

EINLADUNG ZUR ORDENTLICHEN MITGLIEDERVERSAMMLUNG
DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

Da mit Rücksicht auf den Kongreß, den die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft in diesem Jahr in Basel abgehalten hat, die Gesellschaft für Musikforschung auf eine wissenschaftliche Veranstaltung für das Jahr 1949 verzichtet hat, kann die satzungsmäßige Mitgliederversammlung nicht im Rahmen einer solchen Veranstaltung stattfinden. Ich lade daher die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung gemäß Art. 6, Ziffer 4 der Satzungen zu der diesjährigen

Mitgliederversammlung

ein, die am Mittwoch, dem 19. Oktober 1949, 15 Uhr, im Haus 11 der Neuen Universität in Kiel stattfindet.

Tagesordnung

1. Jahresbericht des Beirats über das Geschäftsjahr 1948
2. Vorläufiger Bericht des Vorstandes über das Geschäftsjahr 1949
3. Neufestsetzung des Mitgliedsbeitrages für das Geschäftsjahr 1949
4. Berichte über Publikationen
5. Berichte der Ständigen Kommissionen
6. Verschiedenes.

Am Donnerstag, dem 20. Oktober 1949, 9 Uhr, wird am gleichen Orte die Jahreskonferenz der der „Rothenburger Erklärung“ angeschlossenen Musikverleger stattfinden. Einladungen an die Mitglieder des Vorstandes und des Beirates, an die Vertreter der angeschlossenen Verbände und an die Leiter der Ständigen Kommissionen ergehen gesondert.

Quartierbestellungen bitte ich bis spätestens 4. Oktober an die Gesellschaft für Musikforschung, Kiel, Neue Universität, Haus 11, zu richten.

Kiel, im Juli 1949

Der Präsident:
Blume

MAX SEIFFERT

*9 FEBRUAR 1868 +13. APRIL 1948

VON WALTER BLANKENBURG

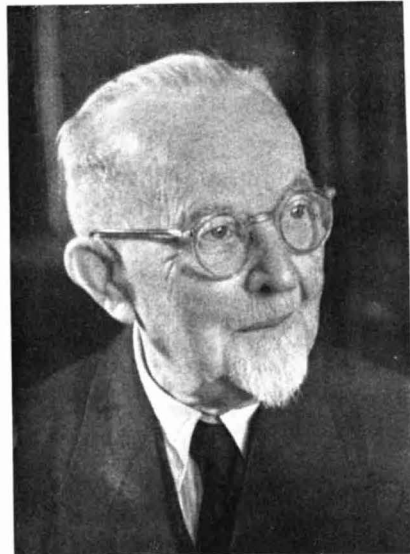
Wie ungezählte Menschen hat der Ausgang des Krieges auch den betagten Max Seiffert noch zum Flüchtling gemacht. Elend, krank und vor allem einsam erreichte er um diese Zeit Flensburg, von wo er sogleich in ein Krankenhaus nach Schleswig gebracht werden mußte. So wurde diese Stadt die letzte Station seines Lebens. Bald nach seinem 80. Geburtstag erkrankte er an Lungenentzündung und starb dort am 13. April 1948. Von seinen Schülern konnten ihm noch Gustav Fock-Hamburg und Hans Harder-Schleswig nahe sein.

Es braucht der Leserschaft der „Musikforschung“ kaum etwas über den Verlust gesagt zu werden, den die deutsche Musikwissenschaft (und nicht nur sie) mit dem Tode Max Seifferts erlitten hat. Zwei Eigentümlichkeiten trafen in seiner Lebensarbeit zusammen: die unbedingte Autorität, als die er vor allem in der Erforschung der Musikgeschichte des deutschen Barock galt (hierbei besonders auf dem Gebiete der norddeutschen Klavier- und Orgelmusik), und zum anderen die überaus glückliche Verbindung von Forschung und musikalischer Praxis. Sowohl seine Generalbaßbearbeitungen wie auch seine praktischen Ausgaben alter Musik (vgl. besonders die Organum-Reihe) werden allein schon seinen Namen für viele Jahre lebendig erhalten. Wie konkret sich Max Seiffert zuweilen die praktische Verwendung solcher Ausgaben vorgestellt hat, mag sein Heft „Wir treiben Hausmusik“ (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) mit dem Untertitel „Album vorklassischer Meister für Schule und Haus in der Urfassung herausgegeben und für den praktischen Gebrauch eingerichtet“ bezeugen; hier ist in progressiver Ordnung hinsichtlich der Besetzung beste instrumentale Hausmusik des 17. und 18. Jahrhunderts zusammengestellt. Seine Forschungsarbeit suchte und fand die Verbindung zur musikalischen Betätigung.

Freilich machte die Gelehrtenarbeit die eigentliche Mitte seines Lebens aus. Mit einer erstaunlichen Zielstrebigkeit muß der Lehrersohn aus Beeskow an der Spree als junger Student seine Lebensaufgabe angefaßt haben. Obwohl anfangs klassischer Philologe, tritt der spätere Spitta-Schüler bereits mit 21 Jahren an der Berliner Universität als Opponent in dem Rigorosum des Kommilitonen Carl Paesler bei dessen Promotion über das „Fundamentbuch von Hans von Constanz“ auf, fast genau zwei Jahre, bevor er selbst die Doktorwürde mit seiner bekannten und bis heute grundlegenden Arbeit „J. P. Sweelinck und

seine direkten deutschen Schüler“ erlangt. Nur ein gutes Jahr später eröffnet der 24jährige die Reihe der Denkmäler Deutscher Tonkunst mit dem berühmten ersten Band von S. Scheidts „Tabulatura nova“, wie schon jeder Student der Musikwissenschaft lernt, nach unserer heutigen Vorstellung alles unverhältnismäßig frühe Leistungen. Daran schließt sich im Laufe der folgenden Jahrzehnte eine gewaltige Anzahl größerer und kleinerer wissenschaftlicher Arbeiten an, von denen nur die Herausgabe der Sweelinck-Gesamtausgabe (bereits ab 1895 und zehn Bände in acht Jahren), „Die Geschichte der Klaviermusik I“ (1899) und die von ihm besorgten Bände der DDT (im ganzen 15, darunter mehrere Doppelbände) besonders hervorgehoben seien. Eine weitere Arbeit, von der ganz besondere Anregungen ausgehen, ist der umfangreiche Aufsatz „Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches“ (Archiv für Musikwissenschaft I, Seite 49—67, 1918/1919). Er gab „Fachgenossen, Freunden und Schülern“ den Anstoß, dem 70jährigen 1938 die bekannte Festschrift „Musik und Bild“ zu widmen (Bärenreiter-Verlag Kassel). Hier findet sich ein vollständiges Verzeichnis seiner bis dahin erschienenen Werke, Aufsätze und Ausgaben. Wieviel Dank die deutsche Musikwissenschaft Max Seiffert schuldet, wurde damals weiterhin durch verschiedene Festartikel deutlich (vgl. H. Bessler in „Deutsche Musikkultur“ Jahrgang 2, 1937/38, 389 ff., Th. W. Werner in der „Zeitschrift für Musik“ Jahrgang 105, 1938, 278 ff., Max Schneider im „Archiv für Musikforschung“ Jahrgang 3, 1938, Seite 1 f. und Karstädt in der „Deutschen Tonkünstlerzeitung“ Jahrgang 34, 1938, 162 f.). Die großen Verdienste, die sich Max Seiffert mit der Erschließung und Bereitstellung einer Fülle alter Musik für das kirchenmusikalische Leben erworben hatte, wurden bereits im Jahre 1930 durch die Verleihung des theologischen Ehrendoktors der Universität Kiel gewürdigt. Von der Universität Kiel bekam der 80jährige kurz vor seinem Ende auch noch die Medaille für wissenschaftliche Verdienste.

Zu aller Arbeitsleistung kommt dann noch seine redaktionelle sowie organisatorische Tätigkeit. Wie bekannt, hat Max Seiffert die „Sam-



melbände der Internationalen Musikgesellschaft“ von 1903—1914 und den 1. und 8. Jahrgang des „Archivs für Musikwissenschaft“ geleitet, um nur das Wichtigste zu nennen. Er ist der Begründer des Fürstlichen Instituts für Musikforschung in Bückeburg gewesen, aus dem später das Staatliche Institut für Musikforschung in Berlin erwuchs. Was diese Unternehmen für Quellenerschließung und Publikationswesen bedeuteten, braucht nicht näher dargelegt zu werden.

So sehr das Lebensende Max Seifferts beschattet gewesen ist durch Kriegsende und Nachkriegszeit, in wissenschaftlicher Hinsicht durfte es eine selten schöne Krönung erfahren, wir meinen die Fertigstellung der Neuauflage des 1. Bandes der Sweelinck-Gesamtausgabe, die in doppeltem Umfange gegenüber der ersten 1943 in Amsterdam bei G. Alsbach & Co. erschien. So wölbt sich über die gesamte Lebensarbeit ein großer Bogen von der genannten Dissertation und dem Beginn der Sweelinck-Ausgabe bis zu dieser letzten Arbeit. Die besonderen Zeitumstände haben es mit sich gebracht, daß diese abschließende große Leistung des Heimgegangenen bisher fast völlig unbekannt geblieben ist. Noch lernten wir selbst als Studenten, daß Sweelincks Orgelbearbeitungen evangelischer Choräle, von denen man wußte, bisher verschollen seien. Max Seifferts unermüdlicher Forscherfleiß hatte das Glück der Entdeckung mehrerer handschriftlicher Quellen während der dreißiger Jahre, die zur Neuauflage des erwähnten Bandes führten. In ihm tritt noch einmal die Gründlichkeit und Exaktheit seiner Arbeitsweise in hellstes Licht. Der dort wiedergegebene Quellenbericht sowie die Anmerkungen zu den einzelnen Stücken zeigen ebenso sehr seine Genauigkeit wie seine große Sachkenntnis. Und welche musikalische Fundgrube ist dieser Band! „Die große Überraschung der neuen Ausgabe sind die 24 Variationen evangelischer Choräle“ (so Hermann Keller in „Musik und Kirche“ Jahrgang 17, 1947, 167 f., dem ich auch die Möglichkeit einer Einsichtnahme in diesen seltenen Band verdanke). Aber auch die freien Orgelwerke finden in ihm noch manchen Zuwachs. Es wird eine vordringliche Aufgabe der deutschen Musikwissenschaft sein, diese Publikation sowohl für die Forschung (vor allem im Hinblick auf das Verhältnis Sweelinck-Scheidt) als auch in praktischen Ausgaben für das kirchenmusikalische Leben auszuwerten, zumal sie bald nach Erscheinen völlig vergriffen war und, wie wir aus Holland erfahren, eine Neuauflage für die nächste Zeit nicht zu erwarten ist.

Dieser Sweelinck-Band wirkt wie ein letztes Vermächtnis des Verstorbenen, in dessen Lebensarbeit sich Forschung und Praxis immer unmittelbar berührt haben. Daß der Name Max Seiffert nicht so schnell in Vergessenheit gerät, dafür hat er selbst in aller Bescheidenheit durch seine Hinterlassenschaft hinreichend gesorgt. Möchte, wo immer wir auf seinen Namen stoßen, von uns auch die schuldige Dankbarkeit empfunden werden!

FRANCESCO VATIELLI

VON FEDERICO GHISI

Am 12. Dezember 1946, über ein Jahr nach dem Abschluß des tragischen weltgeschichtlichen Ringens, starb in Portogruaro (Udine) Professor Francesco Vatielli, der Direktor der Bibliothek des Liceo Musicale (jetzt Conservatorio Musicale G. B. Martini) in Bologna, einer der hervorragendsten italienischen Musikforscher; sein Tod wurde letztlich durch die Aufregungen und Leiden, die der Krieg mit sich brachte, verursacht.

Francesco Bracci Vatielli, Sohn des Grafen Giulio Cesare und der Marchesa Clelia degli Azzi Vitelleschi, wurde am 1. Januar 1877 (in Wahrheit am 31. Dezember des vorhergehenden Jahres) in Pesaro geboren und besuchte in Bologna das humanistische Gymnasium S. Luigi. In der philosophischen Fakultät der Universität Florenz war er Schüler von Professor Villari, der ihn hoch schätzte; in Bologna erwarb er die Doktorwürde bei Giosuè Carducci. Seinen Kompositionsunterricht am Liceo in Pesaro beendete er durch die Abschlußprüfung als Schüler der Maestri Cicognani und Pietro Mascagni. In jenen Jahren schloß er Freundschaften, die bis zu seinem Tode halten sollten, so mit Giuseppe Lipparini, Maestro Ferrari Treate (dem heutigen Direktor des Konservatoriums von Parma) und vor allem mit dem Dichter Giovanni Pascoli, mit dem er in regem Briefwechsel stand.

1906 wurde Vatielli als Lehrer für Musikgeschichte an das Liceo Musicale in Bologna berufen, 1920, nach dem Tode des Bibliothekars der Anstalt, Luigi T o r c h i, wurde er dessen Nachfolger; diesen Posten hat er bis zum Jahre 1945 bekleidet. Zusätzlich übernahm er 1924—1925 auch noch die Gesamtleitung des Liceo Musicale.

Als Komponist ist Vatielli vor allem auf den Gebieten der vokalen und instrumentalen Kammermusik hoch geschätzt. Noch bevor er nach Bologna ging, veröffentlichte er „Focara“, ein Jugendwerk. Es folgten verschiedene Sammlungen für Gesang und Klavier, wie die lyrischen



Gesänge auf Texte von Lipparini, die „Intermezzi“ zum „Orfeo“ von Poliziano, die „Canti di Melitta“ und einige Stücke für Klavier allein: „Fiabe e Balocchi“ und „Figurine cinesi“.

Aber seine größte Leidenschaft und sein Wirkungsdrang galten der Musikgeschichtschreibung und der literarischen Kritik; ihnen hat er in ehrlichem, ernstem Streben sein ganzes Leben gewidmet. 1922 gründete er die Zeitschrift „La Cultura Musicale“, die schon 1923 verschiedener, vor allem wirtschaftlicher Schwierigkeiten halber ihr Erscheinen einstellen mußte.

Der Name und die Verdienste Vatiellis scheinen verbunden mit dem musikgeschichtlichen Leben Bolognas. Er betrieb seine Forschungen über diesen Gegenstand mit Beharrlichkeit und Gründlichkeit, sammelte Nachrichten und Dokumente und klärte und erweiterte die kritischen Betrachtungen durch die Behandlung der alten handschriftlichen Quellen in seinen Schriften „Primordi dell'arte del violoncello“ (Bologna 1918), „Cinquant'anni di vita musicale bolognese“ (Bologna 1918) und „Vita ed Arte musicale a Bologna“ (1922).

Als Direktor der Bibliothek des Liceo stand ihm der ganze große, von Padre Martini gesammelte Schatz an Manuskripten und Druckwerken zur Verfügung, der dieses Institut zu einem der an alter italienischer Musik reichsten der Welt macht. Seine Schrift über „La Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna“ stellt ein auf den heutigen Stand gebrachtes Verzeichnis der musikalischen Kostbarkeiten dar, die hier verborgen liegen.

Mit der ganzen Vornehmheit und Liebenswürdigkeit, die sein Wesen auszeichneten, unterhielt er freundschaftliche Beziehungen zu den bekanntesten Musikforschern Europas, stellte seine Kenntnisse zur Verfügung und half ihnen bei ihren Nachforschungen in der Bibliothek. Auch gegenüber der Jugend zeigte er sich stets freundlich, großzügig und freigebig mit Ratschlägen. Als Mitarbeiter trat zu ihm der zu früh verschiedene Professor Ugo S e s i n i, der im vergangenen Krieg an der inneren Front der Widerstandsbewegung fiel; er ist bekannt durch seine Forschungen auf den Gebieten der Gregorianik und der Musik der Troubadours. Mich persönlich beehrte Professor Vatielli gleichfalls mit seinem Wohlwollen; er interessierte sich für meine Arbeiten, ermutigte mich und schätzte meine musikgeschichtlichen Untersuchungen über das medicäische Florenz hoch.

In seiner Schrift „Rossini a Bologna“ geht Vatielli bewußt darauf aus, seiner Vaterstadt Pesaro zu huldigen und ihren großen Sohn zu ehren, indem er biographische Episoden, geschichtliche und Theaternachrichten aus Bologneser Ereignissen in Rossinis musikalischem Leben ans Licht zieht. Ein anderes Werk über „Zacconi“ und seine „Prattica Musica“ ist als Beitrag zur Geschichte der Traktate und der Theoretiker gedacht, deren Bologna so hervorragende und berühmte aufzuweisen hat; auf sie gründet sich der Ruhm des Lehrstuhls für Musik an der

Universität vom Ende des Quattrocento an durch das ganze Cinquecento hindurch.

Auf dem Gebiet der Geschichtsschreibung richtete Vatielli sein Hauptaugenmerk mehr auf literarisch-ästhetische Einstellungen als auf die getreue und spezielle Erforschung der Quellen. Sein Band „I ragionamenti di Petronio Isaurico“ (Turin 1913), 1924 unter dem Titel „Ragionamenti e Fantasia musicali“ in Bologna neu gedruckt, und die ihm besonders lieben „Materia e Forme della Musica“ (Bologna 1922—1928) bezeugen dies. In diesem zweibändigen Werk teilt er die Geschichte der Musik in zwei Teile: Der erste umfaßt die Beschreibung der Instrumente und der großen Formen der Instrumentalmusik, der zweite gibt eine Zusammenfassung der Geschichte der hauptsächlichsten Formen vokaler und szenischer Musik, eingeteilt in etwa zehn Jahrhunderte unter Ausschluß der Anfänge der griechischen Musik. Der musikalische Stoff wird durch die verschiedenen Epochen hindurch nach Maßgabe seiner ausdrucksbedingten Formung von der Sequenz und dem Tropus bis zur Kanzone der Troubadours, von der *ars antiqua* bis zur *ars nova*, von der Motette bis zur Messe, von der Chanson bis zum Madrigal, vom Rezitativ bis zur Arie dargestellt. Dem lehrhaften und auf breitere Kreise berechneten Charakter ihres Inhalts entsprechend, fanden die beiden Bände lebhaften Widerhall und praktischen Erfolg. Kurz vor dem zweiten Weltkrieg kam noch bei dem Verleger Signorelli ein Handbuch für das Studium der Musikgeschichte mit synoptischen Tafeln heraus.

Die humanistische Bewegung zur Wiedererweckung und Verbreitung der wichtigsten Werke unserer musikalischen Renaissance, die in Luigi Torchi gipfelte, sah unter ihren ersten paar musikwissenschaftlichen Vorkämpfern auch Vatielli. Die seit dem Anfang des Jahrhunderts auf die Veröffentlichung der wesentlichsten Meisterwerke und der verschiedenen Sammlungen der italienischen Musik des Cinque- und Seicento gerichteten herausgeberischen Bestrebungen fanden in ihm einen anregenden und hervorragenden Mitarbeiter. Er pflegte vor allem die Kunst der Polyphonie von der Renaissance bis zum Frühbarock mit feinem Einfühlungsvermögen und technischer Meisterschaft. Daher wurde er mit der Auswahl und Herausgabe von Vokal- und Instrumentalmusik in den modernen Veröffentlichungen „*Antiche cantate d'amore*“, „*Antiche cantate spirituali*“ und „*Antichi maestri bolognesi*“ beauftragt. Derartige Ausgaben unserer alten Musik aus jener Zeit sind heute ganz besonders hoch anzuerkennen, wenn man die Wichtigkeit bedenkt, mit der gegenwärtig das ganze Erbe unserer Vergangenheit auf eine große, allzu lange vergessene Tradition zurückgeleitet wird, die von der die gesamte italienische Musik völlig beherrschenden gleichförmigen Opernpraxis verdunkelt wurde.

Die Artikel in der „*Rivista Musicale Italiana*“ über Druckausgaben der aus dem Cinquecento stammenden „*Vilotte del Fiore*“ mit Kompo-

sitionen von Azzaiolo zeigen Vatielli zum ersten Male in Berührung mit der aus den Frottole, Villanelle und Maschere carnascialesche entstandenen volkstümlichen Polyphonie. Seine Kenntnisse auf dem Gebiet des Madrigals führten ihn zur Mitarbeit an der Reihe der „Monumenti“, die das „Istituto Italiano per la Storia della Musica“ herausgab.

Hierfür übernahm er es, die fünfstimmigen Madrigale von Carlo Gesualdo *principe di Venosa* in moderner Notenschrift in Partitur zu übertragen. Leider erschienen nur „Il Primo“ und „Il Secondo Libro dei Madrigali“, da die Veröffentlichungen infolge der politischen Ereignisse unterbrochen wurden. Die älteste Ausgabe dieser Madrigale geht bis in die Jahre 1594—1595 zurück; ihr folgten von 1603 bis 1617 Neudrucke. Der Band Vatiellis enthält zunächst eine kurze historisch-biographische Einführung in Leben und Werk Gesualdos, dann folgen eine vollständige Wiedergabe des Textes aller Madrigale und bibliographische Bemerkungen. Der Revisionsbericht und die Gegenüberstellung der verschiedenen Drucke waren für den letzten Band der Reihe vorgesehen, eine Arbeit des Vergleichens, die Vatielli aus den bekannten Gründen der kriegerischen Ereignisse nicht mehr rechtzeitig durchführen konnte. Die Madrigale sind in der Partitur in moderne Schlüssel übertragen, um das Lesen und die praktische Verbreitung zu erleichtern.

Die Tätigkeit des neuen „Istituto Italiano per la Storia della Musica“ war, wie erwähnt, bereits mit seinen ersten Veröffentlichungen in den Jahren 1941/42 wieder zu Ende. Sie enthielten, abgesehen von den Werken Gesualdos, einen Band dreistimmiger „Villanelle alla Napoletana“ von Musikern des 16. Jahrhunderts aus Bari, herausgegeben von S. A. Luciani, und, ihm vorangehend, „Due Libri de' Madrigali“ von Pomponio Nenna, von Eduardo Dagnino herausgegeben. Leider starb dieser angesehene und befähigte Musikforscher 1944 in Rom, ohne sein Werk zu vollenden.

Mit dem Ausscheiden von Francesco Vatielli wurde somit ein kulturelles Beginnen von weitverbreitetem Ruf, das er mit jugendlichem Feuer und künstlerischer Treue unternommen hatte, unterbrochen. Wir wissen jedoch, daß zwei weitere Madrigalbücher Gesualdos noch druckfertig vorliegen. Wir möchten nun nur wünschen, daß das geistige Erbe unseres Bologneser Musikforschers nicht verstreut, sondern veröffentlicht und in einer würdigen Ausgabe fortgesetzt werden möge, wenn nicht von einem neuerstandenen „Istituto Italiano per la Storia della Musica“, so wenigstens von einer neuen Vereinigung italienischer Musikwissenschaftler. Wenn innerhalb unserer Musikwissenschaft auf eine aktive Herausgebertätigkeit gerichtete Kräfte vorhanden sind, so können sie durch ihr lebendiges Schaffen innerhalb der nationalen Kultur viel zur Weiterentwicklung des Interesses und des Verständnisses für unsere alte Musik, sowie für ihre Verbreitung in weiteren Kreisen beitragen.

Die Freunde des Professors Francesco Vatielli aber und alle die Musikforscher des In- und Auslandes, die ihn geschätzt und verehrt haben, erinnern sich voll Ehrfurcht der Verdienste des berühmten Dahingeshiedenen als eines wahren Humanisten und eines tüchtigen Gelehrten.

(Übersetzt von Anna Amalie Abert)

ERNST KURTH

+ AM 2. APRIL 1946

VON WALTER KREIDLER

Als durch die erste Mitteilung der neuen deutschen „Gesellschaft für Musikforschung“ im Februar 1947 der Tod von Ernst Kurth bekannt wurde, waren bereits viele Monate seit seinem Todestag, dem 2. April 1946, verstrichen. Heute liegt dieses für die deutsche Musikforschung schwerwiegende Ereignis über zwei Jahre zurück. Bis dahin hatte es kein offizielles Organ gegeben, das für eine Würdigung des Dahingeshiedenen zur Verfügung gestanden hätte. Welch eine traurige Verwicklung noch um den Nachruf für einen ihrer Besten! In uns aber steigt wieder einmal die seelische Not der jüngsten Vergangenheit auf, deren Ursachen zu tilgen wir mit tiefem Ernst bemüht sind.

