

Herders und Heines Beiträge zum Thema: „Was ist Musik?“

VON WALTER WIORA, KIEL

Vor etwa dreißig Jahren hielt in Königsberg Joseph Müller-Blattau einen Festvortrag über *Hamann und Herder in ihren Beziehungen zur Musik*. Die Schrift, welcher der Vortrag zugrundeliegt, schließt mit dem Satz: „Wir werden von ihnen immer wieder zu lernen haben!“¹.

Sind diese Worte nur rhetorisch aufzufassen, oder kann man in der Tat von jenen Schriftstellern des 18. Jahrhunderts noch Wesentliches lernen, auch für die Musikwissenschaft? Offenbar gehören zu solchem Lernen nicht nur das Kennenlernen einstiger Auffassungen, ihre Einordnung in die „Geschichte der Musikanschauung“ und ihre Auswertung für das geschichtliche Verständnis der Zeit. Um im vollen Sinne des Wortes von ihnen zu lernen, müßte man sie auch als Antworten auf Grundfragen, die uns unmittelbar angehen, ernstnehmen können. Haben sie so viel Erkenntniswert und Gewicht, daß für die heute umstrittene Grundfrage „Was ist Musik?“² Wesentliches von ihnen zu lernen wäre?

Ein Höhenzug von Beiträgen deutscher Philosophen und Dichter zu diesem Thema reicht bis Nietzsche; er wird nicht durch Kant eingeleitet, sondern durch Herder, und zwar 1769 durch das vierte seiner *Kritischen Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*³. Herder hat vom Wesen der Musik unvergleichlich mehr erfahren und begriffen als Kant, ein viel größeres Erbe alter Musikanschauung in neuem Geiste fortgebildet und viel stärker auf die in der Geschichte der Musikästhetik wesentlichen Dichter der Romantik gewirkt: auf Jean Paul, Tieck, Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und andere. Auch sind seine Ideen und Begriffe nicht einseitig nach dem Maßstabe Kants und dessen Denktypus zu messen; ihre Anschauungskraft und Bedeutungsfülle haben neben Kants klarer Trockenheit und Schärfe Eigenwert, zumal für die Wesenserkenntnis der Kunst. Der junge Herder führt selbst ein Beispiel an: Das Wort „Sinnlich“, so wie es Alexander Baumgarten faßte, habe gerade darin einen Vorzug, daß es „bis zur Vieldeutigkeit reich und prägnant ist“⁴.

Unter den Zeitgenossen Herders kommt ihm, nach Art und Bedeutung seines Beitrages zur Entwicklung einer musikalischen Ästhetik, am nächsten der Dichter und Schriftsteller Wilhelm Heine⁵, der kurz nach ihm geboren und im selben Jahre 1803 gestorben ist⁶. Beide fassen die „Ästhetik“ nicht nur als ein neues Sachgebiet auf, sondern begeistern sich für die leitende Idee, das Sinnen- und Gefühls-

¹ Schriften der Königlichen Deutschen Gesellschaft zu Königsberg Pr., Heft 6, Königsberg 1931.

² s. dazu Friedrich Blume, *Was ist Musik?* Musikalische Zeitfragen V, Kassel 1959, den Artikel *Musik* in MGG sowie die Hefte IX und X der Musikalischen Zeitfragen (in Vorbereitung).

³ s. dazu Kurt Huber, *Herders Begründung der Musikästhetik*, AfMf I, 1936, 103–22. Weitere Literatur und die Quellen verzeichnet MGG, Artikel *Herder*; s. a. meinen Aufsatz *Herders Ideen zur Geschichte der Musik (Im Geiste Herders)*, hrsg. v. Erich Keyser, Kitzingen 1953, S. 73–128) und die von mir herausgegebenen *Herder-Studien*, Würzburg 1960. Zitate nach der Gesamtausgabe von Bernhard Suphan und nach Wilhelm Dobbek, *Herders Briefe*, Weimar 1959.

⁴ IV, 132 f. Den Eigenwert dieser Denkweise betont Heinrich Springmeyer, *Herders Lehre vom Naturschönen im Hinblick auf seinen Kampf gegen die Ästhetik Kants*, Dissertation Köln 1929, S. 37 ff. u. a.

⁵ Quellen und Vorarbeiten s. MGG, Artikel *Heine*. Zitate nach der Gesamtausgabe von Carl Schüddekopf, V und VI (*Hildegard von Hohenthal*) und I (*Musikalische Dialoge*).

⁶ In VfMw III, 1887, S. 562, steht die Stilblüte: „Sein Geburtstag ist durch Schöber endgültig auf den 15. Februar 1746 verlegt.“

hafte in der Kunst zu Ehren zu bringen; sie wollen aufweisen und würdigen, was zum Organismus des Kunstwerks wie Haut und Fleisch, Blut und Seele gehört. Beide sind „Stürmer und Dränger“⁷, obschon Charakterköpfe, die nicht darin aufgehen, Exponenten dieser Zeitströmung zu sein, und beide sehen als Schriftsteller und Dichter vieles in der Musik origineller an als Männer vom Fach und überragen diese zudem in der Fähigkeit, Erfahrungen in Worte zu fassen. In ihren Unterschieden aber ergänzen sich ihre Aspekte vom Wesen der Musik: Der ethisch strengere Generalsuperintendent steht dem genießerisch eudämonistischen Schöngeist gegenüber, der zum katholischen Glauben konvertierte; der viel universalere und philosophischere Kopf, der Schöpfer weltgeschichtlicher Ideen wird durch den Sammler und Kenner einzelner Werke ergänzt, dessen literarisch-ästhetische Beschreibung solcher Werke Prototyp der „Musikführer“ genannt worden ist; dem gebürtigen Ostpreußen, welcher Italien wenig abgewinnen konnte, tritt der Thüringer zur Seite, der Italien und die Musik des Südens verklärt hat, wie später Nietzsche, dem er auch in seinem „Immoralismus“ nahesteht.

Angesichts dieser Verwandtschaft und Ergänzung, zu der auch genetische Beziehungen kommen⁸, wird es gerechtfertigt sein, Herders und Heineses Beiträge zur Frage „Was ist Musik?“ gemeinsam zu behandeln. Ihre ausführliche Darstellung würde den Rahmen dieses Aufsatzes überschreiten; ich beschränke mich darauf, ihre Kennzeichnung einiger Wesenszüge der Musik herauszustellen, und übergehe zumal alles nur Spekulative und nur historisch Wissenswerte. Geschichtlich die Herkunft und Auswirkung ihrer Erkenntnisse darzulegen, verschiebe ich auf eine Schrift über die philosophische Musikanschauung von Herder bis Nietzsche.

1. Herders Methode: „Erkenntnis in lebendigen Anschauungen“, „Phänomenologie“

„Herder ist mit seinem Programm, über ein Jahrhundert hinweggreifend, der Begründer einer phänomenologischen Ästhetik“⁹. Er hat diese seit Edmund Husserl und Moritz Geiger erneuerte Idee sachlicher Wesensbetrachtung selbst ausgesprochen: Da „die sichtbare Schönheit doch nichts als Erscheinung ist, so gibts auch eine völlige große Wissenschaft dieser Erscheinung, eine Ästhetische Phänomenologie“ (IV 89). Zwar bezieht er sie an dieser Stelle nur auf Sichtbares, aber im weiteren Sinne übt er sie als Methode der Wesensbetrachtung aller Kunst; auf Sammlung der „Phänomene und Data“ komme es an; die „Analyse des Schönen überhaupt“ sei „das letzte Produkt von allen einzelnen Phänomenen“ (IV 55).

Diese Methode ist sachliche Untersuchung gegebener Erscheinungen und Bildung von Begriffen nur auf Grund solcher Erfahrung. Heftig bekämpft Herder Abformen der Ästhetik, die heutzutage weiterleben: „metaphysisches Wortgeschwätz“ (97) und journalistische Halbidéen. Als letzte Stufe zum Verfall aller Gedanken geißelt er das Gewühl leerer Wörter bei „Kennern, die ihre Sprache nur aus Rezensionen der

⁷ Vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29, 1955.

⁸ Heineses Einfluß auf Herders *Kalligone* betont unter anderen W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850*, Münster 1929.

⁹ Huber, S. 112.

Journalen“ haben. In diesem Zeitalter, in welchem die Manie, über Kunst zu reden, insonderheit Deutschland ergriffen habe, „hat man eine Menge von Wörtern im Munde, von deren keinem man die Sache gesehen“ (59 f.).

Die Betrachtung der Kunst soll nicht vorweg von den abstraktesten Begriffen reden, sondern zunächst von Eindrücken, Erfahrungen, lebendigen Anschauungen (54, 60). Herders *Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste* ist eine Kampfschrift für phänomenologische Ästhetik gegen das Zusammenschreiben von Schattenbegriffen und Bücherideen. Nur Schale ohne Kern fasse, wer bloß Termini sammelt, ohne hinlänglich auf die Sache selbst zu schauen. „Wir wissen Wörter und glauben die Sache zu wissen, die sie bedeuten: wir umarmen den Schatten statt des Körpers, der den Schatten wirft“. Wenn ihr fortfahrt, nur „Worte anderer in euch zu träumen“, wird eure Seele „ein großer Mund, ohne eine Zelle des Gehirns zu Gedanken mehr übrig zu haben“ (58).

Erfüllte Begriffe vom Wesen der Musik setzen volle Anschauung der elementaren Phänomene voraus; zu voller Anschauung aber gehört kontemplatives Lauschen. Herder beschreibt, wie ein Blindgeborener oder in nächtlicher Stille Lauschender „so ganz in sein innerst fühlendes Ich versammelt und, ohne Unsinn zu sagen, ganz Ohr“ ist (106 f.). Freilich fällt es schwerer, Musik in Gedanken festzuhalten als Malerei, auf der das Auge ruht, während Musik verschwindet und nur eine kurze Spur hinterläßt, wie das Schiff im Meer. Aber darauf gerade kommt es in dieser Wissenschaft an: „Fühlen und zugleich denken und das vorübergehende Moment erhaschen und zur Ewigkeit fixieren“ (90).

Mathematische und physikalische Akustik bilden bei aller Wichtigkeit nur eine Grundlage der Wissenschaft vom Wesen der Musik. Sie behandeln nicht die musikalischen Phänomene selbst, sondern ihre Substrate, nicht die Töne als hörbare Punkte, sondern Schwingungen, Wellen, Zahlenverhältnisse. „Weiß ich, was ein Ton sei, wenn ich weiß: er macht so viel Schwingungen in einer Sekunde? ... Lerne ich dabei etwas, was seine Qualität sei?“ (92 f.).

In dieser Hinwendung zu den Phänomena, die sich im Schauen oder Hören darbieten, nähert sich der junge Herder dem Prinzip der Farbenlehre Goethes und seinem Begriff vom Urphänomen. „Die ästhetische Wissenschaft der Musik“, die Lehre von ihrem Wesen kann nicht in Akustik, aber auch nicht in Psychologie aufgehen. Sie soll nicht weniger als Vorgänge in der Seele des Hörers auch Töne, Rhythmen, Melodien darstellen, welche der Hörer wie objektive Gegebenheiten antrifft. Was in unserem Jahrhundert z. B. Nicolai Hartmann unter der Überschrift „Psychologische und phänomenologische Ästhetik“ feststellte und forderte¹⁰, hat schon der junge Herder klar zum Ausdruck gebracht: „So sehr die Ästhetik von Seiten der Psychologie und also subjektiv bearbeitet ist — von Seiten der Gegenstände und ihrer schönen Sinnlichkeit ist sie noch wenig bearbeitet“ (127).

2. Wesen der Sache und geschichtliche Vielfalt

Im 18. Jahrhundert hat sich zugleich mit der Musikästhetik die Musikgeschichtsschreibung entwickelt. Dementsprechend trat in der Betrachtung des Wesens dieser

¹⁰ *Ästhetik*, Berlin 1953, S. 27 ff.

Kunst nun erstmals der Hinblick auf den Werdegang und auf die Vielfalt in Stil und Geschmack hervor. Herder, der für die Entwicklung des historischen Bewußtseins grundlegend gewirkt hat, fordert im Rahmen seiner frühen Ästhetik ein geschichtliches Studium der Tonkunst, in dem wir, „*ehe wir urteilen, zu verstehen suchen*“. Er läßt gegensätzliche Stile ebenso wie Sprachen nebeneinander gelten. Die altgriechische gegen die neuzeitliche Musik auszuspielen oder umgekehrt, sei hinfällig. „*Wie sich die griechische zur französischen Sprache verhält, so mag sich auch die Tonkunst beider Völker verhalten . . . Der Rangstreit höre also endlich auf, denn Welt, Zeit, Menschengeschlecht, Ohr, Sprache und Musik haben sich geändert; man fange an, kalt zu untersuchen*“ (120). Jemand, der sein Ohr nach afrikanischer, und ein anderer, der es nach italienischer Musik gestimmt und gebildet hat — welche zweierlei Menschen! (39). Demnach wandelt sich auch das Tonsystem: „*Andere Nationen teilen und teilten die Skala anders*“ (XXIV, 440).

Auch Heine betont die Vielfalt der Musikarten, wiewohl er entsprechend seiner Hinwendung zum Schatz kostbarer einzelner Werke dem Gedanken eine praktische Fassung gibt: er schlägt Aufführungen der schönsten Werke verschiedenen Stiles vor, anfangs von Palestrina bis zur Gegenwart, später auch andere Musik einbegreifend. So hätte man „*den Genius verschiedener Zeiten und Völker am sinnlichsten vor Ohr und Seele*“. Die Virtuosen sollten sich in die verschiedenen Stile und ihren Zeitgeist „*so viel wie möglich einstudieren . . . Die Kunst der Musik würde dadurch nach und nach mehr Tiefe in der Geschichte der Menschheit gewinnen*“ (V, 107). Sie werde geschichtstiefer und umfassender, während man bisher nicht viel anderes gepflegt und aufgeführt hatte als Werke der eigenen Zeit und Lebenswelt.

Obschon aber der Geschmack einem Proteus gleicht, der sich von Land zu Land, von Epoche zu Epoche verwandelt, so erweist sich, wie der junge Herder darlegt, in den Ursachen der Verwandlung eine zugrunde liegende Einheit (IV, 41). In der Natur sowohl der Musik als auch des Gehörs, im Wesen der Sache wie in der menschlichen Fähigkeit, sie zu vernehmen, liegen Grenzen, die sich nicht überschreiten lassen (XXII 116). Darin sind auch allgemeine Wesensgesetze begründet, die Herder nach damaligem Sprachgebrauch oft als Regeln bezeichnet. So sind die auf einfachen Zahlen beruhenden Grundverhältnisse der Harmonie „*hohe Gesetze der unwandelbaren Natur*“ (65). Wie viele Melodien bisher entstanden und künftig möglich sind — sie alle bewegen sich in den Grenzen des „*Tonkreises*“, der dem Kreise der Farben entspricht (XXII, 75); immer neue Melodien entstehen aus den „*sieben uralten Tönen*“, den sieben diatonischen Stufen, die neuerdings J. Handschin als „*Tongesellschaft*“ begründet hat, welche das Gerüst auch chromatischer Systeme bilde.

Das „*Eine Menschengeschlecht*“, die Bevölkerung der Erde, hat sich in viele Völker und Stämme nationalisiert; demgemäß singen Kelten, Griechen, Indianer zwar verschiedene Lieder, doch gleichwohl ist „*alles Eine gesamte Stimme*“, die „*Stimme der Menschheit*“ (XXXII, 152). Diese Einsicht Herders, der den Nationalismus und Historismus ebenso abgelehnt hat wie uniformierend unhistorisches Denken — eine Einsicht, die von der heutigen Völkerkunde erneuert, wie von gestriger aufgegeben worden ist — gilt auch für die übrige Musik. Diese ist in eine Vielfalt von Arten und Geschmacksrichtungen differenziert, aber sie geht nicht darin auf, ein

Vielerlei zu sein, das man nur durch einen konventionellen Sammelnamen zusammenhält, sondern sie bildet ein Sachgebiet, in welchem die Verschiedenheiten als Differenzierungen begründet sind. Aus verschiedensten Gründen, zum Beispiel gemäß seinem „*Körperbau und Charakter*“, ist der eine Mensch dieser, der andere jener Musik geneigt; doch die „*Grundcharte*“ der Tonarten „*liegt einstimmig in aller Gemüt*“ (XXII, 69). Das hat auch Heinse festgehalten: „*Die wahre Musik ist nur Eine, so lange der Mensch seine Natur und die Akkorde, Konsonanzen und Dissonanzen ihr ewiges Verhältnis beibehalten*“ (V, 33 f.).

Damit zeigt sich auch, daß die Musik „*ihren Grund in der Natur*“ hat, wie Herder sagt (XXII, 19); der Mensch hat sie nicht in aller und jeder Hinsicht erst geschaffen, wenschon sie ihm nicht so von Natur aus angeboren ist wie den Singvögeln ihr Gesang (IV, 115). Zwar könnte es im Vergleich zur Malerei scheinen, als sei ihr Stoff von Komponisten und anderen Erfindern gänzlich frei erfunden und gesetzt, „*wie die Seele Gedanken hervorruft, wie Jupiter Welten hervorrief, aus dem Nichts*“ (XV, 233). Aber die These, Musik könne radikal *creatio ex nihilo* sein, blieb Avantgardisten des 20. Jahrhunderts vorbehalten. Nach Herder sind ihre Elemente immanent vorgegeben und demgemäß nicht erfunden, sondern entdeckt worden; sie verlangen nur „*eine Hand, die sie hervorlocke . . . Kein Künstler erfand einen Ton oder gab ihm eine Macht, die er in der Natur und in seinem Instrument nicht habe; er fand ihn . . .*“ (XXII, 180). „*Die musikalische Skala war da, eh Pythagoras sie maß*“ (71). Sie ist kein Axiom, das von einem Theoretiker oder Komponisten aufgestellt und durch andere Axiome künftiger Theoretiker und Komponisten zu ersetzen wäre. Jenseits der beiden Extreme, das Universale dem Historischen oder das Historische dem Universalen aufzuopfern, sucht der Verständige, beiden Seiten gerecht zu werden, indem er jeden der Meister verschiedener Zeiten und Völker „*in seiner Eigenheit schätzt und aus ihr ins Allgemeine emporhebt*“ (XXIII, 75). Wer der Wissenschaft dient, die Herder Ästhetik nennt, der müsse zwar überall zu Hause sein, wo er musikalische Energie findet, sei es in Italien oder Griechenland oder China, d. h. im Abendland, im Altertum, im Orient (IV, 120); aus einem möglichst umfassenden Überblick aber über die Werke der Kunst muß er Haupt- oder Grundbegriffen zustreben, in denen sich „*das Universum alles Schönen*“ spiegelt (IV, 21).

3. „Originalbegriffe“ der Musik und Besonderheiten des Hörens

Musikalischer als die meisten Denker und universaler als die meisten Musikschriftsteller, drängt Herder darauf, aus der Fülle der Kunst den Eigenton der Musik herauszuhören, von der wir bisher „*die wenigste philosophische Ästhetik haben*“. Man soll die Künste kritisch unterscheiden, wie es Lessing im *Laokoon* getan, und nicht Begriffe, die in der Malerei zu Hause sind, ohne Modifikation auf das Tönen und Hören übertragen, wie Riedel oder später Hanslick. Musikalischer Natur sind Begriffe wie Harmonie, Wohllaut, Folge, seelischer Eindruck; spricht man dagegen im Bereich des Klingens und Schwingens von Gegenständen, die ruhig zu betrachten seien, von Symmetrie und Kontrasten, Licht und Schatten, so borgt man aus anderen Künsten, in denen diese Begriffe ihren Ursprung haben (161). Es ist nicht einmal selbstverständlich, den Terminus Schönheit allgemein zu verwenden, denn seiner

Abstammung nach ist das Wort Schön mit Schauen und Scheinen verwandt (44). Unsere Sprache hat Mangel an Ausdrücken für das, was im Hörbaren gefällt. „Sie muß zu schönen, zu süßen Tönen, zu entlehnten fremden Begriffen ihre Zuflucht nehmen und in Metaphern reden“ (47).

„Jede Kunst hat ihre Originalbegriffe, und jeder Begriff gleichsam sein Vaterland in Einem Sinne“ (127). Will man mithin die ursprünglichen und eigentlichen Wesenszüge der Musik feststellen, so muß man ihre Voraussetzungen klären: in einer Ästhesiologie oder „Ästhetik des Gehörs“ (90, 126). Herder kennzeichnet die Eindrücke des „*musikalischen Ohrs*“ im Unterschied zu sichtbaren und greifbaren Objekten. Sie sind Vorgänge in der Zeit, nicht Gegenstände im Raum; sie ruhen nicht draußen, einem Betrachter gegenüber, sondern fließen oder dringen in den Hörer ein. Zwar ist der Schall darum nicht schlechthin „*subjektiv*“, aber er ist auch kein Objekt, sondern steht zwischen beidem (XXII, 75). „*Das Auge, die äußere Wache der Seele, bleibt immer ein kalter Beobachter; es sieht viele Gegenstände, klar, deutlich, aber kalt und wie von außen*“. Das Gehör dagegen „*ist der innigste, der tiefste der Sinne. Nicht so deutlich wie das Auge, ist es auch nicht so kalt*“ (IV, 111). Jemand, der nur zur Auffassung von Musik begabt wäre, würde Malerei für zu superfiziell und zu wenig eindringend halten; dem einseitig für Malerei Begabten dagegen wären die Töne „*zu flüchtig, zu verworren, zu undeutlich, zu weit weg vom Bilde eines ewigen Anschauens*“ (37). Töne fließen in unser Ohr ein, während „*die Gegenstände des Auges ruhig vor uns liegen . . . Jene folgen auf einander, lösen sich ab, verfließen und sind nicht mehr; diese bleiben*“ (47).

Ähnlich hat Heine das Eigentümliche des Hörbaren und der Musik bezeichnet. „*Keine Kunst trifft doch so unmittelbar die Seele wie die Musik; und es ist, als ob der Ton mit ihr von gleichem Wesen wäre, so augenblicklich und ganz vereinigt er sich mit ihr*“¹¹. Das Ohr läßt mit weit mehr Gewalt auf sich wirken als das Auge; es ist in doppeltem Sinne ein leidendes Organ. Ohne zu geben, nimmt es nur auf, während im Auge Geben und Nehmen vereint sind (V, 23). Man gibt mit Blicken etwas zu verstehen; entsprechendes ist nur mit der Stimme, nicht mit dem Ohr möglich. Die beiden Funktionen des Aufnehmens und Ausdrückens oder passiven und aktiven Verhaltens sind auf die beiden Organe Ohr und Stimme verteilt; um so mehr kommt es auf deren Zusammenwirken an.

4. Musik als Bewegung und Mitbewegung

Die Musik übertrifft nach Herder jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit. „*Sie muß sie übertreffen, wie Geist den Körper, denn sie ist Geist, verwandt mit der großen Natur innersten Kraft, der Bewegung*“ (XXII, 187). Halten wir uns auch hier an die phänomenologische Feststellung diesseits der Metaphysik! Der junge Herder hat die Musik als Zeitkunst beschrieben. Sie „*bemächtigt sich der Dauer, der Zeit, der Folge aufeinander, wie die Bildhauerkunst des Körperlichen und Malerei des Flächenraumes*“. Von diesen unterscheidet sie sich „*wie Folge und Raum, wie Neben- und Nacheinander*“ und ist so eine „*ganz eigne Kunst*“ (IV, 160). Der spätere Herder führt diese Charakteristik weiter und gelangt zu einer überaus

¹¹ An Fr. Jacobi, 21. 11. 1780; Müller, a. a. O. S. 581.

wesentlichen Feststellung. Indem wir Musik hören, werden „*Gemüt und Ohr in eine Zeitfolge hingezogen, forthörend*“ (XXII, 75). Sie vollziehen die Bewegung mit, und zwar elastisch, in einem Gleichgewichtsspiel, das nicht nur zu motorischen Hörertypen, sondern zu musikalischem Verhalten überhaupt gehört. „*Das empfindende Geschöpf fühlt sich bewegt, d. i. aus seiner Ruhe gebracht und dadurch veranlaßt, durch eigne innere Kraft sich dieselbe wiederzugeben. Es fühlt sich nach [harmonischen und rhythmischen] Verhältnissen, mithin angenehm bewegt, geschwungen, und kann nicht anders als in solchem Verhältnis zur Ruhe wieder zurückkehren. Dies ist Musik, nichts anders*“ (180)¹². Teilnahmslos Klänge an sich vorbeiziehen zu lassen und Werke zu betrachten, ohne ihre Bewegung forthörend mitzuvollziehen und mit ihnen mitzuschwingen, wäre danach mindestens kein spezifisch und voll musikalisches Verhalten, und Entsprechendes würde für Werke gelten, die solches Verhalten nicht zulassen.

Hier ist zunächst nur die zurückhaltende, innere, eigentlich musikalische Mitbewegung gemeint, der Tanz der Seele; aber an anderen Stellen weist Herder auf den äußeren Mitvollzug von Bewegungen und Gebärden hin und damit auf das Naturband zwischen Musik und Tanz (183). Ursprünglich, für den Naturmenschen sind Stimme und Gebärden wie ein und dasselbe; es kostet ihn Mühe, eine ohne die andere zu gebrauchen (64). Und was war der Tanz im Altertum anderes als sichtbar gemachte Musik? (IV, 120).

Auch für Heinse gilt das Mitschwingen als ein zentraler Wesenszug der Tonkunst. Der leib-seelische Organismus vollzieht wie ein Resonanzkörper das Gehörte mit; „*der ganze Mensch erklingt gleichsam*“ (V, 24). Darüber hinaus hat Heinse die Musik als Ordnung und Gliederung der Zeit gewürdigt. In ihrer Mannigfaltigkeit gibt sie „*die allerfeinsten Elemente der Zeit*“; das führt er in einem Überblick über die Rhythmik aus. „*Wir können, besonders in den Instrumenten, aus ganzen und halben Schlägen, Vierteln, Achteln, Sechzehnteilen und Zweiunddreißigteilen eine solche Menge verschiedener Füße oder Takte zusammensetzen, daß die zwei Dutzend griechischen weit zurückbleiben müssen*“ (V, 356).

5. Musik als Ausdruck, als Stimme

Einem Inneren Ausdruck zu geben, ist ein Wesenszug nicht nur der Musik, geschweige denn nur ihrer expressiven Stile, sondern im weiteren Sinn jeglichen Schalles. „*Schall ist die Stimme aller bewegten Körper, aus ihren Innern hervor*“, aller, auch der leblosen. So verrät ein metallener Körper in dem metallischen Klang etwas von seiner Beschaffenheit und von der Art, wie er angeschlagen oder sonst bewegt wird und Widerstand leistet. „*Ein Stoß erschüttert den Körper; was sagt sein Schall? Ich bin erschüttert; so vibrieren meine Teile und stellen sich wieder her*“ (XXII, 62 f., 67).

Dazu kommt der Ausdruck im charakterologischen Sinn, die Prägung des Äußeren durch den Charakter eines Menschen oder Menschenschlages. „*Nicht wie in einer Schachtel wohnt des Menschen Geist, die ihn belebende, ihm angeborene Kraft,*

¹² s. a. meinen Aufsatz über Herders Ideen, S. 86 f.

¹³ Zur zeitgeschichtlichen Seite s. Eggebrecht, a. a. O.

sondern charakteristisch und energisch, ausgedrückt in seinen Liedern, Bewegungen und Gebärden“ (85 f.). Ausdrucksvoll auch in diesem Sinne kann besonders die Stimme sein; wenn Herder die Lieder des Volkes, der Völker, der Menschheit ihre Stimmen nennt, so meint er die physiognomische Bedeutung mit. „Die Nationalmelodien jedes Volkes enthüllen seinen Charakter“ (69)¹⁴.

Man muß sich das allgemeine Ausdrucksvermögen des Schalles und der Stimme bewußt machen, um das Vermögen der Musik, Gefühlskundgabe, „Sprache des Herzens“ zu sein, nicht nur geistesgeschichtlich, sondern vom Wesen der Sache her zu verstehen. Ihm entspricht das Vermögen des Gehörs, des „innigsten, tiefsten der Sinne“, solche Sprache verständnisvoll aufzunehmen. „Die Stimme ruft ins Herz; sie tönt im Innern nach; sie haftet gewaltig“ (XXI, 119). Herder und Heinse waren nicht nur Wortführer einer gefühlsseligen Zeitströmung, sondern sind aus ihrer Begeisterung heraus zu sachlich gültigen Erkenntnissen gelangt. Sie legen dar, wie die Musik dem individuellen Ich oder Selbst, aber auch der Gemeinschaft in einzigartiger Weise Ausdruck verleiht. Der Chor, läßt Heinse seine Hildegard sagen, „bleibt der Musik eigen und ist ihr höchster Triumph über die andern Künste; weder die Poesie noch die Malerei kann das übereinstimmende Gefühl einer Menge so stark ausdrücken“ (VI, 53). Über den Einzelnen und über Gemeinschaften hinaus aber ist der musikalische Ton, wie der Tierlaut und die urmusikalischen Gefühlslaute des Menschen, Ausdruck der Gattung, anderen Wesen derselben Gattung mitfühlbar. „Die Macht des Tons, der Ruf der Leidenschaften gehört dem ganzen Geschlecht, seinem Körper- und Geistesbau sympathisch. Es ist die Stimme der Natur, Energie des Innigbewegten, seinem ganzen Geschlecht sich zum Mitgefühl verkündend“ (Herder XXII, 181).

Letztlich aber ist nicht nur der spezifisch menschliche Gehalt der Hintergrund der Musik, sondern das Leben und Weben, das im Menschen und um ihn die Welt erfüllt, sei es als Stimmung einer Landschaft, als seelische Atmosphäre, als „Lied in allen Dingen“ oder als Erhabenheit des Weltalls. Musik stellt „das reine, von allem abgesonderte Leben in der Natur und im Menschen dar“, sagt Heinse (V, 112). Hier ist eine der hauptsächlichsten Wesensbestimmungen der absoluten Musik ausgesprochen, die später besonders Tieck und Wackenroder entwickelt haben¹⁵. Die Instrumentalmusik, heißt es an einer anderen Stelle (V, 241), drückt „die stummen Gefühle“ singender Personen und einer ganzen Gesellschaft aus sowie „alles Leben der Natur, das sich durch merkliche Bewegung äußert“.

Zusammenfassend antwortet Heinse auf unsere Grundfrage: „Was ist Musik überhaupt? Wenn ich nicht irre, so ist sie die Kunst, durch gemessene Töne das Leben im Menschen und alles, was sich in der Natur durch Ton und Bewegung äußert, darzustellen“ (231 f.). Das ist gewiß eine einseitige Definition, und ihre Zeitbedingtheit liegt zutage. Aber sie ist nicht gänzlich zeitbeschränkt, sondern trifft, wie Herders Satz vom musikalischen Schwingen und Gleichgewichtsspiel, ein Teilmoment der Musik aller Völker, von den Naturvölkern bis zur Gegenwart, einschließlich derjenigen Verhaltensweisen *senza espressione*, die durch Negation auf das Negierte hinweisen.

¹⁴ s. a. Heinse, V, 250 ff.

¹⁵ s. a. MGG, Artikel *Absolute Musik*.

6. Musik als höchstes Muster einer zusammenstimmenden Ordnung

„Die Musik unterscheidet sich von der gewöhnlichen Aussprache durch bestimmt abgemessene Töne“ (Heinse V, 351). Dieser Wesenszug ist seit dem Altertum allenthalben festgestellt worden und findet sich auch bei Riedel, den Herder als Feuerkopf von 25 Jahren bekämpft hat. Damals hielt er ihm entgegen: „Wer kann Töne messen? wer kann Farben hören?“ (IV, 137). Beides stellte er damals auf die gleiche Stufe, und in seiner Begeisterung für die neu zu würdigenden ästhetischen und Ausdrucks-Qualitäten verkannte er zunächst die Bedeutung der quantitativen und harmonischen Verhältnisse in der Musik (IV, 108, 113 u. a.). Doch sah er schon damals, daß der vorgeschichtliche Schritt von der „Ursprache“ zur Tonkunst darin bestand, „Ton für Ton und Tonfolge als solche zu kultivieren“ (116). Der reife Herder aber schließt sich mit Entschiedenheit der Tradition an, nach welcher Maß und Harmonie einen konstitutiven Grundzug im Wesen der Musik bilden. Diese erscheint ihm nun als „das höchste Muster einer zusammenstimmenden Ordnung“ (XV, 228). Sie ist nicht nur eine Ordnung unter anderen, sondern Ideal und Modell einer solchen, und zwar einer zusammenstimmenden, welche sich von anderen, nur zusammenpassenden durch Präzision auszeichnet. Nunmehr nennt er den Wohlklang, den das Ohr empfindet und die Kunst entwickelt, „die feinste Meßkunst, die die Seele durch den Sinn dunkel ausübet“ (XIII, 138), und steigert so die berühmte Definition der Musik von Leibniz. Das frühere, im Anschluß an Rousseau genannte Bedenken, ein genialer Musiker sei doch mit anderen Dingen beschäftigt als mit Messen und Rechnen, ist nun relativiert; es wird von einem der Gesprächspartner in der *Kalligone* vorgetragen und von einem verständigeren widerlegt: Jenes Rechnen ist unbewußt. „Nicht wir zählen und messen, sondern die Natur; das Clavichord in uns spielt und zählet“ (66 f., 70).

Diese Einsichten stehen im Zusammenhang mit leitenden Ideen der Gestalttheorie, welche, wie viele Ideen, die im 19. und 20. Jahrhundert durchgeführt wurden, bereits von Herder ausgesprochen worden sind. Entgegen der Annahme, von der sowohl Kant als auch die Konstruktivisten unter den Musikern und Politikern ausgehen, daß nämlich das sinnlich Wahrgenommene an und für sich ungestalt sei und erst der Verstand Ordnung hineinbringe, stellt Herder die Ursprünglichkeit von Gestalten fest. „Der Mensch denkt in Gestalten . . . Was er siehet, sind Gestalten“ (17, 119). Harmonische Intervalle zeichnen sich vor anderen Intervallen aus wie die gerade Linie unter den Linien oder das Quadrat unter den Figuren (70). Unsere Wahrnehmungswelt, das Material der Kunst, ist nicht gänzlich roher Stoff, der beliebig geformt werden könnte und im Laufe der Geschichte geformt worden ist, sondern in natürlichen Ordnungen und prägnanten Gestalten vorgeformt¹⁶.

Herders Rehabilitierung der Harmonie ergab sich aus der Entwicklung seines eigenen Denkens, doch könnten ihn Darlegungen Heinses mitbestimmt haben. Dieser hat besonders nachdrücklich darauf hingewiesen, daß das Ohr Zahlenverhältnisse nicht nur ungefähr schätzt, wie das Auge, sondern mit erstaunlicher Präzision haargenau trifft. „Das Ohr ist gewiß unser richtigster Sinn . . . Das geübteste Aug' eines Malers und Meßkünstlers ist bei weitem nicht imstande, nur so die leichten Ver-

¹⁶ s. besonders Wolfgang Metzger, *Psychologie*, Darmstadt 2/1954.

hältnisse der Hälfte, Drittel, Viertel, Fünftel und Sechstel einer Linie . . . auf ein Haar zu treffen, geschweige die schweren Verhältnisse", welche Geigenvirtuosen in verwegenen Sprüngen und Läufen richtig greifen. Auf diesem präzisen unbewußten Rechnen beruht ein Charakterzug und ein besonderer Wert der Musik. Sie gibt „unter allen Künsten der Seele den hellsten und frischesten Genuß“ (V, 54 f.).

7. Musik als sinnlich-geistiges Konkretum

Nicht als ein Fach, sondern als Leitstern verstanden, war „Ästhetik“ die Losung, das Kunstwerk als Konkretum zu erfassen und die Musik als „ein Meer von Schall und Maß und Lieb' und Tanz und Leben“ (Herder XVI, 269). Schall und Maß, auf deren Darlegung der theoretische Verstand sich gern beschränkt, bilden nur das Gerippe des Organismus; eine Wissenschaft aber, welche ein hinlängliches Gesamtbild vom musikalischen Kunstwerk erstrebt, muß auch die anderen Schichten voll berücksichtigen: sinnlichen Klang, vitalen Schwung, seelischen Ausdruck, geistigen Gehalt. Sie muß den „erquickenden Atem des Lebens“ als Herz der Musik erfühlen und spüren lassen. Die nicht rationalen Seiten und Schichten hervorzuheben, erschien im Kampf gegen den Rationalismus als besonders wesentlich. Das Eigentümliche der Kunst besteht nicht im sensuellen Reiz für sich, wie bei Genußmitteln, aber auch nicht in geistigen Inhalten für sich, wie in Philosophie und Wissenschaft, sondern in der Versinnlichung des Geistes und Vergeistigung des Sinnlichen. Das war ein Leitgedanke jener Blütezeit der deutschen Ästhetik; namentlich Hegel hat ihn in prägnanten Formeln ausgesprochen.

Herder rühmt besonders in der frühen Schrift den sinnlichen, aber zugleich beseelten Klang (IV, 27 f., 132 ff.). Wenn er dabei den einzelnen Ton gegen den harmonischen Zusammenklang ausspielt, so meint er nicht nur den Ton als Monade, sondern zugleich Gesamtqualitäten, wie die durchgehende Klangfarbe (im Unterschied zu Strukturqualitäten, wie das mehrstimmige Gefüge). Heinse schwelgt geradezu in der Darstellung einer Stimme oder anderer Schönheiten des klanglichen Vordergrundes (V, 257 f. u. ö.). „Die vortrefflichsten Noten sind dürres Geripp, wenn ihre Melodien nicht durch solche Stimmen schön und reizend und jugendlich lebendig in die Seele gezaubert werden“ (36). Einmal sagt er sogar überspitzend: „Das Höchste der Kunst besteht im lebendigen Vortrag und in der Aufführung“ (71). Nur klang- und lebensvolle, gefühlsstarke und eindringliche Musik bringt es zustande, daß auch der Inhalt, der Sinn gesungener Worte in die Zuhörer „mit seiner ganzen Stärke und Fülle übergeht“ (14).

Vom Konkretum führen zwei Wege zu abstrakteren Formen: Wesensverengung und Verinnerlichung. Beide Autoren eifern gegen rationale Austrocknung der Musik wie gegen ihre Verflachung zu „inhalt- und wesenlosem Amusement“. Auch Heinse betont: „Wo kein Stoff, kein Gehalt ist, ist bei der schönsten Form nur Traum und Schatten und ein leeres Luftgebilde“ (V, 127). Besonders Herder aber rühmt andererseits die Verinnerlichung und Vergeistigung, welche die Musik durch die Trennung vom Tanz oder das Oratorium durch die Trennung von der Bühne gewonnen hat. „Ohne zerstreuenden, das Auge lockenden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam, wie eine Vestale“, tritt die Musik „in eine unsichtbare geistige Sphäre“ (XXIII, 560).

8. Ausblick

In fruchtbarer Weise hat Herder die Idee der „Musica humana“ aufgenommen und weitergeführt. Er sieht den menschlichen Organismus als ein Gleichgewichtssystem an, das auf Zusammenstimmung der in ihm wirkenden Kräfte und das Gefühl dieser Zusammenstimmung angelegt ist¹⁷. Harmonisch-rhythmische Musik, diese „*Kunst der Menschheit*“, hat dafür dreifache Bedeutung: Sie ist strukturanalog; darum belebt und kräftigt sie diese lebendige Ordnung durch ihr Gleichgewichtsspiel, das der Musizierende oder Hörende mitspielt, sie ist ihm objektiv zuträglich und wird subjektiv als wohltuend empfunden; dementsprechend hat sie drittens im Laufe der Zeiten die Entwicklung des Menschen zur Ausprägung des in ihm angelegten Wesensbildes mitbestimmt und könnte es weiterhin tun, wenn sie wirkliche Musik bleibt. Denn nur was das Gefühl des menschlichen Daseins „*erhält, fördert, erweitert, kurz, was mit ihm harmonisch ist*“, das nimmt jeder Sinn des Menschen gern an; was es dagegen beängstet, angreift und befeindet, wird als widrig empfunden (XXII, 30). „*Die Musik spielt in uns ein Clavichord, das unsere eigne innigste Natur ist*“ (68). Darauf beruht ihre Bedeutung für die Geschichte der Menschheit: „*Durch Musik ist unser Geschlecht humanisiert worden; durch Musik wird es noch humanisiert*“ (XVII, 172). Die Möglichkeiten einer dehumanisierenden Wirkung hat Herder noch nicht erwogen.

Auch den Ideenkreis der „Musica mundana“ hat er an bemerkenswert vielen Stellen seiner Dichtungen und Prosaschriften aufgenommen und auch ihn schleppt er nicht epigonal als gelehrtes Gedankengut aus alter Zeit fort, sondern er fügt ihn in das veränderte Weltbild ein und führt ihn produktiv weiter. Nicht nur die Analogie einfacher Zahlenverhältnisse, die Zugehörigkeit zur „*mathematischen Vernunft in der Welt*“ (XVI, 518), erscheint ihm als wichtig, sondern auch das besondere Verhältnis der Musik zur Welt des Werdens und Vergehens und zur *Natura naturans* als dynamischem Prinzip, zum „*inneren Leben der Natur*“. Ferner hat er den fruchtbaren Gedanken weitergedacht, daß nicht nur das Tonreich, sondern auch das musikalische Kunstwerk mit seiner Polyphonie und Form als Sinnbild des Kosmos erscheinen kann, wenn man es mit jener besinnlichen Kontemplation hört, welche Herder „*die Andacht*“ nennt.

Der junge Herder war sich bewußt, kein geschlossenes System zu bieten, sondern einen Entwurf derjenigen Wissenschaft von der Musik und ihrer „*Unterwissenschaften*“, die er mit dem damals aufsteigenden Leitbegriff „*Ästhetik*“ nannte. „*Wir gingen auf ungebahnten Pfaden und hatten mehr vorzuzeichnen, was geliefert werden sollte, als was geliefert wäre*“ (IV, 126). Ist dieser Entwurf später ausgeführt worden? In mancher Hinsicht durch Hegel, in anderer durch die Gesamtheit des Höhenzuges bis Nietzsche, in noch anderer durch neuere Richtungen, wie Phänomenologie und Gestalttheorie. Aber es würde der Musikwissenschaft zum Nachteil gereichen, wollte sie annehmen, seine Anregungen und diejenigen so bedeutender Zeitgenossen, wie Hamann, Goethe, Heinse, seien nunmehr erschöpft. „*Wir werden von ihnen immer wieder zu lernen haben.*“

Ich widme diesen Aufsatz dem verehrten Lehrer Joseph Müller-Blattau.

¹⁷ Vgl. Springmeyer, S. 2 ff.

Johannes Brahms und Theodor Kirchner

Mit ungedruckten Briefen Th. Kirchners*

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Theodor Kirchner (1823–1903) ist heute nur dem Namen nach bekannt, doch nimmt er in der deutschen Klaviermusik der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen bevorzugten Platz ein, da er die von Schumann und Mendelssohn, unter deren persönlichem Einfluß er in Leipzig zum Musiker erwuchs, gepflegte Form des kleinen Klavierstücks in ganz persönlicher Weise ausbaute und bereicherte und hier eine Meisterschaft entwickelte, die derjenigen von Robert Franz im Liede mindestens gleichkommt. Er komponierte fast ausschließlich Klaviermusik, die die Hochschätzung der besten Zeitgenossen wie Wagner, Liszt, Bülow, Grieg, Gottfried Keller und Th. Billroth errang, zu denen er auch in einem guten menschlichen Verhältnis stand. Besonders herzlich war die Beziehung zu Brahms.

Die beiden lernten sich 1856 auf dem Düsseldorfer Musikfest kennen. Kirchner war damals, seit 1843, Organist in Winterthur, das er zu der wichtigsten Zentrale des Schumannschen Schaffens in der Schweiz machte. Hier spielte er als einer der ersten das erste Klavierkonzert von Brahms, der wohl schon vor 1856 durch Clara Schumann, der sich Kirchner nach ihres Gatten Tode besonders nah verbunden fühlte von Kirchner erfahren hatte. 1863 übersiedelte er nach Zürich. Seit 1856 erscheint Kirchner viel im Brahmsschen Briefwechsel, so besonders in dem mit Clara. Nie vergißt Brahms die hohe Begeisterung und Sachkenntnis Kirchners, der keine Note entgehe, hervorzuheben, er läßt ihn grüßen, erbittet sein Bild, berichtet, wie gerne in Wien Kirchnersche Kompositionen gehört würden, nennt sie das Zarteste vom Zartesten, wirbt für sie und erkundigt sich nach den Fortschritten des Kirchnerschen Schaffens — wie er andererseits dafür sorgte, daß der Freund ein Exemplar jeder neuen Komposition erhielt. Was Kirchner für die Pflege seiner Musik in der Schweiz bedeutete, wußte Brahms genau. Wir erfahren, daß Kirchner in dem geselligen Hause des Verlegers Rieter-Biedermann mit Vorliebe Brahms spielte und so den Verlagsbeziehungen vorarbeitete, die sich seit 1861 immer fruchtbarer gestalteten. Wir sehen Brahms 1865 zum ersten Male in der Schweiz. Er dirigierte in Zürich seine D-Serenade, spielte in einem Privatkonzert mit gemietetem Orchester, das von Kirchner geleitet wurde, sein d-Konzert und dirigierte dann die A-Serenade, gab auch anschließend mit Hegar und Kirchner eine Kammermusiksoiree in Winterthur. Im April 1866 kam Brahms erneut in die Schweiz, diesmal zu längerem Aufenthalt. Zuerst war er Gast seines Verlegers Rieter-Biedermann im Schanzengraben in Winterthur, im Mai siedelte er für etwa vier Monate nach Zürich über und wohnte am Zürichberg in einem Bauernhaus in Fluntern, während Kirchner unten in der Stadt im „Blauen Himmel“ hauste. Brahms' Zeiteinteilung ist bekannt: Er stand um 5 Uhr auf und arbeitete bis 10, streifte dann im Wald herum oder ging in das Museum oder in die Bibliothek. Von da ab war der Tag der Geselligkeit und Erholung geweiht, an der Kirchner gern

1 Aus der 1944 abgeschlossenen, noch ungedruckten ausführlichen Kirchnermonographie des Verfassers.

teilnahm. Sie spielten einander vor oder zusammen vierhändig, aßen gemeinsam zu Tisch und machten Ausflüge. Auch erfuhr Kirchner manches von Brahms' innerem Leben, so wenn er Zeuge der seltenen, aber tiefgehenden Verstimmungen des Meisters wurde. Sie liebten, zusammen mit Hegar, auch einen guten Musikantentrunk, so daß Brahms dann auch die Nacht bei Kirchner blieb, es kam vor, daß so stark gezechet worden war, daß sie nicht zur Zeit aus den Betten fanden und eine Gelegenheit versäumten. Die beiden verabredeten auch bald das Du, hatten sie doch in der — bis zum Knotigen gehenden — Ungezwungenheit, dem Musikfanatismus, der Vorliebe für Witz und Behagen, Trunk und solide Männerfreundschaft manches Gemeinsame. Wir wissen, daß sie seither in Briefwechsel standen, wenn auch erst zehn Jahre später Briefe erhalten sind. Die Antworten von Brahms sind bisher nicht aufgefunden worden, von Kirchner haben wir 15 z. T. längere Schreiben¹. Wer die umfangreiche Korrespondenz dieses unsteten und unbändigen, aber auch idealistischen und ehrlichen, gebildeten und geistreichen Menschen, besonders mit den Verlegern, kennt, wird ihn auch in den Briefen an Brahms wiederfinden.

Das erste erhaltene Lebenszeichen stammt aus Würzburg, wo Kirchner von 1873 bis 1876 Direktor des Konservatoriums war; aber geregelte Amtstätigkeit lag ihm gar nicht, und so schrieb er kurz vor seinem, nur halb freiwilligen Rücktritt:

Würzburg d. 7. Sept. 75

Lieber Freund,

Warum sollst Du nicht auch einmal etwas unangenehmes haben, z. B. einen ganz kurzen Brief von mir. Du mußt wenigstens gestehen, daß ich bis jetzt noch keinen unmäßigen Gebrauch von dieser Art Menschenquälerei gemacht habe.

Besonders schön werde ich nicht schreiben, da ich nicht gewiß weiß, ob Du den Brief erhältst, d. h. noch in Ziegelhausen bist. Hätte ich darüber Gewißheit, so wäre ich wahrscheinlich selbst gekommen, um Deine Meinung über eine Lebensfrage zu hören. Ich muß nemlich meine hiesige Stellung aufgeben und werde nächste Ostern von hier weg gehen. Freund Levi könnte Dir genau sagen, wie das gekommen ist. Mir erlaß es vorläufig. Um nun mit meiner Frau und 2 Kindern weiter fortvegetieren zu können, möchte ich in eine Stadt ziehen, wo es mir möglich ist, gut bezahlte Stunden zu bekommen. Leipzig z. B. scheint mir nicht der rechte Ort zu sein. Wie wäre es wohl mit Hamburg? Es kommt mir vor, als ob dort noch Platz für mich sein sollte. Vielleicht widerstrebt es Dir, einen Rath zu geben. Doch wenn ich Dich darum bitte und Dir versichere, daß Du nicht verantwortlich gemacht wirst, thust Du es doch vielleicht?

Meine Frau läßt Dich freundlich grüßen. Wir hofften so halb und halb, Dich einmal hier zu sehen, aber es kamen gewöhnlich andere Leute, und bisweilen auch die nicht.

Also sei herzlich begrüßt und wenn Du kannst und magst, so schreib recht bald ein Wort Deinem

Th. Kirchner.

Würzburg d. 2. Oct. 75.

Lieber Brahms,

Die Cigarren betreffend muß ich Dir doch noch vorher bemerken, daß der Zoll für 300 Stück ohngefähr 15 hiesige Gulden betragen würde. Die Cigarren selbst (300 Stück) kosten

² Originale im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

24 Gulden. Das Porto beträgt wenig und müßte, wie der Lieferant versichert, in Wien bezahlt werden. Wenn Dir es so recht ist, besorge ich die Sachen Deinem Wunsche gemäß. Die Cigarren sind in Kisten von 100 Stück. Deshalb entweder 200, 300 oder —.

Deine neuen Liebeslieder habe ich durch Simrock erhalten und bin Dir außerordentlich dankbar dafür. Wünschte, daß jeder Mensch so viel Freude daran hätte, wie ich! Mit einer gewissen künstlerischen Schamröthe sende ich Dir die versprochenen 2 Hefte Klavierstücke von mir.

Außerdem ist nicht viel erfreuliches zu berichten. Mein Entlassungsgesuch ist schleunigst angenommen worden und werde ich also vom 15. Februar 76 nicht mehr hier, sondern wahrscheinlich in Leipzig sein. Natürlich ist mir das Directorspielen bis dahin eine sehr peinliche Situation. Wir eröffnen seit gestern die Musikbude u. es hat den Anschein, daß es eine Kleinkinderbewahranstalt bleibt. Die Levischen jungen Heißsporne scheinen mir sehr harmlose junge Leute zu sein, die schon jetzt froh sind, wenn keine Musik gemacht wird.

Melde mir doch auf einer Correspondenzkarte, ob und wie viel ich Cigarren schicken soll. Meine Frau, die zwei Schweizer grüßen bestens.

Dein

Th. Kirchner.

Würzburg d. 19. Nov. 75.

Lieber Freund,

Ende nächster Woche reisen wir nach Leipzig ab und ich will Dir nun in aller Eile noch meinen herzlichsten Dank sagen für die veranlaßte Uebersendung Deines neuen Quartettes, das, wie C. F. Becker so schön von Bach sagt: „neu, kühn u. genial“ ist. Doch wenn ein Mensch am einpacken ist, so kann er auch mit der schönsten Musik nichts anderes thun als sie mit einpacken. — Unser biederer Freund in Winterthur schrieb mir letzthin, daß Du nichts dagegen habest, wenn ich Dein Quartett vierhändig setze. Die ersten Tacte habe ich schon fertig, finde aber, daß die Sache später etwas schwieriger wird, besonders wenn es auch für Säuglinge spielbar werden soll. Doch ich bin auch der Ansicht, daß man es so leicht als möglich spielbar machen muß. Dummerweise bin ich jetzt mehr als je in der Lage, Geld verdienen zu müssen und fürchte, daß so eine Arbeit nicht bezahlt wird vom edlen Eidgenossen. Weiß auch garnicht, was man dafür verlangen könnte. — Waren denn die Cigarren gut? Manche Kisten sind bisweilen minder. Meine Frau läßt freundlich grüßen und wir hoffen, daß Du Dich wohler befindest als gegenwärtig Dein

Th. Kirchner,

Mitglied der Bachstiftung.

Seit 1876 befand sich Kirchner also in Leipzig. Hier wurde seine wirtschaftliche Lage immer schwieriger, zumal er es nicht verstand, sich mit den maßgebenden Kreisen gut zu stellen. Doch ging sein Schaffen unentwegt weiter: In elf Jahren erschienen 60 Originalwerke. Daneben erlangte Kirchner Ruf als feinfühlig Bearbeiter klassischer und romantischer Werke, nicht nur für das Klavier, sondern auch für mehrstimmige Besetzung. Brahms schätzte ihn besonders als Bearbeiter seiner eigenen Werke, und es ist schade, daß wir nicht die Antworten des größeren Meisters besitzen, die zweifellos einen Blick in seine künstlerische Werkstatt freigegeben hätten. Wie aus den in den Archiven von Kistner & Siegel, Breitkopf & Härtel, Simrock u. a. liegenden Abrechnungen zu ersehen ist, wurde Kirchner für seine Tätigkeit gut bezahlt, so erhielt er von Simrock für sieben arrangierte Brahmslieder 700 M. Von Leipzig aus schrieb er:

Leipzig d. 4. Aug. 1877.

Lieber Freund!

Darf ich Dir in nächsten Tagen Deine Händelvariationen in 4händiger façon schicken? Es liegt mir daran, daß Du mit Allem einverstanden bist was ich möglicherweise verbrochen habe. Solltest Du irgend etwas anders wünschen, so denke ich, daß Du es sehr ungenirt sagen wirst. Ich habe möglichst wenig daran verschönert und bisweilen kleine Verdopplungen riskirt, wenn es mir nöthig schien, dem Dinge einen etwas vierhändigen Anstrich zu geben. Habe mich übrigens diesmal der höheren Abschreibekunst mit vielem Vergnügen befließigt. Heute werde ich mit der Fuge fertig. Schreib mir also recht schnell auf einer Karte, ob und wohin ich schicken soll und sende mir dann das Manuscript auch recht bald zurück, damit ich's an Breitkopf & Härtel liefern kann! Kommt bald was neues? Es lechzt darnach Dein Dich herzlich grüßender

Theod. Kirchner.
(Nordstraße 20).

Leipzig, August 77.

Lieber Freund,

Jedenfalls ist es mir lieb, wenn Du Dir die Mühe nimmst, die Var. recht genau durchzusehen. Zur Erleichterung schicke ich sogar Dir die Originalausgabe mit und einige Notizen. Als ich die Variationen zum erstenmale mit vierhändigen Augen ansah, bemerkte ich denn sogleich, daß ein Anderer als der Urheber kaum das Recht hat eine Note zu ändern und eigentlich nur abzuschreiben braucht. Habe nun daher möglichst wenig hinzugefügt und überlasse nun Dir, auch dieses wieder zu streichen.

Sieh Dir also an:

Var. 1. die ersten 2 Tacte des 2ten Theils.

„ 2. Verdopplung 3. u. 4. Tact.

„ 3. Verdopplung.

„ 4. Ist bloß abgeschrieben. Soll da was anderes werden?

„ 5.

„ 6. etc. Doch es ist langweilig und nützt nichts in dieser Weise fortzufahren. Du wirst ja sehen.

In Var. XVI würde ich die 2 mit rothem ? bez. Stellen eine Octav tiefer gelegt haben, wenn ich dürfte.

In XXI wollte mir scheinen, als ob die Vorschläge amüsanter mit der linken Hand zu spielen wären. Aber nicht durchgängig im 2ten Theil.

Auf dem Bogen mit XI bezw. in der Fuge möchte ich wissen, ob es besser wäre, im 2ten Tact dem Baß die Sechszehntelbewegung zu geben und später im 8. Tact auf derselben Seite die syncopirte Bewegung oben und nicht unten.

Kurz und gut: Es liegt mir daran, daß Alles nach Deinem Wunsche wird und wir eine schöne vierhändige Ausgabe dieser schönen Variationen bekommen. Ich habe noch niemanden erbt, der mich getadelt und zurecht gewiesen hat.

So viel für heute. Außer Bernsdorff grüßen Dich alle braven Leipziger, besonders Dein

sehr ergebener

Th. Kirchner,
der gern wo anders wäre.

Ist Var. XXIV nicht eigentlich 12/8 Tact?

Leipzig d. 19. Oct. 79.

Lieber Freund,

Gestern Abend sind wir erst von Hosterwitz hierher zurückgekehrt, sonst wären die gewünschten Davidsbündler wahrscheinlich schon in Deinen Händen. Herr Astor hat den Brief aber nicht nachgeschickt. Er soll zur Strafe noch heut die Verpackung besorgen. Wenn es geht, lege ich einige neuere Clavierwischgen von mir dazu. Weiß aber wirklich nicht mehr, was Du schon hast. Besten Dank für das Violinkonzert! Auf die Violinsonate und neue Klavierstücke freue ich nicht unsäglich, denn andere musikalische Freuden hat man doch nicht mehr heut zu Tag. Am Montag hörte ich in Dresden Dein Streichquartett in Amoll von Rapoldi spielen. Sehr glatt rasirt vorgetragen und nicht so, wie ich es wünschte. Aber dem Beethoven op. 135 gings nicht besser. Den guten Dresdnern gefiel's aber sehr. Sonst gehts mir fast so schlecht als ich verdiene. Der Leipziger Winter gähnt mich an mit ungöttlichen(?) Gewandhausconcerten, in die [ich] nicht gehe.

Unser Tauschgeschäft möchte ich nicht aufgeben, da ich in allen Fällen im Vorthail bin. Lebe wohl und erfreue mich und einige andere recht oft mit neuen Sachen! Es grüßt Dich herzlich Dein

Th. Kirchner.

Bitte an Billroth Grüße zu sagen!

Leipzig d. 16. März 83.

Lieber Brahms,

War mir eine große Herzenserleichterung, daß Du nicht ganz unbefriedigt über meine Bearbeitung Deines Sextetts zu sein scheinst. Ich hab' mir wenigstens Mühe damit gegeben, aber es ist immer eine heikle Sache, wenn man des Autors feine Nase im Hintergrunde spürt. Du hast Dir die Correctur sehr genau angesehen, wie es scheint, und es wird mir schwer, noch Stichfehler zu entdecken. In der Partitur sind mehr! Na, die Dummen müssen in 100 Jahren auch noch einen Spaß haben.

Ich sollte meinen, daß diese beiden Trios den Triospielern eine willkommene Gabe sein müßten. — Wir bleiben noch bis Juni hier. Vor Dresden grauts mir, aber es hilft nichts — es muß probirt werden.

Noch besten Dank für die von Dir beauftragte Zusendung Deiner neuen Werke. Leider kann ich nicht Gleiches mit Gleichem vergelten. Nun, vielleicht in jener Welt! Unterdeß grüßt Dich herzlichst

Dein Th. Kirchner.

Von 1883 bis 1890 wohnte Kirchner in Dresden, wo er am Konservatorium eine schlecht bezahlte Stelle innehatte. Seine finanzielle Lage besserte sich keineswegs, hinzu kamen Altersleiden, Krankheiten in der Familie und persönliche, nicht immer unverschuldete Reibereien. Kirchner war, wie aus den folgenden Briefen hervorgeht, gezwungen, viele seiner kostbaren Schumann- und Mendelssohn-Autographen zu verkaufen, doch fand er immer wieder gute und großzügige Freunde, die ihn weitgehend unterstützten, allen voran Brahms, Herzogenbergs, Stockhausens und sein Verleger Hofmeister. Dieser veranlaßte auch eine Sammlung zu des Komponisten Gunsten, die über 30 000 Mark einbrachte, von deren Zinsen zusammen mit anderen Zuweisungen der alternde Meister ein wenigstens einigermaßen gesichertes Dasein fristen konnte. Besondere Freude war für Kirchner immer die leider karge Anwesenheit von Brahms, mit dem er sogar 1887 eine Italienreise machte, mit Simrock zusammen, der Kirchner dazu eingeladen hatte.

Die gute Absicht erkannte der Gealterte zwar an, aber seine Seele war dem Zauber des Südens nicht mehr gewachsen, wie sie es vor zehn Jahren noch gewesen wäre. Brahms zweifelte von Anfang an, ob der Freund noch derartiges genießen könnte. Später schreibt er an Clara Schumann und die Engelmanss humoristisch resigniert, wie Kirchner auf der Reise das Fachsimpeln und Raunzen über „*Gewandhaus, Signale, Senff, Fritsch u. dgl. schöne Sachen*“ nicht lassen konnte, was Brahms auf die Nerven fiel. Wir haben drei Briefe aus diesen Jahren, die den Verkauf des Manuskripts von Schumanns „*Davidsbündlertänzen*“ an Brahms betreffen.

Dresden d. 15. Dez. 86.

Verehrter Freund,

Du wirst mir hoffentlich verzeihen, daß ich erst heute auf Deine Karte antworte. Ich war seither in einer recht üblen Verfassung und gänzlich unfähig nur ein Wort zu schreiben. Nun fühl ich mich heut etwas wohler und will versuchen meiner alten Leidenschaft wieder zu fröhnen. Herr Astor hat Dir, wie es scheint, mitgeteilt, daß ich beabsichtige, die Sch. H. [= Schumannhandschrift] zu verkaufen. Du wirst wohl fühlen, daß mich dazu nur die Noth treiben kann, denn ich trenne mich äußerst ungern davon und es widerstrebt mir auch aus anderen Gründen, die Du gewiß auch nachfühlst, ohne daß ich sie ausspreche. Daß ich nun also, wenn ich die H. fortgebe, sie am liebsten in Deinen Händen wüßte, versteht sich von selbst, daran habe ich schon immer gedacht. Aber, du Lieber Gott, ich brauche Geld um einige Zeit mit etwas verminderten Sorgen leben zu können. Für eine Bagatelle kann ich mich nun nicht entschließen, die H. fortzugeben und was ich beanspruche, nemlich 3 000 Mark — wollen die brozenhaften Sammler solcher Sachen nicht geben. Für heut nur die Versicherung, daß namentlich die Davidsb. Tänze nicht weggegeben werden, ohne daß Du vorher davon benachrichtigt bist. Vielleicht finden sich für Ouv. Scherzo u. Finale und das 2te Trio zwei brave Menschen. Unterdeß wünsche ich Dir recht fröhliche Festtage, und sage mir gelegentlich ganz offen, was Du Puncto der berührten Angelegenheit denkst. Es grüßt Dich Dein

Th. Kirchner.

Dresden d. 20. Dez. 1886.

Lieber Freund,

Bitte, verstehe mich nicht miß. Ich nenne nicht alle Leute Brozen, die nicht 3 000 M. zahlen wollen, aber ich hatte nur vor, derartigen Leuten, die man annähernd so bezeichnet, die H. nicht unter diesem Preise zu überlassen, und auch dann hätte es mich immer noch im innersten gedrückt und wäre mir gewesen, als wenn ich silberne Löffel gestohlen hätte. Daß ich Dir nun die H. am liebsten überlasse, versteht sich ja von selbst und fällt für mich dann auch fatale moralische Qual weg — also: wenn Du aus Neigung zu den Sachen selbst und auch zu mir 1500 M. geben willst, so wäre die Angelegenheit erledigt und Du brauchst nur an Herrn A. Röthing (Fa. Hofmeister) (der die H. gegenwärtig in Verwahrung hat) oder auch an Herrn Astor Dich zu wenden und mit ihnen abmachen.— Sonst geht es Dir gut? Bekommen wir bald etwas Neues? Sei herzlichst begrüßt von Deinem

Th. Kirchner.

Dresden, d. 30. Dez. 1886.
Schnorrstr. 16.

Lieber, verehrter Freund,

für heut nur schnell ein kurzes Wort des Dankes für das was Du mir zu Liebe thust. Daß Du es thun kannst ist mir eine große Freude. Nicht immer war es denen, die Fleiß und

Genie haben, vergönnt, in solchen Dingen ihrem Herzen zu folgen. Sei überzeugt, daß ich tief empfinde, wie unschön es von mir ist, daß ich Geld von Dir annehmen muß — aber es geht eben nicht anders. Und nun nimm meine lieben Davidsbündler freundlich auf. Gerade von diesem Manuscript hätte ich mich am schwersten trennen können, wenn es in andere Hände als in die Deinen hätte kommen müssen. Kein anderes Werk von Schumann hat seit meiner Jugendzeit für mich den Duft so bewahrt, als gerade dieses. — Ich habe Röthing beauftragt, Dir das Ms. zu schicken und denke, daß er es umgehend thun wird.

Und nun sage ich Dir zum Schluß dieses Jahres Lebewohl mit den besten Wünschen fürs neue. Wenn es Dir wohl geht, haben ja viele Menschen Freude dadurch — besonders Dein

Th. Kirchner.

1890 veranlaßte eine von Kirchners Schülerinnen, Frau M. Schlüter, die Übersiedelung des stark verbitterten Meisters nach Hamburg, einen Ort, zu dem er schon früher manchmal gestrebt hatte. Man bemühte sich, ihm Unterrichtsstunden zu verschaffen, maßgebende Kreise der Hansestadt setzten sich dafür ein, wie wir aus dem Briefwechsel entnehmen, den die Tochter des Bürgermeisters Petersen Kirchners wegen mit Brahms führte. Dieser, der — wenigstens anfangs — nicht mit der Übersiedelung einverstanden war und ihn lieber nach Wien haben wollte, unterstützte den Freund mit jährlich etwa 1000 M., wenn er auch nicht in der Lage war, eine öffentliche Sammlung für ihn einzuleiten. Wie es Brahms' zartfühlender Natur entsprach, hielt er sich möglichst anonym und bat, die Summe als von einem Verehrer der Kirchnerschen Muse stammend zu bezeichnen.

Hamburg d. 4. Nov. 1892.

Mein verehrter Freund!

