Ende 1560 nach Innsbruck, wo er „ain Zeit lang die kgl. Frauen an dem Instrument“ unterweist und die Pfarrkirchenorgel „aine Zeit one Besoldung“ spielt. Im Laufe des Jahres 1561 wird er dann als Nachfolger von Stockhammer als Organist der Pfarrkirche fest angestellt und versieht diesen Dienst bis zu seinem Tode (26. Oktober 1581). Hurlacher, der zweimal verheiratet war, unterrichtete die kaiserlichen Töchter bis zur Auflösung von deren Hofhaltung in Innsbruck (30. September 1568), am selben Tage bestellt ihn Ferdinand II. für seinen persönlichen Dienst gegen das bisherige Unterrichtsgeld „dieweil er uns von mer Orten für ain kunstlich gueten Organisten berumbt würdet“. Er begleitet Ferdinand II. u. a. 1570 nach Prag und reist am

12. September 1570 auf „Begern“ Maximilians II. zum Reichstag nach Speyer, lehnt jedoch das Angebot des Kaisers, in dessen Kapelle einzutreten, ab. Maximilian II. muß ihn sehr geschätzt haben, denn schon am 21. Februar 1569 läßt er „Dem Wilhalbm Hurlacher J. F. D. Erz. Ferd. Organisten geben (aus Gnaden) 50 Taller. 56 fl. 40 x“ (Kammerrechnungen Maximilians II. nach Hofbibliothek Wien cod. mus. 9089 (Hist prof. 372) f. 101, nach Chmel: *Die Hss. d. k. k. Hofbibliothek Wien* II, 127).

Auch als Orgelprüfer wird Hurlacher mehrmals herangezogen: 1573 Brixen, 1576 Hall/Tirol, 1575 Innsbruck, 1577 Stams und Rattenberg (W. Senn: *Musik und Theater* 55, 62, 71 f., 87, 89, 91, 169 f., 184 ff. und Smijers in *Studien zur Musikwissenschaft* VIII 189/90).

Hyssler, Konrad

Am 30. März 1509 wird als Zeuge erwähnt „Meister Konrad, Organist in Heilbronn, verheirateter Kleriker Würzburger Bistums“ (*Urkundenbuch der Stadt Heilbronn* III, 15) und 1510 ebenfalls als Zeuge in einem Heilbronner Rechtsstreit „Meister Konrad Hyssler, Organist“ (ebda. III, 257).

Eine Identität beider untereinander und wiederum mit Konrad Orgeler (s. d.), der auch verheiratet war, ist sehr wahrscheinlich.

Jakob

Organist an St. Bartholomäus in Frankfurt a. M., urkundlich belegt 1472–1480 (R. Rung in *Einzelforschungen über Kunst- und Altertumsgegenstände zu Frankfurt a. M.*, 1908, 87 ff. und Th. Peine: *Der Orgelbau in Frankfurt am Main* 1956, S. 25, 49 u. Anm. 50c). Vermutlich identisch mit dem Organisten Jakob, der 1489 die von Leonhard Mertz erbaute Orgel in Koblenz (St. Kastor) abnahm (StA Koblenz, Rechnungen von St. Kastor Nr. 1401, f. 101a), vielleicht auch dem „*Jacobus organista de Confluencia*“, der am 1. Mai 1465 und im April 1466 an der Universität Basel immatrikuliert wird (vgl. H. G. Wackernagel: *Die Matrikel der Universität Basel I* 53).

Jakob (von Horb?)

1508/09 baute ein Meister Jakob die neue Orgel der Katharinenkirche in Oppenheim, wozu er 1508 auf der Fastenmesse in Frankfurt/Main Zinn und Blei einkaufte (A. Gottron in *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde* NF XI 1, 1936, 310 ff.). Gottron (a. a. O. 312) hält ihn für identisch mit jenem Meister Jakob (Geissel?), der 1535 in die Mainzer Domorgel Tugis ein neues Register einbaute (*Mainzer Zeitschrift* XXXII, 1937, 53 ff.) und glaubt ferner, daß er aus Horb stammte (*Mainzer Zeitschrift* Jg. 41–43, 1946/48). In einer späteren Studie hält A. Gottron (*Beiträge zur Mainzer Musikgeschichte VII. Folge, 1. Älteste Mainzer Domorgeln* in: *Mainzer Zeitschrift* 41/43, 1946/48, S. 118–120) an der Identität des Oppenheimer und Mainzer Orgelbauers sowie an der Herkunft aus Horb fest, zweifelt jedoch an dem Familiennamen Geissel. Inzwischen hat Fr. Bösken (*Zur Geschichte der Orgel in der Liebfrauenkirche zu Oberwesel* in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1957, 76) einen „*meyster Jacob Orgelmecher*“ nachgewiesen, der in Oberwesel 1506–1507, 1511 und 1525 arbeitet, außerdem 1524 in Bacharach gearbeitet haben muß und den Bösken geneigt ist mit dem Oppenheimer und späteren Mainzer Meister zu identifizieren. Sicherlich ist er auch der Meister Jakob, der vor 1534 in die Orgel der St. Florinskirche zu Koblenz eine Hohlpipe einsetzt, während es uns mit Bösken etwas zu gewagt scheint, in ihm auch schon den „*maistre Jacob allemant*“ erblicken zu wollen, der 1548 die Orgel der Kathedralkirche zu Metz visitierte.

Eine Identifizierung mit Geissel muß wohl auf alle Fälle aufgegeben werden. Aber auch der Versuch, ihn mit Horb in Verbindung zu bringen oder in ihm sogar noch den Meister der Horber Orgel von 1502 erblicken zu wollen (K. Kotterba: *Die Orgeltabulatur des L. Kleber* a. a. O. 10), doch wohl nur auf der Tatsache beruhend, daß ein Organist Jakob von 1517 bis zu seinem Tode im Jahr 1520 in Horb amtierte, scheint nicht sehr glücklich. Die bisher bekannten Daten sprechen entschieden dagegen; auch müßte nach bisherigen Erfahrungen ein

Meister, der in so verschiedenen Diözesen arbeitete (wie es hier von unserem Meister Jakob angenommen wird), ein sehr berühmter Orgelbauer gewesen sein, worauf vorläufig ebenfalls nichts schließen läßt.

Johann(es)

Mehrere Orgelbauer und Organisten dieses Namens, die vorläufig nicht näher bestimmt werden können.

1. Winter 1389 wird in Heidelberg immatrikuliert: „*Johannes organista de Wormacia*“ (Toepke I 41).
2. Als „*urganista*“ erscheint 1423 in Frankfurt/M. (Gerichtsbuch 22) ein Johannes, der noch 1450 erwähnt wird (Bücher: *Berufe der Stadt Frankfurt a. M.*, a. a. O., S. 91). Um wen es sich dabei handelt, konnte noch nicht ermittelt werden.
3. Um 1498 besitzt den „*pfaffetzel*“ in Mainz und „*noch ein Haus dabei*“: „*Joh. Urgeller von Liebfrau*“ (Fr. Herrmann: *Quellen zur Topographie und Statistik der Stadt Mainz*, 1914, 43, Anm. 6). Herrmann hält ihn für einen Stiftsangehörigen, der Organist war, und denkt dabei an den Kanonikus Johann Moseler, den Gudenus (4, 411) erwähnt.
4. Urkundlich als Organist an der Katharinenkirche in Oppenheim um 1507—1509 mit einem Jahresgehalt von 24 Gulden (A. Gottron: *Zwei mittelrheinische Orgelwerke des 16. Jahrhunderts*, in *Archiv für hessische Geschichte und Altertumskunde* NF. XI, 1, 1936, S. 311).
5. Herr Hans von Stuttgart, Organist, nach dessen Rat die Eßlinger Pfarrkirchenorgel renoviert worden war. Urkundlich ist er bis jetzt erstmals nachweisbar als Organist an der Stuttgarter Stiftskirche am 30. Juni 1494 (*Württembergische Geschichtsquellen* XIII 566—567, Urk. Nr. 833 d). Am 8. September 1496 wird er vom Eßlinger Rat gebeten, die nach seinem Rat renovierte Pfarrkirchenorgel, die Jakob Schmid von Hagenau „*vff die new hand wie jetz der bruedi ist*“ gerichtet hatte, zu besingen, und 1498 wird er zweimal vom Eßlinger Rat zur Prüfung der ebenfalls von Jakob Schmid erbauten Frauenkirchenorgel nach Eßlingen gebeten. 1503 bewirbt er sich um die Organistenpfründe an S. Dionys in Eßlingen, die aber an Jodocus Meder vergeben wird (Karin Kotterba: „*Die Orgeltabulatur des L. Kleber* a. a. O. 14, 16, 20).
(Wird fortgesetzt)

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE, (OBERBAYERN)

493

(7. Fortsetzung)¹⁵

Herkules auf dem Oeta, eine Operette in Einem Aufzuge.

Operetten von J. B. Michaelis, t. i, Leipzig 1772, Dyckische Buchhandlung, p. [163]—184, 10,5 x 17,5 cm.

Text von J. B. Michaelis. Der Komponist, Joseph Aloysius Schmittbauer, ist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 592.

20 599

494

HESIONE, PARODIE. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 28. Octobre 1729.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. iv, p. [221]—269, 9,5 x 15,7 cm.

Ein Akt. Text von Dominique und Romagnesi. Die Melodien am Schluß des Bandes. Sonneck 593, Loewenberg 1700.

18 000/4

¹⁵ Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und 487 ff., Jahrg. XI, S. 54 ff., 168 ff., 321 ff. und 462 ff. sowie Jahrg. XII, S. 60 ff.

495

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. iii, p. [325]—376. 17 961/3

496

Hieronimus Knicker. Eine komische Operette in zwey Aufzuegen. Nach Dittersdorfs Musik neubearbeitet.

1793.

Deutsche Schaubühne, Jg. v, t. iii, Augsburg 1793, 78 p. 9,5 x 16,5 cm.

Bearbeitet von Vulpius. Original von Dittersdorf.

Sonneck 594.

13 510

497

Hieronimus Knicker. Eine komische Operette in zwei Aufzuegen. Nach Dittersdorfs Musik neubearbeitet. Aufgefuehrt zum erstenmal den 24. November 1791 auf dem Hoftheater zu Weimar.

Weimar, 1793. in der Hoffmannischen Buchhandlung.

72 p., 9,5 x 15 cm.

Die Textfassung stammt von Vulpius.

17 450

498

L'HIPERMESTRA FESTA TEATRALE RAPPRESENTATA DAL SERENISS. PRINCIPE CARDINALE GIO. CARLO DI TOSCANA PER CELEBRARE IL GIORNO NATALIZIO DEL REAL PRINCIPE DI SPAGNA.

IN FIRENZE, Nella Stamperia di S.A.S. M.DC.LVIII.

Con licenza de' Superiori.

[16] (incl. Front.), 78 p., 12 Tafeln [T. 13 fehlt] „gravées par Silvio degli Alli (3)“ (Wotquenne). 14,5 x 20 cm. Die fehlende Tafel zeigt das Innere des Teatro de la Pergola.

Drei Akte, Widmung des Dichters Moniglia Florenz, 12. Juni 1658, Antefatto, Prologo. Im Anschluß an die Dichtung folgt: DESCRIZIONE DELLA PRESA D'ARGO E DE GLI AMORI DI LINCEO CON HIPERMESTRA; FESTA TEATRALE RAPPRESENTATA DAL SIGNOR PRINCIPE CARDINAL GIO. CARLO... PER CELEBRARE IL NATALE DEL SERENISS. PRINCIPE DI SPAGNA. IN FIRENZE, Nella Stamperia di S.A.S. M.DC.LVIII. Con licenza de' Superiori. [32 p.] Verf. ist Orazio Ricasoli Rucellai (vgl. Sonneck 595). Musik von Francesco Cavalli (p. 5 der Descrizione). Dekorationen von F. Tacca (p. 6).

Aufführung: Florenz, 18. Juni 1658.

Allacci 467/68, Loewenberg 1658, Sonneck 595, Wotquenne 87 f.

R 69

499

IPERMESTRA. Dramma scritto in gran fretta dall'Autore in Vienna d'ordine sovrano. per essere eseguito nell'interno della Corte con Musica dell'Hasse da grandi, e distinti Personaggi a loro privatissimo trattenimento: ma pubblicamente poi rappresentato la prima volta da Musici, e Cantatrici nel gran teatro di Corte, alla presenza de' Regnanti, in occasione delle Nozze delle AA.RR. di MARIANNA, Arciduchessa d'Austria, e del Principe CARLO di Lorena, l'anno 1744.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. vi, 84 p., 6 Kupfer nach G. Gobis und P. A. Novelli von A. Baratti und C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Licenza.

Vgl. Loewenberg 1744.

R 251/6

500

L'IPERMESTRA DRAMMA MUSICALE AL SERENISS. PRINCIPE FRANCESCO MARIA DI TOSCANA.

IN LVCCA per li Marescandoli. 1680. CON LICENZA DE' SVPERIORI.

72 p., 7,5 x 13,3 cm.

Drei Akte. Widmung, Vorwort. Weder der Verfasser, Moniglia, noch der Komponist, Cavalli, erwähnt.

Loewenberg 1658.

17 850

501

L'IPERMESTRA FESTA TEATRALE RAPPRESENTATA DAL SERENISS. PRINCIPE CARDINALE GIO. CARLO DI TOSCANA PER CELEBRARE IL GIORNO NATALIZIO DEL REAL PRINCIPE DI SPAGNA.

IN FIRENZE, Per Vincenzo Vangelisti Stamp. Arciu. MDCLXXXIX.

Giovanni Andrea Moniglia, Poesie Dramatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, 118 p., 12 Tafeln nach F. Tacca von M. Belloni, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Prologo, Antefatto und „Descrizione“ von Rucellai. Name des Komponisten Francesco Cavalli.

Allacci 467, Loewenberg 1658, Sonneck 595, Wotquenne 87 f.

R 31/1

Hipermnestre. Vgl. La bonne femme, Parodie.

502

Der Hoffman Daniel. Wie er bey dem Koenige Dario gedienet: In einem Singespiel zur Lust und Ergetzung vor gestellet / Als Der Durchlauchtigste Fuerst und Herr / Herr Augustus / Hertzog zu Braunschweig und Lueneburg / Durch des Allerhoechsten sonderbahre Guette und Verleihung / den 10. Tag Monats Aprilis, dieses jetztlauffenden 1663sten Jahres / froehlich erlebet / und dergestalt hoechstermelte Seine Fuerstliche Durchlauchtigkeit dero Vier und Achtzigstes Jahr ruhig abgelegt / hiemit aber eben Ihren hoechstersprießlichen Geburths=Tag in dero hohem Alter mit gesundem wolwesen Fuerstlicher massen celebriret, und nunmehr das Fuenf und Achtzigste Jahr mit Gottes Huelffe / und Ihres Hochfuerstlichen Hauses hertzlicher Vergnuegung gluecklich angetreten / In der Fuerstlichen Residenz=Festung Wolfenbuettel. Gedruckt bey den Sternen.

[77] p., 15,6 x 19 cm.

Drei Akte. Textdichter und Komponist sind nicht erwähnt.

R 414

503

Das hohe Alter ist eine Ehren-Krone wenn es auf dem Weege der Gerechtigkeit wird gefunden werden. im Buch der Sprüche Salom. c. 16 v. 30. das ist Der grüne Lorber-Kranz womit Das dankbare Brzewniow Ihro Hochwürden und Gnaden FRIDERICO seinem (tit. pleniss.) Hochwürdigen in Gott Andächtigen und Hochgelehrten Herrn Herrn Abben etc. etc. als Hochderselbe Nach 50. glücklichst hingelegten Jahren den 22ten Christmondes 1765. zum zweytenmale seine Geistliche Gelübde höchst feyerlich abgelegete: Den längst wohl verdienten Lohn für seine zahlreich angewendte Mühen in gehorsamster Untergebenheit entrichtet hat. In einem Singspiele vorgestellet.

[4] p., 15,2 x 19,4 cm.

Inhalt des Werkes (2 Auftritte). Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt. R 317

504

LES HORACES, TRAGEDIE-LYRIQUE EN TROIS ACTES, MÉLÉE D'INTERMEDES. Représentée devant LEURS MAJESTÉS, à Versailles, le 2 Décembre 1786. Et pour la

premiere fois, sur le Théâtre DE L'ACADÉMIE-ROYALE DE MUSIQUE, Le Jeudi 7 Décembre, de la même année. 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.LXXXVI. AVEC APPROBATION, ET PRIVILEGE DU ROI.

Le Poëme est de M. GUILLARD. La Musique est de M. SALIERI.

17,8 x 23 cm, 52 p. (Sammelband).

Drei Akte, Rollenbesetzung, Avertissement.

R 360/9

505

L'HOROSCOPE ACCOMPLI. COMEDIE Representée pour la premiere fois par les Comediens Italiens ordinaires du Roy le 6.Juillet 1727.

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

M.DCC.XXIX.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. viii, 60 p., 9,5 x 16,7 cm.

Ein Akt. Divertissement. Der Verfasser Gueullette, ist nicht erwähnt.

14 199/8

506

IFIANASSA, E MELAMPO DRAMA MVSICALE RAPPRESENTATO NELLA VILLA DI PRATOLINO.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, Firenze 1689, Vangelisti, parte prima, p. [379]—433, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Argomento mit dem Namen des Komponisten Giovanni Legrenzi.

Vgl. Allacci 435, Sonneck 607, vgl. Wotquenne 85.

R 31/1

507

L'IFIGENIA DRAMMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI ALLA CORTE ELETTORALE PALATINA IL GIORNO DEL NOME DEL SERENISSIMO ELETTORE PER COMANDO DELLA SERENISSIMA ELETTRICE. L'Anno MDCCLI.

Mannheim dalla Stamperia Elettorale Presso NICOLA PIERRON.

95 p., 10,3 x 16 cm.

Drei Akte. Argomento. Szenarium. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Niccolò Jommelli. Nicht erwähnt ist der Verfasser Mattia Verazi.

Loewenberg 1751.

17 929

508

IFIGENIA IN AULIDE.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. I, p. [1]—80, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Widmung des Verlegers. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Caldara.

Vgl. Allacci 437, Loewenberg 1718, Sonneck 607.

15 881

509

Illmene, Flora, Titan, Irene Wurden bey des Durchlauchtigsten Fuersten und Herrn/HERRN Friederichs / Hertzogs zu Sachsen / Juelich / Cleve und Bergen auch Engern und Westphalen / Landgrafens in Thueringen / Marggrafens zu Meissen / gefuersteten Grafens zu Henneberg / Grafens zu der Marck und Ravensberg / Herrn zum Ravenstein und Tonna / Hoch=Fuerstl. Anwesenheit auf der Wilhelms=Burg den 27. April. 1715. Bey einer Tafel=MUSIC erfreulichst auffgefuehret.

WEIMAR / gedruckt in der Fuerstl. Saechsichen privilegirten Hof=Buchdruckerey.

[8] p., 20 x 31,6 cm.

Weder Komponist noch Textdichter genannt. Ein Akt.

R 98

510

ILLVstre Verae FIDel AnatheMa In AnaCLeto IVVene.

REVERENDISSIMO, PERILLUSTRI, ac AMPLISSIMO S.R.I. PRAELATO DOMINO DOMINO HONORATO LIBERI, IMPERIALIS-EXEMPTI MONASTERII OTTOBURANI ABBATI VIGILANTISSIMO, S.C.M. Actuali Consiliario, & Capellano perpetuo Domino, ac Maecenati Gratosissimo Studiosa Juventute Ottoburana humillimi obsequii loco comice exhibitum Die 4. Septembris.

OTTOBURAE, Typis Caroli Josephi Wanckenmiller.

[14] p., 15,3 x 19,6 cm.

Drei Akte. Argumentum. Prologus. Nur Inhaltsangaben und Aria. Inhalt auch in deutschem Text. p. [14]: Actores. Musik von Franciscus Schnitzer. 19 217

511

IMENEO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iv, p. [281]—354, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Vertont von Caldara.

Allacci 890, Sonneck 613. 15 881/4

512

L'IN-PROMPTU [!] DU COEUR, OPÉRA-COMIQUE, Représenté pour la premiere fois sur le Théâtre de la Foire S. Germain le Mardi 8 Février 1757.

Vadé, Oeuvres, t. iii, La Haye 1785, Gosse, p. [53]—80, 9,7 x 16,5 cm.

Ein Akt. In Prosa und Vaudevilles. Ohne Melodien.

Vgl. Sonneck 617. 19 814/3

513

L'IMPROMTU DU PONT-NEUF. PIECE D'UN ACTE. Faite par Monsieur P xx Pour la Naissance de Monseigneur LE DAUPHIN. Representée pour la troisième fois gratis par l'Opéra-Comique, à la Foire Saint Laurent le 9 Septembre 1729.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VII, p. [295]—322, 1 Kupfer von Demarne, 9,5 x 16,4 cm.

Text von Panard. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 617. R 408/7

Der im Schaefer verborgene Koenig. Siehe Metastasio II Re Pastore.

514

Die in der Samaritanin Siegende Gnade. Verfasset von P. W. H. B. v. G. Und in die Musik gebracht von Johann Ernst Eberlin, Hochfuerstlichen Truchseß, und Kapellmeister.

SALZBURG, Gedruckt bey Johann Joseph Mayrs, Hof- und Akademischen Buchdruckers sel. Erbin.

[22] p., 14,7 x 19,2 cm.

Ein Akt. Text von Wolfgang Holzmayr. Musik von Eberlin. R 473

L'incognita riconosciuta. Siehe La Giannetta perseguitata.

515

L'INDIFFERENCE. PROLOGUE. des deux Pièces suivantes. Par Mrs. le Sxx Fxx & d'ORxx. Représentée à la Foire Saint Laurent. 1730.

Le Théâtre de La Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VIII, p. [239]—266, 1 Kupfer nach Bonnard von J. B. Scotin, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 624.

R 408/8

516

L'INDUSTRIE PROLOGUE Des deux Pièces suivantes. Par Mrs. le S^{xx} F^{xx} D'OR^{xx}. Représentée à la Foire Saint Laurent. 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VIII, p. [67]—89, 1 Kupfer nach Bonnard von J. B. Scotin, 9,5 x 16,4 cm.

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

Vgl. Zemine et Almanzor, Les routes du monde.

Sonneck 624.

R 408/8.

517

GL' INGANNI FELICI.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. vii, 92 p., 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist (Pollaroli) nicht erwähnt.

Allacci 892, Loewenberg 1695. Vgl. Wotquenne 86.

15 881/7

518

GL'INGANNI SCAMBIEVOLI INTERMEZZO IN MUSICA A CINQUE VOCI DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO VALLE Dell'illmi Signori Capranica **NEL CARNEVALE DELL'ANNO 1781. DEDICATO ALLA NOBILTA' ROMANA.**

IN ROMA. Con licenza de' Superiori. Si vendono da Agostino Palombini Librajo in Piazza Navona all'Insegna di Sant'ANNA.

38,[1] p., 9,1 x 16,1 cm.

Zwei Teile. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Giuseppe Giordani.

17 357

519

L'INIMICO DELLE DONNE Dramma giocoso per Musica Del Signore Giovanni Bertati da rappresentarsi Nel Piccolo Teatro di S.A.S.E. di Sassonia.

DRESDA, L'ANNO 1775.

149 p., 10 x 16,7 cm. Deutscher Titel. Deutsch-italienischer Text.

Szenarium. Drei Akte. Name des Komponisten Balthasar Galuppi.

17 229

520

Inkle und Yarico. Ein historisches Ballet. In zwey Abtheilungen. Auf dem Herzogl. Hof=Theater aufgefuehrt von Friedrich Koch.

Gotha, 1775.

[8] p., 9,9 x 16,5 cm.

Komponist nicht erwähnt.

17 963

521

L'INNOCENZA DIFESA. Drama per Musica Da rappresentarsi nell'Antico Teatro della Pace nel Carnevale dell'Anno 1720. **DEDICATO ALLA NOBILTA' ROMANA.**

IN ROMA, Nella Stamperia di Antonio de' Rossi 1720. Con licenza de' Superiori.

Si vende dal medesimo Stampatore nella strada del Seminario Romano, vicino alla Rotonda.

67 p., 9,8 x 15,5 cm.

Drei Akte. Argomento. Rollenbesetzung. Szenarium. Weder der Verfasser, Francesco Silvani, noch der Komponist, Giuseppe Maria Orlandini, erwähnt.
Allacci 459, Sonneck 632. 17 223

Die Insel der Liebe. *Siehe* L'Isola d'Amore (Sacchini).

522

LES INTRIGUES D'ARLEQUIN, AUX CHAMPS ELISÉES. COMEDIE EN TROIS ACTES, Accommodé au Théâtre des Comédiens Italiens du Roy de l'Hostel de Bourgogne, par Monsieur ^{xxx}, jamais représentée pour des raisons particulieres, mais pour sa singuliere beauté, jointe à ce volume.

Le Théâtre Italien de Gherardi, Amsterdam 1701, Adrian Braakman, t. ii, p. [433]—570, 1 Kupfer, 9,5 x 15,7 cm.

Drei Akte. Verfasser ist mir unbekannt. Komponist und Melodien nicht erwähnt.

14 208/2

Ipermestra. *Siehe* Hipermestra.

523

IPHIGNIA EN TAURIDE TRAGEDIE MISE EN MUSIQUE, REPRESENTEE A LA COUR PALATINE Le 4. Novembr. 1764. A L'OCCASION DE LA FETE DE S.A.S. L'ELECTEUR PALATIN, PAR ORDRE DE S.A.S. MADAME L'ELECTRICE.

MANNHEIM de l'Imprimerie Electorale.

155 p., 9,5 x 16,1 cm.

Drei Akte. „Sujet de la Pièce.“ Szenarium. Rollenbesetzung. Name des Komponisten Giovanni Francesco de Majo. p. [1]: „Iphigenie en Tauride de Monsieur Verazi, Poète aulique & Secrétaire intime de S.A.S.E. Palatine.“

Loewenberg 1764.

18 501

524

IPHIGÉNIE EN TAURIDE, TRAGÉDIE EN QUATRE ACTES, REPRÉSENTÉE POUR LA PREMIERE FOIS, PAR L'ACADÉMIE-ROYALE DE MUSIQUE, Le Mardi 11 Mai 1779. PRIX XXX SOLS.

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

M.DCC.LXXIX. AVEC APPROBATION ET PRIVILEGE DU ROI.

VI, 50 p. (Sammelband). 17,8 x 23 cm.

Vier Akte und Rollenbesetzung. Guillard als Verfasser und Gluck als Komponist sind erwähnt.

Loewenberg 1779, Sonneck 641.

R 360/8

525

IRA & CLEMENTIA DIANAЕ, IN AGAMEMNONE & IPHIGENIA demonstrata. CELSISSIMO AC REVERENDISSIMO ARCHIEPISCOPO SALISBURGENSI GVIDOBALDO S.R. IMPERII PRINCIPI, S. SEDIS APOST. LEGATO, dedicata Ab Illustri & Academicâ Juventute in novo Theatro exhibita Salisburgi A^o. M.DC.LXI. mense Octob. die decimo quarto.

Ex Typographéo JOANNIS BAPTISTAE MAYR, Aulici & Academici Typographi.

[16] p., 13,7 x 18,3 cm.

Drei Akte, Argumentum (lateinisch-deutsch), Prologus, Catalogus Actorum. Text von Otto Guzinger, Musik von Benjamin Ludovicus Ramhaufski.

R 306

526

Irrgarten der Liebe / Oder Livia und Cleander, Bey Des Durchlauchtigsten Fuersten und Herrn / HERRN Christian / Hertzogs zu Sachsen / Juelich / Cleve und Berg / auch Engern und Westphalen / Landgrafens in Thueringen / Marggrafens zu Meissen / auch Ober- und Nieder-Lausitz Gefuersteten Grafens zu Henneberg / Grafens zu der Marck / Ravensberg und Barby / Herrns zu Ravenstein etc. Hoechst-Erfreulichem Geburths-Fest / War der 23. Febr. Anno 1716. in einer OPERETTE unterthaenigst aufgefuehret.

Weissenfels — Druckts Joh. Christoph Bruehl / F. S. Hoff-Buchdr.

28 p., 21 x 33 cm.

Drei Akte, Inhalt. Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt. Vertont von J. A. Kobelius. 4° R 9

527

Der Irrwisch, oder Endlich fand er Sie. Eine Operette in drey Acten.

Stuttgart, Zu finden bey Christoph Gottfried Maentler, Buchdrucker. 1779.

72 p., 9 x 15,6 cm. (Sammelband.)

Weder der Verfasser, Christoph Friedrich Bretzner, noch der Komponist, Christian Ludwig Dieter, erwähnt.

Sonneck 645, vgl. Loewenberg 1780.

18 430

528

ISABELLE ET GERTRUDE, OU LES SYLPHES SUPPOSÉS, COMEDIE EN UN ACTE, MESLE'E D'Ariettes, Par Mr. FAVART. La Musique est de Mr. BLAISE. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 14 Août 1765.

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

56 p., 10,3 x 17 cm. (Sammelband.)

p. 41/42, 44—56 Melodien.

Loewenberg 1765.

17 420

529

ISABELLE GROSSE PAR VERTU. PARADE. Représentée le Mardi-Gras 1738.

Théâtre des Boulevards, t. ii, Mahon 1756, Langlois, p. [63]—88, 9,5 x 16,2 cm.

Couplets p. 81 f. Verfasser nicht erwähnt.

14 203/2

530

ISACCO FIGURA DEL REDENTORE. Azione Sacra scritta dall' Autore in Vienna d'ordine dell' Imperator CARLO VI. ed eseguita la prima volta con Musica del PREDIERI nella Cappella Cesarea la settimana Santa dell' anno 1740..

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XI, p. 237—273,

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

Zwei Teile, Avvertimento.

R 251/11

531

ISIS, TRAGEDIE EN MUSIQUE. ORNÉE D'ENTRÉES DE BALLET, de Machines, & de Changemens de Theatre, Representée devant Sa Majesté à Saint Germain en Laye. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXVI.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1684, Abraham Wolfgang, t. II, 69 p. (incl. Front.),

8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue, Rollenbesetzung. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 647, Loewenberg 1677.

R 407/2

532

L'ISLE DE LA FOLIE, Représentée par les Comédiens Italiens Ordinaires du Roi, le 24 Septembre 1734. Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comédiens du Roi.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, t. iv, Paris 1731—38 (1. Auflage), Briasson, p. [139]—190, 9,5 x 16,5 cm.

Ein Akt. Melodien in t. iii. 17 961/4

533

L'ISLE DES AMAZONES. Pièce d'un Acte. Par Mrs le Sxx. & D'Orxx. Qui devoit être représentée à la Foire de Saint Laurent 1718. mais dont on n'eut pas besoin, & que la suppression de l'Opéra Comique a empêché d'être jouée depuis.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. iii, p. [331]—376, 1 Kupfer nach Bonnard von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 648. R 408/3

534

L'ISLE DU MARIAGE. OPERA-COMIQUE EN UN ACTE. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de la Foire S. Laurent le 20^e jour d'Août 1733.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [223]—279, 1 Kupfer (unsign.), 9,5 x 16,4 cm.

Text von Carolet. Die Arien von Corrette. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 648. R 408/10

535

L'ISLE SAUVAGE, COMÉDIE. EN TROIS ACTES, AVEC UN DIVERTISSEMENT. Représentée pour la première fois, le 5 Juillet 1743.

Oeuvres de Théâtre de Monsieur de Saintfoix, t. i, Paris 1748, Prault fils, p. [169]—231, 9,5 x 16,4 cm.

Komponist nicht erwähnt. 15 155

536

L'ISLE SONANTE, OPÉRA-COMIQUE, EN TROIS ACTES. Représentée par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Lundi 4 Janvier 1768.

Théâtre de Société, t. i, La Haye 1777, Gueffier, p. [393]—450, 9,5 x 16,7 cm.

Drei Akte. Avertissement mit dem Namen des Komponisten Monsigny. Der Verfasser, Charles Collé, ist nicht erwähnt. 14 204/1

537

L'ISOLA D'AMORE DRAMMA GIOCOSO DA RAPPRESENTARSI NEL TEATRO DI Ratisbona per ordine di sua Altezza Serenissima il Signor Principe della Torre e Tassis Commissario Principale etc. etc. Ratisbona, 1775.

139 p., 10,7 x 17,5 cm.

Zwei Akte, Rollenbesetzung und Name des Komponisten Antonio Sacchini. Deutsche Titelseite „Die Insel der Liebe“. Text des Buches in italienischer und deutscher Sprache. Textverfasser nicht erwähnt.

Loewenberg 1766, Sonneck 650. R 186

538

L'ISOLA DISABITATA. Quest' Azione teatrale fu scritta dall' Autore in Vienna l'anno 1752, per la Real Corte Cattolica, dove venne magnificamente rappresentata la prima volta con Musica del BONNO, sotto la direzione del celebre Cavalier BROSCHI.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. X, 36 p., 2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani und C. Dall' Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Ein Akt, Argomento.

Vgl. Loewenberg 1768, 1779.

R 251/10

539

ISSIPILE. Dramma rappresentato la prima volta con Musica del CONTI nel picciolo interno teatro della Corte Cesarea, alla presenza degli Augustissimi Sovrani, nell' Carnevale del 1732.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. ii, 90 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani u. C. Dall' Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Loewenberg 1732.

R 251/2

L'Italien. Siehe Les originaux.

540

L'ISSIPILE. DRAMA PER MUSICA DA RAPPRESENTARSI NELLA CESAREA CORTE PER COMANDO AUGUSTISSIMO NEL CARNEVALE DELL' ANNO MDCCXXXII. La Poesia è del Sig. Abbate Pietro Metastasio, Poeta di Sua Maestà Ces. e Catt. La Musica è del Sig. Francesco Conti, Compositore di Camera, e Tiorbista di Sua Maestà Cesarea e Cattolica.

VIENNA D'AUSTRIA, Appresso Gio. Pietro Van Ghelen, Stampatore di Corte di Sua Maestà Ces., e Regia Catt.

68 p. 11 x 16,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Szenarium. Ballettmusik von N. Matteis.

Allacci 475, Loewenberg 1732, Sonneck 655.

R 525

541

L'ITALIENNE FRANÇOISE, Comedie Française en trois Actes, un Prologue & des Inter-médes. Représentée le 15 Decembre 1725.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 158—163, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie die Gesangseinlagen (Texte). Die Verfasser, Dominique, Romagnesi, Fuzelier, sind nicht erwähnt.

14 199/1

Ixion. Siehe Les élémens, Ballett.

542

Die Jagd. Eine komische Oper, in drey Aufzuegen. Zweyte Auflage.

Leipzig, in der Dyckischen Buchhandlung, 1771.

224 p., 8,4 x 16,4 cm.

Weder der Verf. Chr. Felix Weiße, noch der Komponist J. A. Hiller erwähnt. p. 12: „Dieses Stück ist zum Theil aus dem Lustspiele: la Partie de chasse de Henri iv, genommen.“

Vgl. Sonneck 658, Loewenberg 1770.

20 632

543

Die Jagd. Eine komische Oper in drey Aufzuegen.

[C. F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1771, Dyckische Buchhandlung, t. iii, 224 p., 9 x 15,5 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 658, Loewenberg 1770.

18 190/3

544

Die Jagd. Eine komische Oper in drey Aufzuegen.

Komische Opern von C. F. Weisse, Carlsruhe 1778, Schmieder, 3. Teil. 134 p., 10 x 17,4 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Sonneck 658, Loewenberg 1770.

18 650

545

Die JagdLust, Wurde an dem hohen Geburthsfeste Der Durchlauchtigsten Fuerstin und Frauen, FRAUEN Bernhardinen Christianen Sophien, Vermaehlter Fuerstin zu Schwarzburg, Gebornen Herzogin zu Sachsen, Juelich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen, Landgraefin in Thueringen, Marggraefin zu Meissen, gefuersteten Graefin zu Henneberg, Graefin zu der Marck, Ravensberg und Hohenstein, Frauen zu Ravenstein, Arnstadt, Sondershausen, Leutenberg, Lohra und Clettenberg ec. ec. Als dasselbe am 5ten May 1748. durch seine beglueckte Erscheinung das gantze Land erfreuete, Auf hohen Befehl in nachstehender MUSIC nach der Composition Georg Gebels, Fuerstl. Schwarburgis. ConcertMeisters, unterthaenigst aufgefuehret von Der saemmtl. Fuerstlichen HofCapelle.

Rudolstadt, Gedruckt bey Joh. Heinr. Loewens, F. S. Hofbuchdruckers hinterl. Witbe.

[8] p., 26 x 40 cm.

2° R 39

546

LE JARDINIER ET SON SEIGNEUR, OPERA COMIQUE, En un Acte, en Prose, mêlé de morceaux de Musique, représentée sur le Théâtre de la Foire Saint-Germain le Mercredi 18 Février 1761. Par M. SEDAINE. La Musique de M. Philidor. La Musique des Ariettes s'y trouve imprimée.

A PARIS. Chez CLAUDE HERISSANT, Libraire-Imprimeur, rue Neuve—Notre Dame, aux trois Vertus.

M.DCC.LXI. Avec Approbation & Privilege du Roi.

48, 30 p., 10 x 15,9 cm.

Avertissement. Rollenbesetzung. Die Melodien auf den letzten 30 p.

Loewenberg 1761.

18 165

Jason, ou La toison d'or. Vgl. Arlequin Jason.

547

Das Jauchzende GroßBritannien. An dem Hoehstfeyerlichst begangenen Hohen KroenungsFeste Ihr. Koenigl. Koenigl. Majest. Majest. GEORGII, des II. Und WILHELMINAE CAROLINAE, Koenigs und Koenigin Von GroßBritannien, ec. ec. ec. Auf gnaedigen Befehl Sr. Excellentz Hn. CYRILLI von WICH, Sr. GroßBritannischen Majest. an die Printzen und HanseeStaedte des NiederSaechsischen Crayses Hochbetrauten Envoyé Extraordinaire &c. In einem Musicalischen Divertissement Und einer vierfachen Praechtigen Illumination, Am 21. Octobr. Ao. 1727. Auf dem Hamburgischen SchauPlatze Zur unterthaenigsten Freudens

Bezeugung vorgestellt.

Gedruckt mit Stromerschen Schriftten.

Unpaginiert, 15,6 x 19,3 cm.

Drei Akte. Rollenbesetzung. Name des Verfassers J. P. Praetorius. Komponist nicht erwähnt. 17 784

Jeannot et Jeannette. *Siehe* Les ensorcelés.

548

JÉRÔME ET FANCHONNETTE, PASTORALE DE LA GRENOUILLERE, EN UN ACTE: Par M. VADÉ. Représentée pour la première fois sur le Théâtre de l' Opéra Comique, le 18 Février 1755. NOUVELLE EDITION. Augmentée des Complimens de la Foire S. Germain.

Vadé, Oeuvres, t. ii, La Haye 1785, Gosse, p. [87]—134, 9,7 x 16,5 cm.

Vaudevilles. Rollenbesetzung. Melodien im Text. 19 814/2

549

LES JEUNES MARIÉS, OPERA-COMIQUE EN UN ACTE. Représenté sur le Théâtre de la Foire S. Germain, le 15 Mars. 1755. NOUVELLE ÉDITION.

A PARIS, Chez DUCHESNE, Libraire, rue S. Jacques, au-dessous de la Fontaine Sainr[!] Benoît, au Temple du Goût. M.DCC.LVII. Avec Approbation & Privilège du Roi.

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

Rollenbesetzung. Melodien im Text. Prosa und Vaudevilles. Musik u. a. von Blaise und Rochar. Sonneck vermerkt, daß Parfaict und Font (wie auch Schatz) den Text Favart zuweisen (und nicht dem in der Originalausgabe von 1751 genannten Parmentier).

Sonneck 663.

15 433/7

550

LE JEUNE VIEILLARD. Pièce en trois Actes, tirée des Contes Persans. Représentée à la Foire de S. Laurent 1722. par Les Comédiens Italiens de S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orleans Régent.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1724, Ganeau, t. V, p. [141]—268, 1 Kupfer nach Bonnart von F. Poilly, 9,5 x 16,4 cm.

Prosatext von Le Sage, Fuzelier und D'Orneval. Musik von Jean Joseph Mouret. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 663.

R 408/5

551

JOCONDE, OPÉRA-COMIQUE, EN DEUX ACTES, EN VAUDEVILLES & EN PROSE.

Théâtre de Société, t.ii, La Haye 1777, Gueffier, p. [35]—114, 9,5 x 16,7 cm.

Zwei Akte. p. [36]: « Tout est de Mode en France: celle des Pièces en Vaudevilles s'est soutenue pendant plus de 40 ans. Depuis près de 14 ans, les Pièces à Ariettes ont la vogue. Vivront-elles aussi longtems que celles qu'elles ont tuées? L'inconstance du François, dans ses plaisirs, paroît rendre cette question facile à décider. Quoi qu'il en soit, comme le Vaudeville est aujourd'hui totalement tombé, il étoit venu dans l'idée de refondre en Prose, Joconde & le Rossignol, pour se conformer au goût d'à présent, & n'avoir pas l'air antique; mais c'est une besogne aisée, que ceux qui voudront jouer ces Pièces dans leur Société, pourront faire, aussi-bien & mieux même qu'on auroit pu l'exécuter. Vu le dégoût que la musique moderne a jetté sur les airs des anciens Vaudevilles, Joconde & le Rossignol gagneroient actuellement, peut-être, à être mis en Prose. C'est un simple avis que l'on donne à ceux qui voudroient en tenter l'essai. Leur succès seroit encore plus sûr dans ce moment-ci, si quelque Musicien aidé d'un Parodiste adroit, en faisoit des Pièces à Ariettes.» Mit Melodien im Text. Komponist und Verfasser (Charles Collé) nicht erwähnt. 14 204/2

Jokei. Vgl. Arlequin Jokei.

552

LE JOUEUR, PARODIE. Par les Srs DOMINIQUE & ROMAGNESI, Comédiens Italiens ordinaires du Roi. Représentée pour la première fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 21. Juillet 1729.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. IV, p. [183]—202, 9,5 x 15,7 cm.

Ein Akt. Musik von Mouret. Die Melodien am Schluß des Bandes. Parodie auf „Il marito giogatore e la moglie bacchettona“.

Loewenberg 1718, Sonneck 732. 18 000/4

553

—, Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung (1731), t. III, p. [283]—304. 17 961/3

Le Joueur. Vgl. Baiocco et Serpilla.

554

LE JUGEMENT DE PARIS. Pièce d'un Acte. Par Monsieur D'Or^{xx}. Représentée à la Foire de Saint Laurent 1718.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. III, p. [61]—93, 1 Kupfer nach Bonnart 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 666. R 408/3

555

Arien und Gesaenge aus **Julie und Romeo** einem Schauspiele mit Gesang in drey Aufzuegen, vom Herrn Geheimen Legations-Secretair Gotter. In Musik gesetzt vom Herrn Kapelldirector George Benda.

Berlin, 1793.

16 p., 10 x 15,7 cm.

Drei Aufzüge. Rollenbesetzung. 17 572

556

Arien und Gesaenge aus der komischen Oper in zwey Aufzuegen: **Das Kaestchen mit der Chiffer.** Die Composition ist von Herrn Capellmeister Salieri.

Berlin, 1793.

55 p., 10,4 x 16,5 cm.

Rollenbesetzung. Übersetzung von Christian August Vulpius.

Sonneck 283. 18 148

Kaiser Otto wider die Hunnen. *Siehe* Otto imperator, hunnorum victor.

557

Der kleine Matrose. Ein Singspiel in einem Aufzuge. Die Musik ist vom Professor Gaveaux. Hannover, bey W. Pockwitz. 1799.

[2], 94 p., 9,5 x 16,3 cm.

Der Verfasser, Pigaut-Lebrun, ist nicht erwähnt. Übersetzung von „Le petit matelot“.

17 225

558

Die Kleinmuethige Selbst-Moerderin LUCRETIA. Oder: Die Staats-Thorheit des BRUTUS. Musicalisches Trauer-Spiel.

Barth. Feind's Deutsche Gedichte, Stade 1708, Hinrich Brummer, p. [175]—250, 1 Kupfer (unsign.), 9,7 x 17 cm.

Fünf Akte, Vorbericht. Musik von Reinhard Keiser (nicht erwähnt).

Sonneck 671.

R 302

Der Koenig auf der Jagd. Vgl. *Il Re alla Caccia*.

Koenig der Elfen. *Siehe Oberon.*

559

Der Koenig und der Pachter ein Singspiel in drey Aufzuegen aus dem Franzoesischen uebersetzt mit Musik.

Frankfurt am Mayn mit Andreaeschen Schriften 1773.

102 p., 9,7 x 15,6 cm.

Text von Johann Heinrich Faber und Conrad Gottlieb Pfeffel. Musik von Monsigny.

16 252

560

Gesaenge zu dem heroisch-komischen Singspiel in drey Aufzügen:

Die Koenigin der schwarzen Inseln als Fortsetzung vom Wohltaetigen Derwisch. Die Musik ist vom Herrn Sueßmaier, und nach dem bekannten, und beliebten *Spiegel von Arkadien*, auf dieses Singspiel adaptirt, weil es großen Aufwandes, und der schweren Besetzung wegen der Spiegel nicht auf allen Theatern kann gegeben werden.

1797.

16 p. 10,5 x 17 cm.

Text wahrscheinlich von Johann Schwaldopler (Sonneck).

Loewenberg 1801, Sonneck 672.

R 524

561

LABYRINTHO DE CRETA, Que se representou no Theatro do Bairro alto de Lisboa, no mez de Novembro de 1736.

Theatro Comico Portuguez, t. ii. Lisboa 1759, Luiz Ameno, 186 p., 9,5 x 14,7 cm.

Zwei Akte. Argumento. Szenarium. Verfasser und Komponist (A. José da Silva) sind nicht erwähnt.

15 775/2

562

Der laecherliche Printz JODELET. In einem schertzhafteu Sing-Spiele auf dem Hamburgischen Schau-Platz vorgestellt Im Jahr 1726.

Gedruckt mit Stromerischen Schrifften.

Unpaginiert, 16,3 x 19,7 cm.

Fünf Akte. Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Johann Philipp Praetorius, noch der Komponist, Reinhard Keiser, erwähnt. Mehrere Arien mit italienischem Text. Der Text gründet sich (nach Sonneck) auf Paul Scarrons „Jodelet ou Le maître valet“.

Loewenberg 1726, Sonneck 674.

16 665

563

Der Lahme Husar. Eine comische Oper in zwey Acten. Von Friedrich Koch.

Dresden und Leipzig, in der Breitkopfschen Buchhandlung. 1784.

50 p., 9 x 14,7 cm. Unvollständig.

Der Komponist, Franz Seydelmann, ist nicht erwähnt.

Sonneck 675.

6383

564

LA LANTERNE VERIDIQUE. PIECE EN UN ACTE. Représentée à la Foire S. Laurent. 1732.
 Le Théâtre de la Foire, Paris 1734, Gandouin, t. X, p. [17]—72, 1 Kupfer (unsign.),
 9,5 x 16,4 cm.
 Text von Carolet. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am Schluß des Bandes.
 Sonneck 676. R 408/10

Leopoldus Austriae Marchio. *Siehe* S. Leopoldus Austriae Marchio.

565

Das Leyden Unseres HERRN JESU CHRISTI Abgesungen An dem Hof Des Hochwuerdigst
 Durchlaechtigisten Fuersten, und Herrn Herrn Josephi Bischoffen zu Augspurg, Land-Grafen
 zu Hessen, Fuersten zu Hirschfeld, Grafen zu Katzenelenbogen/Dietz/Ziegenheimb/Nidda/
 Schaumburg/Isenburg, und Buedingen, Infulierten Abbtten zu Foeldwar im Koenigreich
 Hungarn etc. etc. In der Fasten 1757.
 AUGSPURG, Gedruckt, bey Joseph Antoni Labhart, Hoch-Fürstl. Bischöfl. Buchdrucken,
 auf Unser Lieben Frauen Thor.
 [30] p., 15,7 x 19,7 cm.
 Lateinisch-deutscher Text. Zwei Teile. Text von Metastasio. Musik von Pietro Pompeo
 Sales. R 349

566

Die Liebe auf dem Lande, eine komische Oper in drey Aufzuegen.
 [C. F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1771, Dyckische Buchhandlung, t. I, p. [145]—304,
 9 x 15,5 cm.
 Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.
 Vgl. Loewenberg 1768, Sonneck 683. 18 190

567

Die Liebe auf dem Lande, eine komische Oper in drey Aufzuegen.
 Komische Opern von C. F. Weisse, Karlsruhe 1778, Schmieder, 1. Teil, p. [97]—188,
 10 x 17,4 cm.
 Loewenberg 1768, Sonneck 683. 18 650

568

Die Liebe im Narrenhause. Eine komische Oper in zwey Aufzuegen. In Musik gesetzt von
 Hrn. Ditters von Dittersdorf.
 Gottl. Stephanie d. Jüng., Singspiele, Liegnitz 1792, Siegert, p. [255]—350, 10,5 x 16,5 cm.
 Vgl. Loewenberg 1787, Sonneck 684. 18 675

569

Liebe und Philosophie. Ein komisches Singspiel. in drey Akten von A. W. v. L.
 Augsburg 1788.
 250 p., 9,7 x 17 cm.
 Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt. 15 507

570

Gesaenge aus **Liebe, unter den Handwerksleuthen.** Eine Oper aus dem Italienischen des
 Herrn Goldoni, in drey Aufzuegen. Die Musik dazu ist von Herrn Florian Gasmann. Auf-
 gefuehrt von der Mihuleschen Gesellschaft.
 Augsburg 1793.
 45 p., 10 x 17 cm. 17 226

571

Lisuart und Dariolette, oder Die Frage und die Antwort. Eine Comische Oper in zwey Akten.[s. a., s. l.]

36 p., 11,8 x 19,9 cm.

Weder der Verfasser, Daniel Schiebeler, noch der Komponist, Johann Adam Hiller, ist erwähnt.

Vgl. Sonneck 689, Loewenberg 1766.

18 337

572

Arien aus der comischen Oper in drey Aufzuegen, betitelt **Lisuart und Dariolette**, oder die Frage und Antwort.

1771.

24 p., 9,7 x 15,5 cm.

Weder der Verfasser, Daniel Schiebeler, noch der Komponist, Johann Adam Hiller, erwähnt.

Loewenberg 1766.

18 084

Livia und Cleander. *Siehe Irrgarten der Liebe.*

573

Lob-Opffer Der Jahrs-Zeiten / Abgestattet Dem Tag LEOPOLDI, Zu Bezeugung unterthaenigster Freude Vorgestellt In einem Bespraech- und Sing-Spiel / Von Der Hochfuerstlichen Saganischen Jungen Herrschafft. In Regensburg / den 15. Novembris, 1692.

Gedruckt daselbst bey Joh. Georg Hofmann.

[22] p., 19,2 x 30 cm.

Vier Akte, Rollenbesetzung, Vorspiel. Verfasser und Komponist sind nicht erwähnt.

4° R 23

573a

Arien und Gesaenge aus der heroischen Oper in drei Aufzuegen **Lodoiska**. Aus dem Franzoesischen des Fillette-Loroux, frey uebersetzt von C. Herklots. Die Musik ist von Cherubini. Berlin, 1797.

44 p., 9,8 x 16,3 cm.

Drei Aufzuege. Rollenbesetzung.

Loewenberg 1791.

17 502

574

Lottchen am Hofe, eine komische Oper in drey Akten.

[C. F. Weisse], Komische Opern, Leipzig 1771, Dyckische Buchhandlung, t. I, 144 p., 9 x 15,5 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Vgl. Sonneck 696, Loewenberg 1767.

18 190/1

574a

Lottchen am Hofe. Eine komische Oper in drey Akten.

Komische Opern von C. F. Weisse, Carlsruhe 1778, Schmieder, 1. Teil, 96 p., 10 x 17,4 cm.

Der Komponist J. A. Hiller ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1767, Sonneck 696.

18 650

Lucas et Colinette. *Siehe La fête d'amour.*

575

LUCAS NOTARAS CUM FILIIS PERFIDI MAHOMETI SECUNDI CRUENTA VICTIMA
TRAGOEDIA 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 COMITUM DE SCHRATTENBACH,
DOMINI SUI ET PRINCIPIS CLEMENTISSIMI Consecrata, & in Scenam data A MUSIS
BENEDICTINIS SALISBURGI. Die 31. Augusti, & 3. Septembris. Anno 1753.

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

[28] p., 14,5 x 19,2 cm.

Fünf Akte, Argumentum, Prologus. Inhaltsangabe auch in deutscher Sprache. Syllabus
 Personarum. Musik von Johann Ernst Eberlin. Der Verfasser ist nicht erwähnt. R 333

576

LUCILE, COMÉDIE EN UN ACTE, MESLÉE D'ARIETTES, Représentée pour la premiere
 fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 5 Janvier 1769.

A PARIS, CHEZ MERLIN, rue de la Harpe, à S. Joseph. M.DCC.LXX. Avec Approbation
 & Permission.

40 p., 10,3 x 17 cm. (Sammelband.)

Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Quinault, noch der Komponist, Grétry, erwähnt.
 p. 37—39 Melodien.

Loewenberg 1769.

17 420

577

Lucile ein Singspiel in einem Aufzuge aus dem Franzoesischen uebersetzt und von dem
 Uebersetzer selbst herausgegeben. Aufgefuehrt auf dem Churfuerstl. Theater zu Muenchen.
 1778.

39 p., 9,5 x 15,6 cm.