Mit echter Trauer steht die deutsche Musikforschung an Kurths Grab, denn sein Werk stand im Brennpunkt des Interesses und der wissenschaftlichen Diskussion vor und nach 1933. Des hohen Geistes und musikalischen Erlebens, die sein Schaffen widerspiegeln, war sich jeder bewußt, auch wenn ihm der Mund zur Anerkennung verschlossen bleiben mußte. Wenn es auch zu wenig wiegt, so ist es doch ein untrügliches Zeichen für die Haltung der deutschen Musikforscher, daß sich aus ihren Reihen keine Hand erhob, um einen Stein auf ihn zu werfen. Diese innere Haltung, die unter den gegebenen Umständen eine Form von Treue war, berechtigt uns heute, das Hinscheiden von Ernst Kurth als einen unersetzbaren Verlust für die deutsche Musikforschung in aller Öffentlichkeit zu beklagen.

Ernst Kurth wurde am 1. Juni 1886 in Wien geboren. Er studierte Musikwissenschaft bei Guido Adler und promovierte 1908 mit einer Dissertation über „Gluck's Arien bis zum Orfeo“. Aus dem gleichen Jahr stammt auch ein Aufsatz „Zur Ars mensurabilis des Franco von Köln“. Unterdessen hatte Kurth die Bekanntschaft mit Gustav Mahler gemacht, der ihn ermunterte, die Laufbahn eines Dirigenten einzuschlagen. Gleichwohl war Kurth nur kurze Zeit Theaterkapellmeister. Er mochte damals erkannt haben, daß er nicht für die „große Welt“ geschaffen war. Schon das Getriebe an der Wiener Universität, das aufdringliche Geschrei der Angebertypen, hatte ihn, der damals leicht an

Minderwertigkeitskomplexen litt, abgestoßen. Sein Ideal bildete sich in der Freien Schulgemeinde Wickersdorf, wo er als Musiklehrer wirkte, nicht zuletzt unter dem Einfluß von August Halm, mit dem ihn eine innige Freundschaft verband. Sein Ziel galt nunmehr einer Lehrtätigkeit an einer mittleren Universität mit einer kleinen Schar von Studenten, denen er in persönlichem Konnex jene Haltung zu vermitteln vermochte, die wissenschaftliche Vertiefung mit Schlichtheit und Aufrichtigkeit verbindet. In Bern fand er als Privatdozent (1912) alle Voraussetzungen hierzu, und es ist bezeichnend für Kurths Einstellung, daß er sämtliche Berufungen ablehnte, die diesem Ideal nicht entsprechen konnten. Die Albrecht-von-Haller-Universität in Bern begründete mit ihrem Lehrauftrag an Kurth die Disziplin der Musikwissenschaft, und sie hat mit seiner Persönlichkeit wahrlich keinen Fehlgriff getan, denn auch sein Wirken sollte ihren Ruf weit über die ganze Kulturwelt tragen. Sie ernannte ihn 1920 zum a. o. und 1927 zum Ordinarius für Musikwissenschaft. Kurth gründete dort ein Collegium musicum, das durch beachtliche Aufführungen alter Chormusik hervorgetreten ist.

Die erste Arbeit, die Kurth in Bern veröffentlichte: „Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme“ (1913) kann noch heute als die beste vergleichende Studie über das damalige Stoffgebiet gelten. Mit ihr bereitete er gleichzeitig den Boden für seine Hauptwerke: „Die Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie“ (1917), „Die romantische Harmonik und ihre Krise in Wagner's Tristan“ (1920), die großangelegte Monographie „Anton Bruckner“ (2 Bde., 1925) und seine „Musikpsychologie“ (1931). Der „lineare Kontrapunkt“ und die „romantische Harmonik“ hatten nahezu sensationellen Erfolg. Das Lebenswerk Kurths läßt sich als ein großangelegter Hinweis auf die Melodie erfassen, deren begriffliche Formulierung unter dem Gesichtswinkel musikalischer Zusammenklänge sehr vernachlässigt worden war. Hatte diese Betrachtungsweise stets unzulänglich versucht, melodische Ereignisse auf harmonische Kriterien zurückzuführen, so schlug Kurth den entgegengesetzten Weg ein, indem er die Zusammenklänge im musikalischen Geschehen wesentlich von melodischen Ereignissen ableitete. Gleichgültig, wie weit man Kurth auf diesem Weg folgen mag, unbestreitbar ist sein Verdienst, das Bewußtsein von musikalischen Vorgängen wesentlich erweitert zu haben. Kurths Fähigkeit, musikalischen Gegebenheiten sprachlichen Ausdruck zu verleihen, war einzigartig. Indem er musikalisches Erleben durch Begriffe aus der Physik formulierte, schuf er die eigentliche, heute allgemein gebräuchliche Nomenklatur der Melodik und Motivik. Ausdrücke wie: „linear“, „kinetische Energie“, „potentielle Energie“, „Entwicklungsmotive“, „Wellendynamik“ usw. wurden von ihm geprägt, viele andere schon gebräuchliche mit neuem Bedeutungsgehalt erfüllt. Als nicht weniger von bleibendem Wert müssen seine Formanalysen gelten, zu denen er in der

Folge seiner Erkenntnisse über die Melodik vordrang. Auch hier ebnete ihm eine außerordentliche Erweiterung der musikwissenschaftlichen Bezeichnungen und Inhalte (vergl. die Begriffe „statische“ und „dynamische Formen“) den Weg zu Formanalysen, die an Vermögen der Einfühlung in die seelischen Vorgänge der Musik kaum ihresgleichen besitzen (vergl. insbesondere Kurths „Anton Bruckner“). Die Überzeugungskraft all dieser Aussagen war das Ergebnis einer raffinierten Selbstbeobachtung. Kurth hat zweifellos die Technik des In-sich-hineinhörens bewußt gepflegt und dessen Ergebnisse wissenschaftlich ausgewertet. Sein Werk ist nichts anderes als eine unmittelbare Leistung seiner musikalischen schöpferischen Potenz, von einem scharfen Intellekt mit überlieferten Erkenntnissen verarbeitet und in musikwissenschaftlichen Begriffen sprachlich formuliert. Daher hatte alles, was er anpackte, hohe Eigenart; so auch sein Unterricht.

Kurth ging neben seiner Forschungsarbeit völlig in der Unterrichtstätigkeit auf. Sie lag ihm vielleicht noch mehr am Herzen als diese. So wenig nun seine Bücher eine spezifisch geschichtliche Schau in den Vordergrund stellten, so ausgesprochen unter historischen Gesichtspunkten standen seine Vorlesungen. Mit Vorliebe entwickelte er den fraglichen Gegenstand einmal in seinen Beziehungen zu gleichzeitigen Erscheinungen, um ihn dann in den Verlauf des geschichtlichen Geschehens rückblickend und vorausschauend einzubetten. Die Mannigfaltigkeit der Gesichtspunkte, die er dabei an den Stoff herantrug, war faszinierend, seine Beschlagenheit auf den verschiedensten Gebieten der Religions-, Kultur- und Sittengeschichte, in philosophischer, psychologischer und politischer Hinsicht bewundernswürdig. Bei alledem hatten seine Vorlesungen äußerlich nichts Großartiges. Kurth haßte alle Aufmachung. Große Ansprachen, womöglich von einem Katheder herab, waren ihm ein Greuel. Der Reiz seines Vortrages lag im Intimen. Er dozierte durchweg vom Klavier aus, oft mit erhobener Stimme sein eigenes Spiel gleichzeitig erläuternd. Oft plauderte er mit fast tonloser Stimme, sozusagen vor sich hin, bald mit verdüsterter Miene, bald mit leisem Schmunzeln. Dieses Bild konnte sich aber auch ändern. Da er nie darauf bedacht war, seinen Seelenzustand zu verbergen, sondern im Gegenteil hierin stets seinem natürlichen Ausdrucksbedürfnis nachgab, erlebten wir ihn auch in ganz unmittelbar ergreifenden Situationen der Begeisterung. So vor allem bei der Interpretation von Bach und Bruckner. Gewiß wird keiner seiner Hörer jemals seine Wiedergabe Bachscher Fugen vergessen. Obwohl ihm keineswegs eine virtuose Klaviertechnik zur Verfügung stand, vermochte unser Ohr oft kaum den melodischen Ereignissen der Stimmen zu folgen, die er in unnachahmlicher Darstellungskraft mit musikalischem Sinngehalt erfüllte. Wir gingen oft wie berauscht aus dem Hörsaal, in der Gewißheit, etwas Einmaliges an Musik und Geist erlebt zu haben.

Kurth lebte die meiste Zeit nicht in Bern, sondern in Spiez am Thuner-

see, wo er ein Landhaus gepachtet hatte. Hier arbeitete er oft im Freien an einem Tisch, aus rohen Brettern und dicken Ästen zusammengefügt, am Hang eines bewaldeten Bergzuges, der sich bis hinter den Garten des Hauses heranschob. Gegenüber lag der Niesen — der Fudschijama der Schweiz, wie er ihn nannte —, vor dem das tiefe Blau des Thunersees durch die Bäume schimmerte; in einer Landschaft, die lieblich und gewaltig war, deren Eiseshöhen an den Tod mahnten und im Alpenglühen den Tag versöhnend endeten. Hier arbeitete Kurth in der geistigen Atmosphäre besten freien Schweizertums, im Schoß einer glücklichen Familie und an der Seite einer liebenswerten und verständnisvollen Gattin, die ihm einen heißgeliebten Sohn geschenkt hatte. Hier spannte er auch seine Schmetterlinge aus und ordnete sie in Kästen zu wahrhaften Farbensymphonien, eine Tätigkeit, die er oft weit ersprießlicher fand als die ganze Musikwissenschaft. (Kurth vermachte dem Naturhistorischen Museum in Bern eine Schmetterlingssammlung von ca. 14000 Exemplaren.) Aber in dieses Heim, dessen Diele eine Hausorgel barg und in dem die Katze auf der Ofenbank schnurrte, griff doch die Dämonie menschlicher Unzulänglichkeit immer wieder grausam ein. Der Antisemitismus war die Geißel in Kurths Leben. Im geistigen Bereich stand er zwar völlig über ihm. Er belächelte seine Unfreiheit und überließ sein Urteil über wissenschaftliche Leistungen von dieser Seite keinesfalls einem Ressentiment. Manche „wissenschaftliche Freundschaft“ beweist dies. Im Seelischen und Körperlichen aber erbebte er vor seiner Grausamkeit. Von Jugend auf war Kurth mit gewaltigen Spannungen beladen, die er ertragen und verarbeiten mußte. War ihre Ursache gerade dieses In-sich-hineinhören, dieser ständige Appell an sein Bewußtsein, in die Tiefe seiner Seele hineinzuleuchten? Dann hatte er sein Werk teuer bezahlen müssen. Oder war es die Drohung der Verfolgung, die er ständig hinter sich fühlte? Beide Möglichkeiten erklären manche Eigenart seines Wesens. Er fühlte sich leicht angefeindet und hatte Zeiten, in denen er sehr menschen-scheu war. Auf der anderen Seite eröffnete er sich, auch wo er nicht unbedingt Vertrauen voraussetzen durfte, oft ungehemmt, Teilnahme und Beistand suchend. Denn seine Seele reagierte ungewöhnlich fein und war vielen Einflüssen hilflos ausgesetzt. Er war gewitter- und vor allem föhnempfindlich. Wie jeder Mensch hatte er seine Komplexe. Leidende Tiere konnten ihn tageläng qualvoll beschäftigen, Kriegerdenkmale umdüsterten sein Gemüt wie eine Mahnung und verdarben ihm die beste Laune, den praktischen Hilfsmitteln der modernen Technik (Telefon, Auto etc.) vertraute er sich nur ungern an. Oft war er voller Befürchtungen und Probleme, deren Natur vielleicht weniger bezeichnend war als die Tatsache, daß er sie schwer wieder los wurde. Oft strahlte er aber auch Heiterkeit aus, war voll Humor und Schabernack. Er konnte in Dingen des praktischen Lebens von rührender Unbeholfenheit sein und sich auf der anderen Seite über jede „Tücke des

Objekts“ gleichsam stürmisch hinwegsetzen. In allen seelischen Lagen aber war Kurths Geist außerordentlich wach und aktiv. Insbesondere besaß er einen unwiderstehlichen Drang, in Begriffe zu fassen, zu formulieren, einzuteilen und unterzuteilen, selbst im täglichen Leben. Daraus auch sein großes Maß von Bewußtheit, die so in unmittelbarem Zusammenhang mit seinem Werk steht.

Das Mensch-sein und Schaffen war Kurth nicht leicht gemacht. Müssen wir ihn darum nicht umsomehr dankbar verehren? Wir hätten ihm gerne noch gesagt, daß wir ihn stets als einen der Unsrigen betrachtet haben und daß keine Ideologie ihm seine geistige Heimat streitig machen konnte. Wir hätten ihn noch gern gebeten — wir, über die das große Grauen hinwegstürmte —, uns wieder die Hand zu geben im Glauben an die Katharsis der Musik.

UGO SESINI

VON CLAUDIO SARTORI

Als Opfer des letzten Krieges fiel auch Professor Ugo Sesini, eine der repräsentativsten Gestalten der italienischen Musikforschung, die in ihm einen hervorragenden Förderer und Bekenner verloren hat.

Ugo Sesini wurde am 19. Januar 1899 in Trapani geboren und betrieb seine ersten literarischen und musikalischen Studien zunächst in Venedig, dann in Verona. Als geborener Künstler voll Begeisterungsfähigkeit von frühester Jugend an verstand er es, literarische und musikalische Studien miteinander zu vereinigen; in ihrer gegenseitigen Durchdringung sah er den Inhalt seiner Arbeiten und Forschungen. Von Verona ging er zur Fortsetzung des Studiums der Literatur und der Musik nach Bologna, von hier aus nach Rom, wo er an der Universität zum Dr. phil. promovierte. Gleichzeitig bestand er am Conservatorio di S. Cecilia die Prüfung als Kapellmeister und konzertierender Künstler. Dies war der Abschluß seiner Studienzeit.

Hierauf war er zwei Jahre, 1924 und 1925, als Kapellmeister an verschiedenen italienischen Theatern tätig und schrieb einige Kompositionen von künstlerischem Wert, ohne doch dabei seine literarisch-musikalischen Studien, zu denen er sich in stärkstem Maße hingezogen fühlte, zu vernachlässigen.

1931 begab er sich nach Frankreich zum Studium der in der Benediktiner-Abtei von Solesmes aufbewahrten kostbaren Codices, und ein Jahr später erlangte er durch seine mit der ganzen, seinem schwärmerischen Charakter eigenen Ausdauer durchgeführten Forschungen die *venia legendi* für Musikgeschichte. So begann er gleichzeitig in Bologna seine Tätigkeit als Vize-Bibliothekar neben Professor Fran-

cesco Vatielli am Konservatorium und als Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität.

1938 ging er aus dem Wettbewerb um das Amt eines Bibliotheksdirektors am Conservatorio di S. Pietro a Majella in Neapel als Sieger hervor; er begab sich infolgedessen von Bologna dorthin und begann an der Universität Neapel seine Lehrtätigkeit von neuem.

Nun, da sein Name innerhalb der italienischen wie der internationalen Musikgeschichte durch seine nach und nach veröffentlichten Forschungen und durch seine Spezialisierung auf das Gebiet der mittelalterlichen Musik einen guten Klang gewonnen hatte, widmete er die letzten Jahre seines Wirkens ganz besonders einer neuen, durchaus eigenen Interpretation der Aufzeichnung der Troubadour-Musik. Seinem Wunsch gemäß ließ er dann seine Übertragungen in den wesentlichsten Städten Italiens durch Sigr. Rachele Maragliano Mori vortragen und erläuterte dabei das Programm wissenschaftlich.

Das Ende des Krieges überraschte ihn in Neapel, das er im Frühjahr 1943 verließ, um sich in seinem väterlichen Haus in Trevenzuolo (Verona) mit seiner alten Mutter und seinem jungen Sohn zu vereinigen. Die Ereignisse rissen ihn mit sich fort. Empört über die Ungerechtigkeit, schloß er sich bei der Errichtung der neofaschistischen Republik sogleich den antifaschistischen Elementen des Ortes an und gründete mit ihnen das geheime Befreiungskomitee der Isola della Scala, in dem er eine rege Tätigkeit entfaltete. Aber sein freier, offener Charakter, der keiner Verstellung fähig war, eignete sich zu einem heimlichen Kampf so wenig wie nur irgend möglich. Er wurde sehr schnell ausfindig gemacht. In der Nacht des 22. November 1944 umstellten Elemente der „brigade nere“ sein Haus, er wurde gefangengenommen, zunächst nach Verona, dann, am 5. Dezember, nach Bozen und am 15. Dezember nach Mauthausen gebracht, von wo er nicht zurückgekehrt ist.

Der Gedanke an all das, was Ugo Sesini, wenn er nicht in der Blüte seiner Jahre gefällt worden wäre, auf dem ihm teuren Forschungsgebiet noch hätte leisten können, verleiht der Erinnerung an ihn innerhalb der kleinen Schar der italienischen Musikforscher manche Bitterkeit.

Er hat die folgenden Schriften hinterlassen:

La Romana Cantilena, Rom 1942; Le canzoni trobadoriche nel canzoniere della Biblioteca Ambrosiana, Chiantore, Turin; Contenuto umano della lirica musicale trovadorica, Florenz 1939; Peire Vidal e la sua opera musicale, Florenz, Le Monnier; Catalogo dei libretti della Biblioteca del Conservatorio di Bologna, Bologna 1943; Musica e poesia della latinità cristiana (unveröffentlicht, erscheint aber demnächst). Außerdem viele Artikel zur Musikgeschichte des Mittelalters in den Zeitschriften: Convivium, Studi Medioevali und Studi petrarcheschi.

(Übersetzt von Anna Amalie Aberi)

TOBIAS NORLIND †

VON CARL ALLAN MOBERG

Professor Dr. Tobias Norlind, einer der hervorragendsten Initiativträger der Schwedischen Gesellschaft für Musikforschung, während vieler Jahre deren Vorsitzender und Herausgeber ihrer Zeitschrift, starb am 13. August 1947 in Stockholm in einem Alter von 69 Jahren. Als junger Student war er 1899 in Berlin Schüler einiger der bedeutendsten deutschen Musikforscher, so u. a. von Oskar Fleischer und Johannes Wolf, sowie Mitglied mehrerer Sektionen der im gleichen Jahr begründeten Internationalen Musikgesellschaft, in deren Sammelbänden er schon frühzeitig Studien veröffentlichte.

Auf Grund der Ausarbeitung einer dieser Studien, des 1901 publizierten Aufsatzes über „Die schwedischen Schullieder des Mittelalters und der Reformationszeit“, wurde er acht Jahre später an der Universität in Lund als Dozent für Literatur- und Musikgeschichte habilitiert. Man beachte die Bezeichnung seines Lehramtes! Eine Dozentur einzig und allein für Musikgeschichte war zu dieser Zeit in Schweden noch undenkbar. Sie mußte vielmehr an ein bereits anerkanntes Fach angeschlossen werden, nämlich in diesem besonderen Fall an die „ästhetische Profession“, die nach dem großen Literaturhistoriker Henrik Schück ab 1899 von Ewert Wrangel bekleidet und bis 1918 als ein Lehrstuhl für „Ästhetik mit Literatur- und Kunstgeschichte“ bezeichnet wurde. Bei der Teilung der Professur im Jahre 1918 hätte man sich denken sollen, daß die in dieser zumindest theoretisch einbegriffene Ästhetik und Geschichte der Musik einen eigenen Lehrstuhl hätte bekommen müssen, dies umso mehr, als Norlind schon damals eine reiche und umfassende Produktion aufweisen konnte. Es kam aber anders. Aus Versorgungsgründen hatte sich Norlind schon frühzeitig gezwungen gesehen, als Lehrer und Rektor an Volkshochschulen tätig zu sein. So hatte er keine Möglichkeit, seine Dozentur durch Unterricht aufrecht



zu erhalten, und als er 1918 einen Ruf nach Stockholm als Leiter des Musikhistorischen Museums und als Lehrer für Musikgeschichte und -ästhetik am Konservatorium annahm, bedeutete dies einen ersten ernstesten Schicksalsschlag im Kampf um die Anerkennung der Musikforschung als Universitätsfach in Schweden.

Ein Überblick über die Schriften Norlinds während dieser ersten Periode erweist bereits eine unglaubliche Produktivität und Mannigfaltigkeit, die nicht nur auf das gewaltige Gebiet der Musikgeschichte begrenzt ist, sondern darüber hinaus noch eine zweite damals ebenso neue Disziplin umfaßt, nämlich die folkloristische. Fernerhin bekundet sie sich in einer Reihe von Schriften, die die Pädagogik und Organisation des Volkshochschulwesens zum Gegenstand haben, sowie in pflanzengeographischen Studien. Die gesamte Produktion Norlinds bis 1918 umfaßt derart nicht weniger als insgesamt ca. 4000 Seiten. Die wissenschaftlich besten Arbeiten dieser Periode sind fast alle in den Sammelbänden der IMG publiziert, so die folgenden Beiträge: „Die Musikgeschichte Schwedens in den Jahren 1630—1730“ (1900), „Schwedische Schullieder im Mittelalter und in der Reformationszeit“ (1901), „Zur Geschichte der Suite“ (1906), „Vor 1700 gedruckte Musikalien in den schwedischen Bibliotheken“ (1908), „Zur Biographie Chr. Ritters“ (1910), „Zur Geschichte der polnischen Tänze“ (1911). Vor allem der Aufsatz „Zur Geschichte der Suite“ lenkte die Aufmerksamkeit der Musikhistoriker auf den jungen schwedischen Gelehrten und wird bekanntlich noch heute zitiert.

Aber auch in schwedischen Zeitschriften erschienen mehrere wichtige Beiträge Norlinds zur älteren schwedischen Musikgeschichte. 1907—08 behandelte Norlind in der seinerzeit bemerkenswerten, leider aber kurzlebigen Zeitschrift „Kult och konst“ die Musik sowohl an den schwedischen Schulen im allgemeinen als auch insbesondere in Västerås und Uppsala im 17. Jahrhundert, und in einem Aufsatz über ältere schwedische Kirchengesangbücher mit gedruckten Melodien verwies er auf eine Reihe wichtiger Choralhandschriften, die für die spätere liturgisch-musikalische Forschung unseres Landes eine wichtige Rolle spielen sollten. Daß die mangelnde Vertrautheit Norlinds mit der Liturgie ihm dabei manchmal einen Streich spielte, ist nicht verwunderlich, stimmte aber die Vertreter der theologischen Forschung mißtrauisch gegenüber seiner wissenschaftlichen Akribie.