Dir gegenüber wird es mir eigentlich schwer, einen Dankesbrief zu schreiben, da ich das bestimmte Gefühl habe, daß Du Dir aus schönen Worten nicht viel machst und ganz genau weißt, daß ich Alles so empfinde, wie es ist. Wenn es nun auch bitter ist, Unterstützung zu brauchen, so erfüllt es mich doch mit Freude, ja mit einer Art Stolz, daß gerade Du so viel Interesse und Liebe für mich hast! Zu Dank ist Dir ja unsereiner jeden Tag verpflichtet! Jedenfalls kannst Du überzeugt sein, daß ich mich an Dingen in Deiner Musik erfreue, die wohl den meisten Anderen entgehen. Seit vielen Jahren denke ich immer, wenn ich selbst etwas mache: ob das wohl Brahms gefallen könnte? Und so möchte ich, daß es sogar einem, wie Du, wohl thut zu wissen, daß unter der großen Herde einer ist, der die Nase fürs feinste hat. Meine anderen Organe nehmen nach und nach etwas ab, besonders die Augen, aber von der musikalischen Nase ist immer noch etwas da. Möchtest Du ihr noch viel zu riechen geben! Dies für heut, und von Herzen! Dein

Th. Kirchner.

Hamburg d. 16. Dez. 92.

Lieber, verehrter Freund,

Als ich erfuhr, daß neue Klavierstücke von Dir herauskommen würden, hatte ich eine unbeschreibliche Sehnsucht danach, und endlich kamen sie und haben mir schon so viele Freude gemacht und meine Bewunderung erregt, daß ich Dir schon längst dafür hätte danken sollen — im stillen habe ich es jeden Tag gethan. Freue mich darauf, sie einmal von Dir selbst zu hören, denn keiner kann Deine Sachen so spielen, wie Du selbst. Ich selbst komme natürlich bloß mit den langsamen zurecht. Fiedler hat sie mir einigemal gespielt, so gut er kann. Mir

machts Freude, wenn derartige Leute sich Mühe damit geben. Wenn ich sagen sollte, welche meine besonderen Lieblinge darunter sind, so käme ich in Verlegenheit — Alle sinds! Sonst geht es schlecht hier zu — musikalisch. Aus Allem wird eine Frazze gemacht, und wie wenige fühlen das. Ohne recht bitter zu werden, könnte ich das meiste gar nicht schreiben. Meine persönlichen Sorgen, die ja nicht aufhören, können mir ja vollständig genügen. Leb wohl und habe Dank für Alles

Dein Th. Kirchner.

Hamburg d. 23. Dez. 92.

Wie herzlich dankbar ich Dir, lieber Freund, bin, kann ich Dir nicht sagen. Es sträubt sich mein Gefieder dagegen. Aber glaube es mir. Im Grunde bin ich stolz auf das Interesse, was Du überhaupt an mir hast!

Hier habe ich fast jeden Tag eine Stunde zu geben. Man bringt's doch weit in der Welt! Lesen und Schreiben wird mir recht schwer wegen zunehmender Augenschwäche. Das ist oft sehr störend. Sonst bin ich noch gesund und begreife oft nicht, daß ich Mendelssohn und Schumann gekannt habe, ehe sie verheirathet waren, und Schumann mit dem kleinen Kirchner gern spaziren ging, weil der ihn nicht im componiren von Davidsbündlertänzen störte. Wärest Du hier, so würde ich Dir einige kleine Dinger zeigen, die kein Verleger will, trotzdem sie sie nicht gesehen und gehört haben. Leider werden diese Leute immer gescheuter und immer dümmer

Dein

Th. Kirchner.

Hast Du das nachgelassene von G. Keller angesehen? Das war doch ein tüchtiger Kerl.

Hamburg d. 13. Dez. 93.

73. a. d. Strohhouse

Mein lieber, verehrter Freund,

Gestern Abend erhielt ich Deine neuen Klavierstücke. Das war ein große Freude für mich. Leider kann ich mich noch nicht an's Clavier setzen und sie spielen, da ich seit 4 Wochen im Bett liege und mich noch nicht rühren kañ vor Müdigkeit. Aber gelesen habe ich darin mit Wonne und weiß, daß die Sachen eine Quelle von Genuß für mich sein werden und daß Simrock wenigstens für mich nicht den Namen Brahms hätte darauf zu setzen brauchen, also tausend Dank!

Das schreiben strengt mich noch sehr an und deshalb unterlasse ich für heute, gute Worte für Schulz-Beuthen an Dich zu schreiben, worum er mich wiederholt gebeten hat und verzichte auch darauf, über musikalische Ohrfeigen zu berichten, die hier massenhaft und oft meuchlerisch versetzt werden und wovon Du sogar in der Ferne blaue Flecken bekommen müßtest.

Bülow soll wieder hier sein, aber immer noch in betrüblicher Verfassung. Leb wohl und gedenke freundlich Deines, soeben 70jährig gewordenen

Th. Kirchner.

Endlich hat uns ein gütiges Geschick den letzten Brief erhalten, einen Monat vor Brahms' Tod geschrieben. Der Empfänger hat ihn noch gelesen, doch ist zweifelhaft, ob er noch darauf antworten konnte.

Hamburg, d. 4. März 1897.

Verehrter Freund!

Gestern hörte ich zu meiner großen Betrübnis, daß es Dir garnicht gut ginge! Du warst mir immer ein so treuer und so über Alles verehrter Freund, daß ich immer noch nicht denken kann, daß es nicht noch besser werden könnte! Gott gebe es!

Dein Th. Kirchner.

Vor einigen Tagen hörte ich zum erstenmal Dein Parzenlied unter Sprengel. Ich war ganz ergriffen davon und von der Tiefe dieses Werkes.

Geistig bis zuletzt frisch, noch immer, wenn auch sparsam, schöpferisch tätig, allem Fortschritt dankbar geöffnet, überlebte der am Ende völlig Gelähmte, wenn auch nicht gern, den Freund um sechseinhalb Jahre. Man hat den Eindruck, als ob auch er in den letzten Jahren zum inneren Frieden kam. Er starb 80jährig am 18. September 1903 an einem Schlaganfall.

Das menschlich schöne, ja rührende Verhältnis der beiden Künstler, in dem Brahms nie seine Überlegenheit herauskehrt, Kirchner nie die Würde verliert, wird nicht nur in den hier mitgeteilten Briefen sichtbar, auch in Schreiben anderer Freunde von Brahms, in der Korrespondenz von Clara Schumann — darunter manchem Ungedrucktem — ersteht die Gestalt Theodor Kirchners als eines echten, urmusikalischen Romantikers, der den Besten seiner Zeit genug getan hat.

Neues Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach

zusammengestellt

VON HANNSDIETER WOHLFARTH, FREIBURG I. BR.

VORWORT

Im Jahre 1917 erschien im 56. Band der „Denkmäler deutscher Tonkunst“ das von Georg Schünemann angelegte „*Thematische Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach*“. Seither sind hinsichtlich des erhaltenen Bestandes J. C. F. Bachscher Kompositionen durch Kriegsverluste und kriegsbedingte Umlagerungen einerseits, sowie durch Neuentdeckungen und Richtigstellungen von bisher falsch zugewiesenen Titeln andererseits so weitreichende Veränderungen eingetreten, daß eine Neubearbeitung des Werkverzeichnisses als dringend notwendig erschien. Dank den Untersuchungen Paul Kasts¹ konnte der Verbleib derjenigen Manuskripte, die zum Bestand der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek in Berlin gehörten, weitgehend geklärt werden. Völlige Ungewißheit besteht hingegen noch über das endgültige Schicksal der Musikbibliothek des einstigen „Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung“ zu Bückeburg, einer Sammlung, die neben der Berliner Staatsbibliothek die meisten Manuskripte des Bückeburger Bach besaß. Diese Sammlung — seit 1935 dem ehemaligen „Staatlichen Institut

¹ Paul Kast: „*Die Bach-Handschriften der Berliner Staatsbibliothek*“ in Tübinger Bach-Studien, hrsg. von Walter Gerstenberg, Heft 2/3, Trossingen 1958.

für deutsche Musikforschung“ in Berlin angegliedert —, ist bei Kriegsende im Verlagerungsort in Schlesien verlorengegangen. Bezüglich der Auffindung einiger bislang unbeachtet gebliebener Arbeiten J. C. F. Bachs sei vor allem der Forschungen Karl Geiringers (Boston) gedacht². Auch betreffs der Richtigstellung von Falschzuschreibungen einiger Kompositionen gebührt diesem Forscher besonderer Dank.

In dem vorliegenden „*Neuen Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach*“ ist versucht worden, den heute bekannten Bestand der Kompositionen des Bückeburger Bach einschließlich der seit dem letzten Kriege verschollenen Titel neu zu sichten, wobei über das Schünemann-Verzeichnis hinaus eine möglichst chronologische Anordnung der Werke angestrebt wurde. Die Erweiterung des Verzeichnisses zu einem Incipit-Verzeichnis muß bis zur endgültigen Klärung der Frage nach dem Verbleib der verschollenen Manuskripte noch ausgesetzt werden.

Abkürzungen

a) Bibliotheken:

Bayr. Staatsbibl. München = Bayerische Staatsbibliothek, München

B. B. (Bln) = Ehemalige Preußische Staatsbibliothek, Berlin; z. Zt. Deutsche Staatsbibliothek, Berlin

B. B. (Mbg) = Ehemalige Preußische Staatsbibliothek, Berlin; z. Zt. Westdeutsche Bibliothek, Marburg (Lahn)

B. B. (Tbg) = Ehemalige Preußische Staatsbibliothek, Berlin, z. Zt. Universitätsbibliothek, Tübingen

Bibl. du Cons. Brüssel = Bibliothèque du Conservatoire Royal de Musique, Brüssel

Brit. Mus. London = British Museum, London

Fürstl. Stollberg. Bibl. Wernigerode = Fürstlich Stollbergische Bibliothek, Wernigerode

Libr. of Congress, Washington = Library of Congress, Washington

Libr. of the Moravian Church, Bethlehem = Library of the Moravian Church, Bethlehem bei Philadelphia (Pennsylvania)

Libr. of the Moravian Church, Winston-Salem = Library of the Moravian Church, Winston-Salem (North-Carolina)

Mus.-bibl. Bückeburg = Musikbibliothek des Fürstlichen Instituts für musikwissenschaftliche Forschung, Bückeburg

Nationalbibl. Wien = Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Öffentl. Bibl. Dresden = Öffentliche Bibliothek, Dresden

Stadtbibl. Lübeck = Stadtbibliothek, Lübeck

Univ.-bibl. Göttingen = Universitätsbibliothek, Göttingen

b) Singstimmen und Instrumente (sofern sie nicht im Originaltitel genannt werden):

Sopr. = Sopran; Ten. = Tenor; Fl. = Flöte; Ob. = Oboe; Fag. = Fagott; Hr. = Horn; Trp. = Trompete; Pk. = Pauke; Vl. = Violine; Va. = Viola; Vc. = Violoncello; Kb. = Kontrabaß; Cemb. = Cembalo; Klav. = Klavier; B. c. = Basso continuo; 4 st. = vierstimmig

² Karl Geiringer: „Unbeachtete Kompositionen des Bückeburger Bach“ in Festschrift Wilhelm Fischer, Innsbruck 1956 S. 99 ff.

c) Bibliographische und allgemeine Abkürzungen:

- autogr. = autograph
 DDT = *Denkmäler deutscher Tonkunst*, Leipzig 1892—1931
 Falck = Thematisches Verzeichnis der Werke von Wilhelm Friedemann Bach, in Martin Falck: „*Wilhelm Friedemann Bach*“, Leipzig 1913
 hrsg. = herausgegeben
 Ms. P. = Manuskript (Partitur)
 Ms. St. = Manuskript (Stimmen)
 obl. = obligat
 o. J. = ohne Jahresangabe
 o. O. = ohne Ortsangabe
 Schü = *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Christoph Friedrich Bach*, zusammengestellt von Georg Schünemann in DDT 56 (n. b. Schü = nicht bei Schü genannt)
 Terry = Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Christian Bach, in Charles Sanford Terry: „*John Christian Bach*“, London 1929
 vgl. = vergleiche
 Wotquenne = *Thematisches Verzeichnis der Werke von Carl Philipp Emanuel Bach*, hrsg. von Alfred Wotquenne, Leipzig 1905

A. INSTRUMENTALKOMPOSITIONEN

a) Werke für Orchester

I. Symphonien

1. „*Sinfonia e F à 8 Voci; Corno Primo, Corno Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Violino 1 e 2, Viola e Basso*“ in F
 [n. b. Schü] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) aus dem Jahre 1768 in: Libr. of the Moravian Church, Bethlehem.
2. „*Sinfonia e B à 8 Parti; Corno Primo, Corno Secondo, Oboe Primo, Oboe Secondo, Violino 1 e 2, Viola e Basso*“ in B
 [n. b. Schü] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) aus dem Jahre 1768 in: Libr. of the Moravian Church, Bethlehem.
3. „*Sinfonia in Db à 4; Violino Primo, Violino Secondo, Viola e Basso*“ in d
 [n. b. Schü] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) aus dem Jahre 1768 in: Libr. of the Moravian Church, Winston-Salem.
4. „*Sinfonia in E à 6 Voci; Due Corni, Due Violini, Viola e Basso*“ in E
 [n. b. Schü] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) aus dem Jahre 1769 in: Libr. of the Moravian Church, Winston-Salem.
5. „*Sinfonia*“ in D
 [n. b. Schü] 3 Sätze; komponiert um 1770. Partitur unbekannt. Klavierauszug in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, Heft 4 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1788. Originaldruck in: *Bibl. du Cons. Brüssel*.
6. „*Sinfonia à 2 Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso*“ in C
 [Schü VI/1] 3 Sätze; komponiert 1770, autogr. Stimmen in: B. B. (Bln) Ms. St. 278.
7. „*Sinfonia à 6; 2 Corni, 2 Violini, Viola e Continuo*“ in D
 [Schü VI/2] 3 Sätze; komponiert um 1770, verschollen³, vormals in: *Mus.-bibl. Bückeburg XIII/12*.

³ Der Vermerk „verschollen“ bezieht sich stets auf das Autograph des jeweiligen Werkes.

8. „*Sinfonia à 6; 2 Corni, 2 Violini, Viola e Basso*“ in G
[Schü VI/3] 3 Sätze; komponiert um 1770, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/10.
9. „*Sinfonia à 6; 2 Corni da Caccia, 2 Violini, Viola e Basso*“ in D
[Schü VI/4] 3 Sätze; komponiert um 1770, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/11.
10. „*Sinfonia à X parti obl.; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Violini, Viola e Basso*“ in D
[Schü VI/5] 4 Sätze; komponiert 1792, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/1.
11. „*Sinfonia à X parti obl.; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Fagotti, 2 Violini, Viola e Basso*“ in F
[Schü VI/6] 4 Sätze; komponiert 1792, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/20.
12. „*Sinfonia à 8; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso*“ in D
[Schü VI/7] 4 Sätze; komponiert 1793, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/14.
13. „*Sinfonia à 8; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso*“ in C
[Schü VI/8] 4 Sätze, komponiert 1793, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/19.
14. „*Sinfonia à 8; 2 Corni, 2 Oboi obl., 2 Violini, Viola e Basso*“ in G
[Schü VI/9] 4 Sätze; komponiert 1793, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/17.
15. „*Grande Sinfonie à 8 pour 2 Cors, 2 Hautbois, 2 Violons, Alto e Basse*“ in d
[Schü VI/10] 4 Sätze; komponiert 1794, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/9.
16. „*Sinfonia à 8 parti obl.; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso*“ in C
[Schü VI/11] 4 Sätze; komponiert 1794, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/13.
17. „*Sinfonia à 8 parti obl.; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso*“ in Es
[Schü VI/12] 4 Sätze; komponiert 1794, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII/16.
18. „*Sinfonia à 8; 2 Corni, 2 Oboi, 2 Violini, Viola e Basso*“ in Es
[Schü VI/13] 4 Sätze; komponiert 1794, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XIII, 21.
19. „*Sinfonia à X parti obl.; 2 Corni, Flauto, Fagotto, 2 Clarinetti, 2 Violini, Viola e Basso*“ in B
[Schü VI/14] 4 Sätze; komponiert 1794, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379; außerdem Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 551.

II. Konzerte für Klavier und Orchester

1. „*Concerto per il Cembalo solo con 2 Violini, Viola et(!) Basso*“ in E
[Schü IV/19] 3 Sätze; komponiert 1781, Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 274.
2. „*Concerto per il Cembalo ò Forte-Piano obbligato accompagnato da 2 Corni, 2 Oboi (ad lib.), 2 Violini e Basso*“ in D
[Schü IV/20] 3 Sätze; komponiert um 1787, Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Bln) Ms. St. 272.
3. „*Concerto per il Cembalo accompagnato da 2 Flauti, 2 Corni, 2 Violini, Viola e Basso*“ in A
[Schü IV/21] 3 Sätze; komponiert um 1787, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XXIII/20.

4. „*Concerto per il Cembalo concertato accompagnato da 2 Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso*“ in F
[Schü IV/22] 3 Sätze; komponiert um 1787, Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. St. 275.
5. „*Concerto grosso per il Cembalo ó Piano-Forte accompagnato da 2 Corni e 2 Oboi obbligati, 2 Violini, Viola e Basso*“ in Es
[Schü IV/24] 3 Sätze; komponiert 1792, Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 273.

III. Konzert für Klavier, Oboe und Orchester

- „*Concerto per il Cembalo ó Piano-Forte concertato et Oboe concertato accompagnato da 2 Corni, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Basso*“ in Es
[Schü IV/23] 3 Sätze; komponiert 1791, verschollen, vormalig in: Mus.-Bibl. Bückeburg XXIII/21.

b) Kammermusik

IV. Septett

- „*Settetto a 2 Corni, Oboe, 2 Clarinetti, 2 Fagotti*“ in Es
[Schü V/15] 3 Sätze; komponiert 1794, verschollen, vormalig in: Mus.-bibl. Bückeburg XIII, 18.

V. Sextett

- „*Sestetto per il Piano-Forte, 2 Corni, Oboe, Violino e Violoncello*“ in C
[Schü V/14] 3 Sätze; komponiert um 1780, verschollen, vormalig in: B. B., Ms. St. 277.
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1920.
Schallplatten-Aufnahme bei Telefunken (Bearbeitung für Fl., Ob., Vl., Va., Vc., Cemb.).

VI. Quartette⁴

- „*Sei Quartetti a Flauto traverso, Violino, Viola e Basso*“ in D, G, C, A, F, B (dem Grafen Wilhelm zu Schaumburg-Lippe gewidmet)
[Schü V/13] je 2 Sätze; Autograph unbekannt, Originaldruck (M. C. Bock), Hamburg o. J. (1768?) in: Bibl. du Cons. Brüssel (Stimmen).
Neudrucke: a) 6 Quartette hrsg. von M. Schwedler und Wittenbecher (Zimmermann-Verlag), Leipzig 1925 (Bearbeitung für Fl. und Klav.),
b) Quartett in D, hrsg. von H. Ruf (Bärenreiter-Verlag), Kassel und Basel o. J.,
c) Quartett in C, hrsg. von K. Geiringer in „*Music of the Bach-Family*“ (Harvard University Press), Cambridge (USA) 1955.
Schallplatten-Aufnahme des Quartetts in C bei Boston-Records.

VII. Trios

1. „*Sonata per il Flauto, Violino e Basso*“ in A
[Schü V/9] 3 Sätze; komponiert 1763, Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
Neudruck hrsg. von G. Frotscher (Edition Sikorski), Hamburg 1956.

⁴ Bei den sechs Streichquartetten, die L. Duttenhofer 1922 bei Senart in Paris auf Grund eines im British Museum, London, befindlichen Drucks (J. Welcker, London, ca. 1780) als Kompositionen J. C. F. Bachs herausgab, handelt es sich um ein Werk von J. Christian Bach (nicht bei Terry genannt).

2. „*Sonata e A à Trè; Violino Primo, Violino Secondo e Basso*“ in A
[n. b. Schü] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) aus dem Jahre 1768 in: *Libr. of the Moravian Church, Bethlehem.*
3. „*Sonata e F à Trè; Violino Primo, Violino Secondo e Basso*“ in F
[n. b. Schü] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) aus dem Jahre 1769 in: *Libr. of the Moravian Church, Bethlehem.*
4. *Sonata per il Cembalo concertato, accompagnato da Flauto traverso ó Violino e Violoncello*“ in D
[Schü V/7] 3 Sätze; Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Bln) Ms. St. 282; außerdem Ms. St. (autogr.) in: *Mus.-bibl. Bückeburg XXIII/3* (verschollen).
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1920; seither Neuauflage erschienen (Verlag Kistner & Siegel), Lippstadt o. J.
Neudruck hrsg. von H. Ruf (Nagels Musik-Archiv), Kassel 1957.
5. „*Sonata II per il Cembalo ó Piano-Forte, Violino e Viola*“ in G
[Schü V/10] 3 Sätze; Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. St. 280; außerdem Ms. St. (autogr.) in: *Mus.-bibl. Bückeburg XXIII/5* (verschollen).
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1920.
6. „*Sonata III per il Cembalo ó Piano-Forte, Violino e Viola*“ in A
[Schü V/11] 3 Sätze; Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 279.
7. „*Sonata V per il Cembalo ó Piano-Forte, Flauto et Violino*“ in C
[Schü V/12] 3 Sätze; Ms. St. (autogr.) in: B. B., Ms. St. 281 (Verbleib seit Auslagerung ungewiß).
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1920.

VIII. Sonaten für Flöte oder Violine und Klavier

1. „*Sonata a Cembalo concertato, Flauto o Violino*“ in F
[n. b. Schü] 2 Sätze; Ms. St. (Kopie) im Besitz Sr. Durchlaucht des Fürsten zu Bentheim-Tecklenburg, Rheda.
Erstdruck hrsg. von W. Hinnenthal (Breitkopf & Härtel), Leipzig 1937; seither Neuauflage erschienen.
2. „*Trio(!) fürs Clavier mit einer Violine oder Flöte*“ in Es
[Schü V/8] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 553; veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: *Univ.-bibl. Göttingen.*
3. „*Sechs Sonaten für das Clavier mit Begleitung einer Flöte oder Violine*“ in d, D, D, C, A, C
[n. b. Schü] je 3 Sätze; Autograph unbekannt, Originaldruck (J. F. Hartknoch), Riga 1777 in: *Libr. of Congress, Washington.*

IX. Sonaten für Violine und Klavier

1. „*Sonata per il Cembalo obligato et Violino*“ in G
[Schü V/1] 2 Sätze; verschollen, vormalig in: *Mus.-bibl. Bückeburg XXIII/19.*
2. „*Sonata per il Cembalo e Violino*“ in G
[Schü V/2] 2 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, Heft 2 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787.
Originaldrucke in: a) *Bibl. du Cons. Brüssel,*
b) *Nationalbibl. Wien.*

3. „*Sonata per il Cembalo e Violino*“ in D
[n. b. Schü] 2 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, Heft 3 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787. Originaldruck in: Bibl. du Cons. Brüssel.

X. Sonaten für Violoncello und Klavier

1. „*Sonata a Violoncello solo col Basso*“ in G
[Schü V/5] 2 Sätze; Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 382.
2. „*Sonata a Violoncello solo col Basso*“ in D
[Schü V/6] verschollen (bereits bei Schü als vermißt angeführt; vgl. auch G. Schünemann: „*J. C. F. Bach*“ in *Bach-Jahrbuch* 1914, S. 163, Anmerkung 215), vormals in: B. B., Ms. St. 283.
3. „*Violoncell-Solo*“ in A
[Schü V/4] 3 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
4. „*Sonata per il Cembalo ó Piano-Forte et Violoncello obligato*“ in A
[Schü V/3] 3 Sätze; komponiert 1789, verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeburg XXIII/9.
Erstdruck hrsg. von J. Smith (Collection Litolff), Braunschweig 1905 (nach D transponiert!).

c) Klaviermusik

XI. Sonaten

1. „*Clavier-Sonate*“ in F
[Schü IV/4] 3 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen. Neudruck hrsg. von K. Schubert (Edition Cotta), Stuttgart und Berlin 1928.
2. „*Clavier-Sonate*“ in C
[Schü IV/5] 3 Sätze; Ms. P. (Kopien) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 364 und Ms. P. 370 (hier als „*Sonata per il Clavicembalo solo*“ bezeichnet); veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
3. „*Sechs leichte Sonaten fürs Clavier oder Piano-Forte*“ in C, F, E, D, A, Es (der Fürstin Juliane zu Schaumburg-Lippe gewidmet)
[Schü IV/1] je 3 Sätze; Autograph unbekannt, Originaldruck (Verlag der Buchhandlung der Gelehrten), Leipzig 1785 in: Bayr. Staatsbibl. München.
Neudrucke: a) Sonaten in D und A, hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1920,
b) Sonate in D, hrsg. von W. Rehberg (Edition Schott), Mainz o. J.
4. „*Sonata*“ in C
[Schü IV/6] 3 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, Heft 1 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787.
Originaldrucke in: a) Bibl. du Cons. Brüssel,
b) Brit. Mus. London,
c) Nationalbibl. Wien.

5. „Sonata“ in G
[Schü IV/7] 3 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „Musikalische Nebenstunden“, Heft 2 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787.
Originaldrucke in: a) Bibl. du Cons. Brüssel,
b) Nationalbibl. Wien.
6. „Sonata“ in F
[n. b. Schü] 3 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „Musikalische Nebenstunden“, Heft 3 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787.
Originaldruck in: Bibl. du Cons. Brüssel.
7. „Sonatina“ in a
[n. b. Schü] 3 Sätze; Autograph unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „Musikalische Nebenstunden“, Heft 4 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1788.
Originaldruck in: Bibl. du Cons. Brüssel.
8. „Drey leichte Sonaten fürs Klavier oder Piano-Forte“ in D, A, E
[Schü IV/2] je 3 Sätze; Autograph unbekannt, Originaldruck (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1789 in: B. B. (Bln).
Neudruck der Sonate in A hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1920.
9. „Sonata per il Cembalo solo ó vero Piano-Forte“ in F
[Schü IV/3] 3 Sätze; verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XXIII/18.

XII. Variationen und kleine Stücke

1. „Romanza con XII Variazioni per il Piano-Forte“ in A
[Schü IV/8] verschollen, vormals in: Mus.-bibl. Bückeberg XXIII/4.
2. „Allegretto con XVIII Variazioni (über das Thema „Ah, vous-dirais-je, Maman“) in G
[Schü IV/9] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 329. Erstdruck hrsg. von H. Riemann (Edition Steingräber), Leipzig o. J.
3. „Menuet zum Tanz“ in D
[Schü IV/10] Ms. P. (Kopie) in der Sammlung „Musicalisches mancherley“ (!) in: Öffentl. Bibl. Dresden Da. 61.; veröffentlicht in C. P. E. Bachs „Musikalisches Vielerley“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
Neudruck hrsg. von K. Herrmann (Edition Hinrichsen & Peters), Frankfurt/M. o. J.
4. „Menuet“ in F
[Schü IV/11] Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „Musikalisches Vielerley“ (M. C. Bock). Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
5. „Zwo abwechselnde Menuetten zum Tanz“ in D
[Schü IV/12] Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „Musikalisches Vielerley“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
Neudruck hrsg. von K. Soldan (Edition Peters), Frankfurt/M. o. J.
6. „Alla Polacca“ in F
[Schü IV/13] Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „Musikalisches Vielerley“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
7. „Alla Polacca“ in G
[Schü IV/14] Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „Musikalisches Vielerley“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
8. „Polonoise“ in G
[Schü IV/15] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 672.
9. „Menuetto“ in F
[Schü IV/15] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 672.

10. „*Polonoise*“ in F
[Schü IV/15] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 672.
11. „*Menuetto*“ in G
[Schü IV/15] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 672.
Erstdruck hrsg. von K. Soldan (Edition Peters), Frankfurt/M. o. J.
12. „*Menuetto*“ in A
[Schü IV/15] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 672.
13. 69 *Klavierstücke* (als Titel treten auf: *Polonoise, Menuett, Villanelle, Angloise, Schwäbisch, Solfeggio, Marche, Scherzo, Musette, Alla Polacca, Allegro, Allegretto, Andante*)
[Schü IV/16] Autographe unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, 4 Hefte (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787/88.
Originaldrucke in: a) Bibl. du Cons. Brüssel (Heft 1/4),
b) Brit. Mus. London (Heft 1),
c) Nationalbibl. Wien (Heft 1/2).
Teilneudrucke: a) hrsg. v. K. Soldan (Edition Peters), Frankfurt/M. o. J.
b) hrsg. v. A. Kreuz (Edition Schott), Mainz 1952,
c) hrsg. v. K. Geiringer (Universal-Edition), Wien 1936,
d) ders. (Harvard University Press), Cambridge (USA) 1955.
14. „*Fughette*“ in C
[Schü IV/27] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 291. Das Thema dieser Fughette ist aus den Anfangsbuchstaben des Komponistennamens gebildet: H(ans) C(hristoph) F(riedrich) B(ückeburger) B A C H. Das Manuskript trägt den Vermerk: „*Diese Fughette hat der Bückeburger Bach in dem Stammbuche eines seiner Freunde eingeschrieben.*“

XIII. Sonaten für Klavier zu vier Händen

1. „*Sonate a quatre mains sur un Clavecin*“ in A
[Schü IV/17] 2 Sätze; komponiert 1786, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 329; ein zweites (verschollenes) Autograph befand sich in: Mus.-bibl. Bückeburg XXIII/8.
Erstdruck hrsg. von H. Riemann (Edition Steingraber), Leipzig o. J.
2. „*Sonate a quatre mains sur un Clavecin ou Piano-Forte*“ in C
[Schü IV/18] 3 Sätze; komponiert 1791, verschollen, vormalig in: Mus.-bibl. Bückeburg XXIII/11.
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegels Musikalienhandlung), Leipzig 1920.

B. VOKALKOMPOSITIONEN

a) geistlich

XIV. Oratorien und Kirchenkantaten

1. „*Der Tod Jesu*“, Kantate auf einen Text von C. W. Ramler
[Schü II/1] komponiert 1769, Ms. P. (autogr.) in: Bibl. du Cons. Brüssel.
2. „*Die Kindheit Jesu*“, ein „*biblisches Gemälde*“ auf einen Text von J. G. Herder für Sopr., Alt, Ten., Baß, 4st. Chor und Orchester: 2 Fl., 2 Hr., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü II/2] komponiert 1773, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 376; ferner Ms. P. (Kopien) in: Fürstl. Stollberg. Bibl. Wernigerode Ue 774^m (nicht dem Original entsprechend: Bläser fehlen) und Brit. Mus. London Additional 32039, ff. 25–66, b (Abschrift W. F. E. Bachs; nicht dem Original entsprechend: 2 Ob. und 2 Fag. sind hinzugefügt).
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann in DDT 56.

3. „*Die Auferweckung Lazarus*“, Oratorium auf einen Text von J. G. Herder für Sopr., Alt, Ten., Baß, 4st. Chor und Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Hr., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü II/3] komponiert 1773, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 375.
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann in DDT 56.
4. „*Pfingstkantate*“, Kantate auf einen Text von J. G. Herder
[Schü II/7] komponiert 1773, Musik verloren; erhalten ist eine Reinschrift der Dichtung mit musikalischen Notizen von J. C. F. Bachs Hand (vgl. „*Herders sämtliche Werke*“, hrsg. von Bernhard Suphan, Band 28, S. 554).
5. „*Michaels Sieg*“ („Wie wird uns werden?“), Kantate auf einen Text von J. G. Herder für Sopr., Alt, Ten., Baß, 4st. Chor und Orchester: 2 Ob., 3 Trp., 2 Pk., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü II/8] komponiert 1775, Ms. St. (autogr.) größtenteils erhalten (Chor-Alt fehlt) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 265.
6. „*Michaelis-Kantate*“ („Wenn Christus seine Kirche schützt“), Kantate auf einen Text von J. G. Herder für Sopr., Alt, Ten., Baß, 4st. Chor und Orchester: 2 Ob., 3 Trp., 2 Pk., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü II/9] komponiert 1775 und 1785, Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 266.
Das Manuskript trägt den Vermerk: „*das Baßaccompanato von C. P. E. Bach*“⁵.
Drei Sätze des Werkes sind der Kantate „*Michaels Sieg*“ entnommen.
7. „*Der Fremdling auf Golgatha*“, Oratorium auf einen Text von J. G. Herder
[Schü II/4] komponiert 1776, Musik verloren.
8. „*Himmelfahrts-Musik*“ („Groß und mächtig, stark und prächtig“), Kantate auf einen Text von J. G. Herder für Sopr., Alt, Ten., Baß, 4st. Chor und Orchester: 2 Vl., Va., B. c.
[Schü II/10] komponiert 1776, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 377.
9. „*Die Hirten bey der Krippe Jesu*“, Oratorium auf einen Text von C. W. Ramler
[Schü II/5] komponiert 1785, Musik verloren.
10. „*Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*“, Oratorium auf einen Text von C. W. Ramler
[Schü II/6] Ms. St. (teilweise autogr.) nur fragmentarisch erhalten (Sopran mit unterlegtem Baß, Fl. 1 + 2, Ob. 1 + 2, Hr. 1 + 2, Vl. 1) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 268.
Ursprüngliche Besetzung nicht mehr feststellbar.
11. „*Singet dem Herrn ein neues Lied*“, Kantate anlässlich der Geburt des Erbgrafen Georg Wilhelm zu Schaumburg-Lippe
[Schü II/11] komponiert 1785, Musik verloren bis auf eine fragmentarische Stimme: Chor-Alt zum Choral „*Anbetung, Preis und Ehre*“, Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 267.
Ursprüngliche Besetzung nicht mehr feststellbar.
12. „*Gott wird deinen Fuß nicht gleiten lassen*“, Kantate anlässlich des Geburtstages der Fürstin Juliane zu Schaumburg-Lippe auf einen Text von G. D. Stille für Sopr., Alt, Ten., Baß, 4st. gemischten Chor und Orchester: 2 Fl., 2 Ob., 2 Hr., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü II/12] komponiert 1787, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 378; außerdem Ms. St. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 267.

XV. Motetten und a-cappella-Chöre

1. „*Ich lieg und schlafe ganz mit Frieden*“, Motette auf Bibel- und Choraltexen für 4st. gemischten Chor
[Schü II/13] komponiert 1780, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig 1921. Neuauflage in Vorbereitung.

⁵ Vgl. Karl Geiringer: „*Die Musikerfamilie Bach*“, München 1958, S. 442 f.

2. „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“, Choralmotette für 4st. gemischten Chor
[Schü II/14] komponiert um 1780, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.
Erstdruck hrsg. von G. Schünemann (C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung), Leipzig
1921. Neuauflage in Vorbereitung.
3. „*Dem Erlöser*“ („Betet an, ihr Kinder der Erde“), Geistliches Lied auf einen Text von
B. Münter für 4st. gemischten Chor a cappella
[Schü II/15] Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes aus Balthasar Münters „*Zweyter
Sammlung Geistlicher Lieder*“ (Breitkopf & Härtel), Leipzig 1774 (vgl. XVI, 2).
Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.
4. „*Unsere Auferstehung durch die Auferstehung Jesu*“ („Er ist erstanden, Jesus Christ“),
Geistliches Lied auf einen Text von B. Münter für 4st. gemischten Chor a cappella
[Schü II/19] Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes aus Balthasar Münters „*Zweyter
Sammlung Geistlicher Lieder*“ (Breitkopf & Härtel), Leipzig 1774, vgl. XVI, 2.
Erstdruck aus nicht nachgewiesener Quelle hrsg. von J. D. Sander in: „*Die Heilige
Cäcilia*“ I., o. O., o. J., S. 24 (zitiert nach G. Schünemann: „*J. C. F. Bach*“ in Bach-
Jahrbuch 1914, S. 161, Anmerkung 197).

XVI. Geistliche Sololieder

1. „*Erste Sammlung Geistlicher Lieder mit Melodien von verschiedenen Singkomponisten*“
auf Texte von Balthasar Münter für eine Singstimme mit Klavierbegleitung
[Schü III/8] von J. C. F. Bach stammen die Lieder: a) „*Sollt ich betrübt von ferne
stehn?*“, b) „*Gott, unser Gott*“, c) „*Dir versöhnt in deinem Sohne*“, d) „*Ach, wird
denn dein Erlöser*“, e) „*Jesus kommt*“.
Autographe unbekannt; die Sammlung erschien 1773 bei Breitkopf in Leipzig.
2. „*Zweyte Sammlung Geistlicher Lieder*“ auf Texte von Balthasar Münter für eine
Singstimme mit Klavierbegleitung
[Schü III/9] alle 50 Lieder der Sammlung stammen von J. C. F. Bach. Autographe
unbekannt; die Sammlung erschien 1774 bei Breitkopf in Leipzig.
Originaldruck in: Stadtbibl. Lübeck P. 250 a.

b) weltlich

XVII. Dramatische Werke

1. „*Brutus*“, ein „*Drama zur Musik*“ auf einen Text von J. G. Herder
[Schü I/1] komponiert 1774, Musik verloren.
2. „*Philoktetes*“, „*Scenen mit Gesang*“ auf einen Text von J. G. Herder
[Schü I/2] komponiert 1774, Musik verloren.
3. „*Mosis Mutter und ihre Tochter*“, ein „*Duodrama*“ auf einen Text von H. S. C. Stille
für 2 Solosoprane, 2 Fl., 2 Hr., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü I/3] komponiert um 1785, Ms. St. (autogr.) nur fragmentarisch erhalten
Fl. 1 + 2, Hr. 2, Vl. 1, Vc.; ferner Kb. zu der Arie „*Fließet hin, ihr meine Thränen*“
in: B. B. (Mbg) Ms. St. 269.

XVIII. Weltliche Solokantaten, Duette und Arien

1. „*Cassandra*“, Kantate auf einen italienischen Text für Solo-Alt, 2 Vl., Va., Vc. obl.,
B. c.
[Schü III/4] komponiert um 1770, Ms. P. (autogr.) in: Bibl. du Cons. Brüssel.
Teil-Erstdruck (Rezitativ und Arie) hrsg. von K. Geiringer in „*Music of the Bach-
Family*“ (Harvard University Press), Cambridge (USA) 1955.
Schallplatten-Aufnahme dieser Teil-Publikation bei Boston-Records.

2. „*L'Inciampo*“, Kantate auf einen italienischen Text für Solosopran und Basso continuo [Schü III/5] komponiert um 1770, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 329.
3. „*Die Amerikanerin*“, ein „*lyrisches Gemälde*“ auf einen Text von H. W. von Gerstenberg für Solosopran, 2 Fl., 2 Ob., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü III/2] Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 552; vormals auch in: Mus.-bibl. Bückeburg XII/5 (verschollen).
Originaldruck der Partitur⁶ (J. F. Hartknoch), Riga 1776 in: Brit. Mus. London; vormals auch in: Mus.-bibl. Bückeburg XII/4 (verschollen).
Klavierauszug in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, Heft 2 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787.
Originaldrucke in: a) Bibl. du Cons. Brüssel,
b) Nationalbibl. Wien.
Neudruck (Partitur und Klavierauszug) hrsg. von G. A. Walter (Selbstverlag), Berlin 1919.
4. „*Iuo*“, Kantate auf einen Text von C. W. Ramler für Solosopran, 2 Vl., Va., B. c.
[Schü III/3] komponiert um 1784, Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Tbg) Ms. P. 381.
Originaldruck des Klavierauszuges (Breitkopf), Leipzig 1786 in: Brit. Mus. London.
5. „*Pygmalion*“, Kantate auf einen Text von C. W. Ramler für Solo-Alt oder Solo-Baß, 2 Vl., Va., B. c.
[Schü III/1] Ms. P. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 380; außerdem Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 284.
6. „*Prokris und Cephalus*“, Kantate auf einen deutschen Text unbekannter Herkunft für 2 Solosoprane und Basso continuo (?)
[n. b. Schü] Partitur unbekannt; Klavierauszug in J. C. F. Bachs „*Musikalische Nebenstunden*“, Heft 3 (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787. Originaldruck in: Bibl. du Cons. Brüssel.
7. „*O, wir bringen gerne dir*“, Duett auf einen deutschen Text unbekannter Herkunft für 2 Solosoprane und Basso continuo
[Schü III/6] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 383.
8. „*Luci amate ah non piangete*“, Arie auf einen italienischen Text für Solosopran, 2 Fl., 2 Vl., Va., B. c.
[Schü III/7] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

XIX. Weltliche Sololieder

1. 5 Lieder auf Texte von G. E. Lessing und C. F. Weiße für eine Singstimme mit Klavierbegleitung:
 - a) „*Ein dunkler Feind*“ (Lessing),
 - b) „*Die Gespenster*“ (Lessing),
 - c) „*Die Zeit*“ (Weiße),
 - d) „*Der Sieg über sich selbst*“ (Weiße),
 - e) „*Der Nachbarin Climene*“ (Lessing)
 [Schü III/10–14] Autographe unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.
2. 24 Lieder auf Texte von F. G. Klopstock, A. de Breitenbauch, L. Hölty, M. Claudius, F. W. Gotter, von Ulmenburg sowie anderer Dichter, deren Namen nicht bekannt sind, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung:

⁶ Im Partiturdruk aus dem Jahre 1776 sind keine Blasinstrumente angegeben.

- a) „Ich bin ein teutsches Mädchen“ (Klopstock),
- b) „Dralyrum larum höre mich“,
- c) „Holde Mädchen, eure Lieder“ (de Breitenbauch),
- d) „Der Kranke“,
- e) „Gewiß, der ist belachenswert“,
- f) „Du schwörest mir, mein Damon hier“,
- g) „Als Gellert starb“,
- h) „Trinklied im May“ (Hölty),
- i) „Rheinweinlob“ (Hölty),
- k) „Bekränzt mit Laub“ (Claudius),
- l) „Unser süßester Beruf“ (Gotter),
- m) „Wiegenlied“ (von Ulmenburg),
- n) „Die lügenhafte Phillis“,
- o) „Wohl dem, der noch auf Rosen blickt“,
- p) „Die Abbitte“,
- q) „Der ordentliche Hausstand“,
- r) „An eine junge Freundin“,
- s) „Der deutsche Jüngling“,
- t) „Der Weiberfeind“,
- u) „Vergiß mein nicht“,
- v) „Mailied“,
- w) „Der Scherzhafte“,
- x) „Trinklied der Hessen vom Regiment Alt-Loßberg“.
- y) „An den Schlaf“.

[Schü III/15—25]⁷ Autographe unbekannt, veröffentlicht in J. C. F. Bachs „Musikalische Nebenstunden“, 4 Hefte⁸ (Verlag A. H. Bösendahl), Rinteln 1787/88.

Originaldrucke in: a) Bibl. du Cons. Brüssel (Heft 1/4),

b) Brit. Mus. London (Heft 1),

c) Nationalbibl. Wien (Heft 1/2).

C. ANHANG

XX. Kompositionen, deren Echtheit zweifelhaft ist

1. „Concerto“ für Cembalo solo, 2 Vl., Va., B. c. in c
[Schü IV/25] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 270. Vermutlich ein Werk von W. Friedemann Bach (nicht bei Falck genannt) vgl. G. Schünemann: „J. C. F. Bach“ in Bach-Jahrbuch 1914, S. 127 ff.
2. „Concerto“ für Cembalo solo, 2 Vl., Va., B. c. in G
[Schü IV/26] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 276. Vermutlich ein Werk von W. Friedemann Bach (nicht bei Falck genannt); vgl. G. Schünemann: „J. C. F. Bach“ in Bach-Jahrbuch 1914, S. 127 ff.
3. „Sonata per il Violino Primo, Violino Secondo e Basso“ in B
[Schü V/16] 3 Sätze; Ms. St. (Kopie) in: B. B. (Mbg) Ms. St. 554. Die Autorschaft J. C. F. Bachs ist fraglich; vgl. G. Schünemann: „J. C. F. Bach“ in Bach-Jahrbuch 1914, S. 163, Anmerkung 216.

⁷ Schü verzeichnet nur die Lieder a—l.

⁸ Die Lieder sind folgendermaßen verteilt: Heft 1 enthält die Lieder a—g, Heft 2 die Lieder h—l, Heft 3 die Lieder m—o, Heft 4 die Lieder p—y.

4. „Fuga“, 4st., für Cembalo in c

[Schü IV/28] Autograph unbekannt, veröffentlicht in C. P. E. Bachs „*Musikalisches Vielerley*“ (M. C. Bock), Hamburg 1770. Originaldruck in: Univ.-bibl. Göttingen.— Im Originaldruck folgt die Fuge unmittelbar auf die „*Clavier-Sonate*“ in C (vgl. XI,2) von J. C. F. Bach, jedoch ohne erneute Nennung des Komponistennamens. Falls es sich bei der Fuge tatsächlich um eine Komposition J. C. F. Bachs handeln sollte — was auf Grund ihrer Stellung im Druck keineswegs als ausgeschlossen erschiene —, so würde sie, stilistisch gesehen, einen Sonderfall im Gesamtwerk des Komponisten darstellen.

XXI. Bearbeitungen fremder Kompositionen

1. „*Weynachtslied*“, Geistliches Lied auf einen Text von C. F. Gellert für 4st. gemischten Chor a cappella

[Schü II/16] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes von C. P. E. Bach (vgl. Wotquenne 194/5).

2. „*Danklied*“, Geistliches Lied auf einen Text von C. F. Gellert für 4st. gemischten Chor a cappella

[Schü II/17] Ms. P. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes von C. P. E. Bach (vgl. Wotquenne 194/8).

3. „*Der thätige Glaube*“, Geistliches Lied auf einen Text von C. F. Gellert für 4st. gemischten Chor a cappella

[Schü II/18] Ms. (autogr.) in: B. B. (Mbg) Ms. P. 379.

Bearbeitung eines geistlichen Sololiedes von C. P. E. Bach (vgl. Wotquenne 194/11).

*Bach im Urteil Carl v. Winterfelds*¹

VON BERNHARD STOCKMANN, BERLIN

Carl v. Winterfeld hat im dritten Band seiner *Geschichte des evangelischen Kirchengesanges*², der 1847 erschienen ist, zweihundert Seiten dem Schaffen Bachs gewidmet. Es soll im folgenden versucht werden, einmal das Bach-Verständnis Winterfelds in seinen Voraussetzungen nachzuzeichnen, zum anderen in diesem Gespräch über einen Zeitraum von hundert Jahren hinweg zu neuen Problemen der Bach-Forschung vorzudringen, oder anders gesagt: einen Beitrag zur aktuellen Diskussion zu geben. Die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik war für Winterfeld die Geschichte der gottesdienstlichen Musik. Dem Historiker ging es zunächst nicht darum zu beschreiben, inwieweit der Protestantismus die Musikgeschichte befruchtet hat, indem durch ihn der Musik neue Formen und Inhalte gewonnen wurden. Die Scheidewand, die zwischen gottesdienstlicher und geistlicher

¹ Die wichtigste Literatur über das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zum Werk Bachs: Gerhard Herz, *J. S. Bach im Zeitalter des Rationalismus und der Frühromantik*, Kassel 1935; Hans Besch, *J. S. Bachs Frömmigkeit und Glaube*, 2/Kassel 1950; Friedrich Blume, *J. S. Bach im Wandel der Geschichte*, Kassel 1947; Gerald Osthoff, *Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jahrhundert unter Berücksichtigung ihres Fortwirkens*, Phil. Diss. Köln 1953 (Manuskript); Georg Feder, *Bachs Werke in ihren Bearbeitungen*, I, *Die Vokalwerke*, Phil. Diss. Kiel 1955 (Manuskript); Karl Anton, *Neue Erkenntnisse zur Geschichte der Bach-Bewegung*, in *Bach-Jahrbuch* 1955; Wolfgang Funk, *Studie zur deutschen Bach-Auffassung in der Musikgeschichtsschreibung zwischen 1850 und 1870*, Phil. Diss. Münster 1956 (Manuskript); Bernhard Stockmann, *Carl v. Winterfeld*, Phil. Diss. Kiel 1957 (Manuskript); über Winterfeld vgl. auch Walther Vetter, *Der Kapellmeister Bach*, Potsdam 1950, S. 339; Hans Joachim Moser, *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Berlin 1954, S. 240.

² *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes*, Bd. 1—3, Leipzig 1834 ff.

Musik aufgerichtet wird, läßt das geschärfte methodische Bewußtsein des Historikers erkennen. Ob aber eine Hierarchie, die dem Liturgischen den Primat einräumt, d. h. jeder nicht kirchlichen Musik einen minderen Rang zuweist, für den Protestantismus bindend ist, darüber hat Winterfeld nicht reflektiert. Hierin liegt eine Grenze seiner Darstellung. Wenn Winterfeld die Mitte der evangelischen Kirchenmusik im Gemeindegesang gesehen hat, so besagt dies, daß nicht Luther, sondern Calvin als geistiger Ahne dieser Leitidee anzusprechen ist. Wohl war der Historiker nicht so rigoros, daß er jede mehrstimmige Musik aus dem Gottesdienst verbannt wissen wollte; ihr könne aber nur so weit ein Daseinsrecht zuerkannt werden, wie sie sich dem Gemeindegesang verpflichtet zeige. Nicht die Motette des 16. Jahrhunderts oder die Kantate des Spätbarock, sondern einzig die Liedbearbeitung im Kantionalstil könne diese Forderung erfüllen. Eccards Liedsätze „auf den Choral“ als die kunstvollsten Schöpfungen dieser Art bedeuteten zugleich auch die Grenze des für den Gottesdienst noch Erlaubten. — Von diesen Voraussetzungen gelangt Winterfeld zu der Erkenntnis, daß Bach zum Gemeindegesang kein Verhältnis besessen habe. Die Mitarbeit an dem Gesangbuch Schemellis war für sein Schaffen eine Episode, wenn auch ergänzend zu sagen ist, daß sowohl der bezifferte Baß, der ein durchaus funktionelles Denken erkennen läßt, als auch die wenigen von ihm komponierten Weisen, unter denen sich ein Kleinod wie das „Komm süßer Tod“ befindet, von dem eindringlichen Können ihres Schöpfers zeugen. Nach Winterfeld wäre es jedoch verfehlt zu glauben, diese Sammlung könne gottesdienstlichen Ansprüchen genügen. *„Wollten wir mit einem kurzen Ausdrücke das Wesen dieses Strebens bezeichnen, so wären wir freilich genöthigt, einen aus fremder Sprache stammenden zu wählen, und es ein individualisirend-sentimentales zu nennen; . . . Damit sprechen wir allerdings zugleich aus, daß den aus einem solchen Streben hervorgegangenen Bildungen das kirchliche Gepräge nicht beiwohnen könne, so bereitwillig auch ein geistliches, frommes, ihnen zugestanden werden muß“*³.

An den vierstimmigen Choralsätzen aus den Kirchenkantaten erkennt Winterfeld, daß sie nicht mehr dem Typ der Kantionalbearbeitung entsprechen, denn sie sind einmal nur Teile eines größeren Ganzen und zum anderen in einzelnen Wendungen der kompositorischen Gestaltung vom Textwort her zu verstehen⁴. Es erschiene geradezu absurd, wollte man diese Sätze unbesehen auf mehrere Strophen eines Chorals singen. *„Der ältere Meister (Eccard) sagt in der Vorrede zu seinen Choralgesängen, er habe die alten kirchlichen Weisen, wie er sie vorgefunden (und bis auf unbedeutende, örtliche Abweichungen durchaus in voller Reinheit und Ursprünglichkeit) seinen Tonsätzen zu Grunde gelegt und sie, deutlich hörbar, der Oberstimme zugetheilt, damit ‚die christliche Gemeinde, in der Kirche, bei sich selbst singend, sie nach ihrer Andacht imitiren könne.‘ . . . Völlig anders steht Bach den von ihm gesetzten Kirchenweisen gegenüber. Sie sind zum größesten Theile — vielleicht alle; denn gewiß darf ich es freilich nicht behaupten, habe ich auch die Mehrzahl derselben in ihrem ursprünglichen Zusammenhange aufgefunden — mit besonderer Beziehung auf das Einzelste der Liedstrophen entstanden,*

³ Ebda. Bd. 3, S. 298.

⁴ Als erster hatte darauf hingewiesen Johann Theodor Mosewius, *J. S. Bachs in seinen Kirchen-Cantaten und Choralgesängen*, Berlin 1845, vgl. S. 4 u. 26.

denen sie sich anschließen, wie diese wieder in genauem Verhältnisse stehen zu den Arien und Chören, die in den Kirchengantaten, deren Theile sie bilden, ihnen vorangehen oder nachfolgen“⁵. Äußerlich betrachtet, mögen diese Bearbeitungen wohl dem Kantionaltyp entsprechen. Selbst wenn die Bindung an das Wort manchmal nicht so unauflöslich und selbst, wenn nicht die Tonart sowohl von der einzelnen Strophe als auch von der Architektur des Werkes her zu verstehen wäre⁶, es hieße diese Schöpfungen verschleifen, wollte man sie des öfteren hintereinander singen. Die Kühnheiten des harmonischen Details — man denke an das „Wenn ich einmal soll scheiden“ oder „Es ist genug“ — nützten sich ins Wesenlose ab. Ein enges Verhältnis zu den Kirchentönen glaubt Winterfeld bei Bach noch erkennen zu können⁷. Diesem Urteil ist nicht mehr beizupflichten. Allein an den Choralsätzen bewahrheitet sich, wie sehr Bach das 19. Jahrhundert vorbereitet hat. Wohl niemand vor ihm hatte so bewußt den Reiz des Dominantseptakkordes ausgekostet, wie er es tat; und überspitzt ausgedrückt: im Chorgesang des 19. Jahrhunderts leben die pervertierten Reste des Bachschen Choral-satzes fort.

Die Kantaten, in denen der Choral breitflächig, in großen Notenwerten in das Stimmgewebe eingebettet ist, stehen für Winterfeld der Idee einer evangelischen Kirchenmusik am nächsten. Als vielleicht die gelungenste Schöpfung wertet er die Kantate 140 „Wachet auf, ruft uns die Stimme.“ „Im Ganzen der Anlage, wie im Einzelnen der Ausführung, ist diese Choral-cantate ohne Zweifel eine der vollendetsten des großen Meisters. In wie fern aber der lebhafteste Ausdruck inniger Zärtlichkeit, der ihr als Kunstwerk zu nicht geringem Schmucke gereicht, und den Ton des hohen Liedes auf überraschende Weise trifft, für kirchliche Erbauung geeignet sei? wird wohl von Beantwortung der Frage abhängen, ob man jenen Theil der heil. Schrift dafür im Allgemeinen als dienlich erachten könne“⁸? Die Bedenken, die gegen die Rezitative und Arien geäußert werden, sind so zu verstehen, daß dem Bibelwort nur so weit eine tragende Kraft zukomme, wie es als Glaubenswort erscheint. Winterfeld sieht Bach in den Choralkantaten als Bewahrer einer Tradition, deren Ursprünge in der Zeit der Reformation liegen. Nur ist einschränkend zu sagen, daß Bachs Bekenntnis zum Cantus firmus nicht in der Weise verstanden werden darf, als habe hier der Thomaskantor dem „Urkantor“ Johann Walter die Hand gereicht. Bei den Komponisten der Zeit Luthers ist die Liedbearbeitung vom Cantus firmus geprägt, der als das tragende Glied des Ganzen erscheint. Bach hingegen erfüllt die musikalische Form durch die virtuos und unabhängig vom Cantus firmus geführten „Nebenstimmen“. Der Cantus firmus scheint nur eingefügt zu sein und ist für den Komponisten nicht mehr sakrosankt gewesen⁹. Am weitesten entfernt sich Bach von der Praxis der Reformation, wenn er den Cantus firmus in ein figuratives Spielwerk auflöst, d. h. bestrebt ist, vom Cantus firmus loszukom-

⁵ Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 310.

⁶ Dies ist in der Matthäuspassion der Fall. Vgl. hierzu Friedrich Smend, *Bachs Matthäus-Passion*, in Bach-Jahrbuch 1928. Es ist noch nicht geklärt, in welchem Maße die musikalische Form der Choralsätze durch das Textwort bedingt ist. Unsere Zeit neigt dazu, Bach von Schütz her zu sehen. So eng können in diesen Bearbeitungen Wort und Ton schon deshalb nicht miteinander verflochten sein, weil bei der Wiederholung des Stollens der Notentext meist unverändert bleibt.

⁷ Vgl. Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 254.

⁸ Ebda. S. 333.

⁹ Vgl. Fritz Dietrich, *J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln*, in Bach-Jahrbuch 1929.

men. Das glänzendste Zeugnis hierfür ist wohl die große Bearbeitung des „*Allein Gott in der Höh sei Ehr*“ aus dem dritten Teil der Klavierübung.

Weitaus schwächer schätzt Winterfeld diejenigen Kantaten ein, in denen der Choral überhaupt nicht oder nur noch im vierstimmig-ausharmonisierten Satz erscheint. Seine Gedanken über das Weihnachtsoratorium verdienen beachtet zu werden, weil Philipp Spitta¹⁰ und in jüngerer Zeit Friedrich Smend ihm unbesehen gefolgt sind. Er vermutete, daß dem Choral „*Wie soll ich dich empfangen*“ symbolische Bedeutung zukomme, da hier Bach die Weise von „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ verwendet habe. „*Und doch dürfen wir uns nicht wundern, die Töne eines Passionsliedes hier, in einem Weihnachtsgesange, angeschlagen zu hören. Ist nicht dem ersten Sonntage der Rüstzeit auf das Fest der Geburt des Herrn, und dem Palmsonntage, der Pforte durch die wir eingehen zu der Betrachtung seines erlösenden Leidens, ein und derselbe Abschnitt aus dem Evangelium des Matthäus gemeinschaftlich, die Erzählung von seinem Einzuge in Jerusalem*“¹¹? Bei einem Kenner der Geschichte des Kirchenliedes, wie es Winterfeld war, verwundert diese Interpretation. Er hat nicht beachtet, daß die Kontrafaktur der Haßlerschen Weise zu Christoph Knolls Strophen „*Herzlich tut mich verlangen*“ gehört. In späterer Zeit erst wurden auf diese Noten dann auch die Worte Paul Gerhardts gesungen. Bach verband mit dieser Weise noch die Vorstellung der ursprünglichen geistlichen Form¹². Smend geht noch über Winterfeld hinaus, indem er versucht, den Chor „*Lasset uns nun gehen*“ ähnlich zu deuten. „*Hören wir ferner in den Schlußtakten desselben Chores vom Orgelbaß die Tonfolge (Notenzitat), so kann man darin die Weise des Passionsliedes ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ erkennen: Der Weg nach Bethlehem — das will Bach sagen — ist der Weg nach Golgatha; die Krippe steht, gerade wenn sie in der Kirche der Gegenwart erlebt wird, unmittelbar unter dem Kreuz*“¹³. Es ist zu bedenken: wenn Bach einen Choral nicht imitatorisch behandelt, sondern den Cantus firmus allein dem Baß zuweist, erscheint er unverändert, in großen Notenwerten, gleichsam als Fundament des Ganzen. Choralzitate in Bachs Kantaten haben ein anderes Gesicht¹⁴.

Mit dem Einleitungschor zur ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums kann sich Winterfeld nicht anfreunden. „*Ihr erster Chor . . . befremdet beim ersten Anblicke durch den Ton, den er anstimmt; ein galantes Wesen, dessen wir, in vollstimmigen Gesängen zumal, nicht gewohnt sind bei des Meisters geistlichen Musiken. . . . Das Vorspiel, in diesem Sinne begonnen, geht in solcher Weise fort, und ihm folgt dann der arienhaft gehaltene Chor in zwei Theilen, meist in gleichem Fortschritte der Stimmen. Alles dieses läßt uns einen weltlichen Ursprung ahnen, und wir täuschen uns darin nicht, dieser Chor ist entlehnt aus einem sogenannten ‚Dramma per musica‘. . . . Das Gedicht, dort beginnend mit den Worten ‚Tönet ihr Pauken, erschallet Trompeten‘, was wir denn in der Musik auch wirklich hören, hat Bach*

¹⁰ Vgl. J. S. Bach, II, S. 413.

¹¹ Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 345.

¹² Es sei auf das Choralvorspiel BWV 727 hingewiesen. Bach hat das Lied „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ nicht bevorzugt. Es war nicht einmal für das Orgelbüchlein vorgesehen.

¹³ J. S. Bach Kirchenkantaten, Heft 5, Berlin 1948, S. 36.

¹⁴ Vgl. auch den Anfang der Kantate 25 „*Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*“, wo in der Tat Haßlers Weise im Baß zitiert wird. In den Gesangbüchern, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Dresden und Leipzig erschienen sind, steht bei dem Choral Gerhardts die Anmerkung: „*Melodie Hertzlich thut mich verlangen.*“

beseitigt, und dieser den mitgetheilten neuen Text anbequemt“¹⁵. Der Historiker hat treffend gesehen, daß der illusionistische Effekt des auskomponierten Crescendos — man glaubt einen Bläserchor herannahen zu hören — in der späteren Fassung nichtssagend bleibt. Dieser Chor ist auch ein Beispiel dafür, wie überzeugend in Bachs Konzeption eine räumliche Vorstellung mitschwingt.

Für den predigthaftern Zug vieler Kantaten Bachs findet Winterfeld keine anerkennenden Worte. „Eben der erwägende, betrachtende, wir dürfen wohl sagen predigende Theil, der damals für den kirchlichen Kunstgesang bestimmten Gedichte; mußte ihn hindern, das Höchste zu erreichen“¹⁶. Hinsichtlich des Wortes der Kantaten ist dies richtig gesehen. Nur darf diese Erkenntnis nicht darüber hinwegtäuschen, daß Bachs Tonsprache mit der Predigt so gut wie nichts gemeinsam hat. Wenn der Text parenthetisch aufgebaut ist, scheint die musikalische Form der Arie, das *Dacapo*, von außen herangetragen zu sein. Andere Strukturen zeigt hingegen das Schaffen von Schütz. Dieser Stil, der geradezu statisch wirkt, steht in seiner Sprachgebundenheit der Predigt nahe. Auch Winterfeld sieht, daß Schütz zum Wort ein anderes Verhältnis besessen hat als Bach, wenn er über die *Kleinen geistlichen Konzerte* sagt: „Wir dürfen behaupten, Schütz habe in diesem Werk als Tonkünstler in ächt evangelischem Sinne sich gezeigt; als Verkündiger des Wortes, das er durch seine Kunst belebt“¹⁷. Sogar der affektive Zug mancher seiner Kompositionen — es sei auf das „*Eile mich Gott zu erretten*“ hingewiesen — ist nicht so sehr musikalischer wie deklamatorischer Natur, d. h. die Musik fügt dem Text keine eigentlich neue Dimension hinzu. Das wird deutlich, wenn man den Part der Singstimme einem Instrument zuweist. Hebt Bach einen Affekt hervor, so scheint dieser von der Musik aufgesogen zu sein. Im Orgelchoral „*Wachet auf, ruft uns die Stimme*“ lassen sich die wohl affettuos zu verstehenden Takte 17 und 18 (einschl. der späteren analogen) überzeugend auf der Orgel, einem scheinbar starren Instrument, wiedergeben. Oder: welcher Reichtum an Affekt durchzieht das Orgelpräludium h-moll, ein Werk, das an keine Wortvorlage mehr gebunden ist. Bachs Stil ist dynamischer und in den Übergängen differenzierter, anders gesagt: er ist autonom; denn das Wesen dieser Musik ist letztthin durch die Form bestimmt. Schütz unterwirft sich mehr den Gesetzen der Rhetorik, sein Stil ist in stärkerem Maße der Gestik der Sprache verhaftet. Hierin liegt es wohl mit begründet, daß dessen Schaffen sich auch heute so mühelos dem Gottesdienst einfügt. Ein Bruch zur Predigt oder Bibellesung scheint nicht aufklaffen zu können.

Hat aber nicht Winterfeld, so mag eingewendet werden, die geistige Welt Bachs in geradezu verhängnisvoller Weise verkannt? Haben nicht Spitta und in jüngster Zeit Friedrich Smend Quellen erschlossen, durch welche die Bach-Forschung erst ihre Fundamente erhalten hat und durch die zugleich die Ergebnisse, zu denen Winterfeld gelangt war, hinfällig geworden sind? Dem wäre zu entgegnen, daß schon Winterfeld erkannt hatte, daß Bach nur aus seinem Verhältnis zur Kirche verstanden werden könne. „Daß Bach in der heiligen Schrift, in dem geistlichen Lieder- und Melodieenschatze der evangelisch-lutherischen Kirche, der in voller

¹⁵ *Der ev. Kirchengesang*, Bd. 3, S. 344.

¹⁶ *Ebda.* S. 413.

¹⁷ *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, Bd. 2, S. 186.

Treue er anhing, einen unversieglichen Quell ächter Freude und Erbauung gefunden, daß er durch seine geistlichen Tonwerke vielfach bethätigt habe, wie sehr in beiden er auf heimathlichem Boden sich befinde, wer wollte, wer könnte es leugnen“¹⁸? Winterfeld räumt sogar ein, daß Bach die kirchlichste Musik geschaffen habe, die für jene Zeit nur denkbar sei. „Seinen Zeitgenossen gegenüber mag er als der streng Kirchliche uns erscheinen, er wird es nur durch den Gegensatz, in welchem er zu ihnen steht. Sicherlich hat er das Höchste geleistet, was auf kirchlichem Gebiete damals zu erreichen war, und mit so außerordentlichem Geiste, so erstaunlicher Kunst, so innig durchdrungen von der Würde seiner Aufgaben, daß, bei seiner dadurch auf immer gesicherten hohen Bedeutung für die Kunst im Allgemeinen, ja, seiner Unerreichbarkeit, die auf eigenthümlichster, vollendetster Ausbildung der ihm verliehenen großen Gaben beruhte, die Voraussetzung leicht sich bilden durfte, er stehe auf dem höchsten Gipfel kirchlicher Kunst“¹⁹. Wenn man Bach als Zeugen des Luthertums, ja selbst als Mittler reformatorischen Gutes versteht, so ist zunächst zu fragen: Hat die Orthodoxie des 17. und 18. Jahrhunderts Luther überhaupt zureichend verstanden und vermochte sie, das Überkommene in seinem Sinn weiterzuführen? Anders gesagt: War die Orthodoxie der legitime Thronerbe der Theologie Luthers, für den sie sich gehalten hat? Spitta glaubte überzeugend nachgewiesen zu haben, daß Bach zum Pietismus kein Verhältnis besessen haben könne, da unter den Kantatendichtern kein Pietist zu finden sei²⁰. Es stimmt bedenklich, daß der Bach-Biograph die Bedeutung des Pietismus für das gesamte geistige Leben des 18. Jahrhunderts einfach verkannt hat. Richtiger müßte es heißen, daß Bach nachweisbar zu pietistischen Kreisen keine Verbindung gepflegt habe, und wohl sachkundiger urteilt Martin Dibelius: „Es sind also gerade die ‚madrigalischen‘ Elemente der neuen, aus Italien kommenden Kunst, dieselben, die der Pietismus so bekämpfte, die zu Trägern der dem Pietismus gemäßen, ja ihm nah verwandten Kontemplation werden“²¹.