Text von Marmontel. Übersetzung von J. H. Faber. Musik von Grétry.

Loewenberg 1769.

18 591

578

LUCIO PAPIRIO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. I, p.[271]—355,
 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst vertont von Caldara.
 Vgl. Allacci 490, Loewenberg 1719, Sonneck 702.

15 881

579

LUCIO VERO.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iii, p. [87]—168,
 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Argomento. Komponist nicht erwähnt. Zuerst von Pollarolo vertont.

Allacci 895, Sonneck 705, vgl. Loewenberg 1711, 1720, 1764.

15 881/3

Das lustige Elend. Siehe Die Schaeferfeyer, Teil 2: Die drey Lyranten, oder Das lustige Elend.

580

Die lustige Hochzeit. / und Dabey angestellte Bauren=MASQUERADE. In einem Schertz-
 haften Zwischen=Spiele auf dem Hamburgischen Schau=Platze ZurCarnevals=Zeit Ao. 1728.
 vorgestellt.

Gedruckt mit Stromerschen Schrifften.

[14] p., 15,9 x 19,5 cm.

Ein Akt. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt.

18 339

(Wird fortgesetzt)

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Die Zukunft der deutschen Musikforschung

VON HANS JOACHIM MOSER, BERLIN

Tritt man ins achte Lebensjahrzehnt, so gewinnt zwar die immer fernere Vergangenheit, die man persönlich miterlebt hat, an rosenrotem Glanz der Verklärung, und gegenüber der Gegenwart zeigt man lächelnde Gelassenheit. Aber der Gedanke an das, was auf unserem eigenen Arbeitsfelde in nächster Zukunft ohne unser Eingreifenkönnen sich ereignen mag, wird mit vermehrter Neugier hie und da erwogen. Über mehr als die Breite einer Generationsdauer hinweg sich zu bekümmern, wäre müßiges Gedankenspiel, denn wer weiß, was nach dreißig Jahren vom heutigen Europa noch da sein wird, und unserer Enkel musikforscherliches Tun wird entscheidend von den unberechenbaren Wendungen der übrigen Geisteswissenschaften mitbedingt sein. Immerhin lockt es unsereinen, beim Summeziehen des eigenen Lebensertrags die Gesamtlage und den Aufgabenkreis der nächsten Zukunft mit zu bilanzieren.

Als die Musikforschung mit Jahrhundertbeginn in die Schau des Gymnasiasten trat, stand sie in Deutschland auf wenigen Dutzend Augenpaaren, und daß der letztjährige Kölner Kongreß fast tausend Besucher zählte, wäre damals unvorstellbare Utopie gewesen. Ob freilich diese enorme Vermehrung und Ausweitung der Interessentenkreise außer der Quantitäts- eine entsprechende Qualitätssteigerung in sich fasse, ist eine andere Sache, denn „Betriebsamkeit“ nah am Alltag ist ein geringer Ding als Versenkung in die bleibenden Probleme des Fachs und in die Fragestellungen auf weite Sicht, woraus allein wertvolle Wissenschaft erwachsen kann. Womit nicht der Wert persönlicher Fühlungnahme unterschätzt werden soll, durch die der Austausch von Material von Land zu Land erleichtert wird — im Zeitalter der Mikrofilme und Schallbänder wird derlei immer mehr verflüssigt werden —, die allgemein zu erwartende Stoffzunahme wird die Arbeitsvorhaben ähnlich fördern, wie es kürzlich bei der gewaltigen Kenntnismehrung durch W. Boettichers Lassobibliographie Ereignis geworden ist. So braucht man wohl die geringste Besorgnis auf dem Gebiet der Denkmäleraufgaben zu haben — ob es um die künftige Veröffentlichung von Handschriften der deutschen Spätgotik oder um Renaissance- drucke wie Senfls maximilianeisches Prunkmotettenrepertoire bei Grimm und Wyrung (Augsburg 1520) geht, um Generalbaßliedersammlungen und Continuomadrigale des 17. Jahrhunderts oder um Oratorien des 18., um die Quellen der Romantik im 19. Saeculum — dem Ausgrabespaten wird der Vorrat des Besitzenswerten noch lange nicht rar werden. Auch um Dissertationsthemen braucht uns nicht bange zu sein: ob die Schützschüler J. J. Löw, Werner Fabricius und Clemens Thieme, ob viele Teilbereiche in Telemanns Schaffen oder die Stilentwicklung bei Spohr und seinen Schülern — der Möglichkeiten solcher Kleinmonographik ist und bleibt Legion, ohne ins „Pütjerige“ absacken zu müssen. Schwieriger wird schon die Wahl kommender Habilitationsschriften, die natürlich thematisch gewichtiger und weiter umfassend sein sollen als die numerisch heut schwer zu überschauenden Doktorthesen. Andererseits treten geistiges Gewicht und technische Reife der Dozenturanwärter fördernd und persönlichkeitsgeprägt herzu, um größere historische oder raumstilistische Zusammenhänge überschauen und gestalten zu können. So warte ich seit Jahrzehnten z. B. auf eine Zusammenfassung des Deutschvenezianertums um 1600 oder auf eine Erforschung und Darstellung der Kirchenmusik Niederdeutschlands vor der Reformation, ebenso auf eine Historie des Lullysmus oder des deutschen Rokoko in der Musik. Eine Reihe schöner Aufgaben bieten die unvollendeten „ersten Bände“: jeweils der zweite und vielleicht dritte (Schluß-)Band zu Peter Wagners *Geschichte der Messe* und zu Weitzmann-Seifferts *Geschichte der Klaviermusik* (wiewohl mit modernerer

Methodik). Meine *mehrstimmige Vertonung des Evangeliums* bedarf der Ergänzung durch eine solche der Epistel oder eine der Psalmvertonungen, wie ich zu meines Lehrers Kretzschmar *Lied von Albert bis Zelter* das Lied „seit Mozart“ und das Buch *Cordyon* (für die mehrstimmige Continuolyrik) gestellt habe. Auch sind sich die Wissenden wohl darüber einig, daß Kretzschmars *Geschichte der Oper* in der zweiten Hälfte ein bloßer Notbau, um nicht zu sagen: ein Blankowechsel, gewesen ist, den selbst Schiedermaier kaum hat ausfüllen können, da die Entwicklung nur in internationaler Weite und Breite behandelt zu werden vermag.

Im übrigen gibt es kaum ein großes Thema, das nicht nach einem Halbjahrhundert neu behandelt zu werden erforderte: seit den Bachbüchern von Spitta und von Schweitzer ist, ungeachtet der wertvollen Teildarstellungen von Vetter oder Hamel, eine neue Gesamtdarstellung der Johann Sebastianischen Kunstentwicklung vonnöten, eine über das Antiquarische und Anekdotische emporgreifende Haydn-darstellung wird hoffentlich schon vor Beendigung der Haydn-Ausgabe in Arbeit genommen werden, ebenso fehlen streng stilgeschichtliche Fundamentbauten zu Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Schumann, Brahms, Liszt, Strauss, Bruckner, ungeachtet aller Bücherschränke voll Popularbiographien und kennenswerter Briefbände. Selbst über den Weg von *Opéra comique* und Singspiel zur Operette und Revue verlohnten, statt spritziger Publikumsinformationen, formgeschichtliche Untersuchungen, und da derlei verlegerisch sich nicht selbst trägt, wäre zu wünschen, daß selbst solch „menschenfreundlicheren“ Gegenständen das staatliche Mäzenatentum weiterhülfe, um die Auswirkungsmöglichkeit der wirtschaftlich so schwachen deutschen Musikforschung auf die Höhe glücklicherer Auslandsverhältnisse wieder hinaufzuführen. Wobei die gern im Mund geführte Redensart von den „echten“ Problemen einen recht fragwürdigen, weil allzu subjektiven Wertmaßstab darstellt und besser außer Erörterung bliebe — was den Begutachter zufällig interessiert, erscheint ihm leicht als echt —, in Wahrheit dürfte die Frage viel mehr davon abhängen, was ein echter Forscher, ein geborener Problemlöser aus ihr macht und herausholt.

Im ganzen wünschte ich, würde immer mehr die bisherige Einseitigkeit verlassen, nur Musikgeschichte, insbesondere Biographie und Kompositionshistorie, für Musikwissenschaft zu halten — es gibt noch Unendliches zur Lokal-, Stammes-, Länderforschung der Musik zu leisten, zur Instrumentenkunde und exotischen Ton-Systematik. Wieviel Fragen der Formenlehre und der harmonisch-melodischen Einzelphänomene warten auf den umfassenden Musikforscher! Um nur drei Einzelthemen herauszuheben: die übermäßige Sekunde in den Ländern um das Mittelmeer; die Ausbreitungs- und Entwicklungsgeschichte des neapolitanischen Sext- und Quintsextakkords; die Abkunft des *scotch snap* usw., von den Verbreitungsgrenzen der Tonkünstlertypologien und ähnlich verwickelten Gegenständen, von den schwer faßbaren Heinitzischen Homogenitätsforschungen u. a. m. ganz zu schweigen. Wieviel Echtheitsprobleme warten noch der Lösung: wie, wenn das „Kleine“ Bach'sche Magnificat von N. Hanf stammt, und Ricciottis Konzerte von Birckenstock sind? Wer schrieb J. S. Bachs „Italienische“ Kantaten usw.? Dabei möge der Leser nicht glauben, eine strenge „Verfachlichung“ sei mein Ideal — die Brücke zwischen Musikforschung und musikalischer Praxis einschließlich Musikklaientum kann nicht breit und solid genug ausgebaut werden, und zwar nicht nur durch eine lebensvolle Lexikographie und Pädagogik, sondern auch durch stete Unterrichtung der Dirigenten, Sänger, Orchestermusiker, Kritiker, Rundfunkler (die heut noch bekannteste Autorenirrtümer an die Hörer „verkaufen“) über längst erkannte Wahrheiten. Wer schreibt das endlich bei Agenten, Sängern, Kapellmeistern durchschlagende Buch über die mißverständene Notentreue bei freien Vorhalten von Bach bis Weber? Über die Notwendigkeit improvisierter Kadenzten? Über das unentbehrliche Continuospiel bei den Barockmeistern? Über den Unterschied der Fremdwörter Humanismus und Humanität samt humanistisch und human(itär) in- und außerhalb der Musik? Hätte ich über einen Staatsverlag im nächsten Leben zu gebieten, die Pressen sollten für ihn nicht stillstehn, und die jungen Musikwissenschaftler sollten Überstunden bezahlt erhalten . . . Wie gesagt, an Ideen und Themen wird noch lange kein Mangel sein; Tyche

schenke dazu die Verwirklicher, die die seltene Gabe besitzen, Akribie mit Schaukraft und Darstellungsgabe, Zähigkeit des Forschertums mit Schwung und Sprachempfindlichkeit zu verbinden, Lehrfreudigkeit nicht durch Kleingezänk gegen den Fachgenossen zu entwerten, dem Nachwuchs Respekt beizubringen vor dem Werk der Abgetretenen, deren etwaige Irrtümer keinem bösen Willen, sondern notwendig ihrer Situation entsprangen — auch deren Enkel werden demaleinst ihre Väter zu berichtigen haben. Wird solch Respekt einmal Allgemeinbesitz, so braucht uns Alten um die Zukunft der Zunft nicht bange zu sein — es gilt nicht nur, uns vor liebloser Verkennung zu schützen, sondern auch die kommenden Nachfolger trotz kritischer Strenge zu glücklichen Menschen sich formen zu sehn — das Fach selbst wird davon den eigentlichen Gewinn tragen.

*Die Familie Schütz in Weißenfels**

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Ein gleichbetitelter, von Friedrich Keil verfaßter Aufsatz befindet sich in der 1935 in Weißenfels erschienenen Festschrift 1910—1935, 25 Jahre Städtisches Museum Weißenfels. Dieser Aufsatz enthält nach meiner Meinung die bisher richtigste Darstellung der Schütz-schen Familienbeziehungen, soweit sie die Weißenfelser Schütze angehen, kann aber noch ergänzt und geringfügig berichtigt werden.

Auch ein kurzer Aufsatz von K. Spies, *Zur Geschichte der Familie Schütz*¹ wurde mit Nutzen herangezogen. Desgleichen wurde die *Kurtze Beschreibung des (Tit.) Herrn Heinrich Schützen . . . Lebens-Lauff* von Geyer, ferner Emil Reinhardts 1936 in Erfurt erschienene Schrift über *Benjamin Schütz*, Arno Werners *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels* und H. J. Mosers *Schütz-Biographie* (2. Auflage) benutzt. Die Hauptquelle für die folgenden Ausführungen aber bildeten die einschlägigen Akten des Weißenfelser Stadtarchivs und die Kirchenbücher.

Es muß wundernehmen, daß Reinhardt bei so vielen Aktenstudien in Weißenfels zu falschen Ergebnissen gelangt ist. Vielleicht liegt das daran, daß er wohl die vorgefaßte Meinung hatte, Christoph Schütz könne nicht der Sohn, sondern müsse der Bruder von Albrecht Schütz sein. Diese falsche Meinung hat ihn irregeführt, und sie gilt es in erster Linie zu berichtigen. Schon die beiden genannten Verfasser, Keil und Spies, bestätigten die Richtigkeit der Angabe in Geyers *Lebens-Lauff*, daß Albrecht Schütz der Vater von Christoph und der Großvater des Komponisten Heinrich Schütz ist.

Zum Beweis der Richtigkeit dieser Angabe sei hier abgedruckt ein Teil aus dem „Vortragk H. Kem.² *Albrecht Schützens Erben wegen des auslendischen Heinrich Schützens beygesetzten teils wie er in Schrifften übergebenn.*“ In diesem Erbvertrag vom 13. Mai 1594 heißt es: „Kundt und zu wissen sey menniglichen, wie das heute dato die Erbarn weysen wolgelartte und Achtbare Christoff und Andreas die Schützen gebrüdere an einem, und Heinrich Luttrodt, Adam Pracht und Johann Meyner, in Vormundschaft Matthes Schützens³ seligers dreyer unmundiger nachgelaßener Kinder am andern teil zusammen kommen und sich wegen ihres auslendischen Bruders und Veters Heinrich Schützens aus seines Vattern seligers Herrn Albrecht Schützens weiland Bürgers und Raths Kemmerers alhier zu Weißenfels verlassene Erbschaft ausgesetzten Anteils verglichen und vertragen.

Demnach ietz berurter Herr Albrecht Schütz den 28. July Ao 90 in Gott seliglichen entschlaffen und seine nachgelaßene guttere liegende und farende uff seine drey Söhne

* Vgl. auch die Falttafel am Schluß des Heftes.

¹ In „Die Heimat. III. Folge“. Beilage zum „Weißenfelser Tageblatt“, S. 136.

² H. Kem. = Herrn Kämmerer.

³ Seine Witwe heiratete den Organisten und späteren Bürgermeister Heinrich Colander, aus Schwabach gebürtig.

Christoffen, Andreßen und Heinrichen, wo fern derselbe damals⁴ noch am leben gewesen, desgleichen uff seines Sohns Matthesen seligers nachgelaßene drey vnmündige Kinder vererbet . . . Des auslendischen Heinrich Schützens ausgesetzten Antheil aber welcher sich uff Zwey tausent Fünffhundert vnd zwey und siebentzig Gulden erstrecken thud Haben gedachte seine Brüder Christoff und Andreas Zu sich auf Caution empfangen und Innen behalten⁵."

Dieser „auslendische“ Bruder Heinrich ist nicht, wie Reinhardt meinte⁶, der 1607 in Marburg studierende, 1586 geborene Sohn von Matthes Schütz, sondern der 1560 geborene Sohn Albrechts. Von diesem Heinrich heißt es in dem „Vortragk“ vom 13. Mai 1594 weiter: „Auch ihr⁷ Bruder do ehr von Weißenfels hinweggezogen nur xxj Jahr altt und xiiij Jahr⁸ nicht einheimisch gewesen und also sein ganzes Altter ietziger Zeitt⁹ do ehr noch am leben sein sollte nur 34 Jahr aus trüge¹⁰." Dieser Heinrich, ein Onkel des Komponisten, galt damals als verschollen, und er scheint nicht wieder aufgetaucht zu sein. Er wird noch an andern Stellen in Weißenfeler Akten der „auslendische Bruder“ genannt.

So hatte also der Weißenfeler Kämmerer Albrecht Schütz vier Söhne, nämlich Christoph, Andreas, Matthes und Heinrich. Matthes starb vor seinem Vater, im Jahre 1587, Heinrich war verschollen; es blieben also als Erben Christoph, Andreas und die drei Kinder des verstorbenen Matthes, nämlich Katharina (geb. 1580), Anna (geb. 1584) und Heinrich (geb. 1586). Die 1594 noch lebende Witwe, Anna, wurde nicht erwähnt. Sie starb erst 1597.

Wie kam nun Albrecht Schütz nach Weißenfels? Sicheres läßt sich darüber nicht feststellen; der Grund ist aber zu vermuten. Schon Keil und Reinhardt erwähnten, daß Albrecht Schütz 1563 in Weißenfels erstmalig bezeugt wurde, nämlich im Taufregister als Pate bei „Gregor Dicken Kind Gertraut“. „Albrecht Schütz von Kosteritz in Ambt Gera“¹¹ heißt es da. Ab 1571 finden wir seinen Namen des öfteren in den Kirchenbüchern als Pate erwähnt; in diesem Jahre zog er nämlich von Köstritz nach Weißenfels. Er zahlte damals 1 Neuschock 3 Groschen für das Bürgerrecht und erhielt im gleichen Jahre 20 Groschen „zu seiner wirtschafft“¹² verehrt. Er heiratete also im Jahre 1571 in Weißenfels. Sollte seine zweite (oder dritte?) Frau, von der wir nur den Vornamen, Anna, kennen, nicht etwa die Besitzerin des Gasthofes „Zum güldenen Ring“ gewesen sein? Zu vermuten ist das; denn diesen Gasthof besaß er ja später nachweislich. Albrecht trat sehr bald in den Rat der Stadt Weißenfels ein und brachte es bis zum Kämmerer. Er wurde in Akten „Gerauiensis“¹³ und „Kistritianus“¹⁴ genannt.

Außer dem Gasthof zum Ring besaß er noch ein Haus im Klingenviertel. Seine Witwe verkaufte es an Günter Heerwagen¹⁵. Dieser war der Schwiegersohn ihres Stiefsohns Andreas. 1603 tauchte in Weißenfels ein anderer „Albricht Schütz von Gosteritz“ auf und erwarb das Bürgerrecht für 2 Schock 6 Groschen¹⁶. Anfang Juni des folgenden Jahres erhielt er 1 Schock 4 Groschen „an Getrencke zu . . . seiner wirtschafft verehret“¹⁷, d. h. zu seiner Hochzeit. Wir kennen auch hier wieder nur den Vornamen der Frau, Magdalena. Am 3. Dezember 1604 stand „Der Günter Heerwagen Bruder Albrecht Schütz“ bei Tobias

4 Gemeint ist: beim Tode Albrechts.

5 052 g, S. 249 b. f.

6 S. 48, Anm. 116.

7 Nämlich Christophs und Andreas' Bruder.

8 21 Jahre und 13 Jahr.

9 1594.

10 052 g, S. 251.

11 Taufregister 1561—88.

12 Beides: Jahrrechnung 1570/71, 021 b.

13 Handelbuch 1576—87, 01 e.

14 Stadtgerichtsprotokoll 1585/86, 05 h.

15 Reinhardt, S. 30.

16 Jahrrechnung 1603/4, 022 f.

17 Jahrrechnung 1604/5, 022 g.

Albrechts Kind Sophia Pate¹⁸. Im „*Taufregister 1589—1614*“ wurde er bei der Eintragung der gleichen Taufe „*Albertus Schütz von Gera*“ genannt. Am 11. Juli 1606 wurde „*Albertus Schützens K. Magdalena*“ getauft; Paten waren „*Magdalena Fabers, Jungfrau Dorothea Colanders, M. Andreas Ungebauer, Schulpraeceptor Alhier*“¹⁹. Acht Monate später, am 15. März 1607, trug man Albrecht Schütz bereits zu Grabe²⁰. Seine Witwe heiratete Hans Ferber.

Albrecht Schütz' des Jüngeren Schwager Günther Heerwagen war schon am 8. Dezember 1602 bestattet worden²¹. Es hat den Anschein, als ob die Übersiedlung Albrechts von Köstritz nach Weißenfels mit seines Schwagers Tode zusammenhing. Er wird sich der beiden Kinder seiner verwitweten Schwester angenommen haben. Als er dann dazu wohl wegen Krankheit nicht mehr fähig war, mußte sich Andreas Schütz, der Vater Albrechts und der Frau Günther Heerwagens, der Kinder annehmen. Am 7. Februar 1607 wurde ihm Vollmacht erteilt, Forderungen der Kinder des verstorbenen Günther Heerwagen, deren Vormünder Ratskämmerer Barthel Schlegel und Lohgerber Hans Müller waren, von Wolf und Kurt von Heringen zu Mittelhausen einzutreiben²².

Daß Günther Heerwagens Frau, dann Witwe, Andreas Schütz' Tochter war, geht einwandfrei hervor aus dem „*Vortragk zwischen Günther Herwagens Erben vndt derer Mutter vnd Stieffvatern, wie er in schriften vbergeben*“ vom 30. 12. 1604^{22a}. Hierin wird Andreas Schütz mehrmals ihr Vater genannt. Also muß ihr Bruder Albrecht der Sohn des Andreas Schütz gewesen sein. Günther Heerwagens Frau hieß Martha. Sie heiratete in zweiter Ehe Benedikt Richter. Aus erster Ehe hatte sie zwei Söhne, Caspar und Günther.

Nach dem erwähnten Aufsatz von Spies übernahm Andreas Schütz nach seines Bruders Christoph Übersiedlung nach Weißenfels in Köstritz die Bewirtschaftung des Oberen Gasthofs (Goldener Kranich) im Jahre 1590. Sechs Jahre später hat er ihn — nach Spies — an den Schafmeister Paul Gruner in Caaschwitz verkauft. 1607 wohnte Andreas Schütz in Allstädt²³.

Christoph Schütz, der Vater des Komponisten Heinrich Schütz, erwarb am 26. September 1590 das Bürgerrecht in Weißenfels für 2 Schock 6 Groschen²⁴, also wenige Wochen nach dem Tode seines Vaters, des Kämmerers Albrecht. Er wird demnach schon im Sommer 1590 nach Weißenfels gezogen sein mit seinen Kindern, für die er dann am 27. August 1606 für 4 Neuschock das Bürgerrecht erwarb²⁵. Er hatte damals sechs Kinder, fünf Söhne und eine Tochter. Der älteste Sohn, Johann, war 1606 schon verheiratet²⁶ und sicherlich in selbständiger Stellung, aber nicht in Weißenfels²⁷.

Der nächstälteste Sohn, Christoph, in den Weißenfelser Akten meistens „*Christof Schütz der Jüngere*“ genannt, heiratete in Weißenfels in der Woche Misericordias domini 1606 und erhielt vom Rat der Stadt 1 Schock 4 Groschen „*An 16. K.*“²⁸ *Rein Wein . . . uff seine wirdtschafft*“²⁹ verehrt. Seine Frau Marta war eine geborene Ferber. Er betrieb mit

18 Registratur undt Vorzeichnus der Täufling und Pathenn . . . (1601—10) 080 a.

19 Ebenda.

20 Ebenda.

21 Ebenda.

22 052 f, S. 13.

22a 052 g

23 Ebenda.

24 Jahrrechnung 1589/90, 021 r.

25 Jahrrechnung 1605/6, 022 h: *iiij Nsch Kemer Christof Schützs wegen seiner fünff Kinder, so er mit anhero bracht, damit dieselben alß andere Bürgers Kinder das Bürger Recht haben möchten, ist Ihme wegen sein und seines Vatern seliegen wohlverdienst und zu keiner neuerung also nachgelaßen und dorauß Christoff Schützs der Jünger sein Sohn Zum Bürger angenommen, den 27. Augusti*“.

26 Der Rat der Stadt schickte ihm „*j Sch xxj g An 3 Dickthalern . . hochzeitlich Vorehrung nach Schleitz*“.

27 „*Johanna Schützen Braut von Schleitz*“ stand am 26. 12. 1602 in Weißenfels bei „*Andreas Fischers, eins Schneiders K. Maria*“ Pate.

28 K. = Kannen.

29 Im Sterberegister steht geschrieben: „*Christof Schütz des Stadtrichters Sohn (erat vir bonus pius rebus expediendis idoneus) Item Sein Töchterlein kamen beyde ihn ein grab.*“

Benedikt Richter zusammen einen Tuchhandel. Sein Söhnchen Heinrich starb im Februar 1609 im Alter von sieben Wochen; sein Töchterchen Justina mit ihm am gleichen Tage — 7. August 1610 — an der Pest²⁹. Acht Wochen nach seinem Tode gebar seine verwitwete Gattin noch ein Mägdlein namens Dorothea. Diese heiratete 1633 den Magister Erfurt.

Die vier anderen Kinder, die Christoph Schütz von Köstritz mit nach Weißenfels brachte, waren David (Geburtstag nicht bekannt), Dorothea (geb. 9. 3. 1584), Heinrich, der Komponist (geb. 8. 10. 1585) und Georg (geb. 22. 6. 1587).

David ist wohl bisher nicht als Sohn Christoph Schütz' erwähnt worden, war es aber nach Kirchenbucheintragungen³⁰ unzweifelhaft. Am 16. Juni 1597 stand „*Davit H.³¹ Christoph Schützs Sohn*“ bei *Hans Neßen K.(ind) Georg*“ Pate. Am 25. Januar 1609 wurde er noch einmal als Pate genannt. Bald darauf starb er und wurde am 17. März 1609 bestattet. Auch in der Eintragung im Sterberegister steht „*K.³² Christoff Schützens Sohnn Davidt*“³³.

Dorotheas Name steht in den Taufregistern sehr oft unter den Paten verzeichnet. Schon als Zehnjährige begann sie mit dem Patestehen. Sie wird fast immer Herrn Christoph Schütz' Tochter genannt.

Vom Komponisten Heinrich braucht an dieser Stelle nichts erwähnt zu werden. Von Georgs Leben ist auch genug bekannt.

In Weißenfels wurden Christoph Schütz und seiner Ehefrau Euphrosyne geb. Bieger noch fünf Kinder geboren, Euphrosyne (get. 9. 11. 1592), Christianus (get. 16. 2. 1595), Benjamin (get. 25. 12. 1596), Justina (get. 13. 11. 1598) und Valerius (get. 8. 3. 1601).

In dem im Kirchenbuchamt zu Weißenfels befindlichen Taufregister³⁴ wird der Letztgenannte Vallentinus genannt, in der nicht wörtlichen Abschrift des Stadtarchivs aber Valerius. Die Eintragung in dieser Zweitschrift stammt vom Bürgermeister Magister Peter Horn, der selbst bei diesem Kinde Pate gestanden hatte und den Namen also wohl wissen mußte. Beide Eintragungen stimmen im Datum und in der Angabe der Paten überein, nur nicht in der des Namens des Täuflings; Valerius ist der richtige Name³⁵.

Christoph Schütz gelangte früh in den Rat der Stadt Weißenfels und stieg vom Ratsfreund über Kämmerer und Stadtrichter zu Amt und Würde des Bürgermeisters auf. Er besaß als väterliches Erbe den Gasthof zum güldenen Ring, der in seinen alten Gebäuden schon längst nicht mehr vorhanden ist. 1615 kaufte er von Christoph Schallers Erben den in der Nikolaistraße gelegenen Gasthof „Zur güldenen Sackpfeife“, nach der wieder sichtbar gemachten alten Inschrift auch „Zum güldenen Esel“ geheiß. Er benannte ihn sogleich nach seinem Namen „Zum Schützen“. So heißt er noch jetzt, und an dem von ihm angebauten Erker kann man noch heute lesen „CHRISTOF SCHVTZ 1616“.

Nach den Steuergeschoßanschlägen von 1609 und 1612³⁶ war er nächst Christoph Schaller, dem Besitzer des Gasthofs „Zur güldenen Sackpfeife“, der höchstbesteuerte Bürger der Stadt Weißenfels. Er besaß a. u. längere Zeit eines der beiden Rittergüter zu Uichteritz bei Weißenfels. Er starb am 9. 10. 1631, über achtzigjährig³⁷. Seine Frau Euphrosyne überlebte ihn um rund dreieinhalb Jahre; sie wurde am 5. Februar 1635 beigesetzt.

Von beider großem Sohn sei hier nur einiges angeführt, was bisher wohl nicht genau bekannt war. Daß sich Heinrich Schütz zur Stadt Weißenfels immer stark hingezogen fühlte, weiß man längst. Es ist auch bekannt, daß er in seinen letzten Lebensjahren oft in der

³⁰ Taufregister 1589/1614.

³¹ H = Herrn.

³² K = Kämmerer.

³³ 080 a.

³⁴ 1589—1614.

³⁵ 080 a.

³⁶ Beide in einem Bande, 091 d.

³⁷ Nach K. Spies trat Christoph Schütz 1612 in einem Prozeß als Zeuge auf und erklärte, nach seinem Alter befragt, er sei 62 Jahre alt. Danach muß er 1549 oder 1550 geboren sein.

kleinen, stillen Saalestadt gewesen ist und daß er ein Haus in der Nikolaistraße³⁸ besessen hat; nur scheint bisher das Jahr des Hauskaufs nicht genau genannt worden zu sein. Nach dem Ratshandelsbuch 1650—52, in dem sich die Abschrift des Kaufvertrags befindet, geschah das im Jahre 1651³⁹.

Drei Jahre später — 1654 — vermachte er den beiden Weißenfelder Hospitälern eine Stiftung in Höhe von 100 Gulden mit der Bestimmung, daß die 5 Gulden Zinsen alljährlich an seinem Namenstage an die „Hospitalisten“ verteilt werden sollten, und zwar an die des Laurentiushospitals, das „*reiche*“ genannt, 2, an die des Nikolaihospitals, des „*armen*“, aber 3 Gulden⁴⁰.

Mindestens zweimal wurden Mitglieder des Rates der Stadt Weißenfels, die amtlich in Dresden zu tun hatten, im Hause Heinrich Schütz' beköstigt, so nachweislich 1623⁴¹ und 1631⁴².

Sehr zahlreich sind in Weißenfelder Akten Eintragungen, die Glieder der Familie Schütz betreffen. Auch der Name des Komponisten kommt nicht selten vor, war Heinrich Schütz doch Weißenfelder Haus- und Grundbesitzer und Steuerzahler, empfing auch einige Male eine Verehrung, wenn er dem Rat der Stadt eigene Kompositionen überreicht hatte; doch letzteres dürfte schon allgemeiner bekannt sein, so daß es sich erübrigt, es an dieser Stelle zu wiederholen.

Die Stadt Weißenfels kann sich glücklich schätzen, noch zwei Gebäude zu besitzen, in denen der große Heinrich Schütz aus- und eingegangen ist; der heute „Hotel zum Schützen“ genannte, 1544 erbaute Gasthof und das um 1550 erbaute Haus, das Heinrich Schütz im Jahre 1651 erwarb. Sie stehen beide nahe beieinander in der Nikolaistraße. In letzterem ist 1956 eine Heinrich-Schütz-Gedenkstätte eingerichtet worden.

Die Musikerfamilie Braun

VON HANS ERDMANN, LÜBECK

Für eine landschaftlich und stammeskundlich orientierte Musikgeschichtsbetrachtung dürfte es von besonderer Bedeutung sein, Musiker-Familien, die sich als wichtige Träger des Musiklebens erwiesen haben, in ihrem genaueren verwandtschaftlichen Zusammenhang kennen zu lernen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts spielte in den Hofkapellen Nord-, Mittel- und Süddeutschlands der Familienname Braun eine herausgehobene Rolle. Nach vorläufiger Kenntnis der Geschichte dieser Musikerfamilie stand am Anfang ihrer Musikantenreihe Anton Braun¹. Er wurde am 6. Februar 1729 in Kassel geboren. Das Datum seines Todes ist unbekannt². Das bisher in der Literatur angegebene Todesjahr 1785 ist unrichtig, denn im Mecklenburgischen Landesarchiv, Schwerin, befindet sich ein Brief³ von seiner Hand aus Kassel, der vom 3. 12. 1787 datiert ist. Selbst noch ein Jahr später — am 26. 12. 1788 — ist Anton Braun als Pate für seinen

³⁸ Nr. 13.

³⁹ 01 h.

⁴⁰ 053 e.

⁴¹ Nicht 1621, wie Keil schrieb. Jahrrechnung 1622/23, 022 y.

⁴² Jahrrechnung 1631/32, 0 23 h.

¹ Hinweise in Cramers *Magazin der Musik* I. S. 145 f., 1783; H. A. C. Reichard: *Theaterkalender*, Berlin 1780, S. 278; 1785, S. 263; W. Lynker: *Geschichte des Theaters und der Musik in Kassel*, 1865, S. 293.

² Das Datum dürfte auch kaum noch zu ermitteln sein, da die Kasseler Kirchenbücher verbrannt sind.

³ In dem Brief bittet Anton Braun den mecklenburgischen Herzog um Anstellung seines Sohnes Moritz als Fagottist der Ludwigscluster Hofkapelle. Moritz war damals in der Würzburger Hofkapelle tätig. Die Berufung kam aber nicht zustande.

Enkel Carl Philipp Anton im Ludwigs-luster Kirchenbuch verzeichnet. Seit 1764 war Anton Braun Mitglied der Hofkapelle in Kassel, wo er zur Spielgruppe der 1. Violinen gehörte. Riemann schreibt ihm eine Reihe von Kompositionen zu: Triosonaten für Flöte, Violine und Generalbaß, op. 1 und 2, 1771; Flötensonaten op. 4, 5, 7; Flötenkonzerte. Da es sich sonderbarerweise nur um Flötenkompositionen handelt, liegen Zweifel an seiner Autorschaft nahe.

Als erstes Kind wurde ihm und seiner Ehefrau Dorothea am 28. August 1753 in Kassel ein Sohn, Johann Braun⁴, geboren, der gleichfalls Violinist wurde. Den ersten Musikunterricht erhielt er bei seinem Vater; später unterrichteten ihn der braunschweigische Kammermusiker Posch bzw. der Kapellmeister J. G. Schwanenberger. Nach einigen Konzertreisen kehrte der Siebzehnjährige im Jahre 1770 nach Kassel zurück, um — wie sein Vater — Mitglied der dortigen Kapelle zu werden. Nach deren Auflösung folgte er 1788 einem Ruf als Konzertmeister der Königin von Preußen (der Gemahlin König Friedrich Wilhelms II.) nach Berlin, wo sein jüngerer Bruder Daniel Johann Braun (Schüler von J. L. Duport) bereits seit 1787 als Cellist in der Hofkapelle tätig war. Neben seinem Hauptberuf konzertierte er seit 1791 in Berlin zusammen mit F. L. Ä. Kuntzen (Bruder seiner Schwägerin, der Ludwigs-luster Hofsängerin Louise Braun, geb. Kuntzen) und seit 1793 auch zusammen mit dem Sänger und Komponisten F. W. Hurka wie dem Klarinettisten F. Tausch. Man rühmt ihm nach, er sei ein ausgezeichnete Geiger gewesen. Er starb 1795 in Berlin.

An Kompositionen liegen von ihm u. a. vor ein Violinkonzert, Hornkonzerte, drei Triosonaten op. 3, ein Cellokonzert op. 4, die Musik zum Ballett *Les Bergers de Cythere*.

Sein Bruder Johann Friedrich Braun⁵, geboren am 15. September 1758⁶ in Kassel, wurde auch Musiker und zwar Oboer. Er war der zweite Sohn von Anton Braun. Nachdem der Vater ihn mit den Anfängen des Oboenspiels vertraut gemacht hatte, übernahm ihn der Kasseler Kammermusiker Barth, später der in Dresden wirkende italienische Oboenvirtuose C. Besozzi zur weiteren Ausbildung. Braun sah die Methode Besozzis jedoch auf die Dauer nicht als für sich geeignet an und entwickelte eigene Grundsätze des Oboenspiels, nach denen sowohl er wie seine Schüler — darunter seine Söhne Carl Philipp und Wilhelm — zu vortrefflichen Erfolgen gelangten. Nach der Dresdener Lehrzeit wurde er am 14. Juni 1777 als Oboer in der Ludwigs-luster Hofkapelle angestellt. In diesem Amte war er 47 Jahre tätig. Im Jahre 1785 hatte er zwar ein anderes Engagement (Koblenz? In der Akte unleserlich) ernsthaft erwogen, der Herzog wußte ihn aber durch Verbesserung seiner Position in Ludwigs-lust zu halten. Am 9. September 1786 verheiratete er sich mit der Sängerin Friederike Louise Ulrica Kuntzen (Tochter des ehemaligen Hofkapellmeisters Kuntzen). Konzertreisen führten ihn u. a. nach Berlin, wo er sich mehrfach vor dem König hören ließ. Kapellmeister E. W. Wolf aus Weimar bezeichnete seinen Ton und Vortrag als „reizend und meisterhaft“. Gerber (1812) druckt ein Urteil von J. A. Schulz über ihn ab: „Er übertrifft seinen Lehrer in Absicht des schönen Tons, den man himmlisch nennen kann, und so ist auch sein Vortrag, besonders im Adagio. Was ihn aber allen Komponisten

⁴ Gerber: *Lexikon der Tonkünstler*, Leipzig, 1790 u. Leipzig, 1812; L. C. v. Ledebur: *Tonkünstler-Lexikon Berlins*, Berlin 1861, S. 73; R. Eitner: *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Leipzig 1900. G. Schilling: *Enzyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften* (1840–42); H. Mendel — A. Reissmann: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, Berlin 1880, Bd. 2, S. 173.

⁵ Gerber a. a. O. Ausgabe von 1790 und 1812. *Berliner Zeitung*, Nekrolog, 1, 356; *AMZ*, Nekrolog, 26, 698; O. Kade: *Die Musikaliensammlung des Großherzogl. Mecklenburg-Schweriner Fürstenhauses*, Schwerin, 1893, S. 184; Cl. Meyer: *Geschichte der Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle*, Schwerin, 1913, S. 145 f.; R. Eitner a. a. O.; G. Schilling a. a. O.; Kabinettsakten im Mecklbg. Landesarchiv, Schwerin; ein Bild von J. F. Braun befindet sich aus dem Besitz von Verwandten aus Wien im Handexemplar von Cl. Meyer „*Geschichte . . .*“ in der Schweriner Landesbibliothek.

⁶ Über das Geburtsdatum gibt es folgende Angaben: Sterberegister von 1824 von Ludwigs-lust: 15. 9. 1758 (siehe oben); Nekrolog der *AMZ*: 15. 9. 1759; *Vollständiges Verzeichniß der Bewohner von Ludwigs-lust vom Jahre 1819*: 15. 9. 1756.

der häufigen sowohl Vokal- als Instrumentalmusiken, die in den herzoglichen Konzerten aufgeführt werden, vorzüglich schätzbar macht und machen muß, ist die seltene Diskretion seiner Begleitung sowohl in obligaten als nicht obligaten Oboepartien, worin ich nicht seines gleichen kenne.“ Johann Friedrich Braun starb am 15. September 1824 in Ludwigslust.

Von seinen Kompositionen seien erwähnt: Sinfonie in C; 24 *Exercices pour l'Hautbois*; Einige Übungsstücke in den schweren Tonarten für angehende Hoboebläser.

Der bereits genannte Carl Philipp Anton Braun⁷ war der älteste Sohn von Johann Friedrich Braun und dessen Ehefrau Louise, geb. Kuntzen; er wurde am 26. Dezember 1788 in Ludwigslust geboren und setzte die Oboertradition seines Vaters, der ihn ausbildete, fort. Der neunzehnjährige junge Künstler wurde Mitglied der Kopenhagener Hofkapelle (1807). 1811 konzertierte er in Leipzig, bei dieser Gelegenheit wurden eine Sinfonie und ein Oboenkonzert seiner Komposition aufgeführt. (Eitner bezieht die Veranstaltung irrtümlich auf den Vater Johann Fr. Braun). In Ludwigslust war er mehrfach bei Hofkonzerten zu Gast. Allerdings gehörte er niemals, wie O. Kade irrtümlich meinte, zur dortigen Hofkapelle. Die von Ledebur (a. a. O., S. 74) seinem Bruder Wilhelm zugeschriebene Mitgliedschaft in der Philharmonischen Gesellschaft in Stockholm (1831) dürfte sich auf ihn beziehen. Sein Bruder Wilhelm widmete ihm ein *Concertino für Oboe und Orchester* (C. F. Peters, Leipzig). Am 11. Juni 1835 starb Carl Philipp Anton Braun in Stockholm. Er komponierte u. a. eine Sinfonie in d, Ouvertüre in c, Sonate für Klavier und Oboe, Sechs Polonaisen, Trauermarsch.

Sein Bruder Wilhelm Theodor Johannes Braun⁸ war der dritte Sohn (das 5. Kind) von Johann Friedrich Braun. Er wurde am 20. September 1796 in Ludwigslust geboren und war, wie sein Bruder Carl Philipp Anton, Oboenschüler des Vaters. Daß er bereits 1809 (also als Dreizehnjähriger!) als „*Kammermusikus in die Königliche Kapelle*“ zu Berlin eintrat, wie Ledebur (a. a. O., S. 74) berichtete, ist unwahrscheinlich. Seine Mitgliedschaft in dieser Kapelle, in der noch sein Onkel, der Cellist Daniel Braun, tätig war, dürfte erst einige Zeit später begonnen haben.

Er verehelichte sich mit seiner Cousine, der Sängerin Kathinka Maria Louise Braun, Tochter seines Würzburger Onkels, des Fagottisten Moritz Braun. Mehrfach konzertierte Wilhelm Braun während seiner Berliner Zeit vor dem mecklenburgischen Hof (z. B. 1821 in Bad Doberan; 1824 in Ludwigslust, bei dieser Gelegenheit zusammen mit seiner Frau). Nach dem Tode seines Vaters übernahm er dessen Stelle als Oboer in der Ludwigsluster Hofkapelle, die er bis zum Jahre 1856 innehatte. An seinem Oboen-Spiel rühmte man „*Reinheit, Kraft, Fülle des Tons, seltene Fertigkeit, Eleganz, bezaubernde Weichheit und Anmut*“. Die von ihm veröffentlichten *Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe*⁹ beruhen auf den Grundlagen, die bereits vom Vater entwickelt waren.

Wilhelm Braun komponierte zahlreiche Werke für Oboe, darunter das dem Bruder Carl Philipp Anton gewidmete *Concertino*, Quartette, Duos, eine Festkantate, Ouvertüren, Divertimenti, Streichquartette, Lieder usw. Seine zahlreichen Kompositionen haben ihn aber nicht überlebt; dagegen wirkte die vom Vater erworbene Meisterschaft im Oboenspiel fruchtbringend für die jüngeren Generationen der Oboer fort. Er starb am 12. Mai 1867 in Schwerin.

⁷ Gerber a. a. O. Ausgabe 1812; Cl. Meyer a. a. O. S. 146; O. Kade a. a. O. S. 184; AMZ, Leipzig 1811, S. 830 und Jahrgang 1812, S. 854.

⁸ Cl. Meyer a. a. O. S. 177; O. Kade a. a. O. S. 185; C. v. Ledebur a. a. O. S. 74; Kabinettsakten im Landesarchiv, Schwerin. Sein Bild befindet sich ebenfalls im Handexemplar von Cl. Meyers „*Geschichte . . .*“ in der Mecklenburgischen Landesbibliothek, Schwerin.

⁹ AMZ, Jahrgang 1823, Nr. 11.

Das Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik

VON LUDWIG FINSCHER, GÖTTINGEN

Das hier zu behandelnde Werk¹, dessen Vorbereitung schon 1930 und dessen Erscheinen 1932 begann, ist auf dem Boden der allgemeinen kirchenmusikalischen und liturgischen Erneuerungsbewegung in der evangelischen Kirche der letzten 30 Jahre erwachsen. Schon für sich genommen eine wissenschaftliche und praktische Leistung von Rang und Gewicht, enthüllt es erst im Zusammenhang dieser Renaissance seine geistesgeschichtliche Bedeutung und stellt sich, wengleich noch unvollendet, bereits als ein mögliches Objekt geistesgeschichtlicher Untersuchung dar.

Die kirchenmusikalische Erneuerung, die nach jahrzehntelangen, in der Breite und Tiefe wenig wirksamen Einzelversuchen am Ende der zwanziger Jahre mit der ganzen Vielschichtigkeit und Wirkungsbreite einer — soweit es die historische Situation zuließ — echten Wiedergeburt begann, hatte weitverzweigte Wurzeln, deren tiefste die Besinnung auf die Kräfte von Kultus und Liturgie für die evangelische Kirche, deren musikalisch folgenreichste die musikalische Jugendbewegung und die beginnende Breitenwirkung der historischen Musikwissenschaft waren. Schützrenaissance und Orgelbewegung, musikalische Jugendbewegung und historische Musikwissenschaft wirkten hier mit- und ineinander, getragen von der fruchtbaren Unruhe der Zeit, aber auch gezeichnet von einem Historizismus deutlich alexandrinischer Prägung, der seine wesentlichen Kräfte an die enzyklopädische Sammlung, Ordnung und Bereitstellung aller Überlieferung wandte. Der so begonnene Prozeß ist noch heute nicht abgeschlossen. Zu seinen ersten und bedeutsamsten Dokumenten auf protestantisch-kirchenmusikalischem Gebiet zählten neben den Ergebnissen der Orgelbewegung Friedrich Blumes Darstellung der evangelischen Kirchenmusik im Bücken-Handbuch, die noch mit der Frage nach der Kirchenmusik in der Liturgie und damit nach der Kirche schloß, und das vorliegende Werk, das mitten im allgemeinen Bemühen stand und steht, diese Frage fruchtbringend zu beantworten. Geistig, wengleich nicht ursächlich, steht das *Handbuch* damit im Zusammenhang mit der Erklärung vom 18. März 1933, in der von der „*kultischen Verwurzelung aller Kirchenmusik*“ die Rede ist (vgl. „Musik und Kirche“ 5, 1933, S. 187 ff., dazu Oskar Söhngen, *Kämpfende Kirchenmusik*, Kassel-Basel [1955], S. 13 ff.); ausdrücklich will es zu seinem Teil „*einer geistigen Erneuerung der evangelischen Kirchenmusik den Weg bereiten*“ (Begleitwort zu Bd. II/1). Der historisch-encyklopädische Ansatz, der dem Werk seine wissenschaftliche Legitimation gibt, wird dabei ganz unmittelbar als lebendig verstanden: Die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung stößt „*in immer tiefere Schichten der abendländischen Musik*“ vor, „*voll der fröhlichen Zuversicht, damit auch an die Wurzel der eigenen Kraft zu gelangen*“ (Söhngen, a. a. O., S. 113). So unterscheidet sich das Werk im wissenschaftlich-encyklopädischen Bemühen von seinem bedeutendsten Vorgänger, Schöberleins *Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesangs*, den zu ersetzen es ausdrücklich bestimmt ist (vgl. dazu Konrad Ameln in „*Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst*“ 42, 1937, S. 251 ff. und 294 ff.). Seine wissenschaftliche Bedeutung liegt in seinem Charakter als Standardwerk; seine praktische Bedeutung hat sich seit dem Erscheinen der ersten Lieferungen überraschend vielfältig gezeigt und erweist

¹ *Handbuch der deutschen evangelischen Kirchenmusik*. Nach den Quellen hrsg. von Konrad Ameln, Christhard Mahrenholz und Wilhelm Thomas unter Mitarbeit von Carl Gerhardt. I. Band. *Der Altargesang*. 1. Teil. *Die einstimmigen Weisen*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1941. XII, 64*, 664 S. 2. Teil. *Die mehrstimmigen Sätze*. Ebenda 1942. XVI, 560 S. 3. Teil. *Die biblischen Historien. Die einstimmigen Weisen*. Bisher erschienen Bogen 1—9, 144 S. 4. Teil. *Die biblischen Historien. Die mehrstimmigen Weisen*. Bisher erschienen Bogen 1—12, 184 S. II. Band. *Das gesungene Bibelwort*. 1. Teil. *Die a-cappella-Werke*. Ebenda 1935. IX, 414 S. III. Band. *Das Gemeindelied*. 1. Teil. *Die einstimmigen Liedweisen*. Bisher erschienen 4^{1/2} Lieferungen. 2. Teil. *Die mehrstimmigen Liedsätze*. Bisher erschienen 6^{1/2} Lieferungen. Zur Besprechung lagen vor Bd. I/1 I/2, II/1 sowie die bisherigen Lieferungen von Bd. I/3 und I/4.

sich auch heute noch als unverbraucht. Die Diskussion über deutsche und eingedeutschte Gregorianik, die heute weitgehend eingeführte, aus dem *Handbuch* entwickelte Psalliertafel (vgl. dazu am Rande die Kontroverse Lipphardt—Brodde—Mehl in „Musik und Kirche“ 23, 1953, S. 135 ff.; 24, 1954, S. 22 ff., 115 ff.), die weitreichenden Einflüsse des *Handbuchs* auf namhafte deutsche evangelische Kirchenkomponisten der Gegenwart sprechen hierzu eine deutliche Sprache. Freilich zeigt sich gerade im letzten Punkt zugleich eine unfreiwillige zeitgeschichtliche Problematik des Unternehmens: indem das *Handbuch* vom Standpunkt der historischen Wissenschaft aus das Material sammelte und darstellte, hat es dem Historizismus der modernen deutschen evangelischen Kirchenmusik nicht unwesentlichen Vorschub geleistet; indem es — keineswegs aus normativem Denken, sondern wiederum aus dem historischen Ansatz heraus — den Hauptakzent der Materialsammlung und Darstellung auf Lutherzeit und Reformationsjahrhundert legte, hat es geholfen, die historizistische Sackgasse zu bahnen, an deren Ende sich die protestantische Kirchenmusik heute zu befinden scheint (vgl. dazu auch Bd. I/1, Begleitwort, S. VIII oben). Daß darüber hinaus die angestrebte Verbindung von wissenschaftlicher und praktischer Brauchbarkeit gelegentlich zu weiteren Problemen führt, wird im Verlauf der folgenden Ausführungen, die sich mit den wissenschaftlichen Aspekten des *Handbuchs* zu befassen haben, noch zu zeigen sein.

Das *Handbuch* gliedert sich, abweichend von Schöberleins Werk, das sich um eine Ordnung des Materials nach dem Kirchenjahr und der Gottesdienstordnung bemühte, in drei systematische Teile — Altargesang, gesungenes Bibelwort, Gemeindelied (über die etwas unglückliche Terminologie — gesungenes Bibelwort ist als abgrenzende Bezeichnung gegenüber Altargesang und Gemeindelied ungeeignet, da nicht aus dem gleichen liturgischen Vorstellungsbereich wie diese Bezeichnungen stammend — vgl. unten zu Bd. II/1). Von wissenschaftlicher Bedeutung ist vor allem der I. Band, der den „Altargesang“² (die damals wie heute umstrittene Bezeichnung „deutsche Gregorianik“ ist bewußt vermieden, vgl. Bd. I/1, Begleitwort S. VII) umfaßt, innerhalb dieses Bandes der 1. Teil, der die einstimmigen Weisen bietet. Hier sind in mehr als zehn Jahren imponierender Arbeit die Quellen des deutschen Altargesangs praktisch vollständig erfaßt, die Ergebnisse dieser Arbeit ausgewertet und mit gründlichem Kommentar dargestellt worden. Forschung und Praxis haben damit eine unschätzbare und unentbehrliche Grundlage erhalten, auf der zukünftige Einzeluntersuchungen aufzubauen haben. Die für diesen Band angestrebte Vollständigkeit des dargebotenen Materials hat sich allerdings aus Rücksicht auf die praktischen Zielsetzungen des Werkes nicht verwirklichen lassen. So sind die Eindeutschungen Thomas Müntzers wie auch das deutsche Sequenzen-Repertoire nur zum Teil mitgeteilt, was vom wissenschaftlichen Standpunkt recht bedauerlich ist.

Das umfängliche Vorwort zu Bd. I/1 begründet zunächst einleuchtend die Einteilung des Stoffes in „feste Töne“ und „Modelltöne“, die von der traditionellen *Concentus-Accentus*-Einteilung abweicht; es folgt eine gedrängte historische und systematische Übersicht über die „Eindeutschung der Gregorianik“ in der Reformationszeit. Anschließend wird eine abrißhafte Darstellung des Aufbaus von Meßgottesdienst und Horen gegeben; als wesentlichster und auch für die praktische Erneuerung des Altargesanges der heutigen evangelischen Kirche bedeutsamster Abschnitt folgt danach eine bei aller Kürze genaue und praktisch erschöpfende Darstellung der Psalmodie in musikalischer Hinsicht (die überzeugende Anwendung der hier entwickelten Regeln bietet die Nr. 621 des Notenteils, die in der Quelle ohne Melodie erscheint). Die Einleitung schließt mit der Mitteilung einer hochwichtigen, bis dahin unveröffentlichten Gesangsordnung aus Halle-Neumarkt, die die Fülle der gottesdienstlichen Möglichkeiten des Reformationsjahrhunderts dadurch bewältigt, daß sie „figu-

² Unter „Altargesang“ ist der „liturgische Gesang im engeren Sinne“ verstanden, „diejenigen Gesänge, die vom Liturgen am Altar oder im Wechsel zwischen ihm und der Gemeinde bzw. dem Chor gesungen werden . . .“ (Ameln a. a. O., S. 294).

ralen“, lateinischen und deutschen Gottesdienst turnusmäßig abwechseln läßt; darüber hinaus finden sich interessante Angaben zur liturgischen und musikalischen Praxis und zur Rolle der Orgel im Gottesdienst. Die Mitteilung gerade dieser Ordnung mit ihrem starken Anteil lateinischer evangelischer Kirchenmusik ist dankenswert; sie steuert, ebenso wie eine Anzahl eingestreuter Hinweise im Text der Einleitung, der gerade bei der praktischen Benutzung des Werkes naheliegenden (und von den Herausgebern selbst terminologisch nicht immer vermiedenen) Gefahr, evangelische Kirchenmusik mit deutschsprachiger Kirchenmusik gleichzusetzen.