Noch mehr brachte Norlind die öffentliche Meinung gegen sich auf durch seine lexikalische Arbeit. Durch die Macht der Umstände hatte seine Arbeit immer mehr enzyklopädisch-lexikalischen Charakter angenommen. Für ein die ganze Musikwissenschaft umfassendes lexikalisches Werk hatte er bereits ein beträchtliches Material zusammengetragen. Er mußte sich sagen, daß eine solche Arbeit vielleicht in höherem Grade als jede andere das öffentliche Interesse für Musik und Musikforschung stimulieren und die feste Grundlage für die zukünftige

Forschung bilden könne. Die älteren Lexika waren alle vollständig unbrauchbar. Der einzige, der ein Werk von Bedeutung hätte schreiben können, Dr. Adolf Lindgren, konnte dies nicht über sich gewinnen, und Dr. Karl Valentin hatte in seiner Eigenschaft als Sekretär der Kgl. Musikalischen Akademie keine Zeit, sich musikwissenschaftlichen Arbeiten zu widmen. Außerdem war Lindgren viel zu sehr an sein Studierzimmer gebunden und unternahm keine Reisen, um in Bibliotheken und Archiven neues Material zu sammeln. Was Lindgren nicht wagte, das vollbrachte Norlind. Man mag von jugendlichem Übermut sprechen, wenn Norlind 1912 im Alter von nur 33 Jahren das erste Heft seines „Allgemeinen Musiklexikons“ erscheinen ließ. Aber das zweibändige Lexikon erfüllte nichtsdestoweniger seine Aufgabe. Wie sehr es an Primärmaterial reich war, ist der deutschen Musikforschung nicht entgangen. So hat Hugo Riemann, der über Schyttes „Nordisches Musiklexikon“ das harte Urteil fällte, daß es sich bei diesem nur um eine dänische Auflage seines eigenen handele, seine Dankbarkeit für die große Bedeutung des Lexikons von Norlind für die Neuauflagen seiner Musikenzyklopädie bekundet. — In Schweden war man jedoch über das Lexikon verärgert oder hat sich über dasselbe lustig gemacht. Ausübende Musiker und Pädagogen zogen über das her, was in ihm über sie und ihre Kollegen zu lesen oder auch nicht zu lesen war. Musikfreunde verschiedener Art suchten mitunter vergeblich nach Auskünften oder glaubten, falsche erhalten zu haben. Nichts ist einfacher, als lexikalische Fehler zu konstatieren, nichts jedoch schwieriger, als selbst ein Lexikon zu schreiben. Wir können und müssen zugeben, daß Norlinds Lexikon nicht nur in seiner ersten, sondern leider auch in der zweiten Auflage (1927—28) — und manchmal, wie mir scheinen will, unnötigerweise — große Mängel aufweist. Es handelt sich hier durchaus nicht um ein vollkommenes Werk. Aber zahlreiche Musikschriftsteller, die sich mit lexikalischen Aufgaben befassen, verstehen es heute als ein brauchbares Gerüst und als die nahezu unfaßbare Arbeitsprästation eines einzelnen Menschen zu würdigen.

Die Übersiedlung Norlinds nach Stockholm im Jahre 1918 hatte eine Änderung seiner Tätigkeit und schriftstellerischen Arbeit zur Folge. Die organisatorischen und pädagogischen Interessen traten in den Vordergrund, und seine Publikationen nahmen ausgesprochen populären Charakter an. Aus Norlinds fleißiger Hand floß nun eine Anzahl popularisierender Arbeiten, so z. B. die dickleibige „Allmän musikhistoria“ (1922), „Kortfattad handbok i musikens historia“ (1923), „Klieförlagets populära handböcker“, „Allmän musiktidning“ (1923). Andere Arbeiten stehen mit seiner Tätigkeit als Leiter des Musikhistorischen Museums oder mit der Errichtung der „Folkmusikkommission“ in Zusammenhang. Als eine Zusammenfassung seiner Studien auf volksmusikalischem Gebiet ist der kleine Band „Svensk folkmusik och folkdans“ bemerkenswert.

Als Mitglied der Kgl. Musikalischen Akademie und als Lehrer des ihr angeschlossenen Konservatoriums fühlte sich Norlind verpflichtet, seine Studien auch auf die Geschichte der Akademie und ihrer Lehranstalt sowie auf eine andere bedeutende Organisation des Stockholmer Musiklebens, die Hofkapelle, auszudehnen.

Eine Schreibung ihrer Geschichte wurde ohnedies aktuell angesichts des herannahenden Jubiläums der betreffenden Institutionen. So entstanden jeweils in Zusammenarbeit mit einem Mitarbeiter die beiden detaillierten, wenn auch wenig übersichtlichen Arbeiten: „Kungliga Musikaliska Akademien 1771—1921“ und „Kungliga Hovkapellets historia 1526—1926“. Mit dieser Art seiner Studien standen auch zahlreiche biographische Skizzen oder größere Arbeiten über einzelne Künstlerpersönlichkeiten in Zusammenhang, so z. B. Jenny Lind (1919), Kristina Nilsson (1923), Geijer als Musiker (1919), seine Beethoven- und Wagnerbiographien (1923), sein umfassendes Buch über „Beethoven och hans tid“ (1924) sowie viele Artikel in schwedischen und ausländischen lexikalischen Werken (Nordisk Familjebok, 2. und 3. Aufl., Nordens Arsbok, Bonniers Konversationslexikon, Suecia, Schweden in Kultur und Wirtschaft, 1923, Adlers Handbuch, 1924, Sweden, Bonniers Guide for tourists, Ungarisches Musiklexikon, usw.). Gleichzeitig brachte er es zuwege, nicht nur die 2. Aufl. des umfangreichen Werkes „Svenska allmogens liv“ (Das Leben des schwedischen Landvolkes, 1926) herauszubringen, sondern er war auch einer der Herausgeber und fleißiger Mitarbeiter eines allgemeinen Gartenlexikons (1928—30)!

Die popularisierende und nur in geringem Umfang fachlich betonte Tendenz dieser gewaltigen Produktion ist offenbar und wird noch stärker dadurch unterstrichen, daß der Fußnotenapparat jetzt fast gänzlich fehlt und auch im übrigen die Dokumentation recht locker ist. Daß es Norlind trotzdem nicht gelang, eine festere Verankerung im Bewußtsein des Musikpublikums zu erzielen, bezeugt die säuerliche und abweisende Stellungnahme der Presse. — Von bleibendem Wert sind seine unabhängig von der Tageskritik geschriebenen Beiträge in der Schwedischen Zeitschrift für Musikforschung (STM). Insgesamt 27 Aufsätze hat er in derselben publiziert, den ersten 1919, den letzten 1944. Ein Überblick über diese Aufsätze erweist, daß ihr Verfasser nicht nur über ein reiches Register verfügte, sondern daß er auch — vielleicht unter einem gewissen, ihm selbst unbewußten Einfluß der jüngeren schwedischen Generation von Musikforschern — den Weg von der popularisierenden Schriftstellerei zu bedeutenderen Aufgaben wissenschaftlichen Charakters zurückfand. In der STM schrieb er u. a.: „Lyra und Kithara in der Antike“, 1934, „Den svenska lutan“ (Die schwedische Laute), 1935, die geistesgeschichtliche und mit einem umfangreichen Fußnotenapparat versehene Studie über „Abraham Abrahamsson Hülphers“, 1937, „Johan Fredrik Hallardt och svensk musiklexikografi“, 1938, „Musiker och lekare under medeltiden i Sverige“ (Musiker und Spielmänner während des

Mittelalters in Schweden), 1940, „Familjen Düben“, 1942, und über „Die Musikkultur der Reformationszeit“, 1944, welche letztere einen integrierenden Teil seines letzten großen Werkes bildet: „Bilder ur svenska musikens historia“ (Bilder aus der Geschichte der schwedischen Musik), 4 Bände (914 S., Von vorgeschichtlicher Zeit bis 1720), 1944—47.

Die schriftstellerische Tätigkeit Norlinds wurde auch durch seine Stellung als Leiter des Musikhistorischen Museums entscheidend beeinflusst. Mit ungewöhnlicher Energie und feinem Spürsinn verstand er es, die Sammlung des Museums zu einer der größten Europas anwachsen zu lassen, und die Instrumente gruppierte er nach dem von v. Hornbostel und Sachs eingeführten System, das er jedoch modifizierte (STM 1932). Insgesamt unterscheidet Norlind 50 Familien, wobei die Idiophone und Membraphone in einer einzigen Gruppe zusammengefaßt und mit dem von Mahillon entlehnten Terminus „Autophone“ bezeichnet werden. Als Begründung hierfür werden die zahlreichen Übergangsformen zwischen den beiden genannten Gruppen angeführt. Aber eine solche Begründung könnte — zumindest mit ein wenig dialektischer Phantasie — auch für die Zusammenfassung anderer Gruppen geltend gemacht werden und scheint die damit verbundenen prinzipiellen und praktischen Nachteile nicht aufzuwiegen. Doch nichtsdestoweniger darf man wohl sagen, daß Norlinds Klassifizierung, die von Linnés Sexualsystem inspiriert wurde, manche offensichtlich gute Seiten aufweist. Von Norlinds Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Instrumentensystematik verdienen vor allem die beiden Teile seiner Systematik der Saiteninstrumente, „Geschichte der Zither“ (1936) und „Geschichte des Klaviers“ (1939), genannt zu werden. Sie umfassen 2200 der ca. 12000 Arten, die im Musikhistorischen Museum vertreten sind. Mit dem für Norlind so charakteristischen sanguinischen Temperament wurden jedoch bereits 1936 sämtliche vier Bände angekündigt, die die ganzen Bestände des Museums umfassen sollten.

Es war Norlind nicht vergönnt, als Universitätslehrer ex cathedra zu sprechen, jüngere Adepten um sich zu versammeln und persönlich zu unterrichten. Aber fast zu allen Problemen unseres Forschungsgebietes hat er in seinen Schriften Stellung genommen: eine Stellungnahme, die zum Nachdenken und zur Diskussion Veranlassung gibt, zu Bewunderung und zu Kritik, zur Nachfolge und zur Abstandnahme, vielleicht auch zu Verdruß und zu Enttäuschung. Doch im großen und ganzen sind wir ihm für seinen glühenden Forschergeist und seinen heldenmütigen Einsatz für die musikwissenschaftliche Forschung zu Dank verpflichtet. Kein Stoff war ihm zu geringfügig, kein Problem zu schwierig, um nicht einer Lösung entgegengeführt zu werden.

Tobias Norlind erhielt seine grundlegende Ausbildung in Deutschland, als noch einige der großen Gestalten der „heroischen“ Periode unserer Wissenschaft lebten oder wenigstens der direkte Einfluß ihres Wirkens noch lebendig war. Universelle Geister, wie Kretschmar und

Riemann, befanden sich noch in voller Tätigkeit, und in den Internationalen Sammelbänden bemühten sich ihre Schüler aus aller Herren Ländern um die Musikforschung. Der erste Weltkrieg warf keinen Schlag Schatten voraus; noch herrschte „die alte gute Zeit“, in welcher es eine rechte Freude und Lust war zu leben und zu forschen. Die großen Quelladern der schwedischen Musikkultur lagen gleichsam entblößt vor Norlinds Augen; er hatte nur zu schöpfen. Wohin er blickte, gab es Zusammenhänge aufzudecken, über Material Rechenschaft abzulegen, Acta zu publizieren, Stoff für Aufsätze zu sammeln und Bücher zu schreiben. Überall war seine Arbeit vonnöten, der Aufgaben waren Legion, das Arbeitsfeld in unserem Lande fast unbegrenzt, eine Konkurrenz nicht vorhanden. Norlind konnte sich als Feldherr auf einem Schlachtfeld ohne Feinde betätigen.

In der Geschichte der schwedischen Musikforschung vertritt Norlind die „heroische“ Periode, ja, er verkörpert sie und schließt sie gleichzeitig ab. Keinem Forscher ist er — trotz den wesentlichen Ungleichheiten! — so ähnlich wie Hugo Riemann: die polyhistorische und universelle Veranlagung ist eine und dieselbe, der glückliche Spürsinn und ebenso die Tendenzen zur Alleinherrschaft. Die neuere schwedische Musikforschung kann und darf nicht dem Beispiel Norlinds folgen, da ihre Zielsetzung und ihre Methoden zum Teil andere sind als die seinen. Sie braucht es auch nicht zu tun, da die Aufgaben jetzt auf mehrere Forscher verteilt werden können. Daß dem so ist und sein kann, das beruht jedoch im wesentlichen auf dem eigensten und riesengroßen Einsatz, den Tobias Norlind geleistet hat. Hätte er nicht fast ganz allein die breite Grundlage geschaffen, so wäre heute unsere Kraft in bedeutendem Grade durch die Sammelarbeit und die Systematisierung von Primärmaterial beansprucht und wären unsere Möglichkeiten weitaus geringer, uns in die musikwissenschaftliche Problematik der großen Kulturländer zu vertiefen. Die „heroische“ Periode mag zu Ende und eine mehr prosaische detailkritische Epoche angebrochen sein. Die verpflichtende Erinnerung an das Werk von Tobias Norlind werden wir jedoch immer in unseren Herzen lebendig bewahren.

WESEN UND WERTUNG DES NACHHALLS¹

VON LOTHAR CREMER

Die große Bedeutung des Raumes für die Klangwirkung einer musikalischen Darbietung wird sicherlich von jedem Musiker anerkannt. Es gibt auch einige Anekdoten von berühmten Komponisten, wie etwa

¹ Vortrag, gehalten auf der Tagung der Gesellschaft für Musikforschung in Rothenburg o. T. im Mai 1948.

von Bach, die ihr Interesse an raumakustischen Erscheinungen beleuchten. Aber gemessen an den außerordentlichen Leistungen, welche die Musiker und ihre Helfer, die Musikinstrumentenbauer, rein empirisch in der Entwicklung ihrer Instrumente und deren subtiler Verwendung vollbracht haben, muß man feststellen, die Musiker haben eigentlich vor den Problemen der Raumakustik die Waffen gestreckt. Das hat sicher einen Hauptgrund darin, daß Veränderungen der Raumakustik rein technisch nach Aufwand und Mitteln weit über ihren Wirkungsbereich hinausgegangen wären. Sie mußten daher wohl oder übel diesen für die Wirkung ihrer Darbietungen höchst wesentlichen Teil dem Architekten überlassen.

Die Architekten aber — dies muß leider heute noch gesagt werden — haben nicht nur (bis auf verschwindende Ausnahmen) von den Naturgesetzen, denen der Schall unterliegt, keine Ahnung, sie machen aus dieser Not sogar meistens eine Tugend, indem sie erklären, für sie stünden die ästhetischen Gesichtspunkte an erster Stelle, und unter diesen verstehen sie wiederum nur das Optische, das, was sich dem Beschauer in natura oder auf einer geschickten Aufnahme bietet. Dieser Einstellung fallen oft sogar **Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit**, jedenfalls aber die Hörsamkeit zum Opfer.

Aber wir müssen auch den Architekten Gerechtigkeit widerfahren lassen, sofern sie immer strebend sich bemühen. Die wissenschaftliche Materie der Raumakustik ist nämlich, genauer besehen, besonders verwickelt. Es ist ungleich leichter, einen Raum gut zu beleuchten, sogar ihn gut zu heizen und zu lüften, als die dort erzeugten Schallwellen, die ihn mit merklichen Laufzeiten durchsetzen, die ferner neugierig um alle Ecken und Kanten biegen und die schließlich immer wieder von den Wänden reflektiert werden, so zu dirigieren, daß ihr Durcheinanderwogen nützlich und wohltuend wirkt. Um in dieses Durcheinander Klarheit zu bringen, genügte nicht nur theoretisches Verfolgen und Berechnen, hier mußte und muß auch exakt gemessen werden. Darum hat sich die Raumakustik nicht in den Händen der sie primär angehenden Musiker oder der sie gestaltenden Architekten entwickelt, sondern sie wurde von den Physikern und Technikern erobert, unter ihnen nicht zuletzt von den Elektrotechnikern, welche die Geräte zur Messung der überaus kleinen Druckschwankungen des Schallfeldes lieferten. Hinzu kam, daß die Erfindungen der Elektroakustik, das Übertragen durch Fernleitungen und Rundfunk, die Aufnahme auf Schallplatte, Tonfilm und Magnetband auch besonders hohe raumakustische Anforderungen stellten.

Diese Entwicklung ist noch in vielen Fragen, namentlich in den physiologischen und psychologischen Grenzgebieten, voll in Fluß. Aber wir sind doch auf der wissenschaftlichen Seite so weit, daß wir die Hörsamkeitseigenschaften eines Raumes planmäßig durch Wahl von Form und Material vorausbestimmen können, und wir brauchen nur den

Architekten, der die physikalischen Gesetzmäßigkeiten mit ansprechenden Formen verbindet, und den Musiker, der uns seine Wünsche zu sagen weiß.

Damit aber bin ich schon an dem Kernpunkt meiner Darlegungen angelangt. Ich möchte behaupten, wir sind heute viel eher in der Lage, einem Raum eine erstrebte Hörsamkeit aufzuzwingen, ja wir bieten dem Architekten noch so viele Wege dazu, daß sein künstlerisches Schaffen genügend Freiheit zur Entfaltung hat, als daß wir sicher wären, welche Wirkungen letzten Endes von den Musikern und Hörern gewünscht werden. Es ist mir, als einem Vertreter der physikalischen Seite der Raumakustik, daher ein Bedürfnis, diese Schwierigkeiten einmal in aller Schärfe den Musikforschern darzulegen.

Ich habe zu dieser Fühlungnahme eine raumakustische Erscheinung herausgegriffen, die physikalisch heute als abgeschlossen betrachtet werden kann. Wenn wir eine laut tönende Schallquelle, etwa ein Orchester oder ein volles Orgelwerk, jäh abbrechen, so erlischt damit im allgemeinen das uns umgebende Schallfeld nicht ebenso plötzlich, vielmehr hören wir einen Nachhall. Wir wollen dabei annehmen — und dies gehört zur physikalischen Definition des Nachhalls —, daß wir dabei nicht wie beim Echo in der Lage sind, bestimmte Reflexionen herauszuhören, sondern daß die Schallwellen in jedem Augenblick und von allen Seiten gleichmäßig auf uns einströmen, wobei sie allerdings immer schwächer werden.

Da nun unser Ohr unter einem bestimmten Schwellenwert des Schalldruckes nichts mehr hört, so ist der Nachhall mit der Erreichung dieser Schwelle zu Ende. Der Nachhall hat also jeweils eine bestimmte Nachhalldauer. Der Amerikaner Wallace Clement Sabine², der Begründer der modernen Raumakustik, hat etwa um die Jahrhundertwende — also noch ohne die modernen Hilfsmittel der Elektroakustik — die sehr wichtige Feststellung gemacht, daß diese Nachhalldauer an allen Punkten eines Raumes gleich groß ist. Diese Größe war also geeignet, die Hörsamkeit eines Raumes im großen und ganzen zu kennzeichnen.

Nun leuchtet aber ein, daß die Nachhalldauer nicht allein von dem Raume abhängt, sondern auch von der Stärke des Schalles: ein Schuß verursacht einen längeren Nachhall als ein „In-die-Hände-Klatschen“. Man mußte sich daher auf eine gewisse Standard-Anfangsstärke einigen, die als Vielfaches des Schwellenwertes auszudrücken ist; dabei war es einmal zweckmäßig, in die Größenordnung der praktisch erreichten Schallstärken zu kommen, und andererseits, eine möglichst runde Zahl zu wählen. Sabine erreichte beides, indem er die Anfangsstärke als das Millionenfache des Schwellenwertes wählte.

In der Tat kommen Unterschiede der Schallenergie von 1:1 000 000 bei großen Chor- und Orchesterwerken durchaus vor. Dabei liegen die

² W. C. Sabine, Coll. Pap. on Acoustics Nr. 1, Cambridge, Harvard University Press 1923.

leisesten Stellen immer noch erheblich über den Schwellenwerten. Die Sabinesche Ausgangsintensität wird also oft sogar überschritten. Wenn trotzdem der Nachhallvorgang selten und namentlich nicht über die ganze Nachhallzeit zu hören ist, so liegt das vielmehr daran, daß den plötzlichen Abbrüchen meist keine Pause von genügender Länge und Stille folgt. Immerhin kommt auch das vor. Abb. 1 zeigt eine einer

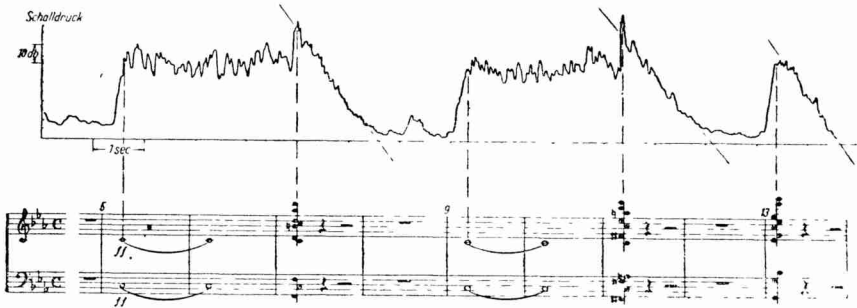


Abb. 1

Arbeit von Meyer und Jordan³ entnommene Registrierung des Schalldruckes in Abhängigkeit der Zeit, die während einer Aufführung von Beethovens Coriolan-Ouvertüre in der Berliner Philharmonie durchgeführt wurde. Man erkennt deutlich das Einsetzen und Aushalten der zwei vollen Noten, dann die nochmalige Verstärkung durch den Viertelschlag, und diesem schließt sich der Nachhall an, der $1\frac{3}{4}$ Takte zu seinem Ausklingen zur Verfügung hat und nur durch die unvermeidliche Unruhe im Raum begrenzt ist. Aber auch der nachfolgende einmalige kurze Schlag löst einen solchen Nachhall aus.

Daß der Nachhall hier nahezu als fallende Gerade in Erscheinung tritt, liegt allerdings an einer besonderen Art der Registrierung.

An sich nimmt die Schallenergie in jedem gleichen Zeitintervall immer um den gleichen Bruchteil der jeweils vorhandenen ab. Dies leuchtet ein, wenn wir bedenken, daß der Nachhall ja dadurch zustande kommt, daß die Schallwellen immer wieder in denselben Zeitabständen auf die Wände treffen und dort jedesmal den gleichen Bruchteil ihres Bestandes verlieren. Diese gleichen Bruchteile treten nun in dem vorliegenden Bilde als gleiche vertikale Abstände in Erscheinung; d. h., die Schallstärken sind hier von unten nach oben gleichen Abständen genau so zugeordnet wie die Schwingungszahlen den Klaviertasten, wo auch die Oktaven, d. h. aber jeweils Verdopplungen der Schwingungszahl, gleich weit auseinander liegen. Der große technische Vorteil dieser Auftragung liegt darin, daß nun die Neigung der Geraden, die sich am besten durch den Nachhallvorgang legen läßt, ein Maß für die Nachhallzeit

³ E. Meyer und W. Jordan, Elektr. Nachr. Techn. 12, S. 213 (1935).

darstellt, ohne daß man die Anfangsintensität kennen oder für völlige Ruhe sorgen muß.

Diese Neigung tritt auch auf, wenn die einzelnen Noten wie etwa in einem Stakkato-Lauf nur durch kurze Pausen getrennt sind, und daran wird klar, daß der Nachhallvorgang nicht nur für die wenigen Fälle von Bedeutung ist, in denen er als solcher bewußt wird, sondern daß dieser spezielle Vorgang besonders geeignet ist, eine akustische Raumeigenschaft zu kennzeichnen, die für alle Teile der Darbietung von Bedeutung ist.

Wovon hängt die Nachhallzeit ab? Sicher einmal von den Dimensionen des Raumes; denn je größer er ist, um so länger braucht der Schall im Mittel, um von einer Wand zur anderen zu eilen und dort jeweils Energie zu verlieren. Diese seine „mittlere freie Weglänge“ hängt aber nur ab von dem Quotienten aus Volumen zur Oberfläche, was an so unterschiedlichen Räumen wie rechteckigen Konzertsälen, kreuzförmigen Kirchen und fächerförmigen Theatern durch den Amerikaner V. O. Knudsen⁴ bestätigt wurde. Die Nachhallzeit ist somit dem Volumen V eines Raumes proportional und seiner Oberfläche F umgekehrt proportional.