Wie gerechtfertigt die Bedenken waren, die Winterfeld gegen den Spätling der evangelischen Kirchenmusik, die Kirchenkantate, erhob, wird heute bestätigt, wenn man die Kontroverse zwischen Walther Vetter und Friedrich Smend über den Schlußchor der Matthäuspasion betrachtet. Vetter meint, daß dieser Chor in seiner kirchlichen Gestalt auch als Epilog in der Trauermusik auf den Tod des Fürsten Leopold hätte stehen können²². Smend zieht dagegen Vetter einer unverantwortlichen Fehlinterpretation der Worte Picanders. „Man muß evangelisch-kirchlichem Denken schon total entfremdet sein, wenn man die an Christi tote Glieder gerichteten Worte ‚Euer Grab und Leichenstein soll dem ängstlichen Gewissen ein bequemes Ruhekissen und der Seelen Ruhstatt sein‘ auch ‚rein buchstäblich genommen‘ anders verstehen kann als im Sinne der durch den Tod auf Golgatha geschenkten Vergebung der Sünden“²³. Es ist Smend darin beizupflichten, daß diese Zeilen auf die Erlösungstat Jesu (so heißt es bei Picander, nicht Christi)

¹⁸ Der ev. Kirchengesang, Bd. 3, S. 426.

¹⁹ Ebd., S. 427.

²⁰ a. a. O. I, S. 365.

²¹ Individualismus und Gemeindebewußtsein in J. S. Bachs Passionen, neu hrsg. in Botschaft und Geschichte, Tübingen 1953.

²² Vgl. a. a. O. S. 265.

²³ Bach in Köthen, Berlin 1951, S. 168.

weisen. Nur schweigt der Verfasser darüber, wie wenig der Komponist diese Worte, aus denen sich immerhin noch ein kümmerlicher Rest christologischen Bekenntnisses herauslesen läßt, in der musikalischen Form bekräftigt hat. Selbst hier spricht Bach in der Geste des Schmerzes. Wenn es heißt: „*Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein*“, steht jenes unvergleichliche Pianissimo geschrieben, als erlösche selbst die Musik. Auf die Worte „*der Seelen Ruhstatt*“ antwortet der zweite Chor: „*Ruhe sanfte, sanfte ruh!*“, womit die Gültigkeit jener Aussage zurückgenommen oder zumindest eingeschränkt wird. Wie bewußt werden hingegen von Bach durch Wiederholungen die Worte: „*Ruhe sanfte, sanfte ruh!*“ hervorgehoben. Es ist möglich, daß Bach den theologischen Sinn der an den Leichnam Jesu gerichteten Worte unbeachtet wissen wollte. — In der musikalischen Anlage ist dieser Chor nicht weniger bedeutsam. Im Takt 12 wird der Tonikaakkord Es-dur gleichzeitig mit dem übermäßigen Dreiklang Es—G—H gebracht. Diese Dissonanz mit dem unvermittelt eingeführten Leitton *h* überspült die Nahtstelle bei Takt 13, wo der Chor in c-moll einsetzt. Anders gesagt: Der formale Bau der Perioden soll dem Hörer nicht ins Bewußtsein dringen. Die Führung des Basses dürfte keinem kontrapunktischen Interesse entsprungen sein, sondern dient dazu, den Tonstrom unaufhörlich fließen zu lassen. In Takt 14 wird der kleine Einschnitt auf „*uns*“, der sowohl vom Textwort als auch von der Oberstimme her gerechtfertigt wäre, von dem verminderten Dreiklang der siebenten Stufe (Dominantstellvertreter) verdeckt. Der Baß der Instrumentalstimmen ergänzt diesen Dreiklang zum verminderten Septakkord (*as*), ja Nonakkord (G) und läßt die Bewegung durch die kaum zu überbietende Dominantspannung — man sollte sich über den Noten ein Crescendozeichen denken — in den folgenden Takt hinüberströmen. In dem Schlußchor der Matthäuspassion ist wohl das Urbild der „unendlichen Melodie“ zu erkennen.

Es ist häufig ausgesprochen worden, daß Bibelwort und Choral das theologische Fundament des Bachschen Schaffens bilden. Nur ist einschränkend zu sagen, daß nicht nur der Choral Luthers, sondern auch das Kirchenlied späterer Generationen darin zu finden ist. Es ist auch fraglich, ob es bei Bach allein die Liebe zur Theologie Luthers war, die ihn bewog, den dritten Teil der Klavierübung den Katechismuschorälen zu widmen. Für eine Bearbeitung im strengen Satz (Motette, Kanon) — man möge bei Bach diesen Begriff *cum grano salis* nehmen — ist der Cantus firmus des 16. Jahrhunderts weitaus geeigneter, als es die Liedtypen der späteren Zeit sind. Allgemein wird es so gesehen, als beruhe auf dem Bibelwort die eigentliche Dignität des Bachschen Schaffens. Nur ist zu bedenken, daß die Worte der Schrift selten für sich allein stehen, sondern meist von der Dichtung des 18. Jahrhunderts interpretiert oder nur noch paraphrasiert werden²⁴. Wenn man allein die Matthäuspassion betrachtet, ist es schwierig zu entscheiden, ob in der musikalischen Gestaltung dem Bibelwort ein Vorrecht eingeräumt ist. Scheint es nicht eher so, als habe Bach das Schwergewicht auf diejenigen Textabschnitte gelegt, die nicht der Schrift entnommen sind?

²⁴ Über die Bedeutung des Bibelwortes in Bachs Kantaten vgl. Alfred Dürr, *J. S. Bachs Kirchenmusik in seiner Zeit und heute*, in *Musik und Kirche*, Jg. 27, 1957.

Das Orgelwerk Bachs gewinnt für Winterfeld wenig Bedeutung. Einzig das kleine Choralvorspiel, das geeignet scheint, den Gemeindegesang einzuleiten, läßt er gelten²⁵. Hier wird eine weitere Grenze seines Kirchenmusikideals sichtbar. Der Historiker stand jeder nicht vokalen, d. h. nicht wortgeprägten Musik zurückhaltend gegenüber. Seine Gedanken über das Orgelschaffen Bachs wirken daher recht farblos. Im Gegensatz zu der an instrumentalen Figuren, ja Effekten reichen und stark aus dem Bereich des Emotionalen schöpfenden Tonsprache Bachs vermochte Winterfeld das Werk von Schütz weitaus eher zu bejahen. Georg Feder²⁶ sieht daher in Winterfeld den Vertreter eines klassizistischen Musikverständnisses und hebt hervor, daß seine Anschauungen vom 18. Jahrhundert her zu verstehen seien, wenn man bedenkt, daß er die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik letztlich auf die Geschichte des Kirchenliedes verengt hat, wie sie auch im Kreis der Berliner Singakademie beheimatet zu sein schienen, da der Historiker für den evangelischen Gottesdienst die Priorität der Singstimme gewahrt wissen wollte. Nur ist dem Verfasser wohl nicht beizupflichten, wenn er Winterfeld als letzten Nachfahren Adolf Scheibes versteht. Der Historiker mag in Einzelheiten diesem Rationalisten zugestimmt, ja dessen Kritik sogar vertieft haben. *„Wir vermögen hiernach zu ermessen, wie wenig Bachs Zuhörer im Stande seyn konnten, Werke von solcher Mannichfaltigkeit der Durchbildung aufzufassen, weil die damals in so beschränktem Maaße mögliche Darstellung sie nicht dazu befähigte. . . . In diesem Sinne, von dem Standpunkte der Menge aus, mochte die Vergleichung Bachs mit Johann Caspar von Lohenstein gerechtfertigt erscheinen, eine so weite Kluft auch befestigt ist zwischen der aus reichster Triebkraft hervorgehenden Überfülle und dem hohlen gespreizten Prunke hochtönender Redensarten“*²⁷. Jedoch hat Winterfeld, was Scheibe nicht im entferntesten vermochte, die übergeschichtliche Größe Bachs, den formalen Wert seiner Werke, erkannt, wenn er von Bach als dem *„unsterblichen Meister“* spricht oder über die Matthäuspassion sagt: *„Was Bach gethan, ist durch das vollständigste Gelingen künstlerisch gerechtfertigt“*²⁸. Winterfeld hat sich zwar dagegen ausgesprochen, die Kantaten dem Gottesdienst zurückzugewinnen, sie aber für die *„Vorhöfe der Kirche“*, d. h. das Kirchenkonzert, empfohlen. *„Allerdings dürfen wir heilbringende Vorzeichen für die Kunst erkennen und in Allem diesem uns ihrer freuen; gewißlich sollen wir die würdigste Aufgabe darin finden, diese köstlichen Werke mit reicheren Mitteln und besser vorbereiteten Kräften in das Leben zu rufen, als dem Meister selbst gewährt waren“*²⁹.

In unserer Zeit hat Walter Blankenburg versucht, dem Orgelwerk Bachs einen theologischen Überbau zu geben. *„Orgelmusik ist, wie wir wiederholt Gelegenheit hatten zu sagen, Sinnbild höherer Ordnung, Schöpfungsgleichnis“*³⁰. Gibt es den geringsten historischen Nachweis, daß Bach sein Schaffen in dieser Weise verstanden wissen wollte? Die Titelseiten zu dem *Orgelbüchlein* und dem dritten Teil der Klavierübung lassen eine solche Deutung kaum zu. Selbst wenn man sich

²⁵ Den Chorälen des Orgelbüchleins, das Winterfeld bespricht, stimmt er ohne Bedenken zu.

²⁶ Vgl. a. a. O. S. 121.

²⁷ *Der ev. Kirchengesang*, Bd. 3, S. 407.

²⁸ Ebd. S. 411.

²⁹ Ebd. S. 408.

³⁰ *Die innere Einheit von Bachs Werk*, Phil. Diss. Göttingen 1942, S. 169.

auf Luther berufen sollte, hat dieser Versuch wenig Überzeugendes. In Luthers Musikanschauung sind manche heterogenen Elemente zu finden. Der Reformator konnte nie die scholastische Tradition, in der er groß geworden war, verleugnen. Nur wird heute allgemein übersehen, wie sehr Luther dem Nominalismus, der Lehre Occams, verpflichtet gewesen war. Blankenburgs Deutung scheint eher ihre Wurzeln im Idealismus des 19. Jahrhunderts zu haben, und es mag zugestanden werden, daß die gegenwärtige Theologie das Schaffen Bachs in seiner Gesamtheit nur dann rechtfertigen kann, wenn sie bestimmte Positionen der idealistischen Philosophie beibehält. Hier ist die Bach-Biographie Philipp Spittas zu erwähnen. Für diesen Historiker hat in dem Werk Bachs die protestantische Kirchenmusik ihre eigentliche Erfüllung gefunden. Sein Versuch — er ist in sich folgerichtig durchgeführt — verdient auch heute noch bewundert zu werden, unbeschadet der Tatsache, daß sich dieses Kirchenmusikverständnis längst ausgelebt hat. Wenn Spitta das Schaffen Bachs als das großartigste Zeugnis des protestantischen Selbstbewußtseins versteht, so besagt dies, daß hier wohl ein hochbedeutender Theologe, aber niemals Luther, geistig Pate gestanden hat. Es war nicht, wie häufig angenommen wird, die Erweckungsbewegung, die im vorigen Jahrhundert dem Werk Bachs zu seinem Ansehen verholfen hat³¹. Zu der Zeit, da man sich auf das Kirchenmusikwerk Bachs besann, erlebte der religiöse Liberalismus seine Blüte; und als dieser aus dem Bildungsbewußtsein des Bürgertums schwand, ist es in den kirchlichen Kreisen um den Thomaskantor wieder recht stille geworden.

Am Schluß seiner Geschichtsdarstellung legt sich Winterfeld die Frage vor, welches Schicksal der evangelischen Kirchenmusik in ihrem Gang durch die Geschichte zuteil geworden ist. *„Die Zeit des höchsten Glanzes war für die Bühnenmusik angebrochen, und nahe stand sie der Instrumentalmusik bevor, die man wohl die reine Tonkunst zu nennen pflegt, weil sie, aus den Tönen allein schöpfend, die Gemeinschaft mit dem Worte verschmäht. Jener hatten die Neuerer auf kirchlichem Gebiete durch ihre Bestrebungen den Sieg mittelbar erringen helfen, diese verdankt ihren höchsten Aufschwung eben dem großen Meister³², in dessen Werken die letzte Blüte heiliger Tonkunst in der evangelischen Kirche uns erschienen ist. So stellt sich uns denn jetzt, wo wir von einem Gegenstande scheiden, der uns so lange mit Vorliebe beschäftigte, das betrübende Bild eines allgemeinen Abwelkens der edelsten Kunst allerdings nicht dar. Sollte das aber uns allein genügen können zum Troste über das Abdorren des Zweiges derselben, auf den unser Auge bisher vorzüglich gerichtet war? Sollten wir bei der Betrachtung uns zu beruhigen haben, daß jedem Gebiete menschlicher Bestrebungen seine Zeit angewiesen sei und es nur in dem natürlichen Laufe der Dinge beruhe, daß es seine Bedeutung verliere, sobald jene vorüber sei“³³?* Der Historiker stand mit diesen Gedanken noch in der Tradition des Hegelschen Geschichtsverständnisses; und es spricht dafür, wie gewissenhaft Winterfeld war, daß er überhaupt darüber nachgedacht hat, ob nicht mit Bach die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik zu Ende geführt sei. Im Gegensatz hierzu äußert heute Alfred Dürr: *„Bach wirklich verstehen heißt von*

³¹ So hat es Besch gesehen; vgl. dagegen Stockmann, a. a. O., S. 40 ff. Anton, a. a. O. Auch Feder berichtet manche Irrtümer.

³² Gemeint ist Bach.

³³ *Der ev. Kirchengesang*. Bd. 3, S. 550.

unseren Komponisten eine Kirchenmusik fordern, die in unserer Zeit das leistet, was Bachs Musik zu seiner Zeit leistete“³⁴. Die Kirchenmusik wird als eine Aufgabe verstanden, die es von jeder Generation neu zu verwirklichen gilt. An anderer Stelle polemisiert der Verfasser, gewiß nicht unbegründet, gegen die historisierenden Tendenzen der heutigen Kirchenmusikpraxis, wobei er zunächst an die mehr oder weniger gelungenen Kopien älterer Formen denkt³⁵. Nun haben aber die Formen, die den Begriff der Kirchenmusik bestimmen, der geschichtlichen Entwicklung unterlegen, und sie sind, wie schon Winterfeld erkannt hat, nur aus dieser letzthin zu verstehen. Es erweist sich wohl als eine Täuschung zu glauben, die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik lasse sich ad infinitum fortführen. Der Historiker hat nichts dagegen einzuwenden, daß heute im Gottesdienst noch die Werke von Walter oder Schein gesungen werden. Nur stimmt es bedenklich, wenn man von der Kirchenmusik fordert, sie habe um jeden Preis aktuell zu sein; denn das hieße nur, daß es ihr zu entsagen gälte. Weitaus folgenschwerer ist nämlich die Frage, was die Kirchenmusik über ihre Formen hinaus bestimmt, weil ihre Inhalte vorwiegend dem Bereich der sinnlichen Vorstellung angehören. Es sei hier nur an Luthers Lied „Nun freut euch, lieben Christen gmein“ erinnert. Seit dem 18. Jahrhundert ist jedoch das bildhafte Verständnis der christlichen Glaubensinhalte und der biblischen Heilsgeschichte immer fragwürdiger geworden, und hierin scheint auch die eigentliche Crux der heutigen evangelischen Kirchenmusik zu liegen. Anders gesagt: Das mythische Weltverständnis ist hinfällig geworden. „Das ist der größte Unterschied der früheren Zeiten und unserer Zeit, daß wir schlechterdings nicht mehr sagen können, was das Jenseits ist, ja, daß uns jede Vorstellung von demselben abgeschnitten und ausgetilgt ist. Alles ist für uns als Phantasiewelt erloschen; die Naturwissenschaft und Geschichtswissenschaft im Bunde haben jede Vorstellungsmöglichkeit aufgehoben. Damit ist auch der Begriff des Jenseits selbst als eines irgendwie gesteigerten Diesseits, welches raumzeitlich vorgestellt werden kann, vernichtet“³⁶. Die Frage, inwieweit auch die evangelische Kirchenmusik ihre Kraft aus dem Bereich des Mythischen gezogen hat, ist in der gesamten Literatur noch nicht einmal gestellt worden; und vielleicht werden hier Probleme sichtbar, von denen der heutige Musikhistoriker kaum etwas ahnt. Wie unvergleichlich beschwört noch Bach in dem Sanctus der H-moll-Messe die Visionen des Propheten Jesaja³⁷! Hegel hat in einem kühnen Entwurf umrissen, wie die christliche Religion in der abendländischen Geschichte Gestalt geworden war, und versucht, darüber hinaus ihre mythischen Umkleidungen und Überlagerungen zu deuten. Hiermit ist zugleich das große Thema der Theologie des vergangenen Jahrhunderts genannt. Heute ist Rudolf Bultmann einer der wenigen, die sich in ihrer Systematik dem 19. Jahrhundert verpflichtet wissen. Fühlt sich unsere Zeit dem vergangenen Jahrhundert so überlegen, daß sie glaubt, man könne seines Erbes unbeschadet entreten?

³⁴ A. a. O. Bei diesem Gedanken stand Nietzsches Kritik der historischen Bildung indirekt Pate.

³⁵ Vgl. *Wider den Historismus in der Kirchenmusik*, in *Musik und Kirche*, Jg. 24, 1954.

³⁶ Adolf v. Harnack; mitgeteilt in Agnes v. Zahn-Harnack, *Adolf v. Harnack*, Berlin 1936, S. 566

³⁷ Vgl. Spitta, a. a. O. II, S. 540.

August Gottfried Ritters Erfurter Jahre

VON PETER SCHMIDT, BIELEFELD

Ritters Leben und Schaffen gehören einer Epoche an, die nicht zu den Glanzzeiten der *musica sacra*, der er sich hauptsächlich verschrieben hat, rechnet. Wir haben es immerhin mit der Zeit einer fruchtbaren kirchenmusikalischen Restauration zu tun, die lange angedauert hat und trotz eines offensichtlichen Neubeginns nach dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts noch zu verspüren ist. Der Künstler, Pädagoge und Gelehrte hat nicht im weltberühmten Erfurt des Humanismus gelebt, wohl aber in einem Erfurt, das im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch ohne die dereinst fünftälteste deutsche Universität ein reges kulturelles Leben entwickelte und mit Stolz auf eine glorreiche Tradition zurückblicken konnte. Unter ausgezeichneten Umwelteinflüssen entwickelte sich der Hochtalentierte und vielseitig Begabte zu einer Persönlichkeit, die schon in jungen Jahren Künstlern und Forschern Pate gestanden hat und durch ihre Taten fortwirkt.

Bis auf den heutigen Tag haben sich in einschlägiger Literatur unzutreffende Daten und andere Angaben über Ritters Leben gehalten. Das hat seinen Grund darin, daß sekundäre Quellen benutzt worden und die relativ spärlich vorhandenen Urkunden und Dokumente unbeachtet geblieben sind. Der Orientierung dienten im wesentlichen die biographischen Abhandlungen von Ritters Schülern G. A. Brandt¹ und Rudolf Palme² sowie die Würdigung von Robert Eitner³. Ritter selbst hat es nicht geschätzt, über sein persönliches Leben viel bekanntzugeben. Eine erhaltene Autobiographie von wenigen Sätzen ist nicht sehr aufschlußreich⁴. Über die Erfurter Jahre erschöpfend Auskunft zu geben, ist nicht möglich, da vieles, was von Interesse wäre, aktenmäßig nicht zu erfassen und auch anderweitig nicht in Erfahrung zu bringen ist. Trotzdem bleibt hinreichendes Material, um von diesem Lebensabschnitt, der als außerordentlich wichtig gelten darf, ein einigermaßen klares Bild zu geben. Als Quellen kommen besonders Kirchen-, Schul- und Magistratsakten in Betracht, außerdem Veröffentlichungen von Ritter seit 1834, sowie Abschriften alter Musik seit etwa 1832.

Nach der kleinen Autobiographie und dem Taufregister der Augustiner-Gemeinde zu Erfurt wurde A. G. Ritter am 25. August 1811, morgens fünf Uhr, geboren⁵. Die Taufe wurde am 2. September in der Augustinerkirche vollzogen. Ritters Eltern wohnten in der Gotthardtstraße, in unmittelbarer Nähe von Luthers einstigem Kloster und unweit der uralten Krämerbrücke, in deren Nähe Wieland während seiner Erfurter Professorenjahre ansässig war. Der Vater, Johann Heinrich Ritter, Bürger und Mehlhändler, starb am 13. November 1813, erst 27 Jahre alt, am „Nerven- und Faulfieber“, das nach der Schlacht bei Leipzig, während der

¹ Allgemeine Musik-Zeitung, Charlottenburg (-Berlin), den 11. Sept. 1885, Nr. 37.

² *Musikkalender für 1887*, Leipzig (Hesse).

³ *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 28, Leipzig 1889.

⁴ Kleine Autobiographie in Briefform vom 28. Mai 1857, im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München.

⁵ Augustiner — Taufen 1805 — 1815, S. 34, Nr. 36. Der Lokalforscher Johannes Biereye gibt in seinem Buch „Erfurt in seinen berühmten Persönlichkeiten. Eine Gesamtschau“ (Erfurt 1937) außerdem den 23. August als mögliches, zweifellos unrichtiges Datum an.

Belagerung Erfurts durch die Preußen, Tausende dahinraffte⁶. Die Mutter, Maria, geb. Kegel (Kögel), heiratete verhältnismäßig schnell wieder und gab, als Ritter am 20. Juni 1836 von Professor Friedrich Ludwig Ritschl in der Augustinerkirche getraut wurde, zusammen mit ihrem zweiten Mann, dem Bürger und Mehlhändler Johannes Christian Samuel Ritter, die Einwilligung zur Trauung.

Die Ritters, in Erfurt zahlreich vertreten, kommen im 18. und 19. Jahrhundert als Müllermeister, Mehlhändler und überwiegend in anderen Berufen des bürgerlichen Standes vor. Künstler oder Gelehrte finden sich in den Kirchenbüchern und Adreßverzeichnissen nicht.

Es ist anzunehmen, daß August Gottfried zunächst die Augustiner-Parochialschule besuchte und sich dann für die Aufnahmeprüfung am Erfurter Lehrerseminar vorbereitete, die er Ostern 1828, noch nicht 17 Jahre alt, bestand⁷. Ein vorangegangenes Ereignis von großer Tragweite war die Begegnung mit dem derzeitigen Augustinerorganisten Andreas Ketschau, der den Jungen, wenn er bereits mit 11 Jahren als Pianist debütieren konnte⁸, früh unterwiesen haben muß.

Ketschau (1798–1869) hatte im Knabenalter den vortrefflichen Musikdirektor und Kantor der Kaufmannskirche, Johann Immanuel Müller, als Lehrer gehabt und war durch das Ratsgymnasium und anschließend durch das mit diesem verbundene Seminar gegangen. Sein hohes Ansehen ist durch die Konduitenliste der Mädchen-Oberschule⁹, ein gedrucktes Huldigungsgedicht¹⁰ und durch die Tatsache, daß er 1824 einen Chor übernahm, aus dem der von ihm geleitete leistungsfähige „Erfurter Musikverein“ hervorging, schließlich dadurch, daß er Ritters Nachfolge an der Kaufmannskirche antreten konnte, hinlänglich nachgewiesen. Als Komponist hat er sich an große Formen herangewagt (Oratorium „*Der Todestag des Herrn*“). Der berühmte Schüler erwähnt ihn als seinen Lehrer an erster Stelle in der Kurzbiographie und hat ihm sein Opus 1 aus dem Jahre 1834 in „*Liebe und Verehrung zugeeignet*“. — Der „*Concertmeister*“, Seminarlehrer und Prediger-Organist Michael Gotthardt Fischer hat Ritter in Generalbaß, Komposition und Orgelspiel unterwiesen und auf ihn stark eingewirkt. Als Musiklehrer amtierte neben Fischer außer dem geschätzten Seminarlehrer Bach (nicht zur Familie J. S. Bachs gehörig) Kantor J. I. Müller (vgl. oben). Ludwig Ernst Gebhardi trat nach Fischers Tod, im Jahre 1829, in das Kollegium ein. Zu den wissenschaftlichen Lehrern gehörten der Theologe Ritschl (s. o.) und der Philologe Pabst, während der hochbedeutende Dr. Johann Friedrich Möller das Seminar seit 1826 verwaltete. Er hatte schon vor 1820 durch seine „*Musterkatechisationen*“, die er für Seminaristen und Lehrer hielt, großen Segen gestiftet und konnte als Garant für Geist und Leistung der Anstalt angesehen werden. Als erster Domprediger und

⁶ Verzeichnis der Verstorbenen von den Jahren 1805 bis 1827 (Augustiner-Akte), S. 56.

Die an die Augustinergemeinde angrenzende Andreaskirche beklagte damals allein 118 Tote, weit über 10 Prozent ihrer Mitglieder, die natürlich nicht ausnahmslos dieser Krankheit erlagen. (*Statistische Nachrichten über die Andreaskirche in Erfurt*. Hrsg. von August Wahl, Pastor an der Andreaskirche. Erfurt 1868.)

⁷ *Festschrift zur Einweihung des neuen Seminargebäudes zu Erfurt am 20. August 1881*. Hrsg. von Dr. Jütting, Seminardirektor. Leipzig 1882.

⁸ Vgl. Anm. 1.

⁹ Acta Conduitenlisten der Schullehrer von 1840/41, Evangelisches Ministerium Erfurt.

¹⁰ „*Zu Ehren des Herrn MD Ketschau am 1. Nov. 1849 im Vereinslokale gesungen von den werktätigen Mitgliedern des Erfurter Musikvereins*“, ein Exemplar bei der Stadt- und Hochschulbibliothek Erfurt.

Ketschau war 1849 zum Königl. Musikdirektor ernannt worden und hatte den Chor nunmehr 25 Jahre geleitet.

Generalsuperintendent der Provinz Sachsen war er vor dem August-Haupt-Schüler Generalsuperintendent Dr. Leopold Schultze von 1847 bis 1858 Ritters Vorgesetzter am Magdeburger Dom. Durch den Choral „Geh hin nach Gottes Willen in Demut und Vertrauen“ (EKG, 387) wird die Erinnerung für viele an ihn wachgehalten. Nicht unerwähnt sei der Zeichenlehrer Bernhard Duft (Dufft), der eine unveröffentlichte Seminarchronik verfaßt hat und den für die bildende Kunst empfänglichen Schüler mutmaßlich stark beeindruckte. — Ritter dürfte sich allen Disziplinen mit Hingabe gewidmet haben, denn er verließ das Königl. Seminar „mit dem Zeugnis Nr. 1 — vorzüglich“, wie aus der Konduitenliste der Knaben-Oberschule hervorgeht¹¹. Wollte man dem Eigenbericht: „seit 1829 Organist an der Andreaskirche;“ Glauben schenken, dann hätte er das Seminar unter Umständen nur ein Jahr besucht. Doch war die Andreaskirche von 1827 bis 1830 auf Anordnung des Magistrats wegen Einsturzgefahr geschlossen und wurde erst am Reformationstage wieder geweiht¹². Ritters Bewerbungsschreiben an St. Andreas datiert vom 4. September 1830¹³. Der offizielle Dienstantritt erfolgte mit Wirkung vom 1. Januar 1831. (Probenspiel am 21. November 1830, Wahl am 21. Februar 1831¹⁴.)

Nach der Konduitenliste begann die Dienstzeit als Lehrer am 1. Oktober 1830, was zu dem Rückschluß berechtigt, daß der Seminarbesuch von Ostern 1828 bis Herbst 1830 währte, wobei als sicher gelten kann, daß Ritter seinem Lehrer Ketschau in der Augustinerkirche, wo auch die Andreaskirchengottesdienste während der Zeit der Einsturzgefahr abgehalten wurden, fleißig assistiert hat. Als Pianist begab er sich frühzeitig in die Obhut des Mozart-Schülers Johann Nepomuk Hummel. „Um sich im Klavierspiel weiterzubilden, pilgerte der Jüngling allwöchentlich nach Weimar zu Hummel, studierte unter Anleitung des Meisters dessen Konzerte und eignete sich eine saubere, maßvolle Behandlung des Klaviers an. Noch in späterer Zeit entzückte er durch geist- und geschmackvolle Auffassung. Die wichtigste Einwirkung indes übte Hummel auf seinen Schüler durch seine freien Fantasien aus, in denen er bekanntlich unübertrefflich war. Sein Vorbild hat offenbar Ritter angeregt, das eigene Talent für die Improvisation planmäßig auszubilden, eine Kunst, in der er später die größten Triumphe feiern sollte“¹⁵. Ritters Angaben über das Studium bei Hummel sind unklar und könnten auf die Zeit von 1829 bis 1834 schließen lassen.

Der kulturelle Tiefstand nach der in geistiger Beziehung großartigen Dalberg-Epoche wurde in den zwanziger Jahren überwunden. Ritter hat Gelegenheit gehabt, die bedeutenden Werke der Klassik und Romantik zu hören, zu studieren und teilweise zu interpretieren. — Die kirchenmusikalischen Verhältnisse in Erfurt waren nicht so trostlos, wie man denkt. Das Evangelische Ministerium war rührig, und es bestand eine Zusammenarbeit der Kantoren. Die Prediger- und Kaufmannskirche waren musikalisch führend. J. I. Müller brachte in der Kaufmannskirche

¹¹ Acta Conduitenlisten der Schullehrer, B V c 27, Knaben-Oberschule zu Erfurt 1840, Ev. Ministerium.

¹² Vgl. Anm. 6.

¹³ Repertorium der Akten und Urkunden der Andreaskirche zu Erfurt, Akta betr. die Organistenstelle 1830 bis 1853.

¹⁴ Vgl. Anm. 13 und Ritter-Album für Orgel, Festgabe an Herrn August Gottfried Ritter, Prof. und Domorganist zu Magdeburg, zu seinem 50jährigen Amtsjubiläum am 1. Jan. 1881 . . . R. Sulzer, Magdeburg.

¹⁵ Vgl. Anm. 1.

regelmäßig seine Kirchenmusiken zu Gehör und veröffentlichte Anzeigen im „Erfurtischen Adreßblatt“. Als Dirigent geistlicher und weltlicher Werke der verschiedensten Art, als Orgel improvisator und Komponist lenkte er die Aufmerksamkeit auf sich.

Im September 1834 ging Ritter nach Berlin, um sich „in der Musik mehr auszubilden“, wie er dem Presbyterium der Andreaskirche mitteilte. Wie sehr er geschätzt wurde, ist einem Schreiben des tüchtigen Erfurter Musikers und Lehrers Eduard Bochmann zu entnehmen, in dem es heißt, daß es „ehrentvoll“ sei, die Organistenvertretung für Ritter zu übernehmen. Durch die Entsendung an das 1822 von Karl Friedrich Zelter gegründete „Königliche Institut für Kirchenmusik“ erfuhr der 23jährige Künstler eine Schicksalswendung von allergrößter Bedeutung. Sank das Institut auch unter August Wilhelm Bach zur „Orgelschule“ herab¹⁶, so wies das „Anstaltsgesetz“ von 1833 nach dem Bericht von Heinrich Martens doch folgende für Ritter wichtige Unterrichtsgebiete auf: a) Unterricht im Orgelspiel, b) Vortrag über Konstruktion der Orgel, c) Unterricht im Klavierspiel, d) Theorie der Musik (Harmonielehre, doppelter Kontrapunkt und Fuge), e) Gesangunterricht und Vokalübungen, auch Instrumentalübungen zur Aufführung klassischer Werke. Die Orgelmusik ist von A. W. Bach, der unter anderen Mendelssohn, Nicolai und Hauptmann unterrichtet hat, gewiß nicht vernachlässigt worden. Ritter blieb ihm als Schüler und Freund allzeit verbunden und bat ihn noch 1861, als die neue Orgel im Magdeburger Dom abgenommen werden sollte, zu sich. Intensiv waren seine Studien bei dem Clementi-Schüler Ludwig Berger. Auch hat ihn Karl Friedrich Rungenhagen gefesselt. Aber die entscheidenden Anregungen empfing er fast beiläufig von Carl von Winterfeld, der als der „erste Historiker der evangelischen Choralbearbeitung“ anzusehen ist¹⁷, und weiterhin von Georg Pölchau, der die Autographen- und Notensammlung Ph. E. Bachs besaß. Beide intensivierten das historische Interesse Ritters und zeigten ihm neue Wege in die Geschichte der Musik, ganz besonders der Orgelmusik, deren Hauptvertreter von unbestrittener Bedeutung er werden sollte, „der hochbedeutende erste Historiker der Orgelmusik“¹⁸. Abschriften alter Orgelmusik von Ritters Hand sind nach dem wichtigen „Katalog der Manuskripte mit alter Orgelmusik aus den Nachlässen von August Gottfried Ritter und Ernst von Werra in der Erzabtei Beuron, bearbeitet von Friedrich W. Riedel 1960“ (Ms.), dem Verfasser der „Quellenkundlichen Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts“ (Kassel 1960), bezeugt. Die ersten Anregungen für diesbezügliche Arbeiten wird Ritter demnach von G. H. Kluge (s. u.) empfangen haben.

Ritter meldete sich Anfang April nach Erfurt zurück. Er blieb an der Andreaskirche und kam als Lehrer an die Barfüßer- und Thomas-Mädchen-Mittelschule. — Den Beweis ernster Sammeltätigkeit auf dem Gebiet der Orgelmusik erbrachte er zusammen mit seinem Freund Carl Ferdinand Becker durch die Veröffentlichung des „Orgelarchivs“ bei Friese in Leipzig seit 1834. — Starkes Interesse

¹⁶ Die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Zu ihrem 135. Geburtstag. Festansprache zum 125jähr. Bestehen der Akademie am 11. Juli 1947. Heinrich Martens in „Organum“, Mitteilungsblatt des Akademischen Vereins Organum, Nr. 1/2 und 3/4 1957 u. 1958, hrsg. v. Heinz Günther Bahr.

¹⁷ Hans Joachim Moser, *Musiklexikon*, Hamburg 1955.

¹⁸ Friedrich Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931.

schenkte er der Pflege von Kammermusik und vereinigte sich mit den Erfurter Künstlern Brandt und Dietrich, die Trios von Beethoven in den Mittelpunkt stellend. Die vermutlich erste öffentliche Konzertanzeige erschien Anfang 1837 in der „Erfurter Zeitung“. Die „Soireen“ fanden im Übungssaal des Erfurter Musikvereins statt. Im „Wöchentlichen Erfurtischen Adreßblatt“ vom Oktober des gleichen Jahres wurde zu sechs „*musikalischen Soireen*“ eingeladen. Ritter hatte künstlerische und pädagogische Absichten, er wollte erbauen, belehren und erziehen. Seine Veranstaltungen erlangten schnell eine Schlüsselstellung im Musikleben der Stadt und haben eine große Tiefenwirkung gehabt, besonders seit 1841, als Brandt durch Habermann abgelöst wurde und die Abende in Ritters neuer Wohnung, in seinem „Musiksalon“ in der Andreasstraße am Domplatz, durchgeführt wurden¹⁹. — Als Klavierlehrer betätigte Ritter sich eifrig. Er verknüpfte Unterweisungen im Klavierspiel mit Harmonielehre und machte im Logierschen Sinne vom Gruppenunterricht Gebrauch²⁰. Auf Nebenverdienst war er seiner künstlerischen und wissenschaftlichen Fortbildung wegen angewiesen. Die Einkünfte als Lehrer und Organist waren gering. Ein „*ansehnliches Vermögen*“ (Eitner), das seine Frau, die Tochter eines verstorbenen Schmiedemeisters aus der Gotthardtstraße, ihm zuführte, ist 1840 nach der Konduitenliste noch nicht in seinem Besitz gewesen.

Im Frühjahr 1839 wurde Ritter als Nachfolger von Kantor Müller (geb. 1. Januar 1774, gest. 25. April 1839. Absolvent des Gymnasiums und des Seminars zu Erfurt, Schüler von Kittel, Kluge und Weimar) ausersehen, nachdem er schon Neujahr 1838 zum Lehrer an der Knabenoberschule der Stadt Erfurt aufgerückt war. Von 1789 bis 1835 war der tatkräftige G. H. Kluge, Presbyter der Andreaskirche, neben Müller tätig gewesen. Seither hatte Müller beide Ämter verwaltet. Ritter vermochte sich erst am 1. Juli 1839 von der Andreaskirche, die ihn mit Bedauern scheidend sah, zu lösen. Für die Kaufmannsgemeinde war es nicht einerlei, wen sie an die Orgel setzte. „*Der Ruhm, dessen sich die Kaufmannsorgel seit langer Zeit zu erfreuen hatte, meistens von Virtuosen behandelt zu werden, wird nun ferner, und Gott gebe für lange Zeit, erhalten*“²¹. Man sah in Ritter den führenden Musiker der Gemeinde und betrachtete den gleichzeitig in das Kantorat gewählten Ernst Friedrich Kämpf keineswegs, der Überlieferung gemäß, als übergeordnet. Ritters Ansehen stieg von Jahr zu Jahr. Der Künstler handelte bisweilen recht eigenwillig. Eine Eingabe an das Presbyterium der Kaufmannsgemeinde vom 24. Dezember hat den bezeichnenden Wortlaut: „*Einem Wohlloblichen Presbyterium zeige ich ganz gehorsamst an, daß ich mich in der letzten Woche dieses Jahres auf Veranlassung der hiesigen Hochloblichen Regierung auf einige Zeit nach Berlin begeben werde und für meine Vertretung das Nötige geordnet habe.*“ Einmal hatte Ritter sich entfernt, ohne für Vertretung gesorgt zu haben. Da war es selbst dem ihm befreundeten, einfluß-

¹⁹ Vgl. Erfurt-Artikel in MGG .

²⁰ 1960 ist eine Dissertation (Leipzig) von Georg Pügner erschienen: *Johann Bernhard Logier, Leben und Werk. Ein Beitrag des musikalischen Gruppenunterrichtes*. S. Pügners Artikel in MGG und Heinz Beckers Aufsatz in „Musica“ 1957, 11, „System Logier“.

²¹ Acta des Magistrats zu Erfurt, betr. den Etat der ev. Kaufmannskirche . . . Archiv der Stadt Erfurt, Abt. 1—1/X 3. 4 Nr. 34.

reichen und verständigen Pastor Schneider nicht möglich, ihn in Schutz zu nehmen. Zu Reibungen ist es sonst nie gekommen²².

In der Konduitenliste von 1840/41 wird er folgendermaßen charakterisiert: „Er besitzt viele Fähigkeiten und zeigt im Unterricht Gewandtheit, welche mit zunehmender Erfahrung ohne Zweifel noch wachsen wird. Nur muß er sich hüten, daß er nicht durch übergroße Empfindlichkeit bei gutgemeinten, freundlichen Erinnerungen und durch Selbstüberschätzung am Fortschreiten gehindert werde . . . Er zeigt Eifer für die ihm in der Schule übergebenen Lehrstunden, wiewohl es unverkennbar ist, daß ihm die Musik weit mehr am Herzen liegt“²³. Das Doppelamt als Organist und Lehrer hat Ritter nicht behagt und ihn gesundheitlich, wie eine Eingabe an sein Presbyterium besagt²⁴, überfordert.

1838 war ein Berufener, der Kritiker Dr. Karl Stein, auf ihn aufmerksam geworden. Er äußerte sich in der führenden „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ über das Orgelspiel anlässlich des 4. Sängerkongresses in Jena: „Es brachte uns näher zusammen mit Herrn Organist Ritter, dem jugendlich kräftigen, geist- und kenntnisreichen Organisten aus Erfurt, dessen tüchtiges Orgelspiel das Gesangsfest in würdiger Weise ausgefüllt hatte“²⁵. 1839, genau ein Jahr darauf, weilte Stein längere Zeit in Erfurt, um sich in der „interessanten Stadt“ besonders mit Ritter zu befassen, der „den Kreis seines musikalischen Schaffens, welches sich früherhin vorzugsweise auf die Orgel beschränkte, mit sehr günstigem Erfolge neuerdings auch auf andere Fächer ausgedehnt hat. Durch die Güte des ebenso gefälligen als interessanten Künstlers wurden wir nicht bloß durch sein tüchtiges und gediegenes Orgelspiel erhoben, sondern auch durch sein fertiges und geschmackvolles Klavierspiel überrascht. Eben das Klavierspiel führte zu neuen Überraschungen. Zur Bekanntschaft einer neuen Vokalmesse, einer neuen großen Pianofortesonate aus g-moll und einer neuen Sinfonie, sämtlich noch ungedruckte Werke von Herrn Ritters eigener Komposition . . . Im Falle der Sinfonie aber wird sich vielleicht Herr Ritter nach jener heiteren, humoristischen, allgemein ansprechenden Richtung hin hervortun, welche seit Haydns Zeit leider viel zu wenig Vertreter gefunden hat . . . Leider ist Herr Ritter, der sich, wie wir hörten, auch als Klavierlehrer durch geschickte, in mancher Weise eigentümliche Anwendung der Logierschen Methodik um die Jugend seiner Vaterstadt sehr verdient macht, sowie die meisten seiner Herrn Kollegen zu sehr durch den mit seiner Stellung verbundenen Schuldienst gefesselt und zu sehr auf Erwerb durch Privatstunden angewiesen, um sein Talent mit voller Muße anbauen und ausbauen zu können. Möge ihm die Gunst der Königl. Regierung, welche ihm bereits den Aufenthalt in Berlin gewährte, zur vollen Entwicklung seiner musikalischen Kraft, eine günstige Stellung bereiten!“²⁶

Ritter betätigte sich in Erfurt und auswärts auch als Dirigent. 1840 dirigierte er in einem akademischen Konzert in Jena seine c-moll-Sinfonie, die Stein besprochen hat.

²² „Herr Ritter hat, wie bekannt, sein Amt mit großer Liebe und Treue und zur Erbauung der Gemeinde seit fünf Jahren verwaltet.“ (Acta des ev. Pfarramtes der Kaufmannskirche Erfurt . . . Organist und Orgel d. KK . . . 1789–1870.)

²³ Konduitenliste, Betreff: „Amtstüchtigkeit“ und „Amtsführung“.

²⁴ Schreiben Ritters an Pastor Schneider vom 26. Okt. 1841.

²⁵ Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1838, 40. Jg.

²⁶ Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig, 41. Jg.

1841 wurden seine Soireen in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ gebührend herausgestellt. 1842 „trug der talentvolle und um das Musikwesen in Erfurt so unermüdtlich tätige A. G. Ritter unter des Meisters [Johann Ludwig Böhners²⁷] Leitung dessen Klavierkonzert in D-dur, op. 8, vor.“ – Äußerst dankbar war das Echo in Erfurt. Die „Erfurter Zeitung“ hob hervor, daß Ritter im Januar 1842 zusätzlich eine 7. Soiree hatte geben müssen. Seine Tendenz, Spitzenwerke mehrmals zu Gehör zu bringen, Werken in erweiterter Besetzung Raum zu geben und die gehobene Hausmusik nicht zu vergessen, fand Beifall. „Wer hätte wohl Beethovens G-Dur-Sonate, op. 14, gehört, ohne von der kleinen, aber trefflich-schönen Komposition einen bleibenden Eindruck zu erhalten? Das hier bisher fast noch ganz unbekanntes Werk gehört jetzt gewiß zu den Lieblingsstücken vieler unserer Klavierspieler! . . . Herr Ritter hat sich mit einem Geist und Eifer in diese Kompositionen hineingespielt, der sich unwillkürlich seinen Zuhörern mitteilt; er spielt mit einer vollendeten Rundung und Virtuosität, sein herrlicher Anschlag bekundet die Hummelsche Schule, und es muß uns gewiß Vergnügen machen, ihn den Unsern nennen zu dürfen“²⁸. Das Septett erschien zum zweiten Male auf dem Programm „und das hier noch nie gehörte Es-Dur-Konzert von Beethoven“ wurde geboten, unter anderem mit Werken von Wölfl, Mendelssohn, Taubert, Onslow und Prinz Louis Ferdinand bekannt gemacht. 1843 stellte man fest, daß Ritter Bachs *Fantasia chromatica* so vorgetragen habe, wie man es „von ihm namentlich an klassischen Werken gewohnt“ sei. „Herr Ritter hat in seinen früheren Soireen die Kompositionen verschiedener Meister zusammengestellt und, um dieses zu erleichtern, die Programme mit Mottos versehen. Jetzt scheint er uns auf das Historische aufmerksam zu machen, indem wir, von seinem Privatzirkel ausgeführt, Kompositionen von Joh. Seb. Bach, Phil. Em. Bach, Händel und anderen gehört haben!“²⁹ Ritter selbst berichtete in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ von 1842 über die Aufführung seiner c-moll-Sinfonie, einer Festkantate von Ketschau, der Symphoniekantate von Mendelssohn, des *Alexanderfestes* von Händel, der 5. Symphonie von Spohr sowie über seine Soireen mit Beethovens op. 97, Schuberts op. 100, eigenen solistischen Darbietungen (Scarlatti, Liszt, Field etc.) und Klavierliedern von Berger, Klein, Löwe, Schubert, Weber und anderen. Seine Berichterstattung war sachlich, ja nüchtern: „Die Herren Dietrich, Habermann und Ritter brachten in ihren diesjährigen – sieben – Soiréen Mannigfaltigeres, als im vorigen Winter. Beethovens Quintett und Septett, mit wirksamer und freundlicher Unterstützung mehrerer hiesiger Künstler vorgetragen, waren die interessantesten Vorträge“³⁰. Als Berichterstatter tat Dr. Keferstein anlässlich des vom 12. bis 16. Oktober 1842 in Erfurt veranstalteten Musikfestes „des rühmlichst bekannten Organisten und Tondichters, Herrn Ritter, unter dessen eigener Leitung das Fest mit Händels *Samson* eröffnet wurde“, Erwähnung. Der Dirigent hatte in Verbindung mit einigen „musikliebenden Familien“ die Musiziergemeinschaft zusammengestellt und eine Aufführung, in der „mit Lust und Liebe gesungen“ wurde, zustande gebracht. „Gerade an diesem Tage vor hundert Jahren“ war der *Samson* zum erstenmal auf-

²⁷ Böhner hat auf Ritter als Orgelkomponisten keinen Einfluß ausgeübt.

²⁸ Kritik vom 10. Februar 1842.

²⁹ Erfurter Zeitung vom 9. Januar 1843.

³⁰ Allgemeine Musikalische Zeitung, 44. Jg., 100 (1842).

geführt worden. Nun kam er in Thüringen wohl erstmals zu Gehör. — Als „*ungemein fertiger Klavierspieler*“ wurde Ritter wiederum gefeiert, und auch Keferstein wünschte ihm, einem so ausgezeichneten und vielseitigen Talent, in diesem Zusammenhang „*bald eine seiner würdige, rein musikalische Anstellung*“³¹.

Erwähnenswert ist eine Notiz aus dem Jahre 1843: „*Unter den hiesigen jungen Tonmeistern entwickelt Herr Organist Ritter . . . unstreitig die ausgezeichnetste Tätigkeit. Nachdem er im Oktober vorigen Jahres ein Konzert zur 100jährigen Jubelfeier veranstaltet hatte, gab er zwei musikalische Aufführungen zur Erinnerung an thüringische Künstler, fünf musikalische Soireen, worunter eine mit der Aufführung seiner zweiten, mit großem Beifall aufgenommenen Symphonie, während er gegenwärtig bereits mit der Ausführung einer dritten beschäftigt ist, und drei geistlichen Konzerten in der Kaufmannskirche, in welchen letzteren er seinen wohlbegründeten Ruhm als höchst ausgezeichneten Orgelspieler in vollem Maße bewährte*“ . . .³².

In vielen Städten der näheren und weiteren Umgebung erregte Ritters Orgelspiel seit Jahren Aufsehen. Weimar, Halle, Leipzig, Weißenfels, Gotha und Berlin seien genannt. August Wilhelm Bach lud den ehemaligen Schüler ein, auf seiner Marienorgel in Berlin zu spielen. Eine aus dem Jahre 1843 stammende Kritik findet sich in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“: „*Am 18. April ließ sich der rühmlichst bekannte Organist Ritter aus Erfurt in der hiesigen Marienkirche hören und rechtfertigte durch sein gediegenes Spiel und seine in jeder Beziehung meisterhafte Behandlung des Instruments vollkommen den ihm von Leipzig vorangegangenen ehrenvollen Ruf, der ihn unter die ersten unserer lebenden Orgelvirtuosen stellt. Von den vorgetragenen Stücken nennen wir neben der Fuge von Bach und dem Choralvorspiel Ritters in der phrygischen Tonart vorzüglich seine schöne und kraftvolle Phantasie, welcher er den herrlichen lutherschen Choral ‚Ein feste Burg‘ zum Motiv gab*“³³. *Unter dem modernen musikalischen Geschnörkel allseitig dargebrachter Huldigungen ist es wahrhaft wohltuend und erfreulich, ein so schönes Talent wie das des Herrn Ritter unverrückt seine Bahn auf klassischem Boden fortschreiten zu sehen.*“

Das erhaltene Programm einer „*Musikaufführung*“ in der Kaufmannskirche vom 9. Juni 1843 ist noch heute in jeder Beziehung vertretbar, ja vorbildlich:

1. Praeludium und Fuge von Bach (1685—1750).
 2. Motette von H. Rolle (1718—1785).
 3. Choralvorspiel von B. Bach (Organist an der Kaufmannskirche, geb. 1676, gest. 1749).
 4. Arie aus dem „Messias“ von G. F. Händel (1685—1759).
 5. Trio von G. H. Reichardt (Organist an der Kaufmannskirche, geb. 1715, gest. 1789).
 6. Rezitativ und Arie
 7. Rezitativ und Arie
- } aus „Samson“ von G. F. Händel.

*

8. Arie und Chor aus „Samson“ von G. F. Händel.
9. Psalm von M. Stadler (1748—1833).

³¹ Desgl. 942 ff. (1842).

³² Dr. Karl Stein ebda, 45. Jg., 661 (1843).

³³ Das von Franke-Sandmann (Schott, Bd. 3, 214) nachgedruckte, technisch anspruchsvolle C.f.-Vorspiel zu dem gleichen Choral dürfte, um mit Ritters Schüler Brandt zu sprechen, nur ein „*Abglanz seiner Improvisation*“ sein.

10. Choralvorspiel von A. G. Ritter.
 11. Choral von J. H. Schein (1586—1630).

Außerkirchliche Texte sind in dem Programm nicht vertreten. Einen großen Teil des Cantionals von Schein hat Ritter sorgfältig kopiert³⁴. (Man sieht es dem Programm an, daß Ritter auch um eine hübsche drucktechnische Gestaltung besorgt war.)

Im September führte er Händels *Samson* wieder auf, diesmal in Verbindung mit dem Erfurter Musikverein³⁵.

Der Meister beherrschte das Gebiet der Orgelstruktur souverän. Bei seinem Dienstantritt fand er in der Kaufmannskirche ein barockes Werk von 27 Registern, verteilt auf Hauptwerk, Positiv und Pedal, vor; es hatte außerdem zwei Zymbelsterne und ein Glockenspiel. Wegen „*Renovation*“ war der Kaufmannsorganist Kluge mit Unterstützung von Müller 1822 vorstellig geworden, während Ritter sich seit 1840 in gleicher Richtung energisch bemühte. Sein Umbauvorschlag von insgesamt 10^{1/2} Seiten Umfang (8 Seiten vom Dezember 1840, 2^{1/2} Seiten Nachtrag vom Juli 1842), auf das sorgfältigste ausgearbeitet, wurde erst im September 1846, ein Jahr nach seinem Fortgang aus Erfurt an den Merseburger Dom, durch Orgelbauer Johann Michael Hesse aus Dachwig endgültig realisiert. Das von Ritter, dem „*Königlichen Musikdirektor und berufenen Revisor*“, von Hesse, Schneider und Ketschau unterzeichnete Abnahmegutachten — als Zeugen unterschrieben Kantor Kämpf und drei Presbyter — trägt das Datum 13. August 1846. Ritter hatte sich auch in Fragen der Prospektgestaltung eingeschaltet, die Erhaltung der Vergoldungen („*Weiß mit Gold dürfte am passendsten sein.*“) gewünscht und „*als wirklichen Künstler*“ den Maler Lange für die Ausführung dieser Arbeiten vorgeschlagen³⁶. Es ist amüsant zu lesen, was der Presbyter Professor Besler, der als Oberschulaufseher einige Zeit — gerade in den Jahren, aus denen die oben genannten Konduitenlisten stammen — höchster Vorgesetzter des Oberlehrers Ritter war, im Sitzungsbericht niederlegte: „*Weg, weg von der Orgel alle plump geschnitzten Cherubin, Posaunenengel*“ . . . Er hielt das für Götzendienst und schwor auf „*den Protestanten, . . . der den Allvater im Geist der Wahrheit*“ verehren müsse. — Die Orgel entsprach nach ihrer Neugestaltung den Klangidealen des 19. Jahrhunderts und wird ein Musterinstrument jener Zeit gewesen sein.

Ritter war bekanntlich seit seinem Umgang mit G. W. Kluge, C. v. Winterfeld, von diesem „*prodigirt*“ (Kurzbiographie), und mit Georg Pölkau musikhistorisch ungewöhnlich stark interessiert. In Abschriften seit Anfang der dreißiger Jahre und im Orgelarchiv von 1834/35 kamen bereits Kompositionen von J. C. Kellner, J. S. Bach, Homilius, Heinichen, Scheidt, Krebs, Walther, Telemann, Palestrina,

³⁴ Im Besitz der Deutschen Staatsbibliothek Berlin.

³⁵ Was man als Kirchenmusiker verabscheuen müsse, sprach er um dieselbe Zeit in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung aus. Unter dem Titel „*Sonderbare Kirchenmusik*“ berichtete Ritter von der Partitur eines vor 25 Jahren verstorbenen Kantors. Er nannte sie „*ein Beispiel jener unbegreiflichen Mißgriffe!*“ Aus Mozarts *Don Juan* war „*Note für Note abgeschrieben*“ und auf „*barbarische Weise*“ ein christlich anmutender Text unterlegt worden. „*Manches Brautpaar wird mit den munteren Klängen am Traualtare vom Kantor und seinen Adjuvanten begrüßt worden sein!*“ (1. Akt, 7. Szene.)

³⁶ Das einzigartige liturgische Gegenüber (besonders Kanzel und Altar) konnte Ritter nicht kalt lassen, sondern mußte ihn beflügeln. Es ist — wie auch der Barockprospekt — unversehrt geblieben. — Eine gestraffte Einführung in die Kaufmannskirche als Gotteshaus und Kulturdenkmal gibt das für den Besucher bestimmte Blatt „*Die Kaufmannskirche zu Erfurt*“ des Erfurter Kirchenarchivars Dr. Erich Wiemann, der als Beauftragter des Evangelischen Ministeriums dem Verf. freundlichst alle Wege zu den Archiven und Bibliotheken gebnet hat.

Frescobaldi, Viadana usw. ans Licht. Am „Orgelfreund“³⁷ arbeitete Ritter vom vierten Bande an mit. „Das praktische Hand- und Musterbuch“ mit alter und neuer Orgelmusik wurde durch ihn im Niveau gehoben, obgleich Gotthilf Wilhelm Körner (vgl. Erfurt-Artikel in MGG) sicher der Dank gebührt, den auch Robert Eitner ihm in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ abgestattet hat. Wahrscheinlich ist die Veröffentlichung von Bachs F-dur-Pastorale aus „Kittels Sammlung Bachischer Orgelstücke“ auf Ritters Konto zu buchen. Ohne Zweifel hat der Forscher Kompositionen von Merulo (Toccatà), Palestrina (Ricercare), Frescobaldi (Toccatà), Scheidt („Da Jesus an dem Kreuze stund“ aus der *Tabulatura nova*) beigesteuert. Band 6, Winterfeld zugeeignet, fällt nicht mehr in die Erfurter Jahre. Der 12. Band enthält den ersten Kontrapunkt aus Bachs *Kunst der Fuge*, ein Beweis für viele, der künstlerisches Wollen und fortschrittliche Haltung von Ritter eindrucksvoll bestätigt. Wer hat wohl an diese Tat gedacht, als der 1953 verewigte Fritz Heitmann sich als erster für die Interpretation der *Kunst der Fuge* auf der Orgel einsetzte³⁸? — Mit der Zeitschrift „Urania“ kam seit 1844 das erläuternde Beiblatt zum „Orgelfreund“ heraus. Die Abhandlungen sind durchweg so vital geschrieben, daß sie, auch soweit sie nicht mehr aktuell sind, noch ansprechen. In Ritters Artikel „Die Orgelspielkunst und deren Entwicklung im Verlaufe dreier Jahrhunderte“ (1. Jg. 1844, Nr. 2) heißt es eingangs bedeutungsvoll: „Den großen, alle andern überragenden Künstler stellt die Vorsehung hin wie einen Leuchtturm, zu erleuchten und erkennbar zu machen, was vor und hinter ihm liegt. Ausgezeichnet, aber nicht getrennt von den andern steht er da; oft unsichtbar, doch zahlreich sind die Fäden, die ihn an das begrabene wie an das aufkeimende Geschlecht knüpfen.“ — Den Kleinmeistern gegenüber war Ritter äußerst tolerant. Seinem ehemaligen Mitbürger Heinrich Wilhelm Stolze (1800–1868), Sohn des Prediger-Organisten und Schüler von Gebhardi und Fischer, damals Schloßorganist und Gymnasiallehrer in Celle, beachtete er als einen „der fleißigsten und besten Komponisten der Jetztzeit“, blieb ihm gegenüber jedoch nicht ohne Kritik. Er rügte „unter anderm die Anwendung von Gängen und Wendungen, die etwas gewöhnlich geworden . . . und den Gebrauch gewisser vom Pianofortespiel herübergenommener Verzierungen, die der Orgel und der Kirche nicht entsprechen.“ — Mit Genugtuung stellte er im ganzen fest: „Es muß dem Freunde der kirchlichen Tonkunst und insbesondere des Orgelspiels zu wahrer Freude gereichen, wenn er das seit ungefähr einem Jahrzehnt in diesem Zweige der Tonkunst erwachte rege Leben betrachtet!“ In den Kantoratsakten der Kaufmannskirche ist ein Vorgang, aus dem wir etwas über Ritters musikhistorische Tätigkeit an der unmittelbaren Stätte seines Wirkens erfahren: „In dem Chor-Schranke der Kirche befindet sich ein Stoß alter, meistens unvollständiger, in keiner Weise für die Kirche brauchbarer Musikalien, die nur für den musikalischen Historiker, dem es vielleicht gelingt, das Fehlende nach und nach zu ergänzen, Wert haben, in ihrem jetzigen Zustande aber der endlichen Vermoderung entgegengehen. Da ich mich mit dem Studium derartiger Kompositionen beschäftige und beschäftigen muß, so erlaube

³⁷ Erfurt 1841 ff. bei G. W. Körner.

³⁸ An die bleibenden Verdienste von Körner und Ritter haben Günther Kraft und Richard Schaal in ihrem grundlegenden Erfurt-Artikel in MGG erinnert (Anm. 19.). Vgl. auch den Artikel G. W. Körner in MGG von Thomas-M. Langner.

ich mir bei einem Wohlloblichen Presbyterio die ganz gehorsamste Anfrage: ob wohl dasselbe geneigt sein sollte, die in Rede stehenden Musikalienrümer mir käuflich zu überlassen, und biete ich dafür fünf Taler, eine Summe, bei der ich mein Vorteil keineswegs im Auge habe.“ Der Forscher wurde aufgefordert, ein Verzeichnis aufzustellen, das noch existiert und Werke von Lassus, Scheidt, Vulpius, A. Dulingius, Demantius, J. R. Ahle, Schadeus, Vierdank, Profius und die Partitur eines Anonymus enthält. Teilweise war nur eine einzige Stimme vorhanden³⁹. Dieser Umstand und die Formulierung des Gesuchs verraten wahren Forscherdrang. Ritter beendete am 13. November 1832 eine Abschrift von Orgelstücken J. C. Kellners; 1835 kopierte er das d-moll-Konzert von Bach nach Vivaldi, eine Fälschung von Wilhelm Friedemann; 1835 erhielt er Kluges Quellen, einige erst 1839/40 (Katalog Riedel, s. o.).

Das erste nachweisbare Werk, das Ritter 1857 nicht mehr der Erwähnung wert hielt, ist das oben genannte op. 1, „Heil dir im Siegerkranz! Variationen für die Orgel“, Leipzig 1834, bei Friese. Die Komposition wurde in Rochlitzens Zeitschrift gewürdigt: „Der junge Mann, Organist in Erfurt, Schüler des Herrn Organisten Ketschau, ... führt sich hier als einen beachtenswerten Orgelkomponisten in die musikalische Welt ein... Für den Gottesdienst selbst sind die Variationen freilich nicht, was auch wohl der Komponist, von dem bald mehr die Rede sein wird, nicht beabsichtigte“⁴⁰. Bei der Konzeption des Werkes mag der junge Ritter an die Königsgeburtstagsfeiern gedacht haben, die in Erfurt stets ein großes Ereignis waren⁴¹. — Das Liedthema des Opus 1 ist rein akkordisch, im Abgesang sehr vollgriffig. Ihm folgen fünf Variationen in der Grundtonart E-dur. Die erste, chromatisch behandelte, erscheint neben der 6. in e-moll am wertvollsten. Die 2. Variation, ein übliches Orgeltrio, in dem die Oberstimme mit ihren Doppelschlägen zu der Pedalstimme im Wechselverhältnis steht, ist kontrapunktisch wohlgekonnt, aber ohne besonderen Reiz. Die übrigen Variationen mit durchlaufenden Sechzehntelreihen sind an Mozarts Variationstechnik orientiert. In der 5. Con spirito-Variation sind sie im Baß (Pedal) punktiert und machen das Ganze zu einem Paradestück. Das Adagio (Minore), Variation 6, ein Charakterstück, läßt die Melodie nur flüchtig anklingen, während das folgende Finale pathetisch aufklingt, durch ein eingeschobenes Fugato, das aus dem Thema erwächst, verlebendigt wird und wegen der Doppelpedalstellen und des Adagio-Ausklanges ein wenig aufhorden läßt. Gegenwartsansprüchen wird das Werk so wenig gerecht wie der Variationssatz der vierten Orgelsonate, op. 31, den der Autor allerdings nicht verworfen hat.

Zu unbekannt gebliebenen Kompositionen der kleinen Form zählt ein Klavierlied nach einem Text von L. Hilsenberg⁴². Die Dichtung mit der Überschrift „Das begrabene Herz“ ist anspruchslos-zeitgebunden, die Vertonung hingegen gut. Die periodische Melodie, nur 16 Takte lang, hat edlen Wuchs. Sie wird durch die in der Begleitung befindliche Akkordik getragen und gehoben. Drei schlichte Akkorde

³⁹ Professor Dr. Besler war als alter Presbyter laut Protokoll ganz verwundert, daß alte reiche Bestände fehlten.

⁴⁰ Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang 36.

⁴¹ Die beiden Musikvereine und zwei Regimentskapellen mit ihren Männerchören veranstalteten große Konzerte. Das Seminar, die Schulen und Kirchen hatten repräsentative Feiern. (Der Magistrat der Stadt Erfurt besitzt eine ganze Anzahl von Feiertagsprogrammen aller Art aus der Ritter-Zeit.)

⁴² Das skizzenhaft anmutende Manuskript liegt in der Stadt- und Hochschulbibliothek zu Erfurt.

dienen als stimmungsvolles Nachspiel. An einen besseren Text gebunden, könnte Ritters kleine Komposition neben Liedern eines Zelter bestehen.

Opus 3, ein munteres, auf Ludwig Bergerweisendes *Impromptu*, erschien 1842⁴³ und fand in K. Stein mit dessen Worten „eine zwar nicht großartige, aber runde, nette, populär ansprechende und in ihrer Art aner kennenswerte Arbeit“ einen gerechten Rezensenten. Ritter hat auch dieses Werk in seiner Kurzbiographie übergangen. Die c-moll-Sinfonie, die er zwei Jahre zuvor zur Beurteilung an die „Allgemeine Musikalische Zeitung“ sandte, wurde von Stein einer sorgfältigen Analyse unterzogen. Die musikalischen Hauptgedanken teilte er auf zwei bis vier Systemen unter Hinweis auf die Instrumentation mit. Auf Grund der Notenproben kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß Ritter unter dem Banner Beethovens komponiert hat, für ihn Grund genug, Werke dieser Art, das in Riemanns Musiklexikon angeführte Klavierkonzert einbegriffen, später unerwähnt zu lassen. Robert Eitner sprach Ritter die Begabung für große Formen überhaupt ab und hieß ihn ein mittelmäßiges Kompositionstalent⁴⁴, „doch das Orgelspiel blieb sein Hauptstudium und zugleich das Mittel, mit dem er sich seinen Weg bahnte“.

Die Publikation der ersten Orgelwerke, die einen gesunden Beitrag zur Restauration des vorigen Jahrhunderts bedeuten, fällt in die Erfurter Jahre. „Zwölf Vorspiele für die Orgel“⁴⁵ gleichen altmeisterlich-kontrapunktischen Intonationen. Sie sind bündig formuliert und von jeglichem Organistenzwirn frei, eindrucksstark, choralthematisch nicht verankert. Die C. F. Becker gewidmeten Stücke dieses Opus 4 könnten Übungszwecken noch nutzbar gemacht werden. — Op. 5, dem Lehrer A. W. Bach zugeeignet, umschließt „Zwölf Vorspiele in den leitereigenen Tönen der Molltonarten“. Sie haben ebenfalls geringen Umfang, sind rhythmisch und harmonisch interessant und im guten Sinne wirkungsvoll, oft innerhalb eines spannungsreichen Melodiebogens sich entwickelnd, worin sie denen aus op. 4 ähneln. — In seinem op. 6, „Zwölf Choralvorspiele in den leitereigenen Tönen der Molltonarten, Herrn Musikdirektor Hentschel zugeeignet“ . . . , geht der Pädagoge Ritter einen Schritt weiter, indem er Chormotive verwendet. Über das erste, elftaktige Vorspiel zu „Wer nur den lieben Gott läßt walten“ ließe sich mit geringen Einschränkungen das sagen, was Ritter allzu gutwillig und ohne den nötigen Abstand über Choralpräludien seines Lehrers M. G. Fischer am Schluß des ersten Bandes seiner Geschichte des Orgelspiels meint: „Diese kleinen Kunstwerke des thüringischen Organisten, — wie sie vor zwei Menschenaltern als modern galten, so gelten sie heute noch als modern. Das heißt: Sie veralten nie!“ — Im Abstand von wenigen Jahren erschienen dann die Choralbearbeitungen op. 7, 8 und 9 (alle bei Schott), künstlerisch und liturgisch fast ohne Ausnahme weit entfernt von gefühlsseligen Meditationen, im Rahmen der Erneuerungsbemühungen wegweisend. Solche C. f.-Bearbeitungen, besonders die der achten und neunten Werkgruppe, konnten den Geschmack läutern und Schule bilden.