Daß die Einleitung, die sich in der Formulierung und im Streben nach geradliniger Darstellung auch an weniger vorgebildete Kreise wendet, gelegentlich Vereinfachungen des außerordentlich komplizierten und stoffreichen Sachverhalts und kleinere Unebenheiten aufweist, ist nicht verwunderlich. So ist die S. 9* Anm. 2 geäußerte Meinung, der gregorianische Choral habe sich zur Zeit der Reformation „im Zustande des Verfalls und der Verwilderung“ befunden, zwar weitverbreitet, aber allzu normativ gedacht und, ganz abgesehen von prinzipiellen Bedenken, in Bausch und Bogen nicht aufrechtzuerhalten. Das stärkere Eindringen der Volkssprache in die Liturgie und der Volksmusik in den Choral ist für den historischen Betrachter zunächst eine Wandlung, nicht unbedingt ein Verfall. Zumindest aber sollte man angesichts des Dunkels, das trotz vieler kleinerer Arbeiten noch immer über dieser Epoche liegt, mit Pauschalurteilen vorsichtig sein (hier liegt überhaupt ein Kardinalproblem, das freilich nicht den Verfassern des *Handbuches*, sondern dem Fach ganz allgemein zur Last zu legen ist: solange die Lage der altkirchlichen Liturgie und der Gregorianik um 1500 in Deutschland nicht sehr genau untersucht ist, wird man kaum verbindliche Aussagen über den Anteil von Neuem und Altem, über Reform und Revolution in der Kirchenmusik der Reformationszeit wagen können).

Zu den einzelnen Abschnitten in den Kapiteln *Ordinarium* und *Proprium* wird man noch immer mit Gewinn die entsprechenden Stellen bei Schöberlein zu Rate ziehen können, die die Darstellung der großen Entwicklungslinien, wie sie das *Handbuch* gibt, in Einzelheiten ergänzen und modifizieren. Zu S. 16* wäre zu bemerken, daß Papst Sergius I. das *Agnus Dei* nicht in die römische Liturgie eingeführt, sondern lediglich seinen Gebrauch fixiert hat. Der Introitus mit ganzem Psalm, wie ihn Luther fordert, findet sich in nicht ganz wenigen Kirchenordnungen des 16. und 17. Jahrhunderts (vgl. Schöberlein, ferner für Nürnberg Julius Smend, *Die evangelischen deutschen Messen bis zu Luthers deutscher Messe*, Göttingen 1896, S. 162 ff. und neuerdings Bernhard Klaus, *Die Nürnberger deutsche Messe 1524*, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, S. 15 f.). Auch deutsche Gradualien lassen sich, wenn auch vorerst nur vereinzelt, nachweisen (vgl. wiederum Schöberlein und Klaus, a. a. O. S. 18). Daß die Sequenzen ein „Zeugnis cisalpinen nationalen Wollens“ und daß in ihnen Züge von „deutschem Formwillen im liturgischen Gesang“ zum Durchbruch gekommen seien (S. 17*–18*), dürfte in das Gebiet der Ideologie gehören. Zur Rolle des Responsoriums in den Horen und zur Eindeutschung der Responsorien ist neuerdings die gründliche Darstellung von Inge-Maria Schröder (*Die Responsorien-Vertonungen des Balthasar Resinarius*, Kassel-Basel 1954, S. 31 ff.) zu vergleichen. Gerade bei den Responsorien hätte man eine Aufnahme der Müntzerschen Eindeutschungen begrüßt, zumal O. J. Mehls bekanntes Buch über Müntzers deutsche Ordnungen, wie das *Handbuch* selbst schreibt (S. 27* Anm. 2), nicht ganz zuverlässig (und überdies kaum greifbar) ist. Überhaupt hat es mit den deutschen Responsorien seine eigentümliche Bewandnis: Schröder (a. a. O. S. 32 Anm. 73) meint, in der von Rochus von Liliencron beschriebenen Liegnitzer Quelle (*Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523–1700*, Schleswig 1893, S. 120 ff.) finde sich ein einziges Responsorium (Liliencron S. 130), was schon von Krautwurst in seiner Rezension in *Musikforschung* VIII (1955, S. 351) angezweifelt wurde. Ich habe die (heute wohl verlorene) Handschrift nicht gesehen, zähle aber bei

Liliencron S. 126—130 immerhin fünf Responsorien (der Aufsatz von F. Merten, *Die Liegnitzer Agende*, Schlesische Heimat I, 1939 war mir nicht erreichbar). Das *Handbuch* teilt aus der Quelle in Band 1/2 sieben Sätze mit, leider kein Responsorium.

Der Notenteil des Bandes I/1 verwendet für die Umschrift der choraliter oder in sog. „Mischnotation“ aufgezeichneten Weisen die von Ameln in Anlehnung an Luthers deutsche Messe entwickelte Choralnotenschrift; sie hat sich inzwischen dank ihrer Klarheit und Unkompliziertheit für die Umschrift choraliter notierter Vorlagen weitgehend durchgesetzt. Für Grenzfälle der Mischnotation und der mit mensuralen Zeichen arbeitenden Notierungsweise vieler Gesangbücher (Klug, Bapst usw.) ist sie allerdings nicht unproblematisch. Die Mischnotation tendiert oft zu metrisch und rhythmisch festen Bildungen, die in der modernen Notenschrift angemessener wiedergegeben wären als in der hier verwendeten Choralnotation, die nur drei nicht streng zu messende Zeitwerte kennt. Ferner wäre die „Mensuralnotation“ der Gesangbücher nur dann eindeutig choraliter zu übertragen, wenn außer Brevis und Semibrevis keine Notenwerte gebraucht werden. Schon bei der deutschen Litanei aus dem Klugschen Gesangbuch 1533 z. B., in der Minima, Semibrevis, Brevis und Longa sowie als weiteres Gliederungsmittel Fermaten verwendet werden, ist eine mensurale Interpretation nicht auszuschließen.

Im übrigen folgt die Wiedergabe der Weisen, textkritischen Grundsätzen entsprechend, möglichst der frühesten zuverlässigen Quelle. Nur gelegentlich sind aus praktischen Erwägungen mehrere Quellen kompiliert oder kleinere Eingriffe vorgenommen worden, über die der Kritische Bericht Auskunft gibt.

Der Kritische Bericht bringt am Anfang ein besonders wertvolles, mit genauen Titeln, kurzen Beschreibungen und Literaturangaben ausgestattetes Quellenverzeichnis, das — obwohl der erste umfassende Versuch seiner Art — praktisch vollständig ist und damit eine unschätzbare Grundlage für alle weiteren Untersuchungen bietet. Zu ergänzen wäre wohl die nicht unwichtige Handschrift Zwickau I/III/13 (Katalog Vollhardt S. 3 f.).

Den Hauptteil des Kritischen Berichts füllen Einzelnachweise zu jeder Nummer des Notenteils. Sie sind durchweg Muster an Vollständigkeit und Akribie und geben in fast jedem Fall erschöpfende Auskunft über vorreformatorische Vorlagen, Überlieferung und Geschichte von Text und Weise, Verfasserschaft, wichtige Varianten und Sekundärliteratur, dazu liturgische und (etwa bei den Orations- und Lektionstönen) melodiesystematische Exkurse. Der wissenschaftliche Wert des Bandes beruht zum guten Teil auf diesem Bericht; er wird nicht dadurch geschmälert, daß in Einzelheiten manches nachzutragen ist (einige Hinweise geben wir am Ende dieser Besprechung). Eine ausführlichere Darstellung abweichender Fassungen wäre vom wissenschaftlichen Standpunkt aus wünschenswert gewesen; sie konnte freilich im Rahmen eines auch für die Praxis bestimmten Werkes nicht gegeben werden. Immerhin ist auf wesentliche Varianten, soweit sie nicht mitgeteilt werden, wenigstens aufmerksam gemacht (so bei Nr. 22, 93, 109, 111).

Am Ende des Bandes folgen Register der Schriftstellen, der Feste und Zeiten des Kirchenjahres, der vorreformatorischen Vorlagen und der Textanfänge, wodurch der Inhalt des Bandes nach allen wünschenswerten Seiten vorbildlich erschlossen wird.

Band 1/2, „die mehrstimmigen Sätze“ zum Altargesang umfassend, soll „in erster Linie dem praktischen Musizieren gewidmet sein“ (Vorwort S. XIII). Das schwierige Problem der Auswahl zugleich charakteristischer, wertvoller, praktisch verwendbarer, möglichst den Gesamtbereich des Altargesanges umfassender und noch nicht veröffentlichter Werke aus einer verwirrend reichen Überlieferung ist nahezu vorbildlich gelöst worden. Die Großmeister des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Werk für Praxis und Wissenschaft bereits weitgehend erschlossen ist, sind zu Recht nur mit wenigen Werken berücksichtigt; eine Ausnahme macht hier nur Michael Praetorius, an dessen enzyklopädischem Werk man im Streben nach liturgischer Vollständigkeit nicht vorübergehen konnte. Sätze mit obligater

Instrumentalbegleitung sind mit Rücksicht auf den Umfang des Bandes kaum aufgenommen worden. So ruht der Schwerpunkt der Auswahl auf der Vokalmusik des Reformationsjahrhunderts, und hier sind vor allem aus dem sächsisch-schlesischen Kantorenkreis einige bis dahin nur dem Namen nach bekannte kleinere Meister mit ebenso wertvollen wie historisch bedeutsamen Werken vertreten (etwa Johann Burgstaller, Virgilius Hauck, Nikolaus Kropstein, Thomas Popel mit motettischen c.-f.-Sätzen, Georg Quitschreiber mit Kantionalsätzen und einem Magnificat-Modell). Dadurch erhält auch dieser Band, von seiner praktischen Bedeutung abgesehen, den Charakter einer bedeutsamen wissenschaftlichen Quellenpublikation. Nur selten empfindet man die Werkauswahl der Herausgeber als problematisch, vor allem wohl im Falle Johann Eccards, dessen Magnificat und *Te Deum* (beide in der von den Herausgebern benutzten Sammlung 1597) unter den nicht zahlreichen mitgeteilten Cantica-Modellen nicht hätte fehlen sollen, und von dessen großen Kantionalsätzen nur ein (nicht sehr charakteristisches) Beispiel (S. 203) gegeben wird.

Die Editionstechnik schließt sich in den Grundzügen — Verkürzung der originalen Notenwerte, moderne Schlüssel, regelmäßig gesetzte Mensurstriche, Textschreibung mit moderner Orthographie bei Wahrung des originalen Lautstandes — an die in Deutschland übliche Praxis an. Einige Modifikationen sind zugunsten der Praxis vorgenommen worden. Ein Verzeichnis der originalen Anfänge (Schlüssel, Mensurzeichen und erste Noten aller Stimmen) gibt Auskunft über Verkürzungen und Transpositionen (letztere sind zum Glück nicht sehr zahlreich). Einige Werke sind ohne Verkürzung der Notenwerte wiedergegeben, bei den meisten wird im Verhältnis 1 : 2, bei wenigen im Verhältnis 1 : 4 verkürzt. Das leitende Prinzip war dabei offenbar keine starre Regel, sondern der Wunsch nach einem angemessenen „modernen“ Notenbild. Entsprechend werden die Mensurzeichen **C** und **♯** im modernen Sinne verwendet und Mensurzeichen im **C** nach $\frac{1}{4}$, im **♯** nach $\frac{1}{2}$ gesetzt; beides allerdings nicht ganz konsequent. Leider sind Änderungen des Verkürzungsverhältnisses beim Mensurwechsel nicht angegeben; aus der allgemeinen Vorbemerkung S. 530 erfährt man nur, daß die Tripla „in der Regel noch stärker“ als der vorhergehende geradtaktige Abschnitt verkürzt worden ist. Hier wären genaue Angaben notwendig gewesen. Ligaturen sind wie üblich durch eckige Klammern bezeichnet. Als Sängerhilfen sind Bindebögen über Melismen, unterbrochene Mensurstriche bei übergehaltenen Noten auf und jenseits der obersten und untersten Linie (z. B. S. 165 Mensur 3—4) und Haltestriche beim Text unter Melismen, Notenwerten von mindestens einer halben Mensur Dauer und bei „Synkopen“ (z. B. S. 165 in den Einleitungsduos auf „spricht“) eingeführt. Alle diese Mittel dürften für die Praxis durchaus nützlich sein, merkwürdig ist nur, daß sie mit keinem Wort erläutert werden. Problematisch scheint nur die Setzung von Haltestrichen bei „Synkopen“, denn hier wird dem Sänger zwar das exakte Aushalten der Notenwerte, aber zugleich auch die Überwindung und damit unbewußte Akzentuierung eines (nicht vorhandenen) „Taktsschwerpunktes“ suggeriert. Die Lage der cantus firmi ist durch „c. f.“ am Anfang der Stimme im allgemeinen dann angegeben, wenn der c. f. nicht oder nicht durchgehend im Diskant liegt; auch hier finden sich jedoch einige Inkonsequenzen (S. 336, 339, 341, 351, 353 usw.). Gerade für den praktischen Gebrauch hätte es sich wohl empfohlen, den c. f. in jedem Falle kenntlich zu machen. Der Notenteil des Bandes wird durch Vorwort, Kritischen Bericht mit Quellenverzeichnis und Einzelnachweisen und Register ergänzt. Das Vorwort betont den Auswahlcharakter des mehrstimmigen Repertoires gegenüber dem einstimmigen Altargesang und die Vernachlässigung einzelner Text- und Melodiegruppen und deutet die liturgischen und musikalischen Ursachen dieser Phänomene an. S. X ff. folgen aufführungspraktische Hinweise. Wichtig sind die Ausführungen über die mögliche Ausführung der Lektionen und Oratorien durch den Figuralchor (S. VI) (S. VII 1. Zeile ist „S. 7“ zu streichen, da der betreffende Satz in Band II/1 nicht frei, sondern c. f.-gebunden ist, vgl. auch unten bei Band II/1), über das Verhältnis Figuralchor — Choralchor mit seinen Konsequenzen für die mehrstimmigen Sätze

(S. VII), wobei zu ergänzen wäre, daß die mindere Leistungsfähigkeit des Choralchores, dem der deutschsprachige Gesang weitgehend übertragen war, vermutlich ihre Rückwirkung auf die Struktur der deutschsprachigen Werke hatte und daß hierin eine der Wurzeln für die verbreiteten kantionalsatzähnlichen Techniken solcher Werke liegen dürfte. Wichtig sind schließlich die Ausführungen über die landschaftliche und örtliche Gebundenheit der meisten überlieferten und mitgeteilten Sätze (S. IX f.). Zu S. VII wäre zu bemerken, daß die Entwicklung der deutschen Psalmkomposition mit c. f. nicht ganz so geradlinig vom Faux-Bourdon-Satz zum polyphonen Motettensatz verlaufen zu sein scheint wie dort angegeben; zumindest lassen sich motettische Psalmkompositionen mit c. f. schon aus der Umgebung Johann Walters nachweisen (vgl. dazu unten die Einzelnachweise zu I/1 Nr. 455 f und 458 e). Der Kritische Bericht bietet ein chronologisches Quellenverzeichnis, ein Komponistenverzeichnis mit biographischen Daten und teilweise sehr ausführliche Einzelnachweise zu den Sätzen. Er erfüllt damit alle Forderungen, die man an ein der Praxis zugedachtes Werk billig stellen darf. Einige Korrekturen und Ergänzungen geben wir am Ende dieser Besprechung. Als Register sind Verzeichnisse der Schriftstellen, der Besetzung, der Psalmtöne und der Textanfänge beigegeben.

Band II/1 war der erste Teil des Werkes, der (1935) abgeschlossen vorlag. Er zeigt am deutlichsten die Bestimmung für die kirchenmusikalische Praxis und trägt dadurch streng wissenschaftlichen Bedürfnissen weniger Rechnung als die übrigen Teile. Der Band bringt aus dem Bereich des „gesungenen Bibelwortes“ eine Auswahl von Sätzen ohne obligate Instrumente. Die Titelangabe „a-cappella-Werke“ ist im Sinne eines überholten a-cappella-Ideales mißverständlich und wird denn auch von den Herausgebern im Vorwort S. VI f. nachdrücklich eingeschränkt. Indessen ist der Titel des Bandes nicht nur in diesem Punkt unglücklich gewählt: „gesungenes Bibelwort“ ist letztlich auch ein wesentlicher Teil der Werke im Band I/2. Eine strenge Unterscheidung von c.-f.-gebundenen (I/2) und freien (II/1) Kompositionen wäre vielleicht sinnvoller gewesen und hätte störende Überschneidungen verhindert. Jedenfalls gehört eine Anzahl von Werken (S. 7, 8, 209, 353) eher zu Band I/2 und wird dort auch in den Registern geführt. Weiter dürften zu dieser Gruppe auch die beiden Sätze S. 26 gehören, die zusammen ein Tischgebet (allerdings ohne 3. Teil) ähnlich den Tischgebeten I/2 S. 249 ff. bilden, ferner der Ausschnitt aus Stoltzers berühmtem 37. Psalm (das ganze Werk ist ein Introitus-Psalms mit freier c.-f.-Behandlung; vgl. dazu zuletzt Lothar Hoffmann-Erbrecht in *Archiv für Musikwissenschaft* 14, 1957, S. 22 f.). Ähnlich wird noch manchen Werken dieses Bandes ihr genauer liturgischer Ort im „Altargesang“ zuzuweisen sein.

Für die Werkauswahl gilt das zu Band I/2 Gesagte. Die Herausgeber haben, gestützt auf eine umfassende Kenntnis der Überlieferung, einen repräsentativen Querschnitt durch die künstlerisch belangvolle Produktion von der Reformation bis etwa 1650 gegeben. Sie haben darüber hinaus in noch stärkerem Maße als in Band I/2 durch Erstveröffentlichungen das Augenmerk auch der Wissenschaft auf bisher kaum bekannte, aber historisch wie künstlerisch bedeutsame Werke gelenkt. Hier sind vor allem die spröden, aber charaktervollen Spruch- und Psalmmotetten der älteren, deutlich von Josquin und wohl auch von Stoltzer beeinflussten sächsischen Kantoren zu nennen (Johann Reusch, David Köhler, Johann Burgstaller), deren nähere Untersuchung lohnend sein dürfte³; daneben Matthäus Le Maistres großartiger 90. Psalm, die Sätze von Johann Christenius und die Tricinien Leonard Pamingers. Mit Recht können die Herausgeber auf die Bedeutung dieser Veröffentlichungen hinweisen (S. VIII). Bedauern mag man höchstens, daß von Stoltzers deutschen Psalmen nur ein Tricinium aus dem ohnehin schon veröffentlichten 37. Psalm aufgenommen worden ist.

³ Über die deutschen Psalmen dieses Kreises gedenke ich in absehbarer Zeit zu berichten.

Die Editionstechnik entspricht der des Bandes I/2. Gelegentlich finden sich allerdings Eingriffe in den Notentext, die selbst für eine praktische Ausgabe bedenklich scheinen. So wird S. 127 durch die Textmodernisierung „ho-ren“ zu „Horn“ das musikalische „Hornmotiv“ geopfert; noch einschneidender wird S. 194 die musikalische Figur auf „geschlagen“ durch eine syllabisch deklamierte Texteingfügung (Vervollständigung) um ihren Sinn gebracht (beide Fälle sind im Kritischen Bericht erwähnt).

Das kurze Vorwort gibt aufführungspraktische Hinweise und betont die besondere Bedeutung der frühprotestantischen Psalm- und der späteren Evangelienmotette. Im Zusammenhang mit den aufführungspraktischen Hinweisen wäre endlich einmal die Frage nach den mysteriösen Krummhörnern zu stellen, für die Stoltzers 37. Psalm eingerichtet sein soll. Das Werk ist nämlich nur insofern „auf krumphörner gerecht“, als keine Stimme (im Bassus II keine abgeschlossene Melodiephrase) den Krummhorn-Ambitus einer None überschreitet. Dagegen ist der reale Tonumfang der einzelnen Mitglieder der Krummhorn-Familie nur im Superius eingehalten (c'—d'', entspricht genau dem Exilent-Krummhorn), und es ist nicht recht ersichtlich, wie die übrigen Stimmen zu besetzen wären. Entweder also ist Stoltzers eigene Angabe nicht korrekt oder nur für den Superius gedacht, oder die überlieferten Angaben über die Familie der Krummhörner (Agricola, Virdung, vgl. auch Curt Sachs, *Handbuch der Instrumentenkunde* und *Reallexikon der Musikinstrumente*) sind falsch.

Der Anhang mit Komponisten-, Quellen- und Schlüsselverzeichnis, Einzelnachweisen und Registern entspricht in den Grundzügen ebenfalls dem Anhang des Bandes I/2. Leider ist im Quellenverzeichnis die Beschreibung der Handschriften unnötig kurz ausgefallen. Herkunftsbezeichnungen und evtl. Literaturangaben wären hier sehr nützlich gewesen. Bei den Anmerkungen S. 398—399 finden sich neben editionstechnischen Erörterungen auch Ausführungen zur Satztechnik (dankenswerterweise haben die Herausgeber satztechnische Härten, die nicht eindeutig kompositorischer Ungeschicklichkeit entspringen, nicht geglättet) und zur Tonsymbolik, vor allem zur „Augenmusik“ und Zahlenkonstruktion. S. 399b wird festgestellt, daß „klassische“ Meister wie Franck und Schütz solche Mittel seltener verwenden, da sie „die wichtigste Aufgabe des Tonsatzes in der Darstellung des Gesamtgehaltes des Textes, weniger in der Schilderung von Einzelheiten sehen.“ Die Beobachtung an sich ist richtig, die Begründung zumindest anfechtbar, wie ein Blick auf die genannten Sätze von Schein (S. 344, nicht 342) und Schütz mit ihrer hinreichend deutlichen „Schilderung von Einzelheiten“ lehrt. Zwischen den tonsymbolischen Mitteln bei Staden und bei Schein besteht kein prinzipieller, sondern nur ein gradueller Unterschied.

Von den Teilbänden I/3 und I/4 (Biblische Historien, aufgeteilt in einstimmige Weisen und mehrstimmige Sätze) liegen bisher nur die ersten Notentext-Lieferungen ohne Apparat vor. Sie bringen aus dem reichen Schatz protestantischer Choral-Historien ohne obligate Instrumente die wichtigsten und charakteristischsten Passionen und Auferstehungshistorien, ferner je eine Historie von der Empfängnis und Geburt Christi und die bisher so gut wie unbekanntes Historie Johannes des Täufers von Elias Gerlach, dazu als motettisches Werk Lechners Johannes-Passion. Eine ausführliche Würdigung dieser Teilbände kann erst nach deren Abschluß gegeben werden.

Schließlich seien zu einzelnen Nummern der drei vorliegenden Bände einige Anmerkungen, Berichtigungen und Ergänzungen gegeben. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß damit keine splitterrichterliche Herabsetzung der immensen Leistung, die das *Handbuch* schon in seiner jetzigen unvollendeten Gestalt darstellt, versucht werden soll.

Band I/1

Nr. 23 und 24: Die Abschnittsschlüsse sind ohne Notwendigkeit normalisiert. Man vergleiche die Faksimileausgabe des Originals, wo Apostropha und Bistropa wechseln.

Nr. 32: dgl. Im Original haben nur Zeile 5 und Zeile 8 (auf „Bund“) die Bistropa.

Nr. 41: Ist Variante eines vorwiegend in Deutschland seit dem 12. Jahrhundert überlieferten Gloria. Vgl. Detlev Bosse, *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum Gloria*, Regensburg o. J., Melodie 5 und nach Melodie 40.

Nr. 61: Hierzu existiert in Ms. Budapest Bártfa 22, Nr. 101, eine leider nur fragmentarisch erhaltene Komposition, die übrigens die erste bekannte Vertonung dieses Gloria ist (das *Handbuch* kennt nur den Satz von Schütz, Band I/2 S. 33, vgl. dazu auch Konrad Ameln und Carl Gerhardt, *Die deutschen Glorialieder*, Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst 43, 1938, S. 230 Anm. 9). Die Quelle ist deshalb auch für Band I/1 wichtig, weil sich aus dem erhaltenen Tenor bemerkenswerte Varianten dekolieren lassen (unter anderem stützt unsere Quelle das e' S. 43 Zeile 8, 2. Note, entgegen der Konjektur der Herausgeber).

Nr. 66: Zur Anmerkung S. 576 b: Die Angabe, daß die Straßburger KÜ 1530 die Initialen M. G. (Matthäus Greitter) hinzufüge, ist schon von anderer Seite berichtet worden (Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie II, 1956, S. 148, Anm. 6).

Nr. 67: Die Weise stammt zweifellos aus dem Zusammenhang der cantio-ähnlichen Credokompositionen um 1500, wie sie bisher im Neumarkter Cantional, in böhmischen und St. Galler Quellen nachgewiesen sind (vgl. die einschlägigen Veröffentlichungen von Dobroslav Orel, Otto Marxer und Arnold Schmitz). Leider ist diese Tradition, die auch höchst bemerkenswerte Auswirkungen auf die polyphone Credokomposition gehabt hat, noch immer nicht gründlich erforscht.

Nr. 80: Leider transponiert mitgeteilt. Zur Literatur ist zu ergänzen Rudolf Gerber, *Zu Luthers Liedweisen*, Festschrift für Max Schneider zum 60. Geburtstage, Halle 1935, besonders S. 29 ff.

Nr. 171: Ein Fall, wo man das Fehlen eines genauen Varianten-Berichtes besonders bedauert. Die Abweichung der letzten Zeile bei Bapst legt nahe, daß für die Melodie die Fassung der Böhmisches Brüder nicht (wie man aus der Formulierung des Kritischen Berichts entnehmen könnte) das Vorbild gewesen sein kann. Von „*Grates nunc omnes*“ kursierten zwei Melodiefassungen: 1. Spangenberg-Bapst-Straßburg usw., 2. Böhmisches Brüder-Triller. Wenigstens die Vertreter der 2. Fassung stehen in unmittelbarem Traditionszusammenhang.

Nr. 177: Ende der 3. Zeile („Klarheit“) Bistropa.

Nr. 179: Wieso das Halleluja „in seiner melodischen und metrischen Struktur von der übrigen Weise so sehr“ abweicht und deshalb „choral“ interpretiert werden mußte, ist nicht recht einzusehen, da es metrisch und rhythmisch mit den Zeilen 1–3, melodisch mit den Zeilen 1–2 offenkundig korrespondiert.

Nr. 238: „*Carnis nube jam detecta*“ stammt aus einem Reimoffizium auf die hl. Hedwig und bildet dort einen Teil des 2. Resp. der 2. Noct. Vgl. *Analecta hymnica* 26, 1897, S. 87. Die Melodie habe ich nicht ermitteln können.

Nr. 261: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist die Antiphon „*Illuminatio mea et salus mea*“, Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 82. Zur deutschen Fassung hat Walther Lipphardt wichtige textkritische Beiträge geliefert (*Deutsche Gregorianik als Versuch und Aufgabe*, Musik und Kirche 23, 1953, S. 141; dazu die Entgegnung von J. G. Mehl in Musik und Kirche 24, 1954, besonders S. 31).

Nr. 278: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist die Antiphon „*Beata es Maria*“, Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 379.

Nr. 282: Textvorlage (mit anderer Melodie) *Liber usualis*, S. 452.

Nr. 310: Frei bearbeitete Textvorlage ist offenbar das Resp. „*Ite in orbem*“, mit anderer Melodie, Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 258.

Nr. 314/315: Vorlage (Text und Melodie) ist das Resp. „*Si bona suscepimus*“ in Antiphonale Lucca, *Paléographie Musicale* 9, Tafel 282. Im *Handbuch* „germanische“ Melodievariante.

Nr. 316: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist das Resp. der Totenmesse „*Rogamus te, Domine*“, Antiphonale Lucca a. a. O., Tafel 557.

Nr. 322: Die Umschrift in den Dreiertakt ist hier wie bei der Mitteilung der vierstimmigen Vorlage (Band I/2 S. 246) problematisch. Der Satz steht bei Calvisius im C mit Distinktionsstrichen nach jeder Zeile (vor der jeweiligen Pause); eine entsprechende Übertragung wäre vorzuziehen gewesen.

Nr. 381/393: Eine neue Quelle hierzu (Döbeln, um 1600) wird beschrieben in Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, S. 100.

Nr. 455 f.: Auch zum Ps. 2 („*Quare fremuerunt gentes*“ — „*Warum toben die Heiden*“) verwendet. Beleg: Tenorstimme eines mehrstimmigen Satzes im hs. Anhang zum Tenorstimm- buch des Gesangbüchleins Walter 1524, Lutherhalle Wittenberg. Das Fragment ist zugleich wohl der erste Beleg einer deutschen Psalmotette mit c. f. aus der Umgebung Johann Walters (vgl. oben im Text zu I/2).

Nr. 458 e: Auch zum Ps. 124 (123) („*Wo der Herr nicht bei uns wäre*“) verwendet. Beleg wie oben, 455 f. In beiden Motetten nur die ungeraden Verse und die Doxologie vertont, c. f. offenbar wandernd, teilweise koloriert. Ich werde über die Quelle demnächst handeln.

504 b: 2. Zeile, 2. Halbzeile letzte Note Ganze statt Halbe. Außerdem müßte wohl, da es sich um eine mensurale Auflösung des Modelltones handelt, S. 404, 4. Zeile, 1. Halbzeile, 2. Note, in zwei Achtel geteilt werden (so in der Quelle). Überhaupt ist nicht immer ersichtlich, warum oft zwei Achtel zu einem Viertel zusammengezogen werden (bei entsprechender Silbenzusammenziehung im Text). Was bei Modelltönen mit strophischer bzw. zeilenweiser Textunterlegung sinnvoll ist, scheint z. B. bei Nr. 179 ganz störend und steht im Gegensatz zur Quelle (2. und 6. Zeile). Bei 215 b ist wegen der Unterlegungsschwierigkeiten bei der 2. und 3. Strophe entsprechend verfahren worden, was im Hinblick auf die praktische Verwendbarkeit gerechtfertigt ist, aber doch besser im Kritischen Bericht vermerkt worden wäre.

Nr. 510: Zu den Quellen ist für die Fassung Bapst zu ergänzen Hs. Zwickau XLV 108 (Vollhardt S. 142 Nr. 292): Fragment aus dem 16. Jahrhundert mit einer Variante zur genannten Fassung. S. 417, 2. Zeile „*Erbarm Dich über uns*“ nach der Quelle stets *Apostrophe* statt *Bistrophe*, die beiden ersten Noten *a* statt *f* (die im *Handbuch* versehentlich gegebene Fassung entspricht Bapst, nicht Klug).

Nr. 542: Text ist eine Auswahl von sechs aus insgesamt zwölf Strophen.

Nr. 585: Vorlage (Text und Melodie) ist die Antiphon „*Laudem dicite*“, Antiphonale Lucca a. a. O., Tafel 476.

Nr. 589: Textvorlage (mit anderer Melodie) ist die Antiphon „*Ego dormivi*“, *Liber usualis*, S. 772.

Nr. 590: Textvorlage ist die Antiphon „*Domine refugium factus es nobis*“, Antiphonale Lucca a. a. O., Tafel 98. Die dort gegebene Melodie ist der der deutschen Fassung nahe verwandt. Seite 537, Quelle 9: 1525, nicht 1524. Von Konrad Ameln im Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie I, 1955, S. 96 f., richtiggestellt.

Band I/2

Seite 2: 1. System Alt T. 4³ e' (nicht a').

Seite 16: 2. System Alt T. 3¹ zwei Viertel statt Halbe (oder im Baß die 1.—2. Note entsprechend zu Halbnote zusammenziehen).

Seite 33: Zur frühesten bisher bekannten Vertonung dieses Gloria-Liedes vgl. Anmerkungen zu Band I/1 Nr. 61. Der Satz ist auch insofern interessant, als er auf einen Satz über das „*Kyrie Gott Vater in Ewigkeit*“ folgt. Beide Sätze bilden also eine deutsche *Missa brevis* (wohl die erste, die wir bisher kennen) und widerlegen damit die Auffassung, die deutsche

Missa brevis tauche erst am Ende des Reformationsjahrhunderts auf (so noch Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin-Darmstadt 1954, S. 79).

Seite 43: 1. System Superius T. 3² h' statt b'.

Seite 213: Hier wären besser die originalen Distinktionsstriche statt der regelmäßigen Mensurstriche gesetzt worden.

Seite 236: Es dürfte sich hier kaum, wie der Kritische Bericht meint, um einen „zweiten c. f.“ handeln, sondern um eine zweite Stimme, mit der zusammen der c. f. als zweistimmiges Modell tradiert wurde.

Seite 246: Zur Problematik des Dreiertaktes vgl. Anmerkungen zu Band I/1 Nr. 322.

Seite 249: Die Angabe der Weise zum 2. Teil des Werkes — Nr. 245 b — ist zu streichen. Es handelt sich um die gleiche, einstimmig bisher nicht nachzuweisende Melodie wie bei den Sätzen S. 333, 336, 343. Vgl. dazu den Kritischen Bericht zu S. 333.

Seite 532: Die „Musikhs. Wien um 1570“ stammt aus Meißen und ist von Caspar Peschel d. J. 1559 angelegt worden. Vgl. Guido Adler, *Die turbae einer deutschen Matthaepassion von 1559*, Festschrift für Rochus Frh. von Liliencron, Leipzig 1910, S. 17—34.

Seite 538: Bodenschatz ist in Lichtenberg im Vogtland, nicht Lichtenberg/Oberfranken geboren. — Jobst vom Brand ist 1517 geboren, 1570 in Brand bei Marktredwitz gestorben. — Georg Falck ist um 1630 geboren. — Cornelius Freundt ist um 1535 geboren. — Johannes Eccard ist 1580 erst Vicekapellmeister, Kapellmeister nach 1601.

Seite 539: Nikolaus Gotschovius ist um 1575 in Rostock geboren. — Johann Jeep starb 1644 in Hanau. — Paul Kugelmann ist 1580 gestorben. — Balthasar Resinarius ist in Tetschen geboren, seit 1534 evangelischer Pfarrer in Böhmisches-Leipa, am 12. 4. 1544 gestorben.

Band II/I

Seite 7: Die beiden Oberstimmen sind zweckmäßig auszutauschen. So wohl auch in der Quelle, vgl. die Neuausgabe im *Erbe deutscher Musik*, Sonderreihe Band 2, S. 18.

Seite 231: Die korrumpierte Stelle T. 80 ist durch die vorgeschlagene Emendation (Superius 3. Note a' statt h') nicht zu bessern. Am einfachsten wäre Alt, 2. Note, zwei Viertel c'—g statt Halbe c'.

Seite 385: Conrad Hagius ist 1616 gestorben. — Otto Siegfried Harnisch ist um 1568 geboren und 1623 in Göttingen gestorben. — David Köhler starb 1565. — Leonhard Lechner lies in der letzten Zeile: 264, nicht 248. — Caspar Othmayr war Rektor zu Heilsbronn bei Ansbach, nicht zu Heilbronn.

Seite 386: Die Angaben zu Leonhard Schröter sind nach Band I/2, S. 540, zu berichtigen.

Zur Geschichte des Musiklebens in Australien

VON ALPHONS SILBERMANN, z. Z. KÖLN

Die Blüte des modernen australischen Musiklebens kann ohne einen Blick auf seine kurze und bescheidene Vergangenheit nicht in der rechten Perspektive gesehen werden. Wenn man bedenkt, daß sich heute auf dieser gigantischen Insel des Pazifischen Ozeans mit ihren neun Millionen Einwohnern sechs permanente Sinfonieorchester finden, dann scheint es wie eine Kuriosität, daß erst im Jahre 1790 das erste Klavier nach Australien gebracht wurde und im Jahre 1826 zum ersten Male eine Serie von elf Amateurkonzerten in der Taverne der Freimaurer in Sydney stattfand. Bald jedoch, im Jahre 1834, ohne Zweifel einem Bedürfnis nach Musik und althergebrachten Sitten des englischen Heimatlandes folgend, gründeten einige

Siedler eine Philharmonische Gesellschaft, kauften sich — so berichten die Annalen — ein neues Klavier und gaben eine Reihe von öffentlichen Konzerten.

Von 1836 an folgte dann eine Periode musikalischer Aktivität, die als die Wallace-Deane-Periode des australischen Musiklebens bekannt geworden ist. Als erste einigermaßen reputierte Musiker kamen der in Irland geborene Geiger-Pianist-Dirigent Vincent Wallace und der in England gebürtige Geiger-Organist-Dirigent J. P. Deane nach Australien. Ihnen folgten große, mittelmäßige und unbedeutende von den britischen Inseln stammende Musiker, deren Aktivität, unter Überwindung der ungeheuerlichen Schwierigkeiten in einem Pionierlande, am Ende dazu geführt hat, daß man heute überhaupt von einem Musikleben in Australien sprechen kann.

Wallace und Deane waren nicht nur die ersten ausgebildeten Musiker, die öffentliche Instrumental-, Kammermusik- und Oratorienkonzerte veranstalteten, sondern auch die ersten, die 1836 in australischen Tageszeitungen die Gründung ihrer Musikschulen ankündigten. Der 21. September 1836 sah in Sydney das erste große Konzert, bei dem zum Erstaunen und zur Freude der Mitglieder der damaligen Kolonie Chorstücke aus Händels *Messias* und Haydns *Schöpfung* mit voller Orchesterbegleitung aufgeführt wurden. Bei derartigen Gelegenheiten fand zwischen den beiden Musikern und ihren Familienmitgliedern, die auch als Musiker tätig waren, eine enge Zusammenarbeit statt, die der Entwicklung des australischen Musiklebens zum Vorteil gereichte.

Bereits 1838 fand in Australien das erste Musikfest statt, und die Zeitschriften aus dieser Periode berichten über eine Durchschnittsbesucherzahl von 300 Personen, eine Anzahl, die damals als recht ansehnlich galt. Auch von Operaufführungen erzählen jetzt die Tageszeitungen. So konnten wir in den Archiven feststellen, daß die ersten italienischen Opern, die vollständig in Australien aufgeführt wurden, Rossinis *Barbier von Sevilla* und Bellinis *La Sonnambula* waren (19. Juni bzw. 6. Dezember 1843). Zu dieser Zeit aber waren schon zahlreiche Musiker aus England und Irland nach Australien gekommen. So u. a. der in Canterbury geborene Isaac Nathan, der von einigen Historikern als der „Vater der Musik in Australien“ bezeichnet wird. Sie alle verdienten ihren Lebensunterhalt als Interpreten, Gelegenheitskomponisten, Dirigenten und Lehrer.

Erforscht man die Dokumente dieser Zeit bis — sagen wir — 1850, so sieht man deutlich ein stetes Anwachsen der musikalischen Aktivität, die sich von Hauskonzerten über Chor-, Promenaden- und Orchesterkonzerte bis zur Operette und Oper erstreckt. Das Musikleben konzentrierte sich im wesentlichen in der Hauptstadt der Mutterkolonie New South Wales, das heißt in Sydney, und erst von ungefähr 1850 an beginnen auch die anderen Zentren Zeichen einer Aktivierung des Musiklebens aufzuweisen. Es darf bei der Beurteilung dieser Epochen nicht übersehen werden, daß es die lange, mühsame und nicht ungefährliche Reise von drei Monaten vom Mutterland in die Kolonie äußerst schwierig machte, Australien kulturell durch Besuche hervorragender Künstler und Lehrer zu befruchten. Die Regelmäßigkeit, mit der das Land heute von führenden Künstlern besucht wird, war damals eine Seltenheit. Daher müssen die Dilettantenbemühungen, wie sie von lokalen „Gleeclubs“, Chor- und Orchestergesellschaften unternommen wurden, besonders unterstrichen werden: der Chorgesang überragte hierbei bei weitem jede andere musikalische Tätigkeit.

1879 brachte der Impresario J. C. Williamson, dessen umfangreiches Unternehmen heute nach wie vor eine Monopolstellung im Theaterleben Australiens einnimmt, die ersten Aufführungen der damals sehr populären Gilbert-&-Sullivan-Operetten, und 1893 präsentierte er dem australischen Publikum die erste vollständige italienische Operntruppe. Beide Unternehmungen haben sich in regelmäßigen Abständen bis in unsere Tage wiederholt. Mit den zunehmenden Verbesserungen der Verbindung zwischen Europa, Amerika und Australien, mit dem stetig

wachsenden Wohlstand eines Landes, das einst nur als Strafkolonie diente, erwachte auch das Interesse großer europäischer Künstler an einer Konzertreise nach Australien. Manche von ihnen unternahmen diese Reise nur um der materiellen Vorteile willen, andere hingegen waren nicht nur daran interessiert, eine Terra nuova zu besuchen, sondern bemühten sich auch, einiges von jenem Besitztum zu übermitteln, das als kulturelles Gut bezeichnet werden darf — alle zusammen aber lieferten sie auf die eine oder andere Weise einen Beitrag zu der Entwicklung dessen, was heute als ein blühendes australisches Musikleben vor unseren Augen steht. Daher kann es diese geschichtliche Skizze nicht unterlassen, wenigstens einige der bekanntesten Künstler zu zitieren, die Australien einen Besuch abgestattet haben. So kamen zwischen 1900 und 1922 die große, in Australien geborene Melba, der Pianist Paderewski und die Pianistin Carreño. Man hörte Kubelik, Calvé, Clara Butt und bewunderte Harold Bauer, Mischa Elman, die Brüder Cherniavsky wie auch Moiseiwitch, Haifetz und den Chor der Sixtinischen Kapelle.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts stand das Musikleben Australiens auf seiner höchsten Entwicklungsstufe. Auf der einen Seite brachte die Verkürzung des Weges zwischen den verschiedenen Kontinenten ein plötzliches Stimulans, andererseits aber begann nun auch das lokale Musikleben mehr und mehr aktiv zu werden. Um diese Zeit hatten sich in den Städten Adelaide und Melbourne bereits Konservatorien etabliert, und jetzt entstanden überall im Lande private Musikschulen, die den Nachwuchs für die spätere Entwicklung auszubilden begannen. Mit der Überwindung der ersten, durch Fruchtbarmachung eines Landes bedingten Schwierigkeiten, mit dem Anwachsen des nationalen Wohlstandes und — nicht zu vergessen — mit dem dauernden Zuwachs nichtenglischer Einwanderer fand Australien mehr und mehr Zeit für Hausmusik, für Chorsingen, für Konzertbesuch und für die musikalische Erziehung seiner Kinder. Das 1901 von dem Engländer W. H. Wale als Privatunternehmen begründete „Sydney Conservatorium of Music“ wurde im Jahre 1914 unter der Leitung von Henry Verbrugghen eine Staatliche Musikhochschule. Dieser aktive und tatkräftige Musiker widmete sich nicht nur seiner erzieherischen Tätigkeit, sondern sah auch darauf, daß durch sein eigenes Streichquartett, seinen Chor und das von ihm gegründete Konservatoriums-Orchester Musik aller Arten in die weitesten Kreise der Bevölkerung eindrang. Durch Verbrugghens vielseitige Tätigkeit und durch die ständige systematische Vergrößerung der Musikhochschule wurde Sydney zu dem, was es heute ist: zum musikalischen Zentrum Australiens. Auf Verbrugghen folgten Arundel Orchard, Dr. Edgar Bainton, Sir Eugene Goossens und Sir Bernard Heinze als Leiter des Sydney-Konservatoriums. Sie alle sahen ihre Hauptaufgabe in der Erziehung eines musikalischen Nachwuchses, der in der Lage ist, den qualitativ und quantitativ ständig wachsenden Bedürfnissen der Bevölkerung gerecht zu werden.

Mit dem Aufkommen des Rundfunks und der Gründung der staatlichen „Australian Broadcasting Commission“ (A.B.C.) im Jahre 1932 verschob sich langsam das Schwergewicht des interpretativen Musiklebens von den einzelnen Konservatorien auf diese das ganze Land umspannende soziokulturelle Institution. Zur Zeit ihrer Gründung verfügte die A.B.C. über zwei kleine Orchester in Sydney und Melbourne, die aus 20 bzw. 15 Musikern bestanden. Schon 1933 wurden 45 Orchestermusiker permanent beschäftigt, und 1934 wurde als erster Gastdirigent dieses Orchesters Sir Hamilton Harty aus Europa von der A.B.C. nach Australien gerufen. Er gab fünf öffentliche Konzerte in Sydney und vier in Melbourne. Der Erfolg ermutigte die musikalischen Sachbearbeiter des Staatsrundfunks zur Gründung sinfonischer Ensembles in verschiedenen Großstädten und zur Einrichtung von Abonnementsreihen, die heute als „Celebrity Subscription Series“ das gesamte Musikleben Australiens überragen.

Das Interesse für diese Reihen entwickelte sich recht langsam. Im Jahre 1936 zählte die Abonnementsliste in ganz Australien nur 2522 Mitglieder. Hierdurch aber ließ sich die A.B.C.

nicht entmutigen. Sie brachte Träger weltberühmter Namen nach Australien, berief die Dirigenten Malcolm Sargent, Georg Schneevoigt und Georg Szell zur Leitung ihrer Orchester und stellte dem australischen Publikum u. a. solche auserwählte Künstler wie Pinza, Tauber, Lehmann, Huberman, Rubinstein, Schnabel und Dupré vor.

Heute besitzen die neun Millionen Einwohner Australiens die erstaunliche Zahl von sechs ständigen Sinfonieorchestern, und zwar in Sydney, Melbourne, Brisbane, Adelaide, Perth und Tasmania. Jedes dieser Orchester hat seinen festen Dirigenten. Nach obiger Reihenfolge sind es: Nicolai Malko, Kurt Woess, Rudolf Pekarek, Henry Krips, John Farnsworth Hall und Kenneth Murison Bourn. Die Orchester werden gemeinsam von der jeweiligen Stadt, der jeweiligen Provinz und der A.B.C., unter deren aktiver Leitung sie stehen, finanziert. Sie wiesen im Jahre 1957 zusammen eine Abonnentenliste von über 50 000 Mitgliedern auf. Hiervon gehören 12 000 Abonnenten zu einer Reihe, die unter dem Namen „Youth Concerts“ nur Jugendlichen im Alter zwischen 16 und 25 Jahren zugänglich ist.

Unter der Leitung eines „Federal Director of Music“ kontrolliert die A.B.C. im Augenblick ungefähr 800 öffentliche Konzerte pro Jahr, von denen die meisten, mindestens teilweise, vom Staatsrundfunk übertragen werden. Dadurch geht diese Rundfunkorganisation weit über die im allgemeinen einer solchen Organisation zustehenden Aufgaben hinaus. Infolge ihrer nur durch das Staatsbudget eingeschränkten Freiheit kann sie es sich leisten, Künstlern, deren Auftreten sie als wesentlich für das Musikleben Australiens ansieht, die teure Reise nach Australien zu ermöglichen und Konzerte zu veranstalten, deren Programme mehr den künstlerischen Wert als den Erfolg berücksichtigen. Sie erfüllt somit wirklich Aufgaben, die ihr als soziokultureller Institution zukommen. Es kann ohne Übertreibung gesagt werden, daß es ihr zu verdanken ist, daß nicht nur die größten Namen des Konzertpodiums nach Australien gebracht worden sind, sondern auch, daß sie — ohne diktatorischen Mißbrauch ihrer Monopolstellung — den musikalischen Geschmack Australiens so geleitet hat, daß es Künstlern nicht mehr, wie es früher war, möglich ist, sich mit Standardrepertoires zu präsentieren oder gar mittelmäßige Leistungen zu bieten. Allein in der Saison 1956/57 wurden Werke zeitgenössischer Komponisten, wie Beck, Blacher, Britten, Copland, Fortner, Fricker, Hindemith, Liebermann, Malipiero, Martinu, Milhaud, Orff, Schostakowitsch und vieler anderer mehr, gespielt; dadurch wurde eine erzieherische Verpflichtung erfüllt, die dieser Rundfunkorganisation — als Impresario und als Programmgestalter — obliegt.

Neben der A.B.C. bestehen nach wie vor zahlreiche private Organisationen, die alle auf ihrem eigenen Gebiet wertvolle Arbeit leisten. Besonders zu erwähnen ist hier die „Musica Viva“, die, sich auf Kammermusik konzentrierend, Abonnementskonzerte veranstaltet, durch welche das australische Publikum Ensembles wie das Pascal-, das Griller-, das Parrenin-, das Smetana-Quartett u. a. hören konnte. Zahlreiche Chorvereine pflegen ihre Kunst, und musikalische Gesellschaften von verschiedener Größe haben sich die Aufgabe gestellt, Musik aller Art durch lokale Künstler in Vororte und abgelegene Distrikte zu bringen. Auch die Musikwissenschaft ist heute durch Lehrstühle an den Universitäten Sydney, Melbourne und Adelaide vertreten. Durch die Umstände gezwungen, befaßt man sich dort meistens mit der technischen Seite der musikalischen Erziehung und ist daher noch nicht in der Lage, Resultate vorzulegen, die Anspruch auf musikwissenschaftliches Interesse erheben könnten.

In der Opernmusik war Australien lange Zeit von solchen privaten Impresarios abhängig, die bereit waren, das Risiko auf sich zu nehmen, ganze Operntruppen (einschließlich Bühnenausstattung, Kostümen, Dirigenten usw.) aus Europa zu importieren. Orchester mußten dazu notdürftig zusammengestellt und Theater- oder Kinosäle benutzt werden, die nicht immer geeignet waren, der Oper die ihr zukommende Atmosphäre und Qualität zu verleihen. Zwar bildeten sich hier und da lokale Operngruppen, die sich aber immer mehr oder weniger im

Rahmen des Dilettantischen bewegten. Erst das Zustandekommen des sogenannten „Elizabethan Theatre Trust“, eines durch private und öffentliche Gelder unterstützten Unternehmens, das als Vorläufer eines Staatstheaters angesehen werden darf, ermöglichte Operaufführungen mit dem Standard von Berufstheatern; solche finden jetzt regelmäßig in ganz Australien statt. Hierbei werden großenteils Sänger australischer Herkunft beschäftigt, und dadurch denjenigen ein künstlerisches Wirkungsfeld und ein Lebensunterhalt verschafft, die in früheren Jahren ihre Kunst fern von ihrem Heimatland ausüben mußten. Wenn sich heute immer noch eine große Anzahl ausübender australischer Künstler ins Ausland, hauptsächlich nach England, begibt, so bedeutet das zwar einen großen Nachteil für das australische Musikleben, ist aber — angesichts der im Augenblick noch geringen Bevölkerungszahl Australiens — unvermeidlich.

Daher rührt es auch, daß zahlreiche in Australien geborene Komponisten seit vielen Jahren in England wirken und für die Musikwelt als englische Komponisten gelten. Während die interpretative Seite des australischen Musiklebens heute ohne Bedenken mit anderen Ländern vorteilhaft verglichen werden kann, kann man das von der schöpferischen Seite nicht sagen, es sei denn, man zählte auch solche Persönlichkeiten zu den australischen Komponisten, die eine kurze Zeit in Australien gelebt haben oder dorthin ausgewandert sind. Hier aber von australischen Komponisten zu sprechen, wäre eine ebenso große Verfälschung historischer Tatsachen, wie die seit Jahren außerhalb Australiens lebenden und wirkenden Komponisten zu Australien zu zählen. Fast alle Musik, die im 19. Jahrhundert in Australien komponiert worden ist, ist von Musikern geschrieben, die von Europa nach Australien gekommen und dort eine Weile ansässig waren. Erst das 20. Jahrhundert hat bodenständige australische Komponisten hervorgebracht, von denen einige erwähnt werden sollen. An erster Stelle steht der in Melbourne geborene Alfred Hill, ein außerordentlich fruchtbarer Komponist, der oft als der Altmeister der australischen Komponisten bezeichnet wird. In vielen seiner Werke stützt er sich auf eine aus der Musik der Maoris, der Eingeborenen Neuseelands, gewonnene Inspiration, die sich durch einen gehaltvollen Lyrismus auszeichnet. In der gleichen Richtung schreiben der in Sydney geborene Ernest Truman und der aus Südaustralien stammende Brewster Jones, der durch die Aufzeichnung des Gesangs australischer Vögel eine gewisse Bedeutung erlangt hat. Zwischen diesen Meistern und der jüngeren Generation stehen die in Sydney ansässigen Komponisten Frank Hutchens und Lindley Evans, deren Werke stark der Linie eines Edward Elgar folgen. Von den jüngeren australischen Komponisten wären Margaret Sutherland, Roy Agnew, Miriam Hyde, John Antill, Malcolm Williamson und Raymond Hanson zu erwähnen, die alle auf ihre Art versuchen, den Anschluß an die verschiedenen Kompositionstechniken der Gegenwart herzustellen. Einige, wie z. B. William G. James, haben sich darauf konzentriert, durch ihre Arbeiten zum Entstehen einer australischen Folklore beizutragen. Auch auf diesem Gebiet versucht der Staatsrundfunk zu helfen, indem er Kompositionswettbewerbe ausschreibt und den australischen Komponisten durch Rundfunksendungen die Möglichkeit verschafft, gehört zu werden.