Dann aber hängt sie offensichtlich auch von den in einem Raume befindlichen Materialien ab, sowie von deren Anbringungsart. Diese äußern sich in dem Prozentsatz der Energie, der beim Auftreffen der Schallwellen auf eine Wand oder einen Gegenstand „verschluckt“ wird und den man daher als Schluckgrad s bezeichnet. Da die Schluckfähigkeit der einzelnen Flächen und Gegenstände sehr unterschiedlich ist, muß ein Mittelwert gebildet werden, wobei die einzelnen Flächen mit ihrer Größe, bzw. die Gegenstände mit ihrer Anzahl eingehen, d. h. aber, es ist in erster Näherung gleichgültig, wo diese schluckenden Elemente sich im Raume befinden, sofern wir extreme Konzentrierungen, z. B. eine völlig schluckende Decke, wie sie ein Lichthof aufweist, ausschließen. Auch diesem mittleren Schluckgrad s_m ist die Nachhallzeit umgekehrt proportional. Wir brauchen nur noch vor den Quotienten V/Fs_m die ebenso theoretisch ableitbare, wie experimentell bestätigte Konstante 0,163 zu setzen, um die Formel für die Nachhallzeit zu erhalten:

$$T = 0,163 V/Fs_m$$

Nun sind die Schluckfähigkeiten der einzelnen Wandverkleidungen und Gegenstände abhängig von der Tonhöhe. Dies zeigt sich deutlich, wenn man die Nachhallzeit in Abhängigkeit derselben mißt. Sabine tat dies, indem er verschiedene Orgelpfeifen als Schallquellen benützte. Wir haben es heute mit Hilfe von elektrischen Schwingkreisen und Lautsprechern noch leichter, die zur Messung erwünschten Änderungen in Stärke und Tonhöhe einer Sendung herzustellen. Aber noch eleganter ist das Prinzip, die Unterscheidung der Tonhöhe oder, besser physi-

⁴ V. O. Knudsen, *Architectural Acoustics*, V, 55, New York 1932.

kalisch präzisiert, der Frequenzbereiche im Empfangssystem vorzunehmen. Man kann durch Zwischenschaltung sog. Frequenzfilter aus dem Klanggemisch, wie es etwa ein Orchester liefert, bestimmte Bereiche herausheben. Wir brauchen nur daran zu denken, daß wir mit Hilfe der Abstimmung elektrischer Resonanzkreise an unserem Rundfunkempfänger aus der Vielzahl der Wellen, die den Äther durchziehen, genau eine der gewünschten Wellenlängen herausfischen können. So ähnlich wurden auch bei der in Abb. 1 gezeigten Nachhallregistrierung in der Philharmonie einzelne Frequenzgebiete herausgesiebt und so die Frequenzabhängigkeit des Nachhalles unter Benutzung einer Konzertdarbietung bestimmt.

Das hatte den großen Vorteil, daß man den Einfluß eines der wesentlichsten, aber zugleich schwerstzugänglichen Schallschlucker erfassen konnte, nämlich den des Publikums. Jedem Musiker ist geläufig, daß das Proben im leeren Saal oft unerfreulich ist und man sich nur mit Recht dadurch trösten darf, daß es am Abend „ganz anders“ klingt. Meist ist dieses „Anders“ ein „Besser“. Es mag sein, daß die angenehme akustische Überraschung, welche die Ausführenden dann bei den ersten Takten erleben, auch dazu beiträgt, daß die Darbietung in Präzision und Gestaltung über die Probe hinauswächst. Doch dürften wirkliche Künstler solcher Sonderanregungen nicht bedürfen, sondern es vielmehr schätzen, wenn ihnen jede Umstellung zwischen Probe und Ausführung erspart bleibt.

Der genannte Unterschied zeigt sich vor allem — namentlich was den Eindruck bei den Musikern anbelangt — in einer Verkürzung der Nachhallzeit, wie sie in Abb. 2 zum Ausdruck kommt.⁵ Hier verbindet

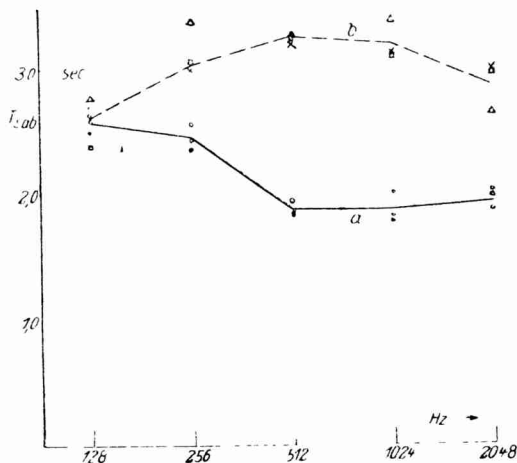


Abb. 2

⁵ ebenfalls aus Meyer und Jordan loc. cit.

Kurve b die im Mittel bei leerem, Kurve a die bei besetztem Raume gemessenen Nachhallzeiten. Als Abszisse sind die Frequenzen, d. h. also die Tonhöhen in Oktavschritten, aufgetragen. 128 Hz entspricht dabei dem c der tiefsten Bratschensaite, 256 Hz dem c₁ auf der G-Saite usf. Wie man sieht, ist der Einfluß des Publikums bei tiefen Tönen gering, dagegen bei mittleren und hohen Tonlagen groß. Dies beweist deutlich, daß es die Kleider sind, die diese schluckende Wirkung hervorrufen, denn denselben Frequenzgang des Schluckgrades weisen ihre Stoffe auch ohne menschlichen Untergrund auf.

Man kann diese Schluckgrade — wie auch diejenigen anderer Wandverkleidungen und Gegenstände — genau so durch Beobachtung der Änderung der Nachhallzeit bestimmen, die ein Raum erfährt, wenn man eine bestimmte Menge davon hereinbringt. Nur ist es im Interesse des benötigten Umfanges dieser Menge zweckmäßig, dafür keine großen Konzertsäle zu nehmen, sondern kleine Räume von Zimmerdimensionen, die im leeren Zustand infolge des Fehlens jeglicher Gegenstände und infolge harter, porenfreier Wände bereits sehr hallen.

Man hat die schallschluckende Wirkung der Stoffe sehr genau untersucht und weiß, daß sie auf ihrer Porosität beruht, d. h. darauf, daß die Luftbewegung in ihr poriges Gefüge eindringen, darin hin- und herschwingen kann, und daß die Schallenergie durch die dabei auftretende Reibung vernichtet wird. Es müssen also keine hochwertigen bezugscheinpflichtigen Textilien oder orientalische Teppiche zur Verfügung stehen, um auf diese Weise Schall zu absorbieren. Auch mineralische Produkte von gleicher mechanischer Struktur leisten das. Es kommt nicht auf die chemische Zusammensetzung des Materials an, sondern auf seine Porigkeit. Auch Backstein oder Schlackenbeton sind bis zu einem gewissen Grade als „poröse Schallschlucker“ anzusprechen. Die genannten tragfähigen Mauerbestandteile werden nur in ihrer akustischen Wirkung dadurch völlig ausgeschaltet, daß man ihre porige Oberfläche mit Putz und Farbe zustopft. Dieser Brauch ist optisch und hygienisch begründet. In jüngster Zeit haben sich aber mehrere Firmen bemüht, auch poröse Putzsorten herzustellen, die ein gefälliges Äußeres haben und ferner eine gründliche Säuberung der Oberfläche gestatten, und es ist zu hoffen, daß man damit etwas mehr auf Gegenliebe bei den Architekten stößt.

Es bleibt dann noch der akustische Nachteil der porösen Schallschlucker, nämlich der, daß sie vorzugsweise die hohen Töne schlucken. Räume, die übermäßig mit Tüchern verhängt oder mit porigen Wänden ausgestattet sind, erhalten dadurch etwas „Dunkles“, „Muffiges“; alle hohen Teiltöne, aller Glanz, alle „Mixturen“ werden verschluckt, während das Hallen bei tiefen Frequenzen, das „Grollen“, erhalten bleibt.

Bei großen Räumen kommt hinzu, daß die geringe Dämpfung, die der Schall während seiner Ausbreitung in der Luft erfährt, auch mit hohen Frequenzen anwächst.

Ein interessantes Beispiel hierzu bietet (oder bot) die Krypta des Leipziger Völkerschlachtdenkmals, in welcher den Reisenden immer von den Fremdenführern stolz ein aufsteigender Dreiklang vorgesungen wurde, der dann infolge des langen Nachhalls zu einem Akkord verschmolz. Es ist aber nicht nur die absolute Länge des Nachhalls in diesem fensterlosen Beton- und Sandsteingewölbe beachtlich, sondern mehr noch der Frequenzgang seiner Nachhallzeit, den das rechte Diagramm der Abb. 3 zeigt. Dieselbe fällt von 17 Sek. bei c infolge poriger

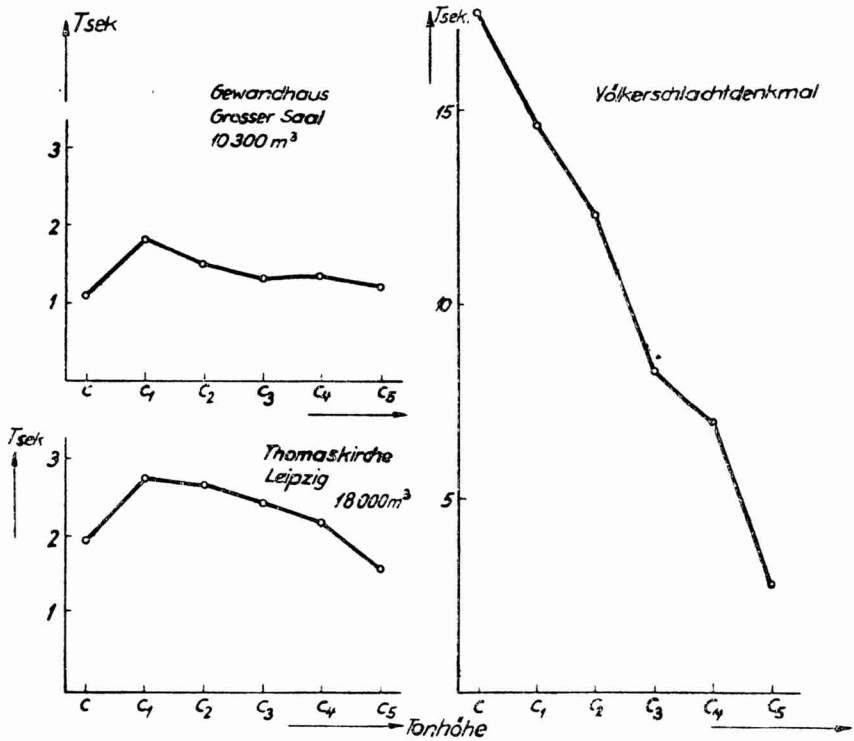


Abb. 3. Frequenzgang der Nachhallzeit verschiedener Räume.

Wände und Luftdämpfung auf 2,5 Sek. bei c_5 . Daher klingt auch ein Beckenschlag dort fast so scharf wie in einem gewöhnlichen Konzertsaal, während man von allen tiefen Instrumenten und Stimmen sagen kann: „Wenn das Gewölbe widerhallt, fühlt man so recht des Basses Grundgewalt“.

Warum ist das nun nicht in allen Räumen so? Das liegt an der kompensierenden Wirkung einer anderen Gruppe von Schallschluckern, den sog. „mitschwingenden“. Man kann oft verspüren, daß eine Kirchenbank beim Ertönen tieferer Orgelregister erzittert. Dasselbe tun

die Parkettböden, die Fensterscheiben, ja, bis zu einem gewissen Grade auch die Rabitz-Decken. Es konnte ferner nachgewiesen werden, daß diese Erzitterungen nicht über die Fundamente und Befestigungen weitergeleitet, sondern unmittelbar von den Schwingungen der Luft angeregt werden⁶. Dies gelingt freilich nur bei den tieferen Frequenzen; bei den höheren widerstrebt die Trägheit der Massen den schnelleren Wechselbewegungen. Da dieses Mitschwingen aber mit Energieverlusten verbunden ist, teils im festen Material, teils in angekoppelten, porigen Lufträumen, so stellen alle mitschwingfähigen Wände und Gegenstände „Tiefenschlucker“ dar. Abb. 4 zeigt zunächst links oben den

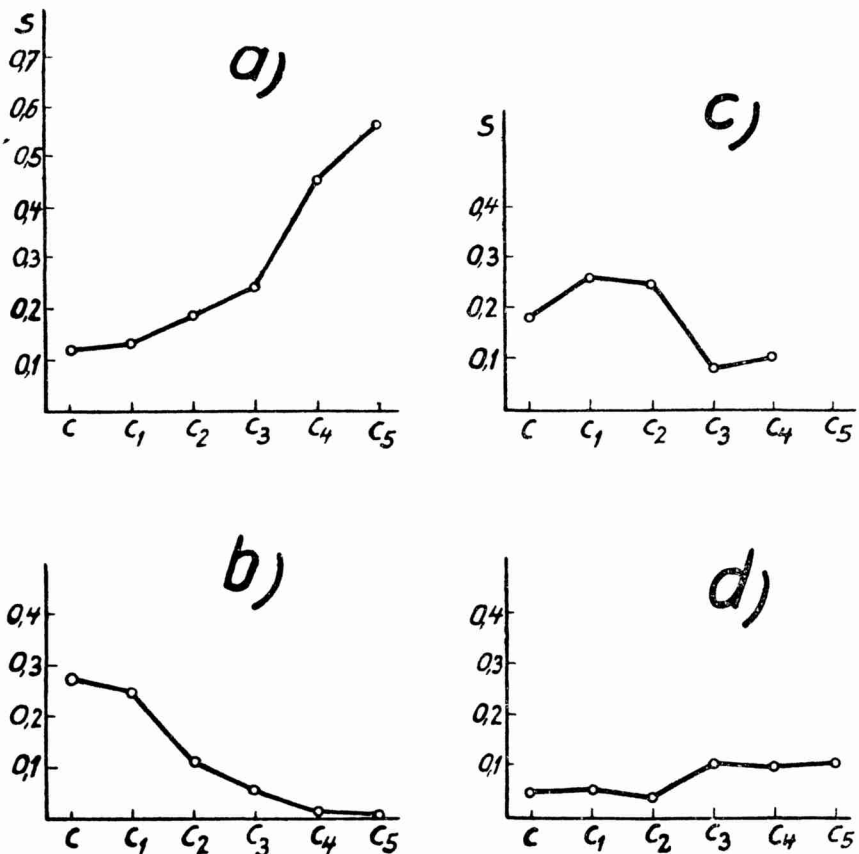


Abb. 4. Schluckgrade von verschiedenen Materialtypen in Abhängigkeit von der Frequenz. a) Poröser Stoff, b) Klarglas 3 mm, c) Sperrholz 3 mm, freischwingend, d) Sperrholz 3 mm, aufgelegt.

⁶ E. Meyer u. L. Cremer, Z. f. techn. Phys. 14, S. 500 (1933). Dieser Arbeit sind auch die Abb. 3 u. 4 entnommen.

ansteigenden Frequenzgang des Schluckgrades eines porösen Stoffes, darunter aber den fallenden einer 3 mm starken Glasplatte. Ferner beweisen die Bilder rechts, daß es bei Holztäfelungen darauf ankommt, daß sie frei schwingen können. Die aufliegende Sperrholzplatte rechts unten wirkt nur als poröser Körper und als solcher wenig, während die frei schwingende gerade bei den tieferen Frequenzen einen erheblichen Zuwachs zeigt.

Um also eine gleichmäßige Balance der hohen und tiefen Tonlagen hinsichtlich ihrer Nachhallzeiten zu erhalten, müssen poröse und mitschwingende Schallschlucker in einem Raume angebracht sein. Ein auch in dieser Hinsicht mustergültiger Raum war der inzwischen leider zerstörte große Saal im Leipziger Gewandhaus. Er besaß einerseits gepolsterte Sitze und Wandteppiche als poröse Elemente, andererseits Holzvertäfelungen und einen geeigneten Parkettboden als mitschwingende. Das Diagramm oben links in Abb. 3 zeigt den gleichmäßigen Frequenzgang seiner außerdem sehr kurzen Nachhallzeit. Darunter sind die Nachhallzeiten eines anderen berühmten Raumes der gleichen Stadt, nämlich der Thomaskirche, aufgetragen. Auch diese Nachhallzeiten des übrigens im leeren Zustande gemessenen Raumes sind für eine Kirche dieser Größe erstaunlich gering und gleichmäßig. Für die Schluckwirkung der tiefen Töne kommt hier das auf Schiffe und Emporen verteilte Gestühl, für die der hohen ein poriger Sandstein, aus dem die Emporen bestehen, in Frage. Da diese Kirche seit Bachs Zeiten gerade in der dafür wichtigen inneren Ausstattung manche Umänderung erfahren hat, so können wir leider aus den heute gewonnenen Daten nicht auf die Verhältnisse zu seiner Zeit schließen. Alles, was aber über diese Änderungen bekannt ist, spricht dafür, daß die Nachhallzeit damals eher noch kürzer war. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß Bach auch weit lieber in der Thomaskirche als in der hallenderen Nikolaikirche gespielt haben soll

Wenn ich nun eingangs bemerkte, daß die Musiker nicht selbst die Gestaltung der raumakustischen Verhältnisse in die Hand genommen haben, so scheint mir doch sehr wohl möglich, daß die akustischen Bedingungen auf ihr Schaffen rückgewirkt haben. In den hallenden Schiffen der romanischen und gotischen Dome ist der monophone gregorianische Choral entstanden, ja, er konnte nur dort entstehen, denn der Nachhall lieferte den Sängern immer wieder den Bezugston, und er gab seiner monophonen Linie eine polyphone Schattierung. Als dann die Reformation den Schwerpunkt auf die deutsch gesprochene Predigt legte, kam sie der dafür notwendigen raumakustischen Umstellung auf kürzere Nachhallzeiten entgegen, indem sie viele Bänke in die Kirche brachte und namentlich Emporen einzog. Erscheint da nicht weiterhin die Annahme berechtigt, daß es auch solcher Kirchen mit kürzeren Nachhallzeiten bedurfte, um die polyphone, fugale Chor- und namentlich Orgelmusik sich zu demjenigen Filigranwerk von Tönen entwickeln

zu lassen, wie es uns gerade in Bachs späteren Werken entgegentritt? Mit dieser Frage sind wir auf den zweiten Problemkreis unserer Betrachtungen gestoßen, der von der Wertung des Nachhalls handeln soll. Im Vorangegangenen versuchte ich vom Wesen des Nachhalls wenigstens den Eindruck zu vermitteln, daß die Physik diesen Vorgang genau erforscht hat, daß sie mannigfache Mittel erprobt hat, um den Nachhall hinsichtlich Größe und Frequenzgang in jeder gewünschten Weise zu ändern, und daß sie sich aufrichtig bemüht, dabei auch allen Forderungen der zögernd mitmachenden Architekten gerecht zu werden. Alle systematische Planung aber verlangt vor allem ein genau umrissenes Ziel. Darum lautet jetzt die Frage: „Welche Nachhallzeit ist denn überhaupt erwünscht?“ — eine Frage, die keineswegs als erschöpfend behandelt zu betrachten ist.

Sicherlich sind Extremwerte der Nachhallzeit zu vermeiden. Daß zu langer Nachhall schädlich sein kann, indem er die Konturen jeder Darbietung bis zur Unkenntlichkeit verwischt, liegt auf der Hand. Man findet für diesen Zustand gelegentlich die Bezeichnung „überakustisch“. Ist es schon ein schlechter Sprachgebrauch, von guter und schlechter Akustik zu sprechen, da ja die Akustik eine exakte Wissenschaft und als solche jenseits von Gut und Böse ist, so ist es sprachlich sicher noch gewagter, von einem Zuviel oder Zuwenig von „Akustik“ zu sprechen. Gemeint sind offenbar zu viele Reflexionen, also zu langer Nachhall.

Aber auch zu kurzer Nachhall, d. h. zu wenig Schallreflexionen an den Wänden eines Raumes sind nachteilig. Man braucht nur an musikalische Darbietungen im Freien, insbesondere auf offenen Wiesen, zu denken. Es fehlt offensichtlich dem Hörer etwas, und die Musiker klagen, daß sie sich selbst nicht hören. Das liegt einmal daran, daß die Instrumente und namentlich die menschliche Stimme starke Richtwirkungen besitzen. Fahren zwei Skifahrer in tiefem Neuschnee hintereinander, so versteht nur der Vordermann den Hintermann, aber nicht umgekehrt, während sich zwei hintereinandergehende Wanderer schon auf steiniger Straße und mehr noch in einer schmalen Gasse bereits mühelos in jeder gegenseitigen Lage verständigen können. Die Reflexionen erhöhen aber, wenn sie dem direkten Schall dicht genug folgen, auch die Lautstärke einer Darbietung und damit ihren Eindruck und ihre Deutlichkeit.

Zwischen den genannten Extremen muß also ein günstiger Bereich liegen. Ist dieser nun scharf begrenzt oder breit? Wovon hängt seine Lage ab? Wie ist er überhaupt erfaßbar?

Bei der Sprache haben wir ein sehr gutes, subjektives und doch nicht individueller Willkür unterworfenen Kriterium, die „Silbenverständlichkeit“. Dieselbe wird dadurch überprüft, daß man einen guten Sprecher viele, etwa hundert an sich unsinnige Silben sprechen läßt und mehrere Hörer auffordert, das aufzuschreiben, was sie verstanden

haben. Der Prozentsatz der richtig verstandenen Silben stellt dann die so definierte Silbenverständlichkeit dar. Knudsen⁷ hat dieses Kriterium erfolgreich auf das Problem der Nachhallzeit angewandt. Er konnte einmal zeigen, wie die Silbenverständlichkeit mit der Nachhallzeit bei gleichbleibender Lautstärke abnimmt. Da aber andererseits, wie schon angedeutet, die Lautstärke mit der Verkürzung der Nachhallzeit sinkt, kleinere Lautstärke aber auch zu kleinerer Silbenverständlichkeit führt, so arbeiten beide Einflüsse gegeneinander. Bei großen Nachhallzeiten überwiegt der erste, bei kleinen der zweite, dazwischen gibt es ein Optimum. Die Lage desselben hängt außerdem von dem Volumen ab, in dem Sinne, daß größere Räume größere optimale Nachhallzeiten verlangen.

Dem kommt andererseits die Physik des Nachhalls entgegen; denn wenn wir annehmen, daß alle Räume etwa gleich ausgestattet sind, also den gleichen mittleren Schluckgrad haben, so ergibt sich aus der in Teil I angegebenen Nachhallformel ganz von selbst, daß die Nachhallzeiten mit der mittleren freien Weglänge steigen. Es ist daher fraglich, ob man nicht hinsichtlich der an sich allgemein anerkannten Tatsache eines Anwachsens der günstigsten Nachhallzeit mit dem Volumen nach psychologischen oder sogar physiologischen Begründungen einer Erscheinung sucht, die sich gar nicht aus freier Gestaltung, sondern aus technischen Gegebenheiten zwangsläufig entwickelt hat.

Bei Musik fehlt uns ein derartiges eindeutiges Kriterium, wie es die Silbenverständlichkeit für die Sprache bietet. Wohl könnte man daran denken, an Stelle der gesprochenen Silben kurze Figuren spielen und sie von zuhörenden Musikern aufschreiben zu lassen. Aber wäre eine so gewonnene „Notenverständlichkeit“ wirklich das musikalisch-ästhetische Kriterium, nach dem wir suchen? Hier bleibt nichts anderes übrig, als Urteile zu sammeln. Auch damit hatte W. C. Sabine⁸ bereits begonnen. Er war von einem Konservatorium um Ratschläge hinsichtlich der Auskleidung von zu sehr hallenden Übungszimmern gebeten worden. Er ließ ein Gremium von fünf Musikprofessoren selbst entscheiden, welches ihnen als die günstigste Bedingung erschien, wobei einer der Sachverständigen Klavier spielte und die anderen zuhörten. In Tabelle 1 ist ein Beispiel einer solchen Beurteilung aufgezeichnet. Zunächst wurde der Raum in dem bestehenden Zustand als zu hallend empfunden. Sabine ließ daraufhin 13 Polster hereinbringen. Jetzt war den Beurteilern die Nachhallzeit wieder zu klein. Eine Entfernung von 2 Polstern wurde demnach als eine Verbesserung empfunden, desgleichen eine Entfernung von 3 weiteren; schließlich bei Reduktion auf 6 Polster erklärten sich die Herren befriedigt, was dadurch erhärtet wurde, daß bei einer darüber hinausgehenden Reduktion der Polster der Nachhall zu groß erschien. Die mittlere Spalte zeigt die zugehörigen

⁷ V. O. Knudsen, Journ. Acoust. Soc. Amer. 1, 58 (1929).