Das gottesdienstliche Spiel Ritters dürfte vorbildlich gewesen sein, da es aus Bearbeitungen aus dem Erbe der Vergangenheit von der Frühzeit bis zu Bach und

⁴³ *Impromptu in A-moll für Pianoforte*, Magdeburg — Sulzer, ursprünglich bei Müller in Rudolstadt.

⁴⁴ *Allgemeine Deutsche Biographie*.

⁴⁵ 12 *Vorspiele für die Orgel zu Chorälen in den alten Kirchtönenarten*, 1842 bei Schott.

einer einzigartigen, für den Gottesdienst fast unerläßlichen Improvisation erwuchs und das Beste der Zeit zum Gegenstand hatte. Die meisterliche Improvisationsgabe ist durch Brandt und Palme ganz eindeutig bezeugt. Durch den fachlich zuständigen Generalsuperintendenten Schultze, der Ritter als Improvisator Eduard Grell an die Seite stellte, erhalten wir ebenfalls zuverlässig Auskunft⁴⁶. Moser bezeichnet Friedrich Konrad Griepenkerl, in erster Linie aber Mühling und Ritter als die bedeutendsten Orgelimitatoren des 19. Jahrhunderts. Wie Ritter gespielt hat, ist den von ihm mit Applikaturen und Artikulationsangaben sowie mit Phrasierungen versehenen Werken zu entnehmen. Danach bevorzugte er das Legatospiel, machte von Portato und Stakkato Gebrauch, wußte lapidar, „ernst“, „feurig“, „rasch und entschlossen“ zu musizieren. Den besten Einblick geben seine Orgelsonaten und allenfalls die Orgelschule in ihrer ursprünglichen Fassung. Die „Neue Ausgabe“ von Alfred Glaus ist 1953 wieder bei Peters in Leipzig erschienen⁴⁷. Wenn Karl Straube auch nicht hoch von der Orgelmusik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gedacht hat⁴⁸, so ist er an den Werken Ritters und Gleichgerichteter doch nicht achtlos vorübergegangen, wofür die Sammlung Straube-Claußnitzer (Peters) ein bescheidener Beleg ist, und es ist denkbar, daß Straubes Spielweise und damit die seiner vielen berühmten Schüler und Enkelschüler von hier aus Gestalt gewonnen hat. — Die Erfindung der jetzt noch gültigen Zeichen für die Pedalapplikatur und die des runden Pedals gehören der Erfurter Zeit an. 1842 nahm Ritter zu dem Problem des runden Pedals in der Zeitschrift „Euterpe“ Stellung⁴⁹.

Eingehend hat Hans Joachim Wagner sich in seiner verdienstvollen Dissertation über Orgelmusik in Thüringen mit Ritters Orgelkompositionen beschäftigt⁵⁰. Er geht dabei von Wertmaßstäben der Barockzeit aus und muß dann feststellen, daß Außergewöhnliches in Ritters Orgelschaffen nicht vorliegt. Nun hat es ausdrücklich nicht in der Absicht des Komponisten gelegen, in seinen Sonaten Fugen im eigentlichen Sinne zu komponieren. Bach und der neudeutschen Schule besonders verpflichtet, schuf er mit seinen fugenartigen Sätzen eine eigenständige Form. Stets war er sich darüber klar, Großmeistern nicht etwa ebenbürtig zu sein. — Gotthold Frotscher tritt dem Künstler als Orgelkomponisten wohlwollend gegenüber⁵¹. — Günter Vogel geht in seiner leider noch Manuskript gebliebenen „Geschichte der Schulmusik in Erfurt unter besonderer Berücksichtigung der Musikpflege am Gymnasium“ (1938) begreiflicherweise nicht auf Ritter ein. Für die Komponisten vor und um ihn (Kittel, Fischer, Müller, Bach, Stolze d. Ä. und

⁴⁶ Vgl. Peter Schmidt, *Theophil Fordhammer, ein unbekannter Meister des 19. Jahrhunderts, Beitrag zur Geschichte der liturgischen Orgelmusik*, Kiel 1937.

⁴⁷ 1. Auflage mit und bei Körner um 1845. 3. Auflage b. Körner, 1846.

Hermann Keller nennt Ritters „Kunst des Orgelspiels“ bahnbrechend und weiß sich dem Autor in seiner eigenen Orgelschule aufs höchste verpflichtet: „Was die Orgelschulen des 19. Jahrhunderts allmählich in Gegensatz zur neueren Zeit gebracht hat, war vor allem die Seichtigkeit ihres musikalischen Inhalts. Auch G. Ritter, dessen erste Ausgabe seiner ‚Kunst des Orgelspiels‘ sich der Verfasser zum Vorbild genommen hat, ist in der späteren Umarbeitung seines Werkes davon nicht freizusprechen.“

⁴⁸ Vorwort zu „Alte Meister“ von 1904.

⁴⁹ Vgl. Michael Schneider, *Die Orgelspieltechnik des frühen 19. Jahrhunderts in Deutschland. Dargestellt an den Orgelschulen der Zeit*. Regensburg 1941. — Schneider weist neuerdings mit Nachdruck auf die Entwicklungslinien hin, die von Berner über Hesse, Lemmens und Guilmant zu Widor und entscheidend zu Marcel Dupré führen, dessen Bachausgabe und Lehrwerke er bevorzugt.

⁵⁰ *Die Orgelmusik in Thüringen in der Zeit zwischen 1830 und 1860*, Berlin 1937.

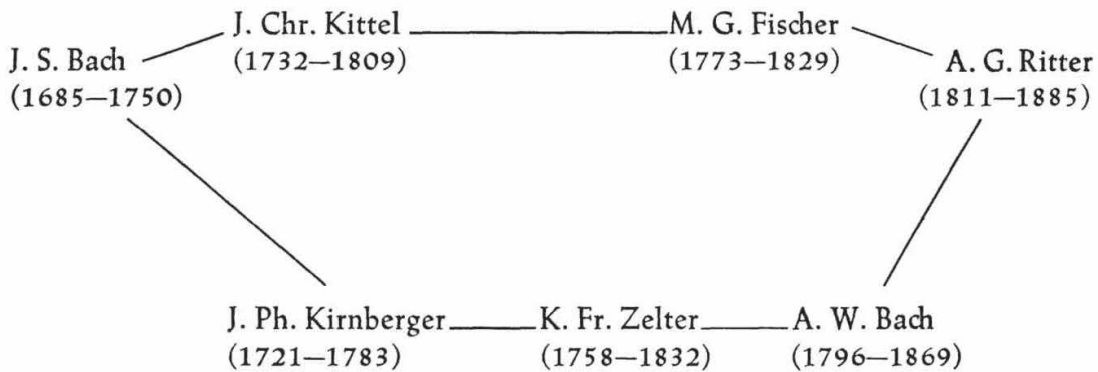
⁵¹ *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, Berlin 1935. Unveränderte 2. Aufl. 1959.

Einige Organisten von Ruf nehmen sich der Orgelkompositionen Ritters dankenswerterweise wieder an.

Gebhardi) findet er warme Worte und erblickt in ihnen Erfurter Wahrer der Bachschen Tradition.

Ritter reifte auf dem Gesamtgebiet des Orgelwesens in seiner Vaterstadt zu einem der größten Vertreter heran, in liturgischem und virtuosem Spiel, Improvisation, Geschichte, Theorie des Orgelbaus. Entsprechend wird er von Erich Valentin⁵² und von Otto Riemer⁵³ gewertet.

Was der Meister zu Beginn des Jahres 1846 in seinem „Urania“-Aufsatz „Das Orgelspiel beim katholischen und protestantischen Gottesdienst“ proklamierte, das gilt unvermindert: „Der Gottesdienst ist Blüte und Frucht des inneren, unsichtbaren Glaubenslebens. Je klarer sich ein Organist seiner eigenen Überzeugung bewußt ist, um so klarer wird auch das Bekenntnis desselben in seinem Spiele sich aussprechen.“ Mit solchen Worten bekannte sich Ritter, dessen Wege über Hummel auch zu Mozart führen, zur Bachtradition, der er schulgenealogisch angehört.



August Gottfried Ritter schloß den Aufsatz mit dem für ihn charakteristischen Ausspruch: „Möge unserer Kunst ein neuer Morgen tagen, ein frischer Odem sie durchwehen, der Odem der Tüchtigkeit und Kraft, der Begeisterung und der Liebe, der Selbständigkeit und der Wahrheit.“

⁵² *Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg*, Magdeburg 1934.

⁵³ *Musik und Musiker in Magdeburg*, Magdeburg 1937.

Die vor 1801 gedruckten Libretti des Theatermuseums München

VON RICHARD SCHAAL, SCHLIERSEE (OBERBAYERN)

794

(13. Fortsetzung)²¹

I RIVALI GENEROSI.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t.v, p. [267]—352, 12 x 18,5 cm.

Drei Akte, Licenza, Argomento. Komponist (Vignati) nicht erwähnt.

Allacci 921, Sonneck 942, vgl. Wotquenne 115. 15 881/5

795

LA RIVALITA FAVOREVOLE DRAMA PER MUSICA. AL Sereniss., e Reuerendiss. PRINCIPE LEOPOLDO CARD. DE MEDICI.

In Firenze, nella Stamp. di S. A. S. Con licenza de' Super. 1668.

87 p., 8 x 13,6 cm.

Drei Akte. Widmung, datiert vom 25. Gennaio 1668 Florenz, unterzeichnet von Pietro Sanmartini. Vorwort. Komponist nicht erwähnt. 17 884

796

RODELINDA REGINA DE' LONGOBARDI. DRAMMA PER MUSICA RAPPRESENTATO NELLA VILLA DI PRATOLINO.

IN FIRENZE, Nella Stamperia di Anton Maria Albizzini. Con Licenza de' Superiori. 1710.

[8], 60 p., 11,1 x 16,2 cm.

Drei Akte. Argomento. Szenarium. Verfasser (A. Salvi) und Komponist (G. A. Perti) nicht erwähnt.

Allacci 672. 18 125

797

Der Roemische Kayser TITUS VESPASIANUS, Sonst DELICIAE GENERIS HUMANI genannt/wurde bey Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ HERRN Johann Georgens/ Hertzogens zu Sachsen/Juelich/Cleve/Berg/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. etc. etc. Mit allgemeinem Frolocken celebrirten Geburths-FESTIN, So sich am 13. Julii 1700. gluecklich angefangen/In einer OPERA unterthaenigst vorgestellt.

Weissenfels/gedruckt bey seel. Johann Bruehls Wittbe (!).

[52] p., 19,2 x 30,3 cm.

Fünf Akte, Szenarium. Weder Verfasser noch Komponist erwähnt. 4° R 100

798

Die Roemische Unruhe. Oder: Die Edelmuechtige OCTAVIA Musicalisches Schau=Spiel. Barth. Feind's Deutsche Gedichte, Stade 1708, Hinrich Brummer, p. [115]—174, 1 farbiges Kupfer (unsign.), 9,7 x 17 cm.

Drei Akte, Vorbericht. Musik von Reinhard Keiser (nicht erwähnt). Mehrere Arien in deutschem und italienischem Text.

Sonneck 946. R 302

²¹ Vgl. Jahrg. X, S. 388 ff. und S. 487 ff., Jahrg. XI, S. 54 ff., S. 168 ff., S. 321 ff. und S. 462 ff., Jahrg. XII, S. 60 ff., S. 161 ff., S. 299 ff. und S. 454 ff., sowie Jahrg. XIII, S. 38 ff., S. 164 ff. und S. 299 ff.

799

Roeschen und Colas eine Operette in einem Aufzuge.

Mannheim, bey C. F. Schwan, Churfuerstl. Hofbuchhaendler 1771.

100 p., 10 x 16,2 cm.

Übersetzung von Johann Heinrich Faber. Komponist des französischen Originals ist
Monsigny. 18 229

800

ROGER DE SICILE, SURNOMME' LE ROI SANS CHAGRIN, PIECE EN TROIS ACTES;
Par Mrs Le S^{xx} & D'OR^{xxx} Représentée à la Foire Saint-Laurent 1731.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t.IX, 115 p., 9,5 x 16,4 cm.

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

Sonneck 946.

R 408/9

801

LE ROI ET LE FERMIER. COMEDIE EN TROIS ACTES. Mêlée de morceaux de Musique.
Par M. SEDAINE.

REPRÉSENTÉE PAR LES COMÉDIENS FRANÇOIS DE LA COUR SUR LE NOUVEAU
THEATRE DE S. A. E. DE SAXE, A DRESDE. 1766.

CHEZ GEORGE CONRAD WALTHER, LIBRAIRE DE LA COUR.

78 p., 9 x 15,4 cm. (In Sammelband.)

Der Komponist, Monsigny, ist nicht erwähnt.

Loewenberg 1762, Sonneck 947.

18 530

802

LE ROI THÉODORE, A VENISE, OPÉRA HÉROÏ-COMIQUE. EN TROIS ACTES;
REPRÉSENTÉ POUR LA PREMIERE FOIS, SUR LE THÉATRE DE L'ACADEMIE-
ROYALE DE MUSIQUE, Le Mardi 11 Septembre 1787. 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.DC.LXXXVII. Avec Approbation, & Privilège du Roi.

Les Paroles de M. MOLINE [Pierre Louis]. La Musique de M. PAISIELLO.

VIII, 94 p., 17,8 x 23 cm. (In Sammelband.)

Drei Akte, Widmung u. Rollenbesetzung.

Loewenberg 1784.

R 360/3

803

ROLAND, TRAGEDIE EN MUSIQUE. Representée devant Sa Majesté à Versailles, le
huitième janvier 1685. Suivant la Copie imprimée A PARIS.

MDCLXXXV.

Recueil des Opéra, Amsterdam 1688, Abraham Wolfgang, t.III, 69 p. (incl. Front.),
8 x 13,2 cm.

Fünf Akte, Prologue. Weder Quinault noch Lully erwähnt.

Vgl. Sonneck 947; Loewenberg 1685

R 407/3

ROLAND. Vgl. Arlequin Roland.

804

ROMOLO ED ERSILIA. Damma scritto dall'Autore in Vienna d'ordine Sovrano, e
rappresentato con real magnificenza, la prima volta con Musica dell' HASSE, nel teatro
dell' Imperial palazzo della Città d'Inspruch, alla presenza degli Augustissimi Regnanti,

in occasione delle felicissime Nozze, che ivi si celebrarono, delle Altezze Reali dell' Arciduca LEOPOLDO d'Austria, e dell' Infanta Donna MARIA-LUISA di BORBONE, l'anno 1765.

Metastasio, *Opere*, Venezia MDCCXXXII, Presso Antonio Zatta, t.IX, 75 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Daniotto u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento.

Vgl. Sonneck 951.

R 251/9

805

ROSE ET COLAS, COMÉDIE EN UN ACTE, PROSE ET MUSIQUE, Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 8 Mars 1764.

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

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

Rollenbesetzung. Weder der Verfasser, Sedaine, noch der Komponist, Monsigny, erwähnt. Melodien im Text.

Loewenberg 1764, Sonneck 954.

17 420

806

Das Rosenfest. Eine Operette in drey Aufzuegen. aus dem Franzoesischen, nach dem Sing-spiele des Hrn. Favart, la Rosière de Salenci.

Weimar, bey Karl Ludolf Hoffmann. 1771.

[8], 152 p., 10 x 17,6 cm. (Sammelband.)

Vorbericht. Weder der Verfasser, Gottlob Ephraim Heermann, noch der Komponist, Ernst Wilhelm Wolf, erwähnt.

Vgl. Sonneck 955; Loewenberg 1770.

20 602

807

LE ROSSIGNOL, OU LE MARIAGE SECRET, COMEDIE EN UN ACTE, EN PROSE ET EN VAUDEVILLES.

Théâtre de Société, Nouv. édition, t. i, La Haye 1777, Gueffier,, 76 p., 9,5 x 16,7 cm. Ein Akt. Die Melodien sind in den Text eingestreut. p. 2: „L'on s'est permis d'appeller le Rossignol, une Comédie, attendu que tous les événemens de cette Piece sont dans la vraisemblance, & même dans la vérité qu'exige la Comédie, & que les caracteres des Personnages qui agissent dans ce drame, sont aussi dans la Nature, du moins autant qu'il a été possible à l'Auteur. A proprement parler, l'on ne doit, je crois, donner le nom d'Opéra-Comique, qu'à des sujets pris dans la Fable, dans des Romans incroyables, ou dans les Contes des Fées; ou enfin à des sujets dans lesquels on introduit des Etres métaphysiques.“ Weder Verfasser (Charles Colle) noch Komponist (J. B. de Laborde) erwähnt.

Erstaufführung: 18. November 1751 Berny.

Vgl. Sonneck 960.

14 204/1

808

Das rothe Kaepchen. Eine komische Operette in zwey Aufzuegen. 1792.

Deutsche Schaubühne, Jg. iv, t. x, Augsburg 1792, p. [1]—88, 9,7 x 17 cm.

Text von C. A. Vulpius. Musik von Dittersdorf (nicht erwähnt).

Loewenberg 1790.

13 506

809

Arien und Gesaenge aus der komischen Operette: **das rothe Kaepchen**. In zwei Aufzuegen. Die Musik ist von Herrn Ditters von Dittersdorf.

Berlin, 1791.

56 p., 10,1 x 16,3 cm.

Rollenbesetzung. Verfasser nicht erwähnt.

Loewenberg 1790.

17 452

810

LES ROUTES DU MONDE. PIECE D'UN ACTE. Par Mrs. le S^{xx} F^{xx} & D'OR^{xx} Représentée à la Foire Saint Laurent 1730.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1731, Gandouin, t. VIII, p. 135—183, 1 Kupfer nach Bonnart 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

811

IL RUGGIERO, OVVERO L'EROICA GRATITUDINE. Questo Dramma manca nell'edizion Torinese, perchè non era ancora scritto, quando il decimo volume di essa fu pubblicato. Il compose l'Autore d'ordine dell'Imperatrice Regina in Vienna; ed ivi sotto gli occhj del medesimo uscì la prima volta in luce con una correttissima, ed elegante impressione dalla stamperia del GHELEN; e fu rappresentato con Musica dell'HASSE immediatamente in Milano, in occasione delle felicissime Nozze delle AA. RR. di FERDINANDO Arciduca d'Austria, e dell'Arciduchessa MARIA-BEATRICE d'ESTE, Principessa di Modena, l'anno 1771.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. IX, 155 p., 6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von G. Zuliani, Ant. Baratti, Daniotto u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.

Drei Akte, Argomento, Licenza.

Loewenberg 1771, vgl. Sonneck 962.

R 251/9

812

Rutzvanscad, Koenig Deren Menschen-fressern, Oder: Der Durchlaeuchtigste Baertner. In einem MUSICALischen Schau-Spiel / Mit unterschiedlichen neuen Theatralischen Ver-aenderungen / Taentzen / und einem Combattiment, Vorgestellet: Auf dem privilegirten Wienerischen THEATRO. Aus dem Welschen in das Teutsche uebersetzt Von RADEMIN. Wien / gedruckt bey Johann Peter v. Ghelen / der Roem. Kais. und Koenigl. Cath. Majestaet Hof-Buchdruckern / 1722.

36 p., 9,6 x 15 cm.

Ein Akt. Inhalt. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. Der Titel des italienischen Originalwerkes lautet: „Rutzvanscad il Giovine.“

18 864

813

LA RUPTURE DU CARNAVAL ET DE LA FOLIE. Comedie Française en un Acte. Représentée le 6. Juillet 1719.

Le nouveau Théâtre Italien, Paris 1729, Briasson, t. i, p. 118—121, 9,5 x 16,7 cm.

Nur Argument sowie Gesangseinlagen (Texte). Der Verfasser, Louis Fuzelier, ist nicht erwähnt.

14 199/1

814

LA RUPTURE DU CARNAVAL ET DE LA FOLIE. Parodie du Ballet des Amours du Carnaval, & de la Folie. Représentée pour la premiere fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 6. Juillet 1719.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. II, 40 p., 9,8 x 15,7 cm, Ein Akt. Text von Fuzelier (nicht erwähnt). Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 260.

18 000/2

815

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung von 1731, t. I, p. [41]—80. 17 961/1

Rutzvanscad il Giovine. *Siehe Runtzvanscad.*

Le sabot perdu. *Siehe La matinée et la veillée villageoises.*

816

Die Samnitische Vermaehlungsfeyer. Ein Schauspiel mit Gesang. Aus dem Französischen. Nach der Musik von Gretry, auf dem Hoftheater. Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen von Preussen, und regierenden Marggrafen von Brandenburg, Schwedt etc. etc. etc. zum erstenmale aufgeführt.

Berlin, 1780. Bey Christian Friedrich Himbürg.

54 p., 11,3 x 18 cm.

Deutsche Fassung von Johann André und F. L. W. Meyer, die nicht erwähnt sind.

Sonneck 728.

16 781

817

SAN PIETRO IN CESAREA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXIV.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [417]—446, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist nicht erwähnt.

Allacci 915.

15 881/8

818

S. LEOPOLDUS AUSTRIAE MARCHIO. AUGUSTUM DEMISSIONIS EXEMPLUM Heil. Leopold Marggraf in Oesterreich Ein durch Ausschlagung Römischer Kron Herrliches Beyspiel der Demuth. Honori Reverendissimorum, Illustrissimorum, ac Perillustrium Dominorum Dominorum Statuum Inclytae Provinciae Austriae supra Onasum. Caesareo & Academico Soc. JESU Gymnasio Lincii in Scenam datus, cum gratiosâ munificentia bene merita de re litteraria Juventuti proemia decernerentur. Anno Domini M.DCC.XXXVIII. Mense Septembri die Musices Compositore Admodum Reverendo Religioso ac Eximio D. Georgio Donberger, Can. Reg. Lateran. S. Aug. Ducumburgi Professo.

Lincii, Typis Joannis Michaëlis Feichtinger.

[35] p., 15 x 19 cm.

Drei Akte, Argumentum, Prologus. Nomina Actorum. Lateinisch-deutsch. Verfasser nicht erwähnt. Musik, wie angegeben, von Donberger. Im Anhang: Nomina eorum in arena litteraria victorum, qui proemijs donari meriti sunt. Item eorum, qui iisdem proximè accesserunt. Pro Anno M.DCC.XXXVI.

R 312

819

SANT' ELENA AL CALVARIO. Azione Sacra scritta dall'Autore in Vienna d'ordine dell' Imperator CARLO VI. ed eseguita la prima volta con Musica del CALDARA nella Cappella Imperiale la settimana Santa dell'anno 1731.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXII, Presso Antonio Zatta, t. XI, p. 87—117, 2 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli (?) von C. Dall'Acqua u. ?, 9,5 x 17,5 cm.

Argomento.

R 251/11

820

LA S. INFANZIA IN TEATRO RAPPRESENTAZIONI, e Trattenimenti Drammatici DI PRESEPIO PRESEPI Tomo Primo SECONDA EDIZIONE Con Aggiunta d'altre piccole Pastorali del medesimo Autore.

IN FIRENZE, 1728. Per Michele Nestenus. CON LICENZA DE' SUPERIORI.

[11], 214 p. (unvollst.), 8,2 x 14,7 cm.

Unvollständiges Exemplar. Vorwort des Verlegers und Autors. Enthält drei Rap-
presentazioni „Le Trasformazioni di Dio in Uomo, dell’Uomo in Dio“, „Breve Rag-
guaglio della Santa Natività di Gesù Cristo“, „Il Nome Trionfatore.“
Vgl. Allacci 891. 18 284

821

LA SAUVAGESSE, PIECE D’UN ACTE, Par Mrs. LE S^{xx} & D’Or^{xxx}. Représentée à la Foire
St. Laurent. 1732.

Le Théâtre de la Foire, Paris 1737, Gandouin, t. IX, p. [221]—274, 9,5 x 16,4 cm.
Text von Le Sage und D’Orneval. Musik von Jean Claude Gillier. Die Melodien am
Schluß des Bandes.
Sonneck 368. R 408/9

822

Die Schaeferfeyer, ein Singspiel zu Ehren des großen Schaeferfuersten Palaemons, dann
die drey Lyranten, oder das lustige Elend eine komische Operette in zween Aufzuegen von
den Studenten auf dem Rathause aufgefuehret im Jahre 1784.

Mit hochfuerstl. gnaedigster Druckfreyheit. Freysing, gedruckt mit Singerischen Schriften.

20 p., 9,4 x 16,4 cm.

Ein Akt. Name des Komponisten Leonhard Huber. Rollenbesetzung. 13 296

823

Die Schatzgraeber oder Wer andern eine Grube graebt, faellt selbst darein. Ein Lustspiel in
drey Aufzuegen, mit Arien. 1789.

Deutsche Schaubühne, Jg. i, t. vii, Augsburg 1789, 64 p., 9,5 x 16,5 cm.

Verfasser und Komponist nicht erwähnt.

Sonneck 969. 13 482

824

Der Schauspieldirektor. Ein Gelegenheitsstueck in einem Aufzuge.

Gottl. Stephanie d. Jüng., Singspiele, Liegnitz 1792, Siegert, p. [351]—395, 10,5 x 16,5 cm.

Der Komponist, Wolfgang Amadeus Mozart, ist nicht erwähnt.

Vgl. Loewenberg 1786. 18 675

825

Arien und Gesaenge aus dem Singspiele in zwei Aufzuegen: **das Schlangenfest in Sangora**.
Komponiret vom Herrn Kapellmeister Mueller.

Berlin, 1797.

32 p., 9,8 x 16,1 cm.

Rollenbesetzung. Der Verfasser, Karl Friedrich Hensler, ist nicht erwähnt. Musik von
Wenzel Müller. 17 677

826

Arien und Gesaenge aus dem komischen Singspiel: **Die schoene Muellerin** in zwey Aufzuegen,
mit Musik von Paesiello.

Berlin, 1793.

52 p., 10,3 x 16,4 cm.

Rollenbesetzung. Text von Giuseppe Palomba. Übersetzung von Christoph Friedrich
Bretzner. 17 215

827

Arien und Gesaenge aus dem komischen Singspiel: **Die schoene Muellerin** In zwey Aufzuegen. mit Musik von Paesiello.

Berlin, 1795.

52 p., 10,3 x 16 cm.

Rollenbesetzung. Text von Giuseppe Palomba. Übersetzung von Christoph Friedrich Bretzner. 17 216

828

Die schoene Schusterinn. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzuegen.

Gottl. Stephanie d. Jüngere, Singspiele, Liegnitz 1792, Siegert, 68 p., 10,5 x 16,5 cm.

Musik von Ignaz Umlauff.

Sonneck 905.

18 675

Die Schule der Liebhaber. *Siehe Così fan tutte.*

829

Der Schulze im Dorfe, oder der verliebte Herr Doctor. Eine comische Oper in drey Aufzuegen.

Weimar, bey Karl Ludolf Hoffmann, 1779.

112 p., 9 x 14,4 cm.

Der Komponist, Christian Ludwig Dieter, sowie der Verfasser, nicht erwähnt.

Sonneck 975.

17 457

830

SCIPIONE NELLE SPAGNE.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. iv, p. [93]—189, 12 x 18,5 cm.

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

Allacci 924, Sonneck 977, vgl. Loewenberg 1726.

15 881/4

La scuola degli amanti. *Siehe Così fan tutte.*

831

SEDECIA. AZIONE SACRA CANTATA L'ANNO MDCCXXXII.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. viii, p. [351]—382, 12 x 18,5 cm.

Zwei Teile. Komponist (Caldara) nicht erwähnt.

Allacci 925.

15 881/8

832

Das Geistliche Waldgedicht / oder Freudenspiel / genant **SEELEWIG** / Gesangsweis auf Italianische Art gesetzt.

Philipp Harsdörffer, Gesprächsspiele, t. iv, Nürnberg 1644, Wolfgang Endrern, p. 489—622, 14,5 x 8,5 cm.

Drei Akte. Text mit Melodien. Komponiert von Sigmund Theophil Staden, der nicht erwähnt ist.

Loewenberg 1644.

R 249/4

833

LA SEMIRAMIDE DRAMA MVSICALE.

G. A. Moniglia, Poesie drammatiche, seconda parte, Firenze 1690, Bindi, p. [440]—504, 18 x 24,9 cm.

Drei Akte, Szenarium, Argomento mit dem Namen des Komponisten Marc Antonio Cesti.

Sonneck 986.

4° R 31/2

834

SEMIRAMIDE. Dramma scritto dall'Autore in Roma, ed ivi rappresentato con Musica del VINCI la prima volta nel teatro detto delle Dame, il Carnevale dell'anno 1729.

Metastasio, Opere, Venezia MDCCLXXXI, Presso Antonio Zatta, t. VII, 105 p.,
6 Kupfer nach G. Gobis u. P. A. Novelli von Ant. Baratti u. C. Dall'Acqua, 9,5 x 17,5 cm.
Drei Akte, Argomento, Licenza.

Vgl. Sonneck 985.

R 251/7

835

SEMIRAMIDE IN ASCALONA.

Apostolo Zeno, Poesie drammatiche, Venezia 1744, Pasquali, t. ii, p. [365]—443,
12 x 18,5 cm.

Fünf Akte, Licenza, Argomento. Komponist Caldara nicht erwähnt.

Allacci 925, Sonneck 988.

15 881/2

836

SEMIRAMIS EM BABYLONIA, Opera que se representou na Casa do Theatro publico do Bairro alto no anno de 1741.

Theatro Comico Portuguez, t. iv, Lisboa 1761, Luiz Ameno, p. 184—258, 9,5 x 14,7 cm.

Drei Akte. Argomento. Szenarium. Verfasser und Komponist nicht erwähnt. 15 775/4

837

LE SERDEAU DES THEATRES. COMEDIE. Représentée pour la premiere fois, par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le Samedi 19. Février 1723.

Les Parodies du nouveau Théâtre Italien, Paris 1738, Briasson, t. II, p. 151—206,
9,8 x 15,7 cm.

Ein Akt. Text von Fuzelier. Die Melodien am Schluß des Bandes.

Sonneck 877.

18 000/2

838

— Dasselbe Stück in der 1. Auflage der Sammlung von 1731, t. I, p. 231—290, mit Avertissement.

17 961/1

839

LA SÉRÉNADE, COMÉDIE En Prose, & en un Acte; avec un Divertissement. Représentée, pour la premiere fois, le Samedi 3 Juillet 1694.

Oeuvres de M. Regnard, t. ii, Paris 1758, 46 p., 8 x 13,4 cm.

Parfait: „Musique du même, retouchée par M. Gilliers.“

15 350/2

840

SERENATA. LA POESIA è del Sig. Dottore Giuseppe Manfredi. LA MUSICA è del Sig. Angelo Caroli, Accademico Filarmonico.

[In:] DESCRIZIONE DELLE FESTE FATTE IN BOLOGNA Il giorno XVII Agosto dell'Anno MDCCXXXVIII DALL' ALMO REALE COLLEGIO ANCARANO In occasione delle Reali felicissime Nozze DE' MONARCHI DELLE DUE SICILIE PADRONI, E PROTETTORI CLEMENTISSIMI Del Mentovato Collegio. IN BOLOGNA MDCCXXXVIII Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe. Con licenza de' Superiori.

20,7 x 28,2 cm, p. [IX]—XXXVIII.

Zwei Teile, Imprimatur. Serenata per Musica a quattro voci.

Allacci 714.

4° R 77

(Wird fortgesetzt)

34: Canon. *Concordia discors.* von J. S. Bach.

Canon perpetuus.

Wenn die Liebster J. S. Bachs dir als Kind zuweilen
 durchblättern, so nimm von die für dich das
 Wort anmälligen Lofwort, welches zu leben
 mit andern Zuführung und Lieb sein wird
 J. S. Bachs und anmälligen Lofwort.

1748
 J. S. Bach
 Reg. 3. 1748

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Johann Sebastian Bach und Johann Gottfried Mühel — zwei unbekannte Kanons

VON WOLFGANG REICH, DRESDEN

Die Sächsische Landesbibliothek in Dresden besitzt, wie alle historisch gewachsenen Sammlungen, in ihren alten Beständen eine große Anzahl nicht systematisch erschlossener Sammelchriften. Eine Durchsicht der Stammbücher des 18. Jahrhunderts förderte jetzt ein hochinteressantes Objekt zutage: ein Widmungsblatt Johann Gottfried Mühels aus dem Jahre 1778 mit zwei Kanons, deren erster Johann Sebastian Bach zugeschrieben wird.

Das fragliche Stammbuch, das zusammen mit einem chronologisch anschließenden eine Einheit bildet, gelangte 1892 mit einer Stammbuchsammlung in den Besitz der Sächsischen Landesbibliothek und wird unter der Signatur R 291^s in der Handschriftenabteilung aufbewahrt. Über seinen ursprünglichen Eigentümer Johann Conrad Arnold, dessen Initialen in den Buchdeckel geprägt sind, gibt ein Eintrag auf dem Vorsatzblatt Auskunft, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorgenommen worden sein muß:

Erstes Stammbuch Johann Conrad Arnolds, lebte früher in Riga, dann in Leipzig und Dresden. Diese beiden Stammbücher Arnolds fanden sich im Nachlaß Johann Friedrich Hartknocks / Chef der Leipziger Buchhandlung / vor, der mit Arnold verwandt war.

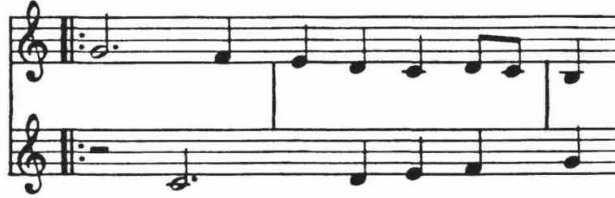
Das Stammbuch umfaßt 167 Seiten im Format 120 x 185 mm und ist mit großer Sorgfalt geführt. Die Einträge stammen im wesentlichen aus den Jahren 1777 bis 1780. Unter vielen Namenszügen, so auch unter demjenigen Mühels, hat der Besitzer das Todesdatum des Schreibers nachgetragen¹. Am Anfang ist ein 12 Seiten langes alphabetisches Register der Schreiber beider Stammbücher eingebunden, das für einen Kenner der Rigaer Verhältnisse aufschlußreich sein dürfte.

Arnold erscheint auf Grund verschiedener Stammbucheintragen als Musikliebhaber von solider Bildung, der mit den führenden Musikern seiner Stadt im freundschaftlichen Austausch gestanden hat. So gedenkt etwa Georg Michael Telemann, damals Rigaer Kantor, der gemeinsam gepflogenen „Klang-Beschäftigungen“; der Domorganist Leberecht Zimmermann empfiehlt sich mit dem Anfang der Orgelfuge e-moll von J. S. Bach (BWV 548). Also darf man auch Mühels Widmungsblatt für den ehemaligen Schüler als beziehungsreiche Gabe an einen Eingeweihten verstehen.

Wie alle Widmungskanons der Zeit sind beide Kanons musikalische Rätsel. Zu erraten sind die Einsätze, die Anzahl der Stimmen, ihr Intervall zur 1. Stimme und die Art der Imitation. Einen, verlausulierten Hinweis für die Auflösung des ersten Kanons gibt die Devise „*Concordia discors*“ — „die uneinige Eintracht“. Damit ist gesagt, daß es sich um irgendeine

¹ Nach einem brieflichen Hinweis von Herrn Dr. Lothar Hoffmann-Erbrecht an den Verfasser ist die Angabe „† 14 Juli 88 im 60ten Jahr“ für die Mühelbiographie insofern wertvoll, als bisher nur der Tag der Beerdigung Mühels, nicht aber das genaue Todesdatum bekannt war.

Art gegensinniger Bewegung der Stimmen handeln muß. Tatsächlich ergibt die Lösung einen notengetreuen zweistimmigen Spiegelkanon:



Weitere Lösungen sind anscheinend nicht möglich. Die Bachforschung wird den neuen Kanon vielleicht mit einem lachenden und einem weinenden Auge aufnehmen. Ist er doch der einzige, der so lange Zeit nach des Meisters Tode von fremder Hand aufgezeichnet wurde. Theoretisch wäre es sogar möglich, seine Echtheit zu bezweifeln; welche schwerwiegenden Gründe könnten indes gegen die Glaubwürdigkeit Müthels ins Feld geführt werden? Daß sich die Zuschreibung „von J. S. Bach“ nur auf den ersten Kanon bezieht, darf aus dem Zusammenhang heraus als sicher gelten. Dem Kanon des verehrten Meisters, der wie ein Vermächtnis am Anfang steht, läßt Müthel sein persönliches Wort an den Schüler folgen. Damit neben dem großen Vorbild zu bestehen, war auf jeden Fall Ehrensache. Müthels Kanon erweckt auf den ersten Blick den Eindruck, daß „etwas in ihm steckt“. Zunächst bietet sich freilich nur die zweistimmige Lösung per motum rectum im Quintabstand an, deren „Trick“ darin besteht, daß nicht der Dux, sondern der Comes notiert ist, wodurch der Auflösende in die Irre geführt wird:



Man möchte aber bezweifeln, daß sich der geistige Gehalt der Aufgabe in dieser etwas billigen Mystifikation erschöpft. Bei näherer Untersuchung ergibt sich die überraschende Feststellung, daß man an Müthels Notierung nur einen Ton zu ändern braucht, um einen zweistimmigen Spiegelkrebs zu erhalten, ohne daß die Lösung per motum rectum dadurch gefährdet würde — im Gegenteil, sie klingt „richtiger“:



Um den geforderten Canon perpetuus zu erhalten, müssen die Stimmen bei jeder Wiederholung einen Halbton tiefer einsetzen und führen so den Kanon chromatisch durch alle Tonarten. Ein kombinatorisches Meisterstück, dessen sich auch der Schöpfer der *Kunst der Fuge* nicht hätte zu schämen brauchen. Ist nun Müthel bei der Niederschrift an der fraglichen Stelle ein Gedächtnisfehler unterlaufen? Oder gibt es noch eine andere Lösung, für die Müthels Aufzeichnung stimmt? Eine Frage für ausgepichte Kontrapunktisten!

Zwei neue Haydn-Funde

VON HORST HEUSSNER, MARBURG/LAHN

Zu den Werken Joseph Haydns, die noch verschollen sind und mit deren zumindest teilweise Verlust gerechnet werden muß, gehörte ein Klavierkonzert in C-Dur, welches Hoboken unter Nr. 5 der Gruppe XVIII (Klavierkonzerte) seines Haydn-Katalogs¹ einordnet. Belegt wird das Werk, das J. P. Larsen zu den „gut überlieferten Werken“ Haydns zählt und dessen Incipit er im Anhang seiner *Drei Haydn-Kataloge* (unter X, C 4) zitiert², durch den Katalog des Breitkopf-Verlags von 1763, in dem es gemeinsam mit XVIII, Nr. 1: „II Concerti di Hayden in Vienna, a Cl. ob. c. 2 Viol. V. B.“ genannt wird. Während im ersten Satz dieses Konzertes laut Autograph³ zusätzlich zwei Oboen und zwei Trompeten Verwendung finden, weisen die kürzlich vom Verfasser aufgefundenen Abschriften der Stimmen des Konzertes XVIII, Nr. 5 für dieses eine Besetzung für zwei Violinen und Baß nach. Die von Hoboken⁴ zitierte, auf den Breitkopf-Katalog verweisende Notiz aus dem handschriftlichen Nachlaß Pohls „Br Slg. mit 2 V. V. B.“ gewinnt damit in ihrer Beziehung auf dieses Konzert an Wahrscheinlichkeit, zumal die Viola nach der zeitüblichen Orchesterpraxis durchweg mit dem Cello läuft. Eine Divergenz in der Besetzung besteht hier weit weniger als bei Hobokens Vermutung, es könne sich bei XVIII, Nr. 5 auch um das von Fétis⁵ genannte „Concerto pour l'orgue, 2 violons, viole, basse, 2 hautbois, flûte, 2 bassons et 2 trompettes“ handeln, zumal Hoboken hier nicht vollständig, sondern ohne die bei Fétis noch genannten „2 Cors“ zitiert. Ein ähnlicher Unterschied der Besetzung wie zu XVIII, Nr. 1 besteht zu XVIII, Nr. 8. Der erste Satz des Konzerts XVIII, Nr. 1 ist gegenüber der Angabe des Instrumentariums im Verlagskatalog von Breitkopf zusätzlich mit zwei Oboen und zwei Trompeten, XVIII, Nr. 8 mit zwei Hörnern und zwei Trompeten besetzt. Dies spricht für die Annahme Landons⁶, daß mit der Eintragung im Entwurf-Katalog Haydns⁷ „e ancora Due Concerti p. l'organo in C“ auch XVIII, Nr. 8 gemeint sein könne. H. Engel⁸ hält, im Gegensatz zu J. P. Larsen⁹, dieses Konzert nicht für authentisch, jedoch ist zumindest unwahrscheinlich, daß Haydn in die Eintragung auf S. 20 seines Entwurf-Katalogs nochmals das bereits auf S. 19 mit Incipit genannte Konzert einbezogen hat, wie Hoboken angibt¹⁰. Bei dem jetzt vorliegenden Manuskript handelt es sich um eine Abschrift der Stimmen¹¹. Es umfaßt sechs Doppelbogen im Querformat, 622 x 470 mm. Auf jeweils einem Doppelbogen mit neun mit dem Notenrast gezogenen Linien sind „Violino Primo“, „Violino Secondo“ und „Baßo“ notiert. Die Baßstimme dient zugleich als Umschlagmappe und trägt auf der unliniierten Vorderseite den Titel:

1 Joseph Haydn: *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, zusammengestellt von Anthony van Hoboken, Bd. 1, *Instrumentalwerke*, Mainz 1957. Nach Hobokens Anordnung der Werke zitiere ich.

2 J. P. Larsen: *Drei Haydn-Kataloge*, Kopenhagen 1941, S. 127 u. 138.

3 Autograph der Hessischen Landesbibliothek Darmstadt. Zit. nach Hoboken, a. a. O., S. 814.

4 Hoboken: a. a. O., S. 818.

5 Fr. J. Fétis: *Biographie universelle des Musiciens*, Paris 1883, S. 268, Nr. 117.

6 H. C. R. Landon: *Haydn and Authenticity: Some new Facts*, in: *The Music Review*, 1955, S. 140.

7 Vgl. J. P. Larsen: a. a. O., EK 20.

8 mitgeteilt von Hoboken: a. a. O., S. 820.

9 J. P. Larsen: *Die Haydn-Überlieferung*, Kopenhagen 1939, S. 295.

10 Hoboken: a. a. O., S. 813.

11 Die Abschrift gehört zu einem vom Verf. aufgefundenen Handschriftenbestand, der sich z. Z. im Hessischen Musikarchiv des Musikwissenschaftlichen Instituts der Philipps-Universität Marburg befindet.

Concerto
per il Clavi Cembalo obligato
Con
Violino Primo
Violino Secondo
e
Baßo
Del Signore Giuseppe Hayden

und in der rechten oberen Ecke „*Ex c dur*“. Drei Doppelbogen des „*Cembalo obligato*“ sind achtfach liniert und, in Lagen gelegt, geheftet. Die Schrift des Kopisten ist sauber und gut lesbar, aber stellenweise flüchtig; so sind im „*Violino Primo*“ die Takte 86–90 am Ende des ersten Satzes nachgetragen und fehlen im „*Violino Secondo*“ des letzten Satzes die Takte 33 und 34. In der Stimme des Soloinstruments ist der Baß der Tutti-Partien nicht ausgesetzt, jedoch beziffert, wenn auch unvollkommen und nicht fehlerfrei. Die Herkunft der Abschrift durch Schreiber- oder Papierbestimmung definitiv festzustellen, war bisher nicht möglich¹². Das Papier enthält keine Wasserzeichen, sondern nur Gitterung mit einem Längsrippenabstand von 26 mm und engem (etwa 1 mm Abstand) Querrippenverlauf.

Die Tempobezeichnung des ersten, nur 106 Takte umfassenden Satzes lautet in den verschiedenen Stimmen nicht einheitlich; für die begleitenden Streicher ist „*Moderato*“, dem Solocembalo das für Haydns erste Konzertsätze üblichere „*Allegro moderato*“ vorgeschrieben¹³. Ursin¹⁴ hat bereits darauf hingewiesen, daß die nur mit einem Streichtrio besetzten Konzerte Haydns gegenüber den mit einem begleitenden Streichquartett und Bläsern ausgestatteten weniger breit angelegt und die Solopartien von geringerer Ausdehnung sind, so daß er geradezu zwischen „*Quartett-Konzerten*“ und „*Trio-Konzerten*“ unterscheidet. Die viel mehr kammermusikalische Anlage dieser für aristokratische Liebhaberkreise bestimmten konzertanten Kleinform tritt im äußeren Umfang deutlich zutage. Drei Soli von 19/26/22 Takten sind in vier Ritornelle von 17/8/6/8 Takten eingebettet, deren erstes in drei Gruppen zerfällt. Durch Halbschlüsse, Pausen, dynamischen Wechsel (*f*–*p*–*f*) sowie Modulation (T–D, D, D–T) scharf gegliedert, bringt nur die erste Gruppe das Thema, dessen Wiederholung ein rhythmisch bewegter zweiter Teil folgt. Die *p*-Mittelgruppe

Bsp. 1



erweist sich mit ihren ruhigen Achteln und der fast unisonen Charakter tragenden Terzbewegung als typisch Haydnische „*Gliederungsgruppe*“¹⁵, die jedoch nicht nur für die Gliederung des ersten Tutti Bedeutung hat, sondern auch in den drei Soli, vor den Rückleitungen zum Tutti, wiederkehrt. Damit wirkt sie zugleich kontrastbildend zwischen den bewegten Spielfiguren mit ihrem häufig wiederkehrenden Triolenrhythmus und dem nachfolgenden Thema. Das Tutti schließt mit der zeitüblichen unisonen Schlußformel. Tutti zwei und drei sowie das Schlußritornell, in dem lediglich die ersten acht Takte des Eingangstutis wiederholt werden, beschränken sich auf knappe motivische Einwüfe, die ihr Material ebenfalls dem ersten Tutti entnehmen. Bei deutlicher Gliederung der Großgruppen und klarer Trennung von Tutti und Soli erfolgt durch die nicht nur harmonisch unterstützende motivische

¹² Wie das Joseph-Haydn-Institut Köln bestätigt, gehört der Kopist nicht zu den Schreibern, die für Haydn direkt kopiert haben.

¹³ Von den 17 bei Hoboken genannten Klavierkonzerten Haydns ist für die ersten Sätze bei 9 Konzerten *Allegro moderato*, bei 3 *Moderato*, 2 *Allegro*, 1 *Allegretto* und 1 *Vivace* vorgeschrieben.

¹⁴ Fr. Ursin: *Die Klavierkonzerte Joseph Haydns*, Diss. Wien 1929, S. 149.

¹⁵ Ursin: a. a. O., S. 117.

Begleitung eine enge Verbindung zwischen beiden, die stellenweise zu echtem „Konzertieren“ zwischen Orchester und Soloinstrument führt.

Bsp. 2

1. Viol.
2. Viol.
Klav.

Detailed description: This musical example shows three staves. The top two staves are for the first and second violins, and the bottom two are for the piano. The piano part features a steady eighth-note accompaniment. The violin parts have melodic lines with triplets and sextuplets. The first violin part has a triplet of eighth notes followed by a sextuplet of eighth notes. The second violin part has a triplet of eighth notes followed by a sextuplet of eighth notes. The piano part has a triplet of eighth notes followed by a sextuplet of eighth notes.

Das Cembalo ist während der Tutti-Partien im Generalbaß notiert. Reine Solopartien kommen nicht vor, immer ist das Orchester beteiligt. Jedes der drei Soli beginnt mit dem Thema, welches jedesmal unverändert erscheint und nicht figuriert wird. Damit erfolgt eine Gliederung der Soli in einen thematischen und einen motivisch-bewegten Teil mit dem modulatorischen Verlauf: 1. Solo: T—D (bereitet 2. Tutti auf der D vor)

- 2. Solo (Durchführungs-Solo): D, Tp, D
- 3. Solo (Reprisen-Solo): T, (SD), T.

Der rhythmisch bewegte Teil der ersten beiden Soli wird dabei jeweils mit neuem motivischem Material ausgestattet, 1. Solo: Beispiel 3, 2. Solo: Beispiel 4

Bsp. 3

Klav.

Detailed description: This musical example shows a piano part with a rhythmic melody. The melody is in the right hand and consists of eighth notes with various accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Bsp. 4

Klav.

Detailed description: This musical example shows a piano part with a rhythmic melody. The melody is in the right hand and consists of eighth notes with various accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

während das des dritten Solos (Reprisen-Solo) dem des ersten entspricht, jedoch zusätzlich mit der SD-Episode ausgestattet wird.

Bsp. 5

Detailed description: This musical example shows a short melodic fragment in a single staff. It consists of a few eighth notes with various accidentals (sharps and naturals).

Weniger Verarbeitung als sequenzmäßige Dehnung des motivischen Materials bei sich in bescheidenen Grenzen haltender Modulation sind das Signum dieser nur relativ ausgedehnten Solopartien. Steht die architektonische Gestaltung auch im Vordergrund, hinter der der subjektive Ausdruck zurückbleibt, so zeigen sich doch bereits Steigerungen, welche die expressiven Möglichkeiten des späteren Konzerts zumindest ahnen lassen.

In dem spürbaren Streben, von einem durch virtuose Elemente bestimmten Klaviersatz abzurücken, fehlen rein ornamentale Ausschmückungen völlig. Das Thema, ohne den von Engel¹⁶ und Ursin¹⁷ häufig festgestellten Marschcharakter, zeigt, neben der vom Concerto grosso übernommenen dynamischen Gruppengliederung, den Kontrast von *f* und *p* in fast Mozartschem Sinne bereits im Thema.

Bsp. 6

In dem auf das Vorbild Wagenseils zurückgehenden Streichertrio vollzieht sich die Entwicklung in den Außenstimmen. Die zweite Violine bewegt sich in Einklang, Terz oder Sext zur ersten Violine oder auch zum Baß, während dieser in Cembalo und Cello fast durchweg gleich ist. Über weite Strecken in klopfendem γ \square γ \square -Rhythmus geführt, erfüllt er vorwiegend schreitende Generalbaßfunktion. Namentlich in den Werken ohne Bläser kommt dem b. c. als „Füllstimme“ im Tutti besondere Bedeutung zu und löst sich das Cello kaum einmal vom Baß des Soloinstruments, um motivisch in Erscheinung zu treten.

Bsp. 7

Zeitüblich steht der Andante-Mittelsatz, 60 Takte, zwischen den tonartlich gleichen Eck-sätzen in der Unterdominante. Über pochenden Achteln setzt das Solo-Cembalo mit dem von den Streichern akzentuierten Thema ein,

Bsp. 8

¹⁶ H. Engel: *Die Entwicklung des Deutschen Klavierkonzerts*, Leipzig 1927, S. 43.

¹⁷ Ursin: a. a. O., S. 95.

das viel mehr von inniger Empfindung als von expressiver Sturm- und Drang-Melodik getragen wird. Die Streicher werden nicht nur begleitend, den harmonischen Hintergrund bildend, eingesetzt, sondern treten im weiteren Verlauf des Themas und zu dem in der Dominante eingeführten zweiten Gedanken in vielfältiges motivisches Wechselspiel mit dem Soloinstrument. Eine Tutti-Schlußgruppe leitet zur Durchführung, in der das thematische Material der Exposition umgestellt und durch Ausweichen von der Dominante zur Doppel-dominante harmonisch neu beleuchtet wird. Der Satz schließt mit der vollständigen Reprise des ersten Teils.

Im dritten Satz, Allegro, 120 Takte, im gewohnten 3/8-Takt gehalten, tritt die Takt- oder Gruppenwiederholung als vorherrschendes Gestaltungsmittel in Erscheinung. Auch hier findet sich ausgeprägtes motivisches Wechselspiel zwischen den begleitenden Streichern und dem Cembalo, jedoch liegt das Charakteristische des Themas in seiner knappen Diktion.

Bsp. 9



Nicht nur das Eingangstutti dieses Satzes steht im Gegensatz zu dem mehrteiligen Tutti des ersten Satzes, sondern die Gesamtanlage des Satzes mit nur drei Soli und drei Tutti unterscheidet sich von den gewöhnlich vier Soli und vier oder fünf Tutti umfassenden Schlußsätzen. Der Doppelstrich steht hier nicht erst nach dem zweiten, sondern bereits nach dem ersten Solo, während das zweite Tutti ganz wegfällt und sogleich das zweite Solo folgt.

Die spieltechnische Behandlung des Soloinstruments ist in einfachem Rahmen gehalten. Die linke Hand beschränkt sich fast durchweg auf Klopfbewegung, und der Spielumfang des Soloinstruments bleibt auf dreieinhalb Oktaven — nur vereinzelt vier (C—c^{'''}) erreichend — beschränkt.

In einem weiteren, vom Verfasser aufgefundenen Manuskript befindet sich ein bisher unbekannter, langsamer Satz Haydns. Es handelt sich um eine Abschrift des auch als Klavierkonzert (XVIII, Nr. 7) bekannten Klaviertrios F-dur (XV, Nr. 40). Das vorliegende Adagio ist jedoch nicht mit dem des Klavierkonzerts identisch. Es umfaßt 20 Takte und steht in der Haupttonart. Das melodische Geschehen liegt ausschließlich im von bordunartigen Spielfiguren der Violine begleiteten Klavier.

Bsp. 10



Unter Weiterführung des Themas schließt der erste Teil in der Dominante, die bis zur Rückkehr zur Tonika auch im zweiten Teil beibehalten wird. Beide Teile werden wiederholt.

Zum Wort-Ton-Verhältnis bei Mozart

VON WILHELM MOHR, FALKENSTEIN (TAUNUS)

Wenn Don Giovanni, zu Beginn des zweiten Aktes, Leporello auffordert, bei ihm zu bleiben, wissen wir schon, daß er bleiben wird, sobald er den Mund auftut, obwohl er sich anscheinend ganz entschieden weigert, genau so entschieden, wie sein Herr in ihn dringt, nicht zu gehen. In dem „genau so“ liegt es: Leporello singt nämlich seinem Herrn genau die Töne nach, er ist in Wirklichkeit nur das Echo, der Schatten, der Willenlose, und obwohl seine Worte sich wehren, wissen wir, daß er am Schluß die Zechinen nimmt und bei seinem amouösen Herrn bleibt. Dieses unser Wissen beziehen wir zunächst ausschließlich aus der Musik, genauer: aus dem Verhältnis von Wort und Ton. (Bei anderen Gelegenheiten, wenn z. B. Leporello von Zerline gefesselt wird und sich — vorerst vergeblich — abstrampelt, um loszukommen, also grundsätzlich anderer Meinung ist als sie, hat er durchaus eigene Töne, und Zerline ihrerseits zitiert ihn ironisch, als sie ihm die erbetene „*pietà*“ verweigert.)

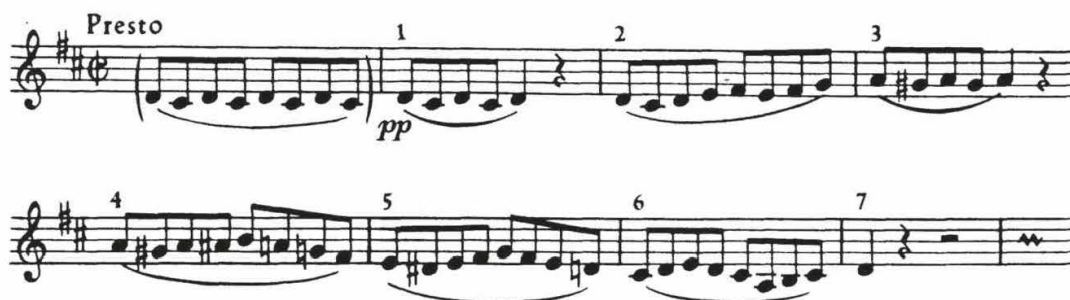
Die Oper bietet noch eine Fülle von Beispielen dafür, wie Ironie, Humor, Komik allein durch das besondere Verhältnis von Wort und Ton entstehen: Als der Steinerne Gast anklopft, geht Don Giovanni, weil Leporello zuviel Angst hat, selbst, um zu öffnen. Leporello zitiert seinen Herrn, zunächst ganz notengetreu, aber in völlig anderer Gemütsverfassung, und das begleitende Orchester, das bei Don Giovanni's „*io steno andrò*“ forte und im Tutti schloß, hält zu Leporellos „*pian pianin m'asconderò*“ im dünnen Streicher-Piano gerade noch die Umrisse, während Leporello selber vor Angst in die tiefere Oktave versinkt und damit auch musikalisch „unter den Tisch kriecht“, wie die Regieanweisung lautet. Wiederum erleben wir, und zwar nur durch Mozarts überwältigend ironische Wort-Ton-Behandlung, eine doppelte Komik, die dann den Auftritt des Comturs, den Einbruch des Jenseitigen, mit der Posaunenwucht des vollen Orchesters doppelt erschütternd gestaltet.

In seinem berühmten „*Notte e giorno faticar*“ monologisiert der unzufriedene Leporello und bestärkt sich wiederholt in dem Vorsatz: „*non voglio più servir*“. Sobald er nächtliche Geräusche hört, verzieht er sich in die Dunkelheit: „*non mi voglio far sentir*“. Das umwerfend Komische hieran ist nun, daß er diese Rückzugsgedanken zu genau den gleichen Tönen singt, mit denen er sich gerade vorher Mut zum eigenen Herrendasein gemacht hatte, eine Komik, die nur durch die besondere Verbindung der Musik mit dem Wort möglich war.

In dem Duett zwischen Don Giovanni und Zerline „*Là ci darem la mano*“ sträubt sich Zerline zunächst — mit Worten. Daß sie aber Don Giovanni in Wirklichkeit verfallen ist, macht Mozart von Anfang an dadurch deutlich, daß er Zerline ihr äußerliches Widerstreben auf die gleiche Melodie singen läßt, mit der Don Giovanni sie umworben hat. Diese Verstrickung geht später (ab Takt 19) noch weiter, indem Zerline sogar die zweite Halbphrase zu Don Giovanni's Anfangstakten aufnimmt und weiterführt, ebenfalls auf äußerlich widerstrebende Worte. Drei Takte vor dem $\frac{3}{8}$ -Takt übernimmt Zerline vollends Don Giovanni's „*andiam!*“ mit der zweiten Kadenzhälfte und läßt, möchte man fast sagen, damit endlich die Zugbrücke herunter, auf der beide nun in engster Dezimen-Gemeinschaft ihrem — von Donna Elvira freilich verhinderten — Liebesabenteuer zustreben.

Ein interessantes Gegenbeispiel ist in „*Figaros Hochzeit*“ das Duett zwischen dem Grafen und Susanne. Susanne heuchelt lediglich ihr Einverständnis, und das ergibt dann ein genial verlogenes Liebesduett: Sie singt zwar ja, aber die Musik sagt nein; Tonart (a-moll beim Grafen, C-dur bei Susanne), Charakter (Susanne singt stets „Kontrapunkte“, hier in besonderem Sinn verstanden, bis auf den ironischen, Terzen-Einverständnis heuchelnden Schluß) und Wort (verdächtiges Verwecheln von „*si*“ und „*no*“).

Ein bezauberndes Beispiel von „Wort-Ton-Beziehung“ bildet der Beginn der *Figaro*-Ouvertüre: Das Pianissimo des Anfangs ist so leise, daß der erste Takt noch vom letzten Publikumsgemurmel verschluckt wird und daher gar nicht zu hören ist. Die Partitur fängt offensichtlich, vielmehr offen hörbar, erst mit dem zweiten Takt (selber noch ein Raunen) an, denn die erste Periode hat statt der normalen acht Takte nur sieben:



Von besonderer psychologischer Feinheit ist das Schreibduett zwischen der Gräfin und Susanne, ebenfalls dank der subtilen Behandlung des Verhältnisses von Wort und Ton. Die Gräfin diktiert, Susanne schreibt und wiederholt jeweils die letzten Worte. Ein anderer hätte Susanne vermutlich die gleichen Worte auf die gleichen Töne wiederholen lassen. Aber es ist ja jemand anderes, der diese Worte aufschreibt; Susanne hat eine andere Handschrift als die Gräfin, und deshalb gibt ihr Mozart auch andere Töne zum gleichen Text. Auch das Orchester wiederholt in seinen kleinen Zwischenspielen, während derer Susanne das gerade Diktierte niederschreibt, keineswegs die Melodie, auf die das Diktat gesungen war. Nur bei der Wiederholung, als beide das Geschriebene noch einmal durchlesen, vereinigen sie sich zu einer fortlaufenden Melodie, die sich aus den Elementen des Diktats aufbaut, und am Schluß werden dann beide doch in liebenswürdig-boshafte Terzen-Einverständnis eins in der Überzeugung: „*certo il capirà*“.

Musik, auf sich selbst gestellt, kann nur sich selber aussagen, nur sich selber meinen. Darum ist ihr, als reiner, absoluter Musik, die Ironie, der Humor versagt, die Ironie, weil ihr Wesen darin liegt, etwas anderes zu sagen, als gemeint ist, und der Humor, weil er den Widerspruch zwischen Sein und Schein aufzeigt. In der Verbindung mit dem Wort aber sind der Musik in dieser Hinsicht Möglichkeiten von einer Subtilität und Prägnanz eröffnet, wie sie auch dem Wort als solchem nicht zur Verfügung stehen. Möchten unsere Beispiele eine Andeutung gegeben haben, mit welcher Meisterschaft Mozart sie im Griff hatte!

Eine handschriftliche Miniatur-Orgeltabulatur in Cieszyn (Teschen) / Polen

VON KAROL HLAWICZKA, TESCHEN (POLEN)

Im städtischen Museum in Cieszyn befindet sich aus der Scherschnickschen Bibliothek („C. R. Bibliotheka Scherschnickiana / Teschini“) eine kleine handschriftliche Orgeltabulatur mit Kompositionen zu deutschen Texten. Dieses Heftchen (16 cm x 9,5 cm) besteht aus 28 Seiten, davon 15 mit Noten. Auf der dritten Seite steht die Bemerkung „Die große Saite

auf der *Vaol d'gamb* [Viola di gamba] *nach dem a zu stimmen*“. Von der vierten Seite an folgen 29 Musikstücke in deutscher Tabulaturchrift. Gemäß dem Brauch der Orgeltabulaturen sind hier zuerst kirchliche, dann aber meist weltliche Lieder und Tänze aufgezeichnet. Von den religiösen Liedern ist die variierte Melodie des protestantischen Chorals „*Alle Menschen müssen sterben*“ zu erkennen. Diese Tatsache — der Choral erschien zum ersten Male im Jahre 1651 — sowie die paläographischen Merkmale lassen die Entstehung dieser Tabulatur in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegen.

Da die Tabulatur für die deutschen Forscher von Interesse sein kann, lasse ich die Titel der Lieder und Tänze folgen:

- [1.] Wenn Ich In / Angst und Noth
- [2.] Liebstes Hertz Ich / Bin Betrübet
- [3.] Aller Tugend / Meisterstücke [Melodie des Chorals „*Alle Menschen müssen sterben*“]
- [4.] Es ist Lang genug / geklaget
- [5.] Soll denn Mein / Behertzter Muth
- [6.] Junges Hertz / walte dein Leben
- [7.] O Eitelkeit / du rechte Pest / der Jugend
- [8.] Olinde wie was Bil/dest du dir ein
- [9.] Laß Seuftzen, Laß / Klagen wer Jau/chtzen nicht kan
- [10.] Nechst als Mopsus / freyen wolte
- [11.] Ich singe Tauben / Ohren
- [12.] Florabella meine / Freude
- [13.] Die Nacht ist / kommen darin: / wir ruhen / sollen
- [14.] Sarabanda
- [15.] Doris Meine Wonne / Meiner augen Sonne
- [16.] Valet Lied. O du / Meiner Sinnen / Sonne
- [17.] Saraban/da
- [18.] Sarabanda
- [19.] Gassenhawer
- [20.] Toller Neid / vermeinestu / weil mich / Tugend etc.
- [21.] Proportio
- [22.] Balle/ten daß ? Ikar / tis
- [23.] Vulca / nus
- [24.] Venus d / Adonis
- [25.] Mercurius Monsieur / le Prince
- [26.] Mars d / Venus
- [27.] Actaon
- [28.] Diana cum / Nymphis
- [29.] Diana Tier / Jäger

Der Hauptbestand der Tabulatur ist zweistimmig notiert (Discantus und Baß) mit einigen Orientierungsziffern zur Harmonisation (4, 5, 6). Nur vier Tänze sind mehrstimmig notiert (3—4stimmig), und zwar die Sarabanden 14, 17, 18 und die Proportio, welche hier selbstständig ohne den Haupttanz (Vortanz) im geraden Takt erscheint.

Nochmals: Die Handschrift KN 144 der Ratsbücherei zu Lüneburg

VON KARL GÜNTHER HARTMANN, BERLIN

Die Ratsbücherei der Stadt Lüneburg machte mich auf einen Irrtum aufmerksam, der mir auf Grund einer Fehlinformation unterlaufen war: S. 3, Zeile 13 ist „(Kreis Soltau)“ zu streichen. Das Gut Kaltenmoor liegt vor den Toren der Stadt Lüneburg.

Bei dieser Gelegenheit seien drei Druckfehler berichtigt und ein paar Konkordanzen nachgetragen:

S. 8, Zeile 14: „1604“ statt „1460“.

S. 11, Zeile 17: „p. 31“ statt „P. 31“.

S. 20, Zeile 6: „Christoph“ statt „Christus“.

Zu Nr. 4 der II. pars: Der Satz ist anonym überliefert in: Georg Buchanan, Psalmorum Davidis paraphrasis poetica . . . , Herborn 1585 und spätere Auflagen, Carminum genus V. Vgl. VfMw. V (1889), S. 290 (Neudr. S. 298).