Das australische Musikleben, wie es heute in voller interpretativer Blüte, jedoch in schöpferischer Mittelmäßigkeit vor uns steht, bietet Kulturbeobachtern ein ausgezeichnetes und faszinierendes Beobachtungsfeld. Es zeigt über eine verhältnismäßig kurze Zeitspanne auf, wie die Funktionen der individuellen Musikpioniere von der soziokulturellen Institution Rundfunk übernommen worden sind. Worüber man sich in anderen Ländern noch streitet, hier in Australien ist bereits jene Institutionalisierung und mit ihr jene Planung eines Musiklebens unternommen worden, die dazu führen kann, den musikalischen Bedürfnissen einer strukturell stark gemischten soziomusikalischen Gesellschaft gerecht zu werden.

J. N. Schelbles Bearbeitung der Matthäuspassion J. S. Bachs

VON GEORG FEDER, KÖLN

Über Schelbles Bearbeitung der Evangelistenrezitative der *Matthäuspassion* finden sich in der Literatur gelegentliche Bemerkungen, die sich anscheinend nicht auf wirkliche Anschauung, sondern nur auf die Nachrichten Moritz Hauptmanns stützen, der sie kannte. Man vermutete hinter ihnen eine Art von „Rossinischem Secco“¹ oder von „Parlando“² oder von „Graunischem Stil“³. Näher läge jedoch ein Vergleich mit manchen Rezitativen in den etwa gleichzeitigen *Festzeiten* Carl Loewes. — Schelbles Bearbeitung ist nicht so sehr durch die Person des Bearbeiters von Interesse, sondern durch ihre symptomatische Bedeutung in der Geschichte des Bach-Kults. Sie gehört eigentlich noch nicht deren romantischer Periode an, die erst Mendelssohn richtig einleitete, sondern eher noch der aufgeklärten, klassizistischen, die an Bach fast mehr zu kritisieren als zu loben fand (vor allem seine als Selbstzweck beurteilte „Künstlichkeit“, seinen „affektierten Wortausdruck“^{3a}, seine dissonanten „durchgehenden Noten“, seine „frostigen“ und „geschmacklosen“ Texte). Das ist aus der Reaktion der nachbachischen Zeit gegen das eigentümlich Barocke, aus ihrem kritischen Geist und ihrer überzeugten Sicherheit in Geschmacksfragen (Musterbeispiel sind die berühmten Gesangbuchverbesserungen) verständlich. In Sachen der Kirchenmusik galten ihr „Erbaulichkeit“, „edle Simplizität und Würde“ als die obersten Gebote, die auch noch für die protestantische kirchenmusikalische Restauration weithin in Geltung blieben. Sie wirkten sich als hemmende Fessel auch auf Schelbles Bachverständnis aus, so kühn sein Eintreten für die *Matthäuspassion* zu seiner Zeit an sich auch war.

Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. bewahrt unter der Signatur Mus. Hs. 147 eine Partitur der *Matthäuspassion* in zwei Bänden, die die alte Kennzeichnung *Bibliothek des Cäcilien-Vereins*, 11 bzw. 11^A (mit Rotstift 8 bzw. 8a) trägt, also aus der Frühzeit des 1818 (nominell aber erst 1821) von Johann Nepomuk Schelble (1789—1837) gegründeten, nachmals berühmt gewordenen Frankfurter Chores stammt⁴. Es handelt sich um eine anscheinend sorgfältige Abschrift des frühen 19. Jahrhunderts, die durch ihre Notationsweise (Altstimmen im Sopranschlüssel, allerdings nicht immer) und die gelegentliche Bezeichnung von Singstimmen als *Zion* und *Chor der Gläubigen* auf die Berliner Singakademie zurückzuweisen scheint. Die beiden Bände zeigen die typischen Merkmale einer viel benutzten Dirigierpartitur. Insbesondere finden sich Eintragungen mit Bleistift, Rotstift und Tinte, die nicht alle von derselben Hand, in der Hauptsache aber wohl von Schelble herrühren, der Dirigent des Cäcilien-Vereins war und als solcher das Werk nach langer Vorbereitung zuerst am 2. Mai 1829, also kurz nach Mendelssohns glänzenden Berliner Aufführungen, und von da ab öfter zu Gehör brachte. Die Eintragungen bestehen in Korrekturen, Vortragszeichen, Besetzungsangaben, Generalbaßakkorden, Streichungen und substantiellen Eingriffen. Die zwei- bis vierstimmigen Generalbaßakkorde finden sich in den Seccorezitativen als mehr oder weniger vollständige Aussetzungen des Continuo in tiefer Lage (im System des Continuo selbst) und sind vermutlich für zweihändiges Klavierspiel gedacht. Ganz sporadisch sind an Stelle der Akkorde oder gleichzeitig mit ihnen Generalbaßziffern zugesetzt. In den übrigen Nummern finden sich

¹ H. J. Moser: *Geschichte der deutschen Musik*, 2. Band, 2. Halbband, Stuttgart 1924, S. 152 f.

² Oskar Bormann: *Johann Nepomuk Schelble 1789—1837. Sein Leben, sein Wirken und seine Werke*. Ein Beitrag zur Musikgeschichte in Frankfurt a. M., Diss. Frankfurt a. M. 1926, S. 39. Die im folgenden beschriebene Partitur und ihre Einlagen finden dort keine Erwähnung.

³ Gerhard Herz: *Johann Sebastian Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik. Zur Geschichte der Bachbewegung von ihren Anfängen bis zur Wiederaufführung der Matthäuspassion im Jahre 1829*, Kassel 1935, S. 98.

^{3a} Vgl. des Verf. Referat im Kongreßbericht Hamburg 1956.

⁴ Auf Anfragen erhielt der Verf. eingehende Auskünfte von Wolfgang Schmieder, der auch freundlicherweise die Partitur für die Untersuchung zur Verfügung stellte. Ferner dankt Verf. Herrn Archivdirektor Dr. Meinert (Stadtarchiv Frankfurt a. M.).

Ziffern noch seltener. Zu den Besetzungsangaben sei bemerkt, daß die Oboi da caccia (notgedrungen) in einigen Sätzen durch Bratschen, in anderen durch Klarinetten wiedergegeben werden. In einigen Sätzen wirkte die Orgel mit. Einige Choräle und andere Chorsätze sind einem *Solo-Chor* zugeteilt. Substantielle Eingriffe, soweit sie nicht die biblischen Rezitative betreffen, sind selten: sie erstrecken sich auf gelegentliche Ausfüllungen von „leeren“ Stellen der Instrumentalbegleitung bei Kadenz, Tiefertransposition hochgelegener Töne in den Singstimmen um eine Oktave und Streichung von Vorschlägen. Im Continuo der Altarie Nr. 47 „*Erbarme dich*“ wird *stacc*: statt *pizzicato* gefordert. Im Schlußchor des 2. Teils wird die Deklamation  immer durch die Form  ersetzt. Mit den drei letztgenannten Änderungen haben wir schon das Gebiet der ästhetischen Willkür erreicht, die hier jedesmal an die Stelle des Reizvollen oder Originellen etwas Gewöhnliches setzt. In Nr. 57 sind die Worte „*er trieb die Teufel fort*“ in echt rationalistischer Weise zu „*er trieb das Böse aus*“ verwässert. Ebenda sind in Takt 8 einige hohe Noten durch tiefere ersetzt; unglücklicherweise fällt nun ein Abwärtssprung auf das Wort „*aufgerichtet*“.

Die Kürzungen sind erkennbar an den umgeknickten unteren Ecken der Blätter, z. T. mit den Spuren des sie ehemals zusammenklebenden Siegellacks oder Papierstreifens, an den Löchern in den Blatträndern, die von Nadeln oder Klammern herrühren, an den *vi-de*-Vermerken, sonstigen Zeichen, Textmarken und Durchstreichungen. Auch weisen die so als gestrichen bezeichneten Stellen in der Regel keinerlei Eintragungen auf. Demnach fallen sechs von elf madrigalischen Rezitativen weg: Nr. 9. 18. 28. 40. 60. 65; acht von fünfzehn Arien: Nr. 10. 19. 29. 41. 51. 61. 66. 75, zu denen noch das Da Capo von Nr. 26 und, wenigstens zeitweise, die Nr. 12 gekommen sind. Die Vernachlässigung der madrigalischen Partien paßt gut zu der Tatsache, daß unter den posthumen Bach-Drucken bis 1828 mit Ausnahme der erfolglosen (!) Ausgabe der Kantate Nr. 80 nur solche Vokalwerke vorkommen, die lateinischen, biblischen oder (gern umgedichteten) Choraltex, aber keinen Madrigaltex aufweisen. Bei den zwölf Chorälen sind die Angaben widersprechend: wenigstens zwei (Nr. 38, 53) sind immer gestrichen gewesen, sechs weitere (Nr. 21. 23. 44. 48. 55. 72) und vielleicht auch Nr. 63 scheinen mindestens zeitweise übersprungen worden zu sein. Im Schlußchor des 1. Teils war, wenigstens zeitweise, der Abschnitt „*Von einer Jungfrau rein und zart für uns er hie geboren ward, er wollt' der Mittler werden*“ gestrichen. Zum Vergleich seien Mendelssohns Streichungen von 1829 angegeben: vier madrigalische Rezitative, zehn Arien und sechs Choräle⁵. Hinsichtlich der nichtbiblischen Teile der Passion halten sich Schelble und Mendelssohn also etwa die Waage, wenn Mendelssohns Auswahl vielleicht auch geschickter ist. Anders ist es bei den biblischen Teilen. Mendelssohn hat nur zwölf von 141 Versen gestrichen, Schelble etwa 50⁶, also gut ein Drittel. Außerdem komponierte er einen Teil der übrigen um, was Mendelssohn nicht getan hat. Die Umkomponierungen sind zum kleinsten Teil in der Partitur (mit Blei- und Rotstift), zum größten Teil auf eingeklebten Blättern (mit Tinte) vorgenommen worden. Der Schreiber aller Blätter mit einer bzw. zwei Ausnahmen ist offenbar Schelble⁷. — Betrachten wir nur den zweiten Teil der Passion, so ist von den biblischen Rezitativen, nach Takten gerechnet, fast die Hälfte gestrichen. Vom Rest der biblischen Rezitative sind etwa zwei Drittel, allerdings mit Teiltranspositionen und Continuo-

⁵ Vgl. des Verf. ungedruckte Kieler Dissertation 1955: *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen 1750—1950*. I. Die Vokalwerke, Kap. B.

⁶ Die genaue Zahl läßt sich nicht angeben, da auch Teile von Versen gestrichen sind.

⁷ Wie mir W. Schmieder schon freundlicherweise mitgeteilt hatte. — Einen Beleg für Schelbles Handschrift bietet sein Brief vom 1. Juli 1822 in den *Belegen zu den Proclamations- und Copulations-Protocollen 1822 der gemischten Kirchen- und Schulkommission Nr. 61* im Stadtarchiv Frankfurt a. M. Schelbles musikalische Autographe in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt a. M. und das Autograph in der Berliner Staatsbibliothek sind dagegen, nach Schelbles Gewohnheit, nicht signiert, können aber kaum angezweifelt werden. Das übrige, von Bormann benutzte authentische Material ist heute verschollen: vor allem der „*Scheringsche Fund*“ und die Hüfinger-Briefe. Die Akten des Cäcilienvereins-Archivs sind im letzten Kriege vernichtet worden. Den anderen vereinzelt Briefen, die früher in verschiedenem Privatbesitz verstreut waren, hat Verf. nicht mehr nachgeforscht.

Änderungen⁸, die das tonale und harmonische Gefüge ändern, beibehalten, und fast ein Drittel ist umkomponiert. Die Umkomponierungen betreffen fast nur die Partie des Evangelisten. Von dieser kam im 2. Teil der Passion nur die Hälfte zu Gehör, und davon waren noch etwa zwei Fünftel umkomponiert. Im 1. Teil ist von den biblischen Rezitativen, wieder nach Takten gerechnet, knapp ein Drittel gestrichen (was vielleicht mit dem relativ geringen Anteil der Evangelistenpartie zusammenhängt): Nr. 8, T. 11 (2. Hälfte) bis Schluß, Nr. 27, Nr. 30, T. 1—9. Des logischen Anschlusses wegen mußte der Anfang des folgenden textlich geändert werden, wurde aber gleichzeitig musikalisch vereinfacht und tiefer gelegt:

Beispiel 1



Ferner sind gestrichen Nr. 32, T. 1—17 (1. Viertel), und Nr. 34, bis auf den folgendermaßen vereinfachten und tiefer gelegten Schluß:

Beispiel 2



Beide Stellen sind im Vergleich zum Original teilnahmslos deklamiert.

Nun zu den biblischen Rezitativen im 2. Teil der Passion! Nr. 37 und T. 1—5 (1. Hälfte) von Nr. 39 hat Schelble zusammengefaßt und auf einem eingeklebten Blatt neu geschrieben. Dabei sind T. 3 „dahin“ bis T. 11 „hinauswollte“ von Nr. 37 und T. 1—3 „keins“ von Nr. 39 weggefallen. Im übrigen waltet die Absicht, die Partie des Evangelisten tiefer zu legen: in Nr. 37 im Grunde um einen Ganzton, in Nr. 39 innerhalb der Tonart. Aber auch in Nr. 37 kommen Änderungen der Intervalle und Rhythmen hinzu, so daß das Original nur noch schattenhaft erkennbar bleibt. Die Affektspannung ist geringer als im Original und die neue Deklamation z. T. unwahr. In Schelbles Fassung sind nachträglich mit Blei- und Rotstift einige Töne durch die dem Original entsprechenden ersetzt worden. Der abschließende Lauf mit Kadenz im Continuo des folgenden Duetts der falschen Zeugen ist (wohl als überflüssiger barocker Schnörkel) weggestrichen, ebenso der restliche rezitativische Teil. — Der Anfang von Nr. 42 ist textlich verkürzt und musikalisch folgendermaßen eingeebnet und banalisiert:

Beispiel 3



T. 13 der Singstimme ist durch Änderung der 2. Note in c' geblättet; dadurch wird der affektvolle Akzent auf „zer-riß“ getilgt. Das Rezitativ Nr. 43 ist auf eingeklebtem Blatt neu geschrieben und dabei sind der Text im klassizistischen Sinne „geschmackvoller“⁹ und die Musik harmloser gemacht worden. Der Anlaß war ursprünglich wohl nur die Tie-

⁸ Der Continuo ist außer in den Rezitativteilen, deren Singstimme umkomponiert ist, auch in folgenden Nummern mehr oder weniger verändert: Im 1. Teil Nr. 15. 20 (u. a. der Sechzehntellauf in T. 2 ausgemerzt und in T. 9 das dissonante cis in das harmlosere H geändert, also glättende Tendenz); im 2. Teil Nr. 54. 56. 59. 62. 68 (der 2. Continuo-Ton aus dem dissonanten Fis in das konsonante c geändert), 71. 76.

⁹ „Sie schmäheten ihn und schlugen ihn mit Fäusten, etliche aber schlugen ihn ins Angesicht, und sprachen“; original: „Da speieten sie aus in sein Angesicht, und schlugen ihn mit Fäusten. Etliche aber schlugen ihn ins Angesicht, und sprachen“.

ferlegung. Die Neufassung ist später mit Rotstift z. T. verändert, aber dabei nicht dem Original angeglichen worden. — Nr. 45 hat Schelble auf eingeklebtem Blatt unter Weglassung der Takte 2 „und“ bis 15 „nicht“ einen Ganzton tiefer gelegt und darüber hinaus aller charakteristischen Konturen beraubt:

Beispiel 4

Pe - trus a - ber saß drau Ben im Pal - last, und ü - ber ei - ne klei - ne

Wei - le tra - ten hin - zu die da stan - den und sprach - en zu Pe - tro sic

Bei Bach durchmißt der Evangelist den Tonraum einer Duodezime, hier nur den einer Quinte, bei Bach ist die Linie durch dreizehn Sprünge gebrochen, bei seinem Bearbeiter nur durch fünf, von denen keiner größer als eine Quinte ist und drei nur eine Terz betragen, während Bach auch Sexten, Septimen und Oktaven einführt. Gegenüber der barocken Energie der originalen Fassung ist die Umkomponierung klassizistisch blaß. — Nachträglich sind mit Rotstift einige Noten dem Original angeglichen worden. Auch in der Partitur selbst findet sich ein Ansatz zur Tiefertransposition und Umänderung des Originals. — Der Rezitativteil von Nr. 46 ist auf eingeklebtem Blatt neu geschrieben, zwar nicht von Schelbles Hand, vielleicht aber von ihm (mit Tinte) korrigiert. Die Tintenkorrektur besteht hauptsächlich in einer Streichung der Takte 28—30. Es handelt sich wieder um eine Tiefertransposition, verbunden mit weiteren Änderungen, die hauptsächlich auf Ausmerzungen von großen Sprüngen und anderen Unbequemlichkeiten für den Sänger (Schelble selbst, der eigentlich kein Tenor, sondern ein hoher Bariton war, sang 1829 die Evangelistenpartie) gerichtet waren, aber den Ausdruck entscheidend schwächen, z. B. in den ersten beiden Takten folgendermaßen:

Beispiel 5

Da hub er an sich zu ver - fluchen und zu schwö - ren

Mit Bleistift sind einzelne Noten der Neufassung etwas mehr dem Original angeglichen. — In Nr. 49 sind T. 11 „und“ bis 13 „Ältesten“ gestrichen und an den Nahtstellen einige Noten des Anschlusses wegen geändert. — Nr. 50 und 52 sind gestrichen. — In Nr. 54 sind T. 8 „Und“ bis 27 „ihnen“ gestrichen und auf einem eingeklebten Blatt durch ein paar uncharakteristische Noten ersetzt. Nr. 56 und 59 bleiben. Der letzte rezitativische Teil von Nr. 59 ist einen Ganzton tiefer transponiert. Vom Schluß dieser Nummer wird nach Nr. 62 T. 4 „und“ gesprungen (das „und“ ist bei diesem Sprung eine unlogische Verknüp-

fung) und des Anschlusses wegen eine Note der Singstimme verändert. — Nr. 64 und der erste rezitativische Teil von Nr. 67 sind auf einem eingeklebten Zettel in verkürzter Form neu geschrieben. Von Nr. 64 fehlen T. 2 „zogen“ bis T. 4 „an“ und T. 6 bis Schluß; von Nr. 67 fehlen T. 1—6 und 7 „teilten“ bis 25 „gingen“. Das Übriggebliebene ist mit notwendigen textlichen Modifikationen meist einen Ganzton tiefer gelegt und darüber hinaus musikalisch fast völlig umgestaltet¹⁰. Diese Kurzfassung (der Anfang mit zwei Auswahllösungen) ist in sich tonal ziemlich konfus und deklamatorisch nicht immer geschickt. — Im zweiten Rezitativabschnitt von Nr. 67 sind T. 40—41 durch entsprechende Schlüsselvorzeichnung einen Ganzton tiefer transponiert¹¹, T. 42—43 und der folgende Chor sollen dagegen anscheinend ihre originale Tonart behalten. — Auch in der Partitur ist Nr. 64 auf die gleiche Weise wie in der Einlage zusammengestrichen, aber nicht umkomponiert, sondern nur teilweise einen Ganzton tiefer transponiert. Dann geht es an der entsprechenden Stelle der Einlage weiter, die aber (mit Bleistift) korrigiert ist; teilweise stellt die Korrektur das Original wieder her, teilweise entfernt sie sich noch weiter von ihm. — Nr. 68 bleibt. — In Nr. 71 sind T. 9 „Das“ bis T. 12 „verlassen“ gestrichen, der letzte rezitativische Teil im glättenden Sinne retuschiert und der geschwächte Ausdruck durch dynamische Mittel kompensiert:

Beispiel 6

A - ber Je - sus schrie - e a - ber - mal laut und ver - schied.

pp

In Nr. 73 sind T. 14—18 in der Partitur tiefer gelegt und z. T. eingebnet, Takt 21—29 sind gestrichen. Das *de* der Strichanweisung *vi-de* ist durch das aufgeklebte Blatt verdeckt, auf dem T. 30 bis Schluß neu geschrieben worden sind, und zwar in tieferer Lage und mit weitestgehenden substantiellen Änderungen im nivellierenden Sinne. Das Ergebnis ist wieder ein „normales“, spannungsarmes Rezitativ, das mit Bachs echtem Rezitativ keine personalstilistische Ähnlichkeit mehr aufweist:

Beispiel 7

Am A - bend kam ein rei - cher Mann von A - ri - ma -

the - a der hieß Jo - seph wel - che auch ein Jün - ger Je - su war, der

6

¹⁰ Wegen des tonartlichen Anschlusses muß der folgende Chor „Der du den Tempel Gottes zerbrichst“ einen Ganzton tiefer gesungen worden sein. Die Frage der Instrumentalbegleitung bleibt unklar; jedenfalls „Org. tacet“.

¹¹ Also an die Tonart anknüpfend, in der der vorhergehende Chor zweifellos gesungen wurde.

ging zu Pi-la-to, und bat ihn um den Leich-nam Je-su, da be-

fahl Pi-la-tus man soll-te ihm ihn ge-ben

In Nr. 76 sind T. 1–11 und T. 12 „der da“ bis T. 13 „Rüsttage“ gestrichen. Im Stehen-gebliebenen des 1. Rezitativteils und im 2. Rezitativteil ist die Singstimme relativ unwesentlich verändert.

Insgesamt ging es Schelble bei den biblischen Rezitativen außer um Kürzungen nicht nur darum, die Partie des Evangelisten tiefer zu legen — denn das hätte schonender bewerkstelligt werden können —, sondern auch darum, ihre musikalische Deklamation unpathetischer, weichlicher und schlichter zu gestalten. Bachs biblischen Rezitativen höhere musikalische Bedeutung beizumessen, wird ihm, im Gegensatz etwa zu A. B. Marx, ebenso fern gelegen haben wie Moritz Hauptmann, der Schelbles Verfahren in aufschlußreicher Weise verteidigt hat⁵.

Auch für den 1. Band der Partitur müssen Rezitativumkomponierungen vorhanden gewesen sein. Zwei davon finden sich auf den Rückseiten von aufgeklebten Blättern im 2. Band (daher im obigen nicht berücksichtigt): Nr. 32, T. 7–8 (ganz anders als das Original), und Nr. 15, T. 7–15 (relativ wenig geändert, von der Hand dessen, der den Rezitativteil von Nr. 46 geschrieben hat). Weitere Einlagen dürften verloren gegangen sein, vielleicht auch für den 2. Teil, denn es ist schwer einzusehen, warum Schelble nur halbe Arbeit gemacht haben soll, und überdies muß man Hauptmanns Berichten entnehmen, daß nicht nur einige, sondern mindestens der größte Teil der Evangelistenrezitative betroffen waren, denn Hauptmann schreibt am 19. März 1836 an Hauser: „Die Recitative des Evangelisten hab' ich schon für die erste Aufführung¹² von Schelble kommen lassen, sie sind ganz umgearbeitet wie Sie wohl wissen.“ Wie dem auch sei, die vorhandenen Noten lassen die zugrunde liegenden Absichten genügend deutlich erkennen. Sie decken sich im wesentlichen mit denjenigen, die auch die Änderungen in Bachschen Vokalwerken durch C. Ph. E. Bach und Zelter bewirkt haben und auf klassizistische Mäßigung der barocken Affektsprache Bachs hinauslaufen.

Aus dem neueren Mozartschrifttum

2. Nachlese

VON WILLI KAHL, KÖLN

Dem Sammelbericht über die Mozartliteratur des Gedenkjahres¹ und der inzwischen notwendig gewordenen Nachlese² möge ein neuer Bericht folgen, der zunächst etwas weiter ausholen muß. Es gilt, eine bis auf das Jahr 1950 zurückreichende Veröffentlichung zu wür-

¹² In Kassel (1833). Siehe dazu neuerdings H. Heussner in der „Musikforschung“ XI, S. 337 ff.

¹ Mf. IX, 1956, S. 309–316.

² Ebda. X, 1957, S. 526–531.

digen³, die in bisher ununterbrochener Folge heutzutage für Mozart jenes periodische Schrifttum vertritt, das für andere Komponisten, etwa Bach, Händel oder Beethoven, in Gestalt der ihnen zgedachten Jahrbücher längst zu den wichtigsten Forschungsgrundlagen gehört. *Mozart-Jahrbücher* gibt es freilich nicht erst seit 1950. Sehen wir von den älteren, äußerlich etwas schwächtigen, aber doch recht inhaltreichen *Mitteilungen für die Mozartgemeinde in Berlin* (seit 1895) und den *Mozarteum-Mitteilungen* (seit 1918) ab, so machte H. Abert zuerst 1923 einen großzügigen Versuch mit dem von ihm herausgegebenen *Mozart-Jahrbuch*, das aber bereits 1929 mit dem 3. Band ein Ende fand. Zu diesem letzterschienenen Jahrgang mußte R. Gerber im Vorwort feststellen, mit Aberts unerwartet frühem Tod 1927 sei „*der Glanz erloschen, der dem Werk bis dahin die Anerkennung und den Erfolg gewährleistet hatte*“. Eine Organisation hätte das Jahrbuch längst stützen und fördern müssen. Das war wenigstens 1941 erreicht, als E. Valentin „*im Auftrage des Zentralinstituts für Mozartforschung am Mozarteum Salzburg*“ mit einem *Neuen Mozart-Jahrbuch* in die Bresche sprang. Aber auch ihm waren nur drei Jahrgänge beschieden (bis 1943). Die Zeitumstände ließen kaum anderes erwarten.

Mit Recht sah dann das Kuratorium der Internationalen Stiftung Mozarteum nach dem letzten Kriege eine seiner vornehmsten Aufgaben in der Wiederbelebung des Mozartjahrbuchs. Hier ergab sich seit dem 1932 erschienenen *Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg*, 1931 endlich wieder willkommene Gelegenheit, die Vorträge dieser jährlichen Veranstaltungen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Sie bestreiten also auch weithin den Inhalt dieses neuen Mozartjahrbuchs. Eines seiner Pflichtstücke wurde dann seit dem zweiten Jahrgang eine zumeist von Rudolf Elvers betreute Mozartbibliographie auf internationaler Grundlage, zunächst einmal bis 1945 zurückgreifend. Sie leistet, was in solchem Rahmen zu leisten ist, wirft aber natürlich die Frage nach einer weiter ausholenden Erfassung des Mozartschrifttums, die den bibliographischen Versuch Otto Kellers von 1927 gründlich zu überholen hätte, erst recht wieder auf. Verdienstvoll ist übrigens im Jahrbuch 1950 eine knappe, aber vielsagende Zusammenstellung der *Verluste aus dem Mozart-Museum und Mozart-Archiv*. Wo sollte man sonst davon Kenntnis erhalten, wenn nicht an dieser Stelle?

Daß das thematische Schwergewicht der Beiträge mehr auf Seiten der Werkforschung liegt, ist von der allgemeinen heutigen Wissenschaftslage aus verständlich. Auf rein biographischem Boden bewegen sich nur Beiträge von Alfred Orel (1951, kritischer Bericht über Mozarts Reise nach Wien von 1773), Ernst Fritz Schmid (1955), der als Editionsleiter der Neuen Mozart-Ausgabe in Italien sozusagen als „*Nebenfrüchte*“ allerlei neue Nachrichten über die italienischen Reisen des Meisters gewinnen konnte, und von Johannes Dalchow, der (1955) über seine pathographischen Untersuchungen zu Mozart berichtet, ein Thema, das neuerdings nicht zuletzt im Hinblick auf die Frage der Todesursache bekanntlich starkes Interesse erregt hat. Der Vortrag Geza Rechs auf der Mozarttagung 1951 über das Salzburger „Mozart-Wohnhaus“, das 1944 zu zwei Dritteln zerstörte Tanzmeisterhaus, mündet in einem Aufruf an die Öffentlichkeit im Sinne des Denkmalschutzes. Mozarts Persönlichkeit würdigt mit bekannter überlegener Materialkenntnis Erich Valentin (1951). Das ergibt eine feinsinnige Studie über Mozarts „*gegenwartsnahe Denken*“, insbesondere über den Spätstil der 20 Puchbergbriefe (1788–1791). Derselbe Verf. zeichnet (1952) anschaulich Mozarts Zeit und Umwelt, an der er zwar „*äußerlich, existenziell*“ scheiterte, sich aber doch „*aus der Zeit über die Zeiten als schöpferische Persönlichkeit heraus hob*“.

³ *Mozart-Jahrbuch* 1950–1955. Hrsg. v. d. Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg 1950, 1953, 1954, 1955, 1956. Die Zitate in Klammern beziehen sich auf die jeweilige Jahrgangsbezeichnung, nicht auf die Erscheinungsjahre.

Über die Person Mozarts hinaus weitet sich der Blick zu seiner Familie und ihrer Geschichte. Da gibt E. F. Schmid im Anschluß an seine frühere grundlegende Veröffentlichung (*Ein schwäbisches Mozartbuch*, 1948) eine ungemein ergiebige Nachlese von David I. Mozart bis auf die Generation des Wolfgang Amadeus, ebenso beschäftigt ihn der Vater Leopold (1951, 1952), dem er die angeblich Haydnsche *Kindersinfonie* glaubt zuschreiben zu können. Walter Hummel, der Verf. des maßgebenden Buchs über Mozarts Söhne⁴, führt (1954) in *Quellen und Schrifttum zur Darstellung ihrer Lebensbilder* ein, während Franz Martin (1950) eine bekannte Legende über das Bildnis *Nannerl im Galakleid* (Mozartmuseum, Salzburg) zu zerstören weiß.

Eine große Zahl von Persönlichkeiten aus Mozarts Umwelt werden, mehrfach zum ersten Mal überhaupt, näher gewürdigt. Hier müssen einige knappe Hinweise genügen: Bullinger, Eybler, die Paradies, Graf Hatzfeld, Mesmer, Reindl, J. B. Henneberg, Schikaneders Kapellmeister, werden behandelt. Besonders hervorzuheben wären etwa die Studien von Robert Haas (1951) über Eberl, die Ergebnisse der Kölner Dissertation von Fr. J. Ewens von 1927 in manchem ergänzend, von A. Orel über die Gräfin Thun (1954), eine edle Mäzenatengestalt, von R. Haas über die bisher ganz im Dunkel gebliebene Persönlichkeit Wenzel Müller (1953) und endlich E. F. Schmid's Aufsatz über den Baron van Swieten als Komponist (1953), den als solchen schon einmal Reinhold Bernhardt⁵ gewürdigt hatte. Schmid erschließt neue Quellen wie den bisher unbekanntem Briefwechsel mit Graf Cobenzl, macht mit zwei französischen Singspielen und weiteren Sinfonien bekannt. Mozarts Beziehungen zu Händel bespricht Karl Gustav Fellerer (1959), Parallelen zu Piccinni und Gluck zeigt Wilhelm Fischer (1953), während Roland Tenschert das naheliegende Thema *Richard Strauss und Mozart* (1954) behandelt. Zu den persönlichen kommen mancherlei örtliche Beziehungen, wenn etwa Paul Nettel (1954) von der frühen Mozartpflege in Amerika, von Da Pontes Wirken in New York und der von Goethe mitveranlaßten Reise des Prinzen Bernhard von Weimar nach Amerika berichtet, dem Hörer einer der ersten *Don-Giovanni*-Aufführungen in New York (alles Hinweise auf bisher wenig Bekanntes), oder wenn derselbe Verf. (1953) von Prager Kinderliedern spricht, deren eines auf die Melodie des „*Se vuol ballare*“ aus dem *Figaro* gesungen wurde. A. Hyatt King schneidet schließlich das Thema *Mozart und England* an (1953), wobei besonders auffällt, wie stark Mozart von englischen Verlegern, vor allem mit seinen großen Instrumentalwerken und Opern schon seit 1764 bis zur Jahrhundertwende vernachlässigt wurde.

Es ist dem Referenten natürlich unmöglich, dem nicht nur zahlenmäßig, sondern vielfach auch an innerer Bedeutung hervortretenden Übergewicht der Beiträge zum Schaffen Mozarts und zur Werkforschung innerhalb der vorliegenden sechs Jahrbücher in Einzelheiten gerecht zu werden. Eine Auswahl ist hier unvermeidlich. Nicht nur, weil er der fleißigste Beiträger des Jahrbuchs ist, sei Rudolf Steglich an erster Stelle genannt. Ob er den „Mozartklang“ als aufführungspraktische Idealforderung analysiert (1950), sich über Mozarts „*Adagio-Takt*“ verbreitet (1951), ob er das Wesen seiner Melodiebildung (1952, 1953) oder sein „*Auszierungs-wesen*“ (1955) untersucht und schließlich (1954) zur Interpretation der Jupiter-sinfonie durch einen hier nicht genannten⁶ „*namhaft schaffenden und lehrenden Musiker*“ kritisch Stellung nimmt (1954), immer weiß er den Leser durch seine wahrhaft einführenden, dem Organismus des Kunstwerks nachspürenden Gedankengänge, wenn vielleicht nicht immer zu überzeugen, so doch lebhaft anzuregen. Über die „*Musiksprache*“ Mozarts und der Wiener Klassik handelt Thrasybulos Georgiades (1950, 1951), von dem Spezifischen der musikalischen Theatersprache ausgehend, in der „*nicht so sehr der sogenannte Affekt-*

⁴ Vgl. die Besprechung in Mf. IX, 1956, S. 310–311.

⁵ *Der Bär, Jahrbuch v. Breitkopf & Härtel* 1929/30, 1 30, S. 74–166.

⁶ Gemeint ist J. N. David, *Die Jupiter-Symphonie*, 1953.

wechsel, sondern das Diskontinuierliche, die Haltung des Hier-und-Jetzt“ entscheidet. Öfters ist auch W. Fischer in den Jahrbüchern vertreten. Seine Ausführungen über den Gesang der zwei geharnischten Männer aus der *Zauberflöte* (1950) und die Beziehungen der liedartigen Chor- und Sologesänge des Sarastrokreises zum deutschen Kirchengesang im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts seien ebenso hervorgehoben wie sein Versuch einer Rekonstruktion des *Lacrimosa* aus dem *Requiem* (1951). Von Einzelwerken Mozarts ist dank der rührigen Forschertätigkeit eines Spezialisten wie Egon Komorzynski die *Zauberflöte* allein mit Beiträgen in vier Jahrbüchern bedacht. Über das Oboenkonzert KV 314 schafft Bernhard Paumgartner (1950) jetzt endgültig Klarheit, indem er die Priorität der Oboenfassung vor der Flötenbearbeitung erweist.

Unter den einzelnen Werkgattungen nimmt in den Beiträgen zum Mozartjahrbuch die Kirchenmusik naturgemäß einen breiten Raum ein. Hervorzuheben wären etwa K. G. Fellerers Untersuchungen über die Officiumskompositionen, vor allem wegen der Feststellung ihres geistes- und liturgiegeschichtlichen Ortes auf Grundlagen der Enzyklika „*Annus qui*“ Benedikts XIV., womit dann auch das Problem ihrer Kirchlichkeit in der Auffassung des 18. Jahrhunderts aufgerollt wird. Nennen wir dazu noch Georg Reicherts Beitrag über Mozarts *Credo-Messen* (1955), nicht zuletzt wegen des anschaulich gezeichneten historischen Hintergrunds.

Unter den operngeschichtlichen Aufsätzen wäre etwa der von W. Fischer (1954) zu nennen, der das Semiserio-Prinzip des 18. Jahrhunderts nicht nur die Bühnenkunst, sondern weithin auch die Instrumentalmusik als Kontrastprinzip in Zyklus und Einzelsatz beherrschen sieht, dann aber auch im selben Jahrbuch Hans Engels fleißige Analyse der Mozartschen Opernfinali, die durchaus nach musikalischen Formprinzipien, nicht einfach nach dem Handlungsverlauf, gebaut erscheinen. In anderen Bereichen von Mozarts Schaffen untersucht derselbe Verfasser den Tanz (1952) und die Jugendsinfonien (1951), insbesondere in ihrer Abhängigkeit von italienischen Vorbildern.

Von den Einzelfragen der Mozartforschung, die in den Jahrbüchern angeschnitten werden, hat das Tonartenproblem natürlich besondere Bedeutung, wenn etwa R. Tenschert die g-moll-Tonart auf ihr Vorkommen bei Mozart hin untersucht (1951) und zu dem Ergebnis gelangt, daß sie zwar zahlenmäßig recht wenig scheint, aber dennoch neben dem Stimmungsbereich des Mozartschen d-moll ergänzend als „*charakteristische Tonart ersten Ranges*“ zu bewerten ist. In einem weiteren Sinne handelt W. Fischer (1952) über Mozarts Tonartenwahl überhaupt und stellt seit den 80er Jahren einen für die Gesamtlage seines Schaffens bezeichnenden „*Moll-Einbruch*“ fest. Ein Zeitthema erster Ordnung sind natürlich auch für die Mozartforschung die vielfältigen Fragen der Aufführungspraxis, die W. Fischer (1955) von Selbstzeugnissen des Meisters aus beleuchtet, während H. Engel im selben Jahrbuch die Forderung nach historisch getreuen Musteraufführungen auch für Mozart erhebt. Im Sinne der „*inventio*“ in der Auffassung des 18. Jahrhunderts sieht K. G. Fellerer (1952) Mozarts Bearbeitungen eigener Werke nicht nur als ein technisches, sondern auch künstlerisch-geistiges Problem.

Eine Reihe von Beiträgen beschäftigt sich schließlich mit Mozarts Nachleben und Nachruhm. Der Nachlaßregelung gelten Auszüge aus Briefen Konstanzens an André, die Otto Erich Deutsch (1953) mitteilt, dem wir auch einen aufschlußreichen Aufsatz über Mozarts Verleger verdanken (1955). *Mozart-Überlieferungen und Mozart-Bild um 1800* behandelt K. G. Fellerer (1955), die Bemühungen der Verleger um sein künstlerisches Vermächtnis und das entstehende idealisierte, apollinische Mozartbild. Wie Mozart in der philosophischen und ästhetischen Literatur weiterlebt, schildert H. Engel (1953), wobei der Beitrag der Philosophen zum Verständnis Mozarts nicht gerade hoch einzuschätzen ist. Anders die stete Verehrung, die Mozart bei den späteren Meistern der Tonkunst immer wieder ge-

nossen hat, wozu Engel an anderer Stelle Belege beibringt (1955). Einen allerdings etwas im Zwielficht stehenden Mozartianer im Reich der Belletristik, Johann Peter Lyser, schildert E. Valentin (1953).

Wer sich einmal, so darf man abschließend sagen, vom reichen und vielseitigen Inhalt dieser sechs Mozartjahrbücher hat ansprechen lassen, kann dem Unternehmen nur einen guten Fortgang wünschen. Möge ihm das unerfreuliche Schicksal seiner Vorgänger erspart bleiben! Schon vor dem letzten Krieg ist das Leipziger Bibliographische Institut mit kleinen, handlichen Musikerbildbiographien hervorgetreten, denen jetzt eine über Mozart folgt⁷. Der Textteil geht, wie schon der Untertitel andeutet (*Das Mozartbild in Musik- und Zeitgeschichte*), über den üblichen, meist unverbindlichen Rahmen solcher Einleitungen hinaus. Hier hat Richard Petzold manches Eigene zu sagen, z. B. gegen die Verniedlichung der Gestalt Mozarts im Gedächtnis der Nachwelt, gegen die Legende von seiner unbeschwerten Schaffensweise, gegen die falsche Auffassung, „als seien Mozarts Stil und geistige Haltung sofort in letzter Vollendung dem Kopfe des Knaben entsprossen“ (S. 19). Die Darstellung, kenntlich auch an vielen Übersetzungen fremdsprachiger Titel, bemüht sich um Gemeinverständlichkeit, gerät dabei allerdings mitunter in unvorsichtige Verallgemeinerungen. Ph. E. Bach gehört nicht schlechthin zu den Begründern des auf dem Themendualismus beruhenden modernen Sonatenprinzips, noch darf dieses als die „gelehrte Schreibart“ gegenüber dem volkstümlichen Charakter der italienischen komischen Oper und der süddeutschen Volksmusik angesprochen werden (S. 19). Auch darf man nicht in Bausch und Bogen behaupten, Schiller habe „den Fragen der Musik geringe Beachtung“ geschenkt (S. 41). Man lese etwa M. Bauers Ausführungen hierzu (*Die Lieder Franz Schuberts*, I, 1915, S. 166 f.). Recht gelungen scheint der Abschnitt über Mozarts Opern. Daß ganze Gattungen von Mozarts Kompositionen in dieser knappen Einleitung unbeachtet bleiben mußten, läßt sich aus der Raumbeschränkung erklären, leider aber steht die Fülle der 148 Bilder in keinem glücklichen Verhältnis zu den ihnen zugestandenen rund 70 Seiten. Sie müssen mitunter zu drei und mehr auf einer Seite zusammengedrängt werden, aus den Porträts werden teilweise Miniaturen, und Gruppenbilder wie etwa die Teegesellschaft (Nr. 24) oder die Darstellung des Grabens (Nr. 82) lassen die vorhandenen Personen fast unkenntlich werden. Gleichwohl ist die von Eduard Crass besorgte Auswahl der Bilder durch mannigfache Heranziehung zeitgenössischer Stiche, u. a. von Chodowiecki für die Kenntnis von Mozarts Umwelt sehr lehrreich.

Gegenüber dieser in vielem recht unansehnlichen Bildbiographie erwecken Aufmachung und Ausstattung einer Prager Veröffentlichung⁸ geradezu den Eindruck eines Prachtbandes. Das Thema Mozart und Böhmen wurde bereits im Mozartgedenkjahr 1956 in einem Sammelband behandelt⁹. Spuren davon begegnet man auch im vorliegenden Bildwerk, wenn z. B. in der knapp gefaßten Einleitung (S. 12 f.) auf K. Kovals frühere Feststellung zurückgegriffen wird, Mozart sei auf der zweiten Reise nach Prag dort am 10. September 1787 angekommen. Das hat sich nach einer neuerlichen Veröffentlichung eines Briefes von Mozart an seinen Schwager Sonnenburg durch O. E. Deutsch als irrig erwiesen. „Dieser Brief hat ein für allemal bewiesen, daß Mozart am 1. Oktober 1787 von Wien nach Prag abgereist ist“, so daß man die Ankunft am Prager Stadttor wohl auf den 3. Oktober wird datieren können. Leider läßt die sprachliche Gestaltung dieser Einleitung auch diesmal, wenn auch nicht so auffällig wie im Sammelband von 1956, manches zu wünschen übrig und verliert sich gelegentlich in inhaltleere Phrasen. Die böhmische Musiktradition wird mit den

⁷ Richard Petzold: *Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Leben in Bildern*. Bildbiographie v. Eduard Crass. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1956. 59 S., 148 Abb.

⁸ *Mozart und Prag*. Verf.: Alexander Buchner, Karel Koval u. a. Deutsch v. Marie Vaníčková. Prag: Artia 1957.) 17 S., 91 Bildtaf.

⁹ Vgl. die Nachlese zu meinem Sammelbericht, *Mf. X*, 1957, S. 529 f.

Namen von Kantoren und Organisten lebendig, dann die Beziehungen Mozarts zu tschechischen Musikern seiner Zeit, insbesondere zu Josef Mysliveček-Venatorini und vor allem zum Ehepaar Dušek. Danach erwarten uns 160 ganzseitige Abbildungen, darunter 24 Farbtafeln, teils erst kürzlich entdecktes, teils hier zum ersten Male veröffentlichtes Material. Alte Stiche, auch kolorierte, wechseln mit Gemälden aus neuerer und neuester Zeit. Das Material entstammt u. a. der Musikabteilung des Prager Nationalmuseums und der jüngst wieder hergerichteten und ganz dem Andenken Mozarts und der einstigen Besitzer, des Ehepaares Dušek gewidmeten Betramka, in der der Komponist seinen *Don Giovanni* vollendete. Es gibt unter diesen Bilddokumenten erlesene Stücke wie die Abbildungen tschechoslowakischer Briefmarken zu den Mozartfeierlichkeiten von 1956 oder die Kostümentwürfe zu einer Aufführung von *Bastien und Bastienne* im Konzentrationslager Theresienstadt. Zu der Veröffentlichung des Bildes „Mozart im Galaanzug“ aus dem Salzburger Mozarteum wären Fr. Martins neuere Feststellungen (Mozart-Jahrbuch 1950, S. 49–61) zu vergleichen.

Aus Ungarn kommt ein umfangreicher Sammelband¹⁰, für dessen Anzeige an dieser Stelle der Referent auf einen angehängten, teils deutschen, teils englischen Inhaltsauszug angewiesen ist. Eine Auswahl kurzer Hinweise muß statt einer kritischen Stellungnahme zu den rund zwanzig Beiträgen genügen. Von besonderem geschichtlichen Wert sind die beiden ersten, hier in Faksimile wiedergegebenen Aufsätze über Mozart in ungarischer Sprache von G. Döbrentei (1808) und M. Holéczi (1827). Ein ähnliches historisches Dokument ist ein Beitrag Liszts zur Feier von Mozarts 100. Geburtstag. S. Hevesi nennt Mozart nach Ausweis des englischen Resumés „*the antitragic Shakespeare, Mimus playing music, the miracle of optimism, the ever living and gushing well of music*“. A. Tóth's Beitrag über Mozarts Jugend ist der erste Teil des Mozartartikels in einem ungarischen Musiklexikon von 1930 und B. Szabolcsis Ausführungen über Mozart und die Volksoper gehen auf einen während des Wiener Mozartkongresses 1956 gehaltenen Vortrag zurück. Unter Mozarts „*Sternstunden*“ behandelt D. Bartha vor allem die Schöpfungen vor und nach Beendigung der *Entführung*, hauptsächlich also das Jahr 1782. J. Ujfalußy nähert sich Mozarts Musik vom Begriff der musikalischen Intonation aus, die in der heutigen sowjetischen Musikästhetik eine besondere Rolle spielt. G. Sólyom würdigt Mozarts Schaffen „*im Zenith der Jahre 1787/88*“, L. Somfai beschäftigt sich mit Mozarts *Haydn-Quartetten*, während P. Várnai von der Konzertarie „*Va, dal furo portata*“ aus die Bedeutung des Unisono in Mozarts Vokalwerken untersucht. Weitere Beiträge gelten der Geschichte der *Zauberflöte* in Ungarn, der Mozartpflege im alten Siebenbürgen, den Mozartaufführungen in Esterházy, auf Grund neu aufgefundener Dokumente, und schließlich runden mehrere Literaturberichte den für die Mozartforschung recht ertragreichen Sammelband ab, der zugleich günstige Eindrücke über den gegenwärtigen Stand musikwissenschaftlicher Arbeit in Ungarn vermittelt.

Zuletzt darf noch der kürzlich erschienenen 5. Auflage der Mozartbiographie von Paumgartner gedacht werden¹¹, der im jüngeren Mozartschrifttum längst ein ehrenvoller Platz zukommt. Die schon bei Besprechung der 4. Auflage von 1945 erwähnten Vorzüge des Buches verdienen erneut hervorgehoben zu werden. Bedauerlich bleibt nur, daß die damals für die Textgestaltung einer zu erwartenden weiteren Auflage vom Referenten¹² gemachten Ausstellungen, z. B. zu Anmerkung 72 oder 177 nicht berücksichtigt worden sind, auch daß die amerikanische Ausgabe der Einsteinschen Bearbeitung des Köchelverzeichnisses von 1947

¹⁰ W. A. Mozart Emlékére. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó 1957. (Zenetudományi Tanulmányok. 5.) 544 S.

¹¹ Bernhard Paumgartner: Mozart. (5. Aufl. Zürich & Freiburg i. Br.) Atlantis Verlag (1957). 556 S.

¹² Mf. IV, 1951, S. 269.

immer noch unerwähnt bleibt. Zwischen der 4. und 5. Auflage lag die überreiche Fülle vor allem des Schrifttums zum Mozartgedenkjahr 1956. „Soweit die Aufnahme neuer Erkenntnisse in diesem Buche notwendig erschien, sind jene berücksichtigt worden“, sagt der Verf. in dem „Sommer 1957“ datierten Vorwort zu. Den wiederum umfang- und inhaltsreichen Anmerkungsapparat gerade daraufhin zu überprüfen, mußte die vornehmste Aufgabe des Referenten sein. Daß der Abschnitt über die Mozartbildnisse auf Grund neuer Forschungen sehr gewonnen hat, fällt ohne weiteres auf, da und dort ist auch den Anmerkungen zum Textteil aus der neuesten Mozartliteratur mancher dankenswerte Hinweis zugewachsen, aber man vermißt doch manches. Am Inhalt eines Sammelbandes von der hohen Bedeutung des englischen *The Mozart Companion* von 1956 sollte eine heutige Mozartbiographie ebensowenig vorübergehen wie an der für die Chronologie von Mozarts Frühschaffen wichtigen Publikation von E. J. Dent und E. Valentin *Der früheste Mozart* (1956). Auch scheinen mir die seit 1950 vom Mozarteum herausgegebenen Mozartjahrbücher in ihrem vielseitigen Inhalt nicht genügend erschlossen zu sein. Es fehlt etwa zu Anmerkung 129 aus dem Jahrbuch 1954 der Beitrag A. Orels über die Gräfin Thun. Des Verfassers eigene Studie über das Oboenkonzert KV 314 im Jahrbuch 1950 wird in Anmerkung 96 leider ohne Quellenangabe zitiert. Zu solchen, dem Benutzer recht unerwünschten Unzulänglichkeiten im Zitierwesen gehört auch in Anmerkung 133 der verunglückte Hinweis auf den Aufsatz von R. Haas (ZfM. III, richtig: ZfMW.), ferner das Fehlen der zweiten, neubearbeiteten Auflage von Schiedermairs und Haas' Mozartbüchern (1948 bzw. 1950). Das deutsche und ausländische medizin-historische Mozartschrifttum (zu Anmerkung 236) faßte kürzlich D. Kerner nach dem Stand vom 1. 2. 1958 mit 25 Titeln bibliographisch zusammen (Rheinisches Ärzteblatt, XII, 1958, S. 109). Zuletzt ein Druckfehler: Der in Anmerkung 30 zitierte Verfasser ist natürlich E. Schenk.

Ein oktavierter Tenor-Cantus-firmus?

VON RALPH LEAVIS, OXFORD

Unter obigem Titel hat H. J. Moser Wolff Heintz' Psalmsatz „*Laudate Dominum*“, der auf einem Quartsextakkord schließen soll, in moderner Übertragung veröffentlicht¹. Das Stück ist aber ein vierhöriger, d. h. 16stimmiger Kanon, in welchem die imitierenden Chöre nach je zwei Takten einsetzen. Die „vielen *Coronae*, die doch . . . keine Bremsfermaten sein können“, sind die Schlußzeichen der imitierenden Stimmen. (Takt 5 fehlt eine Corona im Alt, vermutlich auf *d*.)

In Mosers MGG-Artikel *Wolff Heintz* ist die Tenor-Stimme des „*Laudate Dominum*“ nach der Kasseler Quelle abgebildet, aus der sich ergibt, daß Moser in der „*Musikforschung*“ nur den Schlußteil des Satzes mitgeteilt hat. Aber auch damit ist nicht alles geklärt. Zwar steht im Faksimile der „*nicht ganz erklärliche Asteriscus*“, der nichts anderes als das *signum imitationis* ist. Aber weiter sagt Moser, das Stück behandle „*nur den Vs. 1 von Ps. 106 (Vs. 2 „Quoniam confirmata est“ verschollen?)*.“ Im Faksimile liest man aber Zeile 2 f. „*Quoniam confirmata est*“ usw. so klar und deutlich, wie man nur wünschen kann. Gibt es demnach zwei Heintzsche Vertonungen aus Ps. 106 in der Kasseler Quelle — eine nur Vers 1, und eine Vers 1 und 2?

Wie dem auch sein mag, eines steht fest: Heintz' Psalmsatz „*Laudate Dominum*“ ist kein Beleg für einen „*oktavierten Cantus firmus*“.

¹ Die *Musikforschung*, Jahrg. XI, S. 488.

Aufgaben und Ziele der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft

VON RENATE FEDERHOFER-KÖNIGS, GRAZ

Die am 9. Dezember 1958 in Graz abgehaltene Jahreshauptversammlung gewährte Einblick in die Tätigkeit der 1955 gegründeten Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, die sich vor allem drei Aufgaben gestellt hat: sämtliche Quellen bibliographisch zu erfassen und in Mikrofilmen oder Photokopien zu sammeln, ferner das reiche Schaffen des Meisters, dessen 300. Geburtstag in das Jahr 1960 fällt, in einer Gesamtausgabe vorzulegen und dadurch dem Werk des bedeutendsten österreichischen Barockkomponisten in Kirche, Konzertsaal und Kammermusikkreis verstärkte Beachtung und Pflege zuteil werden zu lassen. In Bibliotheken, Archiven und Klöstern des In- und Auslandes konnten zahlreiche wertvolle Abschriften festgestellt werden, die in dem thematischen Werkverzeichnis der auch heute noch grundlegenden Biographie des Meisters von Ludwig Ritter von Köchel (*J. J. Fux*, Wien 1872) und in der Vervollständigung, die diese durch Andreas Liess (*J. J. Fux*, Wien 1948) gefunden hat, fehlen. Besonders erfreulich ist die Entdeckung eines unbekanntes doppelhörigen „*Te Deum*“ (1706) (National-Bibliothek Szécheny, Budapest) durch Istvan Kecskeméti. Dieser Fund ist um so höher zu werten, als die meisten Autographe mit dem musikalischen Nachlaß von Fux, den dessen Neffe Matthäus erbte, verschollen sind.