⁸ W. C. Sabine, Coll. Pap. on acoustics Nr. 2 (siehe Teil I, Fußnote 2).

(von Sabine berechneten) Nachhallzeiten. Als optimal hatte sich in dem betreffenden Raum von allerdings nur 75 cbm Inhalt also eine Nachhallzeit von 1 Sek. erwiesen. Da die gleiche Art der Überprüfungen auch in anderen, zum Teil bis zu 210 cbm großen Räumen und bei anderen Ausgangszuständen auf etwa den gleichen Wert der Nachhallzeit führte, glaubte Sabine darin einen Beweis für die „accuracy of musical taste“, also die Zielsicherheit des musikalischen Geschmacks erblicken zu können. (Es scheint ferner, daß die anwesenden 5 Professoren sich in jedem Einzelfall über das Urteil einig waren; doch wird dieser Tatbestand dadurch entwertet, daß dieses Urteil offenbar durch offene Aussprache und nicht durch den Mehrheitsbeschluß einer geheimen Wahl zustande kam.)

Wir sehen aus diesen Versuchen, daß Unterschiede von 0,1 Sek. als

<i>Prüf-Raum 74 m³, Nachhallzeit leer 2,43 sek</i>		
<i>Zahl der Polster</i>	<i>Nachhallzeit</i>	<i>Urteil von 5 Musikern</i>
<i>0</i>	<i>1,64</i>	<i>Nachhall zu gross</i>
<i>13</i>	<i>0,60</i>	<i>zu klein</i>
<i>11</i>	<i>0,70</i>	<i>besser</i>
<i>8</i>	<i>0,83</i>	<i>besser</i>
<i>6</i>	<i>0,95</i>	<i>zufrieden stellend</i>
<i>4</i>	<i>1,22</i>	<i>zu gross</i>

merklich empfunden wurden. Das erscheint glaubhaft, wenngleich es nicht sicher ist, ob es wirklich die Änderungen des Nachhalls waren, welche die Zuhörer zu ihrem Urteil veranlaßten.

Wenn dagegen Lifschitz⁹, der ähnliche Versuche im Moskauer Konservatorium dadurch durchführte, daß er die Anzahl der anwesenden Personen in einem Versuchsraum änderte, behauptet, es seien Unterschiede von $\frac{1}{100}$ Sek. noch deutlich zu hören gewesen, entsprechend dem Hinzukommen von zwei weiteren Personen zu 51 vorhandenen, so erscheint mir dies doch zu bezweifeln. Man stelle sich vor, ein Saaldiener würde einigen Nachzüglern den Zutritt mit der Begründung verwehren: „Es ist unmöglich, daß ich Sie hereinlasse, weil dann die optimale Nachhallzeit überschritten würde.“ Lifschitz war freilich darauf erpicht, eine sehr genaue Eingrenzbarkeit der optimalen Nachhallzeit für möglich zu halten, weil er für die Abhängigkeit dieser Nachhallzeit vom Volumen eine Formel abgeleitet hatte, deren Kompliziertheit sonst in gar keinem Verhältnis zur Streuung der damit zu

⁹ S. Lifschitz, Banakustik, Kap. III., Deutsche Übersetzung, Stuttgart 1930.

errechnenden Werte stehen würde. Diese Formel ergab sich aus der a priori gemachten Annahme, daß das Produkt aus Nachhalldauer und Anfangslautstärke, für welche er den Logarithmus der Schallstärke einsetzte, immer einen bestimmten optimalen Wert ausmachen soll. Da nun bei größeren Räumen die Anfangslautstärke sinkt, kann das nur durch Vergrößerung der Nachhallzeit kompensiert werden. Die physiologischen Vorstellungen, die diesem Gesetz zugrunde liegen, sind sicher heute als unrichtig anzusehen. Ich erwähne es nur, weil es interessant ist, daß man auch versucht hat, eine imponderable Frage künstlerischen Empfindens aus einem mechanischen Gesetz abzuleiten. Etwas ernster zu nehmen sind die Versuche amerikanischer Forscher, aus der für die verschiedenen Tonhöhen verschiedenen Empfindlichkeit des Ohres den günstigsten Frequenzgang des Nachhalls abzuleiten.¹⁰ Danach sollte die Nachhallzeit bei den tiefen Frequenzen etwas ansteigen, eine Tendenz, die sich z. B. bei einem Raum, der im leeren Zustande eine gleichmäßige Nachhallzeit aufweist, wie der große Saal des Leipziger Gewandhauses, von selbst ergibt, sobald er mit Publikum erfüllt ist.

So wertvoll derartige psychologische und physiologische Hinweise für den Forscher auch sind, maßgebend muß letzten Endes das Musikurteil bleiben.

Leider ist „The musical taste“ nicht immer so zielsicher, wie Sabine das auf Anhieb glaubte. Der ungarische Forscher G. v. Békésy¹¹, dem die moderne Akustik, namentlich die physiologische, außerordentlich wertvolle Beiträge zu danken hat, führte Sabines Versuche insofern einen wesentlichen Schritt weiter, als er nach Überschreitung des Optimums dasselbe auch von der anderen Seite anzunähern versuchte. Dabei stellte sich heraus, daß die in Tabelle 2 wiedergegebenen

<i>Prüf-Raum 2000m³</i> <i>Zahl der Absorptionseinheiten</i>	<i>Aussagen</i>
4	<i>unbrauchbar, dazu nachhallend</i>
9	<i>etwas besser</i>
12	<i>nach immer zu hallend</i>
14	<i>wird gut, doch noch weiter zu dämpfen</i>
21	<i>bereits ganz gut, aber noch etwas dämpfen</i>
24	<i>gut</i>
28	<i>viel zu stark gedämpft, ganz unbrauchbar</i>
24	<i>besser als vorher</i>
20	<i>nach besser als vorher</i>
16	<i>nach immer ganz wenig zu stark gedämpft</i>
14	<i>beginnt bereits bei sehr geringen Lautstärken zu lärmern zu hören</i>
10	<i>viel zu nachhallend</i>

Urteile von dem ersten, in der umgekehrten Richtung erreichten Optimum keineswegs mehr befriedigt waren, sondern einen über das

¹⁰ W. A. MacNair, Journ. Acoust. Soc. Amer. 1, S. 242 (1930); V. O. Knudsen, Rev. of Modern Physics 6, S. 19 (1934).

¹¹ G. v. Békésy, Elektr. Nachr. Techn. 11, S. 369 (1934).

selbe zurückliegenden Zustand bevorzugten. Dieser „Zieheffekt“ erklärt sich aus einer Tendenz, einen erkannten Fehler möglichst gründlich abzustellen, und wir Menschen werden nun einmal — das gilt ja auch für andere Gebiete — erst gewahr, daß wir schon wieder zu weit gegangen sind, wenn wir die goldene Mitte erheblich überschritten haben. G. v. Békésy fordert daher mit Recht, daß ein solches Optimum in psychologisch sauberer Weise durch schrittweise Einkreisung von beiden Seiten gefunden werden müßte. Aber dabei ist wieder zu befürchten, daß zwischen der Herstellung beider Zustände soviel Zeit vergeht, daß der Vergleich sehr von der ja ebenso fragwürdigen Zuverlässigkeit des Gedächtnisses abhängt.

Man könnte daran denken, solche Versuche unter Hinzuziehung sehr vieler Versuchspersonen, wie man sie etwa zur Bestimmung der Hörschwellenwerte oder zu Lautstärkevergleichen herangezogen hat, auf die Weise durchzuführen, daß man die einzelnen Zustände auf Schallplatten oder Magnetbändern aufnimmt und sie so unmittelbar hintereinander zur Beurteilung vorführt. Solche Aufnahmen würden freilich nur dann die raumakustischen Eindrücke richtig wiedergeben, wenn man sie entsprechend unseren beiden Ohren mit zwei in Ohrenabstand aufgestellten Mikrofonen aufnimmt, ihre Aufzeichnungen getrennt registriert und sie über zwei Kopfhörer dem Beobachter wieder zu-leitet. Und selbst dann ist noch zu befürchten, daß ein solches Experiment nie als vollwertiger Ersatz für den wirklichen Raumeindruck gelten kann.

Überhaupt widerstreben derartige langwierige und langweilige Versuchsreihen dem künstlerischen Temperament; sie sind außerdem mit Ermüdungserscheinungen verbunden, die das Urteil nur allzu leicht verzerren.

Ein viel ansprechenderer und vielleicht sogar richtigerer Weg scheint mir der zu sein, die Räume, in denen die Musiker arbeiten, akustisch variabel zu machen und die Musiker selbst die Änderungsvorrichtungen bedienen zu lassen. Es sind in letzter Zeit viele derartige Vorschläge ausgearbeitet worden, teils mit drehbaren, teils mit versenk-baren Wänden oder auch nur durch Änderung der Abstände geeigneter Platten von der Wand. In solchen Räumen könnten die Musiker zunächst einmal ihr Ohr auf die Beachtung raumakustischer Veränderungen erziehen. Unter anderem könnten sie endlich die am Abend herrschenden Bedingungen bei der Probe herstellen; aber darüber hinaus könnten sie die Nachhallzeit je nach Werk und Besetzung ihrem Empfinden anpassen. Kurzum, sie würden lernen, den Raum als Instrument oder doch wenigstens als Register zu behandeln. Der amerikanische Forscher Fletcher¹², der auf dem Gebiet der psychologischen Akustik sich große Verdienste erworben hat, bemüht sich z. Zt. um die Gründung eines Institutes, das den physikalisch-musika-

¹² H. Fletcher, Journ. Acoust. Soc. Amer. 19, S. 527 (1947).

lischen Grenzfragen nachgehen soll. Die Nordwestdeutsche Musikakademie in Detmold ist ja dieser Anregung bereits durch die Gründung eines Institutes für musikalische Akustik in erfreulicher Weise zuvor gekommen. Als eine der Aufgaben eines solchen Institutes sieht Fletcher auch das Musizieren in einem Saal mit variablen Hörsamkeitsverhältnissen an.

Von solcher Art der lebendigen Zusammenarbeit von Musiker und Physiker scheint mir viel zu erhoffen. Der Physiker hätte jedenfalls hierbei Gelegenheit, wirklich kennenzulernen, welche Bedingungen der Musiker als optimal empfindet.

Ich persönlich möchte glauben, daß er dabei eine Überraschung erlebt, nämlich in dem Sinne, daß es offenbar eine klar umrissene optimale Nachhallzeit gar nicht gibt, nicht einmal für eine bestimmte Musikgattung oder ein bestimmtes Musikstück. Muß es denn unbedingt eine solche geben? Gibt es denn wirklich nur die Auffassung, das Tempo und die Dynamik eines Stückes? Ein amerikanischer Theaterpraktiker, Burris-Meyer¹³, der ebenfalls eine Zusammenarbeit von Physikern und Musikern für ein Gebot der Stunde hält, glaubt das bisherige mangelnde Verständnis zwischen beiden Disziplinen unter anderem darauf zurückführen zu können, daß die Angaben der Musiker für die Physiker zu unpräzise seien. Zwischen den Tempo-Bezeichnungen *Allegro* und *Larghetto* kämen Überschneidungen vor. Seit der Erfindung des Metronoms seien freilich gelegentlich auch quantitative Angaben vorhanden, aber die Praxis richte sich wenig danach. So behauptete er z. B., Beethoven habe für den Trauermarsch der *Eroica* 80 Achtel je Minute angegeben, während Toscanini 50 schlage. Wer aber kann behaupten, daß Beethoven nicht auch mit dessen Interpretation einverstanden gewesen wäre? Ist es nicht Absicht der musikalischen Bezeichnungen, daß sie den Spieler nicht genau festlegen, sondern ihm einen Spielraum je nach Temperament, Stimmung und Raumverhältnissen lassen? Die letzteren erzwingen ja sogar Rücksichten hinsichtlich der Wiedergabe eines Werks. Fast möchte man sagen, die Tatsache, daß man die gleichen Stücke in Räumen mit sehr verschiedenen Nachhallzeiten zu spielen sich nicht scheut, scheint der beste Beweis dafür, daß es ebenso wenig das Tempo oder die Dynamik gibt, wie es ein eng umreißbares Optimum der Nachhallzeit geben muß.

Nichts aber wäre verkehrter, als hieraus zu schließen, daß folglich die ganze Raumakustik unwichtig sei. Ihre Bedeutung wird dadurch nicht geschmälert, daß sie eine weitere Dimension in der musikalischen Gestaltung darstellt; im Gegenteil, dadurch würde sie erst von der Stufe einer technischen Eigenschaft, wie Beleuchtung und Heizung, zum Rang eines künstlerischen Mittels erhoben werden.

¹³ Burris-Meyer, Journ. Acoust. Soc. Amer. 19, S. 532 (1947).

NIEDERLÄNDISCHE ORGELBAUMEISTER AM TRIERER DOM

VON HANS KLOTZ

Jan Pieterszoon Sweelinck, das Haupt der altniederländischen Organistenschule, amtierte zu Amsterdam an der „Oude Kerk“, der Alten Kirche. Dort verfügte er über zwei Orgeln, eine große und eine kleine, die große wurde erbaut 1539/42 von Johan van Coblents und dessen Schüler Henrick Niehoff, während die kleine 1544/45 von Henrick Niehoff und Jaspas Johanson erstellt wurde. Beide Orgeln verkörpern den Orgeltyp der nordbrabantischen Schule des 16. Jahrhunderts, und ihre Meister sind die Begründer und Häupter dieser Schule. Die niederländische Orgelbaukunst kennt außer der nordbrabantischen noch die südbrabantische, die flämische und die Utrechter Schule. Diese vier Schulen sind einander sehr ähnlich — trotz charakteristischer Verschiedenheiten in Einzelheiten — und schließen sich gut zu einer höheren Einheit zusammen. Diese höhere Einheit der „Niederländischen Orgelbaukunst des 16. Jahrhunderts“ erscheint in der nordbrabantischen Schule am umfassendsten und am ausgereiftesten. Die niederländische Orgelbaukunst des 16. Jahrhunderts ist führend: ihre Vertreter werden häufig an bedeutende Kirchen Deutschlands, Frankreichs und Spaniens gerufen, um dort Orgelneu- oder -umbauten durchzuführen. Nach Deutschland kamen vor allem die Meister der nordbrabantischen Schule. Eine solcher bedeutenden Kirchen Deutschlands ist der Dom zu Trier.

Der Trierer Dom besitzt schon früh eine Orgel. In den Jahren 1387/88 werden umfangreiche Arbeiten an ihr vorgenommen. Über ihre Beschaffenheit im einzelnen erfahren wir kaum etwas. Dann schweigen die Akten wieder bis zum Jahre 1537. In diesem Jahre wird mit Meister Peter Breissiger von Saffych, Schöffen und Bürger von Koblenz, ein größerer Um- und Erweiterungsbau der Orgel vereinbart. Wir können Meister Peter nicht als niederländischen Orgelbaumeister ansprechen. Dennoch sehen wir uns seine Arbeit im Trierer Dom näher an, denn er ist, wie wir noch sehen werden, mit der Geschichte der niederländischen Orgelbaukunst — besonders der nordbrabantischen — recht eng verflochten.

Über die Beschaffenheit der Trierer Domorgel von 1537 sind wir durch den Vertrag mit Meister Peter und durch eine ausführliche Registrieranweisung unterrichtet, die Breissiger nach Vollendung des Werkes schriftlich niedergelegt hat. Aus der Registrieranweisung erfahren wir, wie die Registerzüge im Spielschrank angeordnet waren, wir er-

fahren daraus aber auch, daß die Disposition der Orgel während des Baues in einigen Punkten gegenüber dem Vertrag geändert wurde. In dem Vertrag, den Peter Breissiger im Jahre 1537 mit dem Domkapitel von Trier schließt, finden sich folgende für uns wichtige Stellen:

„Item, zum ersten soll unnd wyll der itzgenant meyster uff syn sorge, angst, kosten unnd beloenungh laessen bereyten unnd machen in das obgenante werck, wylchs von zwoylff fuesen ist, eyn außerkyrntte, woellversoirgte nuwe laede, dairuff man moege setzen nu heneforter eyn werck von seszehnen fuessen mytt aicht underscheydtlichen registern, nemelich:

Item eyn nuwe koppell von seszehnen fuessen durch pedaell und manuell vorn im gesicht von solicher materien oder gezeug, reyne mytt folien ubberzient, wye es vurhinen bereyt ist gewest.

Item eyn octave von aicht fuessen durch pedaell unnd manuell.

Item eyn guede stairck location oder mixtuer in form und maessen, wye itzundes dye alte location in ihrer styrk und satzung erfunden wyrnt.

Item eyn guede stairck zymbell durch pedaell und manuell.

Item eyn hoellpieffen baß von aicht fuessen im gelued.

Item eyn reynen bosunen baß von aicht fuessen in der lengd, der glychen auch im gelued, wylcher montstueck von messyngen zueg, mytt sylber soldierrt, die corpora von isenem blech, oben auf ubberzient unnd uffs best zugericht sollen werden.

Item eyn schoen weydlich nachthorn im discant im drytten hmi angaehent byß oben auß von zweyundzweyzich clavibus.

Item derglychen eynen reynen woelluedenden zyncken, oben vom obbersten La an byß unten herab ubber das drytt hmi als fern es moeglich.

Item eyn durchdryngendt, werckmessig throm, zu trompeten, schalmeyen swegeln oder zwerchpieffen dynstbaer unnd woellgestimpt.

Item es ist wyters berydt. das der meyster soll unnd wyll machen uff syn soirge unnd kosten noch eyn nuwe laede zu andern nachbenanten stymmen mytt aicht registern unnd eynem sunderlichen clavier, oben ins werck oder hynden zuruck, wye das den erstgenanten hern vom dhoim gefallen unnd gelieben wyll.

Item eyn quinttadeyn von aicht fuessen im geluede.

Item eyn koppell von vyer fuessen.

Item eyn octave von eynem fueß.

Item eyn schayrff zymbell.

Item eyn hoelpieff von vyer fuessen im gelued.

Item eyn fleut von zweyen fuessen.

Item eyn schalmeyenwerck von vyer fuessen unnden im clavier angaendtt byß oben auß, des sollen die montstueck auß messyngen zueg myt sylber soldierrt, die corpora mytt isenem plech ubberzient unnd woell versoirgtt werden.

Item eyn schon wytt schallendtt zwerchpieff, wye sich dye in solich werck zu setzen gepoirrt.

Item, es ist auch vertraegen, das der meyster soll machen zwey nuerwer clavier, eyns zum principaellwerck wylches soll haben vunff fa unnd eyn perfekt terciem dair boeben, das ander zum positive, soll inhaeben vyer fa unnd eyn vollenkommendt terciem dairboeben.

Item soll der Meyster auch machen eyn neue pedaeß von sechszeñ schemellen, uff diesen newen sirtt, des soll das principaell clavier dermaessen angehangen syn, dairmit das werck manualiter unnd pedaliter sy zu geprauchten.“

Es handelt sich offenbar um ein klanglich und technisch kunstvolles Instrument mit zwei Manualen — Prinzipalwerk und Positiv — und Pedal. Das Prinzipalwerk reicht vom Kontra-F bis zum zweigestrichenen a, das Positiv beginnt erst beim großen F und reicht ebenfalls bis zum zweigestrichenen a. Aus dem Vermerk, das Nachthorn solle von klein h bis a“ 22 Töne haben, geht hervor, daß das gis“ fehlt, wie es damals üblich war. Wir dürfen weiterhin annehmen, daß auch Kontra-Fis und -Gis bzw. — im Positiv — groß Fis und Gis fehlen, was damals ebenfalls üblich war. Das Pedal würde danach bei 16 Tasten von F bis b reichen, ein damals gebräuchlicher Umfang.

Im Vertrag ist bestimmt, daß die Pfeifen auf Kontra F und groß F 16‘-, 8‘-, 4‘-, 2‘- und 1‘-Länge und -Klang haben sollen: Taste F soll also klingen wie sonst Taste C. Diese Stimmung der Orgel würden wir nach heutigem Orchestergebrauch eine G-Stimmung nennen; sie wurde schon 1511 von Arnold Schlick in seinem „Spiegel der Orgelmacher und Organisten“ empfohlen. Mit ihr wird erreicht, daß Umfang und Tonhöhe des Pedals der mittleren Menschenstimme entsprechen. Die großen Orgeln hatten damals bei der Durchführung der gregorianischen Gesänge mit der Kantorei am Altar Vers um Vers zu alternieren und spielten dabei den c. f. oft im Pedal. Bei der Schlickschen Orgelstimmung konnten Sänger und Organist bequem in der gleichen Tonlage singen bzw. spielen.

Der Manualumfang ab Kontra-F ist ungewöhnlich. Wir finden ihn später bei den nordbrabantischen Orgelbauern, aber auch bei den norditalienischen Meistern sehr häufig. In ihm haben wir ein erstes Bindeglied zwischen Peter Breissiger und dem niederländischen Orgelbau.

Betrachten wir uns die Skizze vom Spielschrank der Breissigerorgel, die nach den Angaben der Registrieranweisung hergestellt ist; es sind dabei die von Schlick angegebenen Maße für Tastenlängen usw. benützt.

Die Registerzüge zum Prinzipalwerk und zum Pedal liegen unter dem Notenpult; im herausgezogenen Zustand waren sie abgeschaltet: wollte man sie „ziehen“, so mußte man die Manubrien hineinstoßen. Bei den Registerzügen des Positivs ist es verwickelter: 12, 14, 16 und 18 mußten hineingestoßen werden, um „gezogen“ zu sein, 13, 15, 17 und 19 dagegen wurden, wie später üblich, herausgezogen. Bei den Registerzügen für Prinzipalwerk und Pedal fällt auf, daß es elf an der Zahl sind, während der Vertrag nur acht Register für Pedal und Manual angibt. Dieses Problem der drei überzähligen Züge wird sich uns alsbald bei der Beschreibung der einzelnen Register lösen.

Koppel 16' durch Pedal und Manual. „Koppel“ ist ein alter Name für „Prinzipal“, wie uns Schlick unterrichtet. Das Wort „Koppel“ bedeutet „Zusammenfassung“. Die erste Pfeifenreihe, die man zu einem Register zusammenfaßte, war eben das Prinzipal. Statt der im Vertrag 1537 vorgesehenen Koppel hat Breissiger eine Quintaden 16' gebaut, wahrscheinlich ebenfalls im 16'-Ton. Der Ausdruck „durch Pedal und Manual“ bedeutet „durchs ganze Manual geführt mit einer Transmission ins Pedal“. Man konnte demnach die Quintaden für das Pedal einschalten, ohne daß sie im Manual erklang. Dazu waren zwei Registerzüge nötig. Wir haben damit den ersten überzähligen Registerzug erklärt.

Es ist hier noch eine Zwischenbemerkung zu machen. Die Quintaden 16' ist gar keine Quintaden 16' im gewöhnlichen Sinn. Sie ist mehr: sie ist eine Quintaden 16' und 8' zugleich. Die Klaviatur des Prinzipalwerks hat im Baß eine Oktave mehr als sonst üblich. Betrachten wir nur den normalen Klaviaturteil, so haben wir eine Quintaden 8'. Durch die Zusatzoktave wird sie zugleich zu einer Quintaden 16'. Wir wollen darum schreiben „Quintaden 8'/16'“ und werden bei den übrigen Registern entsprechend verfahren.