Zu Nr. 26 und 37 der VI. pars: Beide Sätze (der erstere J. Bertram zugeschrieben, der zweite anonym) handschriftlich im Zwickauer Exemplar von: L. Stiphelius, Ein Geistlich Gesangbuch, Jena 1612. Vgl. den Katalog der Zwickauer Musikalien von R. Vollhard in: Beilage zu MfM., Leipzig 1896, S. 94, Nr. 142.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Wintersemester 1960/61

Aachen. *Technische Hochschule.* Keine Vorlesungen über Musik.

Basel. Prof. Dr. L. Schrade: Die Musik im Zeitalter des Barock I (3) — W. A. Mozart (1) — S: Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Pros: Paläographie der Musik V (2).

Lektor Dr. E. Mohr: Harmonielehre II (1) — Die kontrapunktischen Formen I (1).

Lektor Dr. W. Nef: Die Systematik der Musikinstrumente (1) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Berlin. *Humboldt-Universität.* Prof. Dr. E. H. Meyer: Die Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü: Die Musik des 18. Jahrhunderts (2) — Ü zur marxistischen Methodik der Musikwissenschaft (1) — Kammermusik des 19. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. W. Vetter: Die deutsche mehrstimmige Musik im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges (3) — Die Anfänge des begleiteten deutschen Sololiedes (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Musikgeschichte im Überblick I (2) — Musikgeschichte im Überblick II (2) — Die Musik des 19. Jahrhunderts (2) — Colloquium: Probleme der Musikkultur in der DDR (2).

Oberassistent A. Brockhaus: Einführung in die Musikästhetik (1) — Ü zur Einführung in die Musikästhetik (1) — Die Musik in der Periode des Impressionismus und Expressionismus (2).

Assistentin Dr. A. Liebe: Geschichte der Musiktheorie (2).

Assistent J. Elsner: Instrumentenkunde (1).

- Lehrbeauftragt. Dr. J. Mainka : Musikwissenschaftliches Pros (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. L. Richter : Einführung in die Volksliedkunde (2).
 Lehrbeauftragt. Dr. E. Stockmann : Einführung in die Musikethnologie (2).
 Lehrbeauftragt. H. Wegener : CM voc. (2).
 — *Freie Universität*. Prof. Dr. A. Adrio : Allgemeine Musikgeschichte Frankreichs von 1550—1750 (2) — S: Ü über die niederländisch-französische Chanson des 16. Jahrhunderts (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (mit Assistenten) (2) — Praktikum: Chor (2) — Instrumentalkreis (durch Assistent Dr. Forchert) (2).
 Prof. Dr. H. H. Dräger : Das Liedschaffen Hugo Wolfs (2) — Ü zur Vorlesung (2).
 Prof. Dr. K. Reinhard : Musikgeschichte Chinas (2) — Ü: Vor- und Frühgeschichte des Jazz (2) — Ü: Melodik und Tonsystem (2).
 Prof. J. Rufer : Musiktheoretische Ü: Harmonielehre III, Kontrapunkt III, Harmonielehre II (je 2).
 — *Technische Universität*. Prof. H. H. Stuckenschmidt : Einführung in die Musikgeschichte (2) — Rhythmus und Tonalität bei Bartók (2) — Die Liedform Franz Schuberts (2).
 Prof. Dr. K. Forster : Rossini und Verdi in ihren geistlichen Chorwerken (1).
 Prof. Dr.-Ing. F. Winckel : Der Raum- und Zeitbegriff in der Musik (2).
 Dr. Th. M. Langner : Geschichte der Symphonie (2).
 Prof. B. Blacher : Elektronische Musik (1).
- Bern.** Prof. Dr. A. Geering : Die Oratorien G. F. Händels (1) — Die Musikinstrumente (2) — S: Die Aufführungspraxis vom 15. bis 18. Jahrhundert (2) — Colloquium: Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Notationskunde (1) — CM voc.: G. F. Händel (1).
 Prof. Dr. L. Dikenmann-Balmer : Die Romantik in der Musik (1) — Die russische Musik (1) — Die Sinfonien Beethovens (1) — Repetition der Musikgeschichte (1) — S: Studien zu den Kantaten Bachs (2) — CM instr. (1).
 Prof. K. W. Senn : Praktikum kirchlichen Orgelspiels (2).
- Bonn.** Prof. Dr. J. Schmidt-Görg : Gregorianik (2) — Pros: Einführung in die Musikpsychologie (durch Assistent Dr. S. Kross) (1) — Haupt-S (2) — CM voc. et instr. (durch Dr. E. Platen) (je 2).
 Prof. Dr. K. Stephenson : Romantik in der Tonkunst II (2) — Das deutsche und italienische Musikdrama (1) — Ü zur Tristan-Harmonik (2) — Akad. Streichquartett: Mendelssohn, Schumann (3).
 Privatdozent Dr. M. Vogel : Temperierung und reine Stimmung (1) — Methoden und Probleme der Harmonielehre (1) — Colloquium über aktuelle Fragen der Musikwissenschaft (1).
 Prof. H. Schroeder : Ü zur Modulation (1) — Ü im dreistimmigen Vokal- und Instrumentalsatz (1).
 D. E. Platen : Allgemeine Musiklehre (1) — Formlehre III (Sonaten) (1) — Instrumentenkunde und Instrumentation (1).
- Braunschweig.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. K. Lenzen : Vom Impressionismus bis zur „Elektronik“: Die Geschichte der Musik im 20. Jahrhundert (1) — S: Ü zum Vorlesungsthema (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).
- Darmstadt.** *Technische Hochschule*. Lehrbeauftragt. Dr. H. Hucke : Einführung in das musikalische Hören II (2).
- Erlangen.** Prof. Dr. B. Stäblein : Einführung in Meisterwerke der Musik (1) — Anton Bruckner (2) — Gesamtvorführung der Werke Bruckners (mit Assistent Dr. Th. Wohnhaas) (1) — S: Musikwissenschaftliche Ü (2).
 Prof. Dr. R. Steglich : Meisterwerke der Musik im Wandel der Zeit (1).

Dozent Dr. H. H. Eggebrecht: Geschichte der Komposition (im Überblick) (2) — S: Organa, Klauseln und Motetten der Notre-Dame-Handschriften (2) — Colloquium: Boethius, De institutione musica (2) — CM voc. (2).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Das deutsche Lied im Zeitalter der Gegenreformation (1) — Einführung in die Musikwissenschaft (mit Ü) (2) — S: Heinrich Isaac und seine deutschen Schüler (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Die deutsche Musik im 15. und 16. Jahrhundert (2) — Ü über Werke von J. S. Bach und Händel (2) — Pros: Ü zur Musik der Tabulaturen (2) — Colloquium für Doktoranden (1) — CM instr. (mit Dr. L. Hoffmann-Erbrecht) (2) — CM voc. (mit Dr. H. Hucke) (2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Formenkunde der Musik des Mittelalters (2) — Clausulae als Motettenquellen (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Geschichte der Musikinstrumente II (1) — Vorführung und Besprechung ausgewählter Beispiele zur Musikgeschichte (2) — Ü zur Geschichte der Akustik (2) — Ü zur Geschichte der Musikinstrumente (1).

Freiburg i. Br. Dozent Dr. R. Hammerstein: Der Tanz in der Musikgeschichte (2) — S: Ü zur älteren Klaviermusik (2) — Besprechung von Arbeiten (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Die Musik der christlichen Spätantike und des Mittelalters (2) — S: Ü zur Vorlesung (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gumpel: Ü zur Paläographie der Musik (2).

Freiburg/Schweiz. Prof. Dr. F. Brenn: Die mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Die gregorianische Frage (1) — Die deutsche Sinfonik (Werkbesprechungen) (1) — Altklassische Motettenkunst (Ü) (1) — Colloquium zu musikästhetischen Grundfragen (1).

Gießen. Dr. Walter Kolneder: Bachs Brandenburgische Konzerte (1) — Debussy und der Impressionismus in der Musik (1).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die systematische Musikwissenschaft (3) — S: Stilkritik der Notre-Dame-Epoche (mit Lektüre des Anonymus IV) (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Wolfgang Amadeus Mozart (3) — Ü zur Motette des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Geschichte der musikalischen Passion (1).

Dr. H. O. Hiekel: Ü zur musikalischen Quellenkunde (2).

Akad. Musikdir. H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — Harmonielehre II (2) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt I, Kontrapunkt III (Die Nachahmungsformen) (je 1) — Gehörbildung (1) — Liturgische Ü (Agende I) (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik im Zeitalter der Romantik (3) — Die weltlichen Liedformen des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Musikwissenschaftliche Ü (2) — CM Ü (2).

Halle. Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts (2) — S dazu (1) — Musikgeschichte der Gegenwart (2) — Musikgeschichte der Renaissance (2) — S zu Fragen der Ästhetik (1) — Musikalische Analyse (2) — Ober-S für Assistenten und Doktoranden (2).

Dozent Dr. W. Braun: Geschichte der Kantate (2) — Cursorische Lektüre zur Quellenkunde (2) — Instrumentenkunde (1).

Dr. P. Schmiedel: Akustik (1).

Assistent W. Rackwitz: Musikgeschichte im Überblick (1).

Hamburg. Prof. Dr. F. Feldmann: Die Hauptströmungen der Musik des 20. Jahrhunderts (2) — Colloquium (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Musik und Bewegung (1) — Musik und Sprache (1).

Dozent Dr. H. Hickmann: Arabische Musik II (2) — Musik antiker Hochkulturen (2) — Instrumentenkundliche Probleme in der außereuropäischen Musik (2).

Dr. H. Becker: Pros: Die Musik der griechischen und römischen Antike (2).

Dr. H. Reinecke: Die geschichtliche Entwicklung musiksystematischen Denkens (1) — Colloquium über Probleme der systematischen Musikwissenschaft (2).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Sievers: Die Sinfonie der Klassik (1) — Grundzüge der modernen Musik (1) — CM instr., CM voc. (je 2).

Heidelberg. Prof. Dr. E. Jammers: Ü zur Musik, insbesondere zur Vergestaltung der altdeutschen Dichtung (2).

Univ.-Musikdir. Dr. S. Hermelink: Die Vokalkomposition im Generalbaßzeitalter (1600 bis 1750) (2) — Aus Bachs Kantaten und Motetten (1) — S: Ü zur Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Pros: Mensuralnotation (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Thomas: Franz Schubert (2).

Lehrbeauftragt. Dr. O. Riemer: Grundzüge der Musikkritik im 20. Jahrhundert (1) — Ü zur Praxis der Musikkritik II (Interpretation des Kunstwerks — sprachliche Formung der Kritik) (1).

Innsbruck. Prof. Dr. W. Fischer: Die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts (4).

Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VII (Romantik) (4) — Die symphonische Dichtung (1) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Dozent Dr. W. Senn: Frühgeschichte des Oratoriums (1).

Lektor Prof. K. Koch: Harmonielehre I/II, Kontrapunkt I/II (je 1).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Hauptwerke der Musik der Wiener Klassik (2) — „Documenta“ der Musik der Gegenwart seit 1911 (1) — Musikstunde, Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Kiel. Prof. Dr. W. Wiora: Grundriß der allgemeinen Musikgeschichte (4) — S: Das Problem der Renaissance in der Musikgeschichte (2) — Ü zur Einführung in die Musik der klassischen Antike (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Giuseppe Verdi (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Heinrich Schütz (2) — Pros: Gattungen und Formen des 17. Jahrhunderts (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Musikalisch-praktische Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).
N. N.: Einführung in die Instrumentenkunde (2) — Harmonielehre I, II (je 1) — Kontrapunkt (1) — Gehörbildung (1) — CM instr., Akad. Chor (je 2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Anfänge und erste Entwicklung der Oper (3) — Unter-S: Die Motette im 16. Jahrhundert (2) — Ober-S: Ü zur Edition und Interpretation der Musica des Wilhelm von Hirsau (2) (in Verbindung mit Prof. Dr. Langosch und Dr. H. Hüschen) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (1) (mit Dr. H. DruX).

Prof. Dr. W. Kahl: Die Musikerfamilie Bach (2) — Mittel-S: Musik und Musikanschauung der Romantik (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Die Musikkultur Spaniens (1) — Natur und Kunst in der Musik II (2) — Ü für Fortgeschrittene (2).

Privatdozent Dr. H. Hüschen: Musikgeschichte des ausgehenden Altertums und frühen Mittelalters bis Guido von Arezzo (2) — Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Textierung (2).

Prof. Dr. H. Kober: Musikalische Akustik (1).

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

Lektor Dr. H. Druх: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Ludwig van Beethoven, Symphonien II (1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für Musik des 14. und 15. Jahrhunderts (2).

Lektor W. Hammerschlag: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik der Frühklassik (3) — Ü zur Vorlesung (2) — Colloquium für Fortgeschrittene (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik der Renaissance (2) — Orientalische Einflüsse in der europäischen Musikgeschichte (2) — Die Musik der Frühromantik (2).

Dr. R. Eller: Musikalische Stilkunde (1) — Ü zur Vorlesung (1).

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

Dr. P. Schmiedel: Akustik (2).

Dr. H. Grüß: CM voc., CM instr. (je 2) — Musikgeschichte im Überblick II (2).

E. Klemm: Gustav Mahler und seine Zeit (2) — Notationskunde (5).

H. Zeraschi: Musikgeschichte im Überblick I (2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1. Teil (2) — Probleme der Satz- und Ausdruckskunst in der Musik des 16. Jahrhunderts (Ü) (2) — S: Besprechung der Arbeiten der Mitglieder (2) — Colloquium für Schulmusiker (2).

Prof. Dr. A. Wellek: Musikpsychologie (1).

Prof. Dr. E. Laaff: Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts (2) — CM voc. (Großer Chor), CM voc. (Madrigalchor) (je 2) — CM instr. (Orchester) (2).

Prälat Prof. Dr. A. Gottron: Anleitung zu Arbeiten aus dem Gebiet der mittelhheinischen Musikgeschichte (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Geschichte der Oper (2) — Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (1) — Die Symphonien Beethovens (2 vierzehntägig) — S: Bachs Kantaten (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Konzert und Symphonie ab 1750 (2) — Musikgeschichtliches Repetitorium (2) — Colloquium (2).

München. Prof. Dr. Thr. G. Georgiades: Schubert (3) — Ü: Schubert und das deutsche Lied (2) — Colloquium für Doktoranden (1) — Musikalisches Praktikum: Instrumentales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Die Typen der mittelalterlichen Sequenz (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmidt: Ü für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Musikalisches Praktikum: Palestrina-Satz (je 2) — Generalbaß (je 2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Ü: Besprechung einzelner musikalischer Werke (2) — Ü: Einführung in den musikalischen Satz (2).

Dr. Th. Göllner: Aufführungsversuche: Mehrstimmige liturgische Lesungen (2) — Die Messe von Tournai (2) — Motetten und Messen des 15. Jahrhunderts (2) — H. Schütz, Aufstehungshistorie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü zur italienischen Oper vom späten Monteverdi bis zu Händel (2).

— *Technische Hochschule.* Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Mozarts Opern (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Die Musik der Romantik II (3) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Haupt-S: Ü zur Vorlesung (2).

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

Lektor Dr. R. Reuter: Aufführungspraxis der Vokal- und Instrumentalwerke von J. S. Bach (1) — S: Lektüre orgelgeschichtlicher Quellen (1) — Einführung in die Harmonielehre II, Ü im zweistimmigen Satz, Praktische Generalbaß-Ü, Bestimmungs-Ü I und II (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Lehrbeauftragt. Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Einführung in den gregorianischen Choral (mit praktischen Ü) (1) — Formprobleme des liturgischen Gesanges (1).

Lehrbeauftragt. Kantor W. Klare: Ü: Der Gottesdienst an Sonn- und Feiertagen. Seine liturgischen und musikalischen Formen (1) — Ü: Das Kirchenlied im Pietismus und in der Aufklärung (1).

Rostock. Dozent Dr. R. Eller: Musikgeschichte des 17. und frühen 18. Jahrhunderts II (2) — Die Musik in England 1550—1760 (1) — Ü über Bachs Instrumentalwerke (2) — Béla Bartók (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. J. Müller-Blattau: Geschichte des neueren deutschen Liedes von Haßler bis Haydn (2) — S: Ü zum deutschen Barocklied (2) — Pros: Grundzüge der Instrumentenkunde (mit Dr. W. Salmen) (2) — Doktoranden-Colloquium: Besprechung von Arbeiten (mit Dr. W. Salmen) (1).

Privatdozent Dr. W. Salmen: Franz Schubert (1) — Pros: Ü zur Geschichte der Tonordnungen (2).

Univ.-Musikdir. Dr. W. Müller-Blattau: CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (2) — Musiklehre (2) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blas- und Streichinstrumente (2).

Stuttgart. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Die Musik im 19. Jahrhundert: Zur Entstehung der gegenwärtigen musikalischen Situation (2).

Prof. Dr. H. Matzke: Geschichte und Bau der Orgel, einschließlich Elektronenorgel (mit klingenden Beispielen) (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Musik und Musikanschauung im Mittelalter II (2) — Goethes Dichtung und die Musik (1) Ü zur Bachkritik (2 vierzehntägig) — Ober-S: Ü zur italienischen Musik und Musiktheorie im 16. Jahrhundert (2).

Dozent Dr. G. von Dadelnsen: Geschichte der Messe (2) — Pros: Paläographische Ü zum 13. und 14. Jahrhundert (2).

Lektor Dr. B. Meier: Die einstimmigen Gesänge der Messe (2) — Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (Lektüre italienischer Musiktraktate) (2) — Harmonielehre I, II (je 2).

Dr. A. Feil: CM: Orchester (2).

Dr. U. Siegele: CM: Chor (2).

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Die Frühzeit der Oper (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Das deutsche Gesellschaftslied um 1500 (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: Die Entwicklung der Musik bei den Südslawen zwischen Byzanz und dem Abendland (2).

Dozent Dr. W. Graf: Die Musik der Naturvölker (2) — Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (2) — Ausgewählte Kapitel aus der Musik der außereuropäischen Hochkulturen (2).

Dozent Dr. O. Wessely: Das italienische Madrigal (4) — Paläographie der Musik I (2) — Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (2).

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

Lektor Dr. H. Zelzer: Allgemeine Musiklehre (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (2) — Instrumentenkunde I (1) — Einführung in die musikalische Formenlehre I (1).
Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (4).

Lektor K. Lerperger: Praktikum des Generalbaßspieles (1) — Formale Analysen (1).

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Die Entwicklung der Messenkomposition (2) — Haydns Sinfonien (1) — S: Grundprobleme der älteren Messenkomposition (2) — Einführung in die Harmonielehre (mit Dr. M. Just) (1) — Madrigalchor (2).

Privatdozent Dr. H. Beck: Musik und Sprache (1) — Ü: Einführung in musikalische Analyse (1) — CM voc. (Akad. Chor), CM instr. (Akad. Orchester) (je 2).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Geschichte der Instrumentalsuite (1) — Die italienische, spanische und französische Musik des 16. Jahrhunderts (1) — Arthur Honegger und Frank Martin (1) — Pros: Choralkunde (Gregorianik und evangelischer Choral) (2) — S: Studien zur Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts (2) — CM voc: Passionskompositionen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. F. Gysi: Beethovens Klaviersonaten (2).

Privatdozent Dr. H. Conradin: Ton- und Musikpsychologie, 1. Teil (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Die Musik der außereuropäischen Kulturvölker (1) — Pros: Ü zur Musik der außereuropäischen Kulturvölker (1).

Lehrbeauftragt. P. Müller: Pros: Harmonielehre, 1. Teil (2).

Besprechungen

João de Freitas Branco: História da Música Portuguesa (Coleção Saber, Publicações Europa-América; Lisboa, 1959). 248 S.

In Anbetracht der Tatsache, daß einesteils die Bestände der einheimischen Archive und Bibliotheken an Denkmälern oder Dokumenten bezüglich der gesamten portugiesischen Musik von vor 1755 — dem Jahr des viele Altertümer verheerenden Erdbebens — große und niemals wiedergutzumachende Lücken aufweisen, andernteils aber mancherlei im Ausland aufbewahrte, die portugiesische Tonkunst betreffende Urkunden entweder noch nicht eruiert oder, insofern sie bereits von der modernen Forschung erfaßt, noch nicht veröffentlicht worden sind, ist es wahrhaftig kein Leichtes, eine Geschichte der portugiesischen Musik zu schreiben, die ein einigermaßen abgerundetes Bild von der musikalischen Vergangenheit dieser Nation an den Tag brächte. Im Laufe der letzten drei Jahrzehnte haben verschiedene in- und ausländische Musikschriftsteller den Versuch unternommen, die Geschichte der portugiesischen Musik oder der Musik in Portugal zu schreiben, allein alle scheiterten an der bruchstückhaften Überlieferung des Quellenmaterials und an der eige-

nen Unfähigkeit, den Mangel an Unterlagen mittels Anleihen bei der allgemeinen Kulturgeschichte und der Geschichte der iberischen bildenden Künste nebst Literaturen irgendwie auszugleichen.

Auf Grund seiner außerordentlich gründlichen Kenntnis nicht nur der iberischen Musik- und Kulturgeschichte, sondern auch der aller anderen europäischen Länder, seines Zusammenfassens von sehr vielen weit verstreut liegenden Nachrichtenquellen, seines ungewöhnlichen Scharfsinns, stets die richtigen Schlußfolgerungen zu ziehen, und nicht zuletzt seines ausgesprochen literarischen Talentes, ist es aber nun João de Freitas Branco gelungen, ein nicht allzu umfangreiches Buch zu verfassen, aus dem jedermann das Wissenswerteste über die Vergangenheit und Gegenwart der portugiesischen Musik zu erfahren vermag. Der Stil des Buches ist so gehalten, daß es sowohl für Eingeweihte als auch für Laien angenehm lesbar und verständlich ist.

Den Anfang des Werkes nimmt ein kurzes Kapitel ein, in dem der Verf. alles das mitteilt, was man heutzutage über die Existenz von Musik in dem uralten Landstrich der Pyrenäen-Halbinsel weiß, der nachmals das Königreich bzw. die Republik Portugal bildete. Die eigentliche Geschichte der portugiesischen Musik beginnt mit dem zweiten Kapitel und nimmt logischerweise ihren

Ausgang von der Gründung (1128) der portugiesischen Monarchie und Nation. In allen Abschnitten, welche die lusitanische Tonkunst des Mittelalters und der Renaissance behandeln, beweist Freitas Branco seine hervorragende Kenntnis dieser Epochen und weiß sehr viel der internationalen Musikwissenschaft kaum bekanntes portugiesisches Material anzuführen. Allerdings läuft er mitunter auch Gefahr, Portugal zu sehr als europäisches Randgebiet zu betrachten, in welches jeweils neue musikalische Strömungen vornehmlich auf dem Landweg durch Frankreich und ganz Spanien, meistens recht verspätet, eindringen, ohne des überaus wichtigen und oftmals viel schnelleren Seeweges gebührend zu gedenken, der schon zu früher Stunde Lissabon mit den wichtigsten Kulturzentren Nord-Europas und Italiens verband. Die alte Seeroute von Hamburg, Amsterdam, Antwerpen oder London aus über Santander oder La Coruña, Oporto, Lissabon, Sevilla nach Genua oder Cagliari, Palermo, Messina, Neapel und zurück sollte kein Musikhistoriker außer acht lassen. Ich kann z. B. der Behauptung nicht ganz beipflichten, die *Ars Nova* sei wahrscheinlich mit Verspätung nach Portugal gelangt. Hiergegen spricht doch schon eigentlich die Tatsache, daß der niederländische Musiker J. Simonis de Haspre, Geistlicher in der Diözese Cambrai, bevor er nach Avignon in den Dienst Clemens' VII. gelangte, 1378 dem portugiesischen Hof angehörte. Simonis hegte ebenfalls Beziehungen zum Hof von Aragonien und muß, seiner überlieferten gebliebenen Komposition nach zu urteilen, ein sehr fortschrittlicher, allem Neuen aufgeschlossener Meister gewesen sein.

Eigentlich geriet die portugiesische Musik ihren Mitschwestern gegenüber erst dann in Rückstand, als nach dem frühen Tod des Königs Sebastian das Land 1580 auf sechzig Jahre hinaus seine politische Unabhängigkeit verlor, also ungefähr zu derselben Zeit, da auch die Führerschaft der Niederländer in der europäischen Musik allmählich erlosch und die musikalische Schöpferkraft der Engländer zu versiegen begann. Zweifelslos war die Dynastie von Aviz durchweg musikalisch viel fortschrittlicher gesinnt als die ab 1640 in Portugal regierende Dynastie der Bragança. Diese Tatsache hofft Rez. in Bälde anderenorts zu beweisen.

Sämtliche Ereignisse und Situationen, die entscheidend dazu beigetragen haben, das Gesicht der portugiesischen Musik, vor-

nehmlich der des 17.—19. Jahrhunderts, zu prägen, sind vom Verf. mit größter Akribie behandelt worden. Einen besseren Einblick in die Musikgeschichte dieses Landes könnte man sich kaum wünschen. Selbstredend vermag ein verhältnismäßig kleines und nicht allzusehr für die Kunstmusik prädestiniertes Land wie Portugal keine kontinuierliche Fülle großer musikalischer Taten aufzuweisen, jedoch vergesse hierüber niemand, daß z. B. auch ein so großes Musikland wie Frankreich in der Geschichte seiner Tonkunst nicht nur beträchtliche Lücken sondern auch absolut tote Punkte aufweist.

In äußerst interessanter aber auch sehr subjektiver Weise hat der Verf. die Vorgänge in der portugiesischen Musik des 20. Jahrhunderts geschildert, und da seine Beschreibung bis ans Jahr 1959 heranreicht, bietet er ein sehr lebendiges Bild des portugiesischen Musiklebens samt dessen Organisation in der Jetztzeit. Niemand wird es Freitas Branco übelnehmen, daß er bei der Bewertung der zeitgenössischen Musiker seinen persönlichen Sympathien freien Lauf gewährt und somit Andersdenkende nicht durchweg seinen Urteilen beizupflichten vermögen, denn Musikkritik, die nicht aus historischer Sicht geschieht, kann nur ganz selten einigermaßen objektiv und gerecht ausfallen. Außerdem hängt nun einmal jede menschliche Reaktion auf Kunst in allererster Linie vom individuellen Geschmack ab. Die Hauptsache ist, daß die Urteile der Aufrichtigkeit entstammen, und die Aufrichtigkeit dieses Verf. könnten sich viele Opportunisten aus der internationalen Musikschriftstellerei zum Beispiel nehmen.

Anscheinend um das Buch auch Minderbemittelten und der musikinteressierten Jugend erschwinglich zu machen, hat der Verlag nur eine äußerst bescheiden aufgemachte Ausgabe auf den Markt gebracht. Der Inhalt des Buches verdiente jedenfalls eine luxuriösere Ausstattung — nicht nur bezüglich der Qualität des Papiers —; insbesondere eine reichliche Bebilderung würde den Wert dieser Arbeit noch wesentlich erhöhen. Eine Übersetzung des Werkes ins Deutsche oder Englische kann Rez. nur dringend anraten.

Macario Santiago Kastner, Lissabon

Ernst Hermann Meyer: Die Kammermusik Alt-Englands, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1958, 371 S.

Die englische Forschung ist in den letzten

1 1/2 Jahrzehnten in bezug auf Denkmalausgaben und Einzeluntersuchungen nicht müßig gewesen, die bislang noch dürftig erhellte Periode ihres kostbaren 16. und 17. Jahrhunderts aufzuklären, die bis dahin wesentlich nur durch die Virginalbücher bekannt geworden war. (Die wesentliche Literatur zitiert der Verf. S. 11 ff.)

Nun legt auch der Autor sein bereits 1946 unter gleichem Titel veröffentlichtes Buch in Neuauflage, d. h. mit „Erweiterungen, Kürzungen und Abänderungen“ vor, das weiterhin erlaubt, der Fülle altenglischer Kammermusik, die in ihrem Wert und ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden kann, näher zu kommen, wozu der Verf. mit aller Liebe und bewährter größter Sachkenntnis anleitet. Der Verbreitung in den deutschsprachigen Ländern kommt die deutsche Übersetzung entgegen.

Man bewundert heute wie damals des Verf. eingehende Kenntnis des Gesamtkomplexes, die Überfülle an Material und Komponisten, die er aufweisen kann, und schließt sich seiner Verwunderung an, daß Musik diesen Formats — die wenigen, sämtlich unveröffentlichten Beispiele des Autors und das Wenige, das seither Publikation erfuhr, beweist es zur Genüge — solange der Vergessenheit anheimfallen konnte. (Ref. bekennt offen, Namen wie Blanke, Bevin, Stoninge, Bartlett, Adson, Butler, Porter, Loosemore, u. a. mehr, vorher nie begegnet und der hohen Wertung, die den Werken von Lawes, Jenkins und Blow zukommt, erst hier inne geworden zu sein.) Das Material, das allein — fast wie nebenbei — für die Suite abfällt, die bisher nur am Vorkommen in den Virginalbüchern gemessen werden konnte, wäre fast schon die Abfassung des Buches wert gewesen.

Die Bedeutung des Buches reicht aber viel weiter. Nach Kenntnis des gesamten musikalischen Bereiches, wozu erst einmal praktische wie wissenschaftliche Ausgaben not tun, werden vielen Epochen der Musikgeschichte neue Lichter aufgesetzt werden müssen, wie der Verf. überzeugend nachweist. Auf die Suite ist schon aufmerksam gemacht worden. Ebenso wichtig sind die Ergebnisse für das Gebiet der Instrumentation, besonders in bezug auf den werdenden Quartettsatz, für das Wachsen der klassischen Form aus der Schichtverringering der Fantasie (wobei aber Triosonate und Instrumentalkanzone nicht übersehen werden dürfen!), für die Entwicklung der Fuge

in der dramatischen Konzentrierung des Materials und in der Ein-Schicht-Fantasia, für die Melodik in bezug auf ihre Instrumentalisierung, Erweiterung und Ausprägung, für das Concerto grosso und das Solokonzert durch Einfügung konzertanter Partien in die Fantasia und für die Harmonik in bezug auf ihre Subjektivierung. Daß der Verf. dabei in seiner Liebe zu seiner Musik manchmal übers Ziel hinauschießt, so, wenn er die In-nomine-Kompositionen über andere „Erstgeborene“ setzt, wie über Peris *Euridice* (S. 98), oder wenn er generell der englischen Kammermusik dieser Zeit den Vorrang über die jeden anderen Landes zuspricht (man denke der gleichzeitigen Kammermusik in Spanien und Italien — der Begriff wird nach Meyer überhaupt sehr eng gefaßt), so wollen wir ihm das nicht verargen. Ob man wirklich Lawes mit Purcell vergleichen darf — Meyer sieht in ihm „den größten Universalmeister der englischen Kammermusik“ (S. 263) — können erst spätere Ausgaben erkennen lassen.

Neben dem direkten Thema der englischen Kammermusik erörtert der Autor auch manches andere, Naheliegende, so das Konzertwesen in England oder interessante Musikästhetica und Kulturhistorica, wie die utilitaristischen Ansichten Bacons, Miltons, Peachums, Perkins (S. 220 ff.).

Wir haben bisher nur die eigentlich klassische Zeit der englischen Kammermusik, d. h. die Zeit der In-Nomines, Fantasien (deren Entstehung nach altem Gesichtspunkt gedeutet wird — des Ref. Arbeit wird nicht genutzt) und Suiten aus dem Gebiet etwa von 1560 bis zu Purcells Tod in Augenschein genommen, weil sie die ertragreichste des Buches ist. Das Werk beginnt indes mit dem Mittelalter.

Nun ist der gesamte Musikbereich, den das Buch eröffnet, in Verbindung gebracht mit den politischen Gegebenheiten der jeweiligen Epoche und, aus ihr resultierend, mit den soziologischen und kulturellen Bedingungen, aus denen der Autor Kunst und Künstler erwachsen läßt. Niemand wird den Einfluß bestreiten wollen, den die Umwelt und deren Lebensform auf Kunst und Künstler ausüben können. So wie aber M. den Genius definiert (S. 88 f.), wird er fast nur zu einer Resultante seiner Zeit, zugleich mit der Aufgabe, diese Zeit zu reflektieren (hier berührt sich der Verf. merkwürdig mit Adorno) und ihr zu dienen, und es fehlt

die andere, geheimnisvolle Seite des Künstlers, die schon der junge Rilke — seinerseits überbetonend — einmal so schön definiert hat (Worpswede, Bremen, 1952, S. 42): „Mensch (im banalen Sinne genommen) und Künstler sind ja nie ein und dieselbe Person. Der Künstler ist das Wunderbare, der Mensch das Erklärliche; der Mensch ist, aus was für Verhältnissen er auch kommen mag doch immerhin Produkt dieser bestimmten Verhältnisse, selbst dann, wenn er sie widerlegt. Den Künstler aus diesen Verhältnissen heraus ableiten zu wollen, ist falsch, schon deshalb, weil er sich überhaupt aus nichts ableiten läßt. Er ist und bleibt das Wunder, die unbefleckte Empfängnis ins Seelische übertragen; das, wovor alle staunend stehen, am meisten vielleicht er selbst.“ Und vergessen wir weiter nicht, was uns N. Hartmann in seiner Ästhetik gelehrt hat — es handelt sich um eine der wesentlichsten Ideen des Buches —, daß der Künstler immer eine neue Wirklichkeit schafft, die nichts mit der Realitas des Lebens zu tun hat, doch aber eine ebenso wirkliche Wirklichkeit ist wie jene. So reizt denn auch besonders die Darstellung des Mittelalters und der Frührenaissance, in der speziell der Gegensatz Kirche-Volkstum, immer mit der Tendenz künstlich-verfremdet und naturbelassen-gesund, ausgebeutet wird, zum Widerspruch. „Metrisch-melodische Paralleelperioden“ verdanken wir nicht erst der Volksmusik des 11. und 12. Jahrhunderts (S. 46; vgl. dazu Besseler, *Musikgeschichte des Mittelalters*, S. 72), so wenig Dur und Moll (der Verf. vertritt die alte, oft widersprochene Auffassung) nur im weltlichen Raum zu finden sind. M. selbst bringt einen Volkstanz in reinem Dorisch (S. 234). „Rhythmische Bestimmtheit“ (S. 77) ist nicht nur weltlichen Ursprungs und „rhythmische Verunklärung“ nicht ohne weiteres ein Zeichen „hyperkultivierter und überentwickelter Kultur, die ihren Höhepunkt bereits überschritten“ hat (S. 78). (Will man ernstlich z. B. die rhythmisch zerlösten Variationensätze aus Schuberts späten Quartetten so ausdeuten?). Daß der Volkstanz wie jeder Tanz durch die zu seinem Begriff gehörende Betonung von Arsis und Thesis rhythmisch immer betonter ist als andere Kunstgattungen, liegt in seiner Zweckbestimmung. Den gregorianischen Choral mit „neutral, ätherisch und erdfern“ zu apostrophieren, wird keinem echten Kenner dieser einzigartigen Kunst beifallen,

man gedenke nur der Erdnähe der ferialen Melodie des Stabat mater oder des Dies irae, wie auch niemand, der mit der kirchlichen Musik des 15. Jahrhunderts vertraut ist, sie mit „mystisch-unpersönlich und undurchsichtig“ erfaßt glauben wird (S. 123). Für das z. T. starke Miteinander von feudal-kirchlichem Bereich und niederen Volksschichten spricht doch auch die frühe Anteilnahme der Vulgärsprache am geistlichen Lied — Deutschland schon seit dem 9. Jahrhundert — und am Tropus in Frankreich, wie das reiche Hin- und Hergehen von Kontrafakturen. Wenn die Kirche sich immer wieder gegen das Eindringen der Minstrelkunst und ihrer Instrumente wehren mußte — die vielen Erlasse gegen sie sprechen eher für ihr starkes Vordringen als gegen es — so sicher nicht nur, um die Weltlichkeit des Instrumentes zu unterdrücken, sondern um die Reinheit des Wortes durch das Instrument nicht zu gefährden. Sie hat sich gegen die Tropen, die doch liturgischen Inhalts und in der Frühzeit ausnahmslos lateinisch waren, ebenso gewehrt. Dieses und Ähnliches mehr soll uns aber den Genuß an dem Buch nicht trüben.

Einiges sei noch erlaubt zu erwähnen. Bild 2 zeigt unseres Wissens kein Rebec, sondern eine Fiedel; Viellen (S. 41, so nicht Drehleiern gemeint sind) und Fiedeln meinen dasselbe Instrument in verschiedenen Ländern. Bild 4 zeigt Pauken (nakers), nicht Trommeln. Tabors und Trommeln (S. 42) meinen dasselbe Instrument. Statt Kornette (S. 31 und 29) sollte man im Deutschen mit Zinken übersetzen, dagegen Streichlyren besser nicht mit Leiern, die ja einen ganz andern Typus bilden. Pandoren (S. 154) sind Cistern, d. h. Gitarren, nicht Zithern, und das Orpharion seinerseits ist eine kleine Pandora, also keine Zither. Quergeblasene Holzblasinstrumente sind Querpfeifen, Vorgänger der Querflöten wie die Pipes. — Was die *Puncta* des Anonymus quartus angeht, könnten sie nicht die *puncta* (Abschnitte) der Tänze eher meinen als deren Notation? (S. 144), und was den Genuß beim Musikhören betrifft und dessen Wert (S. 87), so läßt sich schon Aristoteles in seiner Politik ausführlich darüber aus. Ein Letztes: Gombosi hat in Sammlung *Antiqua*, Schott Nr. 2324 von Stoltzer *Octo tonorum melodiae* bekannt gegeben, die schon zu diesem frühen Datum die Faktur der englischen Fantasie zeigen, nur gedrungener, schwerer im Satz. Ob das ein Einzelfall dieser Art ist?

Ein Vorschlag für eine Neuauflage: Die Beispiele des Anhangs sollten die Angabe der Quelle noch einmal tragen. Sie steht nur im Text und läßt sich vom Beispiel aus nicht mehr ausfindig machen, was gerade für den reinen Musikinteressenten bedauerlich ist.

Margarete Reimann, Berlin

Oskar Söhngen: Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, Sonderdruck aus: *Leiturgia*, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes Bd. IV, Kassel 1959, Johannes-Stauda-Verlag, 268 S.

Die Frage der theologischen Grundlegung gottesdienstlicher Musik innerhalb der evangelischen Kirche ist in den Jahren nach dem zweiten Weltkrieg schon mehrfach zum Gegenstand ausführlicher Erörterungen gemacht worden. Erinnert sei nur an die Arbeiten von E. Schlink (*Zum theologischen Problem der Musik*, Tübingen 1945, 2/1950) und R. H. Wallau (*Die Musik in ihrer Gottesbeziehung. Zur theologischen Deutung der Musik*, Gütersloh 1948), ferner an die Aufsätze von M. Jenny (*Musik und Gottesdienst nach dem Neuen Testament* in: *Musik und Gottesdienst*, Zürich 1949, 97 ff.) und W. Zeller-K. Utz (*Theologie und Kirchenmusik* in: *Musik und Kirche*, Kassel 1954, 1 ff.). In keinem der bisherigen Beiträge aber wird das Problem aus einer so tiefen Sachkenntnis und aus einer so umfassenden Sichtweite behandelt wie in der vorliegenden Untersuchung. Mit Recht kann von der Studie, deren Lektüre gleichermaßen für den Theologen wie auch für den Musikwissenschaftler von höchstem Interesse ist, gesagt werden, daß sie im Hinblick auf die gegenwärtig sich vollziehende Neuorientierung der evangelischen Kirchenmusik dokumentarische und programmatische Bedeutung gewinnt.

Der Verf., der seit nahezu dreißig Jahren in der vordersten Front der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung steht, ist in hervorragender Weise berufen, sowohl zur Frage der Wechselbeziehung zwischen Theologie und Kirchenmusik im allgemeinen als auch zum Problem der Gegenwartsentwicklung der evangelischen Kirchenmusik im besonderen das Wort zu ergreifen. Er kann sich in seinen Darlegungen auf eine Reihe einschlägiger Vorarbeiten stützen; von ihnen seien an dieser Stelle genannt: *Kirche und zeitgenössische Kirchenmusik* in: *Musik und Kirche*, Kassel 1932, 193 ff.

Die Wiedergeburt der Kirchenmusik, Kassel und Basel 1953, *Kirchenmusik und Theologie* in: Festschrift für Max Schneider, Leipzig 1955, 335 ff. und: *Wiedergewonnene Mitte? Die Rolle der Kirchenmusik in der modernen Musik*, Berlin 1956. Sehr erfreulich ist es, nebenbei bemerkt, daß im Rahmen eines theologischen Handbuches wie *Leiturgia* für die Darstellung der Kirchenmusik und ihrer Probleme ein angemessener Raum zur Verfügung gestellt und auf solche Weise auch äußerlich zum Ausdruck gebracht worden ist, daß in der Heilsverkündigung neben der Predigt auch der Musik eine bedeutsame Aufgabe zufällt. Daß eine derartige aus der Sache begründete Raumzuteilung keineswegs eine Selbstverständlichkeit ist, zeigt sich mit aller Deutlichkeit am Beispiel des Artikels „Gesangbuch“ im kürzlich erschienenen zweiten Band der dritten Auflage der Enzyklopädie: *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (Tübingen 1958), in dem unverständlicherweise der theologische Teil nahezu den zehnfachen Umfang des musikalischen einnimmt.

S. legt seiner Studie die folgende Disposition zugrunde: A. *Die Begründung des Singens im Neuen Testament* (S. 2 ff.), B. *Die Stellung der Reformatoren zur Musik* (S. 16 ff.), C. *Erscheinungsweisen und Bedeutungsgestalten der Musik* (S. 82 ff.), D. *Musik und Liturgie* (S. 126 ff.), E. *Gottesdienst, Kirchenmusik und „Kunst“* (S. 168 ff.), F. *Sendung und Auftrag der Kirchenmusik* (S. 181 ff.) und G. *Versuch einer trinitarischen Begründung der Musik* (S. 199 ff.). Im Abschnitt A führt der Verf. die verschiedenen Textstellen des Neuen Testaments, die sich auf den Psalmen- und Hymnengesang beziehen, als Beweis für die Tatsache an, daß die Gemeinde Jesu Christi von Anfang an gleichermaßen eine betende wie auch eine singende Gemeinde gewesen ist. Gebet und Gesang, deren Grund und Gegenstand das Christus-Wort ist, gelten seit den Tagen des Urchristentums als die beiden bedeutsamsten Formen der Glaubensäußerung sowohl des Einzelchristen als auch der Christengemeinde. In den Mittelpunkt seiner Betrachtungen stellt S. namentlich und vor allem die Textstellen Eph. 5, 18 f. und Kol. 3, 16, in denen die Christen zu gegenseitiger Belehrung und Ermahnung durch „Psalmen, Hymnen und geistgewirkte Oden (*odai pneumatikai*)“ aufgefordert werden.

Im Abschnitt B erläutert der Verf. die tiefgreifenden Unterschiede, die in der Musikanschauung der drei Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin bestehen. Während Luther und Calvin — letzterer allerdings mit erheblichen Einschränkungen — sich zu einem Gotteslob „mit dem Herzen und mit dem Munde“ („*et corde et voce*“) bekennen, spricht sich Zwingli für ein Gotteslob „mit dem Herzen, nicht mit dem Munde“ („*non voce, sed corde*“) aus. Zwingli, obwohl selbst ein begabter und ausgebildeter Musiker, erblickt in der Musik ein Hindernis für die Andacht und sieht im Stillgebet das Andachtsideal; er verbannt aus diesem Grunde die Musik aus dem Gottesdienst und erlaubt ihre Pflege einzig und allein im häuslichen Musizierkreis. Die beiden Lieder Zwinglis „*Hilf, Herr Gott, hilf in dieser Not*“ (Pestlied aus dem Jahre 1519) und „*Herr, nun heb den Wagen selb*“ (Kriegslied aus dem Jahre 1529) sind für die häusliche Musikübung gedacht und, wie ihre dichterische Anlage deutlich erkennen läßt, in erster Linie vom Künstler, nicht aber, wie die Lieder Luthers, in erster Linie vom Reformator geschaffen. Demgegenüber bringt Calvin, wiewohl selbst ohne spezifisch-musikalische Begabung und ohne praktisch-musikalische Ausbildung, als Reformator der Musik ein ungleich höheres Interesse entgegen; er befürwortet die musikalische Unterweisung der Jugend, da sie den gottesdienstlichen Gesang der Gemeinde wirksam zu unterstützen vermag. Aber auch Calvin duldet im Gottesdienst nur den unbegleiteten einstimmigen Psalmengesang, der nach seiner Meinung als einziger durch das Neue Testament authentisiert ist, während jede andere Art von Musik der Ausführung in Schule und Haus vorbehalten bleibt. Im Gegensatz zu Zwingli und Calvin fordert Luther die uneingeschränkte Verwendung der Musik im Dienst des Lobpreises Gottes; nach Luther gebührt der Musik, die ein Geschenk Gottes ist, der erste Platz nach der Theologie, ihr kommt ebenso wie der Predigt exegetische Funktion zu, Predigt und Musik sind gleichermaßen die „*viva vox evangelii*“. Ihren besonderen Wert erhalten die Darlegungen des Verf. durch eine sehr weitgehende Heranziehung der auf die Musik Bezug nehmenden Textstellen aus den Schriften Luthers, Zwinglis und Calvins.

Im Abschnitt C erörtert S. die unterschiedlichen Aspekte, unter denen die Musik, vorzugsweise die abendländische, im Laufe ihrer Geschichte gesehen worden ist. Das griechische Altertum hat, so wird ausgeführt, hauptsächlich die Zahlengesetzlichkeit der Musik (Pythagoras) sowie ihre sittliche Macht (Plato) in den Vordergrund der Betrachtung gerückt, das christliche Mittelalter vornehmlich ihre Stellung im Kreise der sieben freien Künste sowie die Vielfalt ihrer Symbolbezüge. Im 16.—18. Jahrhundert in zunehmendem Maße zur Affektsprache sich heranbildend, hat die Musik im 19. Jahrhundert in steigendem Grade den Charakter einer subjektiven Ausdruckskunst angenommen. Im Altertum und im Mittelalter sowie auch noch im 16.—18. Jahrhundert stets als Nachgestaltung der göttlichen Ordnung verstanden und daher stets im Bereich objektiver Gültigkeit verankert, ist die Musik im 19. Jahrhundert zur Selbstdarstellung des Künstlers geworden und damit jeglicher Bindung an ein höheres Gesetz verlustig gegangen. Erst in neuerer und neuester Zeit beginnt sie diesen Weg zu verlassen und sich auf ihre „verlorene Mitte“ zu besinnen. Die Kirchenmusik hat das Schicksal der allgemeinen Musikentwicklung geteilt und gleichfalls im 19. Jahrhundert eine Epoche stärkster Wesensentfremdung erlebt, von der sie sich erst gegenwärtig wieder erholt.

Im Abschnitt D äußert sich der Verf. über die Beziehungen zwischen der Kirchenmusik und der Liturgie. Die Kirchenmusik steht, so wird dargelegt, unter dem Gesetz der Liturgie, die ihr Mutterboden ist; löst sich die Kirchenmusik von der Liturgie, so entsteht das Konzert in der Kirche, das der Heiligkeit des Ortes nicht würdig ist. Die Bindung der Kirchenmusik an die Liturgie erlaubt keine Emanzipation des Kirchenmusikers im Sinne einer Entfaltung zu jener Selbstherrlichkeit, die im 19. Jahrhundert gemeinhin den produktiven wie auch den reproduktiven Künstler kennzeichnet und die in der Apotheose künstlerischer Genialität zum Ausdruck kommt. Der Kirchenmusiker ist kein Musenpriester, die Kirche kein Kunsttempel, die Kirchengemeinde keine Kunstgemeinde; die Kirchenmusik dient einzig und allein dem Lobpreis Gottes, ihre Pflege setzt tiefste christliche Gläubigkeit und Demut voraus.

Der Abschnitt E enthält eine Stellungnahme des Verf. zu der grundsätzlichen Ablehnung

der Musik in der Kirche, wie sie in der Confessio Helvetica von 1561 niedergelegt ist. In der Confessio Helvetica wird die Anschauung vertreten, daß a) die Unterweisung der Gemeinde im Wort Gottes lediglich und ausschließlich durch die Predigt als das alleinige Mittel der Verkündigung, nicht aber auch durch die Musik zu erfolgen habe, b) die Musik stets die Gefahr einer Ablenkung vom Wort Gottes in sich berge und aus diesem Grunde keinen Platz im Gottesdienst beanspruchen könne. Dieser Auffassung stehen, wie S. ausführt, zahlreiche Textstellen des Alten und Neuen Testaments entgegen, aus denen eindeutig hervorgeht, daß der Predigt kein Verkündigungsmonopol zukommt, vielmehr das Evangelium gleichermaßen durch die Predigt wie auch durch die Musik den Menschen nahegebracht zu werden vermag. Die Musik hat nach dem in der Heiligen Schrift geoffenbarten Willen Gottes keine geringere kerygmatische Funktion als die Predigt, eine Tatsache, die von den Menschen nicht nach Belieben oder Gutdünken abändert oder umgestoßen werden kann. Namentlich und vor allem in den Liedern der Kirche als dem ureigensten musikalischen Ausdruck christlichen Glaubens tritt die Bedeutung, die der Musik neben der Predigt zufällt, in Erscheinung. Die Lieder der Kirche sind nach mehrfachem Zeugnis Martin Luthers und Johann Walters sowohl in dichterischer als auch in musikalischer Hinsicht als Eingebungen des Heiligen Geistes anzusehen und bilden deshalb einen integrierenden Bestandteil des Gottesdienstes.

Im Abschnitt F kommt der Verf. auf das Wesen und die Zweckbestimmung der Kirchenmusik zu sprechen. Die Kirchenmusik ist, wie S. darlegt, die Gehilfin des glaubensschaffenden Heiligen Geistes und hat einen doppelten Auftrag, den der Verkündigung und den des Lobgesanges. Sie vermag den Text der Heiligen Schrift in den Bereich des Überrationalen zu versetzen und eignet sich aus diesem Grunde in besonderem Maße, den Menschen die Heiligkeit Gottes deutlich zu machen. Sie ist stets auf das Wort Gottes ausgerichtet; es kann deshalb niemals ihre höchste und letzte Aufgabe sein, die Gemütsregungen und Seelenstimmungen der Menschen zum Ausdruck zu bringen, soll sie sich nicht von ihrem Wesen und ihrer Zweckbestimmung in entscheidender Weise entfernen.

Im Abschnitt G unternimmt S. einen großangelegten und bedeutsamen Versuch, das Phänomen der Musik von der Trinitätslehre her zu beleuchten und zu erklären. Die Musik ist ein Schöpfungswerk („*creatura*“) Gottes und als Material dem Menschen zur Gestaltung („*poiesis*“) überlassen. Sie wird seit den Tagen des Urchristentums als Geschenk Gottes („*donum Dei*“) angesehen und kann als solches weder gemindert noch entwertet werden (wie bei Zwingli oder Calvin), auch nicht im Namen des Glaubens. Sie ist auch in dem Augenblick, in dem sie nicht ausdrücklich vom Schöpfer singt, stets Hinweis auf den Schöpfer und an den göttlichen Ordo gebunden; sie kann des göttlichen Ordo nicht entraten und befindet sich deshalb beständig in schärfstem Widerstreit mit dem Zerstörer dieses Ordo, dem Diabolus, der zu allen Zeiten als ihr ärgster Feind gegolten hat. Die Tätigkeit des Komponisten stellt sich dem Christen als ein Aufsuchen der natürlichen Klangordnungen dar, der musikalische Schaffensprozeß als ein Nachvollzug des göttlichen Ordo; wie die Musik selbst so ist auch die produktive und reproduktive musikalische Begabung, die schöpferische und nachschöpferische Musikalität, dem Menschen von Gott gegeben. Die Musik erscheint dem Christen als ein Mittel zur Überwindung der Vergänglichkeit und Todgeweihtheit alles Irdischen und Kreatürlichen, als ein Hinweis auf die Ewigkeit und auf die „neue“ Schöpfung. Der Christ soll sich nach dem Willen Gottes der Musik in der Weise bedienen, daß er sich an ihr als einem Hinweis auf die Ewigkeit und auf die „neue“ Schöpfung freut und sich ihr gegenüber aufschließt. Ihren höchsten und erhabensten Ausdruck findet die Musik im Lied von Christus, im Canticum novum, das anzustimmen der Christ in der Heiligen Schrift immer wieder aufgefordert wird. Die Untersuchung S.s zeichnet sich gleichermaßen durch eine Fülle bedeutsamer Gedanken wie auch durch eine Vielzahl wertvoller Quellenhinweise aus. Jedem Abschnitt ist eine Übersicht über die wichtigste zeitgenössische Literatur, soweit sie auf die behandelten Probleme Bezug nimmt, beigegeben.

Im Abschnitt A hebt der Verf. hervor, daß bereits in den Tagen des Urchristentums der gemeinsame Lobgesang der Christengemeinde, die Teilnahme aller versammelten Gläubigen am gesungenen Gotteslob,

den Höhepunkt des Gottesdienstes bildet (S. 12). Das Mittelalter hat den gemeinsamen Lobgesang der Christengemeinde mit einem eigenen Terminus belegt, mit dem Wort *collaudatio*. Das Wort *collaudatio*, in dem nicht allein die Gemeinsamkeit des Lobpreises, sondern auch die tätige und unmittelbare Teilhabe der Gläubigen am Gottesdienst zum Ausdruck gelangt, begegnet bei zahlreichen Kirchenschriftstellern von Augustinus (*Enarrationes in psalmos*, Migne, *Patrologia latina*, tom. 37, pag. 1938 und 1964, Ps. 148 und 150) bis Luther (*Dictata super psalterium*, Weimarer Luther-Gesamtausgabe, tom. 4, pag. 458, Ps. 148 und *De musica*, ebenda, tom. 30/2, pag. 695). Es wäre eine sehr interessante Aufgabe, der theologisch-musikalischen Bedeutung dieses Terminus nachzuspüren und ihn zum Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung zu machen.

Im Abschnitt B weist S. mehrfach und nachdrücklich auf die vielfachen mittelalterlichen Einflüsse hin, die sich in der Musikan-schauung des jungen Luther nachweisen lassen (S. 64, ferner S. 66 Anm. 174 und S. 78 Anm. 241). Erstaunlicherweise gibt es bis zur Gegenwart noch keine Spezialstudie, die sich mit der Musikauffassung des jungen Luther beschäftigt. Eine solche Studie müßte namentlich und vor allem den in den Jahren 1513–1515 entstandenen Psalmkommentar (*Dictata super psalterium*, Weimarer Luther-Gesamtausgabe, tom. 3 und 4) als Quelle heranziehen. In diesem Psalmkommentar, vorzugsweise in den Psalmen 32, 56, 80, 91, 97 und 150, sind ungezählte Belegstellen enthalten, aus denen die Vertrautheit des Reformators u. a. mit dem musikalischen Symboldenken des Mittelalters hervorgeht. In den Kommentaren zu den vorerwähnten Psalmen wird beispielsweise das Psalterium als das biblisch-christliche Musikinstrument der Kithara als dem antik-heidnischen Musikinstrument gegenübergestellt und jenes mit der Seele, der *vita contemplativa* und mit *Christus secundum divinitatem*, diese mit dem Körper, der *vita activa* und mit *Christus secundum humanam naturam* verglichen. Ähnliche Gegenüberstellungen und Vergleiche, die im christlichen Dualismus ihren Ursprung haben, finden sich bereits bei den griechischen und lateinischen Kirchenschriftstellern der Frühzeit, so etwa bei Origenes (*Exegetica in psalmos*, Migne, *Patrologia graeca*, tom. 12) und bei Augustinus (*Enar-*

rationes in psalmos, Migne, *Patrologia latina*, tom. 36 u. 37), ferner bei zahlreichen Autoren des zentralen und späten Mittelalters.

Auf den Sinn und auf die Zweckbestimmung der Kunst eingehend, wendet sich der Verf. mit aller Entschiedenheit gegen die weitverbreitete Anschauung, die Kunst sei „Selbstzweck und in erhabener Selbstgenügsamkeit niemandem dienstbar“ (S. 175). Jede echte und wahre Kunst hat, so wird betont, einen Bezug zum Leben, ohne den sie sich nicht denken läßt. Das Postulat einer völlig zweckfreien, gänzlich sich selbst genügenden Kunst ist eine Fiktion. Mit der Forderung, daß die Kunst stets im Dienst des Lebens stehen und von ihm ihren Sinn und ihre Zweckbestimmung empfangen muß, wird S. der Zustimmung des Lesers gewiß sein dürfen. Wenn aber der Verf. unter Hinweis auf die gefallene, unter dem Gesetz der Sünde und des Todes stehende Schöpfung die Zeitlichkeit des gestalteten Kunstwerks hervorhebt und dabei behauptet, die Auffassung von der Zeitüberlegenheit des Kunstwerks sei eine Täuschung, gegen die eine „Theologie der Musik zu ganzer Nüchternheit aufrufen müsse“ (S. 180), so wird sich der Leser dieser Ansicht nur teilweise anschließen können. Selbstverständlich kommt keiner Erscheinung auf dieser Erde Ewigkeitsbestand zu, und S. hat durchaus recht, wenn er sagt, nach christlicher Anschauung gebe es kein „ewiges Kunstwerk“. Dennoch aber läßt sich nicht leugnen, daß das gestaltete Kunstwerk — beispielsweise eine antike Statue, eine gotische Kathedrale, ein Drama von Euripides oder ein Organum von Perotinus — häufig Jahrhunderte oder sogar Jahrtausende überdauert und daß ihm also, wie auch immer der Zeitbegriff gefaßt werden mag, eine gewisse Zeitüberlegenheit nicht abgesprochen werden kann. Die Zeitüberlegenheit erscheint im Gegenteil gerade als ein charakteristisches Merkmal echter und wahrer Kunst, als ein Merkmal, durch das sie sich vom unkünstlerischen und wertlosen Alltagsmachwerk abhebt und unterscheidet. Wenn das Kunstwerk keine überzeitliche Gültigkeit besäße, gäbe es keine Erklärung für die Tatsache, daß — um hier nur vom musikalischen Kunstwerk zu reden — die Messen Palestrinas, die Motetten Lassos, die Passionen Schützens oder die Kantaten Bachs auf den Hörer noch heute oder heute wieder tiefste und nach-

haltigste Wirkung ausüben vermögen. Die überzeitliche Gültigkeit des Kunstwerks wird um so deutlicher in Erscheinung treten, je mehr in ihm die ästhetischen Grundgesetze, wie sie im göttlichen Ordo verankert und verwurzelt sind, zur Realisation gelangen; von ihnen geht die Eigenschaft der Überzeitlichkeit oder Zeitüberlegenheit auf das Kunstwerk über.

Auf das Verhältnis der Theologie zur Musik eingehend, legt der Verf. dar, es sei Aufgabe der Theologie, über die rechte Verwendung der Musik, und zwar sowohl der geistlichen als auch der weltlichen, zu wachen. So heißt es S. 216: „Wenn die Musik ihren Sinn im Gotteslob erfüllt, dann dürfte es eigentlich keine Instanz geben, die strenger darüber wacht, daß dieser Ursinn der Musik nicht verbogen oder verkürzt wird, als die Kirche. Es ist ja nicht nur das kirchenmusikalische Element an der Musik, das aus dem Glauben an Christus lebt, sondern auch und nicht weniger das eigentlich künstlerisch-musikalische Element in ihr“, und weiter S. 223: „Die Musik ist ein Hinweis auf den Schöpfer, der mit allen Dingen auch sie geschaffen hat. Sie ist das und bleibt das, auch wenn sie nicht ausdrücklich von Gott redet und singt . . . Das heißt also, daß auch die sogenannte weltliche Musik . . . an dem Lobgesang der Schöpfung und an der Schöpfungsbestimmung der Musik, Freude zu machen, teilhat. Der Theologie ist deshalb die Verantwortung nicht nur für die Kirchenmusik, sondern auch für ihre ‚weltliche‘ Schwester übertragen.“

Theologie und Musik haben in der Kirchenmusik ihr gemeinsames Berührungsfeld; die Kirchenmusik ist das Gebiet, auf dem sich beide Disziplinen wechselseitig durchdringen. Die Kirchenmusik geht aus diesem Grunde beide gleichermaßen an, sowohl den Kantor als auch den Theologen; im Interesse einer verantwortungsbewußten Pflege dieser Musikgattung sollte jeder von beiden hinreichende Kenntnisse auf dem Fachgebiet des anderen besitzen. Wenn der Theologe über eine musikalische, der Kantor über eine theologische Vorbildung verfügt, ist die erste und wichtigste Voraussetzung geschaffen für ein gegenseitiges Verständnis und für die endgültige Beseitigung jener ebenso zahlreichen wie unzutraglichen Kompetenzstreitigkeiten, die in der kirchenmusikalischen Praxis der Gegenwart zwischen dem Theologen und dem Kantor

noch vielfach begegnen und die sich großenteils aus der oft subalternen Position des Kirchenmusikers erklären. Die grundsätzliche Feststellung S.s, in der Heilserkündigung falle der Musik keine geringere Aufgabe zu als der Predigt, sollte nicht zuletzt in einer dieser Aufgabe angemessenen Amtsstellung des Kirchenmusikers ihre praktische Nutzanwendung finden.

Zum Schluß sei noch auf einen terminologischen Irrtum hingewiesen. Der Verf. verwendet S. 210 den Terminus *musica artificialis*, übersetzt ihn wörtlich als „Kunstmusik“ und versteht unter dieser die Mehrstimmigkeit, deren Entstehung für die Entwicklung der Musik als Kunst von entscheidender Bedeutung gewesen sei. Dazu muß gesagt werden, daß der Begriff im Mittelalter niemals in diesem Sinne gebraucht worden ist, vielmehr bezeichnet der Terminus *musica artificialis* im Mittelalter im Gegensatz zum Terminus *musica naturalis*, mit welchem die „natürliche“ Musik, d. h. die Harmonie im Weltall (Sphärenharmonie, *musica mundana*) und im Menschen (Leibseelenharmonie, *musica humana*) sowie die Musik des natürlichen Musikinstruments, der menschlichen Stimme (*musica vocalis*) gemeint ist, die Musik des künstlichen Musikinstruments, des von Menschenhand gefertigten Klangwerkzeugs (*musica instrumentalis*). In diesem eindeutigen Sinne findet sich der Begriff u. a. bei Regino von Prüm († 915) in seiner *Epistola de harmonica institutione* (Gerbert, *Scriptores de musica*, tom. I, pag. 233, cap. 4) und bei Johannes Aegidius de Zamora (um 1260) in seiner *Ars musica* (ebenda, tom. II, pag. 378, cap. 4).

Wenn auch der Leser mit dem Verf. nicht immer einer Meinung ist, so empfängt er doch aus der Lektüre der Studie reiche und dankenswerte Anregungen. Angesichts der Fülle des verarbeiteten Materials muß das Fehlen eines ausführlichen Personen- und Sachregisters, das dem Leser eine wesentliche Orientierungshilfe bieten würde, sehr bedauert werden. Heinrich Hüschen, Köln

Adam Gottron: Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800 (Beiträge zur Geschichte der Stadt Mainz, Bd. 18, Auslieferung durch die Stadtbibliothek), Mainz 1959, 236 S.

Man könnte und sollte, wie es wiederholt für Wien mit Glück unternommen worden

ist (und wie ich es z. Z. an dem spröderen Objekt Berlin versuche), den Genius musicalis einer Stadt aus dem Charaktergepräge der umgebenden Stammeslandschaft von allen Seiten her erwachsen lassen, hier also aus dem „mitteldeutschen Westraum“. Statt dessen beschränkt sich der hochgeschätzte Verf. auf den strengen Pragmatismus der musikalischen Ortsgeschichten älterer Prägung (wie etwa Arno Werners zu Weißenfels und Zeitz), nur daß der thematische Gegenstand „Mainz“ jenen an Zeitdauer und Intensität der Entwicklung schier unvergleichbar überlegen ist. G. hat ein ganzes Leben des Gymnasiallehrers und Kirchenmusikers daran gewendet, den „*Tausend Jahren Musik in Mainz*“ (wie eine ältere Schrift von ihm heißt) liebevolle Erkundung zuteil werden zu lassen, und seine große Hingabe an den Stoff hat vor einigen Jahren im dortigen Gutenbergmuseum eine Musikausstellung ermöglicht, die mir nach Umfang wie Ernst des Gebotenen einen bleibenden Eindruck hinterließ. Erzbischöfliche wie bürgerliche Musikpflege, die zweierlei Choraldialekte in den Mauern einer, der „goldenen“ Stadt, eine Musikdruckertradition fast durch alle Zeitalter der „schwarzen“ Kunst hin boten genug des Anreizes für eine erneute Darstellung, und wenn der Autor diesmal auch „nur“ den Ausschnitt des 16.—18. Jahrhunderts wählte, was hinsichtlich der Vor- wie Nachgeschichte keineswegs kleinlich beschränkt blieb, so hat er damit doch die fesselndste und ergiebigste Epoche moguntinischen Musizierens eingefangen und auf lange hin abschließend geschildert.

Er schildert die Dommusik unter Kardinal Albrecht: Sänger, Organisten, Orgelbauer, Chorbücher, Glocken, geistliche Spiele (zur Orgelkunde weit, bis nach Kiedrich, ins Rheingauland, ausgreifend). Allzu mager scheinen die P. Schöfferschen Musikdrucke behandelt (der Pariser Diskant bleibt ebenso unerörtert wie die reizvollen Akrostichaprobleme oder die Lokalisierung eines Großteils der Komponisten auf Württemberg, auf die ich seit langem hingewiesen hatte). Die Zeitordnung wurde um der Stoffgruppierung willen etwas frei gehandhabt: während Chr. Erbach schon im Cinquecento-Abschnitt behandelt wird, taucht M. Vehe erst im Barockkapitel auf — ein Tausch wäre vielleicht glücklicher gewesen. Schätzenswert die Besprechung des Daniel Bollius

und des Gabriel Plautzius, des Ph. Fr. Buchner und der deutschen Gesangbücher (bis zu den Aufklärungsstreiten), des Kapellmeisters Baudrexel und des Geigers J. J. Walther als fürstlichen Sekretärs. Über seinen und Frobergers Verleger Bourgeat hätten wir gern noch manches erfahren, doch gaben die Quellen anscheinend nicht mehr her.