Die Ausgabe soll in acht Serien erscheinen: I. Messen, II. Litaneien, Kompletorien, *Te Deum*, Vespere, III. Kleinere Kirchenmusikwerke, IV. Oratorien, V. Opern, VI. Instrumentalmusik, VII. Theoretische und pädagogische Werke, VIII. Supplement. Zweck der Ausgabe ist es, der Musikwissenschaft einen kritisch einwandfreien Notentext vorzulegen und zugleich der Praxis möglichst brauchbares Aufführungsmaterial zur Verfügung zu stellen. Der jedem Band beigegebene kritische Bericht orientiert über die Quellenlage und enthält ein Lesartenverzeichnis. Um eine sinngemäße Wiedergabe der Werke zu gewährleisten, wird das ursprüngliche Notenbild durch verschiedene Ergänzungen im Sinne der barocken Aufführungspraxis vervollständigt. Zusätze der Bandbearbeiter sind durch Kursivdruck, kleineren Stich und Klammern kenntlich gemacht. Hugo Zelzer (Wien) legt den ersten, soeben erschienenen Band vor. Er enthält das Oratorium *La fede sacrilega nella morte del Precursore Giovanni Battista*, das den Salome-Stoff behandelt. Dieses 1714 komponierte Werk gilt als das älteste, vollständig überlieferte und gleichzeitig als das erste im Druck zugängliche Oratorium des Meisters. Der zweite ebenfalls 1959 erscheinende Band wird eine Instrumentalmesse aus dem Jahre 1713 enthalten. Als Bandbearbeiter zeichnet Hellmut Federhofer (Graz), dem auch die Editionsleitung anvertraut ist. Weitere Bände mit Kammermusik, kleineren solistischen Kirchenmusikwerken, Requiem, *Te Deum* und Opern werden Eta Harich-Schneider (Wien), Hubert Unverricht (Köln), Istvan Kecskeméti, Hellmut Federhofer und Hugo Zelzer edieren. Als Verleger konnte neben der Akademischen Druck- und Verlagsanstalt (Graz) der Bärenreiter-Verlag (Kassel—Basel—London—New York) gewonnen werden.

Durch die unermüdlichen Bemühungen von Landesrat Karl Brunner, dem wiedergewählten Präsidenten der Johann-Joseph-Fux-Gesellschaft, sind der Steiermärkischen Landesregierung die finanziellen Mittel zu verdanken, die dieses Vorhaben ermöglichen und sichern.

Zu H. Reinolds Verteidigung der Silbermannschen Musiksoziologie

VON HANS ENGEL, MARBURG/LAHN

Im laufenden Jahrgang dieser Zeitschrift¹ entgegnet H. Reinold auf meine Besprechung des Buches von Silbermann *Wovon lebt die Musik*?² Es ist nun schon das dritte Mal, daß R. sich in unserer Zeitschrift für Publikationen des Autors Silbermann, gewissermaßen als Silbermann-Spezialist, werbend einsetzt. R. scheint sich dabei für das Maß aller Dinge in soziologischen Fragen zu halten; denn er schreibt: „Für jeden, der auch nur etwas Einblick in die Denkweisen und Möglichkeiten der modernen Soziologie hat, ist diese Rezension [meine genannte] völlig unverständlich.“ Da unter den vielen zustimmenden Äußerungen zu meiner Besprechung auch solche von ordentlichen Professoren der Soziologie waren, würde R. also auch diesen „nur etwas (!) Einblick in die Denkweisen und Möglichkeiten der modernen Soziologie“ absprechen? Schon die zweite Besprechung einer Silbermannschen Arbeit durch R. in dieser Zeitschrift, *Introduction à une sociologie de la musique*³, ließ jede kritische Einstellung des Rezensenten vermissen. So mancher, der das Buch gekauft hat, das in Wahrheit eine Biographie des australischen Dirigenten Goossens ist, wird sich, entgegen dem Lob R.s auf die hohen soziologischen Erkenntnisse, die das Buch von S. vermitteln soll, einer Meinung wissen mit dem Rezensenten in USA, der schrieb: „Es ist unwichtig, zu untersuchen, ob der Autor den irreführenden Titel in gutem, aber mißleitetem Glauben gewählt hat oder ob Verleger und Autor ihn ersonnen haben, um das nicht mißtrauische Publikum zu überlisten (trick), die Goossens-Biographie zu kaufen, im Glauben, sein Geld für eine Soziologie der Musik auszugeben. Dies geschah auch demjenigen Leser, der sich um sein Geld getäuscht und betrogen (cheated) fühlt. Diese Tatsache wird nicht geändert durch des Autors häufige Anspielung auf semi- und pseudo-soziologische Nebenbedeutungen und Aperçus, welche ab und zu in dem biographischen Text auftauchen“⁵.

Unnötig, Gesagtes zu wiederholen: „Musikerlebnis“ ist nun einmal kein Begriff der Soziologie, sondern der Musikpsychologie. Die rein kommerzielle Betrachtung des Kreislaufs im Musikleben, das ganz auf „Produzent/Konsument“ abgestellt werden soll, ist weder originell, noch neu, noch soziologisch. Schon vor dreißig Jahren stand z. B. in der „Musik“ ein Aufsatz über den „Musikverbraucher“: „Daß musikalische Produkte den Maßstäben von Angebot und Nachfrage ebenso unterworfen sind, wie Eßwaren, Kleider, Schuhe und Gegenstände der körperlichen Hygiene, darf als bekannt vorausgesetzt werden.“ Soziologie ist keine Volkswirtschaft. Sie hat denn doch tiefer zu schürfen, als sich in kaufmännischen Feststellungen zu genügen. Aber wenn schon, dann soll man logischerweise nicht den „Interpreten“ zu den „Konsumenten“ rechnen, wie R. es wieder tut. Der eine fabriziert Rasierklingen, der zweite verkauft sie, der dritte genügt seinem Rasurbedürfnis („Audienzbedürfnis“ bei Silbermann). Der Verkäufer ist der „Interpret“, was wörtlich Zwischensprecher, Unterhändler heißt und nach der so gewichtigen kommerziellen Erkenntnis genau dem Zwischenhändler entsprechen müßte. Dem Hörer als „Konsumenten“ gegenüber könnte er allenfalls noch als „Produzent“ gelten.

Diese Diskussion wird von der Schriftleitung hiermit abgeschlossen.

¹ S. 93 f.

² Mf. Jahrg. XI (1958), S. 349 ff.

³ Jahrg. IX (1956), S. 490.

⁴ Hier gesperrt.

⁵ Fritz A. Kuttner, *Ethnomusicology in Newsletters*, Nr. 10, May 1957.

*Im Jahre 1958 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen***Nachtrag 1957**

Berlin. Humboldt-Universität. Walter Hüttel, Zur Geschichte des deutschen Volksliedes im 17. Jahrhundert. — Hans-Georg Uszkoreit, Volksbildende und kunstfördernde Probleme der musikalischen Programmgestaltung.

1958

Berlin. Humboldt-Universität. Doris Stockmann, Der Volksgesang in der Altmark von 1850 bis zur Gegenwart.

— *Freie Universität.* Renate Günther, Motette und geistliches Konzert im Schaffen von Alessandro Grandi (ca. 1577—1630). Eine Studie zur Motettenkomposition in Italien zwischen 1600 und 1630. — Hans Dieter Hahlbohm, Über Zuordnungsmöglichkeiten von Toneigenschaften zu physikalischen Größen, erläutert am Beispiel der Helligkeit. — Werner Heimrich, Die Orgel- und Cembalowerke Bernardo Pasquinis (1637—1710). — Max Thomas, Heinrich August Neithardt (1793—1861).

Bonn. Hubert Daschner, Die gedruckten mehrstimmigen französischen Chansons von 1500—1600. Literarische Quellen und Bibliographie. — Henning Ferdinand, Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels.

Erlangen. Adolf Pongratz, Musikgeschichte der Stadt Erlangen im 18. und 19. Jahrhundert. — Fritz Schnell, Zur Geschichte der Augsburger Meistersingerschule.

Frankfurt a. M. Henrike Hartmann, Die Musik der Sumerischen Kultur. — Winfried Kirsch, Studien zum Vokalstil der mittleren und späten Schaffensperiode Anton Bruckners. — Klaus Trapp, Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. — Georg-Friedrich Wieber, Die Chorfrage in Händels Werken.

Freiburg i. Br. Hans-Walter Berg, Schuberts Variationenwerke. — Karin Kotterba, Die Orgeltabulatur des Leonhard Kleber. Ein Beitrag zur Orgelmusik der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. — Manfred Schuler, Das Orgeltabulaturbuch von Jakob Paix. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Orgel- und Klaviermusik in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

Göttingen. Helmuth Hopf, Stilistische Voraussetzungen der Klaviermusik Robert Schumanns. — Eberhard Freiherr Wolff von Gudensberg, Beiträge zur Musikgeschichte der Stadt Kassel unter den letzten beiden Kurfürsten (1822—1866).

Hamburg. Hans Otto Hiekel, Otto Siegfried Harnisch. Leben und Kompositionen.

Heidelberg. Guido Kähler, Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts (von W. C. Printz bis A. B. Marx). — Eduard Schmitt, Die kurpfälzische Kirchenmusik im 18. Jahrhundert.

Kiel. Hans Peter Detlefsen, Musikgeschichte der Stadt Flensburg bis zum Jahre 1850. — Jens Rohwer, Der Sonanzfaktor im Tonsystem. — Lydia Schierning, Quellengeschichtliche Studien zur Orgel- und Klaviermusik in Deutschland aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Lübbenauer Orgeltabaturen des Grafen Lynar.

Köln. Klemens Heinen, Sprachlicher und musikalischer Rhythmus im Kunstlied. — Werner Kremp, Quellen und Studien zum Responsorium prolixum in der Überlieferung der Euskirchner Offiziumsantiphonare. — Johannes Overath, Untersuchungen über die Melodien des Liedpsalters von Kaspar Ulenberg (Köln 1582). — Johannes Schwermer, Ewald Sträßer, Leben und Werke. — Walter Thoene, Friedrich Beurhaus und seine Musiktraktate. — Heinrich Wiens, Musik und Musikpflege am herzoglichen Hof zu Kleve.

Leipzig. Ernst-Jürgen Dreyer, Ludwig Senfls melodische Arbeit und ihre Tradition. — Peter Gülke, Liedprinzip und Polyphonie in der Chanson des 15. Jahrhunderts.

München. Hans Blümer, Über den Tonarten-Charakter bei Richard Wagner. — Jürgen Eppelsheim, Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Sommersemester 1959

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragter Dr. F. Raabe: Klaviermusik vom Cembalo bis zum Jazz (2).

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Musik des Mittelalters II (3) — Claudio Monteverdi, Gestalter der Barockmusik (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Paläographie der Musik II (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Formanalyse von Werken der Bachzeit (1) — Harmonielehre II (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Bach-Händel-Epoche (2) — Ü: Einführung in die marxistische Methodik der Musikwissenschaft (1) — Einführung in die Volksmusikkunde (1) — Grundlagen und Wesenszüge der Wiener Klassik (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Richard Wagner und die europäische Oper seiner Zeit (2) — Musikgeschichte Polens im Überblick (1) — Ü: Deutsches Lied und Volksliedbearbeitung im 19./20. Jahrhundert (2).

Oberassistent A. Brockhaus: Musik der nationalen Schulen im 19. Jahrhundert (1) — Musik in der Periode des Impressionismus und Expressionismus (1) — Musik der Sowjet-Union (1) — Musikgeschichte im Überblick (Repetitorium) (1) — Ü: Musikgeschichte im Überblick (Repetitorium) (1).

Assistentin Dr. A. Liebe: Die Entwicklung von der Musikanschauung zur Musikästhetik (1) — Ü: Die Entwicklung von der Musikanschauung zur Musikästhetik (1).

Lehrbeauftragter H. Wegener: Ü: CM voc. (2).

— Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Joseph Haydn (2) — S: Probleme der Messenkomposition im 16. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in Händels Oratorien (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Chor (2), Instrumentalkreis (durch Dr. A. Forchert) (2).

Prof. Dr. H. H. Dräger: Ästhetische Probleme in Joseph Haydns Oratorien (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü: Geschichte der europäischen Musikinstrumente seit 1600 (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit (2) — Ü zum neueren deutschen Volkslied (2) — Ü zum Tempo in der Musik (2) — Ü: Vorführung außereuropäischer Musikbeispiele (Abhörpraktikum) (2).

Lehrbeauftragter J. Rufer: Musiktheoretische Ü: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre (je 2).

— Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Georg Friedrich Händel (2) — Leoš Janáček (2).

Prof. Dr. K. Forster: Die Sinfonien Anton Bruckners (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winckel: Informationstheorie der Musik (2).

Dr. Th. M. Langner: Probleme der musikalischen Stilkunde (2).

Bern. Vorlesungen über Musik nicht gemeldet.

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Probleme und Methoden der Musikwissenschaft (2) — Musikalische Paläographie (1) — S (2) — CM voc. et instr. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die musikalische Klassik I (2) — Die Musikästhetik des Rokoko (1) — Ü über die Sinfonik Haydns (2) — Akad. Streichquartett: Haydn (3).

Prof. H. Schroeder: Ü zur Modulation (1) — Die Fuge (Kontrapunktische Ü) (1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen: Klaviersonaten von L. van Beethoven: Geschichte und Werkanalysen (mit praktischem Vorspiel und Schallplatten) II (1) — S: Ü zum Vorlesungsthema (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr.-Ing. K. Marguerre: Händel und Haydn (2).

Erlangen. Prof. Dr. B. Stäblein: Richard Wagner (2) — Meisteroper Verdi (1) — S: Die Klaviersonaten Beethovens (2).

Prof. Dr. R. Steglich: Grundzüge der Geschichte des Rhythmus in Musik und Tanz vom 18. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Musikbeispielen (1).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Musik und Sprache (2) — Einführung in die Musikwissenschaft (1) — S: Claudio Monteverdi (2) — CM (2).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Instrumentenkunde I (2) — S: Instrumentenkundliche Ü (1) — Privatissimum für Fortgeschrittene (1).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Landwehr: Notationskundliche Ü (3).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Die ältere Klaviermusik bis Bach und Händel (2) — S: Ü zur Musik in den geistlichen Spielen des Mittelalters (2) — Pros: Ü zur Mensuralnotation (2) — CM instr. (mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2) — CM voc. (mit Dr. H. Hücke) (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Die Kontrafaktur in der Musik des Mittelalters (2) — Mittelhochdeutsche Lieder in Auswahl (2).

Prof. Dr. E. T. Ferand: Die Improvisation in der Musik des Mittelalters und der Renaissance (1) — Ü zur Diminutionspraxis im 16. und 17. Jahrhundert (1).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Orgel und Orgelmusik II (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte: Bach und Händel (2) — Ü: Musikinstrumentenkunde unter Benutzung kunstgeschichtlicher Quellen (1) — Ü zur Geschichte der Musiktheorie (2).

Freiburg i. Br. Dozent Dr. R. Hammerstein: Mozarts Opern (2) — S: Ü zur Vorlesung (2) — Musikgeschichtliches Colloquium für Schulmusiker (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Konstruktive Prinzipien in der europäischen Musik (2) — S: Ü zur Musik des 17. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (2).

Göttingen. Prof. Dr. W. Boetticher: Schubert, Schumann, Brahms (2) — Pros: Beethovens letzte Streichquartette (2) — S: Probleme der Aufführungspraxis 1500—1750 (2).

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

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik des Mittelalters (2) — Ü: Mensuralnotation (2).

Halle. Prof. Dr. Dr. M. Schneider: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü dazu (1).

Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Geschichte der russischen Musik (2) — Ü zur Geschichte und Ästhetik der Oper (2) — Ü zur musikalischen Analyse (2).

Dr. W. Braun: Einführung in die Denkmäler der Tonkunst (1).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Troubadours und Trouvères, Minnesänger und Meistersinger (3) — S: Probleme der musikgeschichtlichen Periodisierung (2) — CM instr. (3) — CM voc. (2).

Prof. Dr. F. Feldmann: Das Liedschaffen Robert Schumanns (2) — Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Phrasierung und Artikulation (1) — Tonalitäts-Probleme (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Musik in Japan und China (2) — Das Instrument als Ausdrucksmittel des Musikstils (1) — S: Ü zur Musikinstrumentenkunde (2).

Dr. H. Becker: Pros: Das begleitete Sololied im 17. und 18. Jahrhundert (2).

Dr. H. Reinecke: Untersuchungen an Orgeln im norddeutschen Raum (mit Exkursionen) (4) — Akustisches Praktikum (4).

Hannover. Technische Hochschule. Vorlesungen über Musik nicht gemeldet.

Heidelberg. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Einführung in die musikhistorische Analyse (2) — Mozarts Don Giovanni (1) — S: Ü zur musikhistorischen Analyse (2) — Ober-S: Ü zu Schuberts Liedkunst (2).

Prof. Dr. E. Jammers: S: Ü: Gregorianische Formenlehre (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Über Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven (mit Vorführungen) (2) — S: Ü zur Satztechnik bei Heinrich Schütz (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Dr. E. Arro: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Baltikum und in der mitteleuropäischen Diaspora (2) — Sowjet-Musik (Werden und Wesen) (2).

Dr. B. Meier: Ü zur älteren Musiktheorie: Glareans Dodecachordon (2) — Einführung in Quellenkunde und Bibliographie (2) — Repetitorium der Musikgeschichte I (2) — Musikwissenschaftlicher Vorkurs: Anleitungen zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Joseph Haydn (Forts.) (4) — Entwicklung der Sonatenform (2).

Dozent Dr. H. Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte IV (Zeitalter Bachs und Händels) (4) — Musikinstrumente und Akustik (1).

Dozent Dr. W. Senn: Musikalische Aufführungspraxis im Wandel der Zeiten (1).

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

Jena. Lehrbeauftragter, Oberassistent Dr. J. Krey: Georg Friedrich Händel (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Vorlesungen über Musik nicht gemeldet.

Kiel. Prof. Dr. W. Wiora: Anton Bruckner (2) — Das deutsche Volkslied (1) — S: Ostdeutsche Musikgeschichte im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Ü über Methoden der vergleichenden Musikforschung (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Die Sinfonik der Vorklassik (2) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Die Musik des Impressionismus (3).

Prof. Dr. K. Gudewill: Die Anfänge der protestantischen Kirchenkantate (2) — Ü: zur Analyse von Werken der Neuen Musik (2) — Ü zur Musiklehre: Musikalische Satzlehre (3) — Gehörbildungs-Ü (1) — CM instr. (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Geschichte der Musikerziehung (3) — Ober-S: Melodiebildung des Cantus Gregorianus (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Johannes Brahms, Leben und Werk (1) — Mittel-S: Ü zur älteren Klaviermusik (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Musikanschauung und Symbolbildung in den alten Kulturen (1) — Die rhythmischen Systeme (2) — Mittel-S: Ü zur Rhythmuslehre (2) — Ü zur vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musik im Zeitalter von Claudio Monteverdi und Heinrich Schütz (2) — Pros: Das musikalische Zeitschriftenwesen von etwa 1850 bis zur Gegenwart (2) — Tabulaturen (1).

Lektor Dr. K. Roeseling: Harmonielehre für Anfänger (1) — Kontrapunkt für Anfänger (1) — Instrumentation (1).

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

Lektor Dr. H. Drux: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: J. S. Bach. Kantaten (1) — CM voc., CM instr., Kammermusikzirkel (je 2).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Einführung in die Musikwissenschaft II (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. W. Serauky: G. F. Händel — Ü zur Vorlesung (Spezial-S. I) (2) — R. Wagner und seine Zeit — Ü zum Volkslied (Spezial- S. II) (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik von 1850—1950 II (2) — Ü zur Geschichte des Tanzes und der Tanzmusik (2) — Ü über moderne Musik (2).

Dr. R. Eller: Joseph Haydn II (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Ü zu Werken Béla Bartóks (2).

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

E. Klemm: Notationskunde (2) — Ü zur Musikästhetik (1).

Dr. E. Paul: Gregorianik II (2) — Geschichte der Kirchenmusik II (1).

Dr. P. Rubardt: Besaitete Tasteninstrumente II (2).

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

Prof. R. Wicke: Ü zu Einzelfragen aus der Musikpsychologie (2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts (2) — Ü: Mozarts Zauberflöte (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Colloquium für Schulmusiker (2). Prof. Dr. E. Laaff: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (1) — Ü zu den Violinsonaten Bachs und Händels (1) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor), CM instr. (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Das deutsche Lied von Mozart bis Wolf (1) — Richard Wagner (1) — Geschichte der Musik im 16. Jahrhundert (2) — S: Bachs Choralbearbeitungen (2) — Colloquium für Doktoranden (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik (1) — Besprechung musikalischer Werke der Klassik und Romantik nach Schallaufnahmen (2) — S: Die Anfänge der Sonatenform (2) — Notationskunde II (1).

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

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Beethoven (3) — Ü für Anfänger (2) — Ü zur Musik des 12. und 13. Jahrhunderts (2) — Instr. Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Der altrömische Gesang. Seine Überlieferung und Eigenart (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Mittel-S: Ü zur Instrumentenkunde (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Satzlehre der klassischen Vokalpolyphonie (halbtägig) — Generalbaß (halbtägig) — Aufführungsversuche (Chor) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Ü im musikalischen Satz (vierstimmiger Choral) (2).

Dr. Th. Göllner: Aufführungsversuche Mittelalter: Organa, Motetten 13. Jahrhundert, Trecento, Messensätze um 1430 (je 2).

— — — *Technische Hochschule.* Dr. F. Karlinger: Anton Bruckner (mit Schallplatten) (2).

Münster. Prof. Dr. W. F. Korte: Beethoven (3) — Pros: Einführung in die Analyse (2) — Haupt-S: Heinrich Schütz (2).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik unserer Zeit (2) — S: Bestimmungs-Ü für Fortgeschrittene (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Colloquium: Die Instrumente des Orchesters (1) — Einführung in die Harmonielehre, Ü im zweistimmigen Satz, Harmonisations-Ü, Praktische Generalbaß-Ü,

Ü im Lesen alter Schlüssel, Bestimmungs-Ü I und II (je 1) — CM voc. (1) — CM instr. (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (14tägig).

Lehrbeauftragt. Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Die antiphonischen Singweisen des Gregorianischen Chorals (mit praktischen Ü) (2).

Lehrbeauftragt. Kantor W. Klare: Ü: Der Gottesdienst an Sonn- und Festtagen. Seine liturgischen und musikalischen Formen (1) — Ü: Das Evangelische Gesangbuch von Rheinland-Westfalen und das Evangelische Kirchengesangbuch. Eine kirchenmusikalische Gegenüberstellung (1)

Rostock. Vorlesungen über Musik nicht gemeldet.

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte der Fuge (2) — Das deutsche Volkslied (1) — Pros: Ü zum deutschen Erzählgedicht (2) — Haupt-S: Lektüre ausgewählter Fugenlehren (2) — Colloquium für Doktoranden (1).

Privatdozent Dr. W. Kolneder: Anton Webern (1) — Geschichte der Orchestermusik (von den Anfängen bis 1750) (2).

Univ.-Musiklehrer Dr. W. Müller-Blattau: Ü: Notationskunde I (1).

Stuttgart. Technische Hochschule. Keine Vorlesungen über Musik.

Tübingen. NN: Hauptvorlesung (2) — Ober-S (2) — Kontrapunkt (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters in ihren Überlieferungsverhältnissen und ihrer kompositorischen Struktur (2) — Ü zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — CM: Chor (2).

Dozent Dr. G. von Dadelzen: Die Oper im 19. Jahrhundert (1) — Pros: Einführung in die Quellenkunde (Studien zu Bachs Passionen) (2) — CM: Orchester (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die instrumentale Kunst des Barockzeitalters II (4) — Haupt-S (2) — Pros (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Heinrich Isaac und seine Zeit (2).

Privatdozent Dr. Fr. Zagiba: Anteil und Beitrag der Völker und Länder Ost- und Südosteuropas an der Entwicklung der abendländischen Musik II (2).

Privatdozent Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen II (2) — Systematik und Geschichte der außereuropäischen Musikinstrumente II (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Notationskunde II: Schwarze Mensuralnotation (2) — Die Musikanschauung der griechischen Antike (1).

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

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

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

Lektor K. Lerperger: Practicum des Generalbaßspieles (2) — Formale Analyse (1).

Würzburg. Privatdozent Dr. H. Beck: Franz Schubert und die musikalische Romantik (1) — Bachs Brandenburgische Konzerte (1) — S: Ü zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Pros I: Kontrapunkt für Anfänger (1) — Pros II: Kontrapunkt für Fortgeschrittene (1) — CM voc: Akad. Chor, CM instr: Akad. Orchester (je 2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Musik des 15. Jahrhunderts (1) — Die französische Musik von Fauré bis Messiaen (2) — CM: Werke des 15. Jahrhunderts (1) — Pros: Notationskunde: Tabulatur-Schriften — S: Ü zur Vorlesung über das 15. Jahrhundert.

Prof. Dr. A. E. Cherbuliez: Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (1) — Pros: Die wichtigsten außereuropäischen Tonsysteme (1).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Geschichte der Musikästhetik von 1700 bis zur Gegenwart (2).

Lehrbeauftragt. P. Müller: Traditionelle Harmonielehre 2. Teil (2).

Besprechungen

Riemann Musik-Lexikon. Zwölfte völlig neu bearbeitete Auflage in drei Bänden, hrsg. von Wilibald Gurlitt. Personenteil A—K. B. Schott's Söhne, Mainz 1959 [Schott & Co. LTD., London; Schott Music Corp., New York; B. Schott's Söhne (Editions Max Eschig), Paris], XV und 986 S.

Mit der musikalischen Lexikographie verhielt es sich seit ihrem Beginn als selbständigem Zweig des musikalischen Schrifttums so, daß alle 60 bis 80 Jahre die Zeit für eine neue, grundlegende Leistung gekommen war: 60 bis 70 Jahre nach J. G. Walthers Lexikon (1732) erschienen die Arbeiten von E. L. Gerber (1790/92) und H. Chr. Koch (1802), 80 Jahre danach das Musiklexikon von H. Riemann (1882), das bis zur ausgereiften letzten (8.) Auflage aus Riemanns Hand (1916) zu dem führenden Musiklexikon geworden war; und nun wiederum rund 80 Jahre später (30 Jahre nach der von A. Einstein besorgten 11. Aufl.) erscheint das zu charakterisierende Werk, das in seinen Voraussetzungen und seinem I. Bande nach zu urteilen abermals einen Markstein in der so problematischen Geschichte der Musiklexikographie bedeutet. Die genannten Arbeiten haben gemeinsam, daß sie — von Fachleuten als vollwertige Fachliteratur geschrieben — an den zahlreichen, im 19./20. Jahrhundert kaum noch zu zählenden Musiklexika entlangblicken unmittelbar zurück auf das vorhergehende Standardwerk, das sie ersetzen wollen, indem sie daran anknüpfen. Der Beibehaltung des Titels und Weiterzählung der Auflage im zu besprechenden Falle entspricht das Ziel der völligen Neubearbeitung. Es bleibt, bis in Formulierungen hinein, was richtig und gültig geblieben ist (z. B. Artikel *Berlioz*: „... einer der originellsten Musiker aller Zeiten und ein Anreger höchsten Ranges, wenn es ihm selber auch nicht gelungen ist...“ usf.). Aber man bekommt bald den Eindruck, daß überhaupt nichts ohne nochmalige Prüfung übernommen ist und auch in den beibehaltenen Formulierungen Wort für Wort gewogen wurde, zum Beispiel: „Die Klärung der Kirchentönen zum Dur- und Mollempfinden...“ — „Die Umformung der Kirchentöne zu den Dur- und Molltönen...“ (Artikel H. L. Hasler 714a — 742b); „Nachweis, daß ihrer zwölf aufgestellt werden müssen“ — „... sucht den Beweis zu finden, daß an Stelle der überlieferten 8 Kir-

chentöne deren 12 ... anzunehmen seien“ (Artikel *Glarean* 614a — 633a). Zudem ist versucht worden, den Kompositionen jetzt überall das Entstehungsdatum beizufügen — ein lexikalisches Problem ersten Ranges, da ja in vielen Fällen Entstehungs-, Erscheinungs- und Erstaufführungsjahr der Werke nur schwer, oft überhaupt nicht oder noch nicht zu unterscheiden sind. Auch die mühsame Verzeichnung der Druckorte bei den Literaturangaben ist neu und sehr zu würdigen. — In den Berichtigungen, Ergänzungen, Auslassungen, Neueinfügungen und in den (teilweise zu erwartenden) völligen Neufassungen auch sehr vieler kleinerer Artikel (*Dufay*, *Garlandia*, *Guido von Arezzo*, *Franco von Köln* usw.) ist die Erneuerung grundlegend. Und grundsätzlich ist sie in der Konzeption des Ganzen: Händel und Bach sind für uns nicht mehr die „Altklassiker“ (11. Auflage 136, 217 u. ö.); die apologetisch betonte Beziehung Haydns zu den Mannheimern (722) ist abgeschwächt; die Anschauung vom „Fortschritt“ zum Dur-Moll-System ist verwandelt (s. o.); oder man vergleiche die Formulierungen über das „Subjektive“ bei Beethoven 136b mit 127b: „Gewiß handelt es sich dabei um eine erhöhte Subjektivität der Aussage, aber nicht weniger...“, usf. Doch nicht um ein bloßes Aufheben der spezifisch zeitbedingten oder mancher speziell Riemannschen Konzeption handelt es sich, sondern um eine neue Konzeption, eine solche des Riemann-Schülers. Der Wert eines Musiklexikons steht und fällt mit dem „Entwurf“ und seiner Gültigkeit (Rousseau hatte einen Entwurf, aber er war kein Fachmann; andere waren Fachleute, aber sie hatten keinen Entwurf). Eine Konzeption aber ist nur zu verwirklichen, wenn einer, einer allein das Werk leistet (auch dies hat das neue Lexikon mit den genannten Vorgängern gemeinsam). Es wird heute skeptisch angesehen, wenn etwas Umfassendes nicht in seine Details zerlegt und den Spezialisten übergeben wird — wenngleich es ein Ganzes dann nicht mehr bleiben kann. Auch der Benutzer dieses Lexikons begrüßt es dankbar, wenn er — z. T. auch bei kleineren Artikeln — den Fachmann des betreffenden Gebietes am Werke sieht (z. B. *Bartók* von E. Doflein, *Dufay* von S. Clercx-Lejeune, *Gabrieli* von H. Besseler, *Gluck* von R. Engländer, *Haydn* von K. Geiringer, *Josquin* von H. Osthoff — um nur einige zu nennen). Doch man wird leicht feststellen, mit welcher relativ geringem Anteil die in der Liste genannten 95 Mitarbei-

ter beteiligt sind, und zudem immer wieder anerkennen, wie ihre Beiträge dienend ins Ganze sich einfügen. Die Freiburger sogenannten hauptamtlichen Mitarbeiter Günter Birkner und Christoph Stroux (Rolf Dammann für den Sachteil), deren Fleiß und Gewissenhaftigkeit nicht genug zu loben sind, sind Schüler Gurlitts und mit der Konzeption ihres Lehrers aufs engste vertraut. Diese Konzeption leuchtet in jedem Artikel auf: in der Beschränkung auf das Wichtige und Wesentliche (auch bei der Nennung der Werke, auch bei den Literaturverzeichnissen), in der Sachlichkeit der Darstellung und in der mit großer Kunst verwirklichten Absicht, die historischen Charakterisierungen und Wertungen in der Form der sachlichen Angaben aufleuchten zu lassen, besonders durch die betont sorgfältige Nennung von Herkunft und Lehrer, Schaffensraum und Schülerkreis, Anlaß und Bestimmung der Werke. Es ist meisterhaft, wie etwa im Artikel *Bach* dasjenige, was jene 25 vorgespantten, nun gestrichenen Zeilen sagen wollten („*einer der größten Meister aller Zeiten, in dessen Werken das musikalische Empfinden und Können einer Epoche sich gleichsam übergipfelt . . .*“), nun alles in der Darstellungsart der Fakten und Sachen zum Ausdruck kommt. An anderen Stellen sind die historischen Einordnungen und kritischen Würdigungen neu geschrieben, z. B. in dem aufs Doppelte angewachsenen *Brahms*-Artikel, wo beispielsweise Riemanns Andeutung über Nietzsches Wort von der „*Melancholie des Unvermögens*“ mit wenigen Sätzen nun aufgeschlüsselt und in den Zusammenhang mit den Beziehungen zwischen *Brahms* und *Wagner* gestellt ist, — wie überhaupt, was einst nur ungefähr oder schlagwortartig formuliert war, nun fortgelassen oder mit wenigen Worten oder Sätzen konkret ausgeführt ist. Man vergleiche hierzu beispielsweise den Satz über die „*gewaltig erweiterte und gesteigerte Form*“ von *Händels* Oratorien die er „*als Gefäß für seine großen künstlerischen und ethischen Absichten betrachtet*“, mit den plastischen Ausführungen in der Neubearbeitung (715a.)

Doch die Konzeption des Werkes ist nicht nur dieser Art. Es ist in seiner Sachlichkeit und Prägnanz erfüllt, durchblutet von einer Idee von Musik, Musikgeschichte und Musikwissenschaft, die sich in der Setzung von Akzenten kundtut, bis in kleine und kleinste Artikel hinein, und die in den großen Arti-

keln (*Bach, Beethoven, Brahms, Händel, Hindemith*) zum Bekenntnis wird: „*In Hindemiths Künstlertum lebt etwas von der Art der alten Meister, von jener ungebrochenen Einheit des Handwerkers, Technikers und schöpferischen Künstlers, wie die Romania noch heute die Wörter artigiano und artisan gebraucht . . . Immer hat sich sein kompositorisches Schaffen zu den Geschehnissen des Musiklebens seiner Zeit in Bezug gesetzt . . . Zuwider ist ihm, was an freischwebende l'art pour l'art-Gesinnung . . . in Musik und Musizieren erinnert.*“ Oder im Artikel *Brahms*: „*Den ideologischen Umtrieben und weltanschaulichen Parteiungen in seiner Zeit, der Künstlerprophetie und Künstlerdemagogie stand Br. völlig fern . . .*“ In jenen großen Artikeln — Ertrag von Arbeit und Erfahrung eines Lebens — schlägt das Herz des Werkes; ihr Geist führt, was im Dienste zuverlässiger Information aus Tausenden von Splittern bestehen muß, zu lebensvoller Einheit zusammen. Dabei liegen die Akzente auch dort, wo immer der Faden des Alphabets Gelegenheit gibt zur Besinnung auf die Geschichte unseres Faches als Besinnung auf das Unverlierbare seiner Ergebnisse; man lese beispielsweise den neugefaßten, jetzt fünfspaltigen Artikel über *Fétis* („*la musique se transforme et ne progresse que dans ses éléments matériels*“ — wie überhaupt das Zitat zu einem virtuos gehandhabten Mittel lexikographischen Sprechens geworden ist, vgl. 127b des *Beethoven*-, 213 des *Brahms*-Artikels) oder den Artikel über *Otto Jahn* („*Indem er sich von der bisher vorherrschenden universalen und philosophisch-spekulativen Haltung der Musikforschung abwandte und auf eine spezialisierte, in solider Denkmalkennntnis gründende Einzelforschung hinstrebte . . .*“) oder den Artikel über *Forkel* („*Indem er einen normativen Maßstab an die Erscheinungen der Musikgeschichte anlegte, wurde dasjenige, was der Norm gemäß ist, zu einem Stück Gegenwart in der Vergangenheit, einem Stück ‚Aufklärung in der Barbarei‘*“), — man lese etwa auch die Würdigung *Handschins*. —

Schlechthin unmöglich ist, daß ein solcher Band von nahezu 1000 Seiten mit schätzungsweise 5000 Artikeln nicht Fehler hat in Form von fehlerhaften Daten und Auslassungen. Es ist daher — wenn man, um Fehler zu finden, so lange suchen muß wie hier — für den Besprecher nicht sonderlich rühmlich, sich mit „*Hier ist einer!*“ zu melden. Einiges verzeichnete schon die Tages-

presse: Da fehlt der Gladbacher Gesangspädagoge und Liederkomponist F. Kaysel, einem anderen fehlt der Opernregisseur C. Ebert, einem anderen fehlen die Bühnenbildner . . . Aber fehlen nicht auch Namen aus früheren Jahrhunderten, bei denen man bei Gelegenheit „versuchen“ wird, ob sie vielleicht „im Riemann stehen“? Muß (bei bestimmter Planung des Umfangs) nicht etwas fehlen? Besteht nicht die Kunst der Lexikographie auch im Fehlenlassen? Und wer weiß, wieviel auch heute noch — beim Zurückerkennen der Fragebogen — zu klagen ist „wegen großer Unbehilflichkeit derer, die es doch (auf gegebene Veranlassung) gar wohl hätten tun können“, wie J. G. Walther 1739 an J. Mattheson schrieb (*Ehren-Pforte* S. 390, Anm. 2)? — Und auch Fehler verzeichneten bereits die Zeitungen: Bizet habe den Rompreis nicht 1875, sondern 1857 erhalten (der Druckteufel — in der 11. Auflage war's noch richtig), und Chabriers Rhapsodie *España* sei kein Klavier-, sondern ein Orchesterstück, und K. Kämpf sei nicht in München, sondern in Mönchen-Gladbach gestorben. Wir wollen noch hinzufügen, daß das Todesdatum von Ernst Kurth in 2. 8. 46 zu berichtigen ist und daß Arnold von Bruck aus Brügge stammt (wie in der zitierten Schrift von O. Wessely nachgewiesen wird) und daß bei J. Joachim dessen dreibändige Violinschule (mit A. Moser, Berlin 1902 bis 1906) fehlt, auch daß es — einige Druckfehler — S. 98 „Notre“ statt „Nôtre“, S. 351 „Ysaye“, nicht „Yasey“ (wiederum der Druckteufel), K. 429 „Medieval“ statt „Medieaeval“, S. 673 „Galerie“ statt „Galérie“, S. 788 „Margaret“, nicht „Margeret“ heißen muß. Der Hrsg. wird jede Berichtigung dankbar verzeichnen, und zur Mitarbeit an der Perfektion der wohl an die Million grenzenden Nennungen von Einzeldaten sollten wir uns alle, die wir das Werk nun gleichsam täglich zur Hand nehmen, aufgefordert fühlen.

Lob und Anerkennung gebührt auch dem Verlag, der zur Verwirklichung seines Planes alle Umsicht, Erfahrung und Kunst seines rühmlichen Hauses aufgeboten hat. Sehr wohlthuend ist die Verwendung von sieben durchweg schönen und klaren Schriftgraden und -typen, dazu die Gliederung durch Absätze und Durchbrüche, auch die relativ geringe Zahl der Abkürzungen. Dies alles gibt dem Schriftbild ein Höchstmaß an inhalts-gemäßer Übersichtlichkeit und trägt dazu bei, dem Benutzer gegenüber dem Vielen, was

es heute gibt, das Gefühl jener Überlegenheit zu verleihen, die dieses Lexikon überhaupt auszeichnet.

Der Verzicht auf Bebilderung des biographischen Bandes (die ihn zudem nur noch verteuert hätte) ist zu begrüßen — er entspricht auch der Tradition dieses Lexikons. Wie das äußere Gewand des Bandes dem alt gewohnten „Riemann“ ähnelt, aus ihm hervorgegangen ist, so das ganze Werk. Und doch ist es neu: Wiederum nach 80 Jahren, da abermals einschneidende Verwandlungen der Musik und des Musiklebens lexikographisch zu bewältigen sind und die Lexikographie selbst nur noch immer problematischer geworden ist, trafen zur Erfüllung der Aufgabe drei Traditionen zusammen: die Tradition dieses Lexikons, die Tradition der musikwissenschaftlichen Schule des Hrsg. und die Tradition des Verlages. — Freilich ist ein endgültiges Urteil über ein Lexikon erst nach mehr als dreimonatigem Benutzen und nach Erscheinen des Ganzen möglich. Wir wollen aber nicht ungeduldig sein beim Warten auf die nächsten Bände. Gut Ding will Weile haben. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen

G. Cesari— F. Fano: La Cappella musicale del Duomo di Milano. Parte prima: F. Fano, Le Origini e il primo maestro di cappella: Matteo da Perugia. — Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale in Italia, Vol. I, nuova serie; Ricordi, Milano 1957; XV u. 503 S., wovon 221 S. Musik, 20 Abbildungen und Faksimiles.

Zu den bedeutendsten Publikationen italienischer Musikdenkmäler der Vorkriegszeit gehörten die bei Ricordi erschienenen *Istituzioni e Monumenti dell'arte musicale Italiana*. Die Eigenart dieser von 1931 bis 1941 publizierten sieben großen Bände besteht vor allem darin, daß hier nicht nur das Werk einzelner Komponisten, sondern vor allem das Schaffen ganzer Schulen und bestimmter Kulturkreise zusammengefaßt veröffentlicht wird. Es ist außerordentlich zu begrüßen, daß nach 16jähriger Unterbrechung diese Reihe wieder fortgesetzt wird.

Als ersten Band der nuova serie legt F. Fano den ersten Teil einer nach dem Plan von G. Cesari († 1934) entworfenen Geschichte der Mailänder Domkapelle vor. Damit reiht sich dieser Band nicht nur würdig den Veröffentlichungen der alten Serie an, sondern bringt gleichzeitig einen gewichtigen Beitrag zur italienischen Kirchen- und Lokal-

geschichte, die in den letzten Jahren durch manch wertvolle Publikation erhellt worden ist. Es seien hier u. a. erwähnt: G. Turrini, *La Tradizione musicale a Verona* (Verona 1953); G. Alessi, *La Cappella musicale del Duomo di Treviso* (Treviso 1954); R. Giatzotto, *La Musica a Genova*, (Firenze 1956); G. Roncaglia, *La Cappella musicale del Duomo di Modena* (Firenze 1957).

Unter Benutzung des von Cesari gesammelten Materials behandelt F. die Geschichte der Domkapelle bis zum Jahre 1416, dem Jahre, da zum letzten Mal Matteo da Perugia, der erste Domkapellmeister Mailands, dokumentarisch nachgewiesen werden kann (5 ff.). In den Mittelpunkt seiner Darstellung stellt er das musikalische Schaffen Matteos und dessen notations-, form- und stilgeschichtliche Grundlagen (23 ff.). Diesem Thema hatte F. schon 1953 eine größere Studie gewidmet (vgl. *Rivista Musicale Italiana*, Jg. 55, 1–27). Anschließend an diesen ersten Hauptteil folgt der Abdruck der die Domkapelle betreffenden Dokumente aus den Jahren 1387–1481, d. h. bis kurz vor Gaforis Berufung zum Mailänder Domkapellmeister (75 ff.). Da Matteos Werke ausschließlich in der Hs. Modena Est. lat. 568 (*ModA*) und im Fragment *Parma* überliefert sind, bringt F. Beschreibung und Inventar dieser beiden Quellen (109 ff.). Dem nun folgenden Notenteil, der 29 Übertragungen samt kritischem Bericht aus *ModA* und eine aus Fragment *Parma* enthält (191 ff.), gehen ein Abriß der um 1400 gebräuchlichen Notation (143 ff.), ein Bericht über die verwendeten Übertragungsmethoden (163 ff.), sowie die Texte der übertragenen Stücke voran (173 ff.). Anschließend an Notenteil und kritischen Bericht folgen einige Bemerkungen zu Beltrame Feragut, dem 1425–1430 als Domkapellmeister in Mailand nachweisbaren Komponisten, sowie die Übertragung eines im Fragment *Parma* erhaltenen Rondeaus dieses Meisters (471 ff.). Den Abschluß des ganzen Bandes bilden einige Nachträge (483 ff.), eine sehr knapp gefaßte Bibliographie (489) sowie Personenregister und Inhaltsverzeichnisse. Durch vier Abbildungen und 16 Faksimiles (5 Domarchiv-Dokumente, 9 Seiten aus *ModA*, je eine Seite aus Ms. *Padua* 1475 und Fragment *Parma*) wird der vorzüglich ausgestattete, in prächtig großem Druck und starkem Papier gehaltene Band wesentlich bereichert.

Nach dieser knappen Inhaltsangabe seien einige für die Musikgeschichte wesentliche, von F. teilweise neu beigebrachte Daten festgehalten und einige Probleme diskutiert, die sich aus der Lektüre des Bandes ergeben.

Als Vorläufer der Domkapelle sind die beiden im 11. Jahrhundert an der Mailänder Hauptkirche S. Maria eingerichteten Scholae cantorum zu betrachten. An dieser Kirche haben um 1144 auch die beiden „*magistri cantorum*“ Eriprandus und Ogerus gewirkt. Haben wir schon in dieser Frühzeit mit mehrstimmigem Singen im Gottesdienst zu rechnen? Auch F. stellt die Frage und zitiert einige Stellen, die möglicherweise auf Mehrstimmigkeit weisen: „... *conantibus hymnis et symphoniis curiose ante Deum cotidie consonantibus*“ (10, Anm. 1). Doch lassen weder der Terminus „*symphonia*“ noch das „*curiose*“ (hier wohl im Sinne von sorgfältig) mit Sicherheit auf mehrstimmigen Gesang schließen. Früh schon begegnet das Wort „*organum*“ (10, Anm. 2), das sowohl in seiner instrumentalen als auch in seiner vokalen Ausdeutung mit Mehrstimmigkeit zusammenhängen kann. Den weiteren von F. genannten Zeugnissen früher Mehrstimmigkeit in Italien sind die von Handchin (*Musikgeschichte im Überblick*, 182–183) genannten beizufügen: Kloster Farfa 1121 und vor allem Siena 1213 sowie das von Baralli aus Lucca beigebrachte „*Benedicamus Domino*“ aus dem 12. Jahrhundert. Ferner macht Turrini (l. c. 24) auf einen ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert stammenden zweistimmigen Abschnitt aus dem Hymnus „*Lucis creator optime*“ mit bewegter Ober- und ruhiger Unterstimme aufmerksam, der sich in einer Veroneser Hs. findet. Besonders wichtig für die Zeit um 1300 sind sodann die von G. Vecchi edierten *Uffici drammatici Padovani* (Firenze 1954), die sowohl notations- als auch satztechnisch gewisse Analogien zu Marchettos Lehre und damit zur frühesten Trecentomusik aufweisen (vgl. ferner G. Vecchi, *Tra monodia e polifonia*, in *Collectanea Historiae Musicae* II, 477, insbesondere 456 ff.).

Wenig ergiebig sind die Dokumente zur mailändischen Kirchenmusik für das 13. und 14. Jahrhundert. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der Grund hierfür nicht zuletzt in einer um 1221 vorgenommenen und wohl als Abwehr gegen das Eindringen weltlicher Prak-

tiken zu verstehenden Einschränkung des Kirchengesangs zu suchen ist (11).

Mit der Gründung des Doms (um 1386) unter Gian Galeazzo Visconti nimmt auch die Kirchenmusik einen bedeutenden Aufschwung: 1395 wird ein Organist, Antonio Monti da Prato, berufen und der Bau einer größeren Orgel verfügt (19 und 81); am 3. September 1402 erfolgt die Wahl Matteo da Perugias zum „cantore“ und ersten „Maestro di canto“ am noch keineswegs vollendeten Mailänder Dom (Einwölbung des Mittelschiffs erst 1431!). Über die Wirksamkeit Matteos und seines späteren Nachfolgers Beltramus de Ferragutis am Dom sind wir seit 1956 durch eine ausgezeichnete und gründliche, offenbar parallel zu F.s Studien verlaufene und dieselben Quellen benützende Untersuchung von Claudio Sartori orientiert (Acta musicologica XXVIII, 12 ff.). Die Resultate F.s stimmen mit denen Sartoris denn auch weitgehend überein. Begrüßenswert ist die nun vorliegende Publikation zahlreicher Dokumente im Wortlaut. Man kann sich einzig fragen, weshalb die von Sartori (l. c. 24) genannte und im Jahre 1425 belegte Anstellung Feraguts als Domkapellmeister von F. nicht erwähnt wird. Ebenso fehlt das allerdings nicht archivalisch bestätigte, aber bei aller Fragwürdigkeit doch unbedingt erwähnenswerte Todesjahr Matteos: 1418 (vgl. Sartori, 22).

Die Weiterführung der Dokumente bis 1481 durch Fano bringt an *Maestri* nur noch einen Namen: Giovanni de Mollis. Der in der Tabelle (106) unter den *Maestri* genannte Santino da Taverna ist nicht Maestro, sondern „cantor“ und „priore della capella dei biscantori“ gewesen. Erwähnenswert ist ferner das seit 1463 mehrfache Auftauchen eines offenbar deutschen Orgelbauers, Bernardo d'Alamagna, der zur Herstellung einer neuen Orgel mit 1000 Pfeifen („*esso consisterà di 1000 canni*“) an den Dom berufen wurde (101 f.).

Im Anschluß an die biographischen Daten Matteos bringt F. einen teilweise systematisierenden, teilweise ästhetisierenden und sogar polemisierenden Überblick über die italienische und französische Kunst des 14. Jahrhunderts. Man muß sich wundern, daß der Autor, von einem auf spätere Kunstepochen ausgerichteten Fortschrittsglauben getragen, weder der französischen noch der italienischen Musik dieser Zeit ästhetisch gerecht zu werden vermag. So lesen wir über

den „*valore artistico dell' Ars nova in generale*“ auf p. 39: „*infatti, a nostro avviso, una grande fioritura non fu; contenne bensì una limitata parte di spontaneità* (für F. die Richtschnur jeder Kunst!), *in pur limitato orizzonte spirituale, mentre vi abbondò la ricerca formalistica, la faticosa evoluzione o talora involuzione tecnica, pur essa del resto apprezzabile come intesa alla conquista di nuovi elementi di linguaggio sonoro.*“ Zur Stützung seiner Auffassung führt F. mehrfach Ambros' heute längst überholte Urteile über diese Kunst an (vgl. 33 und 38, je Anm. 2). Dem Autor ist dagegen beizupflichten, wenn er die späte Trecentokunst und insbesondere auch deren Notation nicht im Zeichen der Dekadenz der italienischen und der alleinigen Herrschaft der französischen Musik zu sehen gewillt ist. Wenn der französische Einfluß in Italien für die Notation und weitgehend auch für die Aufführungspraxis Gültigkeit hat (im Sinne einer Entwicklung und nicht im Sinne einer Dekadenz; vgl. meine *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento*, Bern 1956, 103 ff.), so gilt er doch nur begrenzt für die stilistische Haltung der italienischen Musik um 1400. Allerdings hängt auch die Wandlung der italienischen Notation wiederum mit der Stilentwicklung der italienischen Musik zusammen. Doch ist nicht zu übersehen, daß noch der Schreiber des ersten Teils des in Nordostitalien um 1400 zusammengestellten Codex *Reina* sich vielfach der italienischen Notation bedient hat, daß die italienische Notation selbst in Oberitalien als nicht so ganz ungenügend empfunden worden ist.

Betreffend den auf p. 26 erwähnten Einfluß der französischen Chasse auf die Caccia sind die Akten wohl noch nicht endgültig geschlossen. In dem um 1350 einheitlich altitalienisch notierten, in seinen Werken aber wohl bis auf 1330 zurückgehenden Codex *Rossi* (von F. nicht genannt) steht eine Caccia, die möglicherweise sogar älter ist als die Chasses aus *Ivrea*.

Zu manchen Betrachtungen im Hinblick auf Frankreich und Italien gäbe die Bezeichnung *Ars nova* Anlaß. Berührt es nicht eigenartig, von einer „Neuen Kunst“ noch fast 100 Jahre nach deren Entstehung zu sprechen? Dies um so mehr, als der Terminus *Ars nova* für die italienische Kunst überhaupt anfechtbar ist. Neutralere jedenfalls wären Ausdrücke wie „spätes Trecento“,

„frühes Quattrocento“. Gewichtiger Einwände sind jedoch gegen F.s mehrfach herangezogene Begriffe „trovadorico“ und „popolareggiante“ zu erheben. Gegen Ende des 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit dem Ausdruck „trovadorico“ noch Beziehungen zur Troubadourkunst herstellen zu wollen, ist doch wohl etwas problematisch. Anders verhält es sich mit dem Wort „popolareggiante“. Volkstümlichkeit ist ein Zug, der sich in einzelnen Spätwerken der Trecentokunst besonders in Florenz nachweisen läßt. Doch ist gerade für die Kompositionen des in Oberitalien wirkenden und von Frankreich her wesentlich beeinflussten Matteo dieser Ausdruck fehl am Platze: Vereinfachung des Stils ist nicht dasselbe wie „popolareggiante“! Wir kommen nicht ganz um den Eindruck herum, daß beide Bezeichnungen („trovadorico“ und „popolareggiante“) von F. etwas unbekümmert angewendet werden.