Oktave 8' durch Pedal und Manual. Dieses Register wurde gebaut; Breissiger nannte es aber „Koppel“, weil es nach Wegfall der Koppel 8'/16' zur tiefsten Prinzipalreihe geworden war. Entsprechend der Schreibweise „Quintaden 8'/16'“ schreiben wir hier „Koppel 4'/8'“. Auch dieses Register ist ins Pedal transmittiert: der zweite überzählige Registerzug ist erklärt.

Das Pedal hatte keine Zusatzoktave, sondern war mit seinem großen F ans Kontra-F des Manuals angehängt, mit groß G an Kontra-G usw. Für das Pedal war die Quintaden also nur ein 16'-Register, die Koppel ein solches zu 8'.

Lokation oder Mixtur. Dieses Register ist nicht ins Pedal transmittiert, weil bei mehrfach besetzten Registern die Transmission auf der Schleiflade technisch kaum möglich ist. Auch hatte dieses Register vielleicht eine eigene Abteilung auf der Lade und wurde dann nicht durch eine Schleife, sondern durch ein Ventil gesteuert, weil vielfach besetzte Mixturen, noch dazu solche mit großen Pfeifen, durch Schleifen nicht mehr geschaltet werden können; dann war dies Register „Lokation oder Mixtur“ von vornherein nicht mehr an die Transmissionseinrichtung anzuschließen. Das Register ist in der Registrieranweisung nicht ausdrücklich genannt, entsprach aber sehr wahrscheinlich dem Registerzug Nummer 10.

Zimbel durch Pedal und Manual. Die Zimbel ist gebaut worden, aber sie wurde nicht transmittiert. Anstelle der Transmission wurde ein Flötenbaß gebaut, der im Pedal spielbar war und wohl im 2'-Ton stand: der dritte der überzähligen Registerzüge.

Hohlpfeifenbaß 8'. „Im Geläut“ deutet daraufhin, daß das Register ge-

deckt war, also nur dem Klang, nicht der Länge nach ein 8'-Register war. Die Hohlpfeife ist nicht nur im Baß, sondern durchs ganze Manual gebaut worden als Hohlpfeife 4'/8'.

Reiner Posaunenbaß 8'. „Rein“ deutet in diesem Zusammenhang auf ein Zungenregister; „8' in der Länge und im Geläut“ bedeutet etwas Besonderes: im allgemeinen baute man die Zungenregister mit mehr oder weniger verkürzten Bechern; Zungen mit voller Becherlänge sind eine Spezialität der niederländischen Orgelbaumeister: ein zweites Verbindungsstück zwischen diesen und Meister Peter. Das Register stand zweifellos im Pedal und heißt in der neuen Orgel „Trompetenbaß“. Schön weidlich Nachthorn h—a“ 22 Töne; eine Nachahmung des Zinken, der in der Ferne vom Nachtwächter geblasen wird. Das Register wurde gebaut und bestand wahrscheinlich aus sehr weiten Labialpfeifen in der 8'-Tonlage. Diese Konstruktion findet sich später mehrfach im niederländischen Orgelbau — ein drittes Bindeglied zwischen diesem und Breissiger.

Reiner, wohl lautender Zink. Dies ist eine Nachahmung des Zinken durch ein Zungenregister, ebenfalls in der 8'-Lage. Nach dem Vertrag soll das Register möglichst unter das kleine h hinuntergeführt werden; später wird das kleine f üblich als Grenze nach unten für den Zinken. Das Register wurde gebaut. Auch der Zink findet sich vorwiegend im nordbrabantischen und im späteren hansestädtischen Orgelbau, der nachhaltig vom niederländischen Orgelbau beeinflusst ist: eine vierte Brücke Breissiger-Niederlande.

Quintaden 8'. „Im Geläut“ heißt auch hier „gedeckt“.

Koppel 4'. Stand sicherlich im Prospekt des Positivs.

Oktave 1'. „1“ überrascht; wir würden eher die 2'-Lage erwarten. Das Register ist in der Registrieranweisung nicht erwähnt, paßt aber — sei es als 1', sei es als 2' — gut hinein.

Scharfe Zimbel. Der Zusatz „scharf“ bedeutet „besonders hochliegend“. Es darf daraus jedoch nicht geschlossen werden, daß es sich dabei um die extrem hoch liegende „Rausch-“ oder „Klingende Zimbel“ gehandelt habe; das Register ist hier vielmehr zweifellos eine Plenummixture.

Hohlpfeife 4'. Auch sie ist in der Registrieranweisung nicht ausdrücklich erwähnt, fügt sich aber ohne weiteres ein. „Im Geläut“ = „gedeckt“.

Flöte 2'. Ein offenes, weites, zylindrisches Gemshorn.

Schalmei 4'. In der Registrieranweisung als „Rauschwerk“ angeführt. Schön weit schallende Querpfeife. In der Registrieranweisung findet sich an ihrer Stelle der Ausdruck „Fleit (Flöte) Fagel“. Dieser Ausdruck ist mir nur hier begegnet. Wahrscheinlich ein überblasendes Diskantregister im 4'-Ton.

Im Zusammenhang notiert sah die Disposition des Breissigerschen Werkes so aus:

Prinzipalwerk	Positiv	Pedal
,F,G,A—g“a“	F G A—g“a“	F G A—b
50 Tasten	38 Tasten	16 Tasten
Quintaden 8'/16'	Quintaden 8'	Quintaden 16' Trans-
Nachthorn 8' Diskant	Koppel 4'	mission
Koppel 4'/8'	Hohlpfeife 4'	Koppel 8' Transmission
Hohlpfeife 4'/8'	Querpfefe (4')	Flötenbaß (2')
Mixtur	Flöte 2'	Posaunen- oder Trom-
Zimbel	Oktave 1'	petenbaß 8'
Zink 8' Diskant	Scharfe Zimbel	
	Schalmei 4'	

Peter Breissiger erscheint schon in seiner Bauweise verbunden mit dem niederländischen Orgelbau: die Kontraoktave im Prinzipalwerk, die volle Becherlänge der Trompete und wahrscheinlich auch der Schalmei, das weite Nachthorn und der Diskantzink, der Name „Hohlpfeife“ für die Gedackten: das sind alles Eigenheiten der nordbrabantischen Schule. So wundert es uns nicht, wenn wir erfahren, daß Meister Peter auch noch selbst als Orgelbauer in den Niederlanden tätig war; vor 1528 baut er in Maastricht, 1528 in Tongeren. Sicherlich hat er manches aus den Niederlanden ins Rheinland gebracht; zweifellos hatte er aber auch dem niederländischen Orgelbau Wesentliches zu vermitteln. Und wenn später Johan van Coblents und Henrick Niehoff, die Begründer und Häupter der nordbrabantischen Orgelbauschule, nach Maastricht reisen, um dortige Orgeln zu besichtigen und zu studieren, so dürfen wir sehr wohl vermuten, daß es sich dabei um Orgeln von Meister Peter handelt. Von anderen Orgelbauern sind aus jenen Jahren keine Arbeiten bekannt, die in Frage kämen. Sicherlich haben sich Meister Peter Breissiger, Schöffe und Bürger von Koblenz, und Johan van Coblents persönlich gekannt — ich möchte vermuten, daß sie nahe miteinander verwandt waren, und meine, sie müßten Brüder gewesen sein. Für diese letztere Annahme spricht nämlich Folgendes: die beiden Meister Johan und Henrick machen ihre Informationsreise mit Wissen und Willen und auf Kosten der Herzogenbuscher Kathedrale. An sich tut man so etwas nicht gern: es liegt darin ein Eingeständnis der eigenen Unterlegenheit. Ganz anders liegt der Fall, wenn Johan und Peter Brüder waren. Dann bleibt der Ruhm in der Familie, und das Ansehen des einzelnen Familienmitgliedes wird in solchen Fällen noch erhöht.

So sehen wir Meister Peter, den Koblenzer Orgelbaukünstler, gar enge verflochten mit dem Wesen und Werden des niederländischen, speziell des nordbrabantischen Orgelbaues; und wir sehen seine Bedeutung wohl recht, wenn wir ihn als einen der großen Mittler bezeichnen zwischen der burgundischen und rheinischen Orgelkunst einerseits und der niederländischen andererseits.

Damit verlassen wir Peter Breissiger und seine Trierer Domorgel von

1537. Inzwischen machen seine Nordbrabanter Kunstfreunde Schule: Henrick Niehoff — Johan van Coblents ist inzwischen gestorben — baut nicht nur in den Niederlanden bedeutende Orgelwerke, er wird auch an bedeutende Kirchen Deutschlands — Hamburg/St. Petri und Lüneburg/St. Johannis — gerufen. Um 1561 stirbt Henrick Niehoff, sein Sohn Nikolaes führt das Unternehmen weiter; er assoziiert sich mit dem Herzogenbuscher Orgelbaumeister Arndt van Lampeler und baut mit diesem zusammen 1569/73 die große 24'-Orgel im Dom zu Köln.

Nicht lange nach diesem bedeutungsvollen Orgelbau werden in Trier wieder Orgelwünsche wach. Die Trierer Orgel, zur Zeit ihrer Erbauung ein kostbares, überragendes Werk, soll wiederum auf die Höhe der Zeit gebracht werden. Man wendet sich — so dürfen wir vermuten — nach Köln; Meister Arndt wird empfohlen. Und Arndt van Lampeler kommt nach Trier, besieht sich die Lage und macht den Trierer Domherren einen Entwurf, wie er sich die Sache denkt. Am 26. September 1584 wird ein entsprechender Bauvertrag abgeschlossen. Daraus ergibt sich folgende Disposition:

Prinzipalwerk	Positiv	Pedal
Kontra-F bis a ⁴	Groß F—a ⁴	Groß F—c ⁴ oder d ⁴
50 Tasten	38 Tasten	Prästantbaß 16'/12'
Prästantbaß 8'/12'	Hohlpfeife 8'/6'	Transmission
Bordun 8'/12'	Prästant 4'/3'	Trompete 8'/6'
Kleinprästant 4'/6'	Hohlpfeife 4'/3'	Gemshorn 2'/1 1/2'
Oktavprästant 2'/3'	Nasard 2 ² /s'/2'	
Sifflett 1'/1 1/2' Diskant	Oktave 2'/1 1/2'	
Mixtur 1 ¹ /s'/2'	Quintsifflett 1 ¹ /s'/1'	
Zimbel oder Scharf	Mixtur 2 ² /s'/2'	
Schalmei 4' Diskant	Zimbel	
	Regal 8'/6'	
	Krummhorn 8'/6'	

Manualkoppel, geteilt nach Baß und Diskant — Tremulant —
Nachtgall — Zwei Ventilsterne — 7 Bälge

Die Gesamtanlage dieser geplanten Orgel ähnelt durchaus der Breisigerorgel. Im Prinzipalwerk kommt ein Prästantbaß hinzu; für Breisigers Nachthorn und Hohlflöte setzt Meister Arndt Register, die ihm wichtiger sind: Oktave 2' und Sifflett 1' — letzteres eine Fortsetzung des Gemshorn 2' im Pedal —; statt des Zink plant er eine Schalmei 4' — als Fortsetzung der Pedaltrompete. Die Transmissionsanlage, wenigstens für ein Register, den Prästantbaß, bleibt. Im Positiv kommen eine Mixtur und ein Krummhorn dazu, die Oktave 1' erscheint nunmehr im 2'-Ton; statt Querpfeife 4' und Flöte 2' setzt Arndt zwei Quintflöten: Nasard 2²/s' und Quintsifflett 1¹/s'. Im Vertrag steht „Sifflett oder Quintsifflett“; da van Lampeler im Prinzipalwerk schon ein Sifflett 1' plant,

wird er für das Positiv sicherlich ein Quintsifflett beabsichtigt haben. Statt der Schalmey, die er schon im Prinzipalwerk als Fortsetzung der Pedaltrompete plant, setzt er ein Krummhorn 8' ins Positiv.

Im Pedal haben wir nur eine Transmission, den Prästantbaß, dazu die Pedaltrompete und die nunmehr „Gemshorn“ genannte Flöte 2'. Trompete und Gemshorn werden im Manualdiskant durch Schalmey und Sifflett fortgesetzt.

In all diesen Einzelheiten ist zwar Lampelers Plan anders als die vorhandene Breissigerorgel; im Grundriß aber geht er kaum über Meister Peters Instrument hinaus. Damit hatte Meister Arndt die Trierer Domherren völlig mißverstanden. Das war nicht ihre Meinung, als sie sich den prominenten Meister aus den Niederlanden verschrieben. In Köln mußte man doch eine ganz andere Orgel gebaut haben, als sie sie in der Breissigerorgel hatten, die seinerzeit sicherlich ein Glanzstück der Orgelbaukunst war, nun aber doch zweifellos als veraltet angesprochen werden mußte.

Und so erbaten sich die Trierer von Meister Arndt höflich eine Frist von einem halben Jahr, um den Plan „prüfen zu lassen“, und schrieben in der Angelegenheit sofort nach Köln. Köln entsandte seinen Domorganisten, Meister Hubert, persönlich nach Trier. Der Kölner Künstler brachte den Trierern den Kölner Vertrag von 1569 mit, in dem alle Einzelheiten über seine Orgel niedergelegt waren. Das aufschlußreiche Dokument nahmen die Trierer sorgfältig zu ihren Orgelakten, wo es noch heutigen Tags zu finden ist. Und nun wurde zusammen mit Meister Hubert der Kölner Plan eingehend studiert; ja, das war etwas ganz anderes, da war zunächst einmal eine ganze Anzahl von Registern mehr, und dann hatte die Kölner Orgel nicht nur zwei, sondern drei Manuale! Das war ihre Idee, so etwas wollten sie haben, und so wurde denn gleich einmal ein Plan skizziert, wie sie sich ihn für ihre Trierer Domorgel dachten; die Skizze lautet, in moderner Umschrift, so:

Prinzipalwerk	Oberlade	Positiv	Pedal
„F—a“	C—a“	F—a“	F—d‘
50 Tasten	41 Tasten	38 Tasten	20 Tasten
Prästant 8'/12'	Hohlpfeife 8'	Baarpfeife 8'/6'	Trompete (8'/6')
Bordun 8'/12'	Oktave 4'	(= Quintaden)	
Oktave 4'/6'	Offenflöte 4'	Prästant 4'/3'	
Oktave 2'/3'	Nasard (2 ² /3')	Hohlpfeife 4'/3'	
Mixtur	Gemshorn 2'	Oktave 2'/1 ¹ / ₂ '	
Scharf	Quintflöte (1 ¹ / ₃)	Sifflett 1 ¹ / ₃ / ₄ '	
	Rauschzimbel	Mixtur	
	Trompete 8'	Zimbel	
		Krummhorn oder	
		Regal 8'/6'	
		Zink f—a“ (8')	
		Schalmey 4'/3'	

Das ist eine ausgezeichnete Synthese der beiden Dispositionen Köln/Dom 1569 und Trier/Lampelerentwurf 1584. Im Prinzipalwerk hat diese Synthese über Köln hinaus einen Bordun: weil ihn Lampeler 1584 plant. In der Oberlade findet sich die Quintflöte $1\frac{1}{3}'$: weil der Lampelerplan sie hat. Im Positiv heißt es nicht nur, wie in Köln, „Regal 6“, sondern „Krummhorn oder Regal 6“: weil der Lampelerplan Krummhorn und Regal vorsieht. Da der Raum in Trier knapp ist, werden die Prästanten im Prinzipalwerk und Positiv nicht zu $24'-12'-6'$ bzw. $6'-3'$ disponiert, sondern stattdessen nur zu $12'-6'-3'$ bzw. $3'-1\frac{1}{2}'$. Die beiden großen Prästanten, die die Kölner Oberlade hat, bleiben in der Synthese weg.

Die Trierer Skizze erreicht somit ein Dreifaches: 1. Grundriß wie Köln/Dom, 2. alle in Köln sowie im Lampelerentwurf vorhandenen Register und 3. Anpassung an die Trierer Platzverhältnisse.

Nun wissen die Trierer genau, was sie wollen. Meister Arndt muß noch einmal kommen. Jetzt kann man ihm genau sagen, was man haben möchte. Und am 29. Juli 1585 wird ein neuer Vertrag geschlossen, dessen Disposition sich genau an die Synthese hält, wie sie die Trierer mit dem Kölner Domorganisten Hubert beraten haben, mit der einzigen Ausnahme, daß im Positiv „Krummhorn oder Regal“ wegfällt.

So war nun endlich der Plan perfekt — aber es kam nicht zur Ausführung dieses Planes. Meister Arndt hatte Wichtigeres zu tun. Im hohen Dom zu Münster in Westfalen sollte er mit seinen Brüdern eine neue dreimanualige Orgel bauen, die bis zum $16'$ geführt war. Die $12'$ -Orgel des Trierer Doms hatte — wenigstens für den Augenblick — kein Interesse für ihn. Und so erscheint denn im Mai 1590 in Trier ein neuer Kontrahent, Meister Florentinus Hocque aus dem Grave in Brabant. Wieder ein Meister aus den Niederlanden, und, wie wir an der Disposition sehen werden, wieder ein Meister der nordbrabantischen Schule. Ob Hocque — dessen Brüder ebenfalls berühmte Orgelbaumeister waren — ein Schüler der Lampelers war und von Meister Arndt, als dieser wegen des Münsteraner Baues den Trierer Herren absagen mußte, empfohlen wurde? Oder ob die Hocques Schüler der Niehoffs waren? Das ist hier nicht auszumachen. Jedenfalls macht Meister Florentius mit den Herren von Trier am 7. Mai 1590 folgenden Plan, dessen Disposition in unserer Umschrift lautet:

Prinzipalwerk	($2\frac{1}{4}'$ ausgeführt)	Deutsche Pfeife $4'$
(F—a“)	Scharf od. Zimbel	Sesquialter,
Prästant oder		Vox humana od.
Koppel $8'/16'$	Oberlade	Nasard ($2\frac{2}{3}'$)
Oktave $4'/8'$	(F—a“)	Gemshorn $2'$
Superoktave $2\frac{1}{4}'$	Quintaden $16'$	Rauschzimbel 3f.
(nicht ausgeführt)	Hohlpfeife $8'$	Trompete $8'$
Mixtur $2\frac{2}{3}'/5\frac{1}{3}'$	Oktave $4'$	Schalmei $4'$

Positiv (F—a“)	Pedal (F—c“)
Prästant	Prästant
oder Koppel 8‘	oder Koppel 16‘
Quintaden 8‘	(Transmission)
Oktave 4‘	Trompete (16‘ c-c‘
Hohlflöte 4‘	ausgeführt u. auf
Superoktave 2‘	A-c‘ erweitert)
Sifflett 1 1/3‘	
Mixtur	
Zimbel (2f. ausge- führt)	
Krummhorn 8‘	
Regal 4‘	

Tremulant Positiv — Tremulant Prinzipalwerk und Oberlade —
Vogelgeschrei — Nachtigall — Trommel — Ventilsterne —
2 blasende Engel — Schlickstimmung

Zur Kenntnis der Einzelheiten des Hocqueschen Orgelwerkes bieten uns die Trierer Orgelakten noch zwei weitere Quellen:

1. Am 13. März 1594 wird das Werk zur Abnahme geprüft. Die Engel, die Zimbelsterne, die Nachtigall und die Trommel sind noch nicht gemacht; auf der Prinzipallade ist in der Flucht der Pedaltrompete noch Raum für ein neues Manualdiskantregister frei, dorthin soll eine „Sesquialter“ gestellt werden, die noch einmal so groß ist wie die auf der Oberlade. Der Umfang der Pedaltrompete soll hinunter bis zum großen A erweitert werden.

2. Am 8. Mai 1617 wird ein Mängelverzeichnis aufgenommen. Die Trierer nehmen es ernst mit ihrer Orgel. Das Verzeichnis erwähnt im Oberwerk eine Superoktave; sie ist offenbar noch nach der Abnahmeprüfung eingebaut worden, ebenso wie die von den Prüfern verlangte „Sesquialter“ im Prinzipalwerk. Die Pedaltrompete ist nunmehr „Posaune“ genannt. Die „Schärfe 3fach“ der Oberlade wird als gänzlich verdorben bezeichnet: kein Wunder, da ein Feld-Wald-Wiesenorgelbauer mit der „kunistreichen“ (Praetorius) „Klingenden Zimbel“ (um eine solche handelt es sich bei der Rauschzimbel) eben nicht fertig werden konnte.

Florentius Hocque hält sich bei seinem Plan keineswegs sklavisch an den Entwurf der Trierer: er hat seine bestimmten eigenen Gedanken. Den Bordun im Prinzipalwerk baut er nicht; dafür setzt er auf die Oberlade eine Quintaden 16‘. Auf Sifflett 1‘ verzichtet er, dafür gibt er dem Rückpositiv einen 8‘-Prästanten als Grundlage. Den Zink läßt er weg, dessen Zeit ist um; dafür setzt er Regal 4‘ ein, das von den Orgelbauern später „Singend“ oder „Geigenregal“ genannt werden wird. Die Pedaltrompete baut er eine Oktave tiefer als bisher üblich.

Trotz dieser Verschiedenheit in den Einzelheiten ist der Grundriß des Hocqueplanes der gleiche wie der des Entwurfs der Trierer, des Lam-pelerplanes, der Kölner Disposition: es ist der Grundriß der Dispositionen der nordbrabantischen Orgelbauschule. Eine Skizze dieses nordbrabantischen Dispositionsgrundrisses würde so aussehen:

Prinzipalwerk Kontra-F bis a"	Großer Prinzipalchor, das „Organum plenum“ oder das „Prinzipal“:	Prinzipal 8'/16' Oktave 4'/8' (Superoktave 2'/4') Mixture Scharf
Oberwerk C-a" oder F-a"	Weiter Flötenchor:	Hohlpfeife 8' Offenflöte 4' Nasard 2 ² /3' Gemshorn 2' Quintflöte 1 ¹ /3'
	1—2 Zungen:	Trömpete 8' Zink 8' Schalmei 4'
		Ferner noch Prinzipal 8' oder Oktave 4', Rauschende oder klingende Zimbel, Quintaden 16'
Rückpositiv	Kleiner Prinzipalchor:	Prinzipal 8' oder 4' Oktave 4' oder 2' (Superoktave 2') Mixture Scharf
	2—4 Zungen:	Zink 8' Baarpfeife 8' Krummhorn 8' Regal 8' Schalmei 4' Regal 4'
		Ferner noch Quintaden 8' und die weiten Flöten Hohlpfeife 4' und Sifflett 1'

Pedal Ans Prinzipalwerk angehängt, darüber hinaus
F-c' oder d' selbständig Trompete 8' (16')

Tremulant — Trommel — Nachtigall — Manualkoppel

Diesen Typ schaffen in langer Entwicklung — vom Anfang bis in die vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts — Johan van Coblents und Henrick Niehoff; so bauen dann die Brüder Lampeler und die Familie Hocque: die Orgelbauer der „nordbrabantischen Schule“.

An der Trierer Domorgel erleben wir — mehr oder weniger direkt — alle Generationen dieser nordbrabantischen Orgelbauschule: Peter Breissiger als Parallele zu den Begründern Johan van Coblents und Henrick Niehoff, Arndt van Lampeler, der zur Generation des Nikolaes Niehoff gehört, und Florentius Hocque, der jene Epoche zeitlich abschließt — und auch mit einem gewaltigen Orgelwerk: er ist es, der dazu berufen sein wird, 1617—1632 die räumlich und an Registerzahl größte niederländische Orgel jener Epoche zu bauen in der Kathedrale St. Jan zu Herzogenbusch, deren großartiger, überwältigend schöner Prospekt heute noch vorhanden ist. Und selbst dieses späte Werk zeigt — bei aller außergewöhnlichen Größe der Anlage und Zahl der Register — noch immer den gleichen Grundriß wie alle großen Dispositionen der nordbrabantischen Schule.