Mit dem Beginn des 18. Jahrhunderts öffnet sich der Blick zu kulturgeographischer Weite: nach Prag wie gen Paris. Die Ausstreuung der böhmischen Musikbegabungen auf dem Weg über die Mainbistümer Würzburg, Bamberg und Schloß Aschaffenburg, die in der tragischen Gestalt Johann Zachs gipfelt, erhält ihr Gegengewicht im französischen Import des „Lullismus“. Dieser Terminus bekommt einen überraschenden Doppelsinn, indem er auch musikalisch an Raimundus Lullus anknüpft und vielleicht erst von hier aus dem J.-B. Lully angehängt worden ist. Auch von der Händel- bis zur Mozartzeit wird der mainzischen Organographia mit Bienenfleiß nachgegangen, dazu eine bisher wenig beachtete Geigenbauerschule (Diehl, Dopfer) herausgestellt. Trotzdem Mainz zur Zeit der Mannheimer und Wiener Nebenschauplatz war und bleiben wird, hat G. den musikalischen Ortsspitzen viel neues Licht gegönnt, so J. M. Schmid, W. Stich, Righini, H. A. Hoffmann, Kreußler, Schick, Sterkel usw., die trotz ihres Kleinmeisterformats doch in vielerlei Sinn zu fesseln vermögen. Allzu sehr bleiben Ignaz Walter und Schmieder als Autoren der frühesten deutschen Faustoper im Schatten — Ph. Spittas schöne Abhandlung darüber scheint schon vergessen zu sein. Sehr schön die Darstellung von Mozarts Umgang mit den Brüdern Hoffmann samt einem wichtigen Zeugnis des einen von beiden, Karl Philipp (S. 176), über Mozarts Zusätze zum nur knapp skizzierten Adagiosolopart seiner Klavierkonzerte; sie fehlt bei Erich Schenk S. 746, der dafür wieder mancherlei Biographisches über die Hoffmanns bietet.

Leider hat der Michael Prätoriusche Druckfehlerteufel dem schön ausgestatteten Band manch kleines Unheil angetan — hoffen wir, daß das ungemein stoffreiche, gediegene und von Heimatliebe zeugende Werk noch eine Zweitaufgabe erleben wird, um auch dieserhalb alles ins Lot zu setzen.

Hans Joachim Moser, Berlin

Miscellanea Musicologica, hrsg. vom musikwissenschaftlichen Institut der Prager Karlsuniversität, redigiert von Prof. Dr. M. Očadlík. Band I—VIII, Prag 1956—1959. (Die Editionsreihe ist unverkäuflich und wird nur an Interessenten abgegeben. Anschrift der Redaktion: Praha I., Břehová ulice 7.)

Für musikwissenschaftliche Spezialuntersuchungen, die nur einen kleinen Kreis von Fachkollegen angehen und deshalb als Handelsobjekt für Verleger nicht in Frage kommen, gibt es im Westen wie im Osten nur selten die Möglichkeit einer Drucklegung. Viele Arbeiten, die für die Forschung oft von größter Wichtigkeit sind, fristen hier wie dort ein unbeachtetes Dasein in Schreibstischubladen. Um diesem Übel abzuhelpfen, hat sich die Leitung des musikwissenschaftlichen Instituts in Prag entschlossen, solche Arbeiten im billigen Rotaprintverfahren und in beschränkter Auflage selbst herauszugeben. Die bisher erschienenen Bände rechtfertigen vollauf diesen Entschluß und zeigen somit den Weg, den früher oder später auch andere Universitäten gehen sollten.

Da die Arbeiten ausschließlich in tschechischer Sprache erscheinen, ist unsere Besprechung in erster Reihe eine Inhaltsübersicht. Der Rez. ist bereit, etwaigen Interessenten auf Anfrage eine nähere Auskunft zu geben, bzw. den Kontakt mit den betreffenden tschechischen Kollegen zu vermitteln.

Bd. I (1956, 140 S.) bringt 13 Kurzstudien, von denen 9 verschiedenen Abschnitten der böhmischen Musikgeschichte gewidmet sind: M. Očadlík: *Zum ersten Kapitel der böhmischen Musikgeschichte* (über den Einfluß des liturgischen Gesanges im 9. und 10. Jahrhundert, S. 9 ff.) und *Smetanas Lied zu Bozděchůs Schauspiel „Baron Görtz“* (S. 63 ff.). Fr. Mužík: *Ein Beitrag zur Problematik der weltlichen Musik des XIII. Jahrhunderts* (über die Beziehungen zwischen dem zweistimmigen Satz Brit. Mus. Harley 978—8 und dem Lied „Bergeronette“ von Adam de la Hale, S. 17 ff.). Jan Kouba: *Ein Vergleich der Brüdergesangbücher von Szamotul und Eibenschütz* (S. 25 ff.). J. Bužga: *Die älteste tschechische Monodie im Kantional des Jiří Hlohovský aus dem Jahre 1622* (es handelt sich hier allerdings um eine Technik des 16. Jahrhunderts im schlichten, akkordischen Satz, wo die Oberstimme gesungen, die drei anderen instrumentaliter ausgeführt werden konnten. Mit florentinischer Monodie hat

dies nichts zu tun. S. 33 ff.). T. Volek: *Die Musiker der Alten und Neuen Stadt Prags im Jahre 1770* (S. 43 ff.). J. Berkovec: *Ein unbekanntes Menuett C. M. von Webers?* (S. 51 ff.), J. Markl: *Eine Liedscharade des Kantors Placek* (S. 57 ff.), R. Mužíková: *Der nichterschienene Teil von O. Hostinskýs „Kurzem Abriss der Musikgeschichte“* (S. 75 ff.), A. Sychra: *Ein Skizzenblatt Dvořáks aus dem Jahre 1877* (S. 83 ff.), Vl. Lébl: *Die Tagebuchaufzeichnungen Boleslav Schnabl-Kelanskýs und deren Bedeutung für das Studium des Lebens und Werkes von Vítězslav Novák* (S. 91 ff.). Eine Studie über die Musikautomaten von Alexander Buchner und eine Untersuchung des Wesens der phrygischen und lydischen Funktionen von K. Ríinger beschließen den Band.

Bd. II (1957) bringt auf 116 Seiten ein Verzeichnis sämtlicher Diplomarbeiten und Dissertationen, die an der Prager Universität von 1952 bis 1956 vorgelegt wurden. Jede Arbeit wird in einem ein- bis zweiseitigen Auszug charakterisiert, wie dies vor 1939 in den Jahrbüchern der Prager Universität üblich war. Eine Aufzählung der 47 Arbeiten würde zu weit gehen, wir wollen deshalb nur jene zur älteren Musikgeschichte erwähnen: J. Klapková, *Jan Nepomuk Kanka* (100 S., 1954), Jan Kouba, *Beiträge zum Gesang der Böhmisches Brüder* (107 S., 1955); J. Pešková, *Vranickýs „Oberon“ und dessen Einfluß auf die Entwicklung des Singspiels* (197 S., 1955); Z. Pilková, *Georg Bendas Melodramen und Singspiele* (355 S., 1954); J. Machovský, *Eine tschechische Übersetzung von Graf Sporck's „Hexenliedern“* (88 S., 1956); M. Poštolka, *Leopold Koželuch* (316 S., 1956) und Olga Loulová, *J. B. Vaňhals Klavierwerke* (104 S., 1956).

Bd. III (1957) enthält sechs größere Studien: T. Volek, *Ein amtliches Dokument über die Musikgesellschaften in Böhmen im Jahre 1766* (eine sehr interessante Studie, in der wichtige Dokumente abgedruckt sind); R. Mužíková, *Bohumír Jan Dlabáč* (S. 11—44), Besprechung der Schriften mit ausführlicher Bibliographie und Quellenverzeichnis); J. Markl, *Fr. Palacký und die Musik* (S. 45 bis 53); M. Očadlík, *Smetana und Schweden* (S. 55—94, z. T. auch in der schwedischen „Musikrevy“ 1956, 7—8 erschienen); P. Eben, *Über die Voraussetzungen des Partiturspiels* (S. 95—128) und Vl. Lébl, *V. Novák und der Dichter A. Sova* (S. 129—137). Bd. IV (1958) ist dem Abdruck von drei

Dissertationen im Auszug mit je zwei Beurteilungen der Opponenten gewidmet. J. Bužga verteidigte seine Arbeit *Das böhmische Musikschaffen im 17. und 18. Jahrhundert* (377 S.) gegen die recht kritischen Opponenten J. Plavec und B. Štědroň (die Arbeit wurde nicht angenommen). J. Markl, der sich in den letzten Jahren zu einem sehr habilen Volksliedforscher entwickelt hat, legte eine umfangreiche (1009 S.!) Dissertation über *Die ersten Volksliedsammlungen in Böhmen* vor, die von A. Sychra und R. Smetana eingehend besprochen, empfohlen und angenommen wurde. Vl. Lébl befaßte sich mit dem *Leben und Schaffen Vítězslav Nováks* (532 S. u. Notenbeilagen). Als Opponenten traten Fr. Pala und A. Sychra mit umfangreichen Urteilen auf.

Bd. V (1958, 147 S.) scheint uns besonders begrüßenswert. Hier werden zwei von Studentinnen zusammengestellte und kommentierte Archivverzeichnisse abgedruckt, die eine bedeutende Bereicherung der sehr vernachlässigten bibliographischen Sparte darstellen. E. Tomandlová legt ein Verzeichnis der Musikalien aus dem Nachlaß des Lehrers August Fibiger aus Bakov vor. Von den 648 Werken (darunter 213 von Georg Ignaz Linek, 1725—1791) hat die Verf. den größten Teil im Nationalmuseum Prag auffinden können (einiges dürfte ihr hierbei entgangen sein, z. B. befindet sich daselbst auch die *Missa pastoralis* von V. Urtica, vgl. S. 45, No. 8, die als verschollen figuriert). H. Oplatková hat ein Verzeichnis der Hss. im Museum von Kolín erarbeitet (S. 133 ff.) und dabei auf einige bisher unbekannte Musiker und Kantoren des 18. Jahrhunderts aufmerksam gemacht.

Bd. VI (1958, 136 S.) enthält eine einleitende Studie von R. Mužiková über *Balbins „Epitome historica rerum bohemicarum“ (1677) als Quelle zur böhmischen Musikgeschichte* (S. 5—37) mit dem kommentierten Abdruck sämtlicher die Musik betreffenden Stellen dieser bisher unbeachteten Quelle. T. Volek füllt den Rest des Bandes mit *Vier Studien zur böhmischen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts: Das Prager Konzertleben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (S. 39 ff.), *Die Prager Musikanteninnungen, Stadttrompeter und Musiker in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts* (S. 75 ff.), *Zum Problem der böhmischen Musikeremigration im 18. Jahrhundert* (S. 95 ff.) und *Die Musik bei den Fürstenbergs und Waldsteins* (S. 119 ff.). Die Be-

deutung solcher ganz auf einer eingehenden Kenntnis der Quellen aufgebauten Teilstudien zur Prager Musikgeschichte braucht nicht besonders betont zu werden.

Bd. VII (1958), M. Očadlík, *Verzeichnis der tschechischen gedruckten Operntexte* (188 S.), enthält eine sehr sorgfältig und gewissenhaft gearbeitete Bibliographie der originalen tschechischen Libretti (S. 19—70), der von böhmischen Komponisten komponierten tschechischen Dramen (S. 71—80), der ins Tschechische übersetzten und so komponierten Libretti (S. 81—86) und des übersetzten Repertoires (S. 87—150). Diesen Verzeichnissen schließt sich eine Übersicht der Verlage und Librettisammlungen (S. 151—166) und der Verfasser und Übersetzer tschechischer Libretti (S. 167—188) an. Bei jedem Libretto werden erstes Aufführungsdatum und spätere Nachdrucke verzeichnet.

Bd. VIII (1959), Jan Kouba, *Die Gesangsbücher des Václav Miřinský* (147 S.), befaßt sich mit der bemerkenswerten Person des 1492 (?) verstorbenen Liederdichters und Sammlers, dessen Lieder in vier verschiedenen Haupteditionen der Zeit 1522 bis 1590 von verschiedenen Herausgebern zusammengestellt wurden. Verf. ist es gelungen die eigene Text- und Melodieproduktion Miřinskýs ziemlich überzeugend aus dem sehr umfangreichen Liederbestand herauszuschälen. Wir vermischen nur einen Hinweis auf die Bedeutung, die Miřinskýs Evangelien- und Epistellieder sicher für Nikolaus Hermans *Sonntagevangelia über das ganze Jahr* (1560) hatten.

In den Beilagen der vorliegenden Arbeit sind die Lieder Miřinskýs in alphabetischer Reihenfolge verzeichnet (S. 69—94), dann folgen die Lieder anderer Verfasser aus seinen Sammlungen (S. 95—138) und schließlich ein Verzeichnis der Weisen, die nach Verf.s Meinung zu Miřinskýs Zeiten entstanden sind. Eine ausführliche Rezension dieser Arbeit wird für das *Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie* 1960 vorbereitet.

Camillo Schoenbaum, Dragor

Accademia musicale Chigiana. Ente autonomo per le Settimane Musicali Senesi. Musicisti Piemontesi e Liguri. A cura di Adelmo Damerini e Gino Roncaglia. Per la XVI Settimana Musicale, 13—21 settembre 1959. — Siena 1959: (Ticci). 119 S. 8°

„Le ‚Settimane musicali senesi‘, da me volute, vengono continuate“, schreibt der

Gründer und Financier dieser Veranstaltungen, Conte Guido Chigi Saracini, mit dem berechtigten Stolz des erfolgreichen Mäzens, und mit ihnen gelangt wieder einer jener schon seit langem wohlbekanntem Bände an die Öffentlichkeit, die nicht nur den Teilnehmer an diesen noblen Festen in deren jeweilige Thematik einführen, sondern auch dem Musikwissenschaftler mannigfaltige Anregung und Belehrung bieten. Entsprechend dem „antico costume“ des Gründers, „di rivolgere il pensiero alle varie „*Scuole italiane*“ war die settimana des Jahres 1959 und ist ihr literarischer Niederschlag den westoberitalienischen Meistern aus dem Gebiet des ehemaligen Ducato del Piemonte und der Repubblica di Genova gewidmet. Unter der bewährten Schriftleitung von Adelmo Damerini und Gino Roncaglia haben zwölf bekannte italienische Musikgelehrte — die Hrsg. eingerechnet — dreizehn Abhandlungen beige-steuert, von denen acht den „*Musicasti Piemontesi*“ und drei den „*Musicasti Liguri*“ gewidmet sind; zwei zu einem „*Appendice*“ vereinigte Aufsätze beziehen sich nicht auf die Generallinie der settimana.

Die erste Abhandlung aus der Feder von Bianca Becherini ist Giovanni Battista (1686—1763), dem bedeutendsten Glied der in Turin beheimateten Musikerfamilie Somis, gewidmet und macht mit den Ergebnissen einer schwer zugänglichen Arbeit von Giocondo Fino in der Turiner Tageszeitung „*Il Momento*“ vom 25. bis 27. November 1927 bekannt, auf die sich allerdings schon Carlo Schmidl (*Dizionario universale dei musicisti* II, Milano 1929, 524) weitgehend beziehen konnte. Die außerordentlich wichtige Funktion, die dem Corelli-Schüler Somis als Haupt der piemontesischen Geigerschule und als Vermittler italienischer Geigenkunst an Frankreich (Leclair, Guignon, Guillemain) sowie als Komponist bedeutender Violinkonzerte, Trio- und Solosonaten zukommt, verdiente jedoch durchaus, neuerlich in Erinnerung gerufen zu werden.

Der „frühromantischen Erregtheit“ (*ansia preromantica*) im Leben und Schaffen des bedeutenden Somis-Schülers Gaetano Pugnani widmet Guglielmo Barblan eine kenntnisreiche Studie, die nach einem biographischen Abriss die vorbeschriebenen Züge in den vier Zweigen seiner künstlerischen Tätigkeit als virtuoser Geiger, erfolgreicher Lehrer, Kapellmeister des Turi-

ner Hofes und Komponist bedeutender Instrumentalwerke aufzeigt und Pugnani leider verschollene, doch von Zeitgenossen mehrfach erwähnte „*Sinfonia del Werther*“ als sinnfälligen Niederschlag dieser „*prima crisi romantica*“ herausstellt.

Den Nachweis zu erbringen, daß der Pugnani-Schüler Giovan Battista Viotti (1755 bis 1824) eine „*missione storica*“ als Verbindungsglied zwischen dem auslaufenden italienischen Barock und der jungen französischen Romantik zu erfüllen hatte, war schon eines der Hauptanliegen von Remo Giazotto in seiner 1956 erschienenen, nicht ganz unproblematischen Monographie über diesen piemontesischen Violinvirtuosen und Komponisten (vgl. die Besprechung von Helene Wessely in dieser Zeitschrift, Jg. 10, 1957, S. 440 ff.). Auf diesem wichtigen Werk müssen naturgemäß die Ausführungen von Mario Rinaldi weitgehend basieren; dankenswert ist der Hinweis auf die (von Giazotto übergangene) Tatsache, daß Viotti als Geiger Glied in einer Kette berühmter Virtuosen und Pädagogen ist, die in ununterbrochener Kontinuität von Corelli bis zur Gegenwart (Nathan Milstein, Jascha Heifetz) reicht; allerdings sind wohl versehentlich einige notwendige Namen ausgeblieben: als Verbindungsglied zwischen Pierre Rode und Joseph Joachim bzw. Jakob Dont ist Joseph Böhm einzuschalten, als Vermittler zwischen diesem und Milstein sowie Heifetz fehlt Leopold Auer.

Dem weltlichen Vokalschaffen von Felice Giuseppe Marco Maria Blangini (1781 bis 1841), den sein bewegter Lebensgang bis zum Günstling der Paolina Borghese emporgeführt hatte und der schließlich doch verarmt starb, widmet Rodolfo Paoli eine kenntnisreiche Studie. Blangini ist der Schöpfer einer neuen und zu ihrer Zeit erfolgreichen Musizierform, der französischen Nocturne, kleiner, ein- bis dreistimmiger Vertonungen „romantischer“ Texte mit einfacher Klavierbegleitung, deren Genese nach Paoli auf deutsche literarische Vorbilder (Novalis, *Hymnen an die Nacht*) zurückzuführen ist.

Einen interessanten Beitrag zur Frühgeschichte des Streichquartetts steuert Adelmo Damerini bei. Hatte schon der *Maggio Musicale Fiorentino* des Jahres 1942 die Aufmerksamkeit auf Galuppi, Sacchini und Cambini gelenkt, so wird nunmehr der Somis-Schüler Felice Giardini (1716—1796) in den Vordergrund gestellt,

wobei dem Verf. die Auffindung der bisher unbekanntem sechs dreisätzigen Streichquartette op. 14 in der Biblioteca del Conservatorio di musica „L. Cherubini“ zu Florenz glückte. Als Hauptcharakteristika von Giardinis Streichquartetten werden „non un lavoro contrappuntistico, ma, generalmente, un lavoro tematico“, die voll entwickelte Sonatenform des ersten Satzes, romantische Züge im Adagio und Rondoform der Schlußsätze festgestellt.

Den Beschluß des ersten Teiles bilden endlich Ausführungen über drei piemontesische Meister der Letztvergangenheit. Gino Roncaglia befaßt sich mit dem spätromantischen Klangideal des in Italien besonders hochgeschätzten Don Lorenzo Perosi an Hand seiner Instrumentationseigentümlichkeiten, Luigi Rognoni widmet dem bewußt abseits von Wagner und vom Verismus seinen Weg suchenden Leone Sinigaglia einen warmen Gedenkartikel und Riccardo Malipiero legt Erinnerungen an Alfredo Casella vor.

Die erste Arbeit des weniger umfangreichen, den „*Musicisti Liguri*“ gewidmeten zweiten Teiles aus der Feder von Mario Fabbri vermittelt dankenswerterweise eine bessere Kenntnis der Lebensumstände von Don Giovanni Maria Pagliardi (1637—1702) und Martino Bitti (um 1660—1725/30), zwei aus Genua stammenden Meistern der florentinischen Hofkapelle, über die selbst Remo Giazottos gründliche „*Musica a Genova*“ (Genova 1951) kaum Greifbares zu berichten wußte. Die Stationen von Pagliardis Lebenslauf sind demnach folgende: Kapellmeister um 1660 an S. Apollinare zu Rom, 1663—1667 an der Chiesa del Gesù in Genua, seit etwa 1668/70 am Hof zu Florenz, daneben ab 1701 auch an der Cattedrale di S. Maria del Fiore ebendort. Von den anscheinend nur durch einen Irrtum Köchels in die Literatur eingegangenen Wiener Amtsjahren (1670—1674) ist, zweifellos mit Recht, nicht mehr die Rede. Der im Vergleich zur bisherigen Annahme (geb. um 1685) erheblich ältere Bitti, angeblich Schüler von Giovanni Battista Vivaldi, diente mindestens von 1688 an bis zu seinem Tod dem Medici-Hof als Geiger. Dem gegenüber Eitner um zwei Oratorien vermehrten Werkbestand wären noch eine Triosonate und drei Solosonaten in Hss. der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (2362/Q/1 und 2362/R/1—3) beizufügen.

Zwei weitere Beiträge von Paolo Fraganè und Federico Mompellio beinhalten Analysen bzw. Beschreibungen einzelner im Rahmen der settimana aufgeführter Kompositionen von Bitti, Raimondo Mei und der Suor Isabella Leonarda einerseits, sowie des fünften Violinkonzerts von Niccolò Paganini andererseits.

Im „*Appendice*“ berichtet als erster Guglielmo Barblan über ein heute vergessenes Bühnenwerk des mittleren Donizetti, die 1828 für den Teatro del Fondo in Neapel geschriebene farsa „*Il giovedì grasso ossia Il nuovo Pourceaugnac*“, über deren Textdichter noch keine Klarheit herrscht. Älteren Angaben, die Donizetti selbst (Florimo) oder Domenico Gilardoni (Zavardini, Verzino) als Librettisten nannten, hält der Verf. auf Grund eines im Besitz von Conte Guido Chigi Saracini befindlichen handschriftlichen Textbuches den neapolitanischen Bühnendichter Andrea Leone Tottola entgegen, muß jedoch zugeben, daß auch auf Grund dieser neuen Quelle nicht zu entscheiden sei, welche der nunmehr zur Diskussion stehenden drei Persönlichkeiten tatsächlich der Texter dieses Einakters war.

Die zweite Arbeit von Andrea Della Corte erinnert an Hand einer Veröffentlichung von Eberhard Preußner an die Begegnung des Johann Friedrich Armand von Uffenbach mit Vivaldi in Venedig zur Karnevalszeit 1715 und wirft die Frage nach dem Verbleib der zehn concerti grossi auf, die der „*prete rosso*“ nach Uffenbachs Aufzeichnung „*expresse*“ für ihn komponiert hatte und von denen der vornehme Reisende dann auch „*einige*“ erstand.

Othmar Wessely, Wien

Heinrich Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit. Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Band 104, Heft 6. Akademie-Verlag, Berlin 1959. 80 S.

„*Das musikalische Hören der Neuzeit*“ ist der Entwurf einer Entstehungsgeschichte der „*musikalischen Logik*“, des Inbegriffs der im 18. und 19. Jahrhundert geltenden „*Kategorien des Musikhörens*“ (7). H. Riemann verstand die musikalische Logik als Naturform des Musikhörens, nicht als Beschreibung eines geschichtlich begrenzten kompositorischen Systems. Andererseits war er Hegelianer, auch wenn er Hegels „*ästheti-*

sche Idee“, als deren stufenweise Verwirklichung die Musikgeschichte gelten soll, durch eine musikalische „Logik“ ersetzt, für die er (ähnlich wie Herbert Spencer für die philosophische) nach einem naturwissenschaftlich bestimmbaren Fundament suchte. B. dagegen ist Historiker; ihm gilt das Musikhören der Zeit vor 1600 nicht als unentwickelt und rudimentär, sondern als Ausdruck eines anderen Prinzips. Riemanns Kategorien treffen nur die neuzeitliche „Darbietungsmusik“, der B. eine „Umgangsmusik“ entgegensetzt, die nicht „eigenständige Kunst“, sondern an Kult, Geselligkeit oder Tanz gebunden ist. B. beruft sich auf Heidegger (11) und interpretiert Riemanns „Lehre von den Tonvorstellungen“ im Sinne Husserls. Ob aber Heideggers Fundamentalanalytik als entwickeltere Phänomenologie und Riemanns musikalische Logik als ihrer selbst noch unbewußte Phänomenologie gelten darf, mag offen gelassen werden. Die pointierte Formulierung, Riemanns „Tonvorstellung“ sei, in der Sprache Husserls, „kein noetischer Akt, sondern ein Noema“ (10), verzerrt die Korrelation von Noesis und Noema zur Alternative. Die Relevanz der von B. entwickelten musikalischen Kategorien aber wird durch die Problematik der philosophischen Interpretation nicht beeinträchtigt.

Die Melodik der Polyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts beschreibt B., in Übereinstimmung mit dem Redicta-Verbot und der Varietas-Forderung des Tinctoris, als „Prosamelodik“, die „stets Neues bringt“ (20) und von einem „Stimmstrom“ (18) getragen wird. Die ihr entsprechende Hörweise ist das „Vernehmen“ (21), genauer: das Vernehmen des „Wortes“ im emphatisch lutherischen Sinne (23). Das musikalische Analogon des Wortes (Dictum) nennt B. „Motiv“, und vom Motiv der Vokalpolyphonie unterscheidet er das „akzentgerechte Motiv“ des 17. Jahrhunderts (33). Aber verdient den Namen „Motiv“ nicht erst ein Melodieteil, in dem die Töne um einen Taktakzent als Schwerpunkt gruppiert sind und der andererseits wiederholt und entwickelt wird, also die Melodik „motiviert“ und nicht „getragen“ wird wie das musikalische Dictum der Vokalpolyphonie vom Stimmstrom und dem unauffälligen Gleichmaß des Tactus? Dann wäre nicht nur die Anpassung an den Taktakzent, sondern das „Motiv“ selbst eine der neuzeitlichen Kategorien des Musikhörens.

Die „Darbietungsmusik“, entstanden im 17. und 18. Jahrhundert, ist weniger Vollzug als Objekt eines ihr gegenüberstehenden Subjekts, das in aktivem, „synthetischem Hören“ die der Wahrnehmung gegebenen Teile „logisch“, durch Gedächtnis und beziehendes Denken, zusammenfügt. Descartes war, wie B. zeigt (30, 38, 48), der erste, der das Prinzip des synthetischen Hörens formulierte. Er ging im „Compendium musicae“ (entstanden 1618) nicht vom Tonatz, sondern vom Hörer aus und beschrieb das musikalische Hören als fortschreitende Synthesis von Taktteilen, Takten und Taktgruppen nach der Formel $[(1+1) + (1+1)] + [(1+1) + (1+1)]$.

In den Kapiteln über „Neue Züge im 17. Jahrhundert“ und „Das synthetische Hören im 18. Jahrhundert“ entwickelt B. die Kategorien der Darbietungsmusik. Der „Akzentstufentakt“ des Balletto (seit 1591) mit einem Hauptakzent auf dem ersten und einem Nebenakzent auf dem dritten Viertel ist etwas grundlegend Neues (27 ff.); noch in der Villanella sind die Akzente schwach und sprachgebunden, und der $\frac{4}{4}$ -Rhythmus kann leicht in einen $\frac{6}{4}$ -Rhythmus umschlagen, der sich in der Mitte zwischen Taktwechsel und Synkopierung hält. Daß auch der frühen Monodie der Akzentstufentakt zugrunde liege (29), ist eine von Riemann übernommene brüchige Interpretation. Sowohl der Akzentstufentakt als auch die Zusammensetzung eines „ersten“ Taktes mit einem „zweiten“ (die Ausdrücke „schwer“ und „leicht“ sind durch Kontroversen mißverständlich geworden) war im 17. Jahrhundert nur eine besondere rhythmisch-syntaktische Möglichkeit, keine allgemeine Voraussetzung und Norm.

B.s glücklich gewählter Begriff der „Korrespondenzmelodik“ umfaßt, als Gegenbegriff zu Prosamelodik, sowohl die Wiederholung oder Wiederkehr eines Melodieteils auf gleicher oder anderer Tonstufe als auch die rhythmisch-syntaktische Entsprechung von Takten und Taktgruppen (34 ff.). Beide Momente fordern ein synthetisches Hören; da sie aber im 17. Jahrhundert noch unabhängig voneinander waren, scheint eine terminologische Differenzierung nicht überflüssig zu sein. Carissimi fügt in seinen lateinischen Oratorien musikalische Dicta aneinander, die nicht an eine Takt- oder Taktgruppenkorrespondenz gebunden sind, aber fast stereotyp auf einer anderen Tonstufe wiederholt werden.

Als ersten Theoretiker, der die aus 4+4 Takten gebildete „Periode“ beschreibt, nennt B. (49) Heinrich Christoph Koch; doch analysiert schon Mattheson im „Vollkommenen Capellmeister“ (224) ein 16-taktiges Menuett als „Zusammensatz (Paraphras)“, der aus „zweien einfachen Sätzen, oder Periodis“ besteht. Einen „Halbsatz-Themenbau“ aus 2+2 Takten konstatiert B. in der Konzertthematik des frühen 18. Jahrhunderts (47). Fast immer, wenn B. betont, eines der charakteristischen Phänomene synthetischen Hörens sei „schon“ gegeben, könnte man einwenden, es sei im 17. und frühen 18. Jahrhundert „noch nicht“ konstitutiv, sondern akzidentell. Die Gruppierung in 2+2 Takte konnte immer umschlagen in 2+3 oder 3+2, ohne daß der Dreitakter als Erweiterung eines Zweitakters bzw. als Zusammenziehung eines Viertakters zu verstehen wäre. Der Einwand aber, daß die von B. beobachteten Phänomene im 17. und frühen 18. Jahrhundert noch nicht das seien, was sie später wurden, wäre nur eine halbe (und eine langweilige) Wahrheit. Denn Anfänge sind immer Ausnahmen, verstreute Antizipationen des Künftigen. Es genügt nicht, dem „Schon“ der Bach-Interpretationen B.s das „Noch“ einer Deutung aus dem Geiste der Kantorei-Tradition starr entgegenzusetzen; andererseits dürfte eine Vermittlung kein bloßer Ausgleich sein, sondern müßte die Extreme unabgestumpft in sich begreifen.

B. sieht das 18. Jahrhundert als Einheit. Die große Form der Arie seit Provenzale und des Konzertsatzes seit Vivaldi wird, wie die des Sonatensatzes, von einer tonalen Tonartendisposition und einem „Thema“ — einem Ritornell oder einem Haupt- und Seitensatz — getragen. B. verkennt nicht die Unterschiede zwischen dem „Modellthema“ (54) oder „Affektthema“ (52) des frühen und dem „Individualthema“ (55) oder „Charakterthema“ des späteren 18. Jahrhunderts; aber er versteht sie nicht als Zeichen eines Gegensatzes zwischen Epochen, sondern als Stufen einer zusammenhängenden Entwicklung. Er will den Charakter eines Jahrhunderts nachzeichnen, und Charakter ist immer eine Übertreibung.

Nicht ganz durchsichtig ist in B.s Darstellung das Verhältnis des synthetischen Hörens von Takt- und Halbsatzkorrespondenzen zu dem, was B. „Einheitsablauf“ nennt. Momente des Einheitsablaufs sind der Akzentstufentakt (27) und die instrumentale

„Spielfigur“ (32); man könnte auch an die Ligaturenketten und die gehenden Bässe des 17. Jahrhunderts denken, die rhythmisch zwischen dem modernen Akzentstufentakt und dem unauffälligen Gleichmaß des traditionellen Tactus vermitteln. Spielfiguren oder gehende Bässe aber werden „additiv“, nicht „synthetisch“ gehört; auch sind die Instrumentalmotive und Spielfiguren des 17. und frühen 18. Jahrhunderts zwar an den Takt, aber nicht an regelmäßige Taktkorrespondenzen gebunden, und eine zwanglos wechselnde Taktgruppierung widerspricht nicht dem Eindruck eines Einheitsablaufs, sondern unterstützt ihn.

Das Schlußkapitel der Abhandlung beschreibt das „passive Hören bei Romantikern“ als „Versunkenheit“ (62) und als Hingabe an eine „Stimmung“ (66) — mit der „Tätigkeit des Geistes“, die Wackeroeder dem „passiven Aufnehmen des Eindrucks der Töne“ entgegengesetzt, ist allerdings kaum das „aktiv-synthetische Musikhören“ gemeint (62), sondern ein Abschweifen der Gedanken von der Musik. Das Charakteristische der romantischen Musik sieht B. in dem Zusammenhang zwischen der Naturstimmung als Thema, dem „gleichartigen rhythmischen Pulsieren“ im Klaviersatz der Schubert-Lieder (65) und im Streichersatz Webers (70), dem „Tonstrom“ (70) der im 19. Jahrhundert emanzipierten Blasinstrumente und dem „Motivstrom“ der Wagnerschen Musikdramen (73); der Terminus erinnert an Kurths in der „Romantischen Harmonik“ exponierten Begriff des „Entwicklungsmotivs“, und auch die Affinität zum Einheitsablauf der Musik um 1700 wurde schon von Kurth beobachtet (wenn auch anders formuliert).

Carl Dahlhaus, Göttingen

Johann Nepomuk David: Die dreistimmigen Inventionen von Johann Sebastian Bach. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1959. 37 S.

Uns liegt das Pendant zu Davids früherer Analyse der zweistimmigen Inventionen vor (vgl. die Besprechung in Mf X, 587), eine bemerkenswerte Schrift, die bisher wenig beachtete Details aufzeigt, aber durch eine zum Formalismus neigende Betrachtungsweise durchaus nicht selbstverständliche Einsichten suggeriert.

Fast die Hälfte der Abhandlung nimmt wiederum der Abdruck jedes Stückes in einem von den *Inventionen* her bekannten „Auf-

riß“ ein, der nach Meinung des Verf. „das ungehinderte Vertikal- und Horizontallesen der Vorgänge ermöglicht“, obwohl ja die Horizontale zugunsten der Vertikale „gebrochen“ wird! Nach wie vor lassen sich auch andere „Formpläne“ denken, die „den totalen Ablauf der Musik zu überschauen“ nicht weniger gestatten, z. B. die Thema und Umkehrung allein enthaltenden Takte 13 und 16 der C-dur-Sinfonia untereinander anordnen bzw. korrespondierend kennzeichnen würden, da doch der Satz bereits in Takt 13 eine Verdichtung erfährt, die schließlich in Takt 17 den Spitzenton c^{'''} wohl vorbereitet erreichen läßt. Aber solchen dynamischen Entwicklungen stehen D.s Formpläne „so genau als wortlos“ gegenüber.

Schon die Charakterisierung des eintaktigen Themas der C-dur-Sinfonie, das nach D. „mit einem Sechzehntellauf skalenmäßig den Oktavraum der oberen Quinte“ durchmißt und „durch öfteres Durchstoßen die Grenzen“ sichert, dabei in eigentümlicher Weise in vier „Bauelemente“ analysiert wird, vermittelt keinen Eindruck von der inneren Dynamik, die bei der letztmaligen Umkehrung des Themas in Takt 20/21 ihre Entspannung findet. Bekundungen wie diese: „jedes C-Dur-Geschehen Bachs schreitet vorüber wie ein Priesterzug, als Repräsentation der theokratischen Ordnung“, umschreiben den musikalischen Vorgang kaum. „Die Ergebnisse der Untersuchung der kompositorischen Zusammenhänge [von Inventionen und Sinfonien] werden ... vorerst schockieren, da die Bildung der Themen der gleichtonartigen Inventionen so starke Gegensätze in den Charakteren resultierte ... Es ging Bach nicht darum, die Themenverwandtschaften offensichtlich auszubreiten; vielmehr verbarg er sie sorgfältig, daß das Gemeinsame uns nur ahnungsvoll anschau und seine Liebe verschweige. Und so wurden denn auch die Ergebnisse vorerst gefunden und dann gesucht.“

Diese Sätze aus D.s Nachwort berühren, wie der Verlagsprospekt versichert, das zentrale Problem der vorliegenden Schrift, obwohl die nicht gerade neue These hier nur mehr beiläufig behandelt ist. Da aber der Verf. eine nunmehr „unantastbare Blutprobe“ von den gleichtonartigen Themen glaubt liefern zu können, schien ihm in den meisten Fällen lediglich die Gegenüberstellung beider Themen und die Verbindung einiger mehr oder weniger korrespondieren-

der Töne durch gerade, gewinkelte und sich kreuzende Linien (auch in gestrichelter Form) notwendig, wodurch sich „leicht“ erkennen lasse, „daß sie gemeinsame, verwandte Züge tragen, die auf einen kompositorischen Akt schließen lassen, der beide Themenindividuen in geplante und absichtliche, ablesbare Abhängigkeit bringen wollte“. Bei den F-dur-Stücken „verbarg“ Bach die Themenverwandtschaft augenscheinlich sorgfältiger, aber „im Suchen [!] nach gemeinsamen motivischen Merkmalen“ gäben „schon“ die Takte 27/28 der zweistimmigen Invention „Hinweise auf Ähnlichkeiten“ mit der dreistimmigen. „Die Übereinandersetzung ... der Anfänge beider Inventionen“ würde dann erhellen, „daß die kanonischen Linien der zweistimmigen Invention das Profil des Themas der dreistimmigen Invention schon getreulich vorzeichnen;“ aber auch der Kontrapunkt der dreistimmigen Invention sei „die umrißhafte Nachzeichnung der Sopranlinie der zweistimmigen Invention“.

Vielleicht ist der Rezensent nicht genug „schockiert“, wenn er in Takt 27/28 der zweistimmigen F-dur-Invention nicht mehr als eine allzu geläufige Sequenz und im Kontrapunkt der F-dur-Sinfonia nicht die „umrißhafte Nachzeichnung“ der Sopranlinie der zweistimmigen Invention, sondern lediglich die Funktion F erkennt. Ihn schaut „das Gemeinsame“ noch immer „nur ahnungsvoll“ an, doch andere sehen sich damit „in die letzten Geheimnisse“ eingeweiht (s. DIE WELT vom 29. 8. 59).

„Bach nannte die dreistimmigen Inventionen Sinfonien, und hatte damit das einzig Richtige ausgesprochen“, „denn der Titel eines Stückes war damals noch eine Diagnose“. Nun hatte aber Bach die dreistimmigen Inventionen ursprünglich „Fantasia“ (die zweistimmigen „Praeludium“) bezeichnet: also eine „Fehldiagnose“ Bachs?

Dietrich Kilian, Göttingen

W. Siegmund-Schultze: Georg Friedrich Händel, Leipzig 1959, Deutscher Verlag für Musik.

Der Verlag legt des Verf. zum Händelfest 1954 erschienene populäre Händel-Biographie zum Feierjahr 1959 in einer zweiten, stark veränderten und verbesserten, mit Bildern und Notenbeispielen wohl ausgestatteten Auflage vor. Wie es sich bei dem erfahrenen Fachmann von selbst versteht, ist inhaltlich nichts auszusetzen. Händels

Jugend und Lehrjahre sowie sein Wirken in England werden lebendig und sachgemäß beschrieben. Der Besprechung der Opern wird — durchaus erwünscht — eine kurze Charakteristik aller Werke vorausgeschickt, wobei auch weniger bekannte entsprechend berücksichtigt sind. Es folgt eine Darstellung der Oratorien und der Instrumentalmusik mit gut ausgewählten Notenbeispielen, wie sie auch zum folgenden Kapitel, das den „Charakter der Händelschen Musik“ darstellt, ausgiebig herangezogen werden. Folgen noch im Anhang vier Briefe des Meisters, eine Zeittafel seines Schaffens, eine Übersicht über die Hauptwerke und Literaturhinweise. Nur nebenbei vermerkt seien kleine Unebenheiten, wie etwa der „Däne“ Reinken (S. 169), der aus dem Unterelsaß stammt, „ein Baron Kielmannsegg“ (S. 32), der doch in Händels Leben eine sehr bedeutsame Rolle spielte, „Wenzi(n)ger“ (S. 86), und endlich der Einschub über die Arien aus „Poro“ (S. 189—194), der das schöne Schlußkapitel etwas aus dem Gleichgewicht bringt. Doch vermag das den guten Gesamteindruck dieser aus genauer Kenntnis von Leben und Schaffen erwachsenen, flüssig und verantwortungsbewußt geschriebenen Händel-Biographie nicht zu stören.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Händeliana. Aus der Wissenschaftlichen Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Jahrgang 1959.

Mit Ausnahme der kurzen Begrüßungsansprache des amtierenden Rektors Professor Gerhard Bondi anlässlich der Festveranstaltung in der Aula der Universität (S. 815/816) und einer ebendort gesprochenen einprägsamen Würdigung Händels durch Walther Siegmund-Schultze (S. 818—821) stammen die Arbeiten sämtlich aus dem von dem Letztgenannten geleiteten Institut für Musikwissenschaft. Der Leiter selbst steuert „Dokumente deutscher Händel-Biographik des 18. Jahrhunderts“ (J. G. Walther, Anonym, Dreyhaupt, Adlung, Hiller, Eschenburg, E. J. Gerber, Schubart, Herder) mit kurzer treffender Einführung (S. 823—849) bei. Viel neue Einzelheiten, gut belegt und dargestellt, bringen Werner Brauns „Beiträge zu G. F. Händels Jugendzeit in Halle“ (S. 851—821). Besonders beachtenswert scheint mir der Text der Trauermusik für den Kanzler Gottfried von Jena (1. 3. 1703), als deren Komponist wohl der junge Händel anzunehmen ist. Die Strei-

tigkeiten um die Einschränkung der altgewohnten Hallenser Kirchenmusik waren vielleicht einer der Gründe, daß Händel Halle verließ. Der Beitrag von Werner Rackwitz „Zur Aufführungsgeschichte von Händels ‚Esther‘ und ‚Acis und Galatea‘ in den Jahren 1731/32“ (S. 873—879) macht den Übergang Händels von der „masque“ zum Oratorium deutlich. Neuartig im Thema und aufschlußreich in seinen Feststellungen ist der Beitrag von Hella Brock „Der Anteil von Händels Musik in den Schulmusikbüchern von 1870 bis zur Gegenwart“ (S. 881—890). W. Siegmund-Schultze berichtet abschließend über Telemann als „bedeutenden Zeitgenossen“ Händels. Entsprechungen und Gegensätze sind klar herausgearbeitet. An Stelle der gegebenen Beispiele hätte man sich lieber weniger bekannte gewünscht, etwas mehr über die Kirchenkantaten und Oratorien und Genaueres über Brockes' vertonte Dichtungen an Stelle der Nennung des Kantätchens „Von Wald und Au“, dessen Titel nicht original ist. Mit diesen Ergänzungen wäre (angesichts der noch immer sehr geringen Literatur über Telemann) die Studie wert, als Sonderdruck zu erscheinen.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Karl Geiringer: Joseph Haydn. Der schöpferische Werdegang eines Meisters der Klassik, Mainz 1959, B. Schott's Söhne, 368 S.

Nach der 1932 in der Reihe „Die großen Meister der Musik“ (Potsdam, Athenaeon) vorgelegten Biographie und einem 1946 erschienenen, für englische Leser bestimmten Buch veröffentlichte G. zum Haydn-Jahr eine neue Arbeit, die „den menschlichen und künstlerischen Werdegang Joseph Haydns unserem gegenwärtigen Wissensstand entsprechend“ würdigt. Die Frage nach der Notwendigkeit einer neuen Biographie mag mit gewissem Recht gestellt werden, doch handelt es sich hier weniger um eine solche, als um einen kritischen Bericht über das Schaffen, dem eine Darstellung des Lebens vorangeschickt wird. Die stets fachgerechte, stellenweise etwas zusammengeraffte Beurteilung des noch immer nicht ganz zu erfassenden Lebenswerkes erfolgt auf eine leicht faßliche Art und verzichtet gelegentlich auf Einzelheiten, die in der früheren Biographie erläuternd hinzugefügt worden waren. Aber zum Erreichen einer Vorstellung der Gesamtpersönlichkeit Haydns mußte

wohl die zuweilen etwas summarische Darstellungsform gewählt werden. Die sprachliche Form ermöglicht auch dem interessierten Laien ein müheloses, anregendes Studium.

G. geht einer Glorifizierung, die anlässlich des Jubiläums nahegelegen hätte, geflissentlich aus dem Wege. Ihm und auch seiner Gattin, Irene Geiringer, die, laut Vorwort, den biographischen Teil wesentlich mitgestaltet hat, kommt es in erster Linie darauf an, die Planmäßigkeit und Folgerichtigkeit im Schaffen des Komponisten deutlich zu machen, wodurch das an äußeren Ereignissen nicht eben reiche Leben einen oft wahrhaft dramatischen Charakter erhielt. Die Ergebnisse der unvollständigen, durch Botstiber ergänzten Biographie von C. F. Pohl sowie anderer Arbeiten aus neuerer Zeit werden durch G. keineswegs in Frage gestellt, sondern in unauffälliger Art durch die Einbeziehung neuer Forschungen unterstrichen oder, wo nötig, berichtigt. (Inzwischen scheint man in Ungarn noch vieles gefunden zu haben, was dem Haydnbild neue Züge hinzufügen könnte. Dies soll besonders auf dem Gebiet der Oper der Fall sein. Ob sich dadurch aber eine grundlegende Änderung der heutigen Haydnvorstellung ergeben wird, muß offen bleiben, bis die Untersuchungen veröffentlicht sind.) Die philologischen Erkenntnisse benutzt G. zu einer umfassenden Erklärung des schöpferischen Phänomens, wie er sie schon in der älteren Arbeit mit Erfolg angestrebt hatte.

Dem Leser, der seiner wortgewandten, alles Überflüssige vermeidenden Darstellung mit wachem Interesse folgen dürfte, wird auf diese Weise ein lebendiger Eindruck von der außergewöhnlichen Glut vermittelt, die Haydns Leben in der Abgeschiedenheit des ungarischen Fürstenschlosses erwärmt, aber keineswegs verzehrt hat. Es bleibt nichts von dem traditionellen Bild des gemütlichen „Papa“ Haydn, wie die Vergangenheit es zu sehen liebte. Selbst der begeisterte Pohl hatte das in der Romantik genährte Vorurteil nicht beseitigen können, und erst bei Botstiber finden sich Ansätze zu neuer Schau, die in Arbeiten von Abert (Klaviersonaten), Blume (Streichquartette) und anderen Spezialbetrachtungen Entsprechung, Fortsetzung und Vertiefung erfahren.

G. schildert die Vorgeschichte der Kunst Haydns in knapper Übersicht. Die Einflüsse der Wiener Schule, besonders der immer noch nicht eingehend gewürdigten Persön-

lichkeit Wagenseils, durch den (Ansicht des Ref.) vielleicht schon der Jüngling Haydn Musik von J. S. Bach kennengelernt hatte (vgl. den langsamen Satz der Partita für Klavier B-dur GA 2), der italienischen Oper und anderer zeitgenössischer Strömungen werden ohne Umschweife klar, ebenso aber auch ihre Grenzen. Kurz wird die noch immer schwierige Quellenlage gestreift, wobei sich G. auf die Arbeiten von Larsen, Landon und Hoboken stützen darf. Auf S. 171 bemerkt der Verf., daß das Buch nicht das Ziel habe, alle Werke Haydns zu betrachten, weil es „*angesichts unseres gegenwärtigen Wissensstandes unmöglich*“ sei und „*auch den Rahmen der vorliegenden Arbeit weit übersteigen*“ dürfte. Aber ein Überblick über die als echt verbürgten Werke werde zur „*Erkenntnis der künstlerischen Persönlichkeit Haydns bedeutsam beitragen*.“

Man kann G. zustimmen, wenn er für die in Haydns Katalog fehlenden Quartette op. 3 — das vierte besteht nur aus zwei Sätzen in B-dur und Es-dur — eine andere Entstehungszeit vermutet, weil sie sich von den Divertimentoquartetten op. 1 und 2 doch sehr absetzen. (Die Echtheit dieser Serie wird neuerdings angezweifelt, weil die Urschriften nicht vorliegen.) Auch der von verschiedenen Forschern für Haydn nicht anerkannte „Sturm und Drang“ findet in seiner Arbeit mit Recht starken Widerhall. Es läßt sich nicht leugnen, daß das *Espresivo* dieser Stilrichtung Haydn eigentlich bis in seine letzte Schaffenszeit hinein sehr beschäftigt hat. G. nennt diese Zeit „*ein einschneidendes Erlebnis*“ (S. 229) und weist insbesondere auf die zwischen 1774 und 1780 entstandenen Sinfonien, wobei auch die ins anekdotische Fahrwasser geratene Sinfonie *fis-moll* ihrer Bedeutung entsprechend gewürdigt wird. Ebenfalls gehören die Quartette opp. 17 und 20 sowie die Klaviersonate *c-moll* in jene Epoche. Die Größe Haydns verdeutlicht sich vornehmlich in der selbständigen Verwandlung der Einflüsse C. Ph. E. Bachs, die G. als „*auf einer tiefen seelischen Wahlverwandtschaft*“ (S. 180) beruhend erkennt. Auch die Abkehr von hergebrachten Formen und die in diesen Jahren besonders intensive Hinwendung zum Mollgeschlecht sind Male dieser Entwicklungsphase. Dadurch ergibt sich bei dem nach zehnjähriger Quartettpause entstandenen op. 33 „*die klassische Synthese von rokokomäßiger Leichtigkeit und romantisch-*

empfindsamer Versenkung in die strenge Kontrapunktik des Barocks“, die von Haydn in den Fugen-Quartetten op. 20 „als zu äußerlich radikal und nicht wirklich dem Geiste des Streichquartetts entsprechend“ (S. 184) empfunden worden sein dürfte. Gewiß mag das Quartett d-moll op. 42 nach dem Höhenflug des op. 33 und vor den „Preußischen Quartetten“ op. 50 als „Fremdkörper“ wirken und hierin etwa den drei zweisätzigen Klaviersonaten GA 40–42 ähnlich sein. Auch in der Sinfonik gibt es solche Haltepunkte, so in der Serie kurz vor den Pariser Sinfonien. Könnte es nicht gewesen sein, daß Haydn, in der entsprechenden Zeit mit anderen Werken, wie Opern und Messen, beschäftigt, diese Ruhepause instinktiv als Vorbereitung für etwas ganz Neues eingelegt hätte? Das schließt nicht aus, daß er, in Einzelheiten der kunstvollen thematischen Arbeit fortgeschritten, auf dem Wege zur klassischen Synthese gewesen wäre (etwa in den Sinfonien Nr. 73–81). Den Werkgruppen für Streichinstrumente allein, darunter den zahlreichen Barytonstücken, für Streich- und Blasinstrumente oder Bläser allein, sowie den Märschen und Tänzen sind erhellende Kapitel gewidmet. In der Betrachtung der Konzerte fehlt das kürzlich bei B. Schott's Söhne erschienene Klavierkonzert F-dur (Hob. XVIII, 3) das, um 1765 komponiert, wenigstens in klavieristischer Hinsicht dem bekannteren in D-dur kaum nachsteht. Man darf aus der Anlage des Klavierparts folgern, daß Haydn hier, wie auch im späteren Werk, sicher an eine Wiedergabe auf dem Hammerklavier gedacht hat. Über die damals noch übliche Empfehlung, die Klavierwerke auf dem Cembalo oder dem Pianoforte zu spielen, sagt G. mit Recht, daß es sich wohl um kaufmännische Erwägungen gehandelt haben mag. Erst später, z. B. für die Sonate Es-dur GA 49, schreibt Haydn ausdrücklich „per il Fortepiano“. Die frühesten, noch Partita bzw. Divertimento genannten Sonaten werden sicher auf dem Cembalo oder dem Clavichord gespielt worden sein. Man pflegt die Sonate c-moll GA 20 als Beginn der Hammerklaviersonaten anzusehen. Ref. meint jedoch, daß zumindest schon Nr. 19 D-dur in ihrer Kantabilität auf das Fortepiano gehört. G. spricht (S. 260) von der „farbenprächtigen orchestralen Art des Haydn'schen Klavierspieles“. Diese wäre allerdings ohne das ausdrucksvolle Hammerklavier nicht möglich gewesen!

Das „Bild subjektiver Ungebundenheit“ in der Klaviermusik (welche Parallele zu Beethoven!) hätte noch durch die Nennung des Finale von Nr. 49 Es-dur ergänzt werden können, einem Pendant zum Menuett der Sonate cis-moll GA 36. Die zweisätzliche Sonate C-dur GA 48 kommt bei G. ein wenig schlecht weg! Die merkwürdige Stellung des Klaviertrios wird kurz gestreift. Für den Ref. spielt das Trio bei Haydn etwa die Rolle, die für Mozart das Klavierkonzert gehabt hat. Der Zusammenhang mit den Klaviersonaten hätte bei G. vielleicht noch entscheidender herausgearbeitet werden können.

Ein besonders gut gelungenes Kapitel ist dem dramatischen Schaffen gewidmet. Mit viel Liebe und Sachkenntnis spürt G. den weiten Verzweigungen des Bühnenwerks nach. Auf Grund neuerer Untersuchungen weist er — im Gegensatz zu seiner älteren Arbeit — die Musik zu *König Lear* als unecht zurück. (Auch Ref., der in seiner Arbeit über Haydn's dramatische Werke ursprünglich für einen echten Haydn plädiert hatte, ist inzwischen überzeugt, daß diese Musik wohl nicht von Haydn stammt.) Mittlerweile haben verschiedene Aufführungen, u. a. von *Il Mondo della luna*, *Orfeo ed Euridice* und jüngst in Budapest *L'Infedeltà delusa*, den Beweis für die Lebensfähigkeit einiger Haydn-Opern erbracht und stützen damit die auch von G. vertretene Meinung, daß diese Sparte in Haydn's Schaffen bisher zu Unrecht vernachlässigt worden ist.

Einer speziellen Würdigung der z. T. hochbedeutenden Solo-Arien folgt eine besonders liebevolle Darstellung des Liedes, in dem der alternde Haydn sich als echter Vorläufer romantischer Liedkunst zeigt.

Könnte man in dem fesselnden Kapitel über die Messen der „Cäcilienmesse“ als „der liturgischen Verwendung entfremdet“ (S. 301) außer Bachs h-moll-Messe nicht noch Beethovens *Missa solemnis* gegenüberstellen, auch wenn es sich bei Haydn — wie bei Bach — um eine Kantatenmesse handelt? Wichtig ist der Hinweis auf die Zeit der josephinischen Verordnungen, die sicher auch dazu geführt hatten, daß Mozart seine *Missa c-moll* nicht vollendet hat. Nachdrücklich hebt G. die späten Hochämter hervor, deren Bedeutung kaum so recht bekannt ist. Vielmehr ist es heute leider üblich, die Kirchenmusik der Wiener Klassiker im Unterricht zu überschlagen. (Hat man vielleicht Angst vor ihrer Größe?)

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß G.'s neues Buch als willkommene Bereicherung empfunden wird. Über verschiedene Dinge, z. B. die Darstellung des Verhältnisses zu Mozart und Beethoven, mögen die Meinungen auseinandergehen. Man wagt nicht zu entscheiden, ob ein ständiges, auch räumliches Beieinander von Haydn und Mozart nicht so glücklich gewesen wäre. Aber haben Haydn und Beethoven sich vielleicht deshalb nicht so gut verstanden, weil sie, allerdings durch zwei Generationen getrennt, sich in mancher Hinsicht allzu ähnlich waren? Hierzu bedürfte es wahrscheinlich noch wichtiger Spezialstudien! G.'s Werk ist sorgfältig ediert. Das Literaturverzeichnis enthält eine Auswahl der wichtigsten Schriften (erstaunlich, was über Haydn geschrieben worden ist!) sowie Namens-, Orts- und Werkregister. Eine beträchtliche Anzahl von vorzüglichen Bildern gewährt einen guten Einblick in die Umwelt des Meisters. Helmut Wirth, Hamburg

Ludwig van Beethoven: Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise. Bonn: Beethovenhaus 1957. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. N. F. Im Auftrag des Vorstandes hrsg. v. J. Schmidt-Görg. R. 1. Beethoven: Skizzen und Entwürfe. 1. kritische Gesamt-Ausgabe) 149 S.

1952 eröffnete J. Schmidt-Görg mit einem Skizzenbuch zur *Missa solemnis* die vom Bonner Beethovenhaus unternommene kritische Gesamtausgabe von Beethovens Skizzen und Entwürfen. Damit war die Gestaltung weiterer Ausgaben dieses Unternehmens vorbildlich festgelegt, vor allem die Grundfrage von vornherein entschieden, ob die Texte in Faksimile-Ausgaben wiederzugeben seien oder in einer modernen Übertragung. In seinem Vorwort zum Skizzenbuch der *Missa solemnis* begründet Sch.-G. (S. 8) seine Entscheidung für die Methode der Übertragung mit der immer zu erwartenden Unzulänglichkeit von Faksimile-Ausgaben gerade Beethovenscher Handschriften angesichts ihrer selbst für den Forscher oft ungewöhnlich schweren Lesbarkeit, während der Laie „vielfach ohne jede musikästhetischen Vorkenntnisse diesen Hieroglyphen“ gegenüberstehe.

Dem im Skizzenbuch zur *Missa solemnis* erstmals erprobten Weg konnte Dagmar

Weise für die Herausgabe des vorliegenden Skizzenbuchs, dessen Hauptinhalt zur Chorfantasie gehört, ohne weiteres folgen. Man begegnet demselben Aufbau: Auf eine allgemein orientierende Einleitung folgen wiederum zwei Verzeichnisse, eines mit dem Inhalt des Skizzenbuchs in der Reihe der Seiten und Zeilen, das andere nach Werken geordnet. Der Übertragung geht auch hier ein kritischer Bericht voran. Drei faksimilierte Blätter des Originals beschließen die Ausgabe.

Die Übertragung geht auf Photokopien des Beethoven-Archivs Bonn zurück, nachdem das Original des Skizzenbuchs aus dem einstigen Besitz des Berliner Sammlers Grasnich, vordem in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin unter der Signatur Grasnich 3, neuerdings weder dort noch an deren Auslagerungsorten (Westdeutsche Bibliothek Marburg und Universitätsbibliothek Tübingen) nachzuweisen war. Ein früherer Vorbesitzer scheint Tobias Haslinger gewesen zu sein, der das Stück bei der Nachlaßversteigerung von Beethovens Musikalien erworben haben könnte. Auf das Fehlen einiger Blätter hatte schon Nottebohm (*II. Beethoveniana*, S. 595) hingewiesen. Inzwischen ist es der Hrsg. gelungen, eines davon, nachdem es in ein anderes Skizzenbuch geraten war, im Archiv der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ausfindig zu machen. Überdies hat sie die mögliche Zugehörigkeit weiterer Blätter zum Skizzenbuch Grasnich 3 gewissenhaft überprüft. Die Datierung der Hs., soweit ihre Skizzen zur Chorfantasie gehören, läßt sich mit Leichtigkeit auf die Zeit kurz vor dem 22. Dezember 1808 festlegen. Dies ist der Tag der Uraufführung in jener großen musikalischen Akademie im Theater an der Wien, für die Beethoven nach Czernys Bericht „kurz vorher“ „ein glänzendes Schlußstück zu schreiben beschloß“, eben die Chorfantasie. „Sie wurde so spät fertig, daß sie kaum gehörig probiert werden konnte“ (G. Schünemann, *Czernys Erinnerungen an Beethoven*, Neues Beethoven-Jahrbuch, 9, 1939, S. 57). Aus dieser verhältnismäßig kurzen Entstehungszeit erklärt sich die für Beethovens Schaffensweise auffallende Tatsache, daß die Entwürfe zur Chorfantasie im vorliegenden Skizzenbuch „kaum durch andere kompositorische Ansätze unterbrochen“ erscheinen, daß „die einzelnen Sätze und Variationen der Chorfantasie fast durchweg in der endgültigen Reihenfolge entworfen“ wur-

den, endlich, daß auch der Vokalteil „schon weitgehend im Skizzenbuch vorgebildet war und die wesentlichen Grundgedanken schon feststanden, ja sogar teilweise in größeren Zusammenhängen skizziert wurden“ (Eingleitung zur Ausgabe, S. 9, 11).

Für die Ausgabe des Skizzenbuches Grasnick 3 war die Hrsg. in besonderer Weise berufen, nachdem sie es bereits 1949 in ihrer Bonner Dissertation (Ms.) übertragen und eingehend untersucht hatte. (Diese Dissertation vermißt man leider bei Kinsky-Halm, *Das Werk Beethovens*, 1955, S. 215, unter der Literatur zur Chorfantasia.) Natürlich mußte sich ihre neuerliche Übertragungspraxis den für die Bonner Gesamtausgabe erarbeiteten Grundsätzen anschließen. Auf den 4. Abschnitt ihrer Dissertation „*Untersuchungen zur Chorfantasia op. 80*“ wird man beim Studium der nun vorliegenden Ausgabe gern zurückgreifen. Hier wird nämlich nicht wie im jetzigen ersten Inhaltsverzeichnis eine bloße Bestandaufnahme geboten, sondern eine fortlaufende eingehende Interpretation der Skizzen im Vergleich mit dem fertigen Werk, auch an Hand der zahlreichen, die kompositorischen Absichten verdeutlichenden dazwischen gestreuten Bemerkungen.

Für die Frage nach dem Textdichter (Kuffner oder Treitschke?) ergibt sich aus dem Inhalt des Skizzenbuches entgegen Schönemanns Vermutung (a. a. O., S. 57, Anm. 19) nichts, dagegen ist aus dem Bestand der Skizzen mit einiger Sicherheit zu schließen, daß Beethoven bei der Uraufführung eine Einleitung improvisiert hat. Die jetzt geltende Einleitung schrieb er allerdings erst in der 2. Hälfte des Jahres 1809 (nach Nottebohm a. a. O., S. 271 f.), von ihr zeigt sich in den vorliegenden Skizzen keine Spur, dagegen andersartige, aber unvollendet gebliebene Anfänge für Streichquartett oder Klavier.

Außer dem auf die Chorfantasia bezüglichen Material findet sich im vorliegenden Skizzenbuch noch eine größere Zahl kleinerer Entwürfe zu bisher unbekanntem Werken. Hinzu kommen Skizzen zum Klavierkonzert op. 73, eine Marschskizze mit dem Zusatz „*im requiem lässt sich der Todten Marsch anbringen*“, die den niemals ausgeführten Requiem-Plänen Beethovens aus verschiedenen Zeiten zuzuordnen ist (vgl. Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, II, 1926, S. 63—65), endlich Hinweise für die Verdeutschung des Textes der C-dur-Messe und ein Satz, der als weitläufiger Entwurf zu der knappen

Bemerkung „*mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerey*“ gelten kann, wie sie dann auf dem Programmzettel zur Akademie vom 22. Dezember 1808 stand, in der ja auch die Pastoralsonate aufgeführt wurde.

Nicht vergessen sei die Feststellung, daß nunmehr in dieser zweiten Skizzenveröffentlichung eine Anregung von P. Mies zur ersten befolgt wurde (Mf. VII, 1954, S. 96), bei Zitaten der Endgestalt nicht die Seiten der Gesamtausgabe von Beethovens Werken, sondern jeweils die Taktzahlen anzugeben, „*da dann alle Ausgaben brauchbar sind*“.

So stellt die vorliegende Veröffentlichung eine editionstechnische Höchstleistung dar, die auch dem Bonner Beethovenhaus als der für die Planung der kritischen Gesamtausgabe von Beethovens Skizzen verantwortlichen Stelle alle Ehre macht. Eine gewaltige Arbeit ist noch zu leisten, bis die auf 5000 Seiten geschätzten Skizzen in ihrer Gesamtheit zugänglich sein werden. Jede neue Einzelveröffentlichung muß den allgemeinen Wunsch erwecken, daß diesem so hoffnungsvoll begonnenen Unternehmen ein glücklicher Fortgang beschieden sein möge.

Willi Kahl, Köln

Luise Korngold: *Lieber Meister Chopin. Eine romantische Biographie*. Zürich, Leipzig, Wien 1960, Amaltheaverlag. 303 S., 30 Abbildungen.

Die Witwe E. W. Korngolds, die Chopin „*gut zu kennen glaubt*“, will „*ganz einfach erzählen*“, was sie von Chopins Leben weiß, „*und wenn ich im Zweifel bin, will ich Sie fragen*“. Die Beantwortung geschieht durch eine sehr reichliche und wirkungsvolle Heranziehung der Briefe von und über Chopin, deren Quellenangabe, ebenso wie Anmerkungen und Register, unterbleibt. Entsprechend dem „romantischen“ Charakter dieser Biographie, die die Werke nur streift, erinnern die Kapitelüberschriften an Chopinsche Werkstitel („*Berceuse, Ballade*“ usw.) und wird der Meister oft persönlich angesprochen (immerhin mit „*Sie*“). Ausführlich und verständnisvoll wird G. Sand und ihr Verhältnis zu dem Komponisten charakterisiert. Gut ist der Bilderteil, der viel, zum wenigsten kaum Bekanntes bietet, wenn man sich auch wundert, daß die Catalani, Malibran, Sontag und Lind als „*Chopins Interpretinnen*“ vorgestellt werden. Das schlicht geschriebene Buch, das der Forschung keine neuen Ergebnisse zu bieten vermag, wird seine Leser finden.

Reinhold Sietz, Köln

Giacomo Meyerbeer: Briefwechsel und Tagebücher. Mit Unterstützung der Akademie der Künste Berlin in Verbindung mit dem Institut für Musikforschung Berlin hrsg. und kommentiert von Heinz Becker. Bd. I bis 1824. Berlin 1960, de Gruyter. 736 S.