In einem besonderen Abschnitt behandelt F. die neben Fragment *Parma* einzige Quelle zu Matteos Werken: den Codex Modena (*ModA*), der mit seinen zahlreichen, Matteo zugeschriebenen Werken zweifellos, wie dies schon Pirrotta in überzeugender Weise dargetan hat, in enger Beziehung zu diesem Komponisten stehen muß. Nach einer guten Übersicht über die bis 1950 erschienene Literatur zu *ModA* folgt eine kurze Beschreibung der Hs. Auf eine nähere Datierung verzichtet der Autor; er nennt lediglich als Entstehungszeit „prima metà del sec. XV“. Es sei deshalb daran erinnert, daß Pirrotta in seiner grundlegenden Studie (in den *Atti della R. Accademia di Scienze, lettere e arti di Palermo*, Serie IV, vol. V, parte II, Palermo 1946) das 2. bis 4. Faszikel von *ModA* um 1409–1414 (Bologna), Faszikel 1 und 5 dagegen um 1420–1430 (Mailand) angesetzt hat. Nach rein schrift-paläographischen Gesichtspunkten wird von Apel (*French secular Music of the late 14th Century*, Cambridge [Mass.] 1950, p. 3) die Zeit zwischen 1425 und 1450 genannt. Sartori in seinem oben genannten Aufsatz (19/20) möchte die Hs. etwas früher als Pirrotta geschrieben wissen: 1406 in Pavia für die Kapelle des Erzbischofs Pietro Filargo (später Papst Alexander V.). Da die Großzahl von Matteos Werken in den wohl jüngeren Faszikeln 1 und 5 zu finden ist, müßte sich Sartoris Datierung 1406 auch auf diesen jüngeren Teil der Hs.

beziehen. (Sartori bespricht die Hs. nur als Ganzes.) Hier wäre allerdings zu bedenken, daß dann die in Faszikel 5 erscheinende Ballade von Grenon ein Jugendwerk dieses zwischen 1399 und 1449 nachgewiesenen Komponisten sein müßte, was wiederum nicht sehr wahrscheinlich wäre. Wir haben uns daher wohl vorläufig damit zu begnügen, den älteren Teil von *ModA* mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit ins erste, den jüngeren ins zweite Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zu legen. Damit fällt dann allerdings auch F.s Versuch, von den Stücken aus *ModA* eine teilweise Lösung des sogenannten „Segreto del Quattrocento“ zu erhoffen (41). Dies ist um so weniger möglich, als die oben genannten Daten sich ja auf die Niederschrift des Codex beziehen, die in ihm enthaltenen Kompositionen also noch weiter zurückliegen können.

F.s eingehend beschreibender Index von *ModA* (und Fragment *Parma*) gibt dem, der die Hss. nicht kennt, manchen wertvollen Hinweis. Doch ist zu bedauern, daß der Autor auf Konkordanzangaben verzichtet. Auch die in einer gesonderten Tabelle zusammengestellten Neupublikationen der einzelnen Stücke aus *ModA* wären mit Vorteil dem beschreibenden Inventar beigelegt worden. Unübersichtlich wird die Aufteilung auf verschiedene Tabellen besonders auch deshalb, weil die Übertragungen F.s wiederum eine besondere Numerierung (ohne Verweis auf die Foliozahlen der Hs. oder die Werknummern des Inventars) bringen. Einzig im Revisionsbericht stellt F. die beiden verschiedenen Numerierungen zusammen. Es wäre zu wünschen, daß die Bearbeiter von Hs.-Inventaren des 14. und 15. Jahrhunderts sich an das nun doch schon seit fast zehn Jahren bewährte Schema der in *Musica Disciplina* veröffentlichten Verzeichnisse hielten.

Die Übertragungen, als Ganzes gesehen, sind zuverlässig und richtig. Man spürt die Vertrautheit des Autors mit den Notationspraktiken um 1400. Von den 31 total übertragenen Stücken sind 12 (bzw. 11) zum ersten Mal publiziert (vgl. hierzu die Bemerkungen zu p. 137 am Schluß dieser Rezension). Besonders willkommen sind unter den Erstveröffentlichungen die vier Gloria- und zwei Credosätze, da wir hier mit größter Wahrscheinlichkeit Stücke vor uns haben, die für die Mailänder Domkapelle bestimmt waren. Mit Apels oben genannter

Publikation und mit dem vorliegenden Band sind nun alle mit Sicherheit Matteo zuzuweisenden Werke in Neuausgaben zugänglich. Zudem überträgt F. eine Reihe von Stücken, die er mit guten Gründen ebenfalls Matteo oder dessen unmittelbarer Umgebung zuweisen möchte. Besonders überzeugend scheint mir die Beweisführung für die beiden Credos Nr. 9 und 10 der Übertragung (Ms. Nr. 7 und 9), die auffallende Übereinstimmungen mit Gloria 4 und 6 der Übertragung (Ms. Nr. 40 und 101) zeigen. Auch für Gloria Nr. 7 und 8 der Übertragung (Ms. Nr. 3 und 4) ist Matteos Autorschaft naheliegend. Ich möchte auch den unten an Gloria Nr. 4 des Ms. notierten Contratenor zu einer aus Codex Squarcialupi und Reina bekannten Ballata von Bartolino dem Mailänder Domkapellmeister zuschreiben (s. u.).

Als Einführung zu den Übertragungen gibt F. einen methodisch geschickt abgefaßten Überblick über die wesentlichsten Elemente der in *ModA* vorliegenden Notation. Es mag auf den ersten Blick verwundern, daß der Autor hier die elementarsten Dinge der Mensuralnotation, wie Notenwerte, Ligaturen, Perfektions- und Alterationsregeln u. a., bespricht, den eigentlichen Problemen, die eine Übertragung der Stücke aus *ModA* stellt, dagegen nur wenig Platz einräumt. (Die in einzelnen Werken begegnenden Komplikationen werden allerdings in den „*Note alle trascrizioni*“ ausführlich besprochen.) Ein solches Verfahren läßt sich jedoch rechtfertigen, da F. die Absicht verfolgt, auch dem mit der Mensuralnotation nicht vertrauten Leser einen Einblick in die damalige Notenschrift zu geben. Dasselbe Entgegenkommen beweist F. in seinen Übertragungen mit der Verwendung einer „*Guida per pianoforte*“, d. h. einer in verkürzten Notenwerten unter die in originalen Werten wiedergegebene Partitur gesetzten Übertragung für Klavier. Nicht einzusehen ist allerdings, weshalb in der Partitur auf eine Verkürzung der Notenwerte verzichtet wird. F.s Begründungen für dieses Vorgehen sind keineswegs stichhaltig (vgl. 164/165). Es sei daran erinnert, daß selbst J. Wolf in seinen letzten Publikationen (z. B. in Peters-Jahrbuch 1938 und in seiner Ausgabe des Squarcialupi-Codex) von der unverkürzten Wiedergabe des Originaltextes abgekommen ist. Gerade für den musikhistorisch wenig bewanderten praktischen Musi-

ker wirken die sogenannten „Pfundnoten“ verwirrend. Durch Verkürzung der Werte im Verhältnis 1 : 4 und evtl. auch durch Setzung von Violin- und Baß-Schlüssel in der Partitur wäre die „*Guida per pianoforte*“ völlig überflüssig geworden. Dagegen wäre eine in diplomatischer Umschrift an den Anfang eines jeden Stückes gesetzte Wiedergabe des originalen Incipit für alle Benützer des Bandes von großem Wert gewesen. Gerne würde man auch die Textmarken bei nicht voll textierten Stimmen in der Übertragung vorfinden (evtl. in kleinerer Schrift). Auch wäre es im Hinblick auf die nicht immer ganz eindeutig zu beantwortende Frage nach instrumentalen Vorspielen nicht unwichtig zu wissen, ob ein Stück gleich mit der ersten Textsilbe oder nur mit dem ersten Textbuchstaben beginnt: vgl. z. B. Übertragung Nr. 13 (Ms. Nr. 95) und Faksimile-Taf. XVII: „*G... ja da rete*“ = „...*Gja da rete*“ und Nr. 14 (Ms. Nr. 97): „*Se...ra quel zorno*“ = „*Se...ra quel zorno*“). Für die Richtigkeit von F.s Übertragungen sprechen in diesen und anderen Beispielen auch Pausensetzung und übrige Textierung des Originals. Überzeugend wirkt F.s rein instrumentale Auffassung des von Apel (l. c. Nr. 22) mit dem die Lösung des Kanons andeutenden Text versehenen Stückes „*Andray soulet*“ (Übertragung Nr. 27 = Ms. Nr. 82). Im übrigen folgt die Edition der Partitur dem heutigen Brauch. Besonders hervorzuheben ist die willkommene Bezeichnung der isorhythmischen Perioden (vgl. Übertragung Nr. 1 und 11 = Ms. Nr. 1 und 6) und der musikalischen Repriseinstellen (nach Ludwigs Vorbild) bei Ballaten und Virelais (vgl. etwa Nr. 13 = Ms. Nr. 95).

Ein besonderes Problem stellt, wie gewohnt, die Akzidentensetzung dar. F. stuft seine über die Noten gesetzten Vorschläge für Zusatzakzidentien vorsichtig ab mit # [#] [#?]. Im allgemeinen kann man ihm beistimmen. Immerhin seien einige Inkonsequenzen und fragliche Stellen herausgegriffen: Nr. 14 (Ms. Nr. 97), T. 10 und 11, müßte im Superius in Analogie zu dem vom Hrsg. in T. 16, 17 und 18 gesetzten es doch wohl auch es statt e heißen; in T. 14 schreibt das Ms. ausdrücklich es, weil hier, im Gegensatz zu T. 10, auf das es ein f folgt, was ohne besondere Notation des b auf e schließen lassen würde. In Übertragung Nr. 27 (Ms. Nr. 82) schreibt F. zu Beginn a—cis

(# vor der Note), Apel dagegen (l. c. Nr. 22) a—c. Was steht im Ms.? (Auf meinem Film ist kein # zu erkennen). In Nr. 28 (Ms. Nr. 93) wäre in T. 26 im Contratenor, entsprechend dem häufigen Auftreten der Doppelleittonkadenz, besser *fis* statt *f* zu lesen.

Zum Schluß dieser Besprechung muß nun noch auf das zentrale Problem gewiesen werden, das sich mit der Einordnung von Matteos Werk in das Schaffen seiner Zeit ergibt. In dem (von F. nicht mehr berücksichtigten) Aufsatz *Hat Matheus de Perusio Epoche gemacht?* (Die Musikforschung 1955, 19 ff.) hat Bessler gegen die von Apel in seiner oben genannten Arbeit verfochtene These von Matteos dominierender Rolle in der Musik um 1400 Stellung bezogen. Es sei hier gleich vorweggenommen, daß offenbar auch F. Apels Auffassung teilt, wenn er von der „*posizione primaria*“ Matteos spricht (70/71). Besslers stärkstes und durchaus anzuerkennendes Argument liegt in der Feststellung, daß Matteos Werke, jedenfalls nach unseren heutigen Kenntnissen, kaum eine weite Verbreitung gefunden haben, vor allem im Gegensatz zum Schaffen von Johannes Ciconia, dessen Schlüsselstellung von Bessler immer wieder hervorgehoben worden ist (vgl. u. a. den Artikel *Ciconia* in MGG). Allerdings muß hier nun Besslers „*Epoche Ciconia*“ (1400—1430) insofern eine Korrektur erfahren, als S. Clercx Ciconias Tod einwandfrei schon im Jahre 1411 nachzuweisen vermocht hat. Zudem ist von dieser Forscherin wahrscheinlich gemacht worden, daß Ciconia eine Reihe seiner weltlichen Werke (insbesondere einige Kompositionen mit italienischen Texten) schon im dritten Viertel des 14. Jahrhunderts geschrieben hat. (Von F. wird die sich im Zusammenhang mit Matteo aufdrängende Ciconia-Frage gar nicht berührt.) Infolge der durch S. Clercx' Forschungsergebnisse notwendig gewordenen Rückverlegung der „*Epoche Ciconia*“ (falls wir überhaupt von einer solchen sprechen wollen) gelangen wir, ohne für Matteo eine Vorrangstellung beanspruchen zu wollen, doch wieder in die Nähe von Apels These, der im Rahmen der französischen oder französisch beeinflussten Musik um 1390—1400 den Beginn eines nicht mehr manieristischen, sondern vereinfachenden „*modern style*“ ansetzt. Allerdings ist nun noch auf einen Punkt hinzuweisen, der bei der bisherigen Behand-

lung des Problems wohl zu wenig berücksichtigt worden ist und gerade für Ciconias und Matteos Stilentwicklung nicht unterschätzt werden darf: In den Werken der italienischen Komponisten ist je und je, gerade auch im letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, eine Tendenz zur Vereinfachung und zu einer durch die Vertikale bestimmten Klanglichkeit zu beobachten. Man sehe sich daraufhin einzelne Stücke von Landini (etwa die Ballata „*Amar si li alti*“), Zacharia, Andrea oder auch die Messensätze des nach einer Mitteilung von S. Clercx offenbar schon um 1400 verstorbenen Gratius da Padua an! Die von Apel nach Machaut festgestellten zwei Stilperioden eines „*manieristic style*“ (1370—1390) und eines „*modern style*“ (1390—1400) müssen daher nicht zuletzt auch unter dem Gesichtspunkt der französischen und italienischen Einflüsse betrachtet werden, wobei immer wieder auch Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen Stilen in Rechnung zu stellen sind. Das schließt natürlich nicht aus, daß, im Hinblick auf die Entwicklung im 15. Jahrhundert, der einfache Stil der zukunftskräftigere gewesen ist. Auf diese Weise fügt sich nun auch das italienische und französische Züge aufweisende Werk von Ciconias etwas jüngerem Zeitgenossen Matteo zwanglos in das Geschichtsbild ein. Auch ist es nicht nötig, mit Apel die Entstehung der weltlichen Werke Matteos vor 1400 anzusetzen. Diese könnten sehr wohl auch am erzbischöflichen Hofe in Pavia um 1406 entstanden oder doch niedergeschrieben worden sein. Es ist hier auch daran zu erinnern, daß eine ganze Reihe der großen, weltliche Texte vertonenden Trecentokomponisten geistlichen Standes war.

Im Zusammenhang mit der Frage „französisch-italienisch“ verdient die Behandlung des Contratenors in Matteos weltlichen Werken besondere Beachtung. Das geht schon daraus hervor, daß Matteo zu einer ganzen Reihe von Werken anderer Komponisten (Bartolino, Ciconia, Grenon) neue Contratenores verfaßt hat. Während in Italien der Contratenor sehr oft harmoniefüllende oder sogar die Rolle eines zweiten Cantus übernehmende Mittelstimme ist, bewegt er sich in Frankreich bekanntlich bald über, bald unter dem Tenor und bildet auf diese Weise mit diesem ein Ganzes (vgl. den später auch in *ModA* erscheinenden *solus tenor*). Untersucht man Matteos Contrateno-

res, so zeigt sich sogleich, daß diese (selbst in den beiden italienischen Ballaten, die doch den spezifisch italienischen Besetzungstypus ³² aufweisen) dem französischen Prinzip folgen. Schön läßt sich das an dem, wie ich vermute, auch von Matteo stammenden Contratenor zu Bartolinos Ballata „*El non me çova*“ (Ms. Nr. 5) zeigen: Bartolinos eigener Contratenor (in den Mss. *Squarcialupi* und *Reina*) ist füllende Mittelstimme, der in *ModA* erscheinende Contratenor dagegen Sprungstimme. Ergänzend muß hier noch beigefügt werden, daß sowohl der französische als auch der italienische Contratenortypus bei Landini zu finden sind. In Matteos geistlichen Werken fällt auf, daß die italienischen Züge, wenn auch nicht ausschließlich, so doch deutlicher als in den weltlichen Werken, oft stark hervortreten; F. betont mit Recht deren auf einen gewissen harmonischen Wohlklang angelegten Satz. Lag solch neue Klanglichkeit auch im Zuge der Zeit, so ist doch nicht zu vergessen, daß Matteos geistliche Werke für den Mailänder Dom bestimmt, während die weltlichen Werke auf eine von der französischen Kultur wesentlich beeinflusste aristokratische Gesellschaft abgestimmt waren. Auch die oft äußerst differenzierte Motetten- und Messenkunst des französischen 14. Jahrhunderts ist ja nicht so sehr Musik für große Dome als vielmehr für Privatkanzeln weltlicher und geistlicher Fürsten. Selbst das starre Gerüstprinzip der Isorhythmie erscheint bei Matteo, wie F. schön beschreibt, in einer, man möchte sagen, wenig doktrinären, bei aller Strenge fast zwanglos wirkenden Form. Man sehe sich daraufhin besonders die Motette „*Ave sancta*“ (mit ihrem übrigens choralen Tenor „*Agnus Dei*“ aus Missa IV in festis duplicibus) an. Verschiedene Satztypen begegnen in Matteos Messensätzen: Gloria Nr. 3 (Ms. Nr. 11) ist eine Caccia-Fuga über einem harmonietragenden Tenor; Gloria Nr. 5 (Ms. Nr. 99) zeigt ein Oberstimmenduet über einem Tenor-Contratenor-Harmonieträger; Gloria 2 und 4 (Ms. Nr. 2 und 40) dagegen sind Diskantliedsätze mit französischem Sprung-Contratenor. Einen Spezialfall stellt Gloria Nr. 6 (Ms. Nr. 101) dar, in welchem zwei vokale Oberstimmen bei oft virtuos geführtem Superius und kompliziert manieristischen Rhythmen verwendet werden. Italienisches und Französisches findet sich, unter

Vorrang des Französischen, bei den weltlichen Werken, im Schaffen Matteos immer wieder nebeneinander. Aus dieser Stillage eine Chronologie der Werke ableiten zu wollen, schiene nach Berücksichtigung aller genannten Gesichtspunkte problematisch. Gerade das Nebeneinander verschiedener Stile läßt nun Matteo im Vergleich zu Ciconia als den im Hinblick auf die Fortentwicklung der Musik weniger wichtigen Komponisten erkennen. Jedenfalls erreicht bei Ciconia die Synthese der Stile eine größere Vollkommenheit als bei Matteo. Diese Feststellung soll Matteos Künstlerschaft in keiner Weise herabmindern. Wir sind dankbar dafür, nun auch die für den Stil der Zeit so überaus aufschlußreichen geistlichen Werke Matteos in einer Neuausgabe kennen zu lernen.

Zum Schluß sei noch eine kleine Zahl störender Druckfehler und Irrtümer berichtet:

p. 10, Anm. 1, Z. 3: „*Conantibus*“

p. 26, Z. 4: Nach neueren Forschungen ist zwischen drei (nicht bloß zwei) Meistern Zaccaria zu unterscheiden (vgl. u. a. v. Fischer, l. c., p. 7).

p. 35, Z. 6/7: Bonaiuto Corsini (vgl. Li Gottis wichtige Arbeit über Dichtung und Musik des Trecento, *La poesia musicale italiana del sec. XIV*, Palermo 1944, p. 62.)

p. 35, Z. 23: statt basso ostinato besser basso continuo.

p. 53 unten: Der Refrain muß nach der *terce* gesetzt werden (vgl. die von F. unter N. B. als „*piccola anomalia*“ bezeichnete Korrektur).

p. 78, Z. 3: Sartori (13) nennt als Druckjahr 1685.

p. 78, Z. 8 des Zitates: 1395.

p. 83: Zum Dokument vom 3 *settembre* gehört die Jahreszahl 1402.

p. 98, Z. 16/17: Rondeau (nicht Ballade). p. 132, zu Nr. 91: „*Tu me solevi*“ ist Contratenor einer Ballata.

p. 137: Den genannten Neupublikationen aus Codex *ModA* sind die folgenden beizufügen: H. Bessler, *Die Musik des Mittelalters und der Renaissance*, Potsdam 1931: Nr. 97 (1. Teil). H. Riemann, *Musikgeschichte in Beispielen*, Leipzig 1925: Nr. 23. J. Wolf, *Der Squarcialupi-Codex . . .*, hrsg. von J. Wolf (†), Lippstadt 1955: Nr. 5, 21, 23, 28, 37, 39, 56, 77. H. Husmann, *Die mittelalterliche Mehrstimmigkeit*, in *Das Musikwerk* (hrsg. von K. G. Fellerer), Köln, o. J. (1956): Nr. 3, 102.

p. 137: Im Verzeichnis der in F.s Band publizierten Werke sind Nr. 64 und 84 zu streichen.

p. 145, Z. 14: Der Terminus *tactus* ist für die Notation um 1400 besser nicht zu verwenden.

p. 157, Z. 9/10: *Sesquialtera*, bzw. *sub-sesquialtera*.

p. 443, Textzeile 9: ○ (nicht ○), Textzeile 18: ○ (nicht ○)

Kurt v. Fischer, Zürich

Wendelin Müller-Blattau: *Trouvères und Minnesänger*, kritische Ausgabe der Weisen, zugleich als Beitrag zu einer Melodienlehre des mittelalterlichen Liedes, Schriften der Universität des Saarlandes II, Saarbrücken 1956, 138 S.

Die Untersuchung bildet, wie aus der Einleitung (S. 1) hervorgeht, die musikgeschichtliche Ergänzung zu der 1952 in Saarbrücken erschienenen literarhistorischen Studie *Trouvères und Minnesänger* von Istvan Frank. Beide Schriften verarbeiten das gleiche Liedmaterial und haben die gleiche zeitliche Abgrenzung, nämlich die Epoche von etwa 1150 bis etwa 1210. Es ist jene Epoche, in der die dichterisch-musikalischen Beziehungen zwischen den Trouvères und den Minnesängern ihren Höhepunkt erreichen. Eine der Hauptaufgaben seiner Untersuchung erblickt der Verf. in dem Nachweis der weitgehenden melodischen Übereinstimmungen, die zwischen den Weisen der Trouvères und den Weisen der Minnesänger bestehen.

Die Studie umfaßt drei Kapitel. Im ersten (S. 2 ff.) erörtert der Verf. die historischen Möglichkeiten der Begegnung zwischen den Dichtersängern französischer und deutscher Zunge, im zweiten (S. 6 ff.) bringt er eine mit ausführlichen Erläuterungen versehene Ausgabe der Liedweisen, im dritten (S. 118 ff.) äußert er sich über die Bauprinzipien und die Bauelemente der Liedmelodien.

Zu denjenigen Minnesängern, die in enger Verbindung mit den Trouvères gestanden haben, gehören verständlicherweise in erster Linie die aus dem westlichen deutschen Gebiet stammenden, unter ihnen Friedrich von Hausen aus dem Nahetal oder aus Worms, Ulrich von Gutenberg aus dem Elsaß, Rudolf von Fenis aus der Schweiz und Heinrich von Veldeke aus Limburg bei Maastricht. Als Mittelpunkt für das Zusammentreffen

der Dichtersänger kommen vorzugsweise die Höfe der Fürsten und des hohen Adels in Betracht, an ihrer Spitze der Kaiserhof der Hohenstaufen, an dem Friedrich von Hausen und Ulrich von Gutenberg weilten, und der Königshof der Kapetinger, an dem Conon de Béthune und Chrétien de Troyes wirkten. Ferner boten die Kreuzzüge und nicht zuletzt auch die Italienfahrten der deutschen Kaiser mannigfache Gelegenheit zu Bekanntschaft und wechselseitiger künstlerischer Anregung. So wurde nachweislich Kaiser Friedrich I. Barbarossa von Friedrich von Hausen und Ulrich von Gutenberg, Kaiser Heinrich VI. von Bernger von Horheim und Bigger von Steinach nach Italien begleitet.

Angesichts dieser zahlreichen Möglichkeiten der Begegnung nimmt es nicht wunder, daß die Lieder der Trouvères und der Minnesänger häufig große Ähnlichkeit in ihrem textlichen und musikalischen Aufbau zeigen. Der Verf. führt eine beachtliche Reihe von Weisen an, in denen solche Ähnlichkeit sehr deutlich in Erscheinung tritt. So ist, um nur einige Beispiele zu nennen, die Weise „*Pois prejat mi seignor*“ des Bernart de Ventadorn nahezu identisch mit der Weise „*Deich von der guoten schiet*“ Friedrichs von Hausen und die Weise „*Ne puis faillir a bone chancon fere*“ des Grace Brulé fast gleichlautend mit der Weise „*Nun lange ich mit sange die zit hân gekündet*“ Berngers von Horheim. Zuweilen sind von einem Lied mehrere Fassungen überliefert, so daß der Verf. erst einen kritischen Notentext herstellen muß, bevor er Melodievergleiche anstellen kann.

Auf die Bauprinzipien und die Bauelemente der Liedmelodien näher eingehend, unterscheidet der Verf. drei Grundtypen der Zeilenbildung, die An- oder Steigzeile, die Schwebezeile und die Ab- oder Fallzeile. In der Anzeile steigt die Melodie, in der Abzeile fällt sie, und zwar jeweils wenigstens um eine Quarte oder Quinte, in der Schwebezeile hingegen vollführt sie, indem sie gewöhnlich nur einen Ton umspielt, höchstens einen Sekund- oder Terzschrift nach oben oder unten. Diese Zeilen, die auf recht unterschiedliche Art miteinander verbunden werden können, sind die Bausteine, aus denen sich die gemeinhin aus zwei Stollen und einem Abgesang bestehende Liedstrophe der Trouvères und der Minnesänger zusammensetzt. Der Stollen umfaßt im allgemeinen

ein Zeilenpaar, nämlich die Anzeile und die Abzeile, während der Abgesang sowohl aus einem Zeilenpaar als auch aus einem Drei- oder Einzeiler gebaut sein kann. Es gibt nun, wie der Verf. weiter darlegt, Zeilenpaare mit einfachem und erweitertem Grundriß. Jene sind dadurch gekennzeichnet, daß die An- oder Abzeile den Quart- oder Quintaum nicht überschreitet und die Zeile normale Länge besitzt, diese dadurch, daß der Tonraum der An- oder Abzeile bis zur Oktave ausgedehnt wird und die Zeile eine ungewöhnliche Länge erhält, was dann geschieht, wenn sie sich über zehn und mehr Textsilben erstreckt. Eine solche überlange Zeile läßt sich nicht selten in mehrere für sich bestehende melodische Abschnitte aufteilen, wobei die musikalische Zäsur oft mit der textlichen zusammenfällt.

Die Untersuchung ist das Ergebnis gründlicher und umfangreicher Quellenstudien. Sie zeugt von einer fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen Literaturhistoriker und Musikhistoriker und darf auf ihrem Gebiet neben den Arbeiten von T. Frings (*Minnesänger und Troubadours*, Berlin 1949), F. Gennrich (*Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistersang*, Köln 1951), W. Biber (*Das Problem der Melodieformel in der einstimmigen Musik des Mittelalters*, Bern 1951) und W. Bittinger (*Studien zur musikalischen Textkritik des mittelalterlichen Liedes*, Würzburg 1953) als eine der bedeutsamsten Abhandlungen der letzten Jahre angesehen werden. Bemerkenswert scheint vor allem das dritte Kapitel, in dem der Verf., seine vorangegangenen Ausführungen resümierend, Grundsätzliches über die Form und den Bau des mittelalterlichen Liedes sagt. Heinrich Hüschen, Köln

Martin Blindow: Die Choralbegleitung des 18. Jahrhunderts in der evangelischen Kirche Deutschlands. Kölner Beiträge zur Musikforschung, Band XIII. Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1957. XIII und 193 S. Die Choralbegleitung im 18. Jahrhundert ist zweifellos ein etwas spröder Gegenstand, und man wird Blindow für den Sammel-eifer und geduldigen Fleiß dankbar sein müssen, mit dem er in seiner Kölner Dissertation den Stoff zusammengetragen und in der toten Masse achtbarer, wenn nicht miserabler Routinearbeit interessante Einzelheiten entdeckt hat. Andererseits ist allerdings nicht zu verkennen, daß er die Mög-

lichkeit, die geschichtliche Entwicklung der Choralbegleitung zu zeigen, einer komplizierten Systematik geopfert hat, der keine Kompliziertheit des Gegenstandes entspricht, und daß oft mehr die gewohnten wissenschaftlichen Termini auf einen noch wenig bekannten Gegenstand angewandt werden, als daß die besonderen kompositorischen Probleme der Sache behandelt würden. (Von der verbreiteten Tendenz, auch tonarme Choräle stufenreich zu harmonisieren, ist ebenso wenig die Rede wie von der Schwierigkeit, manche Choräle überhaupt sinnvoll zu harmonisieren, einer Schwierigkeit, die keineswegs auf modale Melodien beschränkt ist.)

Zwei einleitende Kapitel beschreiben (1—12), wie allmählich im mittleren und späten 17. Jahrhundert die Orgel statt des Chors die Begleitung der Choräle übernahm. Die Diskant-Baß-Notierung, zunächst in Choral-sammlungen zur privaten Andacht nachweisbar, verdrängte seit der Jahrhundertmitte die Tabulatur, die Chorpartitur mit beziffertem Baß (Schein) und die Orgelpartitur (Scheidt). — Das folgende Kapitel über die Umformung der Melodie (13—18) verdankt seine Existenz der Systematik und dürfte insofern überflüssig sein, als sein Inhalt teils nicht zum Thema der Arbeit gehört (Reduktion der Choralrhythmik), teils in dem Kapitel über die Harmonisierung der Kirchentöne wiederkehrt (Einfügung von Leittönen in modale Melodien).

Das Kapitel über den Generalbaß (29—59) krankt an einer Disposition, die den Zusammenhang zwischen den verschiedenen Aspekten des Generalbaßsatzes — Bezifferung, Baßführung, funktionale und präfunktionale Harmonik, Dissonanzbehandlung, Affektdarstellung und musikalische Rhetorik — nicht klar genug erkennen läßt. Man kann eine frühere Baßführung, die sich auf den Grundton und die Terz des Akkords beschränkt, Gegenbewegung zum Diskant erstrebt und die Akkorde noch kaum funktional verbindet, von einer späteren unterscheiden, die auf der funktionalen Harmonik beruht und Parallelbewegung oder dissonante Intervalle zum Diskant sowie verminderte und übermäßige Schritte im Baß nicht scheut. — B.s Suche nach Affektfiguren im Generalbaßsatz gerät oft ins Ungewisse, weil immer zu fragen wäre, ob die Besonderheiten der Stimmführung funktionsharmonisch begründet sind oder kontrapunk-

tische „Lizenzen“ darstellen und als Figuren gemeint sind, und weil weder alle Figuren als Affektfiguren gelten können noch alle Affektdarstellung auf Figuren angewiesen ist.

Überhaupt wird man, um die musikalisch-rhetorischen Figurennamen sinnvoll und nicht nur als Ornament der wissenschaftlichen Rede gebrauchen zu können, 1. genau unterscheiden müssen, ob mit den rhetorischen Namen satztechnische Mittel bezeichnet worden sind, die schon allgemein bekannt, aber noch namenlos waren, oder „Lizenzen“, die gegen eine satztechnische Regel verstießen und durch den Figurennamen legitimiert werden sollten, oder melodische Bildungen, die einen Affekt darstellen konnten. (Denn aus der Tatsache, daß manche Figuren, wie etwa der „*Passus duriusculus*“, sowohl einen Affekt darstellen konnten als auch gegen eine satztechnische Regel verstießen und durch einen Figurennamen legitimiert werden sollten, folgt nicht, daß die Affektdarstellung auf dem Figurennamen „beruht“.) Man wird 2. immer untersuchen müssen, ob die satztechnischen Voraussetzungen eines bestimmten Figurennamens noch oder schon gegeben sind. Auch dürfte 3. das Verfahren, ein satztechnisches Mittel nicht wegen seiner unmittelbaren Wirkung, sondern deshalb zu verwenden, weil sein rhetorischer Name den Inhalt des Textes interpretiert, ein seltener Fall von Allegorese, nicht aber die Regel für den Gebrauch musikalisch-rhetorischer Figuren sein. Und man wird 4. zwar anerkennen müssen, daß manche terminologischen Differenzierungen des 17. und 18. Jahrhunderts, wie etwa die Begriffe für verschiedene Arten der Wiederholung, für die musikalische Analyse nützlich sein können, aber auch behaupten dürfen, daß für andere Phänomene die moderne Terminologie treffender und einfacher ist.

An Einzelheiten wäre zu B.s Gebrauch von Figurennamen zu bemerken, daß die Figuren der Katabasis und Anabasis nicht auf „*chromatische*“ Gänge abwärts bzw. aufwärts beschränkt sind (40, 42); daß ein verminderter oder übermäßiger Tonschritt nicht „*passus duriusculus*“, sondern „*saltus duriusculus*“ hieß (43, 56); daß eine „*clausula dissecta*“ nicht die „*übliche*“, sondern eine plagale Kadenz ist (56), und daß es kaum einleuchtet, wenn der *chromatische* Quartgang abwärts zu dem Text „*Ermuntre*

dich, mein schwacher Geist“ als Ausdruck der „*Erniedrigung des Gottessohnes*“ gedeutet wird (41) — er könnte, ebenso gut oder schlecht, auch die Schwäche des Geistes malen. Daß B. die Septime des Septakkords nie anders als „*anticipatio transitus*“ nennt (45 ff.), ist sachlich ungenau und historisch bedenklich, denn einerseits kann die Septime nicht nur durch Vorausnahme einer Durchgangsnote, sondern auch aus einer Synkopen-Dissonanz entstanden sein, und andererseits ist sie im 18. Jahrhundert zur Akkorddissonanz verfestigt und braucht nicht mehr als kontrapunktische „*Lizenz*“ gerechtfertigt zu werden. — Die Klassifikation der Kadenzen in „*chordae essentiales*“ (Kadenzen auf dem Grundton, der Terz oder Quinte) und „*chordae peregrinae*“ (Kadenzen auf anderen Stufen), auf die B. seine Untersuchung stützt, vermag zweifellos manche funktional kaum verständlichen Kadenzen zu erklären; dennoch könnte man manchmal fragen, ob eine Durkadenz auf der II. oder VI. Stufe in Dur noch eine „*Clausula peregrina*“ oder schon eine Zwischendominante zur V. bzw. II. Stufe ist.

In dem Kapitel über die Harmonisierung der Kirchentöne (60–82) beschränkt sich B. auf die „*Zersetzung*“ der alten Tonarten durch Dur und Moll, ohne zu fragen, ob und wie die Komponisten mit funktionsharmonischen Mitteln dem modalen Charakter alter Choräle gerecht zu werden versuchten. Es scheint, als hätten die meisten Komponisten die Modi entweder in Dur oder Moll verwandelt oder funktionsharmonische Fragmente verschiedener Tonarten willkürlich aneinandergesetzt, während nur wenige sich bemühten, etwa den *e-phrygischen* Modus durch ein Gleichgewicht von *e-moll*, *a-moll* und *C-Dur* oder den *g-mixolydischen* durch ein Gleichgewicht von *G-Dur*, *C-Dur* und *d-moll* darzustellen.

In dem Kapitel über die Ornamentik (83 bis 108) stützt sich B. vor allem auf das Choralbuch von J. Becker (1771), in dem die „*wesentlichen Manieren*“ (Triller, Mordente usw.) mit pädagogischer Ausführlichkeit notiert sind. B.s Interpretation der Beispiele folgt der Bemerkung Ph. E. Bachs, daß Ornamente einem Ton „*Nachdruck und Gewicht*“ geben; wesentlicher scheint mir allerdings Bachs Hinweis zu sein, daß Manieren „*die Noten zusammenhängen*“, denn daß bei Becker die Ornamente entweder auf Töne des Grundakkords fallen, die „*von*

der Stelle bewegt“ werden müssen, oder auf Durchgangsnoten (94), zeigt deutlich, daß die Manieren weniger akzentuierende als verbindende Bedeutung haben. — In dem Abschnitt über „willkürliche Manieren“ im Baß sind unter dem Titel Ornamentik gänzlich verschiedene Techniken ohne klare Abgrenzung zusammengefaßt: Die Verwendung einzelner Spielfiguren (*Corta, Tirata, Grop-po, Circolo*), die Diminution des Basses nach dem Schema der Kontrapunkt-Gattungen, der Ostinato und der „*Contrapunto d'un sol passo*“ (ein obligater Kontrapunkt, der die rhythmischen Figuren und die Umrissse der melodischen Bewegung festsetzt). In einem Kapitel über die Fermate und das Zeilenzwischenspiel (109—141) macht B. plausibel, daß Fermate und Zeilenstrich im 16. und 17. Jahrhundert sowohl als Gliederungs- wie als Dehnungszeichen benutzt worden sind. Die Frage, ob man aus der Tatsache, daß in Bachs Orgelbüchlein die durchlaufende Bewegung der Kontrapunktstimmen eine Dehnung der Zeilenschlüsse unmöglich macht, schließen dürfe, daß auch in schlichten Begleitsätzen die Fermate ein bloßes Gliederungszeichen sei, wird von B. — im Widerspruch zu K. Ameln (*Musik und Kirche* 1931) und neuerdings J. Krey (*Bach-Jahrbuch* 1956) — verneint: Da die Fermate schon immer eine doppelte Bedeutung gehabt habe, könne sie in Begleitsätzen Dehnungszeichen sein, obwohl sie im Orgelbüchlein nur Gliederungszeichen sei. — Die Zeilenzwischenspiele analysiert B. unter den Gesichtspunkten der Figuration, Mehrstimmigkeit, motivischen Arbeit und Imitation. (Die Bezeichnung der punktierten Note als „*Synkope*“ und des lombardischen Rhythmus als „*umgekehrte Synkope*“ ist ein nicht nur verwirrender, sondern auch überflüssiger Archaismus, weil der Name keine von unserer Auffassung der Sache abweichende Bedeutung hat.) Einige Regeln für die Registrierung und die Wahl der Tempi (142 bis 155) und ein Hinweis auf die Verwendung kolorierter Begleitsätze als Choralvorspiele (156—165) beschließen das Buch, das trotz seiner Mängel reich genug an Stoff und Beobachtungen ist, um mit Nutzen gelesen zu werden. Carl Dahlhaus, Göttingen

Musikerkenntnis und Musikerziehung. Dankesgaben für Hans Mersmann zu seinem 65. Geburtstag. Herausgegeben von Walter

Wiora. Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel 1957. 223 S.

Eine Festschrift widerspiegelt meistens die Neigungen und Leistungen der Persönlichkeit, der sie gewidmet ist.

Auch die Festgabe für Hans Mersmann macht hierin keine Ausnahme. Sie ist umfassend in inhaltlich-thematischer Hinsicht. — 24 Freunde des Jubilars, der uns in einem Bildnis vorgestellt wird, finden sich zusammen, um ihm in Form von Aufsätzen ihre Bewunderung und Dankbarkeit für das bisher von ihm vollbrachte Lebenswerk zu bezeugen: A.-E. Cherbuliez, E. Doflein, K. G. Fellerer, H. Haerten, H. Hickmann, W. Kahl, H. Keller, E. Laaff, Th. M. Langner, H. Lemacher, W. Lueger, F. Oberborbeck, E. Preußner, F. Schieri, A. Schneider, M. Schneider, N. Schneider, A. Silbermann, W. Twittenhoff, W. Weischedel, K. Westphal, W. Wiora, R. Wittelsbach, E.-O. Wölper. — Neben Wissenschaft und Betrachtung kommt auch die Musik selbst zum Wort: Den Aufsätzen werden eingefügt „*Drei Gaben zeitgenössischer Komponisten*“, nämlich faksimilierte handgeschriebene Teile aus Werken von J. N. David, K. Höller und C. Orff, welche Meister auf diese Weise Mersmann ihre Freundschaft bekunden. Beschlossen wird die Festgabe von einem „*Verzeichnis der Veröffentlichungen*“ des Jubilars.

In den Aufsätzen, denen vorausgehen ein Glückwunsch mit *Tabula gratulatoria* und zwei Briefe von Ph. Jarnach und L. Kestenbergs an das Geburtstagskind, werden Themen aus „*Musikästhetik und Musiksoziologie, Musiklehre und Musikerziehung, Volksmusikforschung sowie Geschichte und Zeitgeschichte der Musik*“ behandelt. Aus räumlichen Gründen kann — in der Auswahl geleitet von rein persönlichen Gesichtspunkten — nur auf wenige Beiträge eingegangen werden.

A.-E. Cherbuliez (Zürich) wirft in seinem Aufsatz *Musikpädagogische Beziehungen zwischen der Schweiz und Deutschland in älterer Zeit bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts* an Hand eines reichhaltigen Materials ein Streiflicht auf einen wichtigen Sektor des kulturellen Austausches zwischen diesen beiden Ländern. — E. Doflein (Freiburg i. Br.) vermittelt uns in seiner Studie *Über Bartóks letzte Lebensjahre. Emigration und Charakter — Schicksal und Spätwerk* ein ergreifendes Bild von dem endlich doch siegreichen Kampf des „Wil-

lens zum Werk“ gegen Krankheit und materielle Not, unter dessen Zeichen die letzte Lebensspanne des Meisters stand. — Die *Musikerziehung im alten Ägypten* beruht, wie uns H. Hickmann (Kairo-Hamburg) orientiert, auf Autorität, Gebundenheit an Tradition. Zucht und Züchtigung bedeuten Wegleitung des individuellen Willens. Auch der (mit Illustrationen versehene) Aufsatz Hickmanns macht uns die tiefgreifende Verschiedenheit zwischen Orient und Abendland gegenwärtig. — Die Frage *Gibt es eine h-moll-Messe von Bach?* beantwortet H. Keller (Stuttgart) — gegenüber F. Smend — in bejahendem Sinn. Zur Bekräftigung seines Standpunktes weist er u. a. auf die Einheit der Tonart und die Geschlossenheit der Form in diesem Werke hin.

Das in der Überschrift *Darstellungs- und ausdrucksbetonte Werkbilder* angedeutete Begriffspaar basiert auf dem von H. Mersmann formulierten Dualismus von primären und sekundären Elementen der Musik (Melodik, Harmonik, Rhythmik und Agogik, Dynamik, Kolorit). Th. M. Langner (Berlin), der dieses Begriffspaar aufstellt, betrachtet es als Instrumentarium für eine künftige stilkritische Beurteilung der Komposition als klingender Erscheinung. — E. Preußners (Salzburg) Aufsatz *Bild einer neuen Musikschule. Utopie und Wirklichkeit* fußt auf der Frage, wie im Bereich der Musikerziehung ein gut abgewogenes Verhältnis zwischen Spezial- und Allgemeinbildung zu verwirklichen sei. Das Ziel seiner Musikschule sind Menschen, die auf Grund einer musikalischen Fach- und Allgemeinbildung als Berufsmusiker und Laien zu Trägern eines gesunden Musiklebens werden können. — A. Silbermann (Sidney) versucht in seinem *Musiksoziologischen Akrostichon* (auf „Mersmann“) überschriebenen Beitrag eine Wesens- und Aufgabenbestimmung der Musiksoziologie. Diese ist nicht Hilfsdisziplin der Musikgeschichte, sondern „selbständige Wissenschaft“. Es ist nicht ihre Obliegenheit, das Wesen des musikalischen Kunstwerks zu erschließen. Gegenstand der Musiksoziologie sind mit der Musik zusammenhängende „soziale Tatsachen und Institutionen“. Deren „Natur und Herkunft“ sind zu erforschen. — Das Verhältnis *Komponist und Mitwelt*, schon in früheren Zeiten Schwankungen ausgesetzt, ist heute in seinen Grundlagen erschüttert.

Seine verantwortungsbewußte Deutung erfolgt nach W. Wiora (Freiburg i. Br.), der in dem so betitelten Aufsatz einen „Beitrag zur soziologischen Musikgeschichte“ liefern will, nicht von Seiten der Ideologie her, sondern nur durch „den Sachverhalt durchdenkende und die prinzipiellen Möglichkeiten überschauende“ Wissenschaft. Fortschritt als Selbstzweck, Konstruktivismus, Spezialistentum u. ä. bedrohen das heutige Musikleben. Seine Gesundung kann aber nur bewirkt werden durch eine Vertiefung des Verhältnisses *Komponist—Mitwelt*. Dieses muß ruhen auf dem „Grundgebot der Liebe zur Gottheit und zum Mitmenschen zugleich“.

Nach R. Wittelsbach (Zürich) — vgl. seinen Beitrag *Zum Problem der Tonsprache im Theorieunterricht* — ist es Aufgabe der Musiktheorie, den angehenden Musiker nicht nur auf die einem musikalischen Kunstwerk zugrundeliegenden Ordnungsprinzipien hinzuweisen, sondern sie ihn auch hören zu lehren, d. h. diese Prinzipien zum „tonsprachlichen“ Faktor werden zu lassen. Die Erfüllung dieser Aufgabe aber wird gerade gegenüber mancher modernen (z. B. der „seriellen und punktuellen“) Musik erschwert, da deren Aufbauprinzipien (etwa die „Idee der Symmetrie“) die Grenze der Hörbarkeit überschreiten. Eine Musik — sagt Wittelsbach indirekt —, die auf einer nur denkbaren, aber nicht hörbaren Ordnung der Elemente beruht, ist keine Musik mehr. Sie kommt als Lehrobjekt für den Theorieunterricht nicht in Frage.

Die Mersmann-Festgabe — und dafür gebührt auch ihrem Hrsg. Dank — ist eine würdige Huldigung an eine Persönlichkeit, die in seltenem Ausmaß schauend, deutend, handelnd an der Pflege von Musikwissenschaft, Musikerziehung und Musikleben teilgenommen hat und noch teilnimmt.

Hans Conradin, Zürich

Eva und Paul Badura-Skoda: *Mozart-Interpretation*. Mit zahlreichen Notenbeispielen, 8 faksimilierten Notenbeilagen und 2 Kunstdruckbildern. Eduard Wancura Verlag Wien/Stuttgart (1957). 348 S.

Dieses inhaltreiche, anregende und gut ausgestattete Buch will „Probleme der Mozart-Interpretation zur Diskussion stellen und zu ihrer Lösung beitragen“. Mit dieser vorsichtigen Formulierung entwarf es von vornherein diejenigen, die ihm etwa vorwerfen

möchten, daß es nicht alle wesentlichen Probleme der Mozart-Interpretation behandelt und daß es manches als gewiß hinstellt, was nicht allen so gewiß sein mag. Gerade auch das regt ja zur Diskussion an. Zustatten kommt ihm dabei, daß sich die beiden Verf., eine promovierte Musikwissenschaftlerin und ein namhafter Pianist, zweckmäßig ergänzen: Kenntnis der geschichtlichen Tatbestände und gewissenhafte Quellenuntersuchung verbinden sich mit Erfahrung in der künstlerischen Klavierpraxis. Andererseits brachte es diese Zusammenarbeit mit sich, daß die Klavierwerke bevorzugt behandelt sind. Doch waren sie ja auch ein besonderes persönliches Anliegen Mozarts und können heute den meisten Musikbeflissenen am leichtesten zu eigener kritischer Erprobung dienen.

Im 1. Teil des Buches werden „Allgemeine Probleme der Mozart-Interpretation“ behandelt: Klangqualität, Tempo und Takt, Artikulation, Urtext, Spieltechnik, Expression und Gusto, wobei sich die Ausführungen zur Spieltechnik nur aufs Klavier beziehen. Der 2. Teil ist allein den Klavierkonzerten gewidmet, er beleuchtet u. a. bisher noch kaum recht gewürdigte Probleme des Aufführungsmaterials, des Generalbaßspiels, der Begleitung, der Eingänge und der Kadenzen. Im Anhang sind außer Literaturhinweisen „Kritische Bemerkungen zu modernen ‚Urtext‘-Ausgaben“ von Klavierwerken beigelegt, sowie ein Verzeichnis der Klavierwerke mit Angaben zur derzeitigen Quellenlage — Zeugnisse des ernstesten und gründlichen Bemühens der Verf.

Unmöglich, angesichts der Fülle des Stoffes alle Beifalls- und Fragezeichen anzuführen, die sich dem Referenten während des Studiums des Buches am Rande einstellten. Nur einiges sei herausgegriffen. Zunächst der Wunsch, die im Werkregister arg durcheinandergeratenen Seitenzahlen ab 294 (KV 503) in der zweiten Auflage in Ordnung zu bringen. Dann besonders solche Fragen, die eine Hauptschwierigkeit wissenschaftlicher wie künstlerisch-praktischer Mozart-Interpretation betreffen: die der erstrebten Werk-treue der Auffassung und Wiedergabe oft nachteilige Einwirkung heutiger Denk- und Musiziergewohnheiten. So wird S. 52 gesagt, es gebe nur zwei Hilfsmittel für rhythmisch-exaktes Spiel: lautes Zählen und das Metronom. Aber kommt es nicht schon dem Vater Leopold beim Takt hauptsächlich an auf „die Art der Bewegung“? Siehe § 7 des Takt-kapitels der *Violinschule*. Und das gilt nach

Anlage und Erziehung auch für die Musik seines Sohnes. Somit ist aber auch für sie das hauptsächlich, wesentliche Hilfsmittel für rhythmisch nicht nur exaktes, sondern vor allem auch lebendiges Musizieren die adäquate Mitbewegung, die urtexttreue Art des Mitgehens. Erst dann vermag der Takt-rhythmus das Musizieren wirklich im Bann des Werkes zu halten, nicht nur im Bann einer exakt gezählten oder getickten schematischen Zeitteilung, weil nun erst das Zählen und Ticken das verbindende und erfüllende Leben bekommt, ob man nun die „Art der Bewegung“ als raumhaft-zeitlichen Verlauf nur in der lebendigen Vorstellung oder auch leibhaftig mitlebt. Wie kommt es z. B., daß das von Nissen überlieferte Mozartsche Zeitmaß der Andante-Arie Paminens „Ach, ich fühl's“ als „ein für unsere Begriffe unglaublich schnelles Andante-Tempo“ empfunden wird (S. 44), während Mozart dieses Andante entsprechend der Seelenverfassung Paminens im Gegenteil als ein langsames, wenn auch innerlich erregtes empfinden mußte? Nissens Pendelmaß ergibt, in Metronomzahlen umgerechnet, für die Achtel 138 bis 148. Das tickt natürlich viel zu schnell für ein Andante. Aber Mozarts $\frac{6}{8}$ -Takt-Andante geht ja gar nicht in Achteln, sondern in Halbtakten, also etwa im metronomischen Schrittmaß 48, und es will überdies nicht klangvolle Stimmproduktion einer ansehnlichen Sängerin sein, sondern (mit Worten Nissens) „fließende“, „unter Noten gelegte Deklamation“ eines damals siebzehnjährigen Mädchens. Es bedarf heute also ernstlicher, hingebender Übung im Mitgehen auch für den Dirigenten und die Orchestermusiker wie auch für den urteilenden Musikhistoriker, will man solchen Andante-Schritt rhythmisch beherrschen, ohne die seelisch-kinetische Energie dieser Musik perfektionierten Achtel-Pulsationen zu opfern. Ein anderes instruktives Beispiel ist das Allabreve-Larghetto des c-moll-Klavierkonzerts KV 491. Hier ist die S. 276 bezweifelte Allabreve-Vorschrift Mozarts allerdings vom Zählen her kaum zu verstehen, um so besser aber bei einem Larghetto-Mitgehen in Halbtaktschritten (etwa MM. 30), wobei das „Hebende“ der geraden Viertel dem langsamen, getragenen Schreiten das dem Larghetto bei aller Langsamkeit eigentümliche Entschwerte gibt. Wie folgerichtig aber die Verf. ihre Auffassung in die Praxis umgesetzt haben, zeigen die dem letzten Notenbeispiel auf S. 277 zugefügten Vortragsangaben: sie sind durchaus natürlich und

notwendig bei einem nicht allabrevemäßig pulsierenden Rhythmisieren. Gelegentlich der Allabreve-Romanze des d-moll-Klavierkonzerts KV 466 betonen die Verf. aber selber das „Schwebende“ des Allabreve-Charakters. Noch ein Allegro-Beispiel: zur vorgeschlagenen Metronomisierung der Viertel im ersten Satz des c-moll-Konzerts mit 138 bis 144 (S. 263) wäre zu fragen, ob sie wirklich der Art der Bewegung dieses $\frac{3}{4}$ -Takt-Allegros entspricht. Man erprobe diesen Satz einmal in einer Ganztaktbewegung, die schon im zweiten Viertel sozusagen „kochend“ wiederaufwallt! Danach wäre auch über den interessanten und anregenden Versuch zu diskutieren, „das für die Melodiegestaltung so wichtige Schwanken der Dynamik durch eine graphische Darstellung deutlich zu machen“ (S. 165); denn die feinen Abwandlungen des Vortrags (in diesem Zusammenhang möchte ich lieber nicht „Schwanken“ sagen) ergeben sich nicht nur aus Melodiebildung und obligatem Akkompagnement, auch aus Verlauf und Charakter der Taktbewegung. Sehr verdienstlich angesichts der verbreiteten Meinung, daß klassische Musik objektiv im Sinne von gleichförmig-starr exekutiert werden müsse, sind z. B. auch die Hinweise, jeder Ton müsse in recht abgewogenem Verhältnis zum Ganzen stehen, innerhalb einer dynamischen Abstufung seinen eigenen Stärke- und Intensitätsgrad haben (S. 164); notwendig für das Mozart-Musizieren sei ein elastisch gespielter, singender, gelöster Ton sowie die Kultivierung der „unendlich vielen Nüancierungsmöglichkeiten des Staccatos“ (S. 153) und der für ein sinnvolles Legato-Spiel nötigen Fähigkeit, melodische Linien zu empfinden (S. 155), das heißt musikalisch-lebensvolle Zusammenhänge, nicht bloße atomistische Stückelungen. So kann dieses Buch dank des gründlichen Bemühens der Verf. der Mozartpflege so manchen wertvollen Dienst leisten.