130 Jahre stand das Werk von Meister Florentius im Trierer Dom; dann wurde es ersetzt durch eine neue Orgel von Jean Nolle t/Trier, mit dem das Domkapitel am 7. Juni 1724 folgende Disposition vereinbart:

Grand Orgue	Positif	Echo
Montre 16'	Montre 8'	Bordun 8'
Bordun 16'	Bordun 8'	Prästant 4'
Oktave 8'	Prästant 4'	Quinte 2 ² /3'
Hohlpfeife 8'	Quinte 2 ² /3'	Doublette 2'
Quinte 5 ¹ /3'	Doublette 2'	Terz 1 ³ /5'
Prästant 4'	Terz 1 ³ /5'	Kornett 5fach
Flöte 4'	Mixtur 5fach	Mixtur 4fach
Terz 3 ¹ /5'	Krummhorn 8'	Trompete 8'
Quinte 2 ² /3'	Vox humana 8'	Krummhorn 8'
Doublette 2'		
Terz 1 ³ /5'		
Kornett 7fach		
Mixtur 6fach		
Zimbel 4fach		
Bombarde 16'		
Trompete 8'		
Vox angelica (2' Baß)		

Das Pedal ist gar nicht erwähnt, ist also offenbar angehängt ohne eigene Register.

Nollet ist sichtlich der Vorläufer der großen rheinischen Orgelbauerfamilien Stumm und König. Dieser Nollet-Stumm-Königsche Orgeltyp ist eine vereinfachende Synthese aus dem mitteldeutschen und dem französischen Orgeltyp. Der deutsche Typ kennt Hauptwerk, Rückpositiv und Brustwerk: also wählt man aus den französischen fünf „Werken“ Grand Orgue, Positiv und Echo; der deutsche Typ hat in jedem Werk einen Prinzipalchor bis zu den Mixturen hinauf, tiefe Gedackte und Flöten sowie Zungen: die Prinzipalchöre werden mit Quinten und Terzen durchsetzt, wie sie die französischen Dispositionen nennen — dort allerdings sind sie als Bestandteile eines ausgebauten, vielseitigen weiten Flötenchores konstruiert. Als Zungen werden die im französischen Orgelbau üblichen ausgewählt: Bombarde, Trompete, Vox humana, Krummhorn. Schließlich wird noch der Kornett eingesetzt, dessen Heimat übrigens Südrabant ist. Die Vox angelica ist mir nur bei den genannten rheinischen Familien begegnet.

Nollets Orgel übertrifft die altniederländischen Instrumente an Registerzahl bei weitem, keineswegs jedoch an Klangfarbenreichtum. Nollet hat Quinten und Terzen im Prinzipalchor sowie die Kornetts; die Brabanter haben statt dessen ein paar weite Flöten zu $2^2/3'$, $2'$, $1^1/3'$ und $1'$ und erreichen damit fast mehr: die hohen Flötenaliquoten ersetzen beinahe den Kornett und geben der Orgel überdies als Gegenstück zum Prinzipalchor einen zerlegbaren weiten Flötenchor; und wenn wir noch an die Rauschzimbel, die Quintadenen und die Pedaltrompete denken, so wird offenbar, daß die genialen niederländischen Orgelbaumeister mit 25 Registern tatsächlich ein reicheres Klangbild erzielten als der spätere Meister mit 35 Registern.

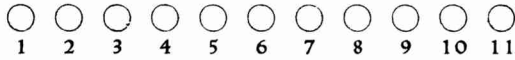
Der Typ der Nordbrabanter Orgelbauer, den auch ihre Orgelprojekte am Trierer Dom vertreten, gehört der Geschichte an; hinsichtlich der stilistischen Reife aber und der klanglichen Ökonomie sind jene Instrumente nicht mehr übertroffen und nur selten erreicht worden. Sie waren würdig und berufen, die Mittler der Tokkaten, Fantasien und Variationen des größten altniederländischen Organisten zu sein, des Amsterdamer Meisters Jan Pieterszoon Sweelinck.

Erläuterung zu den Registerzügen nebenstehender Skizze:

1. Quintaden 16' ped	8. Zink 8' Diskant	14. Hohlpipeife 4'
2. Flötenbaß	9. Hohlpipeife 4'/8'	15. Flöte 2'
3. Quintaden 8'/16' man	10. Mixtur	16. Querpipeife
4. Koppel 8' ped	11. Zimbel	17. Quintaden 8'
5. Nachthorn 8' Diskant	12. Schalmee 4'	18. Koppel 4'
6. Posaunenbaß 8'	13. Oktave 1'	19. Scharfe Zimbel
7. Koppel 4'/8' man		

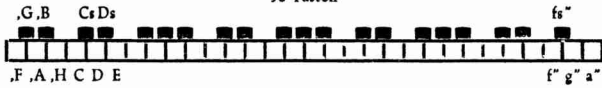
13 und 14 könnten auch miteinander vertauscht gewesen sein.

Skizze der Spielschrankanlage der von Meister Peter Breissiger aus Koblenz erbauten Orgel im Dom zu Trier vom Jahre 1537 (nach dem Vertrag und der nach dem Bau geschriebenen Registrieranweisung).



PRINZIPALWERK

50 Tasten

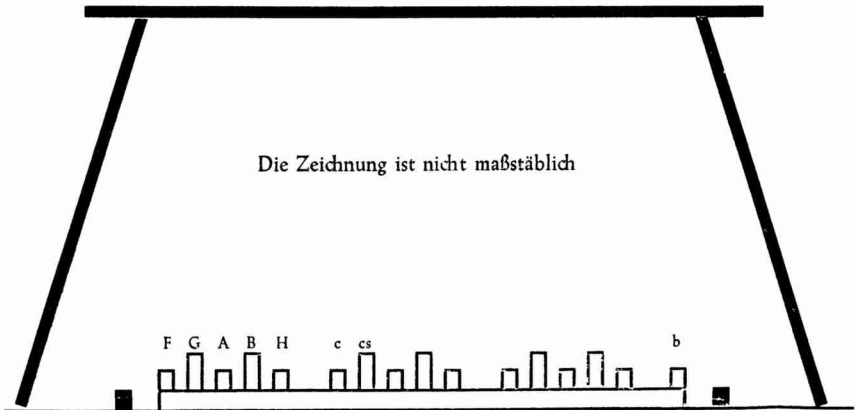


POSITIV

38 Tasten



Die Zeichnung ist nicht maßstäblich



BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

DAS MUSIKERGESCHLECHT DER HASSE

VON JOHANN HENNINGS

Über Johann Adolf Hasse, dem erst die neuere Zeit unter Führung von Hermann Kretzschmar die Stellung in der Musikgeschichte zugewiesen hat, die ihm ob seiner geistigen und musikalischen Bedeutung gebührt, liegt eine große Literatur vor, die aber die Frage unbeantwortet läßt, woher er stammt, und sich mit Tag und Ort seiner Taufe genügen läßt. Die von mir jetzt abgeschlossenen Forschungen über seine Herkunft sind aber wertvoll genug, um sie mitzuteilen, lassen sie doch erkennen, daß Hasse aus einem Musikergeschlecht stammt, dessen erstes uns bekanntes Glied Petrus Hasse, Lübecks Organist an St. Marien von 1616—1640, war. Er gehörte zu der langen Reihe von Musikanten, die nach Lübeck eingewandert waren, um in dem einstigen Haupt der Hanse, dessen Ruhm noch immer laut genug gesungen wurde, ihr Brot zu suchen. Woher er kam, wissen wir aus seinen Lebensdaten nicht, da sie sehr spärlich fließen. Aber das dürfen wir nach so vielen anderen Beispielen annehmen, daß Petrus Hasse selbst schon das Glied einer Reihe von Männern war, die den Musikerberuf ergriffen hatten. Durch einen glücklichen Zufall können wir feststellen, daß er aus dem Frankenlande kam, denn sein ältester Sohn erhält in alten lübeckischen Geschlechtsregistern stets die Bezeichnung „aus Franken“. Er nennt sich als einziger der Nachkommen allerdings Johannes Hesse, aber das darf bei der Freiheit in der Namensschreibung der damaligen Zeit nicht überraschen. Fest steht jedenfalls, daß er ein Sohn von Petrus Hasse war. Das ergibt sich auch aus kirchenbuchlichen Eintragungen, die uns berichten, daß Johannes Hesse seinen Bruder Nikolaus Hasse aus Rostock bei der Taufe seiner Tochter am 4. April 1664 als Paten bittet, er selbst am 16. Oktober 1666 bei der Taufe der Tochter seines Bruders Friedrich in Neuengamme bei Bergedorf als Johannes Hasse Pate war. Johannes Hesse wurde endlich auch in dem sog. Nächstzeugnis, durch das nach seinem Tode im Jahre 1675 die ihn überlebenden Kinder als seine Nachkommen eidlich bezeugt wurden, Johannes Hasse genannt.

I. Petrus Hasse war danach aus dem Frankenlande nach Lübeck zugewandert, schon vor dem Jahre 1616, als er zu Ostern an die St. Marienkirche als Organist berufen wurde. Sein Vorgänger im Amt, Hermann Ebel, war Anfang 1616 gestorben. Daß die Vorsteher der Kirche nun einen ihnen ganz unbekanntem Musiker aus Franken geholt hätten, um ihm den Dienst an der Ratskirche zu übertragen, ist bei der stets sehr vorsichtigen Auswahl aus den tüchtigsten Kräften ausgeschlossen. Petrus Hasse hatte vielmehr, auf sein großes und gereiftes Können vertrauend, schon vor 1616 den Weg nach Lübeck gefunden, nicht allein kommend, sondern mit Frau und seinem um 1615 geborenen Sohn Johannes. Die erste Heirat des um 1585 geborenen Petrus Hasse wird dadurch bezeugt, daß er nach dem Wochenbuch von St. Marien am 5. September 1622 ein Kind begraben ließ. Die Gattin war um 1627 gestorben. Um seinen Kindern wieder eine Mutter zu geben, führte er

am 13. August 1628 Hardich Moer heim, die er aber schon am 20. Februar 1631 zur letzten Ruhestätte begleiten mußte. Am 19. September 1631 heiratete er als dritte Frau Erthmoth Hartwich, gleich der zweiten Gattin eine Frau aus angesehener Kaufmannsfamilie. Kurz vorher, am 4. September, war er Bürger Lübecks geworden.

Petrus muß auch als Schaffender ein tüchtiger Musiker gewesen sein. Von ihm befinden sich in der Bibliothek der Musikfreunde in Wien¹ in einem als Nr. 8 bezeichneten, früher in der Marienkirche bewahrten handschriftlichen Sammelbände eine 7stimmige Messe (Kyrie, Gloria und Credo) in a-moll, und eine 8stimmige Motette, die nach einem wohl von Hasse herrührenden Vermerk in den Jahren 1633, 1634 und 1638 in der Marienkirche aufgeführt sein dürfte. Von den Schülern Petrus Hasses kennen wir außer seinen Kindern nur einen einzigen: Detlef Hunnius. Geboren wurde er am 24. Juni 1615 in Westerbüll bei Koldenbüttel (Eiderstedt in Schleswig-Holstein) als Sohn des Professors der Rechtswissenschaft an der Universität Marburg Dr. jur. Helfferich Ulrich Hunnius, der 1615 mit seiner Gattin einen in Westerbüll wohnenden Verwandten, den Bauern Mewes Hunnius, besuchte. Detlef kam schon in jungen Jahren nach Lübeck zu dem Bruder seines Vaters, dem Superintendenten Nicolaus Hunnius, und wurde Schüler von Petrus Hasse. Am 19. Mai 1637 wurde er als Pionier deutscher Kunst Organist in Wiborg. Die von ihm gespielte Orgel war die erste im ganzen östlichen Teile des damals schwedischen Landes. Detlef Hunnius hat das Amt, vielleicht infolge schlechter Entlohnung, nicht lange bekleidet, denn später wurde er Kaufmann und Tabakskommissionär. 1649 wurde er als Ratmann in den Wiborger Magistrat und als Reichstagsmann in den schwedischen Reichstag gewählt. Gabriel Lagus² rühmt von Detlef Hunnius, daß er sich schon in Lübeck als geschickter Orgelspieler und Komponist einen berühmten Namen erworben habe.

Petrus Hasse wurde am 16. Juni 1640 in der Gallinen-Kapelle der St. Marienkirche begraben³. Er hinterließ fünf Söhne und eine Tochter, von denen nur Johannes im Frankenlande geboren wurde.

II¹. Johannes Hesse, geboren um 1615 in Franken, gestorben am 11. März 1675, studierte Jura und wurde Notar und Kanzleiverwandter in Lübeck. Aus seinen drei Ehen gingen 10 Kinder hervor. Das Musikerblut verleugnete sich nicht in zweien seiner Töchter. Catharina Elisabeth, getauft am 24. März 1646, heiratete am 16. März 1669 den Lübecker Ratsmusikanten Peter Bruhns (Bruns) (begr. 23. April 1698), Anna Dorothea, getauft den 4. April 1664, gestorben am 3. Oktober 1735, Nikolaus Bruhns. Die beiden Musiker gehörten dem Geschlechte an, dessen bedeutendster Vertreter der eben genannte, schon am 25. März 1697 als Husums Organist gestorbene Nikolaus war. Von den fünf Söhnen, die Johannes Hesse hinterließ, hatte nur der Pastor an St. Petri, Johann Hesse, zwei Söhne, die aber schon als Kinder starben. Dieser Zweig der Familie starb mit ihm in der männlichen Linie aus.

¹ Die Musikalien aus der Marienkirche wurden 1814 während des Wiener Kongresses dem Erzherzog Rudolf von Österreich geschenkt. Nach seinem Tode wurden sie Eigentum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

² Dr. Gabriel Lagus. Ur-Wiborgs historia. E. Bruhn, Die Chronik von Koldenbüttel, Garding 1928.

³ Seine Stelle als Organist an der Marienkirche wurde erst über ein Jahr später zu Michaelis 1641 mit Franz Tunder, einem Musiker hoher Qualität, besetzt. Man behalf sich so lange mit Vertretungen. Von Neujahr 1641 bis Michaelis des Jahres versah Johann Schleet interimistisch den Organistendienst an der Kirche.

II². Nikolaus Hasse, geboren um 1617, gestorben am 8. März 1672 zu Rostock, war als Musiker ein Schüler seines Vaters. Im Jahre 1642 wurde er zum Organisten an St. Marien in Rostock berufen. Das Amt verwaltete er bis 1671, dann in den Ruhestand tretend. Er war ein vortrefflicher Musiker, der sich auch als Komponist einen geachteten Namen erwarb. Sein bekanntestes Werk war: *Deliciae Musicae* (Allemanden, Couranten und Sarabanden für Streichmusik, Cembalo und Viola da gamba) Rostock 1656 und 1658. Während der Zeit der Wirksamkeit von Nikolaus als Organist der Marienkirche kam auch in Rostock schon der begleitete geistliche Sologesang auf. Für diesen schrieb er

Himlische
Liebes-Flamme /
angezündet
von
Henrico Müllern
Prediger in Rostock /
oder
zehen Geistliche
Liebes-Lieder /
In welcher der Author seinem
Freund und Liebhaber JESU
sein brennendes Herz
zeigt /
mit schönen Melodeyen
Nicolao Hassen
geziret.

Es handelt sich in der 1659 erschienenen Sammlung um schlichte, aber eindrucksvolle Sololieder auf biblische und frei gedichtete deutsche Texte, die ihrem Charakter nach freilich wohl mehr für den privaten Gesang gedacht waren, aber gelegentlich auch im Gottesdienst verwendet sein können.⁴ In demselben Jahre erschien noch ein zweiter Band.

II³. Esaias, geboren um 1619. Von ihm wissen wir nichts weiter, ein Zeichen dafür, daß er nach seiner Lehrzeit auf die Wanderschaft ging und nach Lübeck zu dauerndem Aufenthalt nicht zurückkehrte. Sein Wanderleben führte ihn nach Helsingör in Dänemark. Dort war Johannes Buxtehude, der Vater Diedrichs⁵ in Lübeck, Organist an St. Olav. Bei ihm machten sich um 1669 die Beschwerden des Alters fühlbar, so daß man in dem Jahre die Anstellung eines Adjunkten in Erwägung ziehen mußte. Am 25. März 1671 wurde in der Ratsstube in Helsingör Esaias Hasse offiziell zum stellvertretenden Organisten eingesetzt. Hans Buxtehude behielt sich 100 Taler vom Gehalt vor. Das übrige Einkommen überließ er seinem Assistenten, räumte ihm auch ein Zimmer im Organistenhause ein mit der Verpflichtung, für seine Wäsche zu sorgen. Als dann noch vor Ablauf des Jahres 1671 in den Weihnachtstagen dem alten Mann seine Lebensgefährtin unerwartet durch den Tod entrissen wurde, trat der Vereinsamte zu Gunsten seines Stellvertreters von seinem Amte zurück. Über

⁴ W. Th. Gaethgens, Lic. theol. Die alten Musikalien der Universitätsbibliothek und die Kirchenmusik in Alt-Rostock. In „Beiträge zur Geschichte der Stadt Rostock“. Rostock 1941.

⁵ S. E. A. Hagen. Diderik Buxtehude, hans Familie og lidet kjendte Ungdom, inden han kom til Lübeck 1668. Kopenhagen 1920.

die ferneren Lebensschicksale von Esaias sind wir nicht unterrichtet. Nachforschungen blieben ergebnislos.

II⁴. Hinrich,⁶ geboren um 1630, gestorben Ende Oktober 1696, wurde 1650 Organist an St. Petri. Durch seine Heirat mit Elsabe Müller, der Witwe des Bergenfahrers und Brauers Samuel Sandberg, erhielt er als Mitgift ein Rotbrauhaus und setzte das Brauen fort, so daß die Kirchenvorsteher ihm das 1658 bewilligte Wohnungsgeld zunächst wieder entzogen.

II⁵. Friedrich, der jüngste unter den Söhnen, wurde um 1635 geboren. Ihm begenhen wir zuerst in Salzwedel. 1660 wurde er als Organist, Küster und Schulmeister nach Neuengamme berufen, 1672 als Organist nach Bergedorf,⁷ wo er am 26. Januar 1688 starb.

Von Hinrichs Söhnen wurde

III¹. Peter, getauft am 18. Februar 1659, gestorben am 16. Oktober 1708, Werkmeister und Organist an St. Jakobi, sein Bruder

III². Friedrich, getauft am 24. Juli 1677, begraben am 1. Juni 1712, Organist an St. Petri, nachdem er zuvor den einträglicheren Beruf eines Brauers betrieben hatte.

Der Bergedorfer Organist Friedrich hinterließ unter 10 Kindern nur zwei Söhne. Sein Sohn

III¹. Petrus, der um 1668 zu Neuengamme geboren wurde und am 6. Oktober 1737 starb, war der unmittelbare Nachfolger seines Vaters. Ihm wurden fünf Kinder geboren. Der bedeutsamste der Sippe war

IV. Johann Adolf Hasse, getauft am 25. März 1699, gestorben am 16. Dezember 1783 zu Venedig, der sich als Musiker einen Namen erwarb, der die aller Sprossen seines Geschlechtes weit überschattete. Von ihm und seiner Gattin Faustina Bordoni rühmt Robert Eitner: „Alles, was die Welt an Ruhm, Ehre, Glück und körperlicher Schönheit besitzt, hat sich einst auf dieses Ehepaar vereinigt.“

Er hatte sechs Kinder, von denen ihn ein Sohn und zwei Töchter überlebten.

Stammtafel

1. Petrus Hasse, geb. in Franken, begraben am 14. Juni 1640 zu Lübeck, Organist an St. Marien.
getr. Lübeck 19. 9. 1631 Erthmoth Hartwich.
2. Friedrich Hasse, geb. Lübeck um 1635, gestorben Bergedorf 26. 1. 1688, Organist zu Bergedorf.
3. Petrus Hasse, geb. um 1668 zu Neuengamme bei Bergedorf, gest. zu Bergedorf 6. 10. 1737, Organist zu Bergedorf.
getr. Bergedorf 26. 1. 1696 Abel, Tochter des Bürgermeisters zu Bergedorf, Bartram Klessing.
4. Johann Adolf Hasse, get. zu Bergedorf 25. 3. 1699, gestorben Venedig 16. 12. 1783.
getr. Venedig 1730 Faustina Bordoni, geb. Venedig 1700, gestorben Venedig 4. 11. 1781.

⁶ Von ihm besitzt Lübecks Museum eine Glasmalerei mit dem Wappen der Familie Hasse: Distelzweig mit drei Blüten, Helmzier: Gestielte Distelblüte zwischen zwei Büffelhörnern.

⁷ Bergedorf war seit 1420 gemeinsamer Besitz von Lübeck und Hamburg. Erst 1867 trat Lübeck seinen Besitzanteil an Hamburg ab. Zu Bergedorf gehörte auch Neuengamme.

SCHICKSAL UND ZUKUNFT DER SAMMLUNG GEORG NEUNER IN MÜNCHEN

VON KARL DREIMÜLLER

Die noch verhältnismäßig junge Instrumenten-Sammlung von Georg Neuner in München ist während der kurzen Zeit ihres Bestehens wohl nur wenigen Musikwissenschaftlern bekannt geworden. Deshalb bietet die erfreuliche Nachricht, daß dieser kostbare Schatz durch alle Fährnisse des Krieges und der Nachkriegszeit hindurch gerettet worden ist, eine willkommene Gelegenheit, über die Entstehung und Bedeutung der Münchner Sammlung an dieser Stelle zu berichten.

Erst vor zwanzig Jahren begann Georg Neuner als Liebhaber der Musik und der Völkerkunde exotische Musikinstrumente zu sammeln. Er war in der glücklichen Lage, seine Liebhaberei in großzügiger Weise betreiben zu können. So gelang es ihm in wenigen Jahren, eine stattliche Anzahl seltener primitiver und orientalischer Musikinstrumente zusammenzubringen; hierbei sicherte er sich die Unterstützung bedeutender Forschungs-Expeditionen, die ihm wertvollste exotische Instrumente unmittelbar aus den jeweiligen Ursprungsländern besorgten. Auf diese Weise konnten zahlreiche Dokumente aussterbender musikalischer Kulturen für die Völkerkunde und die vergleichende Musikwissenschaft bereitgestellt werden.

Durch ständigen Umgang und fruchtbaren Gedankenaustausch mit Kurt Huber angeregt, der an der Entwicklung der Instrumenten-Sammlung regen Anteil nahm, erweiterte Georg Neuner seine Sammeltätigkeit und bezog außer Phonogrammen auch das Instrumentarium der musikalischen Folklore und schließlich auch das der europäischen Musikgeschichte in seine Sammlung ein. Mit diesem weitgespannten Plan eines universellen Klang-Museums wuchs die Instrumenten-Sammlung über den Rahmen privater Sammeltätigkeit hinaus. Daher beschloß Georg Neuner im Jahre 1940, die Sammlung seiner Vaterstadt München anzuvertrauen, sofern diese bereit sei, in seinem Sinne und unter seiner Leitung das so erfolgreich begonnene Werk fortzusetzen und zu vollenden. Die Stadt München ging auf den Vorschlag ein, und so entstand mitten im Kriege die „Städtische Musikinstrumenten-Sammlung“, die in dem geräumigen Cramer-Klett-Palais für kurze Zeit eine ideale Unterkunft fand. Die weitere Entwicklung des Krieges machte es zwar notwendig, die kostbaren Museumsschätze bombensicher auszulagern, konnte die Stadtverwaltung München aber nicht abhalten, die Sammlung durch wertvolle Neuerwerbungen zu bereichern; vor allem wurde die europäische Abteilung wesentlich vervollständigt.

Nach Angabe von Herrn Neuner umfaßt die Sammlung heute etwa 3 600 Musikinstrumente. Einzigartig ist die umfangreiche Afrika-Abteilung, die das reiche Instrumentarium der aussterbenden primitiven Negerkulturen nahezu vollzählig aufweist, und zwar nicht nur in den Grundtypen, sondern auch in den verschiedensten Abwandlungen. Von den übrigen exotischen Kulturen, die in der Münchner Sammlung zu finden sind, seien nur die sehr seltenen Instrumente aus Peru und aus dem Hindukusch erwähnt.