Nach einem das Verhältnis Meyerbeers zu Heine behandelnden Vorläufer legt Heinz Becker nun den ersten Band der Briefe und Tagebücher vor; er reicht bis zur Übersiedlung nach Paris, nach dem Abschluß der italienischen Karriere. Zur Klärung der Quellenlage wird zunächst das klar und überlegt formulierte Testament des Meisters wiedergegeben, das „Niemanden ohne Ausnahme die Einsicht in diese Gedankenbücher, Compositionen und Tagebücher gestattet werden“ solle. Der Nachlaß kam 1915 als Leihgabe an die Berliner Staatsbibliothek, die unpublizierten Teile (Notenhandschriften und Tagebücher) sollten indes bis 1935 für jede weitere Einsicht gesperrt bleiben. Zu einer Bearbeitung kam es damals begreiflicherweise nicht. Der heutige Befund ist, daß durch Verlagerung der handschriftliche Nachlaß und die Tagebücher als verschollen zu gelten haben, doch sind die Tagebücher durch Abschriften Altmanns erhalten geblieben. Die Briefschaften, „in den Begriff des Nachlasses nicht einbezogen“, im Besitz der Familie verblieben und durch zahlreiche Rückkäufe bis an die Grenze der Vollständigkeit gebracht, befinden sich heute im Besitz des Berliner „Instituts für Musikforschung“. Sie bilden, zusammen mit den Tagebüchern, nebst einigen anderen Dokumenten aus anderen Bibliotheken und aus Privatbesitz, den Grundstock dieser Sammlung. Vor B. hat bereits J. Kapp (*Meyerbeer*, Berlin 1932/8) mehrfach aus ihnen zitiert. In der Einleitung weist B. darauf hin, daß die meisten großen Meister des vorigen und dieses Jahrhunderts sich der Bedeutung Meyerbeers bewußt waren (es wären noch R. Strauss und Pfitzner zu nennen), und daß das herkömmliche Urteil über diesen Meister einer Revision bedürfe. Man erfährt, daß die „Hugenotten“ in Paris nach 65 Jahren 1901 die tausendste Aufführung erreicht hatten; das sei ein Beweis dafür, daß eine solche Nachwirkung auf Presse-reklame allein nicht beruhen könne.

Es folgen nun, z. T. auf intensiven Eigenforschungen beruhend, gründliche, sachliche und ergebnisreiche Darlegungen über die Lage der deutschen, insbesondere der Ber-

liner Juden, Meyerbeers Familie und Herkunft und über das gesellschaftliche und künstlerische Leben in der preußischen Hauptstadt; dann über des Komponisten Erziehung und musikalische Ausbildung bis zu dessen 19. Lebensjahre 1810, von wo die Dokumente, in chronologischer Anordnung und mit genauer Quellenangabe, ihren Ablauf nehmen; allerdings ist die Ergiebigkeit verschieden, die Jahre 1816/17 z. B. sind nicht sehr zahlreich vertreten. Es wurden alle erreichbaren Briefe einbezogen, also auch die bereits gedruckten und die Antwortschreiben (B. zählt bisher 600 Korrespondenten!); das Tagebuch geht nicht über 1818 hinaus.

Es kann hier nur auf das Wesentlichste hingewiesen werden, zumal diese Publikation — wie sich vermuten läßt, in den nächsten Bänden in erhöhtem Maße — auch dem Literatur-, Theater- und Geschichtsforscher von Nutzen sein wird, weshalb auch — mit Ausnahme einiger nur im Auszug oder inhaltlich wiedergegebener unbedeutender Schreiben — die Texte berechtigterweise vollständig und in originaler Schreibweise wiedergegeben wurden, was bei der oft recht beliebigen Interpunktion und Rechtschreibung die Lektüre manchmal etwas erschwert.

1810—1812 war Meyerbeer Schüler Voglers in Darmstadt, der in einem Schreiben vom 5. Juli 1811 (S. 117) dem Vater Zeugnis ablegt über die hohe allseitige Begabung seines Zöglings, und gerne seinen „Liebling Meier zum Universal-Erben seiner Kenntnisse“ einsetzen möchte. Aus diesen Jahren ist der Größtteil der Briefe an Meyerbeer gerichtet, zumeist von der Familie, von Meyerbeer selbst stammen nur 24 Schreiben, die Tagebuchblätter betreffen nur die Zeit von April bis Dezember 1812. Das hier Gebotene ist reichhaltig, besonders interessant ist Meyerbeers Zusammenhang mit dem „Harmonischen Verein“, dem noch Gottfried Weber, Carl Maria v. Weber (das „Weber!“), A. v. Dusch und wohl auch Gänsbacher angehörten, und dessen Statuten (bei Kapp, 31), ganz anders gerichtet als etwa die Davidsbündler Schumanns 25 Jahre später, „die Verbreitung und Würdigung der Arbeiten der Brüder“ in der Praxis nicht nur als „angenehme Pflicht“, sondern als die Hauptsache erscheinen lassen, man vergleiche das mannhafte Eintreten Meyerbeers für G. Weber (137)! Der Ton dieser Freundschaftsbriefe, unternehmungslustig, ausge-

lassen und offenerzig, hie und da gewürzt durch muntere Sotadika, läßt Meyerbeer als den besonnensten und zielbewußtesten erscheinen. Das Tagebuch zeigt die erstaunliche Beobachtungsgabe, Fachkennerschaft und künstlerische Reife des 21jährigen, der in München als Klavierspieler, Organist und Improvisator glänzte und in Berlin schon eine Art Namen besaß, dem er wohl auch nachhalf oder nachhelfen ließ: „Für die nach dem Konzert zu exekutierenden Posaunenstöße werde ich sorgen“ (107). Bemerkenswert ist das feierliche Versprechen an die Mutter, daß „ich stets in der Religion leben will, in der er (der Großvater) starb“ (207), am bemerkenswertesten aber die tiefe, fast erregte Kenntnis und zielbewußte Teilnahme an allem was mit der Bühne zusammenhängt.

Die Jahre 1812—1815 sind Wanderjahre, in deren Brennpunkt längere Aufenthalte in Wien und Paris stehen. In Wien weilt er 1½ Jahre, Beethovens Beachtung kann er nicht finden, dagegen feiert er weiter Triumphe in der Aristokratie als Klavierspieler, was auch ein Moscheles neidlos anerkennt. Dann geht es nach Paris, weil, wie er im November 1814 an den Vater schreibt, ich seit Jahren Paris „als den ersten und hauptsächlichsten Punkt für meine musikalisch-dramatische Bildung betrachtet habe“ (248). Das Jahre in der Metropole (1814/15) zeigt ihn nicht nur wieder als sehr aktiven Teilnehmer am Leben der Bühne, sondern auch am gesamten kulturellen Dasein, und Beobachter des täglichen Lebens, „der Wunderwerke der Kunst und der Natur“: „Ich wandere von Museum zu Museum, von Bibliothek zu Bibliothek, von Theater zu Theater etc. mit einer Rastlosigkeit, die dem ewigen Juden Ehre machen würde“ (267). Nach Paris sind auch die letzten erhalten gebliebenen Briefe C. M. v. Webers gerichtet, sie zeigen noch keinerlei Entfremdung, im Gegenteil: Die empfehlende Notiz, die Weber vor der Prager Aufführung des Meyerbeerschen „Alimelek“ im Oktober 1815 in die Presse bringt, wird ihm von der Kritik sehr verübelt. Immerhin hat Weber an dieser Oper „eine gewisse Gemisctheit des Styles auszusezzen, die ich aber auf local Ursache beziehe“ (283). Anschließend in London ist Meyerbeer nur einen Monat; die detaillierten Beobachtungen über das Spiel von Ries, Kalkbrenner und Cramer sind wertvoll. Die Bilanz, die er Ende 1815 im Tagebuch zieht, ist trau-

rig: „Was bleibt für ein Trost für solchen selbstverschuldeten Verlust?“ (307).

Nahezu die ganze zweite Hälfte der Dokumente nehmen die italienischen Jahre ein (1816—1824). Meyerbeer ist hier mit 38 Briefen (gegenüber 185 sonstigen) vertreten, das Tagebuch vollends ist nur noch für einige Januartage der Jahre 1816 und 1818 greifbar. Und doch geben diese 270 Seiten ein zwar nicht lückenloses, aber recht aufschlußreiches Bild von einem deutschen Komponisten, der sich, wie auch die italienische Kritik erkannte (667), mühelos zum Italiener entwickelt, bis in den hervorragenden Stil der Briefe und den Vornamen (Giacomo) hinein. Seine Rivalen studiert und durchschaut er, weiß aber auch in seinem angeborenen Gerechtigkeitsgefühl ihre Vorzüge zu schätzen, besonders achtet er seinen größten Rivalen, Rossini. Dabei läßt er sich von Hause stets über die deutschen Chancen berichten und schlägt zweimal das Angebot, eine Kapellmeisterstelle in Berlin (zuerst als Vorgänger, dann als eventueller Nachfolger Spontinis) anzunehmen, aus. Über die sechs Opern dieses Zeitraums sind wir, so durch Kruse (in ZfMw 1, 1918), unterrichtet, über die Einzelheiten seines, wie es scheint, wechselreichen Lebens dagegen weniger. Um so dankbarer sind wir darum für den erstmalig vollständigen Abdruck des zwölf Seiten langen Briefes an den Bruder Michael vom 1.—17. September 1818, zu dem sich der sonst wegen seiner Schreibfaulheit (die ihm manche Unzuträglichkeit eintrug) Gefürchtete einmal aufrafft (358 ff.). Den breitesten Raum, etwa 100 Seiten, nehmen die Briefe Gaetano Rossis ein, der für Meyerbeer vier Libretti schrieb, von denen „Il Crociato in Egitto“ das erfolgreichste war. Was übrigens die vielbeschworene „Matilda“ anbetrifft (im Register nicht aufgeführt), so handelt es sich nach späteren Feststellungen B.s „um die Titelheldin einer Novelle (1805) von S. Cottin, die zu dem Opernstoff ‚Malek Adel‘ umgearbeitet wurde, woraus schließlich wiederum der ‚Crociato‘ entstanden ist“. Die Lektüre der Rossischen Briefe ist nicht angenehm, schon wegen der zahlreichen Unterbrechungen, Anakoluthe, Wiederholungen, Anrufe, Beschwörungen, Verzögerungen, Mißverständnisse, Provinzialismen und andere Saloppheiten, die an Entzifferungs- und Deutungskraft des Hrsg. hohe Anforderungen stellen. Menschlich bilden sie mit den Vorschüßbitten, Freundschaftsbeteuerungen, Schmei-

cheleien und Unterwürfigkeiten auch kein gerade würdiges Bild. Und doch: Trotz des scheinbar ephemeren Charakters vieler dieser Briefe entrollt sich hier, obwohl die Antworten Meyerbeers wohl als verloren angesehen werden müssen, ein erstmaliges Bild der Zusammenarbeit unseres Meisters mit einem Librettisten, der ständig nach der „*ossatura*“, dem Bühnenentwurf, schreibt, den Meyerbeer (wie später ähnlich noch gegenüber Scribe, was zu noch größeren Schwierigkeiten führte!) bis ins einzelste vordisponierte, so daß dem Dichter nur noch die Versifikation zufiel. Hier sind viele Einzelheiten gar nicht mehr aufzuklären, in sachlicher wie personeller Hinsicht — wenigstens von Deutschland aus. Indes ist auch ohne dies das Bild deutlich genug.

Der Gewinn, den die Forschung aus diesem Bande ziehen wird, ist groß. Obwohl keine „Sensationen“ zu erwarten waren, haben wir doch hier zum ersten Male ein authentisches Bild von dem Milieu des jungen Meyerbeer und seiner vielfältigen Beziehungen. Besonders die Familie tritt mit ihren auch zahlenmäßig weit überwiegenden Briefen in plastisches Licht: Welcher Unterschied zwischen den warmherzigen, impulsiven und liebenswürdig ungepflegten Briefen der Mutter — der Vater zeigt sich ziemlich nüchtern — gegenüber den sachlichen, kultivierten und doch ungezwungenen Schreiben der Brüder. Der Zuwachs an Presseartikeln — darunter unbekanntere Rezensionen Meyerbeers und C. M. v. Webers, von dem auch sechs ungedruckte Briefe vorliegen (wie ersichtlich, sind mehrere verlorengegangen) — Theaterzetteln, Bildern und Faksimiles ist wichtig. Vor allem erhalten wir ein Charakterbild des jungen Meyerbeer, das für den späteren Meister grundlegend bleibt. Da ist zuerst sein warmer Familiensinn, der diesen jungen Menschen, der meist beherrscht, und wohl auch ohne rechten Humor, schreibt, liebenswert aus sich herausgehen, ihn aber, so rücksichtsvoll er sonst ist, auch einmal energisch werden läßt (so gegen den Vater, 752/53). Dann seine Gutmütigkeit, Kameradschaftlichkeit, Großzügigkeit und Wohltätigkeit, endlich sein Künstlerstolz, dem übertriebenes Lob mißfällt (581), der unredliche Angebote ablehnt (125) und „*Kunst und Kunstzeugnisse nicht als Handelsspekulation betreiben*“ will (399). Über die großen Meister der Musik fehlen Urteile so gut wie ganz, die über die Zeitgenossen sind meist

maßvoll gehalten. Trotz seiner günstigen wirtschaftlichen Lage und seines wachsenden Ruhms erscheint Meyerbeer hier nicht als leichtfertig, oder gar oberflächlich, wie man Beethoven berichtete (640): Die vielen Selbstbeobachtungen, -prüfungen und -anklagen, die Skrupel und Zweifel, die erhöhte Sensitivität, die seelischen Belastungen, auch durch einen Traum (367), sind dafür Zeugnis. Immer wieder hört man Klagen über sein Mißtrauen und seine Schwarzseherei. Auch erfährt man frühzeitig von Krankheiten, für deren Grundlage Rossi (497) eine mögliche Erklärung gibt. Erschlossen wird das alles durch die mit großer Findigkeit, Ausdauer und Sachkenntnis vorgelegten, über 100 Seiten umfassenden Kommentare, die aus z. T. sehr entlegenen Quellen (die im Literaturverzeichnis wohl nur in Auswahl genannt sind) bisher so gut wie unbekanntes Personalia und Beziehungen ans Licht bringen. Nützlich ist auch das Verzeichnis der Bühnenwerke. Ein Wunsch bliebe für dieses sehr gut ausgestattete Zeugnis deutscher Forscherarbeit noch offen: Ein vorzuschickendes Verzeichnis der Briefe in ihrer tatsächlichen Folge (die in diesem Bande auch nicht gezählt erscheinen), und am Ende ein gesondertes Register der Briefschreiber, da deren Feststellung aus dem 26 Seiten langen, über 1500 Namen enthaltenden, zuverlässigen Personenregister mühselig ist, zumal bei Namen mit langen Ziffernkolonnen die kursiv gedruckten Briefnummern nicht deutlich genug hervortreten. Endlich sei, ganz nebenher, hier einmal, gleichsam *ad spectatores*, angemerkt: Trotz der Lexika von Riemann, Moser und Grove war Ferdinand Ries niemals städtischer Musikdirektor in Aachen. Reinhold Sietz, Köln

Johannes Schwermer: Ewald Sträßer. Leben und Werke. Köln 1958, Arno Volk-Verlag. 192, XXXII S. (Fotodruck.)

Die musikwissenschaftliche Wertung der Kleinmeister des 19. Jahrhunderts gehört zu den zahlreichen notwendigen Aufgaben der Forschung. Hierzu einen gediegenen Beitrag geliefert zu haben, ist das Verdienst Schwermers. Sträßer (1867—1933) entstammte einem sehr musikalischen Elternhaus in Burscheid, wo der Vater als Kaufmann tätig war und sehr viel musizierte. Wichtigste Stationen seines an äußeren Ereignissen bescheidenen Lebens waren das Kölner Konservatorium (Ausbildung und

spätere Lehrtätigkeit) sowie die Stuttgarter Musikhochschule (Kompositionslehrer). Sträubers künstlerische Prinzipien zeigen eine auffällige Verwandtschaft mit denen Pfitzners. Hingabe an die Gnade des Einfalls unter Ablehnung ästhetisch-theoretischer Reflexionen ist nicht nur für Sträuber typisch. Geschickt weiß der Verf. die Merkmale romantischer Musikauffassung am Beispiel des Komponisten nachzuweisen. Einschlägige Literaturhinweise im Anmerkungsapparat geben dem biographischen Abschnitt den Charakter eines Kurzberichts zur Musikanschauung der Jahrhundertwende. Dem umfangreichen Schaffen des Komponisten, der fast zu allen Musikgattungen Beiträge geliefert hat, sind Einzelanalysen und kurze Zusammenfassungen gewidmet. Mit Recht weist der Verf. auf den retrospektiven Charakter der Tonschöpfungen Sträubers hin. Die bereits von anderen Forschern festgestellte Brahmsverwandtschaft der Sträuberschen Tonsprache wird an Hand exakter Bestimmungen der betreffenden Charakteristika mit knappen Strichen hervorgehoben. Zahlreiche Notenbeispiele, deren drucktechnische Wiedergabe leider sehr mangelhaft ist (der Autographenausschnitt der 6. Symphonie ist vollständig mißglückt, s. S. 68 f.), illustrieren die Ausführungen. Kennzeichnend für den Spätromantiker Sträuber bleiben die klassische Sonatenform und die kompakte Instrumentation, vor allem in den Symphonien. Stimmungsmalerei wird besonders im Liedschaffen deutlich. Erfährt man, daß sich der Komponist sehr von Bruckners Kunst angezogen fühlte, daß seine Formkunst dagegen derjenigen von Saint-Saëns nahesteht, seine Lyrik in etwa der von H. Goetz und R. Volkmann zu vergleichen ist, so wird deutlich, mit welcher Vielfalt der Stil- und Formenwelt sich eine Komponistengeneration auseinandersetzen mußte, die, mit einem künstlerischen Erbe ohnegleichen belastet, in eine Zeit des Stilumbruchs hinein geboren wurde, trotzdem aber zu beachtenswerten künstlerischen Aussagen gelangen konnte. Sträubers Einordnung in die Musikgeschichte als typischer Vertreter des mittelhheinischen Temperaments scheint mir allerdings vom Grundsätzlichen her zumindest verfrüht, da die musikalischen Stammesunterschiede trotz Mosers verdienstvoller Monographie und trotz anderer guter Arbeiten (die der Verf. gründlich nachweist) wissenschaftlich noch nicht annähernd geklärt sind, was ange-

sichts der Vielschichtigkeit der Problemstellung kaum überrascht. Die vom Verf. hervorgehobenen allgemeinen Charakteristika des Sträuberschen Werkes, wie konservative Haltung, Verzicht auf Spekulation, lebhaftes Temperament, und die vielen, nach Äußerungen Dritter zitierten, wissenschaftlich nur bedingt haltbaren Kennzeichen (S. 191) bleiben keineswegs auf rheinische Komponisten beschränkt. In diesem Abschnitt wäre eine exaktere Zusammenfassung, die allerdings mit schwierigen Hindernissen zu rechnen gehabt hätte, wünschenswert gewesen.

Wertvoll ist das ausführliche Werkverzeichnis, das die Datierung der ohne Jahresangabe vorhandenen Drucke und Manuskripte ermöglicht. Große Sorgfalt wurde dem Literaturverzeichnis gewidmet, das allerdings nur die in Buchform erschienenen und herangezogenen Arbeiten sowie die Titel der benutzten Zeitschriften anführt, während die Titel der Zeitschriftenaufsätze in den Anmerkungen des Haupttextes erscheinen. Die Schrift ist angesichts ihrer breiten Quellenbasis und des lobenswerten Arbeitseifers ihres Verf. ein gelungener Beitrag zur rheinischen Musikgeschichte.

Richard Schaal, Schliersee

Carteggi Pucciniani, a cura di Eugenio Gara (Reihe: Le Vite), Mailand 1958, Ricordi, 38 Bildtafeln, XXIV u. 747 S.

Diese Briefsammlung ist die bisher wichtigste Veröffentlichungen für Giacomo Puccini, weil sie zum Leben und Schaffen viel neues dokumentarisches Quellenmaterial bringt. Zwar ist es keine wissenschaftlich-kritische Ausgabe, und man vermißt nähere Angaben zu den Autographen, vor allem die Besitzvermerke. Adamis erste Puccini-Briefsammlung umfaßte 241 Briefe. Insgesamt hat Gara 350 bisher veröffentlichte Dokumente gezählt. Hier werden die inhaltlich unentbehrlichen davon ebenfalls abgedruckt, aber der Hauptteil war unveröffentlicht. Von den 915 Nummern stammen 808 von Puccini, 107 von anderen, darunter vornehmlich Briefe von Giacosa, Illica und Giulio Ricordi, die sich auf Puccinis Schaffen beziehen.

Gara schätzt die Zahl der von Puccini geschriebenen Briefe auf einige Tausend, aber ihre Spur ist schwer zu finden. Man hat sich im wesentlichen auf das in Italien zugängliche Material beschränkt. Puccinis frühester Brief (an die Mutter) datiert hier: Mailand,

November 1880, der letzte eigener Hand vom 19. November 1924 aus Brüssel. Die wichtigsten Briefempfänger sind Illica (184), A. Vandini (62), Giulio Ricordi (57), Clau-setti (47), Tito Ricordi (46), Simoni (44). Überwiegend werden die Texte nach den Autographen wiedergegeben, nur bei un-auffindbaren oder vernichteten mußte auf frühere Editionen zurückgegriffen werden. Auf Grund der authentischen Vorlagen erweist sich beispielsweise der Brief Nr. 2 in Adamis Epistolario von 1928 (deutsch 1948), an die Mutter gerichtet, aus zwei Briefen zusammengezogen, einer vom Dezember 1880, der andere vom März 1883. Der 3. Brief bei Adami ist dort auf Juli statt auf August 1883 datiert. Angesichts der textlichen Sorgfalt der Ausgabe und ihrer guten Kommentierung der einzelnen Dokumente bedauert man die vielen Auslassungen, die sich u. a. auf „rauhe Wörter“ und auf Stellen beziehen, „an die zu erinnern heute wenig angebracht erscheinen würde“. Auch die Grußformeln wurden fast ausnahmslos weggelassen.

90 Druckseiten umfaßt die Discografia, ein Register sämtlicher nachweisbaren Schallplatten mit Musik von Puccini, sorgfältig datiert und bezeichnet und bis 1899 zurückreichend. Die offene Frage ist nur, ob und wo diese Aufnahmen nötigenfalls für die Forschung erreichbar sind, oder ob man sich mit diesem Titelregister für den Hauptteil der Aufnahmen begnügen muß. Das 17 Seiten starke Namenregister der Discografia beschränkt sich leider auf die abgekürzten Vornamen der Künstler, im Gegensatz zu dem vollständigeren Namenregister zum Textteil des Bandes. Jede kommende Arbeit über Puccini wird sich an diesem Briefband orientieren müssen.

Herbert Gerigk, Bochum

Hans Heinz Stuckenschmidt: Schöpfer der neuen Musik, Portraits und Studien, Frankfurt am Main 1958, Suhrkamp, 301 S.

Der Verf., stets ein unerschrockener Vorkämpfer der neuen Musik, hat in dem vorliegenden Band eine Reihe von Einzeldarstellungen zusammengefaßt, die von Leben und Schaffen vieler Komponisten der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart berichten. Keiner versteht es wie er, die oft sehr schwierigen Probleme der neuen Musik in so eindrucksvoller und überzeugender

Weise zu erörtern. St. steht neben einem gut fundierten Wissen auch eine glänzende schriftstellerische Begabung zu Gebote, die ihn befähigt, die schwer überschaubare Lage der modernen Musik einfacher erscheinen zu lassen, als sie tatsächlich ist. Man mag verschiedener Meinung darüber sein, ob der Obertitel des für Laien wie für Fachleute gleichermaßen lesenswerten Buches ganz richtig getroffen ist. Wer Vollständigkeit in der Aufzählung der maßgeblichen Komponisten erwartet, wird vielleicht enttäuscht sein. Dennoch: welch eine Fülle von Erscheinungen und Beobachtungen! St. weiß jeder künstlerischen Individualität den richtigen Standort zu geben. Indessen wird man ihm ohne weiteres zugestehen dürfen, daß er der von Schönberg inspirierten Richtung eine Vorzugsstellung einräumt. Nicht ohne Grund mag darum das Kapitel über den Schöpfer der Zwölftonmusik in den Mittelpunkt gestellt worden sein, und in der Tat ist es einer der gelungensten Abschnitte. Die Bewunderung für Schönbergs kompromißlose Haltung — „er habe nie etwas schreiben wollen, was den Rahmen der Tonalität sprengte; gerade das aber sei ihm, sozusagen gegen seinen Willen, nicht gelungen“ (S. 166) — dürfte auch bei denen wachsen, die nicht seine unbedingten Anhänger sind. In diesem Zusammenhang gewinnen St.s analytische Betrachtungen der George-Lieder, eines der besten Werke Schönbergs aus der Zeit vor der Dodekaphonie, entscheidendes Gewicht.

Damit eng verbunden sind die von sachlicher Begeisterung erfüllten Abhandlungen über Webern (St. steht nicht an, auf die Bewegung hinzuweisen, die [S. 203] „Weberns dissimilierende Kraft überbetont“), Alban Berg, Luigi Dallapiccola (Krenek fehlt leider) und den ebenfalls der Schönbergschule nahestehenden Edgar Varèse als „Prophet eines neuen Raumgefühls in der Musik“ (S. 64). Stellt man dagegen jedoch das Kapitel „Paul Hindemith“, so merkt man, daß St., bei uneingeschränkter Anerkennung der Meisterschaft, geistig inzwischen von ihm abgerückt ist und die, im Gegensatz zu der Schönbergschule, immer stärker hervortretende retrospektive Schaffensweise dieser dennoch führenden Musikerpersönlichkeit mit Sorge ansieht. Dem sich immer regenerierenden Spätwerk Strawinskys hingegen widmet der Verf. seine besondere Aufmerksamkeit. „Das

Bild dieses Mannes ist vieldeutig wie das Picassos, sein Vorbild verwirrend wie keines seit Wagner... Er hat das geistige Antlitz seines Jahrhunderts geformt." (S. 161.)

Es würde zu weit führen, sämtliche Studien einer eingehenden Betrachtung zu unterziehen. Es muß nur gesagt werden, daß sie alle, mögen sie größere oder kleinere Meister der Gegenwart behandeln, in der Vermittlung von künstlerischen und menschlichen Anliegen notwendig erscheinen. So ist es gut, bei Busoni den zu Unrecht vergessenen Opernkomponisten hervorzuheben oder in Debussy (jenseits von dem überholten Gerede von Ganzton und Impressionismus) den Mann zu sehen, von dem die *„Renaissance der Weltgeltung französischer Musik ausgegangen“* ist (S. 41). Aber wie schwer ist es, die so eigentümlich schillernde Persönlichkeit Ravels zu bestimmen! Im Grunde nämlich war dieser ein Gegner der „modernen“ Musik. Er fand sie einfach „häßlich“ und fragte, wozu „ein häßliches Zeitalter Ausdruck“ brauche! (*Musiker über Musik*, hrsg. von Josef Ruffer, Darmstadt 1956, Stichnote, S. 142/43.) Sehr sympathisch die Worte über den heute fast legendären Satie, wichtiger für das Verständnis der neuen Musik aber die Aufsätze über Milhaud, dem Honegger ein bißchen nebensächlich konfrontiert wird, dann über Messiaen und La jeune France. Hier wäre vielleicht noch etwas anzumerken, besonders mit Bezug auf Honegger, der in seiner frühen Entwicklung oft die Nähe zu (dem in diesem Buche leider nur spärlich erwähnten) Max Reger erkennen läßt.

Mit feinem Spürsinn verfolgt St. den Weg der Komponisten, die aus nationalen und folkloristischen Bindungen heraus den Eintritt in die Musik der Welt vollzogen haben: de Falla, Janáček und Bartók. Mit viel Takt werden auch die einer freien Entfaltung eigener Künstlerschaft gezogenen Grenzen im Schaffen von Prokofieff und Schostakowitsch gestreift. Der keiner „Schule“ verhaftete Britten und der unaufhaltsam zu einem Persönlichkeitsstil drängende Henze sind in den abschließenden Kapiteln dieses Buches gewürdigt, das dem um das Verständnis für die Musik der Zeit bemühten Musikfreund sicher ein willkommener Ratgeber sein wird.

Helmut Wirth, Hamburg

João de Freitas Branco: *Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea* (Coleção „Ensaio“ Edições Ática; Lisboa, 1960). 146 S.

In diesem Büchlein unternimmt der Verf. den Versuch, vielerlei in der modernen Musikschöpfung und -ausübung vorkommende Probleme einem nicht sonderlich musisch geschulten, breiten Leserkreis klar zu machen. In guter, aber sehr volkstümlich gehaltener Ausdrucksweise behandelt er Themen wie „Der Prozeß der Rationalisierung der portugiesischen Musik“, „Ästhetische Tendenzen der zeitgenössischen portugiesischen Komponisten“, „Die Interpretation“, „Über die Aufnahmefähigkeit des Publikums und die Funktion des Musikkritikers“, usw. . . . Abermals läßt Freitas Branco seinen höchst persönlichen Vorlieben die Zügel schießen und räumt gewissen Komponisten einen Vorzugsplatz ein, denen Andersgesinnte jedwede Bedeutung absprechen würden. Nichtsdestoweniger weiß er sehr viel Wesentliches zum Wohl und Wesen des gegenwärtigen alltäglichen, vor allem portugiesischen Musikgetriebes auszusagen. Es ist höchst erfreulich, wenn im besten Mannesalter stehende, intelligente musikalische Persönlichkeiten wie Freitas Branco überhaupt vor der Öffentlichkeit Rechenschaft über ihr Tun und Denken ablegen. Obzwar in erster Linie für die portugiesischen Leser gedacht, vermag die Schrift auch den ausländischen mancherlei Anregung zu bieten. In gewisser Hinsicht stellt diese Arbeit eine Ausweitung einiger der in den letzten Abschnitten der Geschichte der portugiesischen Musik aufgeworfenen Probleme dar und bringt dieser somit eine erfreuliche Ergänzung.

Macario Santiago Kastner, Lissabon

Hertha Bauer: *Taschenlexikon der Musik*. (4. überarbeitete und erweiterte Auflage.) Neu bearbeitet und erweitert von Ernst Wilhelm Schmitt. München, Verlag Lebendiges Wissen (1953). 250 S. (Humboldt-Taschenbücher.)

Ein zeitgenössischer Kammermusikführer, den ich (Mf. IX, 1956, S. 495) besprochen habe, beruft sich im Vorwort auf den von ihm befolgten „Grundsatz, die Materie möglichst umfassend, vorurteilsfrei und allgemeinverständlich zu betrachten“. Ähnlich verfährt, wenn auch unausgesprochen, das vorliegende Taschenlexikon der Musik, und hier wie dort kann man sich als eine we-

sentliche Benutzerschicht solcher Hilfsbücher gut die große Zahl der Rundfunkhörer vorstellen, die mit „allgemeinverständlichen“ Informationen auf alles vorbereitet sein möchten, was ihnen in der Vielgestaltigkeit heutiger Musiksendungen begegnen kann. Diesen gewiß berechtigten Ansprüchen bemühen sich Verf. und Bearbeiter dieses Taschenlexikons nach allen Seiten gerecht zu werden. Was hier auf engem Raum an wissenswertem Stoff zusammengedrängt erscheint, darf sich wirklich „umfassend“ nennen. Dem raschen Nachschlagen kommt die mehrfach angewandte alphabetische Listenform bestens entgegen („Komponisten“, „Musikalische Fachausdrücke“, „Interpreten“ und eine „Operntabelle“ nach Titeln geordnet). Die Komponistenliste ist in hohem Grade gegenwartsnah und um Aktualität bemüht, wenn z. B. bei Henze schon die Hamburger Uraufführung seines „Prinz von Homburg“ (1960) erwähnt wird und unter den Fachausdrücken Begriffe wie „Musical“, „Serielle Musik“ und „Zwölftonmusik“ nicht fehlen. Man wird unter den Musikern, abgesehen vielleicht von L. Dussek, kaum einen Namen von Rang vermissen, unter den Dirigenten allenfalls Fritz Zaun von der Deutschen Oper am Rhein. Daß bei dem Zwang zu äußerster Konzentration die Charakteristik einiger Musiker lückenhaft bleiben mußte, war zu erwarten. W. Hess z. B. mußte auch als Beethovenforscher genannt werden, bei A. Knab und K. Kreutzer fehlt ein Hinweis auf ihr Liedschaffen, bei E. Kurth vermißt man seine Bücher über Bach und den „Tristan“, bei H. Lemacher sein ausgedehntes kirchenmusikalisches Schaffen, bei S. Scheidt die „*Tabulatura nova*“, und schließlich verdient E. Wellesz auch als Erforscher der byzantinischen Kirchenmusik gewürdigt zu werden. Nicht gerade gering an Zahl und der rechten Information nicht eben dienlich sind die da und dort unterlaufenen Irrtümer. Einige Stichproben sollen genügen: H. Aberts Schriften und Vorträge gab Fr. (nicht H.) Blume heraus. G. Adler redigierte ein „*Handbuch der Musikgeschichte*“ (nicht Musikwissenschaft). Albinoni lebte von 1671 bis 1750. Alfano wurde 1878 geboren, H. Dutilleux 1903. Allegris Vorname ist Gregorio. Ph. E. Bachs Ausbildung der Sonatenform besteht nicht in der Einführung der zwei kontrastierenden Themen. L. Chr. Erks bekannte Sammlung heißt „*Deutscher Liederhort*“ (nicht „Liederhorst“), Fétis'

Hauptwerk „*Biographie* (nicht „*Bibliographie*“) *universelle des musiciens*“. I. Fiorillo wurde 1755 geboren. M. Friedlaenders „*Das deutsche Lied*“ hat 3, nicht 2 Bände. Froberger kann heute nicht mehr als „*Schöpfer der Klaviersuite*“ gelten. E. L. Gerbers Neues Lexikon von 1812—1814 (nicht 24) ist keine Neuauflage, sondern eine Ergänzung des alten von 1790—1792. Grétry wurde 1741 geboren. Von Grieg gibt es kein Violinkonzert. Isaacs „*Choralis Constantinus*“ (nicht „*Chorale Constantinum*“) erschien in Eitners „*Publikation*“ (nicht „*Publikationen*“). Kretzschmars „*Führer*“ erschien in seiner ersten Auflage 1887—1890. Die Zahl der Kompositionen von Landino ist mit „*etwa 200*“ viel zu hoch gegriffen. Menottis Oper heißt „*Amelia* (nicht „*Amalia*“) *geht zum Ball*“. Roland-Manuel erscheint ein zweites Mal als Manuel, Roland. Sandberger gab ein „*Neues*“ Beethovenjahrbuch heraus. Schieder mair starb in Bensberg bei Köln, nicht in Bonn.

Um einer neuen Auflage behilflich zu sein, darf auch noch auf einige Irrtümer in der Liste der musikalischen Fachausdrücke hingewiesen werden: Die Celesta wurde erst 1886 erfunden. „*Comes*“ entstammt dem Lateinischen, nicht Italienischen. „*Impromptu*“ ist mit „*freie Kompositionsform*“ nicht glücklich charakterisiert, ebensowenig „*Moment musical*“ als „*improvisiertes lyrisches Charakterstück*“. Willi Kahl, Köln

Cecil J. Sharp: *English Folk Songs, collected and arranged with Pianoforte Accompaniment*, 2 Bde., London 1959, Novello and Company Ltd., 115 u. 129 S.

Cecil J. Sharp ist im Bereich der englischen und nordamerikanischen Volksliedsammlung mit einem ähnlich grundlegenden Erfolg aufgetreten, wie L. Erk oder J. Pommer im deutschsprachigen Raum. Seine im Jahre 1920 in zwei Bänden erschienenen „*English Folk Songs*“ zählen zu den Standardausgaben echten Volksgutes. Zum 100. Geburtstage dieses in England von einer breiten Öffentlichkeit gefeierten Volksliedkenners wird eine repräsentative Auswahl von 100 Balladen und Liedern im Druck vorgelegt, die Sharp als den Kernbestand seiner Sammlung angesehen hat. Eine sehr gedrängte Einleitung sowie Anmerkungen zu jedem Lied führen ein in das Singebuch, das leider auch ein Spielbuch ist. Sharp hielt es nämlich für notwendig, seinem kostbaren Sammelgut Klavierbegleitungen beizufügen, die

für den Hausgebrauch zuweilen recht nützlich sein mögen, den Quellenwert der Sammlung indessen mindern, zumal der Instrumentalsatz meist zu kunstvoll hervortritt und den ursprünglich schlichten Gesang zu sehr überdeckt. Statt daß der Hrsg. die in den Anmerkungen häufig erwähnten Melodievarianten von Strophe zu Strophe mitteilt, versucht er mittels einer dem Gehalt des Textes minutiös folgenden Kavierbegleitung variierte Strophenlieder zu schaffen, was manche wenig befriedigende, schwülstige Komposition ergeben hat. Schreibt doch der Aufzeichner selbst in seiner Einleitung, daß englische Volkssänger „with the greatest restraint in the matter of expression“ sängen, dem indessen diese Art der Aufmachung nicht angemessen ist. Dennoch ist die Ausgabe von hohem Wert, da sie eine große Zahl sehr alter englischer Balladen und Lieder enthält, die mittelalterlicher Herkunft sind. Die Mollweisen sind nicht minder beachtenswert als einige der heute nicht mehr bewohnten Rhythmen. Zu beanstanden ist jedoch, daß Sharp in seinen Erläuterungen die Tonalität dieser Melodien aus dem System der mittelalterlichen Kirchentöne zu verstehen sucht, was unvermeidbar zu mehreren Fehlbestimmungen geführt hat. Wenn es z. B. heißt, „the tune is in the Dorian mode, except for the final and very unusual cadence“ (II, Nr. 22), oder „the tune is partly Mixolydian“ (II, Nr. 7), dann zeigt sich, wie wenig zutreffend derartige Angaben sind. Hier oder auch in Nr. 43 aus Bd. II liegen eben Tonordnungen vor, die nur den Volkstraditionen eigen sind. Zu deren Kennzeichnung gilt es, Termini zu benutzen, die nicht aus der Lehre von den Kirchentönen entlehnt sind. Zu Nr. 12 in Bd. II sei vermerkt, daß die hier von Sharp als Besonderheit herausgestellte Singpraxis, in einem Erzählhede einige Zeilen sprechend vorzutragen, außerhalb Englands häufig anzutreffen ist (siehe etwa die Ballade vom „Teufelsroß“ auf der Schallplatte Nr. 5 hrsg. v. J. Künzig, *Drei ungarndeutsche Märchen und eine „Märchen“-Ballade*, Freiburg 1959).

Walter Salmen, Saarbrücken

Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften.

Nr. 3, Eine zentrale Quelle der Notre-Dame Musik, Faksimile, Wiederherstellung, Catalogue raisonné, Besprechung und Transcriptionen (sic!),

Nr. 4, Paris 13521 & 11411, Faksimile, Einleitung, Register und Transcriptionen aus den Handschriften Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. Fr. 13521 (La Clayette) und Lat. 11411,

Nr. 5, Worcester Add. 68, Westminster Abbey 33327, Madrid, Bibl. Nat. 192, Faksimile, Einleitung, Register und Transcriptionen,

alle hrsg. von Luther Dittmer, Institute of Mediaeval Music, Brooklyn (New York), 1959.

(Im folgenden werden die genannten Bände nach ihrem Hauptinhalt als MüA, CI und Worc bezeichnet.)

Das Institute of Mediaeval Music, Brooklyn/New York hat das große Verdienst, wichtige Musikhandschriften des hohen Mittelalters in Faksimile-Drucken und Übertragungen herauszugeben. Die Faksimile-Ausgabe des Kodex W₁ (*An old St. Andrews Music Book, Cod. Helmst. 628*, hrsg. von J. H. Baxter, London 1931) war zu lange ein Unikum geblieben. Als Nr. 1 der Veröffentlichungen mittelalterlicher Musikhandschriften vom genannten Institut erschien bereits die Hs. Madrid (Biblioteca Nacional) 20486, wie Nr. 3—5 von L. Dittmer besorgt. Erschienen inzwischen ist noch der Codex Wolfenbüttel 1099 (W₂) als Nr. 2. Die Hs. F (Biblioteca Mediceo-Laureniana, Pluteo 29, 1) scheint anderweitig in Faksimile zu erscheinen (vgl. MüA, S. 11—S. 81, Anm. 4, ist sie offenbar irrtümlich als bereits erschienen bezeichnet, oder sie ist bis jetzt nur in Deutschland noch nicht erhältlich).

L. Dittmer, der Hrsg. der hier zu besprechenden, oben genannten Bände, Schüler J. Handschins, ist vor allem durch die ausgezeichnete Neuausgabe der Worcester-Fragmente (*The Worcester Fragments, Musicological Studies and Documents 2*, American Institute of Musicology 1957) und durch Aufsätze über mittelalterliche, besonders englische Musik hervorgetreten. Für die Reihe Musicological Studies and Documents der Veröffentlichungen des American Institute of Musicology bereitet er eine vervollständigte Neuausgabe des *Repertorium Organorum recentioris et Moteorum vetustissimi stili* von Friedrich Ludwig vor (MüA, S. 81, Anm. 2). Die Ausgabe von MüA (ist nicht Ms. Mus. 4775 die neue und jetzt allein gültige Bezeichnung?) stellt nach D. selbst (MüA, S. 9) die zweite Veröffentlichung von Ergebnissen der von ihm

für die Neuauflage des Repertorium unternommenen Forschungen dar. (Die daselbst genannte erste Vorbereitungsstudie „Änderungen der Grundrhythmen in den Notre-Dame Handschriften“ ist erst in *Mf.* XII, 1959 erschienen). Auf Grund der Ausgabe von *MüA*, besonders aber der Choralbearbeitungen in den wohl zu *MüA* gehörigen Wolfschen Fragmenten darf man auf die Neuauflage des Repertorium gespannt sein. Der durch Vergleich der verschiedenen handschriftlichen Fassungen dieser Choralbearbeitungen — *M* 54 (*M* 8, sowie der dazugehörigen Klauseln) und *M* 48/*M* 32 (*M* 47, sowie der dazugehörigen Klauseln) — geführte Nachweis der wahrscheinlich ältesten Fassung dieser Kompositionen dürfte geglückt sein. *D.* schreibt allerdings selbst (*MüA*, S. 132): „Unter der ältesten erhaltenen Version des *magnus liber* verstehen wir die Fassung, die an Hand der heute noch vorliegenden Quellen sich als die ursprünglichste erweisen wird („sollte“ bei *D.*; vgl. jedoch den englischen Text — s. u.), wenn es auch vorkommen kann, daß die dabei gewonnene Version nie als solche („solches“ bei *D.* — s. u.) je gesungen wurde“. Die Rekonstruktion der ältesten Fassung ist also mehr nur ein theoretischer Erfolg.

Wichtiger sind die weiteren aus dem Versuch gezogenen Schlüsse *D.*s auf das Verhältnis der verschiedenen Fassungen der Choralbearbeitungen in den verschiedenen Notre-Dame-Hss. zueinander, die man etwa wie folgt zusammenfassen kann: Das Schaffen der Notre-Dame-Schule dürfte in Wellen vor sich gegangen sein, und die an sich durchaus selbständigen Hss., die somit keine bloßen Abschriften voneinander sind (*MüA*, S. 82^u/83^o), enthalten in wechselnden Gruppierungen die älteren (vor allem *MüA* und *W*₁) und jüngeren (besonders *F* und *W*₂) Fassungen. Fr. Ludwig, und nach ihm W. Waite (*The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony*, New Haven/London 1954) hatten mehr eine geradlinige Entwicklung (*W*₁ → *F* und *W*₂) angenommen. Die Frage des persönlichen Beitrags (Leonin—Perotin) muß nach *D.* zurückgestellt werden (*MüA*, S. 84 ff.). Ebenso interessant ist die Feststellung *D.*s, „daß die Kürzung des *magnus liber* in zwei Weisen erfolgte. Die eigentliche Kürzung findet dort statt, wo ein Oberstimmenmelisma in anderen Handschriften durch Ausfall oder starkes Verstümmeln (. . .) zusammengedrängt wird. Die andere Art findet man

dort, wo ein *organum* durch eine Klausel ersetzt wird“ (*MüA*, S. 84, Anm. 3).

Wichtig ist außerdem, was *D.* über die mehrfache Durchführung des Tenor-c. f. in den Klauseln schreibt (*MüA*, S. 116), und die Aufzählung der Klauseln mit mehrfacher Durchführung in den Hauptfassungen der Meßchoralbearbeitungen in *F* (*W*₂) gegenüber *W*₁ (*MüA*, S. 106, Anm.). In der Bezeichnung der Klauseln ist *D.* konsequenter als Ludwig (vgl. die Aufstellungen *MüA*, S. 126 ff., Anm.). Die diesbezüglichen Tabellen in der Ausgabe von *MüA* versprechen besonders viel für das neue Repertorium. Daneben begegnet noch eine Anzahl interessanter Bemerkungen, z. B. *MüA*, S. 100: daß die ersten Teile der Choralbearbeitungen wenig von der Klauselkomposition berührt wurden; S. 102 über eine typische Kadenzformel (scheinbarer Eintritt einer dritten Stimme? — Handschin); S. 104: Klausel *me* (*a*) in *M* 54: *W*₁ durch Stimmenreduktion aus dreistimmiger älterer Fassung gewonnen?; S. 110, Anm. 1; S. 114: rhythmisch straffer Tenor nicht immer jüngere Fassung; S. 119: nicht alle Klauseln in *W*₁ sind Leoninische Fassungen.

Zu Anmerkung S. 94 ist aber wohl zu bemerken, daß der Emmeramer Anonymus und Anonymus 4 lediglich ausführen, daß sie möglichst in der Art der Alten vorgehen wollen. Alle weiteren Schlüsse aus ihren Ausführungen scheinen mir also problematisch. S. 95, Schluß der Anmerkung 2 von S. 85, könnte falsch verstanden werden: Leonin war doch wohl mehr Komponist ganzer Organa, als von Klauseln.

In den Übertragungen der Choralbearbeitungen fehlen S. 188 die Schlußsilben von (*Ve-*)*ni* und (*Hero-*)*des*. S. 192 ist das unterste System mit *M* 54: *MüA*, *W*₂, statt *M* 54: *F*, *F* 203 und *W*₂ überschrieben. S. 196 fehlt zu Anfang der beiden oberen Doppelsysteme die Silbe *me*. S. 208/209 fehlen in der Fassung *M* 48: *W*₁ unter Takt 69 die Noten *d'*—*e'* (Viertel—Halbe), und der leere Takt 79 ist wie folgt zu füllen:



S. 214 müßte das *a* des Tenor-c. f. in der Fassung *M* 48: *W*₁ eine punktierte Ganze sein, und nach dem folgenden *g* (unter Takt 131) fehlt ein Silbenstrich. S. 219 fehlt in Takt 181, *M* 48: *W*₁ die Silbe (*longitu-*)*di(-nem)*. (Photos der Hss.)

F und *W*₂ standen mir für weitere Vergleiche leider nicht zur Verfügung.)

Die Bedeutung der Silbenstriche (Pausen? — und wenn Pausen, von welcher Geltungsdauer?) — ist durchaus noch nicht geklärt. So ergeben sich in den Übertragungen Stellen wie S. 194 (*W*₁), wo sich das Melisma der Oberstimme in Takt 133 durchaus noch auf die Note *g* des Tenor-c. f. bezieht, diese aber bereits durch eine Pause, im Ms. ein „Silbenstrich“, unterbrochen ist. (Zur Bedeutung der Silbenstriche in der Musik der frühen Notre-Dame-Schule vgl. Fr. Zamminer, *Der Vatikanische Organum-Traktat* (Ottob. lat. 3025), *Organum-Praxis der frühen Notre-Dame-Schule und ihrer Vorstufen*, Tutzing 1959, S. 101 u. ö.)

Fraglich ist z. B. auch, wie die über gewisse Tenor-c. f.-Noten hinausragenden Melismen musikalisch aufzufassen sind (z. B. S. 192, die beiden oberen Doppelsysteme).

Was den Rhythmus anbelangt, so schreibt D. selbst (*MüA*, S. 115/116, Schluß von Anm. 3, S. 114): „Die Probleme der rhythmischen Übertragung der Notre-Dame Choralbearbeitungen sind noch nicht ganz gelöst und in mehreren Fällen kann man die Gliederung der Ligaturen nach verschiedenen, verfechtbaren Schemata transcribieren.“

Eine endgültige Lösung der Rhythmus- wie der vorher genannten Probleme dürfte jedoch unerreichbar sein. Jede Übertragung alter Musik, wie z. B. der Notre-Dame-Schule, in moderne Notation stellt, ebenso wie die Übersetzung eines fremdsprachigen Textes, eine Interpretation der Vorlage dar.

Die verschiedenen Durchführungen der Klauseln innerhalb der Organa mit „2x“ usw. zu bezeichnen, ist irreführend. Man sollte zu diesem Zweck nur Indices verwenden. — Was *W*_{1h} usw. bedeutet (z. B. S. 187), ist leider nirgends erklärt. Die Angaben zu den einzelnen Kompositionen, bzw. deren handschriftlichen Versionen sind innerhalb der Ausgabe zu sehr verstreut: im Besprechungsteil, innerhalb der Kompositionen (Organa) und unterhalb dieser. In der Besprechung der Organa, besonders S. 103 ff., wären mehr Taktangaben zu machen gewesen.

Die vergleichende Lesung der untereinander gesetzten Übertragungen der Choralbearbeitungen M 48 und M 32 (sowie M 47) mit ihren handschriftlichen Versionen wird dadurch sehr erschwert, daß die verschiedenen Fassungen fast immer in verschiedener Reihenfolge untereinander gesetzt sind.

Die ziemlich einleuchtende Rekonstruktion der ältesten Fassung der Choralbearbeitungen bedürfte noch weiterer Begründung durch musikalische Kriterien. Aber gerade hier sind noch viele Fragen offen (trotz S. 100, Anm. 1). Hinsichtlich des Ausmaßes an Kolorierung scheint es zwischen Organum und Diskant Zwischenstufen gegeben zu haben. Im klanglich-räumlichen Bereich aber scheinen zwischen beiden Arten wirkliche Unterschiede zu bestehen. So scheinen sich die Stimmen in den Organalpartien mehr im Raum der Quart und Quint, in den Diskantpartien mehr im Abstand der Oktav zu bewegen, ja in den Diskantpartien scheint die Quart als Zusammenklang gemieden (vgl. zum Unterschied zwischen Organum und Diskant die Dissertation des Rez., *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.—15. Jahrhunderts* — Maschinenschrift —, Heidelberg 1953, Traktatgruppen A und B). Interessant ist in dieser Hinsicht, daß M 54 in *W*₁ und *MüA* im Einklang, in *F* und *W*₂ in der Oktav schließt (vgl. *MüA*, S. 200 und darüber S. 107^m daselbst). Mindestens deuten diese Unterschiede verschiedene Entstehungszeiten der betreffenden Sätze an. Die Ausgabe der Motetten in *MüA* (einschließlich der Wolfschen Fragmente) ist vor allem im Hinblick auf die Geschichte der frühen französischen Motette sehr zu begrüßen.

Besonders ausführlich ist D. in den Beschreibungen der einzelnen Motetten auf die Tenor- (Clausulae-) und Refrain-Beziehungen eingegangen. Auch hier finden wir im Vorbericht einige sehr wichtige Bemerkungen: S. 39 die Feststellung, „daß keine Belege (dafür) vorhanden sind, ob die Motetten . . . auch auf dem Kontinent je in die Choralbearbeitungen eingefügt wurden, oder ob sie . . . nur unabhängige Kompositionen gebildet haben“; S. 46 die Bemerkung, daß „die Anwendung einer Reihe doppeltaktiger Tenortöne ein Charakteristikum der Choralbearbeitungen der Responsorien zu sein“ scheint; S. 47 f. die Feststellungen über die Motette Nr. A 4; S. 57 die Anregung „Man soll den Versuch unternehmen, Tenores zu den in *W*₁ singulären Conducten zu setzen, um zu sehen, ob diese Kompositionen reduzierte Fassungen sind“; S. 60 f. die Bemerkungen über die Transposition der Melodien von Refrains und das Vorherrschen der Quart als Konsonanz im zweiten Teil der Motette Nr. A 26; S. 64 f. die Bemerkungen

kungen über das Verhältnis des französischen Motetus-Textes von Nr. B 4 als das eines Tropus zum Text des Tenor-c. f.; S. 66 f. die Feststellungen über das Verhältnis von Motette und Klausel; S. 68 f. die Bemerkung, daß die Quelle der Motette Nr. B 12 wohl eine verlorengegangene dreistimmige Klausel in einer Choralbearbeitung ist.

Es finden sich aber auch einige wegen ihrer Allgemeinheit ungenaue Bemerkungen: So wäre (S. 37) zu zeigen, bei welchen mittelalterlichen musikalischen Gattungen meistens zuerst die Musik, bei welchen meistens zuerst der Text vorhanden war. Problematisch ist auch, (S. 38) zu behaupten, die Motette sei die einzige im Verlauf der Musikgeschichte ihre Identität wahrende Gattung gewesen.

Die Mutmaßung über die Anzahl der mit dem weitaus größten Teil des Ms. MüA verlorenen Motetten setzt voraus, daß die ganze erste Reihe von Ersatzklauseln von F darin motettisch bearbeitet war (S. 42^u). Die S. 67, unter Motette Nr. B 8, geäußerte Vermutung D.s ist richtig.

Zu den Übertragungen der Motetten ist zu bemerken:

S. 139 fehlt im Tenor-c. f., Takt 2, ein Silbenstrich. S. 183 ist der Beginn der zweiten Durchführung des Tenor-c. f. in der Motette Nr. B 10 ausnahmsweise angezeigt. Bei den Motetten Nr. A 14 und 17, sowie B 1/2/3 ist aber noch nicht einmal im Revisionsbericht (S. 53, 55 und 63) erwähnt, daß der Tenor-c. f. zweimal durchgeführt wird (vgl. H. Tischler, *Musical Quarterly* XLV, 1959, 401).

S. 46 erwähnt der Hrsg. ganz nebenbei, daß der c. f. in der Motette MüA, Nr. A 2 nicht eine Quint tiefer transponiert sei, wie in den meisten späteren Motetten. Im oben (S. 496) angedeuteten Sinn wäre aber zu fragen, ob die später übliche Quinttransposition des c. f. nach unten nicht ein Mittel darstellte, jene Weiträumigkeit der Stimmen im Diskant (in der Motette) herzustellen. Organa, Clausulae und Motetten wären unter diesen Gesichtspunkten einmal im Zusammenhang zu untersuchen. Der Unterschied zwischen Clausula und Motette war ja offenbar zunächst kaum musikalischer Natur, sondern mehr nur textlicher (weil die Erforschung der Motette immer wieder im Philologischen erstarrt). Selbst wie die nachträgliche Textierung einer Clausulaoberstimme diese verändert, wurde meines Wissens noch kaum untersucht.

Ebenso verdienstlich, wie die soeben besprochene Ausgabe von MüA sind auch die beiden anderen hier zu besprechenden Veröffentlichungen.

Etwas merkwürdig mutet die Zusammenkoppelung des wahrscheinlich englischen Fragments Paris B. N. lat. 11 411 mit dem Ms. Clayette, das zwar einige wahrscheinlich englische Motetten enthält, aber doch rein französischen Ursprungs ist, zu Heft Nr. 4 an, nachdem man neuerdings bestrebt ist, französisches und englisches Mittelalter auseinanderzuhalten. Vermutlich sollten jedoch Heft Nr. 4 und 5 etwa denselben Umfang haben.

In der Besprechung von Paris, B. N. lat. 11411 (Cl, S. 6 f.) vermißt man einen Hinweis auf das vermutlich ebenfalls englische, von Handschin (*Gregorianisch-Polyphones aus der Handschrift Paris, B. N. lat. 15129*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, [1930], 60 ff.) ausführlich besprochene Fragment, das mit dem von D. veröffentlichten verwandt zu sein scheint.

Es ist schade, daß sich das Institute of Mediaeval Music offenbar nicht entschließen konnte, einmal das ganze Worcester-Corpus in Faksimile zu veröffentlichen, obwohl D. als Hrsg. bedauert (*Worc*, S. 6), daß die bisher gebotenen Faksimiles so verstreut veröffentlicht sind. Die Trennung nach den beiden großen Abteilungen Worcester Add. 68 und Oxford, Lat. lit. d. 20 wäre jedoch zu rechtfertigen, wenn diese beiden Teile jeweils ohne Rücksicht auf ältere Veröffentlichungen ganz geboten würden. So aber fehlen im Falle Worcester Add. 68 sogar „durch Versehen“ einige Seiten. Die Tabelle zur Auffindung der bisher veröffentlichten Faksimiles (S. 7 ff.) enthält Fehler; unter XIX (S. 8) muß es gegen Schluß heißen:

c 2 ^v	WMH 38
b 2 ^r	41
b 2 ^v	(fehlt)
a 2 ^r	42
a 2 ^v	43/WMH 124 (doppelt)


Außer den „durch ein Versehen“ unveröffentlicht gebliebenen Seiten fehlt also bis jetzt aus Fragment XIX fol. b 2^v, während a 2^v doppelt vorhanden ist.

Nach der Tabelle von Worcester Add. 68 (S. 80) soll Fragment XXVIII fol. a 1^v = Oxford, Lat. lit. d. 20 (S. 8^u) als Faksimile wartenden Ausgabe von Lat. lit. d. 20 als

Tafel GG erscheinen, nach der Tabelle von Oxford, Lat. lit. d. 20 (S. 8^u) als Faksimile H, während Lat. lit. d. 20 fol. 28^v als Tafel GG angezeigt ist.

Die Blätter von Worcester Add. 68, Fragment XXXV sind gegenüber der Ausgabe der Worcester-Fragmente von D. (s. o. S. 494) neu geordnet, ohne daß dies im Text angezeigt wäre.

Die Übertragungen der Motetten in Westminster Abbey 33327 sind teilweise fehlerhaft: Nr. 1, Takt 44, zweitoberste Stimme fehlt Brevis e'. Nr. 2, Takt 17, zweitunterste Stimme: Die erste Note heißt e', nicht d'.

Soll man  wirklich triolisch übertragen? Nr. 3, Takt 20—32 sind alle Stimmen fehlerhaft übertragen. Bei richtiger Übertragung entsteht vor allem der Septklang in Takt 28 nicht (vgl. Faksimile). Nr. 5: Die Longruppe *gef* im Tenor-c. f. erscheint nicht ab Takt 25 zweimal, sondern ab Takt 9. Dementsprechend müssen alle Tenor-c. f.-Gruppen von Takt 13 bis Takt 28 um drei Takte nach hinten verschoben werden, so daß sie sich bis Takt 31 erstrecken (vgl. E. Apfel, *Studien zur Satztechnik der mittelalterlichen englischen Musik*, Heidelberg 1959, Teil 1, Kap. I, Anm. 22, diese Anmerkung ist in vorstehendem Sinn zu ergänzen). Es seien noch einige sich auf alle drei Veröffentlichungen beziehenden Bemerkungen gestattet:

Die Zweisprachigkeit der Einleitungen usw. leuchtet nicht ein. Es ist doch wohl anzunehmen, daß auch der interessierte deutsche Wissenschaftler einen englischen Text zu lesen versteht. Vielleicht fühlte sich aber D. als Schüler Handschins und besonders als an mittelalterlicher Musik interessierter Forscher der deutschen Musikwissenschaft (Ludwig) verpflichtet. In diesem Falle müßte jedoch, wenn man von der durch die Zweisprachigkeit bedingten Verteuerung der Ausgaben absieht, der deutsche Text einwandfrei verständlich sein. Leider gilt aber für ihn noch mehr, was Tischler in seiner Besprechung der Ausgabe von MüA, *Musical Quarterly* XLV (1959), 400 über den englischen sagt. Fehler, wie „Forscher“ statt „Erforscher“ (MüA, S. 13), „Florenzer“ statt „Florentiner“ (MüA, S. 16), „Incipien“ statt „Incipits“ (MüA, S. 18), „polyphonisch“ statt „polyphon“ (MüA, S. 37), „meines Achstens“ statt „meines Erachtens“ (MüA, S. 46),

„verhinderte“ statt „hinderte“ (MüA, S. 49), „verdorben“ statt „verderbt“ (MüA, S. 58), „vollstreckt“ statt „erstreckt“ (MüA, S. 128), „erstklassisch“ statt „erstklassig“ (MüA, S. 137) sieht man dem in einer fremden Sprache Schreibenden noch gerne nach, nicht mehr aber, wenn es z. B. heißt: „Doch sind dabei alle Probleme der Quellenforschung nicht gelöst“, statt „Doch sind dabei nicht alle...“ (MüA, S. 8). Andere Sätze bleiben auch bei liebevollem Lesen unverständlich. Man muß immer auch den englischen Text heranziehen, der nach Tischler (s. o.) wiederum ohne den deutschen unverständlich bleibt. Sinnlos dürfte aber geradezu sein, Anmerkungen, die nur Stellenangaben enthalten, das Literaturverzeichnis in MüA, S. 10/11, sowie das Verzeichnis der Choralbearbeitungen, S. 18/19, zweisprachig zu bringen. Fehler im Lateinischen, wie „incipunt“ (MüA, S. 187) und „Alteri versiones“ (MüA, S. 218) mögen Schreib- oder Druckfehler sein. Die Zahl der Druck- und Schönheitsfehler in MüA ist recht erheblich: Z. B. muß es S. 49^u heißen „nach unten caudiert“, nicht „nach oben“; S. 79, bei 4.) muß es heißen „Pater sancte“, nicht „Per sancte“; S. 94 fehlt im deutschen Anmerkungs-text eine Zeile (Zeile 11). Abkürzungen wie „Con“ für „Conductus“ sind sprachwidrig (Cl, S. 9). Irreführend ist die Bezeichnung „cantus prius factus“ für c. f. (MüA, S. 69). Ein „cantus prius factus“ ist ein ad hoc, d. h. für die geplante Komposition geschaffener Tenor, während man Vorlagen aus dem älteren mittelalterlichen Melodiengut als c. f. bezeichnen sollte.

Unkorrekt in einer wissenschaftlichen Ausgabe ist, den c. f. einer Motette nach dem Liber Usualis anzugeben (Worc, S. 15). In der Ausgabe des Graduale Sarisburiense sind nicht die Blätter numeriert, wie man nach D., MüA, S. 97, Anm. 1, annehmen müßte, sondern die Seiten (Tafeln) gezählt. Die photographischen Reproduktionen sind in Cl und Worc nicht gerade gut, wobei aber im Falle von Worc der schlechte Zustand der Fragmente zu bedenken ist. Die Faksimile-Ausgabe der Hs. Cl von Gennrich (*Ein altfranzösischer Motettenkodex*, Darmstadt 1958) die nicht viel mehr als ein Drittel der amerikanischen Ausgabe kostet, ist jedenfalls besser lesbar als die amerikanische. Ernst Apfel, Heidelberg

Robert de Handlo. Translated and Edited by Luther Dittmer (= Musical Theorists in Translation, Volume 2). Institute of Mediaeval Music, Brooklyn (1959), 44 S.

Mit den 1326 abgeschlossenen *Regulae cum maximis magistri Franconis, cum additionibus aliorum musicorum* des Engländers Robert de Handlo übernimmt Dittmer eine für die Notationskunde aufschlußreiche Quelle in die Reihe seiner Übersetzungen. Anschaulich gegliedert und von einfacher Sprache, führt dieser Traktat den Leser in das Studium der zeitgenössischen mensuralen Notationspraxis und der *Modi musici* ein. Seine Überlieferung gründet sich auf eine Abschrift aus dem 18. Jahrhundert (British Museum: Additional 4909), welche von Coussemer (Scriptores I, 383–403) als Editionsgrundlage benutzt wurde.

Obwohl D. wiederum eine zuverlässige Darstellung der behandelten Materie gelungen ist, steht dem — mit vereinzelt Ausnahmen — auch hier eine sehr freie, philologisch oftmals fehlerhafte oder ungenaue Übersetzung entgegen. Fraglos muß die englische Version der Phrase „*et pro vita scriptoris Deum intente ora*“ (Couss. p. 403b): „*and pray God for the preservation of the Holy Scriptures*“ (p. 44) auf absolutes Unverständnis stoßen und erhebliche Zweifel am Wert der Arbeit aufkommen lassen (von den Lateinkenntnissen des Übersetzers ganz zu schweigen).

Eine gute Lösung findet indessen die Frage der in den Textvorlagen weitgehend mangelhaft mitgeteilten Notenbeispiele. Hier nimmt D. nach dem jeweiligen Sachzusammenhang sinnvolle Korrekturen vor und ersetzt, wo notwendig, die alten Exempel durch neue. Gleichzeitig fügt er fast durchgehend ihre modernen Entsprechungen hinzu. Zur praktischen Illustration der von Handlo erwähnten *signa rotunda* ist der Arbeit ein Faksimile aus einer englischen Quelle des 14. Jahrhunderts (London, Westminster Abbey 12185) nebst Spartierung beigegeben. Für textkritische Vergleiche bietet eine Konkordanzentabelle der Franco-Zitate wichtige Anhaltspunkte.

Corrigenda: Pag. 5 Maxim 2 Zeile 2: lies „*longae rectae*“ statt „*longae erectae*“ (Couss. p. 383b); p. 10 Rule VI Notenbeisp.: In der Übertragung gehört an Stelle der 6. Note eine Viertelpause; p. 11 Rule XI Zeile 1–9: Der Übersetzer hat nicht erkannt, daß die lateinische Vorlage in Form einer Frage mit Antwort aufgebaut ist:

Sed quid si... (?) ; respondeo... (Couss. p. 386b); p. 11 Rule XI Zeile 1: lies between two longae (Couss. p. 386b); p. 13 Rule IV Zeile 3: lies between two and three, or three and two (Couss. p. 387b); p. 25 Rule IV: Die Übersetzung ermangelt des im lateinischen Text befindlichen Passus: nec in sinistra primi puncti parte aliquis tractus invenitur (Couss. p. 392a); p. 25 Rule VIII Zeile 4: Das den lateinischen Text einleitende Licet (Couss. p. 393a) ist eine Konjunktion und bedeutet although (wenngleich). Als Notenexempel sind die (gedruckten) Ligaturen aus Rule IX (p. 26) unter Rule VIII einzusetzen; p. 27 Rule XVII Zeile 1: lies of an oblique figure sine proprietate may (Couss. p. 394a); p. 27 Rule XVIII: Nach dem lateinischen Text muß Zeile 2 lauten: ascending ones however in no case, as... (Couss. p. 394a); p. 30 Rule V Notenbeisp.: Die 1. Ligatur ist als ligatura binaria ascendens zu lesen; p. 34 Rule X Zeile 3: lies brevis conjungens statt brevis conjugens (Couss. p. 397b); p. 37 Rule VII Notenbeisp.: ergänze in der Übertragung nach der 1. Triole eine Viertelpause; p. 38 Maxim 1 (oben): Nach dem lateinischen Text muß Zeile 5–6 lauten: C. A plica of a brevis has the durational value of a minorata, and if it is altered, its plica will have the value of a smaller semibrevis (Couss. p. 400a); p. 38 Zeile 13–14: Die Übersetzung (... which concerns itself with the rest made by the pausing of the voice) wird dem lateinischen Text (Couss. p. 400a: ... de pausis que vocem omissam faciunt) nicht gerecht; p. 41 Maxim 4 Zeile 3: lies the following individual brevis (Couss. p. 401b).