Rudolf Steglich, Erlangen

Albert Jakobik: Zur Einheit der neuen Musik. Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlung, Band XVI. Konrad Tritsch Verlag, Würzburg 1957. 124 S. Der Titel des Buches ist hyperbolisch, denn Atonalität und Dodekaphonie sind ausgeschlossen, und Jakobik versucht nur, das Prinzip zu entdecken, auf dem die Harmonik der tonalen Neuen Musik, der Tonatz Debussys, Bartóks und Hindemiths,

beruht. Daß es ein solches Prinzip gibt, ist keineswegs selbstverständlich und eher unwahrscheinlich, und wer es unternimmt, Phänomene von unlegbar großer Verschiedenheit, wie Debussys harmonischen und Hindemiths melodisch-polyphonen Tonatz, in eine gemeinsame Formel zu fassen, wird sich der Gefahren bewußt sein müssen, die aller theoretischen Bemühung um Gegenstände drohen, von denen nicht feststeht, daß sie den Methoden des Prokrustes gewachsen sind. Der Fehler, die Tatsachen dem Prinzip zu opfern, ist als der auffälligste auch der harmloseste; unscheinbarer und darum gefährlicher ist der entgegengesetzte, ein Prinzip von so umfassender Allgemeinheit zu wählen, daß es den Tatsachen nur deshalb keine Gewalt antut, weil es sie gar nicht erst trifft. — Man kann allerdings nicht sagen, daß J. den Versuchen immer widerstanden hätte, die der Theorie in den Kunstwissenschaften zu ihrem so bedenklichen Ruf verholfen haben. Doch soll andererseits nicht geleugnet werden, daß sein Buch reich an Beobachtungen und glücklichen Formulierungen ist; und daß in der Rezension mehr das Negative hervortreten wird, dürfte insofern in der Natur der Sache liegen, als in den Kunstwissenschaften das Gerüst einer Theorie, an das der Kritiker sich halten muß, deren schwächster Teil zu sein pflegt.

Die traditionelle, funktionale Harmonik ist nach J. in einem doppelten Sinne „dualistisch“: Einerseits beruht sie auf dem „Tonika-Dominant-Dualismus“ (3), andererseits auf der Unterscheidung zwischen dem „realen Klang“ eines Akkords und seiner „Funktion“ (17): So ist etwa der Akkord *h-dis-gis* „real“ *gis-moll*, „funktional“ aber kann er Septakkord über *h* mit *gis* als Vorhalt zu *a* sein. Demgegenüber ist die Harmonik der Neuen Musik „monistisch“: Ihr Bezugspunkt ist ein einziger „Komplexer Klang“ oder „Zentralklang“ (19), und die Differenz zwischen dem „realen Klang“ und der „Funktion“ eines Akkordes ist aufgehoben. — Der Zusammenhang der Akkorde beruht in der traditionellen Harmonik einerseits auf der Nähe oder Ferne eines Akkords zur Tonika, andererseits auf dem Fundamentschritt, der zwei Akkorde verbindet. In der „monistischen“ Harmonik ist die Beziehung zur Tonika durch die Regel ersetzt, daß alle Akkorde Töne aus dem Zentralklang enthalten sollen, und dem

Fundamentalschritt entspricht das Prinzip der „chromatischen Ergänzung“ einander folgender Akkorde (26). So stammen z. B. in Debussys Prélude *Feuilles mortes* die mittleren Töne des Akkords *fis-h-cis-dis* und die Ecktöne des folgenden Akkords *f-b-c-d* aus dem Zentralklang *cis-e-gis-h-d-f*, und die beiden Akkorde ergänzen sich chromatisch. Die harmonische „Entwicklung“ eines Stückes in der traditionellen, „dualistischen“ Harmonik ist in der „monistischen“ durch einen bloßen „Zuwachs- und Abbau-Vorgang“ ersetzt (35). Akkorde entstehen durch „Ajoutierung“ von Tönen zu Teilen des Zentralklangs (21), und die Wahl der Zusatztöne folgt der Regel, daß sie mit den gegebenen Tönen aus dem Zentralklang eine vollständige oder unvollständige diatonische Skala bilden sollen. (Die zitierten Akkorde aus *Feuilles mortes* sind Fragmente von Durskalen.) J. bezeichnet die Skalen als „diatonische Immanenzen“ des Zentralklangs (26); und daß, genau genommen, nicht die Skalen in den Tönen des Zentralklangs, sondern die Töne des Zentralklangs in den Skalen „enthalten“ sind, brauchte kaum gesagt zu werden, wenn nicht die Vertauschung J.s Tendenz verriete, den „Zentralklang“, der nur in der dünnen Luft der Abstraktionen existiert, zu einem in der Sache selbst wirkenden Prinzip zu machen.

An dem Eingeständnis, daß der Zentralklang oder „Komplexe Klang“ eines Satzes nicht als realer Akkord in ihm vorkommen müssen, sondern konstruiert (oder „rekonstruiert“) werden könne (41), wird die Schwäche der Konzeption offenbar; denn man braucht, um den gemeinsamen Ursprung aller Akkorde eines Satzes zu finden, nur die kleinste Zahl von Tönen, von denen mindestens einer in jedem Akkord enthalten ist, zu einem hypothetischen Zentralklang zusammenzusetzen. Das Prinzip der „monistischen“ Harmonik krankt also, da es für alle Musik gilt und für keine etwas besagt, an dem Fehler leerer Allgemeinheit. Es könnte allerdings scheinen, als sei durch das Postulat, daß der Grundton des Zentralklangs mit dem Grundton des ganzen Satzes übereinstimmen müsse (31), eine Handhabe gegeben, um den hypothetischen Zentralklang an den Tatsachen zu messen. Doch ist der Grundton eines Zentralklangs trotz der Regel, daß der Grundton der tiefsten Quinte auch Grund-

ton des ganzen Akkords sei (30), nicht mit Sicherheit bestimmbar, weil sich bei einem Akkord, der nicht auf dem Terzenbau beruht, nicht entscheiden läßt, welche der zwei oder drei Terzen, die er enthalten mag, tiefer sei als die anderen.

Die Frage, ob das „monistische“ Prinzip den Tatsachen der modernen Harmonik widerspreche oder ihnen gerecht werde, ist kaum bündig zu beantworten, da man streiten kann, ob z. B. eine funktionale Akkordverbindung bei Debussy eine „Tatsache“ sei, der die Theorie Rechnung tragen müsse, oder ob die Feststellung selbst schon ein Stück „Theorie“ enthalte, das durch eine andere Theorie, die mehr Phänomene umfasse, ersetzt werden könne. Debussys Prélude *Feuilles mortes* beruht nach J. auf dem sechstönigen Zentralklang *cis-e-gis-h-d-f*, der aus den konsonanten Haupttönen *cis-e-gis* und den dissonanten, „ajoutierten“ Nebentönen *h-d-f* zusammengesetzt ist (25). Der Akkord ist allerdings, obwohl J. es leugnet (30), als Dominantnonenakkord über *Cis* auch funktional zu verstehen, denn der Dezimenvorhalt (*e* vor *d*) kommt schon bei Wagner und Bruckner vor, und der ganze Akkord wird, als Dominante zu einem Nonenakkord auf *Fis* (umgedeutet zu einem Nonenakkord über *Dis*), regelmäßig aufgelöst. — Ein anderes Beispiel: Zu Bartóks Klavierstück *Mikrokosmos* IV, 125, konstruiert J. (51) den aus zwei Quinten, *cis-gis* und *e-h*, zusammengesetzten Zentralklang *cis-e-gis-h*; der bitonale Satz beruht auf zwei pentatonischen Skalen, *fis-gis-h-cis-dis* und *d-e-g-a-h*, die nach J. als „diatonische Immanenzen“ der Quinten *cis-gis* und *e-h* gelten sollen. Aber die Quinten stehen in den Skalen nicht an analoger Stelle.

Man wird sich fragen müssen, ob eine Theorie der modernen Harmonik „Tatsachen“ wie eine funktionale Akkordverbindung oder den Parallelismus der Skalen in einem bitonalen Stück umfassen sollte oder ihnen widersprechen darf; und angesichts der enttäuschenden Einsicht, daß das „monistische“ Prinzip an leerer Allgemeinheit krankt, wird man den zwar fragmentarischen, aber fester begründeten früheren Erklärungen moderner Harmonik den Vorzug geben vor der neuen universalen und brüchigen Theorie.

Carl Dahlhaus, Göttingen

Nils Schiörring: *Allemande og fransk Overture. Festskrift udgivet af Københavns Universitet i anledning af Hans Majestæt Kongens fødselsdag 11. marts 1957. København 1957. 96 Seiten + 31 Seiten Musikbeispiele.*

Diese gründliche Arbeit behandelt die Frühgeschichte der französischen Overtüre in der Zeit von Lullys Anstellung am Hof Ludwigs XIV. (1653) bis zu seinem Tod (1687). Schiörrings Ausgangspunkt sind die 21 meist von Benserade verfaßten Hofballette des Jahrzehnts 1653—1663 mit Musik von verschiedenen Komponisten, die ihm für diesen Zeitraum ein Material von 18 Overtüren geben (darunter 8 von Lully). Seine eingehende Analyse dieser Stücke zeigt, daß die französische Overtüre dieses Jahrzehnts keineswegs eine fertig geprägte Form hat, sondern sich aus bescheidenen Anfängen zu größerem Reichtum hin entwickelt, ohne jedoch vorläufig zu einer festgelegten Struktur zu führen. Aus seiner Untersuchung geht hervor, daß Lully zwar einen wesentlichen Anteil an der bereichernden Entwicklung der Overtüre hat, daß aber Züge, die später auch für ihn typisch werden, erstmals bei Beauchamp (Overtüre zu *Les Facheux*) auftreten.

Von größter Wichtigkeit ist, daß Sch. italienische Einflüsse auf die Entstehung der französischen Overtüre völlig ablehnen zu müssen glaubt, wohingegen er ein sehr nahes Abhängigkeitsverhältnis der frühen Overtüren vom Allemande-Repertoire der 24 Violons du Roi glaubhaft machen kann. Er stützt sich hier auf das bekannte Manuskript in Kassel, hrsg. von Ecorcheville (*Vingt Suites d'Orchestre du XVIIe siècle français*) und die bisher nur von Tobias Nordlind flüchtig erwähnte Handschrift der Universitätsbibliothek Uppsala *Utländsk instrumentalmusik i handskrift Nr. 409*, der er bereits in *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1954 eine eingehende Monographie (mit englischer Zusammenfassung) gewidmet hat. Er weist nach, daß diese beiden Hss. in nahem Zusammenhang miteinander stehen, daß das schwedische Manuskript — eine Sammlung der Musikstücke, die ein 1646 nach Stockholm engagiertes französisches Violon-Ensemble mitbrachte, sowie eine Reihe von in Schweden geschriebenen, das Repertoire ergänzenden Kompositionen — als Vorlage für die im Kasseler Manu-

skript getroffene, dort aber anders ergänzte Auswahl anzusehen ist, und schließlich, daß das Kasseler Manuskript nicht — wie Ecorcheville annahm — 20, sondern 40 Suiten bringt.

Mit Hilfe dieses Materials macht Sch. auf stilistische Übereinstimmungen zwischen dem Allemanden-Repertoire dieser Quellen und den frühesten französischen Overtüren aufmerksam: Volltaktiger Anfang, gediegene Polyphonie mit häufigen Ansätzen zu imitierender Arbeit sowohl zwischen den Außentimmen wie in durchgeführtem Fugato, und endlich zwei- oder dreiteiliger Aufbau. Hier muß jedoch darauf aufmerksam gemacht werden, daß der für die öffnenden Abschnitte der französischen Overtüren von Anfang an übliche punktierte Rhythmus in den von Sch. mitgeteilten Allemanden nur ein einziges Mal zu finden ist. Der für die reifen Overtüren bevorzugte Wechsel von zwei- zu dreiteiligem Takt — möglicherweise ein Einfluß des Suitenpaares Allemande-Courante —, der natürlich den Allemanden fremd ist, wird in den frühen Overtüren jedoch nicht konsequent angewendet (8 der oben genannten 18 Overtüren stehen durchaus in zweiteiligem Takt) — ein Zug, der Sch.s Annahme eines Abhängigkeitsverhältnisses der Overtüre von der Allemande stützt. Zudem muß bedacht werden, daß die Allemande ja als Einleitungsstück der Suite fungierte und deshalb als naheliegendes Vorbild für szenische Musikwerke angesehen werden kann, die gleichfalls eine markant-pompöse Öffnung verlangten. Schließlich gehörte die Allemande zu dem „täglichen Brot“ jener Komponisten, die sich mit Overtürenkomposition abzugeben hatten. Übrigens haben noch nicht einmal alle Overtüren der Periode 1664—1671, d. h. der Jahre, in denen Lully und Molière zusammen arbeiteten, die Kombination von geradem und ungeradem Takt. Diese Jahre betrachtet Sch. als die Periode, in welcher sich drei typische Overtürenformen auskristallisieren. Der Aufbau ist jetzt oft dreiteilig. Während die Außenglieder dieser Overtüren im großen und ganzen gleichartig gearbeitet sind, benutzt Lully für den zweiten Teil drei verschiedene Kompositionstypen: 1. durchweg imitierend mit Wechsel zwischen Tutti- und Trio-Gruppen, 2. Initialimitation mit freier Fortspinnung, und 3. Initialimitation mit nachfolgender sequenzierender Durchführung des Themas.

Einen Idealtypus scheint Lully nach Sch.s Ansicht mit seiner Ouvertüre zu Molières *Monsieur de Pourceaugnac* geschaffen zu haben; denn deren Typ folgen im wesentlichen alle Ouvertüren der Jahre 1673—1687, d. h. der Opernperiode. Der 2. Teil aller dieser Ouvertüren zeichnet sich durch fugierten Einsatz, Beibehaltung des Fugenthemas für den Gesamtverlauf und Baßsequenzierung aus. Der 1. Teil der Ouvertüren wird mehr und mehr kompakt und homophon. Der 3. Teil ist nach wie vor fakultativ und — wenn vorhanden — von sehr verschiedener Ausdehnung.

Übrigens macht Sch. darauf aufmerksam, daß Lullys Ouvertüren deutlich die ihrer Entstehungszeit entsprechende Entwicklung von modaler zu funktionaler Harmonik widerspiegeln. Seine im Zusammenhang damit gegebenen Analysen fordern jedoch stellenweise zu Widerspruch heraus.

Alles in allem gibt man Sch. gerne recht, wenn er meint, mit seiner Untersuchung ein Bild des Werdegangs der französischen Ouvertüre gezeichnet zu haben, das wesentlich reicher nuanciert ist als das bisher übliche. Herbert Rosenberg, Kopenhagen

Studien aus Wien. Hrsg. v. Historischen Museum der Stadt Wien. Wien: Verlag für Jugend und Volk (1957). (Wiener Schriften. Hrsg. vom Amt für Kultur und Volksbildung der Stadt Wien. Heft 5.) 271 S.

Der vorliegende, vom Direktor des Wiener Historischen Museums Franz Glück hrsg. Sammelband vereinigt Beiträge seiner Mitarbeiter und solcher Forscher, die dem Museum nahestehen. Indem er von den Beständen des Museums ausgeht, ergaben sich auch einige Anlässe zu musikgeschichtlichen Studien, insbesondere ikonographischer Art. Bei dem von Erna Felmayer auf seine Echtheit hin untersuchten angeblichen Bild des jungen Mozart von der Hand des Schweizer Malers Thaddäus Helbling handelt es sich allerdings um ein Stück aus dem Salzburger Mozart-Museum. A. Schurig glaubte seinerzeit für die Echtheit der Darstellung die Herkunft des Bildes aus dem Nachlaß Lorenz Hagenauers, also dem engsten Salzburger Umkreis der Familie Mozart, ins Feld führen zu können, und so spricht auch der Katalog der Mozart-Gedenkstätten in Salzburg noch in seiner 3. Auflage von 1955 von einem Bild des elfjährigen Mozart am

Klavier. Nun erweist sich aber, daß es gar nicht aus Hagenauers persönlichem Nachlaß stammt, sondern von einem seiner Nachkommen über einen Salzburger Großkaufmann an das Mozart-Museum gekommen ist. Nachdem E. Vogel als erster (Peters-Jahrbuch VI, 1899), in Übereinstimmung mit Jahn-Deiters, berechnete Zweifel an der an den Namen Hagenauer anknüpfenden Salzburger Lokaltradition geäußert hatte, sprach O. E. Deutsch (*The Mozart Companion*, 1956, S. 6) noch einmal mit betonter Zurückhaltung von Helblings Bild. Und nun ist es Erna Felmayer durch einen überraschenden Bildvergleich gelungen, den dargestellten Knaben als den jungen Grafen Carl Firmian zu identifizieren, wobei übrigens auch die Notenrolle in seiner Hand, die keine Mozartsche Musik enthält, bezeugt, daß der „kleine Dandy“ wie ihn Schurig in seiner Ausgabe von Leopold Mozarts *Reiseaufzeichnungen 1763—1771* (1920) kennzeichnet, nicht Mozart sein kann.

Zwei 1939 vom Historischen Museum erworbene Alabasterreliefs werden von Franz Glück besprochen. Das eine, anknüpfend an die 12. Szene im 2. Akt des *Don Giovanni*, stellt den Komtur, auf einer Grabplatte des Friedhofs stehend, mit Don Giovanni dar, ein Widerspruch also zum Reiterstandbild des Textbuches, wie er in früherer Zeit nicht selten ist. Verf. kann auf eine überraschende Ähnlichkeit mit dem Szenenentwurf Joseph Quaglios für die Mannheimer Aufführung von 1789 hinweisen, der als Schauplatz der Szene eine Friedhofsmauer mit Totenköpfen aufweist.

Im März 1794, während seines zweiten Londoner Aufenthaltes, saß Haydn inmitten aller Beanspruchung durch die Salomonschen Konzerte dem englischen Hofmaler George Dance Modell für eine bekannte Bleistiftzeichnung. Unbekannt blieb dagegen bisher eine von H. C. Robbins Landon erstmals besprochene zweite, von der ersten in manchen Einzelheiten abweichende Bleistiftzeichnung, die sich der Künstler wahrscheinlich für seine eigene Sammlung anfertigte. Die Priorität unter den beiden Blättern wird freilich schwer zu entscheiden sein. Das neu entdeckte, hier erstmals reproduzierte, aus dem Besitz des Wiener Historischen Museums soll demnächst im Haydn-Museum der Stadt Wien seinen gebührenden Platz erhalten.

Zu den ikonographischen Studien des vorliegenden Sammelbandes gesellen sich noch

zwei Beiträge zur Wiener Theatergeschichte. O. E. Deutsch berichtet an Hand eines Rollenbilds (wahrscheinlich aus dem Singspiel *Azemias oder Die Wilden*) über die Pamina aus der Uraufführung der *Zauberflöte*, Anna Gottlieb, Herbert Lengheim über den Textdichter des *Fidelio*, Georg Friedrich Treitschke, einen geborenen Leipziger, der sich später in Wien, vielseitig tätig als Hofökonom des Burgtheaters, als Kunstfreund und Dichter, einen Namen machte, nicht zuletzt auch als Naturforscher mit dem seinerzeit bekannten Werk *Die Schmetterlinge Europas*, das ihm die Ehrenmitgliedschaft der Gesellschaft französischer Entomologen einbrachte, in dieser Hinsicht übrigens ein Gegenstück zu einem anderen Dichter und Schriftsteller aus dem Wiener Beethovenkreis, Johann Baptist Rupprecht, der nebenbei auch als Botaniker, vor allem als berühmter Chrysanthemenzüchter, hervortrat.
Willi Kahl, Köln

Johann Wilhelm Hertel: Autobiographie. Hrsg. und kommentiert von E. Schenk. (Wiener Musikwissenschaftliche Beiträge, Bd. 3) Graz-Köln 1957, Hermann Böhlaus Nachfolger, 119 S.

J. W. Hertel (1727—1789) ist nicht nur als Schweriner Hof- und Kapellkomponist mit Sinfonien, Klavierkonzerten und -sonaten, geistlichen Kantaten und anderen Werken hervorgetreten, sondern hat auch, wie so viele Musiker des 18. Jahrhunderts, eine ausführliche Selbstbiographie hinterlassen, die als hervorragendes Dokument der Musikgeschichte seiner Zeit gewertet werden muß. In seiner Darstellung kommen die verschiedenen geistigen Strömungen des Jahrhunderts zum Ausdruck: das vor-aufklärerische Ideal der Historiographie mit der religiös-propädeutischen Zielsetzung, Gottes Wirken im Weltgeschehen selbst im einzelnen nachzuweisen, verbunden mit barocker Breite und der Vorliebe für Anekdoten, und das aufklärerische mit der Neigung zum Künstlerporträt, der eleganten flüssigen Diktion und dem Witz, der stärkeren Beachtung der Umwelt und des allgemeinen Zeitgeschehens. Hertels Standpunkt zwischen beiden Extremen kennzeichnet zugleich die Einstellung des Schweriner Fürstenhauses, dem er diente.

Der Komponist hat seinen Werdegang lebendig beschrieben. In den Kindheitserinnerungen aus Eisenach nimmt die liebevolle

Charakterisierung des Vaters einen breiten Raum ein (Hertel lieferte schon 1757 für Marpurgs 3. Band eine Biographie seines Vaters). Die wechselhaften Stationen von Hertels Leben — Neustrelitz, Zerbst, Berlin, Schwerin, Stralsund und Hamburg — werden nicht nur durch die Persönlichkeiten seiner näheren Umgebung beleuchtet, sondern auch durch zahlreiche Bemerkungen über musikalische Aufführungen, Komponisten und Interpreten bereichert. Um nur ein Beispiel zu nennen: Hertel unterscheidet zum ersten Mal in der Literatur des 18. Jahrhunderts die Schreibweise Pergolesis und Jomellis von der eines Hasse und Graun. Darüber hinaus sind in die Darstellung viele kleine persönliche Erlebnisse des Schreibers eingeflochten, die häufig der Komik nicht entbehren, wenn aus ihnen die moralische Nutzenanwendung gezogen wird. Der Mitteilungsdrang Hertels ist so stark, daß er es nicht versäumt, sein Steckenpferd, die „Blumistik“, zu erwähnen (Hertel schrieb kurz vor seinem Tode eine *Kurze Geschichte der Nelken*), den Schaffensvorgang beim Komponieren zu beschreiben, wofür wir ihm heute dankbar sind, und am Schluß ein ausführliches Selbstporträt zu entwerfen.

Von Hertels Biographie sind nicht weniger als drei Fassungen von eigener Hand oder in autorisierten Abschriften aus den Jahren 1783—1784 bekannt. Das zweite Exemplar mit einem Werkverzeichnis diente als Druckvorlage für Koppes *Jetzt lebenden gelehrten Mecklenburgs* (1784), wurde aber dort so arg zusammengestrichen und verstümmelt wiedergegeben, daß sich der Verf. entschloß, J. A. Hiller eine neu bearbeitete und ergänzte Darstellung für dessen geplante *Lebensbeschreibungen* zur Verfügung zu stellen. Leider kam Hillers Vorhaben niemals zur Ausführung.

Auch der Neudruck dieser Schrift hat bereits seine Geschichte. Nachdem A. Einsteins Absicht, die Autobiographie in einer Serie *Lebensläufe deutscher Musiker, von ihnen selbst erzählt* herauszubringen, schon 1915 gescheitert war, mußte sich der Hrsg. fast 20 Jahre gedulden, bis das Buch gedruckt werden konnte. Er hat seiner philologisch-exakten Ausgabe den Text der Letztfassung zugrunde gelegt und dazu sämtliche Ergänzungen und Veränderungen aus den ersten beiden Entwürfen mit angegeben. In einem ausführlichen eigenen Anmerkungs- teil von über 200 Fußnoten sind die wichtig-

sten in der Biographie vorkommenden Personen und Ereignisse mit Sorgfalt kommentiert. Durch die Fülle der hier eingearbeiteten Angaben, die oft erst nach mühsamen Archivforschungen ermittelt werden konnten, ist das Buch über die Wiedergabe von Hertels Autobiographie hinaus zu einem Quellenwerk für die Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts geworden, in dem man nicht nur mit Vergnügen lesen, sondern aus dem man auch reiche Belehrung und Anregungen zu eigenen Untersuchungen empfangen wird.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Franz Streinz: Die Singschule in Iglau und ihre Beziehungen zum allgemeinen deutschen Meistersang, mit einem Beitrag von G. Becking: Musikkritische Bewertung eines Iglauer Meisterliedes, München 1958, Verlag R. Lerche, 296 S. (= Veröffentlichungen des Collegium Carolinum, hist.-phil. Reihe Bd. 2).

Außer den allgemein bekannten zehn binnendeutschen Meistersingerschulen ist lediglich eine einzige in Böhmen, nämlich in Iglau, sicher bezeugt. Sie wurde um 1600 auch in Süddeutschland und in Schlesien stark beachtet und darf daher als einer der wenigen bedeutenden nachreformatorischen Stützpunkte dieser bürgerlichen Singkunst gelten. Bei Berücksichtigung dieser Tatsachen erhält das vorliegende, aus dem Nachlaß des 1949 verstorbenen Germanisten Franz Streinz herausgegebene Buch ein besonderes Gewicht. Aufbauend auf mehreren eigenen Veröffentlichungen des Autors sowie den hier leider nicht genannten Studien von P. Notz, *Die Meistersinger in Iglau* (1942) und P. Krasnopolski, *Nürnberger Meistersang in Mähren* (Sudetendeutsches Jahrbuch 4, 1928, S. 46 ff.) wird eine nunmehr vollständige Wiedergabe aller diesbezüglichen Quellen geboten. St. legt dank bester Sachkenntnis die Geschichte der kurzlebigen Iglauer Singschule dar, deren Ende im Jahre 1621 besiegelt war; er vermittelt ein umfangreiches Namensverzeichnis der dortigen Meistersinger und druckt im Hauptteil des Buches (S. 68—296) deren gesamte schriftliche Hinterlassenschaft (also Gesuche, Satzungen, Rechnungsbücher, Verhandlungen, Dichtungen) in zuverlässiger Wiedergabe ab. Darunter befindet sich noch viel unausgewertetes Material, das der Einordnung

in die allgemeine Kultur- und Musikgeschichte harrrt.

Das Buch ist die Frucht von Spezialstudien, die sich über mehr als ein halbes Jahrhundert hin erstreckt haben. Trotz dieser fast lebenslänglichen Beschäftigung mit der Geschichte des Meistersanges in Böhmen und Mähren gerät der Autor erfreulicherweise nicht in die Versuchung, diesen mehr als zulässig zu verherrlichen. Vielmehr weist er bereits im Vorwort unvoreingenommen urteilend auf die „leeren Reimereien“ und eine „gewisse Eintönigkeit“ im Gehalt der späten Meistersänge hin. Da auch St. sich nur an wenigen Dichtungen sonderlich zu begeistern vermag, legt er in seinem geschichtlichen Abriss das Hauptgewicht der Darstellung mehr auf die organisatorische Seite der Singschulung als auf die Würdigung der dichterischen und musikalischen Leistungen. Die Gleichsetzung der Meistersingerschule (S. 1) mit „unseren modernen Gesangsvereinen“ dürfte nicht zutreffend sein, denn die Unterschiede sind in vielen Hinsichten doch zu erheblich. Sie zeigen sich vor allem daran, daß der Meistersang bei Verachtung jeglichen Instrumentalspiels stets einstimmig geübt wurde, auch die Schulung wurde individuell im Verhältnis Meister—Geselle—Lehrling und nicht chorschisch vorgenommen. Wirkung nach außen über den bruderschaftlich eng zusammengeschlossenen Kreis hinaus wurde nicht erstrebt. Die unfruchtbare Bindung an vorgegebene starre Normen und „Töne“ sowie anderes mehr machen die wesentliche Andersartigkeit im Vergleich zu neuzeitlichen Männergesangsvereinen offensichtlich. Auch ist die auf S. 4 zu findende Definition des vieldeutigen Begriffes „Ton“ als „besondere eigenpersönliche Melodieführung“ nicht zu reichend, wenn nicht gar falsch.

Die musikalische Hinterlassenschaft der in dauerhaft engen Kontakten besonders zu Nürnberg stehenden Iglauer Meistersingerschule ist recht dürftig. Lediglich ein „Ton“, nämlich die *Geborgte Freudweise* von Gregor Schaller, ist erhalten geblieben. Diese hat Gustav Becking in einer abgerundeten Studie (S. 37—54) feinsinnig analysiert und revidiert herausgegeben. Darin sucht er vornehmlich deutlich zu machen, daß dieser Weise „ungewöhnliche Vorzüge“ zu eigen seien und der „Geist echten Heldentums“ in ihr nachlebe. So trefflich der Hinweis auf gewisse Zusammenhänge mit

dem hochmittelalterlichen Heldenlied auch ist, so fraglich scheinen indessen die Versuche, eine „epische Toncharakteristik“ in der Geborgten Freudweise aufzufinden. B. ist zu sehr bestrebt, eine individuelle kompositorische Leistung herauszustellen und die Weise als ein einmaliges Kunstwerk auszugeben, was sie hingegen nur bedingt ist, liegt doch der Weise Schallers ein altüberlieferter Melodietypus zugrunde, der mitsamt den stereotypen formelhaften Wendungen weit verbreitet ist. Davon stellt die Geborgte Freudweise eine im einzelnen wohl gelungene Abwandlung dar. B. weist dankenswerterweise darauf hin, wie sehr im Meistergesang trotz der bindenden rationalen Schemata im lebendigen und überzeugenden Vortrag irrationale Eigenzüge zum Vorschein gelangen können, die sich im Notenbild nur schwerlich zum Ausdruck bringen lassen. Auch innerhalb eines scheinbar taktigen Gleichmaßes gab es mithin für den guten Sänger die Möglichkeit, nuancenreich zu variieren und seinen Gesangsvortrag situations- bzw. textgerecht einzurichten. Hiervon spürt B. einiges auf. So subjektiv im einzelnen seine Deutungen auch sein mögen, so lassen sie dennoch etwas aufscheinen von der möglichen Gesamthaltung, die einen kündend-berichtenden, von lutherischem Geist erfüllten Meistersinger um 1600 in Iglau beseelt haben mag. B.s Revisionsvorschläge an der durch A. Puschmann korrumpierten Überlieferung der Geborgten Freudweise sind wohlüberlegt und -begründet. Walter Salmen, Saarbrücken

Balthasar Resinarius: Responsoriorum numero octoginta, 2. Band, De Sanctis, et illorum in Christum fide et cruce. Hrsg. von Inge-Maria Schröder (Georg Rhau, Musikdrucke aus den Jahren 1538 bis 1545 in praktischer Neuausgabe, hrsg. von Hans Albrecht im Rahmen der Veröffentlichungen des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band II), Bärenreiter-Verlag, Kassel und Basel, und Concordia Publishing House, Saint Louis/USA (1957). 147 S. Notentext sowie Kritischer Bericht zu Band 1 und 2 (S. 149–196).

Als eine erste Abteilung der vorgesehenen „Rhau-Gesamtausgabe“ liegen mit den 38 Stücken des *liber secundus de Sanctis* jetzt Resinarius' 80 Responsorienvertonungen vollständig in Neuausgabe vor. Dem 2. Band ist ein Verzeichnis von Stichfehlern des 1.

Bandes vorangestellt. Verständlicherweise bestätigt der *liber secundus* im großen und ganzen das Bild, das der De-tempore-Teil bietet. Um unnötigen Wiederholungen zu entgehen, scheint es angebracht, auf die Besprechung des 1. Resinarius-Bandes (Die Musikforschung, Jahrgang IX, 1956, S. 245–249) zu verweisen und sich nunmehr auf ergänzende oder spezielle Bemerkungen u. ä. zu beschränken. Quellen- und Textnachweise — diese, soweit sie nicht schon, dem Original gemäß, am Anfang der Stücke abgedruckt stehen — sind größtenteils dem Kritischen Bericht der Neuausgabe oder der Tabelle in der Dissertation der Hrsg. (Kassel und Basel 1954, nach S. 48) zu entnehmen.

Auch in der mehrstimmigen Vertonung der De-sanctis-Responsorien hält der Komponist — in diesem Band sogar ausnahmslos — an der liturgisch bedingten Dreiteilung von Corpus, Repetitio und Versus fest; Text und gottesdienstliche Bestimmung sind rein musikalisch-formalen Prinzipien vorgeordnet. Resinarius (und seine vergleichbaren deutschen Zeitgenossen) deswegen als „rückschrittlich“ zu bezeichnen hieße, ihm nicht gerecht zu werden. — Wiederum sind es allein die Repetitiones, in denen sich Tempuswechsel findet; in sieben der 14 Fälle kehrt der Satz vom $\frac{3}{4}$ sogar in das ♩ zurück. Ähnlich wie im 1. Band ist wieder unter den Versus eine gestalterische Vielfalt anzutreffen, wenn auch 26 der 38 Nummern die vierstimmige Normalbesetzung zeigen. In den zwölf übrigen trifft man drei einteilige Stücke (Nr. 7 und 36 für zwei tiefe Stimmen; Nr. 26 für drei Discantus), zweiteilige (Nr. 6, 11, 18 und 34 für zwei tiefe und vier Stimmen; Nr. 33 für zwei hohe und dann zwei tiefe Stimmen) und dreiteilige Bildungen (Nr. 9 für drei und drei und vier Stimmen; Nr. 22 für zwei hohe, zwei tiefe und dann vier Stimmen; Nr. 27 für zwei tiefe, zwei hohe und für vier Stimmen) an. Einen Sonderfall stellt der Versus von Nr. 23 dar, der in vier Abschnitten für zwei tiefe, alle vier, zwei tiefe und wieder für vier Stimmen konzipiert ist. Dennoch handelt es sich um ein einteiliges Stück, da der Satz, ohne von Doppelstrichen unterteilt zu sein, zwar klar gegliedert, aber durchlaufend komponiert ist. Demgegenüber weichen aus den 42 Responsorien des 1. Bandes 22 Versus von der Vierstimmigkeit ab.

Es will scheinen, als habe Resinarius sich während der Komposition der De-tempore-Stücke mehr und mehr in die ihm von Rhau gestellte Aufgabe eingearbeitet, so daß ihm die Sätze des De-sanctis-Bandes überwiegend besser gelungen sind. Es mag nur u. a. auf Nr. 4 (Baß-c.f. im Corpus), die Repetitio von Nr. 13 und auf Nr. 19 (mit einem verhältnismäßig liedhaften Cantus firmus) hingewiesen werden. Dabei erreicht der Komponist freilich kaum je die satztechnische Eleganz seiner großen niederländischen Zeitgenossen; denn gar zu häufig bleibt seine Stimmführung stockend und etwas trocken. Andererseits ist die Zahl der um 1540 schon veralteten Landino- und Unterterzklauseln wie etwa auch der Oktavsprungkadenzen im 2. Band merklich zurückgegangen und treten „kurzatmige“ Motive nicht so stark hervor. Neben den fast immer angewandten Initialimitationen finden sich, offensichtlich häufiger als im 1. Band, auch Binnenimitationen (sehr reizvoll in Nr. 7, T. 8—11); die Nicht-c.-f.-Stimmen haben im ganzen wohl etwas größeren Anteil am Choralmelos. Einen für Resinarius ganz außergewöhnlichen Fall stellt der doppeltimitorische Beginn (Bicinienspaltung) von Nr. 2 dar. Binnen- und Finalkadenzen münden durchweg, der Zeit entsprechend, je nach Führung des Altus zum terz- oder quintlosen Akkord; häufig jedoch gewinnt der Komponist, wenn Discantus und Tenor ihren Schlußton schon erreicht haben, durch einen kurzen „Anhang“ der beiden übrigen Stimmen den vollen Dreiklang. Selbstverständlich hat Resinarius für glatte tonale Beziehungen zwischen den einzelnen Teilen eines Responsoriums gesorgt und dabei auch die Wiederholung der Repetitio im Anschluß an die Ausführung des Versus berücksichtigt. Wenn das auch durchaus nicht bedeutet, daß alle Teile (wie etwa in einer barocken Suite) in derselben Tonart stehen, so ist der tonale Zusammenhang doch einfach genug, um den Sängern den Übergang reibungslos zu ermöglichen.

An außergewöhnlichen Einzelzügen fällt zunächst eine nicht geringe Zahl von (kleinen oder großen) Sextsprüngen auf, die zumeist den Zweck haben, die betreffende Stimme für den folgenden Melodiezug in eine günstigere Höhenlage zu bringen. Ein Extrem unsanglicher Stimmführung zeigt T. 85 von Nr. 6 (Altus); er enthält nur Sprünge: Quarte, Quinte, Terz und Sexte unmittel-

bar nacheinander. Auch Quinten- und Oktavparallelen sind nicht ganz selten (Nr. 9, T. 132: Diskant-Tenor; Nr. 12, T. 19 f.: Alt-Baß; Nr. 15, T. 68: Diskant-Alt; Nr. 16, T. 43 f., und Nr. 21, T. 19: Tenor-Baß; Nr. 28, T. 74 f.: Diskant-Baß; Nr. 31, T. 61 f.: Tenor-Baß; Nr. 32, T. 35 f., Nr. 34, T. 11 f.: und T. 45 f.: Alt-Baß). Die meisten dieser Fälle wurden allerdings damals wohl noch nicht als Satzfehler angesehen, so z. B. die in Gegenbewegung entstehenden Parallelen. Interessant ist in Nr. 24, T. 16 f., Resinarius' Versuch, durch eine Viertelpause im Baß der Quintenparallele mit dem Alt zu entgehen. Dadurch kommt auf dem Tempusschwerpunkt der bemerkenswerte Quartakkord *d-g* zustande. Die Tempora 17—19 von Nr. 25 weisen im Baß ausnahmsweise in derselben Bewegungsrichtung zwei Quintschritte nacheinander auf. Einen nicht wegzuinterprierenden Tritonus melodischer Provenienz hat der Komponist für den Bassus in Nr. 31, T. 166/67, gleich zweimal hintereinander gefordert; an anderer Stelle (Nr. 14, T. 39/40) liegt ein Querstand zwischen Baß und Diskant vor. Die „Figur“ auf „Aqua“ in Nr. 20, Beginn der Repetitio—auch ein Sonderfall—, will mit ihrer wellenartigen Linie offensichtlich das Textwort ausdeuten.

Über die Editionstechnik und deren Richtlinien ist ebenfalls anlässlich des Erscheinens des 1. Bandes bereits berichtet worden. Da sie dem *liber de Sanctis* natürlich in gleicher Weise zugrunde liegen, ist darüber vom Prinzipellen her kaum Neues zu sagen. Die Textunterlegung hält sich nach Möglichkeit konsequent an die der choralen Vorlage und kommt auch dadurch allerdings gelegentlich zu nicht völlig überzeugenden Lösungen. Ob Resinarius oder gar seine chorale Quelle mit Portamento-Vortrag gerechnet haben, scheint fraglich. Als einzige Beispiele sei auf den Discantus von Nr. 13 (T. 46) und auf die Repetitio „Stella Maria“ von Nr. 24 (Discantus und Tenor, besonders T. 34—38, im Vergleich zum Bassus) aufmerksam gemacht. In der Frage der Akzidentiensetzung ist noch auf einige Inkonsequenzen oder offenkundige Irrtümer hinzuweisen. So muß es im Tenor von Nr. 21 (T. 42) besser es heißen; im Diskant von Nr. 22 (T. 30) ist *fis* (trotz vorhergehenden *gis*) vergessen worden, ebenso in Nr. 34 (T. 77, Tenor). Im Altus von Nr. 24 (T. 70 und 76) ist es vorzuziehen; dieselbe Stimme muß in Nr. 26 (T. 14 und 30) der Vorzeichnung des Basses

wegen *b* haben, ebenso wohl auch in Nr. 28 (T. 10), da sonst melodisch ein Tritonus zustande kommt. Die unmittelbar vorangehende Alt-Note erfordert auch im Diskant ein *es* (Nr. 30, T. 61), während wenig später (T. 109, Altus) *h* vorzuschlagen ist. Der Baß in Nr. 33, T. 109, verlangt unbedingt *b*, da *f* unmittelbar vorhergeht (Zeilenende!). Im ganzen ist die Hrsg. aber auch im 2. Responsorienband beim Anbringen zusätzlicher Akzidentien mit großer Sorgfalt und dankenswerter Zurückhaltung verfahren; einige andere, nicht ganz überzeugende Lösungsversuche können hier nicht diskutiert werden.

Das durchaus erfreuliche Gesamtbild dieser Veröffentlichung wird durch gewisse Einzelheiten nur unwesentlich getrübt. Es seien noch einige Errata herausgegriffen: Augmentationspunkte fehlen verschiedentlich (Tenor Nr. 7, T. 100: *d*; Altus Nr. 28, T. 36: *c'*; Tenor Nr. 29, T. 36: Viertel *f*), im Altus von Nr. 7, T. 102, ist der Triolenbogen vergessen worden, der Altus-Vorsatz des Versus von Nr. 23 (S. 86) gibt $18\frac{1}{2}$ Tempora Pause an, während es in der Tat $18\frac{1}{4}$ sind; in Nr. 26, T. 66/67, müssen die Halbe *g'* und das Viertel *a'* des 3. Diskants aufwärtsgestrichene Hälse tragen. Die Finalis des Basses in Nr. 27 („*Beati pauperes spiritu*“), T. 61, soll *G* (statt *F*) lauten. Endlich dürfte das Viertel *c''* im Diskant von Nr. 33, T. 16, falsch sein; dem betreffenden Akkord zufolge muß es sich wahrscheinlich um *h'* handeln. Andererseits läßt das typographische Bild der Ausgabe, hier und da ein wenig zu wünschen übrig. Gelegentlich umfassen die Notenköpfe die -linien nicht in wünschenswerter Symmetrie (z. B. Finalis *c'* des Diskants, S. 116 unten), sondern stehen jeweils zu hoch. Die Verteilung der Noten innerhalb von T. 11–13 in Nr. 30 ist recht unausgeglichen und unübersichtlich, während ebenda, T. 14, das 3. und das 4. Viertel von Diskant und Alt um den Platz eines Viertels nach links zu verschieben sind, damit sie richtig über den zugehörigen Unterstimmennoten stehen. Desgleichen ist das *H* des Basses in Nr. 35 (S. 134), T. 5, zu weit nach rechts gerutscht. Der dem 2. Band angehängte Kritische Bericht beider Bände gibt zunächst eine Übersicht über die Quellen der Resinariuschen Responsorienvertonungen. Neben Rhaus Publikation tritt als einzige weitere Druckquelle und für nur drei Responsorien-

teile Rotenbachers *Diphona* von 1549; demgegenüber sind in zehn Handschriften jeweils nur Einzelstücke überliefert, während die einstimmigen Vorlagen sieben teils gedruckten, teils handschriftlichen Quellen entstammen. In einigen *Anmerkungen* macht die Hrsg. mit den ihrer Neuausgabe zugrunde liegenden Prinzipien bekannt. Auf den anschließenden 43 Seiten verzeichnet Schr. für die 80 Stücke alle Schwärzungen und die Abweichungen der Hauptquelle und der Konkordanz von ihrer Übertragung in der Reihenfolge der Stimmgattungen. Neben den zahlreichen Schwärzungen handelt es sich im wesentlichen um die Spaltung größerer Notenwerte an Zeilenenden, um Varianten meist einzelner Textwörter, um innerhalb eines Responsorianteils wechselnde Schlüssel- oder *b*-Vorzeichnung und abweichende Ligaturssetzung. Mit seiner übersichtlichen Anordnung, seiner knappen und stets verständlichen Formulierung wird der Kritische Bericht voll auf seinen Zwecken gerecht, eine Andeutung vom Befund der Originale zu geben und damit eine Brücke zwischen Quelle und moderner Edition zu bilden.

Auch der *liber de Sanctis* zeugt von der verdienstvollen Arbeit der Hrsg., die die Kenntnis auf dem Gebiet der während Luthers letzter Lebensjahre entstandenen geistlichen Kunst nach einer bestimmten Seite hin nicht unwesentlich hat bereichern helfen.

Hans Haase, Kiel

Zehn weltliche Lieder aus Georg Forster: Frische teutsche Liedlein (Teil III bis V) zu 4, 5 und 8 Stimmen. Hrsg. von Kurt Gudewill. [Part.] Wolfenbüttel: Mösel Verlag (1957). VII, 32 S. (Das Chorwerk. 63.)

Von dem zwischen 1539 und 1556 erschienenen und mehrfach aufgelegten Sammelwerk „*Frischer teutscher Liedlein*“, in dem der Nürnberger Arzt Georg Forster der Nachwelt einen großartigen Querschnitt durch die künstlerische Aussage des 15. und 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet der deutschen Liedbearbeitung überliefert hat, liegen bisher nur die zwei ersten Teile vollständig in wissenschaftlichen Neuausgaben vor: Der von Moser als „*aufräumend*“ charakterisierte *Auszug guter vnd newer Teutscher Liedlein* von 1539 in der Bearbeitung von Kurt Gudewill und Wilhelm Heiske als Bd. 20 der „Reichsdenkmale“ des „Erbes deutscher Musik“ (Wolfenbüttel-Berlin

1942) und *Der ander theil kurtzweiliger guter frischer Teutscher Liedlein* von 1540 in der Bearbeitung von Robert Eitner als Jg. 33 (Bd. 29) der Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke (Leipzig 1905). Dankenswerterweise schöpft die vorliegende Ausgabe aus den drei letzten Teilen des Forsterschen Werks, deren Edition durch Gudewill noch auf dem Programm des „Erbes“ steht. Sie ist mit ihren zehn Liedsätzen, meist Hofweisenbearbeitungen, jenen Meistern der Hofkapelle Kurfürst Ludwigs V. und ihres Umkreises gewidmet, deren Leben und Werk C. Ph. Reinhardt (*Die Heidelberger Liedmeister des 16. Jahrhunderts*, Kassel 1939) und H. Albrecht (*Caspar Othmayr*, Kassel 1950) eingehend untersucht haben.

Von ihnen erweist sich Lorenz Lemlin, der älteste und teils gesicherte, teils vermutbare Lehrer der vier anderen, zwischen ca. 1510 und 1520 Geborenen, mit seinem „Lust, Freud tät mich umgeben gar“ (Nr. 1) als Repräsentant „des älteren Cantus-firmus-Satzes mit heterogener Behandlung der Nebenstimmen“, Caspar Othmayr („Der Winter kalt ist vor den Haus“, Nr. 7; „Der Mond steht am höchsten“, Nr. 8) mit dem für ihn so charakteristischen Biciniengruppensatz als der weitaus Fortschrittlichste. Die hier veröffentlichten Sätze der zwischen beiden vermittelnden Meister Georg Forster („Herzliebster Wein“, Nr. 2; „Ich armer Knab“, Nr. 3, dieses schon neugedruckt in *Drei altdeutsche Lieder zum praktischen Gebrauch* in MfM III, Berlin 1871, 184 f.) und Stephan Zirler („Mein selbst bin ich nit gwaltig mehr“, Nr. 4; „Dein Trost mir Freud und Hoffnung geit“, Nr. 5; „Halt fest, du mein holdseliges Bild“, Nr. 6) stehen unverkennbar Lemlin näher als Othmayr.

Von besonderer Schönheit sind die beiden Liedsätze des Jobst vom Brandt: das achtstimmige Trinklied „Was wird es doch“ (Nr. 10) mit dem zwischen drei hohen und drei tiefen Stimmen eingebetteten Kanon zwischen Tenor und Tertius Bassus (T. 1 bis 19), vor allem aber der andere (Nr. 9), in dem in kunstvoller Fünfstimmigkeit Hofweise („Kein Adler in der Welt“) und Volkslied („Es taget vor dem Walde“) kombiniert werden, ähnlich, und doch anders, als dies etwa Arnold von Bruck in einer gleichartigen Liedbearbeitung (DTÖ XXXVII/2 = Bd. 72, Wien 1930, 13 f.) getan hat: Während nämlich bei diesem beide Weisen Zeile für Zeile

vollständig verarbeitet werden — das Tagelied in den beiden Discantus, die Hofweise im Komplex der drei Unterstimmen —, liegt bei vom Brandt des Schwergewicht auf der (streckenweise in vier Stimmen erfolgten) Verarbeitung von „Kein Adler in der Welt“, die allerdings immer wieder in einer oder mehreren Stimmen von dem in vielfältiger Weise veränderten, geradezu stereotyp von T. 21 bis zum Ende wiederholten „Stand auf Kätterlein“ unterbrochen bzw. „kommentiert“ erscheint, während der Beginn der Liedweise („Es taget vor dem Walde“) nur zweimal (Bassus, T. 53—55; Discantus, T. 54—56) angesungen, die übrigen Verse aber überhaupt unterdrückt werden. Besonders hingewiesen sei auf die diesem Trinklied-Fragment gleichsam als Devise vorausgestellte quasiliturgische Anrufung „Ave Katharina“ (Altus, T. 9—18; Discantus, T. 10—23; Bassus, T. 11—21), deren Beginn im Discantus (T. 10—13) auffallend an den von Jobst vom Brandt selbst vierstimmig bearbeiteten Liedtenor „Ob ich schon arm und elend bin“ (Forster V, Nr. 49; Neudruck in DTÖ XLII/1 = Bd. 78, Wien 1935, 71) erinnert, wodurch der quodlibetartige Charakter des ganzen Satzes noch zusätzlich unterstrichen wird. Übrigens: Sollte vielleicht die hartnäckige Art, mit der hier offenbar das „Kätterlein“ als „zart, edle, schöne Frucht“ herausgestellt wird, auf eine bestimmte Person aus dem Umkreis des Meisters deuten, der er mit seiner Bearbeitung huldigen wollte? Der Sinngehalt von „Ob ich schon arm und elend bin“ — das Zeilenpaar „Was mir von Gott bescheret ist, soll mir kein mensch nit weren“ bringt ihn bündig zum Ausdruck —, der dem Musikfreund der Zeit sicher bekannt war und durch das Ansingen der Weise wohl assoziativ ins Bewußtsein trat, scheint die Möglichkeit einer derartigen Deutung zusätzlich zu stützen.

Die wohlgelungene Ausgabe zeigt Mensurzwischenstriche und auf die Hälfte verkürzte Notenwerte. Zahlreiche „Wörterklärungen“ (S. VI) erleichtern das Verständnis der Liedtexte, bei deren Wiedergabe der „alte Lautbestand . . . nach Möglichkeit beibehalten“, Orthographie und Interpunktionszeichensetzung jedoch dem modernen Sprachgebrauch angepaßt wurden. Ein Revisionsbericht fehlt im Hinblick auf die bevorstehende Neuausgabe von Forster III—V im „Erbe“.

Zum Abschluß noch ein Hinweis: Aus der maximilianischen Reihe der Gedenkbücher des Hofkammerarchivs Wien, Bd. 7, fol. 112^r (O. Wessely, *Archivalische Beiträge zur Musikgeschichte des maximilianischen Hofes*, in *StMw.* XXIII, Wien 1956, 127, Nr. 278) erfährt man, daß am 4. Mai 1500 „Steffan von metz . . . mit kunigklichen brieffen zu her lorenzten Synnger gen Haydlperg“ geschickt wurde. Ich habe diesen (ebendort, Nr. 279) mit einem wenig später genannten Dr. Lorenz Weysperger identifiziert. Sollte damit aber vielleicht doch Lorenz Lemlin gemeint gewesen sein? Sein Geburtsjahr wäre dann allerdings wesentlich vor ca. 1495 (Reinhardt, a. a. O., S. 11) bzw. noch vor ca. 1485 (H. J. Moser, *Musiklexikon*, 4/1955) zu suchen. Die erst 1513 erfolgte Immatrikulation des „Laurentius Lemlyn“ an der Heidelberger Universität würde einer wesentlichen Vorverlegung seines Geburtsjahres jedenfalls nicht im Wege stehen, wenn man in Betracht zieht, daß Heinrich Finck wahrscheinlich erst als 37–38jähriger eine Universität besuchte, der um 1483 geborene Simon Diem noch 1512 in der *matricula juristarum* der Universität Wien aufscheint (O. Wessely, *Beiträge zur Geschichte der maximilianischen Hofkapelle* in *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften* XCII, Wien 1955, 373) oder Johannes Hinderbach (1418–1486) nach seinen Wiener Studien (1436, 1441) nochmals 1452 an der Hohen Schule zu Padua begegnet. Vielleicht läßt sich diese Frage doch noch aus Heidelberger Lokalquellen beantworten? Othmar Wessely, Wien

Johann Crüger: Meine Seel erhebet den Herren. Deutsches Magnificat für zwei Solostimmen (Sopran, Tenor), zwei vierstimmige Chöre, Violine und Basso continuo (Orgel). Hrsg. von Adam Adrio. Berlin: Verlag Merseburger (1957). (Staats- und Domchor Berlin. Chorwerke in Einzelausgaben. Hrsg. von Gottfried Grote. Heft 4.) 52, (4) S.

Der Komponist Johann Crüger ist der Musikwissenschaft wie der Praxis bis heute nur in einem Teilbereich seines Wirkens bekannt geworden. Seit Winterfelds Tagen hat der Ruhm des großen und fruchtbaren evangelischen Melodienschöpfers und -bearbeiters das Interesse am reichen und, wie sich nun herausstellt, recht bedeutenden kompositorischen Frühwerk des Berliner Kantors

ungebührlich überschattet. Ausgaben sind geplant, aber nicht ausgeführt worden, und die Sekundärliteratur hat sich mit geringen Ausnahmen ganz auf den Crüger der *Praxis pietatis melica* und der Kantionalsätze konzentriert. Um so verdienstvoller ist es, daß Adam Adrio mit dem vorliegenden *Magnificat primi toni* aus dem *Meditationum Musicarum Paradisus Secundus* von 1626 zum ersten Mal ein repräsentatives Frühwerk Crügers vorlegt und so dem nachdrücklichen Hinweis W. Blankenburgs auf die Bedeutung dieser Sammlung (MGG, Artikel *Crüger*) einen ersten praktischen Beleg hinzufügt. Das Werk ist in der Tat ein erstaunliches Beispiel für die frühe Ausbildung der Kantaten-Vorformen auf deutschem Boden, in denen sich venezianische Mehrchörigkeit und instrumental begleitete Monodie auf der Grundlage des Generalbasses verbinden; erstaunlich auch in seiner fast an Schütz und Schein heranreichenden Ausdruckskraft — Stellen wie der Anfang des 5. Verses mit seinem ostinaten Fanfarenmotiv „*Er übet Gewalt*“ haben eine Größe, die man dem eher zarten Liedschöpfer kaum zugetraut hätte.