Karl-Werner Gumpel, Freiburg i. Br.

Zehn datierbare Kompositionen der *Ars nova*, hrsg. von Ursula Günther Schriftenreihe des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg, hrsg. von Prof. Dr. H. Husmann, Heft II, 1959). Im Selbstverlag des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Hamburg. 27 S.

Als Ausschnitt aus ihrer ungedruckten Dissertation (Hamburg 1957) veröffentlicht Ursula Günther im vorliegenden Heft 10 Werke aus der Spätzeit der französischen *Ars nova*. Es wird damit in begrüßenswerter Weise die von Apel, *French Secular Music of the late Fourteenth Century*, Cambridge-Mass., 1950, vor wenigen Jahren herausgebrachte Sammlung von französischen Kompositionen der zweiten Hälfte des 14. Jahr-

hundert erweitert. Der Wert des Heftes wird dadurch erhöht, daß für alle 10 Werke (7 Balladen und 3 Rondeaux) gewisse mehr oder weniger präzise Datierungsmöglichkeiten bestehen. Für Nr. 1—6 hat 1376, das Jahr der Abfassung des Inhaltsverzeichnisses der verlorenen Hs. La Trémoille, als terminus ante quem zu gelten. Die übrigen vier Werke lassen sich durch Angaben des Schreibers (Nr. 7) oder durch im Text erwähnte Ereignisse (Nr. 8) und durch Namen (Nr. 10) oder Namenshinweise (Nr. 9) datieren. Die Sammlung vermittelt überdies einen, wenn auch nicht umfassenden, so doch symptomatischen Einblick in den Stil der französischen Musik kurz vor und nach Machauts Tod.

Die Übertragungen sind sorgfältig, die nötigen Emendationen zu diesen oft nicht einfach zu lesenden Stücken musikalisch sinnvoll. Auch vermittelt die Ausgabe, bei aller Lesbarkeit für den Nichtspezialisten, doch die wesentlichsten Einblicke in die Originalnotation. Gut gelöst ist die oft recht schwierig zu beantwortende Frage nach Modus- oder Tempusnotation: Für die Nummern 3, 4 u. 7 wurden Longa-, für die übrigen Stücke Brevis-Takte gewählt.

Neben den sechs ersten anonym überlieferten Stücken erscheinen in der Sammlung Werke von Vaillant, Egidius, Meyhuet de Joan und Filipoctus de Caserta. Stilistisch heben sich besonders die Nummern 2 bis 4 von den Nummern 8 bis 10 in charakteristischer Weise ab. In den Nummern 2 bis 4 und wohl auch in Nr. 6 ist der Machautstil noch unmittelbar spürbar. Besonders die Nummern 3 und 4 können wohl als Werke von Machaut-Schülern angesprochen werden. Man vergleiche mit den genannten Stücken etwa die auf Machauts Tod verfaßte Ballade von Andrieu. Einen interessanten Spezialfall, vor allem in formaler Hinsicht, stellt das Rondeau Nr. 1 dar („*Jour à jour la vie*“). Es handelt sich hier um einen erweiterten Rondeau-Refrain, der in eigenartiger Weise rhythmisch-metrisch nach dem Schema A—B—A || B—A—B—A gegliedert ist, wobei A im tempus imperfectum, B im tempus perfectum steht. Dadurch wird eine sinnlich leicht faßbare Form geschaffen, die sich vom manieristischen Stil der unter Nr. 8 bis 10 gebrachten Stücke deutlich abhebt. Wenn auch zu vermuten ist, daß bei diesem Stück weitere Textstrophen in der Quelle fehlen, so bestätigt sich hier doch wiederum die vom Schreibenden verfochtene These, daß die

Stilentwicklung des späten französischen 14. Jahrhunderts nicht einfach linear von Machaut über den komplizierteren Spätstil zu einem „modernen“ vereinfachten Stil geführt hat. Vielmehr ist anzunehmen, daß verschiedene Stilarten nebeneinander bestanden haben müssen. Es ist ja wohl nicht von ungefähr, daß die im manieristischen Stil gehaltenen Nummern 8 bis 10 der Sammlung dem avignonesisch-aragonesischen Kreis angehören.

Bei den Nummern 5 und 7 stellt sich die Frage nach dem italienischen Einfluß, der in den Figurationen und in der zwar nur spärlich anzutreffenden Imitation zu suchen ist. Nr. 5 insbesondere steht dem Stil des mit Avignon in Beziehung befindlichen Filipoctus de Caserta nicht allzufern. Nr. 7 stellt stilistisch eine interessante Mischung von vereinfacht linearer Stimmführung mit rhythmisch gegeneinander verschobenen Stimmen dar. Für einen kurzen Moment (Takte 47 bis ca. 52) fühlt man sich an die italienische Caccien-Technik erinnert. Sehr schön illustriert Nr. 10 (von F. da Caserta) die hin und wieder im avignoneser Kreis zu beobachtende französisch-italienische Stilmischung: auf der einen Seite ständiger Metrumwechsel, Synkopierungen und intricate Polyphonie, auf der anderen Seite jedoch einzelne spezifisch italienische Figurationen.

So bildet das 22 Musikseiten umfassende Heft einen beispielhaften Ausschnitt aus einer der interessantesten Phasen der spätmittelalterlichen Musik. Eine nur wenige Zeilen umfassende Einführung und eine Seite quellenkritischer Anmerkungen umrahmen den musikalischen Hauptteil dieser Publikation. Für den Anmerkungsenteil sei hier lediglich der Wunsch ausgesprochen, es möchte der Standort der Werke in den Hss. durchgehend auch mit folio-Zahlen und nicht nur mit Nummern bezeichnet werden. Dies jedenfalls solange, bis daß für alle zu zitierenden Quellen zuverlässige und als allgemein bekannt vorauszusetzende Inventare bestehen. Kurt v. Fischer, Zürich

Antoine Brumel: Missa pro Defunctis zu vier Stimmen, hrsg. von Albert Seay (Das Chorwerk, Heft 68), Wolfenbüttel 1959, Mösel-Verlag. 24 Seiten.

Im Vorwort (S. III—IV) gibt S. einen knappen Überblick über Brumels Biographie und über die Quellen u. a. des vorliegenden, zuerst 1516 erschienenen Requiems. Aus der

Art von dessen Zusammensetzung und Choralbehandlung — gerade gegenüber vergleichbaren Totenmessen der Zeit um 1500 — schließt der Hrsg., das Werk sei wohl für italienische (vielleicht Ferrareser) Verhältnisse komponiert worden. Wertvolle auführungspraktische Hinweise runden die Ausführungen ab. (S. IV, dritter Absatz, Zeile 4, ist „der choralen [statt „vokalen“] Vorlage“ zu lesen.)

Das Werk besteht aus den sechs Sätzen *Introitus* (mit Tenor-Intonation: „Requiem“), *Kyrie*, *Dies irae* (aus sieben figuralen Teil-Sätzen, deren vier mittleren je zwei ungeradzahlige Textstrophen zugeordnet sind), *Sanctus*, *Agnus* und *Communio*, diese mit Choral-Intonation beider Unterabschnitte. Es steht durchgehend im tempus imperfectum diminutum. Die überwiegend schlichte Schreibweise ist mit ihren durchweg ruhigen Metren und der andererseits doch vielfach kunstvollen Kontrapunktik dem Text angemessen; die an Pausen sehr arme Vierstimmigkeit wird lediglich in der 5. beziehungsweise 15. Strophe des *Dies irae* (Oberstimmen-Duo) verlassen. Breite Akkordik zeigen besonders „*Et tibi reddetur . . .*“ (*Introitus*, S. 4), *Sanctus* (S. 18 ff.) und *Agnus* (S. 21 f.), während die *Communio* relativ am bewegtesten gehalten ist. Der häufige Gebrauch der Wechselnote fällt auf. Die Übertragung verwendet Mensur-Zwischenstriche und verkürzt die originalen metrischen Werte auf die Hälfte, die Longaform der Finales wird stets beibehalten. Zusatz-Akzidentien stehen über den betreffenden Noten, und Ligaturen der Quelle — es scheint die Antiquis-Ausgabe von 1516 zugrunde gelegt zu sein — werden im Neudruck durch die üblichen eckigen Klammern angedeutet. Ein Revisionsbericht fehlt. Der Hrsg. hat sich (siehe S. IV) bei der Textunterlegung an die choralen Vorlagen angelehnt und von Wort- oder Wortgruppen-Wiederholungen fast ganz abgesehen (Ausnahme: S. 24, Tempus 34 f., Discantus und Tenor). Dies führt allerdings vielfach zu überlangen Melismen, und man hätte vielleicht gerade nach unterbrechenden Pausen oder auf kurzen Endsilben (zum Beispiel S. 1, T. 12—14, Tenor; S. 3, 50 ff., besonders Altus) und bei Tonrepetitionen (etwa S. 23 f., T. 20 ff., Bassus) doch Textwörter wiederholen sollen. Die andeutungsweise Zuhilfenahme der Scheringschen „Instrumental-Hypothese“ (S. IV, dritter Absatz, Zeile 4 f.) vermag nicht zu überzeugen.

Den Satzanfängen hat der Hrsg. die „Vorsätze“ vorausgestellt, doch enthalten diese meist nur die originalen Schlüssel und Mensurzeichen. Allein am *Introitus*-Beginn sind die ersten Noten der Quelle beigefügt (dem Stecher ist freilich die Ligaturenform nicht ganz gelungen), so daß das Verkürzungsverhältnis des Werkes abgelesen werden kann. Die Übertragung verwendet nur die „modernen“ Violin- und Baßschlüssel, für Altus und Tenor den oktavierenden G-Schlüssel. Akzidentien werden im allgemeinen wohlthuend sparsam, doch nicht puristisch-selten hinzugesetzt; so werden sie u. a. auch nicht auf Kadenz mit Baßklausele beschränkt. Beispielsweise S. 2, Tempus 40/1, Superius, würde man allerdings *b* erwarten, S. 3, T. 57/2, Altus, und S. 4, T. 31, Tenor, desgleichen. Auf S. 5, T. 11/2, Diskant, wäre es zu fordern, S. 6, T. 54/1 und 55/1, Außenstimmen, *b*, S. 8, T. 19/1, Superius, *fis'*. Die Bedeutung der zwei Kreuzchen über den Noten des Altus auf S. 7, T. 87, wird nicht erläutert. Im ganzen jedoch kann man die wertvolle Veröffentlichung durchaus dankbar begrüßen.

Hans Haase, Kiel

Clément Janequin: Zehn Chansons zu vier Stimmen, hrsg. von Albert Seay (Das Chorwerk, Heft 73), Wolfenbüttel 1959, Mösel-Verlag. IV, 24 S.

Das instruktive Vorwort gibt einen Überblick über Janequins Leben und geht kurz auf die Werküberlieferung ein. Der Hrsg. rechtfertigt vorliegende Veröffentlichung damit, daß vornehmlich weniger bekannte Chansons ausgewählt worden sind, die zudem „weitaus charakteristischer für den genialen Komponisten“ seien als die meisten der in früheren Neudrucken mitgeteilten (S. III). An einige Bemerkungen zu einzelnen Stücken der Ausgabe schließen sich kurze Erläuterungen der Editionstechnik des Heftes und der Übersetzungen, anscheinend vom geschäftsführenden Hrsg. der Reihe eingeschoben, und eine Quellenübersicht an.

Der leichtfüßigen, viel mit Geringstimmigkeit (Bicinien!) arbeitenden Nr. 1, in der selbst Fusae als Silbenträger auftreten (Tenor, Tempus 47), folgen mit den Nrn. 2—4 dichtergefügte Sätze, welche auch vom contrapunctus simplex Gebrauch machen und deren letzter recht reich an Imitationen ist. Dessen Initium weist auch eine außergewöhnliche tonale Ordnung der Einsätze

auf. Das homorhythmische Tanzlied Nr. 5 zeigt zwischen die kompakten Abschnitte eingeschobene dreistimmige Partien mit geteilten Diskanten; sein Tempus (ϕ 3) wird, ohne Angabe der „Schlag-Einheit“, als $\frac{6}{4}$ übertragen. Die nächsten vier Chansons stehen der Gruppe Nr. 2—4 nahe. Unterschiede finden sich besonders in den Mischungsverhältnissen von Syllabik und Melismatik, von imitatorischen und akkordischen Elementen. Ketten plappernder Semiminimen (Nr. 8) sind recht selten. Die Stücke zeichnen sich meist durch formale Geschlossenheit aus. Die übertrieben lange Wiederholung der vielmals wiederaufgenommenen Endzeile von Nr. 9 — mehr als die Hälfte des Umfangs einnehmend — ist hingegen textlich begründet, ein adäquates Mittel zur Verdeutlichung der (gewiß ironisch gemeinten) Überschwenglichkeit. An der wieder stark imitatorischen, dennoch sich leicht und „durchsichtig“ gebenden Nr. 10 fallen die mannigfaltigen motivischen Beziehungen besonders auf. (Des Altus wegen hätte man in prima und secunda volta auch die vorletzte Mensur einbeziehen sollen.)

Die im ganzen ausgezeichnete Edition gibt Verkürzung der metrischen Werte auf die Hälfte, auch der proportionales. Beim „Umschlagen“ des Tempus von ϕ 3 in ϕ mitten in der Mensur sollte allerdings besser auf die Zwischenstriche (Nr. 5, T. 33) verzichtet werden. Hinsichtlich der Akzidentiensetzung ist lediglich zu bemerken, daß S. 6, Diskant, T. 16/4, unmöglich *ais'* sein kann — dies ergibt eine jener Zeit fremde Fortschreitung der Außenstimmen von *c' h'* nach *c' ais'* —, sondern *a'* bleiben muß; dagegen ist S. 12, unterer Diskant, T. 26/4, das *g'* durch hinzuzufügende Diesis zu erhöhen. Andererseits sind nicht selten in den Vorsätzen Fehler stehen geblieben (Nr. 2, 3, 4: F-Schlüssel auf der dritten Linie; Nr. 6, Altus: C-Schlüssel auf der dritten Linie; Nr. 5, Diskant: *a'* statt *g'*; Nr. 8, Altus: Minima statt Semibrevis, falls nicht der Hrsg. sich genötigt gesehen hat, etwa eine in der Quelle doch vorhandene Semibrevis in zwei Viertel zu zerlegen, was infolge Fehlens eines Kritischen Berichtes nicht zu entscheiden ist). Wo deutsche Übersetzung und französischer Text in der Silbenzahl voneinander abweichen, sei vorgeschlagen, 1. zwei Stichnoten mit Caudierung in umgekehrter Richtung wie die eine originale Note zu setzen, wofern das Deutsche eine Silbe mehr hat (statt nur einer Stichnote

in eckigen Klammern); 2. wenn das Französische eine Silbe mehr hat, so verwende man bei Tonrepetitionen besser eine Stichnote des zusammengezogenen Wertes oder — bei Achteln auf verschiedener Tonhöhe — zusätzliche Balken in umgekehrter Cauda-Richtung (statt der gestrichelten Bindebögen) für die deutsche Textsilbe. (Dies gilt übrigens für die Chorwerk-Hefte durchweg.) Solche geringfügigeren Einzelheiten vermögen indessen den Wert der Ausgabe, zumal für die Praxis, nicht zu schmälern.

Hans Haase, Kiel

Constantius Festa: Hymni per totum annum 3, 4, 5, 6 vocibus, transcripsit et curavit Glen Haydon (Monumenta Polyphoniae Italicae. Vol. III). Rom: Pontificum Institutum Musicae Sacrae 1958. XIV, (VIII), 192 S.

Nach einer Pause von zweiundzwanzig Jahren wird die Denkmälerpublikation des päpstlichen Kirchenmusik-Instituts, deren zweiter Band ebenfalls Costanzo Festa gewidmet war, mit der vorliegenden Ausgabe aller Vesperhymnen des vatikanischen Kapellsängers fortgesetzt. Die Bedeutung dieser dreißig zu einem Jahreszyklus geordneten Sätze mit ihren 91 Strophen, die, wie üblich, meist alternierend zu den nicht polyphonierten Choralstrophen gesetzt sind, ist kaum zu überschätzen. Sie bilden, nach ihrer Verbreitung zu urteilen, den repräsentativen italienischen Hymnenzyklus zumindest der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts (die handschriftliche Überlieferung reicht von 1539 bis mindestens 1576) und den ersten vollgültigen Ersatz für den nach 1500 stilistisch veralteten überarbeiteten Dufay-Zyklus in Cappella Sistina 15, und sie bieten außerdem, wie der Hrsg. mit Recht betont, „a kind of epitome of early 16th-century motet style“, wenigstens innerhalb der stilistischen Grenzen, die für die Hymnenkomposition des 15. und 16. Jahrhunderts durch die strenge Bindung an den Choral und die Bestimmung für den Gottesdienst gegeben waren.

Die Vielfalt der satztechnischen Mittel und ihre souveräne Handhabung sind erstaunlich; vom altertümlichen, fast imitationsfreien Spaltsatz mit c.f.-Achse (Nr. 6 Strophe VI) über die Durchimitation freier Außenstimmen-Motive um einen breitenmursurierten c.f.-Kanon (Nr. 8 Strophe IX) bis zur Durchimitation choralgebundener Mo-

tive, teilweise mit chorischer Aufspaltung des Satzes (Nr. 9 Strophe I, Nr. 14 Strophe I) sind fast alle Satztypen der Choralbearbeitung vom Anfang des 16. Jahrhunderts in vielfältiger Abstufung vertreten. Besonders interessant ist der Versuch, die einzelnen Strophen einer Komposition durch identische Kopfmotive aneinanderzubinden (Nr. 1). Sonst steht dagegen das Streben nach satztechnischer *varietas* auch innerhalb der einzelnen Kompositionen im Vordergrund; die ganz konsequente Durchführung einer einzigen Satztechnik (etwa imitationsfreier Spaltsatz oder Durchimitation) ist schon innerhalb einer einzelnen Strophe die Ausnahme, Vermischung der Techniken die Regel. Übergeordnet sind dieser satztechnischen Vielfalt eine konsequent formale, „objektive“ Textbehandlung, die von aller Interpretation oder auch nur deklamatorischen Darstellung des Wortes fast ganz absieht, und vor allem ein sehr ausgeprägter, altertümlich wirkender Konstruktivismus, der sich in zahllosen ingeniosen Kanon- und Ostinato-Bildungen auslebt und bis in die Neigung zu ostinater oder variativer Melodiebildung in den einzelnen Stimmen, vor allem im Baß, zu verfolgen ist. Eben dieser Konstruktivismus läßt die Hymnen des ersten bedeutenden italienischen Komponisten nach Gafurius höchst „niederländisch“ erscheinen. „Italienisch“ wirkt dagegen höchstens die Neigung zur Betonung der klanglichen Konsequenz auf Kosten der linearen, vor allem im Schwelgen in stationären Dreiklängen und in der Veränderung freier oder selbst choralgebundener Imitationsmotive zur Vermeidung harmonischer Härten (z. B. S. 113, Mensur 2). Die Andeutungen mögen genügen, um zu zeigen, wie sehr die vorliegende Ausgabe geeignet ist, der Erforschung der *terra incognita* der italienischen Musikgeschichte des frühen 16. Jahrhunderts Material zu liefern und Antriebe zu geben. Die Ausgabe ist beispielhaft sorgfältig bearbeitet und folgt in den Editionsgrundsätzen in etwa den in Deutschland üblichen Methoden des „Erbes“, nur werden Takt-, nicht Mensurstriche verwendet. Die Bemerkungen des Hrsg. zur Akzidentien-Ergänzung und Text-Unterlegung (S. XIII bis XIV) sind nachahmenswerte Muster einer vorsichtigen und durchdachten Behandlung dieser schwierigen Probleme. Daß man dennoch über Einzelheiten, zumal der Akzidentiensetzung, geteilter Meinung sein

wird, liegt in der Natur der Sache. So ist S. 2 Mensur 17 an ein *b* in Cantus und Bassus zu denken (analog Mensur 11), S. 96 Mensur 44 an ein *b* im Cantus (analog S. 98 Mensur 44). Jedenfalls ist aber übergroße Vorsicht, auch bei der Leittonerhöhung der 7. Stufe, die hier nur bei Schlußkadenzen ergänzt wird, gegenüber einer mechanisch konsequenten Ergänzungsmethode wohl das kleinere Übel. Zu streichen sind sicher die ergänzten *b*-Vorzeichen S. 173 Mensur 2, 3 und 6 (im Hinblick auf den Choral und seine Behandlung in den vorhergehenden Strophen). Etwas unwahrscheinlich wirken schließlich der sehr harte Querstand S. 3 Mensur 25 und der (betonte) alterierte Sextakkord *d-fis-b* S. 39 Mensur 46. Grundsätzlich problematisch scheinen die zahlreichen Akzidentien für die „Dur“-Aufhellung der Schlußakkorde, die in den Quellen meist von zweiter, vielleicht späterer Hand (S. XIII) eingefügt sind. Bei der Bedeutung dieser Frage für die Stilanalyse wie für die Praxis hätte sich eine genauere Untersuchung und Darstellung des paläographischen Befundes wenigstens für den Revisionsbericht empfohlen. Ebenso vermißt man im sonst sehr sorgfältigen und ausführlichen Revisionsbericht eine übersichtliche Zusammenstellung der originalen Schlüssel und vor allem den Abdruck der abweichenden oder zusätzlichen, vielleicht (!) oder sicher nicht von Festa stammenden, aber jedenfalls für die Untersuchung der Sammlung nicht unwichtigen Sätze und Stimmen in sekundären Quellen (s. die Angaben zu Nr. 7, 9, 13, 17, 20 und 22 im Revisionsbericht) — was der mitgeteilten größeren Lesart zu Nr. 12 Strophe IV recht ist, müßte diesen Varianten billig sein. Die Ausgabe ist fast frei von Druckfehlern (bei Faksimile 5 fehlt die Signatur der Handschrift: Q 31; S. 41 Mensur 38 Cantus II 1. Note fehlt Punkt; S. 183 fehlt Sigel (Lu) bei Handschrift Lucca). Besondere Erwähnung verdienen der vorzügliche Stich und die Ausstattung des Bandes, vor allem eine prachtvolle Farbwiedergabe aus der zentralen Handschrift Cappella Giulia XII 6. Ludwig Finscher, Göttingen

Dietrich Buxtehudes Werke. Hrsg. von Hilmar Trede †, Adam Adrio und Dietrich Kilian. Bd. VIII. Veröffentlicht in Verbindung mit dem Institut für Musikforschung Berlin. Neun Kantaten für vier

Singstimmen und Instrumente. Hrsg. von Dietrich Kilian. Ugrino Verlag Hamburg. 1958. 146 S.

Der VII. Band der Buxtehude-G. A. erschien im Buxtehude-Gedenkjahr 1937. Weitere Bände folgten zunächst nicht, doch bedeutete dies keineswegs einen Stillstand der Buxtehude-Forschung: Wilhelm Stahls wertvolle biographische und lokalhistoriographische Forschungen, Bruno Grusnicks geschätzte wissenschaftlich-praktische Editionstätigkeit und Friedrich Blumes grundlegende, das Feld einer künftigen umfassenden Werkbetrachtung absteckende Einzelaufsätze zeugen davon — nicht minder auch die skandinavische Forschung, derzeit vor allem durch Josef Hedar und Søren Sørensen repräsentiert.

Nachdem nunmehr durch gründliche Arbeiten von Dietrich Kilian (*Das Vokalwerk Dietrich Buxtehudes, Quellenstudien zu seiner Überlieferung und Verwendung*. Phil. Diss. Berlin 1956) und Friedrich Wilhelm Riedel (*Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts [vornehmlich in Deutschland]*. Kassel und Basel 1960. [Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel, Bd. 10]) die Erschließung der Quellen des Buxtehudeschen Vokal- und Tastenwerkes zu einem Abschluß gekommen zu sein scheint, ist es sehr zu begrüßen, daß sich der Ugrino Verlag im Zusammenwirken mit Adam Adrio und dem Berliner Institut für Musikforschung zur Weiterführung der G. A. entschlossen hat. Der vom Verlag vorgelegte Editionsplan sieht insgesamt 18 Bände vor. Bd. VIII—XI werden Kantaten für vier und mehr Singstimmen enthalten, XII die sieben Kantaten der *Rhythmica oratio*, XIII das sog. *Jüngste Gericht*, XIV Klavierwerke, XV und XVI Orgelwerke, XVII Instrumentalwerke, XVIII Kompositionen, deren Echtheit nicht verbürgt ist (hier wird man sich über die Grenzziehung rechtzeitig klar werden müssen). Geplant sind ferner ergänzte und revidierte Neuauflagen der ersten Bände. Es ist zu wünschen, daß dieses Vorhaben in absehbarer Zeit in vollem Umfang Gestalt gewinnt, damit die Forschung bald auf ein vollständig ediertes Vokalwerk Buxtehudes zurückgreifen kann — ferner auch auf eine wissenschaftlich brauchbare Ausgabe der Orgelwerke: die Spitta-Seiffertsche Ausgabe ist durch den Zuwachs an neuen Quellen überholt, die Hedarsche erfüllt die Er-

fordernisse einer wissenschaftlichen Edition nur sehr bedingt.

Als Bd. VIII der G. A. legt K., die Werke gleich seinen Vorgängern nach der Anzahl der Singstimmen ordnend, neun Kantaten für vier Singstimmen und Instrumente vor:

77: *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen*

78: *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit*

79: *Walts Gott, mein Werk ich lasse*

80: *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort*

81: *Herren vår Gud*

82: *Befiehl dem Engel, daß er komm*

83: *Der Herr ist mit mir*

84: *Ecce, nunc benedicite Domino*

85: *Das neugeborne Kindelein*.

Alle neun Werke liegen bereits in Neuveröffentlichungen vor (u. a. im Merseburger und im Bärenreiter-Verlag) und sind größtenteils auch in der Mf. angezeigt worden. Eine Besprechung erübrigt sich somit.

Es liegt im Wesen jeder G. A., manches bereits Bekannte oder weniger Fesselnde veröffentlichen zu müssen. Trifft das in gewissem Grade auch auf den vorliegenden Band zu, so wirft doch gerade er Kernprobleme der Buxtehude-Forschung auf: die Frage nach Entstehungsgeschichte, Verwendungszweck und Überlieferung der Werke. Dazu einiges in Kürze:

Die Choralkantaten 77—81 (Ref. trägt trotz der gewichtigen Argumente K.s Bedenken, auch *Das neugeborne Kindelein* zu ihnen zu rechnen) und, bedingt, auch Kantate 83, *Der Herr ist mit mir*, sind — in gewissen Abstufungen — von durchaus einfacher Faktur: schlichte, nur durch die konzertierende Beteiligung von zwei Violinen und durch frei figurierte Amen- und Alleluja-schlüsse erweiterte Kantionalsätze. Gleichartiges — Buxtehude steht mit diesem Kompositionstypus in seiner Zeit nicht allein — schrieb man damals in festem Auftrag: für Verleger, Auftraggeber oder den eigenen Chor — mehr oder weniger in Routinearbeit. In wessen Auftrag, so fragt man sich, mag der Marienorganist Buxtehude diese Werke komponiert haben? Sollten sie für Lübecker Aufführungen bestimmt gewesen sein, dann vielleicht für den *chorus musicus* der Katharinenschule, der für die Figuralmusik an St. Marien verantwortlich war. Doch da es sich nicht eigentlich um festtägliche Figuralmusik mit dem tempore-Charakter handelt, müßten sie

dann schon in Nebengottesdiensten erklingen sein. (Wir sind über die Frage, von wem, wann, wo und in welcher Art in Lübeck geistliche Musik aufgeführt worden ist, trotz der überaus materialreichen Lübecker Musikgeschichte von Hennings und Stahl noch immer nicht zureichend informiert. Das liegt einmal daran, daß beiden Forschern der Verwendungszweck der Buxtehudeschen Vokalwerke kein eigentliches Problem gewesen ist, zum anderen daran, daß die Quellen zu dieser Frage in der Tat wenig hergeben.)

Man kann nun bezweifeln, daß Buxtehude Veranlassung hatte, sich in besonderer Weise um die musikalische Gestaltung von Nebengottesdiensten zu kümmern, wozu Kantor Pagendarm, auch wenn er offenbar kein allzu großer Musiker gewesen ist, in dieser Form gewiß fähig und ja auch zuständig war. Nicht ohne Berechtigung ließe sich ferner auf die „große Unbekannte“: „Abendmusik mit gemischtem Programm“ hinweisen. Ref. möchte als weitere Möglichkeit in Betracht ziehen, daß es sich um Auftragskompositionen für den Stockholmer Hofkapellmeister und Organisten an der deutschen Kirche Gustaf Düben handeln könnte, und zwar speziell für den als leistungsschwach geschilderten Schulchor der deutschen Stockholmer Kirche. Darauf deutet Verschiedenes hin: Einmal ist der Typus der schlichten Choralkantate von der Hand Buxtehudes weitgehend auf den Tabulaturenband 85:1—18 der Dübensammlung beschränkt. Es sieht fast so aus, als habe Buxtehude seinem Freunde Düben — vielleicht auf dessen Aufforderung — gleich eine ganze Anzahl dieser einfachen Choralkantaten zugeschickt und als habe Düben sie auch zusammenhängend intavoliert.

Zum anderen sind alle von Buxtehude verwendeten Choräle in Schweden bekannt gewesen und ausnahmslos im Gesangbuch der deutschen Stockholmer Gemeinde von 1695 vertreten. Dabei erscheint die Kantate *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit angehängtem *Gib unserm König* statt des in Deutschland üblichen *Gib unserm Fürsten* — in einer Version also, die stark auf die Stockholmer Verhältnisse und das deutsche Stockholmer Gesangbuch zugeschnitten gewesen zu sein scheint und sich auch in den Vokalstimmen findet, die Buxtehude möglicherweise selbst geschrieben hat. Es scheint somit nicht ausgeschlos-

sen, daß Buxtehude diese Werke in engem Einvernehmen mit Düben komponiert hat. Das gilt auf alle Fälle für die nur schwedisch textierte Kantate *Herren vår Gud*. Diese ist, wie man aus der Ungebräuchlichkeit des entsprechenden deutschen Textes schließen kann, aller Wahrscheinlichkeit nach eine Originalkomposition und keine Parodie gewesen und folgt sogar in der 8. Zeile des c. f. der in Schweden üblichen Version. Der schwedische Text braucht nun nicht unbedingt gegen eine Verwendung in der deutschen Kirche Stockholms zu sprechen: *Herren vår Gud* war in Schweden der repräsentative Königs- und Vaterlandspsaln, den auch die deutsche Gemeinde schwedisch gesungen haben wird. Es ist deshalb auch nicht sehr wahrscheinlich, daß Düben, wie K. (Kritischer Bericht S. 142) meint, „als schwedischer Hofkapellmeister“ die Stimmen von *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen* und die Tabulatur zu *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* mit schwedischem Text versehen hat; beide Lieder waren vielmehr so bekannt, daß sie in der deutschen Kirche schwedisch gesungen worden sein dürften, mit der Musik an Stockholmer Hof hingegen möglicherweise gar nichts zu tun haben.

Freilich müßte in diesem Zusammenhang erst einmal eindeutig geklärt werden, ob Düben sich als Organist der deutschen Kirche auch für die dortige Vokalmusik verantwortlich gefühlt hat — eine Frage, auf die auch Norlinds dreibändiges Werk *Från Tyska kyrkans glansdager* keine eindeutige Antwort gibt. Gegen die Vermutung, es handele sich um direkte Auftragskompositionen Dübens, spricht auch die Tatsache, daß nur wenige Werke autograph überliefert sind, ferner folgende Beobachtung: eine ganze Reihe von Buxtehude-Kantaten sind — genaue Schrift- und Papieranalysen stehen noch aus — in Vokalstimmen von Buxtehudes und in Instrumentalstimmen von Dübens Hand überliefert: offensichtlich hat Buxtehude den Stimmensatz der betreffenden Werke an Düben gesandt, worauf dieser die (Dubletten der) Vokalstimmen behalten durfte und nur die Instrumentalstimmen abzuschreiben und zurückzuschicken brauchte. Sollte dieser Vorgang auch für *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* zutreffen — ob hier die Vokalstimmen autograph sind, vermag Ref. allerdings vorerst nicht mit Bestimmtheit zu sagen —, so wäre mit großer Sicherheit

erwiesen, daß dieses Werk — ebenso auch alle ähnlich überlieferten — ursprünglich für eine Lübecker Aufführung bestimmt gewesen ist.

K.s Edition folgt weitgehend den *Richtlinien für die Herausgabe der Musik des Generalbaßzeitalters im „Erbe Deutscher Musik“*. Seine Vorlagen — sämtlich Tabulaturen und Stimmensätze der Dübensammlung — hat Hrsg. sehr gründlich studiert und damit einen in seiner Exaktheit vorbildlichen Notentext erzielt. (Zwei kleine Korrekturvorschläge: S. 11, letzter Takt, 1. Violine: g statt b; S. 99, 1. Takt, 1. Violine 3. Note: g.)

Hrsg. ist bestrebt, sich so eng wie möglich an die Quelle zu halten. Ohne hier im einzelnen editionstechnische Grundsatzfragen erörtern zu wollen, möchte Ref. im folgenden einige Fälle anführen, in denen dies seines Erachtens auf Kosten der Logik und eines faßlichen Notentextes geschehen ist: 1. Besetzung: Die Kantate *Ecce nunc* ist in Tabulatur und in Stimmen, beide von der Hand Dübens, überliefert. Unter den Einzelstimmen befindet sich die Stimme einer *Viola 1 complem.* Diese, aus nur 112 Noten bestehend, verstärkt die Tuttistellen colla parte mit dem Alt. Sie ist, wie K. selbst sagt, eine Ergänzung Dübens (weder die Tabulatur noch die Besetzungsangabe des Stimmensatztitels berücksichtigen sie). K. nimmt diese Stimme in den Notentext auf, vermutlich aus Werktreue und der Vollständigkeit halber, übersieht dabei aber zweierlei: Einmal — grundsätzlich gesehen — handelt es sich bei seiner Edition um eine G. A. Buxtehudes, nicht um eine Edition der Dübensabschriften; eine Stimme, die offensichtlich nicht von Buxtehude stammt, gehört in seine Ausgabe folglich nicht hinein; ihre Notierung in der Partitur entspricht außerdem nicht den damaligen Gepflogenheiten. Zum anderen — praktisch gesehen — ist die Berücksichtigung der Violastimme im Neudruck irreführend: wer nicht genau hinsieht, wird meinen, just in *Ecce nunc* habe Buxtehude im Gegensatz zu den übrigen Kantaten ähnlicher Faktur das konzertierende Streicherduo durch ein Streichertrio ersetzt, was wiederum einen übereifrigen Chorleiter veranlassen mag, für die Aufführung des Werkes einen Bratscher zu verpflichten oder, wenn ein solcher nicht vorhanden, auf eine Aufführung zu verzichten.

Ähnliche Überlegungen lassen sich im Blick auf die Violonstimme zu *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* anstellen, die K. in den Notentext aufnimmt, obwohl auch sie nur im Stimmensatz, nicht aber in der Tabulatur vertreten ist: Wir können mit großer Sicherheit annehmen — der Beweis ist aus dem Gesamtcharakter der Dübensabschriften unschwer anzutreten —, daß Dübens Buxtehudes Kantaten mit zwei konzertierenden Violinen in der Regel ohne gesonderten Violonpart zur Abschrift zugeschickt erhielt. Es ergibt somit ein falsches Bild, wenn K. (Kritischer Bericht S. 142) meint, Dübens scheine auf die Niederschrift der Violonstimme in der Tabulatur verzichtet zu haben, weil sie nur figurative Varianten zum Continuo biete; vielmehr hat Dübens die Violonstimme aller Wahrscheinlichkeit überhaupt nicht vorgefunden, sondern sie von sich aus zum übrigen Stimmensatz ergänzt oder ergänzen lassen. Als Beweis hierfür kann eine andere Violonstimme, die in der von Dübens Hand stammenden Tabulatur zu *Walts Gott, mein Werk ich lasse*, dienen; sie ist recht ungeschickt geführt (u. a. in Quintparallelen mit der ersten Violine) und bricht bereits nach 15 Takten ab: offenbar hatte Dübens mit der Niederschrift einer in dem ihm vorliegenden Autograph nicht vorgesehenen Violonstimme begonnen, dann aber bald die Lust an diesem Unternehmen verloren.

Ref. ist der Meinung — es handelt sich hier um eine für die Edition von Dübensabschriften grundsätzlich bedeutsame Frage —, daß solche Komplettierstimmen Dübenschers Provenienz in eine Buxtehude-G. A. nicht aufgenommen werden sollten. (Selbst die Violonstimmen zu *Befehl dem Engel, daß er komm* und *Der Herr ist mit mir* könnten mit einigem Recht weggelassen werden.)

2. Textunterlegung: Die schwedischen Texte zu *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen* und *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* sind, da sie auf Dübens, nicht auf Buxtehude, zurückgehen und zudem nur die Übersichtlichkeit des Notenbildes beeinträchtigen, im Haupttext nicht am Platze; noch weniger ist es der deutsche Text *Der Herr erhör dich*, den K. von sich aus der schwedisch textierten Kantate *Herren vår Gud* unterlegt, obwohl er nicht einmal die genaue Übersetzung des Originals darstellt.

3. Textierung und Phrasierung im einzelnen: Hrsg. gerät hier mitunter in Schwierigkeiten, da Dübens die Textunterlegung wenig

sorgfältig betrieben hat und oftmals inkonsequent, oder besser: sorglos, verfahren ist. In Anbetracht dessen scheint K.s Prinzip, bei größtmöglicher Quellentreue in Zweifelsfällen die „am häufigsten auftretende Phrasierungsweise“ zu wählen (S. 144) und „Ergänzungen von Bindebögen... ausschließlich in Analogie“ vorzunehmen (S. 142), von vornherein problematisch, da die am häufigsten auftretende Phrasierungsweise ja die nachlässigste und damit gerade die falsche sein kann. Wohin außerdem dieser Grundsatz als solcher führt, zeigt etwa S. 76, T. 1, Alt: Die Originale Altstimme notiert hier

lie - - ben Wäch - - ter ; K. verbessert den ersten Bindebogen in Analogie zu S. 74, T. 1 in , darf aber,

seinen Grundsätzen entsprechend, den fehlenden zweiten Bindebogen über Wächter nicht ergänzen, da eine Parallelstelle hierzu fehlt; somit ergibt sich als Endergebnis die Version:

lie - - ben Wäch - - ter

Dazu ist zu sagen: Bot die Quelle eine Lesart, deren Fehlerhaftigkeit man unschwer als Flüchtigkeit deuten konnte, so bringt die Neuausgabe eine Version, hinter deren Inkonsequenz eine Absicht vermutet werden muß.

Nicht ganz klar ist ferner, was K. unter Ergänzung oder Berichtigung von Bindebögen „in Analogie“ versteht: auf S. 70 ist der

Diskant einmal , bereits vier

Takte später aber notiert.

(Ähnlich S. 72: *Amen*; S. 94/95: *Feinden*; S. 95/96: *helfen*.) Davon abgesehen, erscheinen Phrasierungen, die widersinnig sind, ohne überhaupt der Quelle oder den Editionsgrundsätzen des Hrsg. zu entsprechen: Gleich die erste Kantate bringt im Alt statt

Nun laßt uns
Gott, dem Her - - ren

sechzehnmal die Phrasierung.

Nun laßt uns
Gott dem Her - - ren

Sie ist falsch, denn zweifellos wollte Düben in den zehn Fällen, in denen er im Ms. einen Bindebogen gesetzt hat (sechsmal vergaß er ihn), drei Noten überbinden; gleich die beiden ersten, vermutlich noch mit einiger Sorgfalt ausgeführten Bögen (T. 2/3 u. T. 6/7) zeigen das ganz deutlich, ferner die Art der Silbentrennung beim Übergang in eine neue Notenzeile in T. 36/37:

Lei - - be. . Doch selbst wenn man sich auf dem Standpunkt stellt, die Mehrzahl der Bindebögen des Originals überbinde nur zwei Noten, bleibt zu fragen, warum dann in keinem Fall auch die beiden folgenden Noten überbunden sind und mit welcher Begründung K. diesen zweiten Bogen sechzehnmal ergänzt, da er doch „ausschließlich in Analogie“ ergänzt.

Andere problematische — übrigens auch in den alten Bdn. der G. A. und in praktischen Neuausgaben anzutreffende — Fälle, in denen Penultima und Ultima über der Schlußsilbe zusammengebunden werden, finden sich S. 45, 69, 70 u. 72 (*Amen*); S. 78 (*schlafen*); S. 92 (*Menschen*); S. 113 (*nostris*). (Sind zwei Noten — etwa über einen Taktstrich hinweg — zusammengebunden, so bedeutet dies keineswegs immer, daß sie auf eine Silbe zu singen sind; oft soll der Bogen lediglich die Zugehörigkeit der ange bundenen Note zu der vorausgegangenen Phrase anzeigen und eine nachlässige Textunterlegung „ausbügeln“. Davon abgesehen, müßte einmal grundsätzlich geklärt werden, ob und wann die damalige Aufführungspraxis das, für unsere Ohren unschön klingende, Melisma auf einer Schlußsilbe vorsah.)

4. Notentext: In einzelnen Fällen hätten sich vielleicht Konjekturen, insbesondere

Oktavversetzungen und die rhythmische Angleichung einzelner Stimmen an die übrigen, vertreten lassen: das Übersehen von Oktavstrichen und Fähnchen ist ein für die Kopisten von norddeutschen Orgeltablaturschriften geradezu typischer Fehler. Zwei Beispiele: S. 48 f., T. 15, 3 und 16, 1, 2. Violine: *a''* und *f''* statt *a'* und *f'*; S. 86, T. 12, Baß: punktiertes Achtel mit Sechzehntel.

Das alles sind Einzelheiten, wiewohl die Frage bestehen bleibt, ob der Editor sekundärer Gebrauchshandschriften — um solche handelt es sich hier weitgehend — die Zufälligkeiten der Quelle in den Notentext aufnehmen und sie dadurch geradezu kodifizieren, oder ob er sie nicht lieber in den Kritischen Bericht verweisen und eine schlüssigere Lesart vertreten sollte.

Der hohe wissenschaftliche Wert der Ausgabe soll damit selbstverständlich in keiner Weise in Frage gestellt werden.

Der zwölfpaltige *Kritische Bericht* gliedert sich in die Abschnitte: *Die Quellen und ihre Überlieferung, Zur Notation der Originalhandschriften und ihrer Wiedergabe und Spezielle Anmerkungen*. Vielleicht wäre es günstiger gewesen, wenn K. alles die Quellenbeschreibung im einzelnen Berührende in den *Speziellen Anmerkungen* unter dem jeweiligen Werk vermerkt hätte, Wiederholungen nötigenfalls in Kauf nehmend; die von ihm getroffene Anordnung zwingt den Leser, den ganzen Kritischen Bericht durcharbeiten, auch wenn er über die Quellenlage nur einer Kantate informiert werden möchte.

Einige Einzelheiten sind anzumerken:

1.: Im *Corale Concertato Wachet auf* vermag Ref. in der ersten Zeile kein c. f.-Zitat zu entdecken.

2.: *Befehl dem Engel, daß er komm* erschien auch als Edition Hansen.

3.: Anm. 1 muß richtiger heißen: In *Abt. IIIa* des Peters-Aufsatzes ist *Herzlich tut mich verlangen, Du Friedefürst II* und *Das neugeborne Kindelein* einzufügen; *Heut triumphieret Gottes Sohn* ist zu streichen. In *Abt. e* des MGG-Artikels ist *Das neugeborne Kindelein* und *Du Friedefürst II* einzufügen, *Heut triumphieret Gottes Sohn* ist zu streichen.

4.: Ob „*Buxtehude seine Kompositionen bald nach der Niederschrift Düben zugesandt und . . . dieser mit der Abschrift nicht gezögert hat*“ (Blume), ist eine Vermutung,

deren Erwähnung im Kritischen Bericht vielleicht etwas früh kommt. Wie erklären sich etwa die „Nester“, in denen zahlreiche Werke Buxtehudes in der Dübensammlung überliefert sind?

5.: K. gibt „*die Texte entsprechend der originalen Lesart, jedoch mit moderner Orthographie und Interpunktion wieder*“. Diesem Verfahren ist durchaus zuzustimmen. (In praktischen Ausgaben freilich sollte man künftig, sofern es sich um Kirchenlieder handelt, wenn irgend möglich, die Fassung des EKG unterlegen.) Hrsg. hätte allerdings zweckmäßig beigelegt, daß es sich bei den in den *Speziellen Anmerkungen* unter dem Stichwort *Text* angegebenen Textnachweisen um den Erstdruck des entsprechenden Chorals, nicht etwa um Buxtehudes mutmaßliche Vorlage, handelt.

6.: Die Echtheit von *Wär Gott nicht mit uns diese Zeit* soll hier zwar nicht ernsthaft bezweifelt werden, hätte aber mindestens diskutiert werden müssen. Das Werk ist zwar unmittelbar im Anschluß an *Nun laßt uns Gott, dem Herren, Dank sagen* intavioliert, aber immerhin ohne Komponistenangabe.

7.: Unter den *Speziellen Anmerkungen* zu *Walts Gott* vermißt man den Wortlaut der „*flüchtig und ungenau unterlegten . . . 1. Strophe des Liedes ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘*“.

8.: Der Kantate *Ecce, nunc benedicite Domino* liegt als Text der 135. Psalm der Vulgata zu Grunde; dies hätte vielleicht der Vollständigkeit halber neben der Zählung der Lutherbibel angeführt werden können, zumal sich in diesem Fall durch Textvergleiche schlüssig nachweisen läßt, daß Buxtehude wirklich eine Ausgabe der Vulgata und nicht Rückübersetzungen des Luthertextes benutzt hat.

Den Editionsgrundsätzen des *Erbes Deutscher Musik* entsprechend, hat K. die Generalbaßstimmen ausgesetzt; dies geschieht sparsam, flüssig und einfallsreich. (Einspruch erhebt Ref. lediglich gegen S. 109, T. 38; S. 111, T. 66; S. 113, T. 80.)

Erfreulich übersichtlich, sauber und großzügig sind Notenstich und Satz; auch Aufmachung und Papier lassen nichts zu wünschen übrig. Zu den zwei Faksimileseiten hätte man sich Unterschriften gewünscht. Alles in allem eine Edition, zu der man Verlag und Hrsg. beglückwünschen kann.

Martin Geck, Kiel

Luigi Boccherini: 4 Quintettini op. 30 — 6 Quartettini op. 33 piccola. Revisione di Pina Carmirelli, *Classici Italiani della Musica* 1. Del Turco Editore, Rom o. J., XIX u. 118 S.

Unter den Auspizien des „Conseil international de la Musique“ (UNESCO) legt A. Bonaccorsi hier den ersten Band einer Reihe von unveröffentlichten Werken italienischer Musik vor, die den gleichen Titel trägt wie jene auf 36 Hefte angewachsene Edition in den Jahren 1919—1920; auch diese enthielt schon Instrumentalmusik von Boccherini.

Bei den Quintettini (für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelli) handelt es sich um die Nummern I, III, IV und VI aus op. 30, die Boccherini 1780 Don Louis, dem Infanten von Spanien, dediziert hat. Die Nummern II und V gehörten (laut Anmerkung S. XIX) zu den Beständen der Berliner Staatsbibliothek und sind durch Kriegseinwirkung verloren gegangen. Als Quellen standen der Herausgeberin handschriftliche Kopien aus dem Besitze der Bibliothek des Konservatoriums und der Oper in Paris zur Verfügung. Die vielen notwendigen Ergänzungen (in den meisten Fällen wohlbegründet) zeigen, daß die Kopisten nicht sehr sorgfältig gewesen sind. Offen bleibt die Frage nach zeitgenössischen Drucken und der tatsächlichen Opus-Zahl. So sind z. B. unter op. 33 gedruckte Quartette aufgeführt im Katalog der Hirsch-Library (Sieber, Paris 1790?) und im Katalog der Konservatoriumsbibliothek Neapel (Artaria, Wien o. J.).

Die ersten drei Quintettini sind zweisätzlich, mit Andante, Andantino oder Allegro als erstem, einem Menuett als zweitem Satz. Quintettino VI ist eine „nächtliche Musik auf den Straßen von Madrid“ (in verstümmelter Form bereits veröffentlicht in Hannover 1921, später Berlin). Der Komponist schreibt dazu: „Dieses Quintettino stellt die Musik dar, welche nachts auf den Straßen von Madrid vor sich geht, vom Ave-Läuten bis zum Zapfenstreich. Alles, was nicht den Regeln des Kontrapunkts entspricht, muß mit Rücksicht auf die Wirklichkeit der Dinge, die darzustellen sind, betrachtet werden.“ Auf die Nachahmung des Ave Maria folgt ein „Menuett der Blinden“ (Straßenmusikanten), in dem die beiden Violinen „ungeschliffen und rauh“ eine stampfende Melodie spielen, während die beiden Cellisten ihre Instrumente auf die

Knie zu legen und wie eine Gitarre zu spielen haben. Zum „Rosario“ wechseln freie Cantilene und rhythmisch straffes Allegro, über einem basso ostinato wird die Melodie von den Instrumenten abwechselnd gespielt. In der „Ritirata“ schließlic nähert sich die Musikantengruppe, spielt zum Zapfenstreich auf und entfernt sich wieder. Eine großangelegte Variationenreihe spiegelt diesen Ablauf: das Thema erklingt im zartesten Pianissimo; in den Variationen I—IV werden die Einzelheiten immer deutlicher; Variation V—VIII sind gleichlautend, nur vertauschen die Instrumente ihre Rollen; es folgen zum Abmarsch notengetreu die ersten drei Variationen in der Reihenfolge II—III—I; in der abschließenden Variation XI hört man nur noch die geschlagenen und gezupften Instrumente (nachgeahmte Handtrommel und Gitarre), während die Melodie sich in Fetzen aufgelöst hat. In der Widmung der Quartettini (für zwei Violinen, Viola und Violoncello) op. 33 aus dem Jahre 1781 nennt sich Boccherini schon Kammerkomponist Seiner preußischen Majestät.

Mit Ausnahme von Nr. V sind die Quartettini zweisätzlich, Schlußsatz ist, wie üblich, ein Menuett mit einem (IV und VI) oder zwei (II) Trios, oder aber ein Rondo mit der Gliederung ABACABA (I und III). Die verschiedenen Kopfsätze lassen sich wie Stufen auf dem Wege zum klassischen Sonatensatz ordnen: dem klassischen Bauprinzip am genauesten entspricht das Andante lentarello von Nr. IV mit Exposition, (kurzer) Durchführung und Reprise (2. Gedanke von D nach T versetzt). In Quartettino I (Allegro spiritoso) beginnt die Exposition mit einem in Generalbaßmanier geschriebenen Gedanken A, der auf eine altertümliche „pathetische“ Kadenz schließt. Es folgt eine Reihe motivisch miteinander verbundener Gedanken (Teil B). Nach dem Doppelstrich kurze Modulationen mit Motiven der Exposition, dann Reprise von B (eine Quint tiefer gesetzt). Teil A endlich beschließt den Satz. Eine Verquickung von Elementen des Rondo und der klassischen Sonate also, wie sie W. Fischer schon konstatiert hat (*Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils*, Studien zur Musikwissenschaft, Heft III). Die Einleitungssätze von Quartettino II (Allegretto), III (Andante con moto) und VI (Adagio) sind nach dem gleichen Prinzip gebaut, sie schließen aber mit der Reprise von B und greifen

nicht auf A zurück (zum selben Typ gehört das Allegro von Quintettino IV). Abseits steht das Allegro brillante aus Quartettino V, es hat als einziger Kopfsatz eine Molltonart (e) zur Tonika; die Aufreihung verschiedener Gedanken wird mit einer Fermate abgebrochen, es folgt als Abschluß der zweite Gedanke, von der parallelen Durtonart zur Tonika versetzt.

Diese Beschreibung der Bauprinzipien soll darauf hinweisen, daß die Formanalyse des Quintettino I von Bonaccorsi im Vorwort nicht auf die anderen Stücke anzuwenden ist und daß seiner Meinung, der zweite Satz sei dem ersten wesensnahe, widersprochen werden muß.

Mit glücklicher Hand hat die Herausgeberin in diesem Band vielfältige Beispiele dafür vereinigt, daß Boccherini — in seiner Bedeutung für die Kammermusik der Klassik meist unterschätzt — einen ganz eigenen Weg eingeschlagen hat. Da sie selber Interpretin von Kammermusik für Streicher ist, möge der Zusatz von eigenen Strichbezeichnungen (V und П) in dieser — nicht für den praktischen Gebrauch gedachten — Denkmälerausgabe zugestanden werden.

Den schön ausgestatteten Band zieren die erste Reproduktion eines Porträts von Boccherini aus dem Besitz von Franz Schubert (Zürich) und zwei Faksimilia der handschriftlichen Kopien. Der saubere, von Druckfehlern freie Notenstich macht die Beschäftigung mit den hier veröffentlichten Werken zur Freude. Den Herausgebern und dem Conseil International de la Musique kann deshalb bestätigt werden, daß sie eine wichtige und wohlgelungene Publikation zur Erforschung der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts beigesteuert haben.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Joseph Haydn: Mehrstimmige Gesänge. Hrsg. von Paul Mies. (Joseph Haydn, Werke, Reihe XXX. Hrsg. vom Joseph-Haydn-Institut, Köln, unter der Leitung von Jens Peter Larsen). München-Duisburg, 1958. G. Henle Verlag. IX + 87 S.

Dazu: Kritischer Bericht. Ebenda, 1958. 21 S.

Die Veröffentlichung der gesamten Werke Joseph Haydns stand bisher unter einem ungünstigen Stern. Wie die „Oeuvres complètes“ (um 1800) und die „Erste kritisch durchgesehene Gesamtausgabe“ (1907 ff.)

mußte auch die dritte Publikationsreihe „Complete Works“, die von der Haydn-Society (Boston-Wien) 1950 mit großem Elan in Angriff genommen worden war, weit vor Erreichen des Zieles ihr Erscheinen einstellen. Unabhängig von dieser letzten Ausgabe, aber doch gleichsam in Übernahme ihres geistigen Erbes, hat sich nun das Haydn-Institut die Aufgabe gestellt, diese immer wieder spürbare Lücke in der Reihe der großen Gesamtausgaben zu schließen. Es scheint diesmal das Mögliche getan, um dem Unternehmen die erhoffte Kontinuität zu sichern: ein zentrales Forschungsinstitut übernimmt die Bereitstellung der Quellen, namhafte Haydn-Forscher aus der ganzen Welt sind als Herausgeber berufen (Editionsleiter ist wiederum J. P. Larsen), vor allem aber haben staatliche Stellen ihre finanzielle Unterstützung zugesagt.

Den Anfang der Publikationen bilden die „Mehrstimmigen Gesänge“ (für drei bzw. vier Stimmen mit Klavierbegleitung), eine Werkgruppe, die im Gesamtwerk Haydns nur untergeordnete Bedeutung hat. Mit Ausnahme einzelner Bearbeitungen für Chor sind diese insgesamt 13 Lieder wenig bekannt, obwohl seit der Erstausgabe (1803) eine Reihe von Nachdrucken erschien. Das hat verschiedene Gründe. Einmal sind sie als (solistische) „Singquartette“ konzipiert, eine Gattung, die sich neben dem Einzelgesang und der instrumentalen Kammermusik weder im Konzertsaal noch im häuslichen Musizieren — für das diese Lieder eigentlich bestimmt sind — durchgesetzt hat. Ein anderer, wesentlicherer Grund liegt in der (zeitbedingten) Minderwertigkeit der meisten dichterischen Vorlagen. Die verbliebenen Scherze der Anakreontiker drücken für uns heute keine echte Lebensfreude mehr aus; mit der kindlich naiven Frömmigkeit der religiösen Texte können wir uns vielleicht dem Sinne, kaum aber dem sprachlichen Ausdruck nach identifizieren. Die Musik, zwischen 1796 und 1801 entstanden, ist durchweg frisch und einfallreich, obwohl dem alternden Haydn das Komponieren nicht mehr so recht von der Hand ging. Alle Lieder zeigen eine meisterhafte Setzweise mit Anwendung aller Errungenschaften der Quartettsatztechnik. Trotzdem vermag die Vertonung nicht in jedem Fall die Belastung durch den Text zu kompensieren. So ragen nur einige Stücke aus der Gesamtheit heraus: „Die Beredsamkeit“ (Lessing) als Beispiel Haydn-

schen Humors, das gleichsam selbstbiographische „*Hin ist alle meine Kraft*“ und die Gellert-Gesänge „*Abendlied*“ und „*Danklied*“. Letzteres ist in seiner hymnischen Anlage den Chören der „*Schöpfung*“ durchaus ebenbürtig.

Die Edition fußt auf einer günstigen Quellenlage: neben der „*unter Zustimmung und Autorität*“ Haydns erschienenen Erstausgabe lag auch das Autograph vor. Der Hrsg. hielt sich eng an Haydns Manuskript, er konnte dadurch etliche durch den Erstdruck überlieferte Stichfehler richtigstellen. Fraglich scheint allerdings, ob nicht die Beibehaltung bloßer Schreibgewohnheiten Haydns ohne wirklich semantischen Charakter (ungewöhnliche Balkensetzung, überflüssige Akzidenzen, unmotivierter Setzung von Artikulationszeichen) für manchen heutigen Benutzer die Absichten des Komponisten eher verdunkelt als erhellt. Ähnlich führt das Bestreben, die ursprüngliche Gestalt des Autographs auch in der Neuausgabe weitgehend sichtbar zu machen, gelegentlich zu übertrieben gewissenhafter Kennzeichnung ergänzter Elemente: $\text{♩} [\gamma] \text{ } ^{[1]} \text{f} [\text{z}]$, die das Notenbild komplizieren. Ein Vermerk im Kritischen Bericht würde hier genügen. Auch bei der Redaktion des eigentlichen Notentextes zeigt sich die Tendenz, das Autograph in jedem Falle höher zu bewerten als die Originalausgabe. Dabei lassen nicht nur die in den Text einbezogenen Varianten (Nr. 4, T. 15 und Nr. 7, T. 22/24), sondern auch andere Lesarten der Erstausgabe die Vermutung zu, daß hier der Komponist selbst vor der Drucklegung noch geändert haben könnte (Nr. 3, T. 26/27; Nr. 6, T. 3, 69, 82; Nr. 10, T. 110, 114; u. a.). Auf keinen Fall aber sollte die Treue zum Autograph so weit gehen, Stellen, die Haydn bei späterer Änderung übersehen hat, zu konservieren (Nr. 1, T. 5), oder fehlerhafte und flüchtige Generalbaß-Bezifferungen beizubehalten (Nr. 8, T. 21/23, 65, 68, 77, 89/90 u. a.).

Insgesamt fallen diese Einschränkungen allerdings kaum ins Gewicht, auch ermöglicht der sorgfältige Kritische Bericht bei allen Zweifelsfällen eine Rekonstruktion der abweichenden Quelle. Es sei darum noch einmal betont, daß der Band mit äußerster Genauigkeit revidiert wurde und aufs Ganze gesehen eine wirklich authentische Fassung der „*Mehrstimmigen Gesänge*“ darstellt. Emil Platen, Bonn

Gottfried Reiche: Vierundzwanzig neue Quatricinien „*Turmsonaten*“. 3. Auflage, herausgegeben von Gottfried Müller, Merseburger, Berlin 1958, 47 S.

Reiches „*Vier und zwanzig Neue Quatricinia*“, Leipzig 1696, gelten als ein bemerkenswerter Höhepunkt der zum Abblasen von den Rathäusern und Kirchtürmen dienenden Stadtpfeifermusiken. Um so verwunderlicher ist die Tatsache, daß sie mit wenigen Ausnahmen einzelner Stücke keine wissenschaftliche Neuausgabe wie etwa die Auswahl der Bläserstücke seines Amtsvorgängers Pezel in den Deutschen Denkmälern gefunden haben.

Die vorliegende, in 3. Auflage erscheinende Neuausgabe ist für den praktischen Gebrauch der Posaunenchorde gedacht, ermöglicht aber durch die Hinweise auf die ursprünglichen Tonarten die Rekonstruktion des Originals, das für einen Zinken und drei Posaunen geschrieben ist. Der Zink wird heute meist durch eine Trompete, zuweilen mit enger Mensur, ersetzt, weswegen die Sätze eine Sekunde bis eine Quarte tiefer transponiert sind.

14 Stücke sind einfache vierstimmige Fugen, 10 Stücke, jedes „*Sonatina*“ genannt, beginnen mit einem schlichten homophonen Satz von feierlich-ernstem Charakter, der nicht selten harmonische Führungen von überraschender Kühnheit bringt. Zuweilen ist der „*Fuga*“ noch ein Schlußteil beigegeben, der durch die Steigerung des Ausdrucks bemerkenswert ist. Für die wissenschaftliche Erforschung der Bläserliteratur der Bachzeit wird diese Neuausgabe von Nutzen sein, zumal das einzige Exemplar der „*Quatricinien*“, das in der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek vorhanden war, nach den Feststellungen des Hrsg. „*in den Wirren des letzten Krieges auch verschollen*“ ist.

Der 3. Auflage ist, wie der ersten, wieder das Bild Reiches beigegeben, dessen mehrwindiges, gebogenes Instrument ein typisches Jagdhorn aus der Frühzeit des Horns darstellt. Es dürfte Bachs „*corno di caccia*“ sein. Der Hinweis des Hrsg. auf die Deutung Piersigs, der „*das Instrument in Verwandtschaft mit dem alten Kornett setzt*“, ist ganz abwegig. Jagdhörner mit fünf bis zehn Windungen in der dargestellten Größe werden in Dresden und in der Carse-Sammlung nachgewiesen. (Abbildung in Hinrichsen, Music-Book VII). Im Zusammenhang

mit der Herausgabe der „*Quatricinien*“ verdient indessen diese Instrumentenfrage keine Beachtung, da das Horn niemals als Melodieträger für diese Fugen und Sonaten in Frage kommt. Georg Karstädt, Mölln

Mitteilungen

Bekanntmachungen

Mit Rücksicht auf den Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, der in New York vom 5. bis 11. September 1961 stattfinden wird, hat der Vorstand beschlossen, die Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung, die in der Regel im Herbst jedes Jahres stattfindet, für das Jahr 1961 auf Sonntag, den 28. Mai, vorzuzerlegen. Die Versammlung findet in Dresden statt. Die Mitglieder werden schon jetzt gebeten, den Termin vorzumerken. Blume

Die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung hat am 10. und 11. September 1960 in Fulda stattgefunden. Künstlerische Veranstaltungen, gestützt auf die Gastfreundschaft der Stadt Fulda, und ein Vortrag von Dozent Dr. Georg von D ad e l s e n , Tübingen, „Über das Wechselspiel von Musik und Notation“ bildeten das Programm. Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 11. September standen die Berichte des Präsidenten, des Schatzmeisters und der Vorsitzenden der Kommissionen. Von besonderer Bedeutung ist der Bericht der Kommission zur Förderung von Auslandsstudien: Die Arbeitsstelle in Rom wird mit dem Jahre 1961 Abteilung des Deutschen Historischen Institutes in Rom. Die Gesellschaft dankt dem Direktor des Deutschen Historischen Instituts, Prof. Dr. Holtzmann, für seine tatkräftige Unterstützung beim Aufbau der Arbeitsstelle. Die offizielle Eröffnung erfolgte am 14. November 1960 mit einem Vortrag von Prof. Blume über das Thema „Begriff und Grenzen des Barock in der Musik“. Es wird nachdrücklich auf die Möglichkeit hingewiesen, sich bei einem Italienaufenthalt der Hilfe des Instituts für Forschungsaufgaben zu bedienen (Adresse: Dr. Paul Kast, Istituto Storico Germanico, Corso Vittorio Emanuele 209, Rom). Der Vizepräsident unserer Gesellschaft, Herr Prof. L a u x , überbrachte die Einladung der Stadt Dresden, die Jahresversammlung 1961

in dieser Stadt abzuhalten. Mit Rücksicht auf den Termin des Kongresses der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in New York sind für diese Jahresversammlung die Tage vom 26. bis 28. Mai in Aussicht genommen.

Für das Jahr 1962 ist ein eigener Kongreß unserer Gesellschaft geplant. Er wird, einer Einladung der Stadt folgend, in Kassel stattfinden, und zwar im Oktober unmittelbar vor den Kasseler Musiktagen. Die Kommission zur wissenschaftlichen Vorbereitung besteht aus den Herren Professoren Gerstenberg, Laux, Osthoff und Reichert. Die Organisation liegt in Händen der Herren Dres. Baum und Heckmann. Gerstenberg

Am 31. Juli 1960 verstarb in Köln Professor Dr. Karl H a s s e . Die Verdienste des Verstorbenen werden in Kürze in unserer Zeitschrift gewürdigt werden.

Professor D Dr. Christhard M a h r e n h o l z (Hannover) beging am 11. August 1960 seinen 60. Geburtstag. Dem hochverdienten Kollegen spricht auch die „Musikforschung“ zu diesem Anlaß ihre herzlichsten Glückwünsche aus.

Am 7. August 1960 konnte Professor Dr. Erich D o f l e i n (Freiburg i. Br.) seinen 60. Geburtstag feiern. Auch die „Musikforschung“ gratuliert ihm aus diesem Anlaß herzlich.

Für eine Studie über Adolphe Appia (1862—1928) werden alle wichtigen Informationen gesucht, vor allem auch Briefe von und an Appia. Wer Unterlagen über Appia besitzt oder Auskunft geben kann wird gebeten, sich an folgende Anschrift zu wenden: Walther R. Volbach, 3520 Rogers, Fort Worth 9, Texas/USA.

Berichtigungen.

In dem Verzeichnis der 1959 angenommenen wissenschaftlichen Dissertationen (S. 202 dieses Jahrgangs) ist unter Halle bei der Dissertation von Günter Fleischhauer statt „hellenisch“ zu setzen „hellenistisch“.

In dem Artikel von Erwin Jacobi, „Über die Angleichung nachschlagender Sechzehntel an Triolen“, Heft 3, S. 277, zweiter Absatz, Zeile 6, muß es statt „Gebrauchsausgaben“ „Gebrauchsausgaben“ heißen.