Crüger komponiert den deutschen Magnificat-Text durch (der Choral klingt nur gelegentlich noch an) und verteilt ihn versweise abwechselnd auf zwei vierstimmige Chöre und zwei Solisten (im 2. und 4. Vers je ein Solist mit Violine und b.c., im 6. und 8. Vers beide Solisten nur mit b.c.). Der Eingang ist fast programmatisch den Solostimmen anvertraut, in der zweiten Hälfte des 1. Verses und in der Doxologie singen die Solisten mit dem Doppelchor *colla parte* (da die Violine in den Stimmbüchern der *vocum concertantium* notiert ist, wird sie in diesen Abschnitten vermutlich mit dem Solosopran gegangen sein). Stilistisch stehen die Chorsätze etwa zwischen Praetorius und Schein, indem sie relativ konservative Satztechnik (gleichrhythmisch deklamierende Akkordblöcke, alternierend zwischen den beiden Chören oder im Tutti, und ausgedehnte Imitationsfelder, keine Konzertatstimmen) mit eigenwilliger Harmonik verbinden. Die Solosätze zeigen eine ähnliche Tendenz zum Ausgleich der Extreme. Sie stehen am ehesten Scheins entsprechenden Sätzen in den *Opella nova* I nahe, vermeiden aber deren exzessive Ausdrucksgespanntheit, ohne darum auf den ganzen Apparat von Figuren und Gesangsmanieren der jun-

gen Monodie zu verzichten — selbst das „*liebliche Saußen*“ des trillo (Bockstriller) fehlt nicht (Tenor T. 105). Daß Crüger wußte, was er seinen Berliner Kirchenmusikern mit diesen Sätzen zumutete, zeigt die im Faksimile mitgeteilte Aufführungsanweisung: nur Organisten und Sänger „mit Verstand“ können dieser Musik gerecht werden; sind solche nicht zu bekommen, so ist es besser, „*das man diejenigen Verß / so mit 2. Stimmen gesetzt / außlesset / vnd sich soldier vnd dergleichen Concertgesängen gänzlich enthelt*“.

Auch die unruhige, sehr farbige Harmonik, die gern mit effektvollen Terzverwandtschaften arbeitet (T. 188, 191 usw.) mag von Schein herkommen; Querstände und (allerdings durch Pausen und Textzäsuren „entschärfte“) Chromatik fehlen nicht.

Die Ausgabe bietet einen zuverlässigen und praktisch gut verwendbaren Text mit ausführlichem Quellen- und Revisionsbericht; die Ausstattung des Bandes mit drei Faksimiles ist für eine praktische Ausgabe opulent. Leider hat der Hrsg. das Werk von *d* nach *e* hinauftransponiert. Die „*naheliegenden Gründe*“ dafür (Vorwort S. (3)) leuchten nicht recht ein, wenn man bedenkt, daß die tiefste Vokalstimme in der originalen Lage nur an drei Stellen zum *E*, niemals zum *D* hinabreicht, also durchaus noch realisierbar wäre.

Aufführungspraktische Schwierigkeiten bereitet der Orgel-Continuo. Crüger unterscheidet mehrfach zwischen „*Chorus solus*“ (bei Einchörigkeit) und „*Chor. & Org.*“ (bei doppelchörigen Stellen) und vermerkt dazu in der Aufführungsanweisung, die Orgel solle an den letztgenannten Stellen „*einfallen*“. Der Hrsg. hält eine Ausführung der mit „*Chorus solus*“ bezeichneten Stellen ohne die Orgel danach für möglich, macht aber leider (warum?) keinen Vorschlag zur Lösung der Frage, obwohl ein solcher Vorschlag gerade in einer praktischen Ausgabe nützlich wäre. Als plausible Lösung des Problems bietet sich an, nur die mit „*Chor. & Org.*“ bezeichneten Stellen (evtl. noch die übrigen Tutti) der Chorsätze mit *b.c.*, die übrigen rein vokal auszuführen. Der den Chorsätzen durchgehend unterlegte *b.c.* (ohnehin nur ein *basso seguente*) wäre dann in den übrigen Abschnitten als „*Compendium*“ zum Studium des Tonsatzes für den Dirigenten gedacht — eine Anschauung, die in Crügers eigenen

Schriften ihre Stütze findet (vgl. Fischer-Krückeberg in *ZfMw* XII, 1929/30, S. 628). Die Generalbaß-Aussetzung ist angemessen schlicht und unaufdringlich. T. 102—103 (ein *b.c.*-Solo, während die Singstimmen pausieren) wird der stilsichere Organist „*mit lieblichen Cadentien vnd Clausuln, jedoch mit bescheidenheit*“ einfallen müssen, wie es Crüger (vgl. die zweite Faksimile-Seite der Ausgabe) gewünscht hat.

Ludwig Finscher, Göttingen

J. S. Bach: Wedding Cantata „Lord God, Great Master of Creation“ („Herr Gott, Beherrscher aller Dinge“). The incomplete Cantata reconstructed and edited by Frederick Hudson. J. Curwen & Sons, London [1954].

Die Rekonstruktion einer unvollständig erhaltenen Bachkantate darf von vornherein auf das lebhafteste Interesse der Bachforschung und Bachpflege rechnen. Besonders aber im Bereich der Trauungsmusiken bedeutet eine solche Neuerschließung einen spürbaren Gewinn schon deshalb, weil hier die geringe Anzahl der erhaltenen Werke offenbar in einem schlimmen Mißverhältnis zum tatsächlichen Ausmaß des Bachschen Schaffens steht. Sind uns doch nur drei solcher Kantaten vollständig (BWV 195, 196, 197), zwei weitere unvollständig (BWV 34a und 120a) und schließlich noch eine im Textdruck (BWV Anh. 14) erhalten, während schon die Eintragungen der Leipziger Trauregister wenigstens eine zehnfache Zahl von Kompositionsanlässen greifbar werden lassen. Daß Bach diese nachweisbar sehr einträglichen Gelegenheiten nicht genutzt habe, ist unvorstellbar, da ja Trauungs- und Leichenakzidentien (über deren zeitbedingten Ausfall er sich gelegentlich beklagt) den weit überwiegenden Anteil seines beruflichen Einkommens ausmachten. Selbst wenn man die Möglichkeit der Mehrfachverwendung einzelner Trauungskantaten und den gelegentlichen Rückgriff auf fremde Werke in die Rechnung einbezieht, bleibt doch offenbar der Verlust einer beträchtlichen Anzahl Bachscher Trauungsmusiken zu beklagen, sei es, daß die Kompositionen wirklich abhanden kamen, sei es, daß Bach selbst ihre Einschmelzung in den allgemeinen Kirchenkantatenzyklus mittels Parodieverfahren vornahm.

Hudsons Rekonstruktion gründet sich keineswegs auf sensationelle Neuerkenntnisse, sondern wertet lediglich altbekannte Forschungstatsachen folgerichtig und praktisch aus. Die

Parodiebeziehungen der unvollständigen Trauungsmusik, deren Originalstimmensatz nur noch die vier Singstimmen, die Viola und den Continuo mit einem Teil der Tromba 2 enthält, zu den Kantaten BWV 120, 29 und 137 ist seit langem erkannt, und als G. Schünemann im Bach-Jahrbuch 1936 ein bisher nicht beachtetes Bachsches Partiturfragment (P 670) veröffentlichte, das über die kompositorische Gestalt der zweiten Kantatenhälfte alle wünschenswerten Auskunft gibt, lag bereits das vollständige Baumaterial für eine Rekonstruktion vor, die indes noch merkwürdig lange auf sich warten ließ. Denn es darf ja als ein außergewöhnlicher Glücksfall der Quellenlage gelten, daß die drei einzigen Originalsätze der Trauungskantate (Rezitative Nr. 2, 5 und 7) durch die verbliebenen Originalstimmen hinreichend festgelegt sind, daß sich vier weitere parodiebezogene Sätze gar nicht oder nur geringfügig vom Grundriß ihrer Vorlagen entfernen und daß der einzige stärker umgearbeitete Satz (Arie Nr. 6) gerade dem zweiten Kantatenteil angehört, der durch das Partiturfragment eindeutig bestimmbar wird.

So bleiben für den Hrsg. von vornherein nur wenig Probleme zu lösen übrig. In Satz 1 bereitet die an drei Stellen vorgenommene Erweiterung um je 1 Takt wenig Schwierigkeiten, da sie im wesentlichen nur den Vokalpart tangiert. In Satz 4 (Sinfonia) stellt die Frage der Instrumentalbesetzung den Herausgeber vor eine gewisse Entscheidung; denn das Partiturfragment läßt hier den Trompetenchor vermissen, der uns aus der Parodievorlage BWV 29 vertraut ist und dessen Mitwirkung man schon in Analogie zu den Ecksätzen erwartet. Hudsons Entschluß, den Trompetenchor trotz des Quellenbefundes als *ad-libitum*-Satz beizugeben, ist als eine glückliche Lösung anzusehen. Für die restlichen Sätze tritt lediglich das Problem der instrumental-vokalen Zuordnung einigemal auf, das sich aber stets zwanglos und überzeugend lösen läßt.

Über all diese editorischen Erwägungen und Entscheidungen gibt das Vorwort in wohlthuender Klarheit und sachlicher Prägnanz Auskunft. H. legt seine Kantate in Form eines (mit orchestralem Leihmaterial zu komplettierenden) Klavierauszuges vor, der das neugewonnene Partiturbild, trotz vorbildlicher Besetzungshinweise, natürlich nur ungenau widerspiegeln kann. Die reichlich zugefügten Angaben der Dynamik, des Tem-

pos und der Artikulation kennzeichnen die Veröffentlichung als vorwiegend „praktische Ausgabe“. Mit ihrer Vorliebe für dynamische Übergänge und Zwischenwerte, emphatische Schlußsteigerungen (Satz 4 und 8) und verhaltenes Verklingen (Satz 3) verbleibt sie allerdings weitgehend im Bannkreis subjektiver Bachdeutung. Auch das ausgeschriebene Arpeggio und andere figürliche Auflösungen des für Klavierwiedergabe gedachten *Secco*-Continuos wird man nicht ohne weiteres als exemplarisch für die heutige Bachinterpretation ansehen dürfen. Die zweisprachige Textunterlage, deren englische Version D. Mennie besorgte, könnte der Ausgabe eine weite Verbreitung sichern, wenn die deutsche Textfassung mit ihrer antiquierten und fehlerbehafteten Rechtschreibung dem nicht entgegenwirkte. Auch im Notentext ließen sich noch einige kleinere Druckfehler leicht beheben.

So möchte man dieser durchaus verdienstvollen und unsere Bachpflege bereichernden Neukonstruktion eine kleine Nachpolitur wünschen, die überdies wahrscheinlich unnötig gewesen wäre, wenn die inzwischen von H. innerhalb der Neuen Bachausgabe besorgte Urtextausgabe dieser praktischen Klavierauszugbearbeitung vorausgegangen wäre, anstatt ihr zu folgen.

Werner Neumann, Leipzig

Klarinetten-Konzerte des 18. Jahrhunderts. Das Erbe deutscher Musik, Bd. 41 (Abteilung Orchestermusik, Bd. 4). Hrsg. von Heinz Becker, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957, 105 S.

Die seinerzeit von Hugo Riemann vielleicht etwas zu autoritativ bekanntgegebenen Forschungen über die Bedeutung der „Mannheimer Schule“ erregten schon bald nach ihrer Veröffentlichung auf verschiedenen Seiten Widerspruch und gaben im Verlauf der Diskussion zu mannigfaltigen Einzeluntersuchungen über die Instrumentalmusik in der Mitte des 18. Jahrhunderts Anlaß. Auf die Ergebnisse dieser neuen Studien gestützt, wissen wir heute zuverlässig, daß sich die Entwicklung des vorklassischen Instrumentalstils auf sehr viel breiterer Ebene vollzog, als Riemann anzunehmen geneigt war, auch wenn wir die riesige Produktion des 18. Jahrhunderts z. Z. noch nicht restlos überblicken und deshalb immer wieder mit Überraschungen zu rechnen haben. Auch Becker gelingt es mit der Veröffentlichung von sechs Klari-

nettenkonzerten der bisher nur wenig beachteten Komponisten J. M. Molter und Fr. X. Pokorny, einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Instrumentalkonzerts zu leisten und über die sorgfältige Quellenedition hinaus neue Erkenntnisse zur konzertanten Verwendung der Klarinette vorzulegen.

Johann Melchior Molter (ca. 1695–1765) war, von seiner Tätigkeit als Kirchenmusikdirektor in Eisenach (1733–1743) abgesehen, hauptsächlich als Kapellmeister am Hof des Markgrafen zu Baden in Durlach beschäftigt. 1720–1721 vervollständigte er in Venedig seine musikalischen Kenntnisse. Die vier in diesem Band erstmals edierten Klarinettenkonzerte stammen nach Meinung des Hrsg. aus der Zeit kurz vor 1750 und sind die frühesten jetzt bekannten Konzerte für dieses Soloinstrument. Damit wird die bisher für Carl Stamitz angenommene Priorität auf diesem Gebiet hinfällig. Molters Konzerte zeigen eine bereits hochentwickelte Klarinetten-technik. Aus der Tatsache, daß sowohl der Solopart als auch die Kompositionen mit den Mitteln und im Geiste des Barocks gestaltet sind, folgert der Hrsg. überzeugend, daß die Klarinette ursprünglich als Barockinstrument gedacht war, auch eine dieser Epoche entsprechende Verwendung gefunden und nicht erst im wesentlichen später der Verwirklichung einer mehr romantisch orientierten Klangvorstellung gedient hat.

Molters vier Konzerte sind stark von italienischen Vorbildern inspiriert, wenn man auch den Südländern eine größere formale Gewandtheit nachsagen kann: So muß man die stets gleichbleibende Anlage der Kompositionen dem mangelnden formschöpferischen Vermögen des deutschen Kleinmeisters zuschreiben. Bezeichnend für Molters Stellung als Komponist an der Schwelle eines neuen musikalischen Zeitalters ist die Verwässerung der herkömmlichen Concerto-grosso-Form. Das Soloinstrument greift in den ersten Sätzen niemals das Tuttithema wörtlich auf, sondern stets einschneidend verändert und weitgehend verarbeitet. Ein Schritt über diese Technik hinaus führt zur Bildung eines betonten Gegensatzes, der den Charakter eines Kontrastthemas annimmt, wie es im ersten Konzert zu beobachten ist. In nuce beginnt sich also auch diese Form zu wandeln, sehr wahrscheinlich auf Grund italienischer Einflüsse.

Der Solopart der langsamen Sätze ist instrumentengerecht erfunden. Die Harmonik ist in allen diesen Stücken auffallend schlicht

gehalten und bewegt sich stets in nächster Nähe der Grundtonart, so daß man auch hier italienische Anregungen vermuten möchte. Die Melodie Molters steht jedoch dem deutschen Duktus dieser Zeit näher als dem italienischen. Die Schlußsätze überraschen durch ihre sehr einfache Faktur und sind so kurz, daß ihr Umfang meist kaum mehr als 60 Takte ($\frac{3}{8}$) übersteigt. Wie im Instrumentalkonzert dieser Jahrzehnte allgemein üblich, ist die Klarinette thematisch nicht an den Hauptgedanken gebunden. In Anbetracht der großen Ähnlichkeit zwischen allen vier Konzerten Molters erhebt sich die Frage, ob es nicht zweckmäßiger gewesen wäre, nur zwei von ihnen zu veröffentlichen und den so gewonnenen Platz zwei Werken jüngerer Komponisten zuzuweisen. Eine solche Auswahl hätte sicher den Überblick über die Entwicklung des Klarinettenkonzerts im 18. Jahrhundert gefördert.

Franz Xaver Pokorny ist etwa zwei Generationen jünger als Molter. 1729 in Böhmen geboren, scheint er um 1752 in die Kapelle am Oettingen-Wallersteinschen Hof gekommen zu sein. Dort entstanden auch 1765 die beiden Klarinettenkonzerte. Später trat er in die Dienste der Fürstlich Thurn- und Taxis'schen Hofkapelle. Er hinterließ u. a. nicht weniger als 50 Sinfonien und 100 Klavierkonzerte.

Allein schon die Führung der Soloklarinette und die Verwendung des Chalumeau-Registers zeigen, wie schnell sich der Spielhabitus gewandelt hat. Es ist deshalb dem Hrsg. besonders zu danken, daß er im Vorwort zu einigen schwierigen aufführungstechnischen Fragen des Soloinstruments ausführlicher Stellung genommen hat. Auch die Kompositionen selbst dokumentieren den tiefgreifenden Stilumschwung. Zu dem Streichquartett treten im Es-dur-Konzert zwei Flöten und Hörner, im B-dur-Konzert nur zwei Hörner, während der Generalbaß bei beiden bereits fehlt. Die Konzerte sind fast doppelt so umfangreich wie die Molters und melodisch wie harmonisch den neuen Klangvorstellungen angepaßt. Neben der traditionellen Terrassendynamik sind echte Crescendowirkungen mit den entsprechenden Bezeichnungen eingebaut. Die Thematik der ersten Sätze fußt wesentlich auf fanfarenähnlichen Dreiklangsmotiven. Die freizügige Verarbeitung des Hauptgedankens, das belebte Spiel zwischen Solo und Tutti und die eindeutigen Reprisen lassen die schematische Behandlung Molters weit hinter sich. Selbst

der Kenner wird bei der Gegenüberstellung dieser kaum 20 Jahre auseinanderliegenden Konzerte über den hier vor Augen geführten Stilwandel überrascht sein.

Der Hrsg. hat alle sechs Konzerte mustergültig ediert. Die oft sorglos behandelten Vorlagen erforderten eine gewissenhafte Kleinarbeit, von der der Revisionsbericht Zeugnis ablegt. Die Generalbaßaussetzung ist stilgerecht und fügt sich mühelos in das Gesamtbild ein.

Lothar Hoffmann-Erbrecht, Frankfurt a. M.

Wilhelm Hieronymus Pachelbel: Gesamtausgabe der erhaltenen Werke für Orgel und Clavier, übertragen und hrsg. v. Hans Joachim Moser und Traugott Fedtke, Bärenreiter-Verlag Kassel-Basel-London 1957, VIII + 51 S.

Die Hrsg. legen hier die von Seiffert 1901 und 1903 in den DTB (Bd. II, 1 u. IV, 1) veröffentlichten Kompositionen des jüngeren Pachelbel in einer praktischen Neuausgabe vor und fügen ihnen noch drei bisher unveröffentlichte (allerdings nicht „neuentdeckte“, da in Frotscers *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Bd. I, 1935 bereits besprochene) Variationen über „O Lamm Gottes unschuldig“ hinzu. Der Notentext wurde an Hand der Quellen kritisch überprüft und von Fedtke mit aufführungspraktischen Angaben versehen. Etwas unvorsichtig war es, den Band als „Gesamtausgabe“ zu bezeichnen, zumal den Ausführungen der Hrsg. nicht zu entnehmen ist, ob außerhalb der Berliner Staatsbibliothek weitere Nachforschungen betrieben wurden. So befinden sich z. B. in der Hessischen Hochschul- und Landesbibliothek in Darmstadt einige bisher unbekannt Kompositionen von W. H. Pachelbel, weitere Abschriften des „Praeludium und Fuga“ besitzt die Westdeutsche Bibliothek, Marburg/Lahn. Auch das vielfach J. S. Bach zugeschriebene Praeludium h-moll (BWV 923) — bereits um 1830 als *Praeludium für Orgel von W. H. Pachelbel* gedruckt (Berlin, T. Trautwein, o. J., Nr. 194) — hätte zumindest erwähnt werden müssen. Da der Hrsg. Fedtke außer dem praktischen Wert der Ausgabe auch den wissenschaftlichen hervorhebt, seien noch einige Bemerkungen zu seinem Vorwort erlaubt:

Anscheinend sind sich beide Hrsg. über die historische Einordnung W. H. Pachelbels nicht einig. Während er für Moser (S. IV)

als ein „pomphafter Stilüberhang“ gilt, „sachlich wie zeitlich mit Johann Sebastian Bachs ‚Rokokogotik‘ [?] gleichlaufend“, führen nach Fedtkes Meinung (S. V) Pachelbels freie Stücke „direkt bis zu Johann Christian Bach... weiter“. Will man schon (angesichts des minimalen Werkbestandes) den Versuch unternehmen, W. H. Pachelbels musikgeschichtliche Stellung zu definieren, so wird man ihn am ehesten zur Gruppe Telemann, Mattheson, Graupner, Gottlieb Muffat und J. P. Kellner rechnen. Inwiefern das „Choralschaffen“ Pachelbels (gemeint sind die Variationen über „O Lamm Gottes“ und ein einzelner Orgelchoral) „noch Einflüsse der großen italienischen Komponisten Girolamo Frescobaldi und Carissimi über die Deutschen Johann Jakob Froberger, Johann Späth und Johann Kaspar Kerll aufweist“, müßte Fedtke einmal näher ausführen; bisher sind von keinem der genannten Meister Kirchenliedbearbeitungen nachgewiesen worden, die als Vergleichsmaterial dienen könnten, und andere stilistische Analogien lassen sich schwerlich finden. Die Ansicht, daß Johann Stamitz den „gefälligen und galanten ‚neuen Stil‘“ eingeführt habe, kann heute nicht mehr als richtig gelten. Gottlieb Muffats *Componimenti Musicali* (o. J.) erschienen übrigens (wie G. Adler 1896 nachgewiesen hat) nicht 1727 (S. VII), sondern vermutlich 1739 oder kurz vorher.

Friedrich Wilhelm Riedel, Schleswig

Alessandro Stradella: Concerto grosso Nr. 2 in re-maggiore per orchestra d'archi. Edizione a cura di Ettore Bonelli. Partitur und Stimmen. Padova 1957, Guglielmo Zanibon.

Wenn seine Lebenszeit nicht so karg bemessen gewesen wäre, und wenn er sich der Instrumentalkomposition eifriger hätte zuwenden können, würde Stradella in der Entwicklung der Canzon da sonar zum Concerto grosso wohl ein Platz wie etwa Legrenzi zugefallen sein. Das wird deutlich an der Probe, die Ettore Bonelli aus den Beständen der Este-Bibliothek in Modena vorlegt. Es ist vermutlich die zweite der schon von Arnold Schering (*Geschichte des Instrumentalkonzerts*) erwähnten und auf die 70er Jahre des Seicento datierten *Sinfonie a più instrumenti*, trägt aber die spätere Bezeichnung als *Concerto grosso* zu Recht.

Steht die Gabrielische Übung der Aufteilung des Klanges „im Raum“ unverändert

hinter Stradellas Werk, auch die Freude an der instrumentalen Prachtentfaltung (ob schon vom Tutti nur als Finalwirkung Gebrauch gemacht wird), so weist doch vieles auf Corelli und die Blütezeit der Gattung voraus: der Ursprung aus dem Vokalstil ist schon überdeckt durch die Besonderheiten des (auf Contrabassi ausgedehnten) Streichkörpers, aus dessen klangreichem D-dur solistisch-virtuos geführte Partien hervortreten; ein dreistimmiges Concertino wetteifert weniger als „Block“, vielmehr in immer neuer Kombination der einzelnen Instrumente mit der fünfstimmigen Gegengruppe, wodurch die Techniken von Respons und Echo zurücktreten — alle Stimmen sind gleichberechtigt am Thema beteiligt; schroffer Tempowechsel spitzt den Gegensatz von Feierlichkeit (akkordischer Satz) und Erregung (imitatorische Lösung) in der Pathetik der nachgabrielischen Zeit zu, als künstlerischer Selbstzweck (nicht „Flickwerk“); die Harmonieführung kreist enger um die Hauptfunktionen, die ältere, „tonika-petale“ Harmonik klingt nur noch im Überleitungs-Adagio der Mitte als „harmonische Stauung“ an; die Satzanordnung der stammesverwandten Kirchensonate schimmert durch.

Der Hrsg. hat die originalen dynamischen Zeichen durch weitere Kontrast-Wirkungen ergänzt und auch Stricharten eingetragen. Das lebendige, spannungsreiche Werk kann allen einschlägigen Musiziergruppen Freude machen.

Kurt Stephenson, Bonn

Johann Friedrich Reichardt: Sonata C-dur per il Cembalo e Flauto. Bearbeitet und herausgegeben von Hans Wiltberger. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1957.

Wenn sich heute das Interesse breiter Kreise von Hausmusik-Freunden mit besonderer Vorliebe der Zeit zwischen Barock und Klassik zuzuwenden scheint, so mögen hierfür folgende Gründe maßgebend sein: einmal der musikalisch wie technisch anspruchslose Zuschnitt vieler Werke dieser Zwischenepoche, das Unkomplizierte ihrer gesamten Faktur, das über das Naive bis zum Primitiven reicht, ja das Traulich-Rührende ihrer Grundhaltung, das gelegentlich auch in Ungeschicklichkeiten in der Stimmführung und im Formalen zu verspüren ist; und schließlich nicht zuletzt die volksliednahe Sanglichkeit auch der schnellen Instrumentalsätze.

Als ein wohl liebenswertes, aber nicht sehr bedeutendes Beispiel dieser Art Liebhaberkunst liegt jetzt die ebenso dreiklang- wie vorschlag-selige, in einzelnen Wendungen aber überraschend reizvoll klingende *Sonata a Cembalo e Flauto* von Johann Friedrich Reichardt vor, in der die in der Figurierung ebenfalls ganz klaviermäßig behandelte Flöte das Tasteninstrument begleitet — eine in dieser wie in der folgenden Zeit sehr häufig anzutreffende Art der Besetzung. Die nicht immer ganz überzeugenden Zusätze und Verbesserungen des Hrsg. sind als solche gekennzeichnet; die Herstellung läßt bezüglich Lesbarkeit, Satzbild und Druckfehler manche Wünsche offen.

Hans-Peter Schmitz, Berlin

Johann Nepomuk Hummel: Konzert für Trompete und Orchester Es-dur, hrsg. von Fritz Stein. Klavierauszug. Verlag Friedrich Hofmeister, Leipzig (1957).

Dieses 1803 in Wien entstandene Konzert (im British Museum aus dem ungedruckten Nachlaß Hummels) legt Zeugnis ab von der reichen bläserischen Tradition, die in Wien um 1800 herrschte: es war üblich, daß die Solobläser der Wiener Theaterorchester jährlich mindestens ein Konzert gaben. Allerdings war gerade die Trompetertradition ziemlich schmal und ist im wesentlichen an einen Namen gebunden: den Oberhofstrompeter Anton Weidinger; der Unzahl von Flötisten, Klarinettenisten, Hornisten usw. gegenüber finden wir in Hanslicks *Geschichte des Konzertwesens in Wien* außer dem Namen Weidingers nur noch die von drei weiteren Trompetern verzeichnet, die sich solistisch hervorgetan haben. Für Weidinger war das Konzert denn auch bestimmt, er hat es 1804, am Neujahrstage, zur Einführung Hummels in sein neues Amt als Kapellmeister des Fürsten Esterhazy „*alla tavola di Corte*“ geblasen.

In seinem ausgezeichneten, warmherzigen Vorwort gibt der Hrsg. zunächst eine kurze Übersicht über die Bewertung, die Hummel in der Literatur von Fétis an gefunden hat und die zeigt, wie schwankend das Urteil über den von seinen Zeitgenossen bewunderten, von Weber — 1814 in einem Brief an Rochlitz — allerdings nicht kritiklos beurteilten Klaviervirtuosen und Komponisten war, dem erst einige Arbeiten neueren Datums gerechter werden; sodann findet man einen kurzen biographischen Abriss des Mo-

zartschülers und des von Goethe Bewunder-ten. Der Leser wird auf die Bedeutung des Hummelschen Klaviersatzes aufmerksam gemacht, der ein Bindeglied zwischen dem Mozarts und Chopins darstellt; endlich wird auf die Zweckmäßigkeit sowie auf die — vom Hrsg. übrigens mit außerordentlichem Geschick gezogenen — Konsequenzen der Transposition des Konzertes von E-dur nach dem der heute üblichen B-Trompete gemä-ßeren Es-dur hingewiesen; sie erklärt sich daraus, daß das Konzert für die von Weidinger gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfundene Klappentrompete (in E) geschrieben war. Für dieses Instrument (allerdings in Es) und seinen Erbauer hatte bereits Haydn 1796 sein bekanntes Trompetenkonzept geschrieben. Das Instrument fand eine beachtliche Verbreitung und wurde noch ziemlich lange (so bei Meyerbeer im *Robert le Diable* 1831) neben der 1813 von Stölzel — nicht, wie Eitner auf Grund einer irrigen Identifikation von Klappen- und Ventiltrompete annahm, von Weidinger — erfundenen Ventiltrompete gebraucht. Weidinger kombinierte bei der Erfindung der Klappentrompete (wobei er eigentlich nur die 1770 von Kälbel für das Horn erfundene Mechanik auf sein Instrument übertrug) das Prinzip der Blechinstrumente mit der Mechanik der Holzblasinstrumente, d. h. er erreichte die zwischen den Naturtönen der Blechinstrumente liegenden (auch chromatischen!) Töne durch Einführung von Löchern mit Klappen, ein Weg, der dem Prinzip nach uralt und schon im Bau des Zinken gegangen worden war. Fast alle größeren Instrumenten-Museen stellen solche Klappentrompeten aus. Weidinger muß sein Instrument virtuos beherrscht haben, wie nicht nur die Konzerte von Haydn und Hummel lebhaft bezeugen, sondern auch eine Reihe zeitgenössischer Berichte (so z. B. die in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, Jg. 5, 1802/03, auf die sich Gerbers Artikel *Weidinger* in seinem Lexikon offenbar gründet).

Für die Gattungsgeschichte des Instrumentalkonzerts scheint bemerkenswert, daß dieses Konzert weder eine Kadenz noch einen Quartsext-Akkord mit Fermate als Einschubmöglichkeit für eine solche enthält, wie noch das sieben Jahre vorher entstandene Haydn-Konzert. Um allerdings für dieses Faktum die rechte Beurteilungsgrundlage zu schaffen, müßte uns von Bläserkon-

zerten um 1800 mehr bekannt sein, als es der Fall ist.

Die musikalische Struktur des Werkes hält sich an die klassische Konzertform; von den drei Sätzen sind namentlich der erste (*Allegro con spirito*) mit seinem rhythmisch markanten Kopfmotiv und das abschließende Rondo mit seinem fanfarenhaften Hauptthema ganz dem überkommenen Konzerttypus verhaftet; lediglich der langsame Satz (*Andante, as-moll*) geht über die klassizistische Grundhaltung des Werkes hinaus und weist in der harmonischen wie in der melodisch-rhythmischen Anlage frühromantische Züge auf.

In Gegenüberstellung zum Haydn-Konzert liegt es nahe, nach Stilgemeinschaften in diesen beiden, in verschiedenem geistigem Umkreis entstandenen Konzerten, dem klassischen Haydnischen und dem klassizistisch-frühromantischen Hummelschen, zu suchen, die durch ihre Bestimmung für einen und denselben Bläser bedingt sind. Tatsächlich lassen sich im Solopart frappierende Ähnlichkeiten (besonders z. B. in den beiden Schlußsätzen) feststellen; demnach müssen Haydn wie Hummel die Möglichkeiten von Bläser und Instrument gut gekannt haben. Alles in allem ist die erfreuliche Neuausgabe dieses Konzertes Zeugnis einer vielfältigen Bläsertradition, die in Weidinger einen ihrer letzten bedeutenden Vertreter fand. Sie bereichert unsere Vorstellung vom Komponisten Hummel und ist in erster Linie für die Praxis wie auch als wertvolles Studienmaterial zu begrüßen.

Klaus Rönna, Hamburg

Giovanni Gabrieli: *Canzona per doppia orchestra d'archi*. Elaborazione a cura di Franco Michele Napolitano.

Alessandro Scarlatti: *Piccola Suite per Cembalo*. Elaborazione per orchestra d'archi a cura di Ettore Bonelli.

Benedetto Marcello: *Presto — Adagio — Allegro vivace, dalla VIII Sonata per Cembalo*. Elaborazione per orchestra d'archi a cura di Ettore Bonelli.

Sämtlich: Guglielmo Zanibon, Padova 1957. Wie schon die Zusätze zu den Titeln sagen, legt der Verlag Zanibon mit den gehaltvollen Kompositionen der bekannten italienischen Meister Gabrieli, Scarlatti und Marcello Musikstücke vor, die, entgegen ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung, durch die Bearbeiter für eine Streicherbesetzung eingerichtet

sind. Auf die Fragwürdigkeit solcher Ausgaben ist in der „Musikforschung“ schon verschiedentlich hingewiesen worden (vgl. Engel IX, 375 und 376; Bollert X, 581; Drux X, 582; Federhofer-Königs XI, 115 f.; Unverricht XI, 116).

Der Musiker, vornehmlich der musizierende Laie, wird jede Ausgabe alter Musik dankbar begrüßen, wenn er in ihr Substanz und instrumentengerechte Bearbeitung vereinigt findet. Die Freude am eigenen Spiel und an der Gefälligkeit der Komposition läßt bei ihm Probleme des Stils und der historischen Ausführungspraxis in den Hintergrund treten. Dennoch wird auch er auf diesen Gebieten Ansprüche erheben, die sich ihm aus der Kenntnis eines großen Angebots von einwandfreien Ausgaben alter Musik geradezu aufdrängen. Die kritische Besprechung in einer Fachzeitschrift darf also weitgehende Übereinstimmung mit dem Urteil des ausübenden Musikers voraussetzen. Wenn von einer rein praktischen Ausgabe auch nicht unbedingt Revisionsbericht, biographische und werkerläuternde Notizen gefordert werden, so gehört es doch zu den Gepflogenheiten versierter Hrsg. alter Musik, wenigstens die Quellen genau anzugeben und eigene Vorschläge für Dynamik, Ergänzungen im Notentext, Vorzeichensetzung und Phrasierung von der originalen Schreibart des Komponisten im Druck abzuheben. Darin lassen die Zanibon-Ausgaben jedoch leider alle Wünsche offen. Die Übertragung der wohl für barocke Bläser gedachten *Canzona* Gabriellis durch Napolitano auf zwei Streichkörper mit und ohne Dämpfer mag als mögliche zweichörige Realisation noch akzeptiert und die Angabe von Stricharten und Phrasierung als willkommene Spielhilfe betrachtet werden; die Fülle der dynamischen und agogischen Hinweise jedoch widerspricht dem Gabrielischen Instrumentalstil, der seinen stärksten Reiz aus der Gegenüberstellung von flächigen Klanggruppen gewinnt, aus der sich häufig mit sequenzierendem Aufbau verbundene dynamische Differenzierungen zwangsläufig ergeben.

Die vom selben Hrsg. unter dem unhistorischen Titel „*Piccola Suite*“ zusammengefaßten Sätze Scarlattis sind „aus einigen kurzen Kompositionen für Cembalo und einigen Stücken aus den in London befindlichen ‚*Sei Concerti a quattro*‘“ ausgewählt und für Streicherensemble eingerichtet worden. Zu den schon erwähnten Mängeln der Zanibon-Ausgaben tritt hier noch eine Reihe von

Druckfehlern, hauptsächlich fehlende Vorzeichen und falsche Balkensetzung. Die Quintenparallele im vorletzten Takt der Aria zwischen Viola und Baß dürfte durch die fehlerhafte Notation *g es f* statt *g f g* in den Bratschen verursacht sein. Im Finale muß in T. 17 in den 2. Violinen *c* statt *d* stehen.

Aus den Abschriften der Cembalo-Sonaten Marcellos, die sich in der venezianischen Biblioteca Marciana befinden, hat Bonelli die 8. Sonate für Streicherbesetzung umgearbeitet, „*cercando di mantenere inalterato il più possibile, lo spirito e lo stile*“. Geist und Stil der Musik Marcellos so weit wie möglich in der Streicherinstrumentation eines Cembalowerks beizubehalten, scheint ein gewagtes Unterfangen. In der Partitur Bonellis fehlt ein für die Zeit und dieses Genre obligater Continuo-Part völlig, und der mit unzähligen Doppelgriffen und Stimmteilungen gespickte Satz trägt der klanglichen Transparenz italienischer Instrumentalmusik um 1700 zu wenig Rechnung. Warum hat Bonelli außerdem dem auf ein modernes Partiturbild zurechtgeschnittenen Werk nicht, der modernen Harmonik entsprechend, zwei *b* vorgezeichnet? Der erste Satz steht einwandfrei in einem harmonischen *g-moll*, der zweite und dritte stehen in *B-dur*, so daß in diesem Fall die Beibehaltung des originalen einen *b* völlig unbegründet scheint und außerdem in einer Anzahl von falschen oder fehlenden Vorzeichen unangenehme Folgen hat. Zu den erwähnten Mißständen tritt nun noch die Problematik der Bearbeitung an sich. Von den bedeutendsten Komponisten umgearbeitete Musik begegnet uns auf Schritt und Tritt. Mag es auch reizvoll sein, etwa — um nur ein Beispiel anzuführen — die Mozartsche Bearbeitung des *Messias* von Händel kennen zu lernen, so dürfte unter den heutigen Interpreten (zumindest den deutschen) doch die Tendenz vorherrschen, sich für das Original zu entscheiden. Immerhin kann — um bei dem gewählten Beispiel zu bleiben — in Mozarts Bearbeitung von Händels Werk auch heute noch die nicht zu verkennende eigene Schreibweise Mozarts Interesse erwecken. Für die Bearbeitungen der Kompositionen Scarlattis durch Napolitano und der Marcellos durch Bonelli hingegen, in denen die „Herausgeber“ als Arrangeure und lediglich als — vom rein Handwerklichen her gesehen — geschickte Instrumentatoren in Erscheinung treten, wird nicht nur ein solches Interesse gering sein, sondern es muß sogar

Unbehagen darüber entstehen, daß Werke nur in einem das Urbild verfälschenden Neudruck zugänglich gemacht werden. In zahlreichen Bibliotheken dürfte genügend originales Material aus den von den Hrsg. propagierten Gattungen lagern, durch dessen quellentreue Veröffentlichung sich Napolitano und Bonelli sowohl des aufrichtigen Danks der Musikwissenschaft als auch des lebhaften Beifalls der solche Ausgaben suchenden praktischen Musiker versichern könnten.

Herbert Drux, Köln

Michael Glinka: Trio pathétique for Clarinet, Bassoon/Cello & Piano. 29 S. London 1957, Verlag Musica rara.

Das Trio (entstanden 1826/27) stammt aus den schaffens- und experimentierfreudigen Petersburger Jahren des Komponisten, etwa gleichzeitig schrieb er ein Streichquartett in F. Das Trio erschien erst zu Anfang dieses Jahrhunderts im Druck. Obwohl sich Glinka damals noch keineswegs für fertig ausgebildet hielt — die entscheidenden Studienjahre bei Dehn liegen zehn Jahre später —, zeigt der Satz doch echt kammermusikalisches Gesicht. Das Klavier führt, erdrückt aber seine Partner nicht, die Klarinette ist gut instrumental geführt und die freischreitenden Baßstimmen bevorzugen sogar die Tenorlage. Den Sinn des Komponisten für polyphone Stimmführung beweisen viele geschickte Imitationen und Kombinationen. Am bedeutendsten ist das spukhafte Scherzo (mit walzerartigem Trio), in das der sonatenähnlich, ohne eigentliche Durchführung gebaute erste Satz übergeht, der auch das thematische Material für das schwunghaft ausklingende Finale liefert. Das Largo trägt eine notturnenartige, weitgeschwungene Melodie in allen drei Stimmen, frei variiert, vor.

Reinhold Sietz, Köln

Willy Hess: Beethoven. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1957. Lizenzausgabe mit Genehmigung der Büchergilde Gutenberg, Zürich. 344 S.

Der Verf. dieses neuen Beethovenbuches braucht den Lesern dieser Zeitschrift angesichts seiner hohen Verdienste um die Beethovenforschung nicht mehr vorgestellt zu werden, nur will ausdrücklich betont werden, daß es für die Hand des Musikliebhabers geschrieben ist, zwar nicht expressis verbis, aber die Darstellung läßt darüber keinen Zweifel. Das erweist schon

die Anlage des Ganzen: Biographisches und Werkbetrachtungen bleiben gruppenweise getrennt, aber doch jeweils in zeitlichem Nebeneinander, so daß der Benutzer unter Umständen das eine oder das andere zusammenhängend lesen kann. Dem Verständnis des Musikliebhabers kommen auf Schritt und Tritt zwanglos eingestreute Erklärungen musikalischer Fachausdrücke oder gattungsgeschichtliche Erläuterungen entgegen, aber auch der Kenner wird sich von der Behandlung der Werke, mindestens stofflich gesehen, sehr angesprochen fühlen, weil hier weit mehr, als in Musikbiographien ähnlicher Richtung üblich ist, auch das weniger Bekannte Berücksichtigung findet.

Was der Verf. im Laufe vieler Jahre für die Erhellung so vieler bis dahin unbeachteter Nebenwerke Beethovens durch Nachweise oder Erstausgaben geleistet hat, kommt nun zu schönster Geltung, wobei er mit den jüngsten Forschungsergebnissen Schritt zu halten weiß. So ist weder das Fragment einer Bearbeitung des Septetts für 9 oder 10 Instrumente vergessen, das um 1952 in den USA auftauchte (S. 83), noch das erst 1956 durch den Druck bekannt gewordene kleine *Allegretto quasi Andante*, das Beethoven am 27. September 1825 als Erinnerungsblatt einer Besucherin, Sarah Burney Payne, mitgab. Was sich nach Drucklegung des Buches noch ergab, bringt ein beigelegter Zettel mit „Berichtigungen“ zur Kenntnis des Lesers, so vor allem einen Hinweis auf die jüngst von H. C. Robbins Landon geklärte Verfasserschaft der sogenannten *Jenaer Sinfonie* (Friedrich Witt, 1770—1837). Manche nützliche Bemerkungen sind in die Darstellung eingestreut, so über die Frage der Teilwiederholungen in Beethovens Sinfoniesätzen, der Verf. in der *Festschrift Joseph Schmidt-Görg zum 60. Geburtstag*, 1957, einen Beitrag gewidmet hat, oder über die Bedeutung des gleichzeitigen Drucks von Stimmen und Partitur seit der 7. und 8. Sinfonie und den späten Kammermusikwerken für den Wandel in der Aufführungspraxis jener Zeit (S. 168 f.).

Neben allem Wertvollen muß aber auch einiges Fragwürdige angemerkt werden. Zunächst der alte, in der Beethovenliteratur längst berichtigte Irrtum von der Antwerpener Herkunft der Vorfahren des Meisters (S. 12). Joseph Schmidt-Görgs Beitrag in der *Schiedermaier-Festschrift* von 1937, *Beethoven und die Gegenwart*, veranschaulicht die

wahre Sachlage bis zur letzten Klarheit. Die Kennzeichnung von Ph. E. Bachs Sonatentypus („*Exposition der beiden Themen*“), S. 35, wird dessen evolutionistischem Gestaltungsprinzip nicht gerecht. Noch jüngst stellt E. F. Schmid (MGG I, 937) „*ein dogmatisches Festhalten der Bipolarität in der Thematik des fortschrittlichen Sonatensatzes*“ bei Ph. E. Bach ausdrücklich in Frage. Seit Wiederentdeckung des Autographs von op. 129 in amerikanischem Privatbesitz 1945 wissen wir, daß *Die Wut über den verlorenen Groschen* keine authentische Überschrift ist (zu S. 82). S. Kaznelsons Hypothese zur Frage nach der „*Unsterblichen Geliebten*“ scheint Verf. (S. 161) zwar „*heute noch umstritten, aber wir dürfen sie nicht übergehen*“. Offenbar ist ihm Schmidt-Görgs Veröffentlichung der 13 Briefe Beethovens an Josephine Gräfin Deym von 1957 nicht mehr rechtzeitig bekannt geworden, sonst hätte er sich sicher in der Bekanntmachung dieser sensationellen Enthüllungen mehr Zurückhaltung auferlegt. Die Bedeutung der russischen Themen in den *Rasumowsky-Quartetten* für das „*in ihrer Art gänzlich Neue*“ (S. 173) wird unterschätzt. Vgl. hierzu W. Vetter, *Ost und West in der Musikgeschichte* (Mf. I, 1948, 156) im Anschluß an eine Bemerkung E. Bückens. Schließlich sollte man am allerwenigsten in einem auch der Unterrichtung des Musikliebhabers über musikalische Fachausdrücke gewidmeten Buche bei Besprechung der Hammerklaviersonate das alte Mißverständnis wieder aufwärmen (S. 215), Beethoven habe mit der Bestimmung „*für das Hammerklavier*“ andeuten wollen, „*daß dieses Werk nicht mehr auf einem der früher gebräuchlichen Instrumente gespielt werden dürfe*“. Zuletzt hat noch W. Georgii (*Klaviermusik*, 3/1956, S. 208, Anm.) darauf hingewiesen, daß Beethoven hier nur, und zwar sehr bewußt, den zeitüblichen Ausdruck „*Pianoforte*“ habe ver-deutschen wollen.

Im Anhang erschließt ein ungewöhnlich reiches Personen- und Sachregister den Inhalt des trotz der notwendigen Beanstandungen doch recht willkommenen Buches, vor allem aber zeichnet sich das der Ordnung der Gesamtausgabe folgende Werkverzeichnis durch Einbeziehung der in ihr nicht erschienenen Stücke aus, von denen in einem besonderen Verzeichnis noch die wichtigsten Erstdrucke seit 1888 nachgewiesen werden.

Willi Kahl, Köln

Dietrich Buxtehude: *Jesu meines Lebens Leben*. Aria für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Flöte, 2 Violinen, 2 Violen, Violone und Basso continuo. Hrsg. von Dietrich Kilian. (Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin, hrsg. von Adam Adrio, Reihe I, Heft 9.) Berlin 1957, Edition Merseburger 959. 16 S.

Gleich den unlängst in derselben Reihe erschienenen sechs Choralkantaten (vgl. die Besprechungen in Jg. IX [1956], S. 213 ff., und Jg. XI [1958], S. 84 ff., dieser Zeitschrift), ist auch die hier angezeigte *Aria* Buxtehudes ausschließlich in Dübenhandschriften — und zwar in einer Erst- und einer „*corrigierten*“ Zweitfassung — überliefert. Der von Kilian vorgelegte Erstdruck folgt der zweitgenannten Fassung.

Die Edition hat wissenschaftlichen Charakter und ist — den knappen, aber erschöpfenden *Kritischen Bericht* eingeschlossen — muster-gültig zu nennen. — Nicht ganz einleuchtend ist höchstens, weshalb K. die Besetzung der *Aria* auf dem Titelblatt mit „*Sopran, Alt, Tenor, Baß, Flöte*“ etc. angibt: Die Flöte folgt bis auf fünf unerhebliche Varianten notengetreu der ersten Violine und ist von Düben offenkundig erst nachträglich in den Stimmensatz (die Tabulaturen notieren sie nicht!) aufgenommen worden — zweifellos in der Absicht, einen gerade verfügbaren Flötisten zu beschäftigen. Hier dürfte das Ideal editioneller Exaktheit allzu buchstäblich ausgelegt worden sein (eine Erwähnung der Flötenstimme im *Kritischen Bericht* hätte genügt) — ebenso dort, wo der *Kritische Bericht* das Manuskript einer Kantate gleichen Namens ausdrücklich als „*Quelle*“ aufführt, obwohl es verschollen und lediglich in einem alten Musikalienverzeichnis der Lüneburger Michaelisschule erwähnt ist.

Das Werk selbst, eine über einem zweistimmigen ostinaten Baß mehrstrophig durchkomponierte *Aria*, gibt zu einer Reihe von quellen- und stilkritischen Überlegungen Anlaß, denen hier leider kein Raum gegeben werden kann. Der Praxis ist in „*Jesu meines Lebens Leben*“ eine eindrucksvolle, namentlich durch die Geschlossenheit von Form und Affekt überzeugende Passionsmusik zurückgewonnen worden.

Martin Geck, Kiel

Claudio Sartori: *Dizionario degli editori musicali italiani* (Tipografi, incisori, librai-editori). Firenze 1958: Leo S. Olschki. (Erschienen als Bd. 32 der *Biblioteca di Bibliografia Italiana*). 217 S.

Das Lexikon der italienischen Musikverleger — im umfassenden Sinn — ist ein würdiges Gegenstück zu dem kürzlich erschienenen *Dictionary Music Publishing in the British Isles* von C. Humphries und W. C. Smith (London 1954). Für Italien eine Pionierleistung, die wahrlich „*non ha bisogno di presentazione o di giustificazione*“. Der Name des Autors, dessen Bibliographien der Drucke Petruccis und der italienischen Instrumentalmusikdrucke — beide in der gleichen Reihe erschienen — bereits unentbehrlich geworden sind, verbürgt die Zuverlässigkeit des Artikels. Gestützt auf die neuesten Ergebnisse bei der Vorbereitung des RISM, dürfte Sartori in seinem Dizionario der Vollständigkeit nahegekommen sein. Bei Stichproben vermißten wir nur die Druckerei von G. F. Carrara, Palermo, deren Bedeutung für die „*Scuola Polifonica Siciliana*“ (neben den bei S. verzeichneten Häusern von G. A. de Franceschi und G. B. Maringo) O. Tiby unterstrichen hat (Kongreßbericht Lüneburg, S. 89).

Es nimmt nicht wunder, daß die um Petrucci gruppierten Artikel besonders ergiebig sind. Der Artikel „*Petrucci*“ bringt (nach *Collectanea I*) weitere Ergänzungen zu S.s Petrucci-Bibliographie —, man möchte wünschen, daß die Nachträge bald in einer neuen Auflage dieses (vergriffenen) Buches vereinigt würden. Hervorragend ist der Artikel „*Antico*“, der auch ein Verzeichnis sämtlicher Drucke dieser Firma (mit den Fundorten!) bietet. Der Benutzer wird hier und z. B. auch dort zum Leser, wo er nebenbei erfährt, wann und wo die Erstausgabe der *Promessi sposi* erschienen ist. Ein 35 Seiten umfassendes Namensverzeichnis führt den Benutzer schnell vom Komponisten zu seinen Verlegern; manchmal macht es ihn freilich ratlos oder bringt ihn in Verlegenheit, wenn versehentlich die Seitenzahlen nicht angegeben sind oder wenn bei so verbreiteten Familiennamen wie Bernabei, Pietragrua und Pol(l)aroli die Vornamen fehlen. Bereichert wird das Lexikon durch acht Tafeln mit Faksimiles und einen „*Appendice di documenti inediti*“.

Gerhard Croll, Göttingen

Mitteilungen

Am 27. Dezember 1958 verstarb in Paris der bekannte ungarische Musikforscher Emile Haraszti im Alter von 73 Jahren.

Am 1. März 1959 konnte Professor DDr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.) seinen 70. Geburtstag begehen. Seine Schüler und Freunde ehrten ihn mit einem 259 Seiten starken Festheft der Zeitschrift „Archiv für Musikwissenschaft“. Auch „Die Musikforschung“ schließt sich dem Kreis der Gratulanten an und wünscht dem Jubilar noch viele Jahre reichen und fruchtbaren Schaffens.

Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Dissertationen in den USA.

Die *Music Teachers National Association, Inc.* (Baldwin, New York) hat soeben die zweite, ebenfalls von Helen Hewitt besorgte Auflage des Verzeichnisses *Doctoral Dissertations in Musicology* herausgegeben. Dieser Katalog ist ein außerordentlich wichtiges Handwerkszeug für die Musikforscher der ganzen Welt. Er enthält die Titel von insgesamt 550 Dissertationen (gegenüber 231 in der 1. Auflage von 1952), zunächst chronologisch nach historischen Epochen vom Altertum bis zum 20. Jahrhundert geordnet, dann nach nicht historischen Fachgebieten (Völkerkunde, Instrumentenkunde, Philosophie mit Ästhetik, Theorie und Verschiedenes). 424 Studien beschäftigen sich mit historischen Stoffen (einschließlich Gegenwart), der Rest verteilt sich auf die genannten anderen Gebiete, davon wiederum 40 auf ethnologische und folkloristische („nationale“) Themen. Außer Vorworten enthält des Heft Verzeichnisse der Institute, die den Doktorgrad verleihen, einen Autorenindex und einen sehr wichtigen Sachindex. Leider ist die Ausstattung nicht sehr gut, der Druck ist seitenweise schlecht leserlich. Indessen schmälert das nicht die Bedeutung dieses Verzeichnisses, auf das alle europäischen Musikforscher, insbesondere die akademischen Lehrer und die Doktoranden, ausdrücklich aufmerksam gemacht seien.

Albrecht

Professor Dr. Hans Albrecht, Kiel, hat die Musikgeschichtliche Kommission e. V. gebeten, ihn ab 8. April 1959 von der Betreuung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs Kassel wegen Arbeitsüberlastung zu entbinden. Die Kommission hat daraufhin Herrn Dr. Heinrich Hüsch, Köln, mit der Betreuung des Kasseler Archivs beauftragt.

DIE FAMILIE SCHÜTZ (vgl. den Beitrag „Die Familie Schütz in Weißfels“ auf Seite 180)