Wenn die exotische Abteilung auch heute noch das Gesicht der Münchner Sammlung zu bestimmen scheint, so sind doch auch die europäischen Instrumente schon jetzt in erstaunlichem Umfange hier vereinigt, darunter manche in sehr wertvollen Exemplaren. Nur einige Angaben mögen dies veranschaulichen:

Unter den Tasteninstrumenten, deren Geschichte an etwa fünfzig Instrumenten dargestellt ist, findet man zwei Barockorgeln und ein italienisches Cembalo aus dem 17. Jahrhundert; daneben sind aber auch eine moderne Konzertorgel, ein Bechstein-Moor-Flügel mit Doppelklaviatur, ein Neo-Bechstein-Flügel und ein Trautonium vorhanden. In der Gruppe der europäischen Streichinstrumente ragen eine Amati-Geige, ein Amati-Cello, eine Viola d'amore von Mathias Klotz und ein originales Baryton hervor; die Arbeiten der Münchner Geigenbauerschule sind besonders liebevoll gesammelt worden. Auffallend zahlreich sind die Harfen vertreten, darunter zwei Instrumente von Nadermann und Cousineau. Von den Lauten werden zwei wertvolle Stücke Vendelin und Magno Tieffenbrucker zugeschrieben. Daß auch den europäischen Volksinstrumenten, dem musikalischen Spielzeug und den mechanischen Musikinstrumenten (Flötenuhren und Spielwerke aller Art) umfangreiche Abteilungen gewidmet sind, soll nicht unerwähnt bleiben.

Im Gegensatz zu der Instrumenten-Sammlung ist das Phonogramm-Archiv erst im Aufbau begriffen, wenn auch schon jetzt viele Aufnahmen mit exotischer Musik vorhanden sind; dieses Klang-Archiv soll nicht nur zur Erläuterung der Musikinstrumente dienen, sondern hat darüber hinaus auch wissenschaftliche Aufgaben zu erfüllen. In welchem Umfange Georg Neuner seinen Plan, die Vokalmusik der europäischen Völker in eigenen Aufnahmen zu sammeln, wird verwirklichen können, dürfte wohl weitgehend von den Mitteln abhängen, die ihm künftig für sein Unternehmen zur Verfügung stehen werden. Zwar verfügt die Münchner Sammlung über zwei eigene Magnetophongeräte, aber ohne einen Stab wissenschaftlicher Mitarbeiter wird Neuner sein weitgestecktes Ziel kaum erreichen können. Doch selbst wenn er sich unter den heutigen schwierigen Verhältnissen zunächst darauf beschränken müßte, alle im bayrischen Raum erreichbare Volksmusik der deutschen Stämme (Einheimische und Flüchtlinge!) und der hier ansässigen Ausländer aufzunehmen, könnte das für die künftige Forschung von großem Wert sein. Außerdem ließe sich das Phonogramm-Archiv weitgehend in den Dienst der musikalischen Denkmalpflege stellen, indem der Klang der alten Instrumente mit dem Magnetophon festgehalten würde. Hierbei sollte man sich nicht auf die Münchner Instrumenten-Sammlung beschränken, sondern auch andere wertvolle Instrumente einbeziehen, vor allem die wenigen im ursprünglichen Zustand erhaltenen alten Orgeln. Auch die Anlage einer Sammlung von Klangbildnissen bedeutender zeitgenössischer Komponisten und hervorragender Interpreten würde durchaus im Aufgabenbereich eines solchen zentralen Klang-Archivs liegen.

Die Münchner Sammlung hat die Zerstörungen des Krieges ohne einschneidende Verluste überdauert. Sie soll nun in absehbarer Zeit, sobald die schwierige Raumfrage gelöst ist, wieder der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Augenblicklich werden die Instrumente überprüft und, soweit notwendig, restauriert. Hierbei sollen die Grundsätze einer fortschrittlichen Denkmalpflege gewissenhaft befolgt und alle unumgänglichen Erneuerungen und Ergänzungen so vorgenommen werden, daß sie als spätere Zutaten erkennbar bleiben. Außerdem wird über jedes Instrument eine Art Stamm-

rolle geführt, indem in einer sinnvoll angelegten Kartei alle erreichbaren Daten wie Herkunft, Herstellungszeit, Beschreibung, Hersteller, Erwerbung, Ausbesserungen und anderes mehr sorgfältig vermerkt werden. Diese Angaben bilden die wichtigste Grundlage für einen beschreibenden Instrumenten-Katalog, der hoffentlich in nicht zu ferner Zeit veröffentlicht werden wird.

Da die Münchner Sammlung auch über eine umfangreiche Bildsammlung und eine ausgezeichnete Fachbibliothek mit vielen seltenen Werken verfügt, sind hier die wichtigsten äußeren Voraussetzungen für eine fruchtbare Forschungstätigkeit gegeben. Man möchte nur wünschen, daß die maßgeblichen Persönlichkeiten und amtlichen Stellen in München diese ungewöhnlich günstige Chance mit Weitblick erkennen und zielbewußt zu nützen verstehen werden.

TAGUNG DES INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL

VON ERICH SEEMANN

Vom 13. bis 19. September 1948 fand in Basel die erste Tagung des International Folk Music Council statt, an der rund 45 Forscher und Freunde der „Volksmusik“ (worin Gesang und Tanz eingeschlossen) aus 17 Ländern teilnahmen. Das Zustandekommen der Tagung war in erster Linie der Initiative von Maud K a r p e l e s, der langjährigen Mitarbeiterin Cecil Sharps, zu verdanken; den Vorsitz übernahm A. E. C h e r b u l i e z.

Der im September 1947 ins Leben gerufene Council ist aus den Kreisen der English Folk Dance and Song Society erwachsen. Dementsprechend sind seine Ziele sowohl wissenschaftliche wie praktische: er will 1) „der Erhaltung, Verbreitung und Aufführung von Volksmusik aller Länder dienen“ und 2) „das vergleichende Studium der Volksmusik fördern“. Darüber hinaus hat er sich 3) die bedeutsame Aufgabe gestellt, „Verstehen und Freundschaft unter den Nationen auf Grund des gemeinsamen Interesses für Volksmusik zu fördern“.

In ausgedehnten internen Verhandlungen wurde u. a. eine in Verbindung mit der Unesco zu erreichende Schaffung eines Internationalen Lautarchivs sowie eines Internationalen Musikinstituts durchberaten. Ferner wurde die Herausgabe eines eigenen Organs und Nachrichtenblattes, das ab 1949 erscheinen soll, besprochen und die Aufstellung einer Anleitung für Laiensammler vorbereitet.

Unter den Vorträgen standen neben solchen, die der Erörterung wissenschaftlicher Anliegen galten und die man in Anbetracht der zahlreichen noch ungeklärten Fragen der musikalischen Folklore gerne noch stärker vertreten gesehen hätte, zusammenfassende Referate über bestimmte Gebiete der Volksmusik, die, durch tönende oder lichtbildnerische Darbietungen unterstützt, dem Hörer anschauliche und packende Schilderungen fremder Volkskulturen boten. A. Adnan S a y g u n (Ankara) unterbreitete Vorschläge für allgemein zu befolgende Regeln bei Aufzeichnung und Archivierung von Volksmelodien; A. O. V ä i s ä n e n (Helsinki) erläuterte das von ihm ausgebaute und in seinen Veröffentlichungen von Melodien finnisch-

ugrischer Völkerschaften befolgte Klassifizierungssystem; Solon Michae- lidis (Limassol) brachte anlässlich seiner Ausführungen über griechische Volksmusik den Antrag auf Errichtung regionaler Fachausschüsse ein, an die der mit Untersuchungen über international verkettete Erscheinungen beschäftigte Forscher zwecks Auskünften sich wenden könnte. Neue und erfolgreiche Wege auf dem umkämpften Gebiete der Definition des Begriffes „Volkslied“ beschritt der scharf durchdachte, von umfassenden Kenntnissen und feinem Einfühlungsvermögen getragene Vortrag Walter Wioras (Freiburg i. Br.) über die Echtheit von Volksmelodien. Von Interesse waren auch die Berichte Karel Vetterls (Brünn) über die neuesten, in urslavische Zeiten vorstoßenden Forschungen seiner Landsleute zum ostmährischen und slovakischen Volkslied. Anschaulich und fesselnd sprach S. Baud-Bovy (Genf) über die Lieder der griechischen Freiheitskämpfer. Jaap Kunst (Amsterdam) umriß mit seinen Ausführungen über indonesische Volksmusik ein wichtiges Stück Kulturgeschichte der Musikinstrumente; Arnold Baké's (London) Schilderungen indischer Volkstänze führten in eine Kulturschicht, bei der musikalische und tänzerische Betätigung noch ganz vom religiösen Weltbild des Volkes umschlossen sind. Ohne alle Vorträge im einzelnen aufführen zu können, seien wenigstens die Ausführungen von A. E. Cherbuliez über „Alphorn und Volkslied“, von O. M. Sandvig über „Norwegische Volksmusik und ihre soziale Bedeutung“ sowie von Sandor Veresz über „Musik in der Erziehung“ noch genannt.

Die beiden Gastgeber des Kongresses, die Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde und die Schweizerische Trachtenvereinigung, haben in großzügiger Gastfreundschaft dafür gesorgt, daß die Teilnehmer auf gesellschaftlichen Veranstaltungen und Ausflügen reichliche Gelegenheit zu gegenseitiger Aussprache fanden.

Der Council hat sich um die Musikwissenschaft ein dankenswertes Verdienst erworben, indem er diese internationale Tagung in die Wege geleitet und durchgeführt hat, und dies um so mehr, als auf ihr erneut zum Bewußtsein kam, daß die musikalische Folkloristik über ihren unmittelbaren Gehalt hinaus aufschlußreich und grundlegend für die gesamte Geschichte der Musik ist, insbesondere für deren Frühgeschichte.

Zu Ludwig Mischs Aufsatz

„Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier“

Der aufschlußreiche Aufsatz von Ludwig Misch „Unerkannte Formen im Wohltemperierten Klavier“ in Heft 1 des Jahrgangs 1948 der „Musikforschung“ enthält auf Seite 42 doch einen bedeutenden Irrtum. M. erkennt nicht, was eigentlich sofort in die Augen springt, daß das Zwischenspiel 5 der c-moll-Fuge in den beiden Oberstimmen eine genaue Transposition in die Unterquinte von Zwischenspiel 2 ist, eine für die Bachsche Fuge so charakteristische Wendung zur Subdominante gegen Schluß. Es entfällt mit dieser Einsicht die so weit hergeholte Analyse Mischs, daß Bach „die erste Takthälfte des aus Zwischenspiel b herauswachsenden Thema-Einsatzes in Es-dur“ hinzunimmt. An dieser Stelle könnte ein Themenzitat in der

Tp (!) den architektonischen Bau nur gefährden, und tatsächlich liegt es auch gar nicht vor.

Das Endergebnis der M'schen Analyse ist natürlich durch diese Richtigstellung in keiner Weise in Frage gestellt, sondern im ganzen Umfange zu begrüßen.

Im übrigen enthält der Aufsatz noch einige das Verständnis hindernde Druckfehler bzw. irrtümliche Angaben:

1. In Anmerkung 6 muß es heißen „die doppelte Länge des ersten“ und später:
„ein Zwischenspiel a“ (statt b).
2. Auf Seite 44, Zeile 15 von oben, muß es statt „Takt 20/21 Ober-Unterstimme“ heißen „Takt 22/23“.
3. Anmerkung 9: statt D-dur (die D-dur-Fuge enthält keinen „akkordisch bereicherten“ Schluß) d-moll. Friedrich Metzler

VORLESUNGEN ÜBER MUSIK AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN

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

Sommersemester 1949

Berlin. Prof. Dr. W. Vetter: Die Metastasianische Oper (3) — Die Musik in Goethes Leben und Werk (2) — Russische Musikgeschichte im Überblick III: Meister des 20. Jahrhunderts (1) — Geschichte der musikalischen Gattungen II: Sinfonie und Ouvertüre (1) — S: Oper des 17.—18. Jahrhunderts (2) — Kursus im Partiturspiel (2).

— Freie Universität. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Grundzüge einer abendländischen Musikgeschichte II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart (3) — Goethes Dichtung und die Musik (mit Liedvorträgen) (1) — Pros: Lektüre mittelalterlicher Musiktraktate (2) — Mittel-S: Ü zum Liede Schuberts (2) — S: Ü zur Geschichte der musikalischen Dynamik (2).

Dr. A. Adrio: Heinrich Schütz (2) — Liturgik für Musikhistoriker (2).

Dr. K. Reinhard: Die Musik der außereuropäischen Hochkulturen (Ostasien und Orient) (2) — Harmonielehre I und II (je 1) — Gehörbildung (2).

Assistent Dr. W. Bollert: Einführung in die musikwissenschaftliche Arbeitsweise (2).

Univ.-Musikdir. Prof. Th. Jakobi: Allgemeine Musikkunde, Partiturspiel, Stimmbildungs- und Dirigier-Ü (je 2) — CM instr., voc. (je 2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Einführung in das Studium der Musikgeschichte (2) — Grundfragen der Musikpsychologie (1) — S (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Die europäische Tonkunst zwischen Neuromantik und Moderne (2) — S: Colloquium über musikästhetische Fragen der Gegenwart (mit besonderer Berücksichtigung Hindemiths) (1) — Ü zu Webers Freischütz (2) — Akademisches Streichquartett: Beethoven op. 18 (2).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene, Formenlehre, Ü zur Modulation und Alteration, Kontrapunkt (Der dreistimmige Satz) (je 1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Dr. K. Lenzen: Das Kunstlied im 19. Jahrhundert (mit praktischen Beispielen) (2) — CM instr., voc. (2).

Dresden. Staatl. Akademie für Musik und Theater. Dr. G. Haußwald: Musik des Mittelalters (2) — Mozart (2) — Psychologie und Ästhetik der Oper (2) — Neue Musiksysteme (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: Die Musik in Goethes Leben und Werk (2) — Hauptwerke der Operngeschichte von Händel bis Hindemith (1) — S: Ü im Bestimmen und Beschreiben von Musikwerken (2) — S: Musikwissenschaftliche Typologien (2) — CM (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Klaviermusik (2) — Musikalische Quellenkunde (1) — Pros: Ü zur Volksliedkunde (2) — S: Ü zur Musik des Mittelalters (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. F. Gennrich: Die Rhythmik der Musik des Mittelalters (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (4).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Einführung in die Musik des gotischen Mittelalters 1150—1350 (2) — Der gegenwärtige Stand der Musikforschung im Ausland (1) — S: Ü zur Geschichte der Motette im Mittelalter (2) — CM zur Musik der Gotik (2).

Prof. Dr. H. Zenck: Die Musik in Deutschland 1450—1550 (2) — S: Ü zur Komposition des Ordinarium Missae im 15. Jahrhundert III: Obrecht und Josquin (2) — Ü für Schulmusiker: Zur Geschichte des deutschen Liedes II (2) — CM zur deutschen Musik 1450—1550 (2).

Dr. Chr. Großmann OSB: Die antiphonalen und responsorialen Meßgesänge des gregorianischen Choralgesanges (1) — S: Paläographie des gregorianischen Choralgesanges (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Die Musikinstrumente und instrumentalen Musizierformen (2) — Bachs Passionen und Messen (1) — S: Glucks dramatische Werke (2) — CM: Messen des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Gottesdienst und Kirchenmusik im Reformationszeitalter (1).

Dozent Dr. W. Boetticher: Geschichte der Musikästhetik im Grundriß (2) — Robert Schumann (1) — Pros: Mensuralnotation (2).

Akad. Musikdir. Dr. F. Schöneich: Gehörbildung (1) — Harmonielehre, Kontrapunkt, Akad. Chor, Liturgische Ü (je 2).

Lehrbeauftragt. K. v. Wolfurt: Harmonielehre (2) — Kontrapunkt und Instrumentation (2).

Greifswald. Prof. Dr. H. H. Dräger: Mehrstimmige Musik des Mittelalters (2) — Ü zur mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Die klassische Symphonie (2) — Ü zur klassischen Symphonie (2).

Univ.-Musikdir. Prof. Dr. Dr. F. Graupner: Kirchenmusikalische Ü (2) — Musikwissenschaftliche Propädeutik: Gehörbildung, Allgemeine Musiklehre, Partiturspiel (je 1) — Akad. Musikunterricht: Klavier, Orgel, Gesang (je 2) — CM instr., voc. (je 2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die Elektroakustik (mit Vorführungen und Besichtigungen) (1) — Modalnotation (2) — Pros: Das barocke Orchester (2) — S: Mozarts Opern (2) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Der Anteil der motorischen Komponente an der musikalischen Gestaltung und Nachgestaltung (1) — Antike und moderne Ton-systeme (1).

Hannover. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Die Sinfonie der Klassik (1) — Grundzüge der modernen Musik (mit Interpretationen) (1) — Die Musik in Niedersachsen (1) — CM.

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Geschichte der abendländischen Musik I: 4.—14. Jahrhundert (2) — Pros: Einführung in die musikalische Paläographie (mit Dr. S. Hermelink) (2) — S: Guillaume de Machaut (2).

Prof. Dr. H. Poppo: Die Entwicklung der Orgel als Spiegel der Musikgeschichte (1) — Harmonielehre II (2) — Analyse-Ü (Klang und Form) (1) — Chor des Bächvereins (2).

Dr. S. Hermelink: Kontrapunkt der klassischen Vokalpolyphonie (2) — Madrigalchor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Jena. Prof. Dr. H. Bessler: Einführung in die Musikwissenschaft und Musikgeschichte (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Notationskunde I: Grundlagen der Mensuralnotenschrift (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Winkelmann und sein Jahrhundert in der Musik- und Kunstgeschichte (2) — Allgemeine Musiklehre und die Anfänge der Harmonielehre (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Lasso, Palestrina und ihr Zeitalter (3) — Die Epochen der Musikgeschichte (1) — S: Stilkritische Ü zur Geschichte des polyphonen Madrigals (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der evangelischen Kirchenmusik seit Bach (1) — Stilkritische Ü zur Klaviermusik des 19. Jahrhunderts (2) — Lektüre mittelalterlicher Musiktheoretiker (2) — Colloquium für Doktoranden (2).

Dozent Dr. B. Engelke: Hilfsmittel beim Studium der Musikwissenschaft: a) Die Denkmäler (2).

Dozentin Dr. A. A. Abert: Die Anfänge der Oper (2) — Ü zur Frühgeschichte der Oper (2) — Pros: Einführung in die geschichtlichen Formen der Musik (2).

Dozent Dr. F. Feldmann (in Vertretung von Dozent Dr. K. Gudewill): Harmonielehre I, Harmonielehre II, Kontrapunktlehre, Gehörbildungs-Ü (je 1).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Systematische Musikwissenschaft (3) — S: Ars antiqua (2) — S: Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Paläographische Ü: Tabulaturen (Dr. E. Gröninger) (1) — CM (instr., voc. (Dr. H. Hüschen, Dr. E. Gröninger) (je 2) — Vorführung und Besprechung musikalischer Werke (mit Prof. Dr. W. Kahl, Prof. Dr. H. Lemacher, Dr. E. Gröninger und Dr. H. Hüschen) (1).

Prof. Dr. W. Kahl: Geschichte der Kammermusik (2) — Pros: Geschichte und Aufgaben der Musikgeschichtsschreibung (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Meisterwerke der Romantik (1) — Repetitorium der Harmonielehre (1).

Leipzig. Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Die Musik der Barockzeit (2) — Ü zur Musik Westeuropas (2).

Dr. R. Eller: Ü: Einführung in die Musikwissenschaft (2) — Stilkundliche Ü (2) — CM instr. (2).

Lektor Dr. R. Petzoldt: Musikwissenschaftliche Propädeutik: Harmonie- und Kontrapunktlehre, Generalbaßspiel, Satz- und Formenlehre, Partiturspiel (je 2).

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musik des 16. Jahrhunderts in den europäischen Ländern (2) — Colloquium über Aufgaben, Quellen und Methoden der musikhistorischen Forschung (2) — S (2).

Dr. E. Laaff: Grundfragen der Aufführungspraxis älterer Musik (1) — CM instr., voc. (je 2).

Marburg. Prof. Dr. H. Engel: Geschichte der Orgelmusik (mit Prof. K. Utz) (2) — Die Musik für Violine bis 1800 (2) — Das Lied im 19. Jahrhundert (1) — Musiksoziologie (1) — S: Ü zu Bruckners Sinfonien (2) — Die zwei Bearbeitungen des Marienlebens von Hindemith (1) — Editionstechnik (2) — CM instr. (2).

Univ.-Musikdir. Prof. K. Utz: Harmonielehre I, II, Allgemeine Musiklehre (je 2) — Orgelunterricht I, II (je 1) — Universitätschor (2).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: Entwicklungsgeschichte der abendländischen Musik (2) — Beethoven, die letzten Quartette (2) — Ü (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Die Klavier- und Kammermusik der Romantik (2) — Hans Pfitzner und das Ende der Romantik (1) — Ü (2).

Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Kontrapunkt (2) — Formenlehre der Klassik und Romantik (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Das Instrumentalwerk J. S. Bachs (2) — S: Ü zum Vokalwerk J. S. Bachs (2) — Analyse- und Interpretations-Ü (1).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Die Musik der Romantik (3) — Mittel-S: Die Messe (14.—20. Jh.) (2) — Pros: Einführung in die Musikwissenschaft (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Harmonielehre I, II, III (je 2) — Kontrapunkt I, II, Praktische Generalbaß-Ü, Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel (je 1) — CM instr., voc. (je 2).

Prof. Dr. W. Ehnann: Grundfragen der evangelischen Kirchenmusik (2) — Ü: Das Wochenlied (2).

Regensburg. Philosophisch-Theologische Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Musik des Barock (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S I: Musik des Mittelalters (2) — S II: Instrumentalmusik des Barock (2) — CM (mit Studienrat Fr. Drexel) (2).

Lektor Dr. F. Haberl: Choraltheorie (1) — Ü im Harmonisieren der Einheitslieder II (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Hoerbürger: Einführung in die musikalische Volkskunde (1) — Instrumentenkunde II (1).

Lehrbeauftragt. J. Thamm: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt III (1) — Partiturlernen und -spielen, Gehörbildung (je 1).

Rostock. Prof. Dr. H. H. Dräger: Kammermusik der Wiener Klassik II (2) — Ü zur Beethoven-Ästhetik (2) — Das gleichschwebend temperierte zwölfstufige Tonsystem (2) — Ü zu Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“ (2).

Tübingen. Prof. C. Leonhardt: Richard Wagner (mit Prof. Dr. H. Schneider) (2) — S: Heinrich Schütz (mit Prof. Dr. G. Reichert) (2) — Kontrapunkt (2) — Akad. Chor, Akad. Orchester (je 2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die Entwicklung der Musikinstrumente (1) — Harmonielehre II (2) — Singkreis für alte Musik (2).

Würzburg. Dr. P. Seitenberg: Goethe und die Musik (1) — Beethoven (2) — Aufführung und Erläuterung von Meisterwerken der Tonkunst (mit Schallplattenvorführungen) (1) — S (1) — CM (1).

BESPRECHUNGEN

Georg Forster, Frische Teutsche Liedlein (1539-1536). Erster Teil: Ein Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein (1539). Reichsdenkmale Deutscher Musik. Bd. 20. Hrsg. von Kurt Gude will. Textrevision von Wilhelm Heiske. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel u. Berlin 1942.

Die Bedeutung von Georg Forsters fünfteiliger Anthologie als einer überragend wichtigen Quelle für das altdeutsche polyphone Lied steht seit langem fest. Zwar ist im Laufe der Zeiten sehr viel daraus durch Neudrucke bekannt geworden, aber nur für den zweiten Teil von 1540 gab es die vollständige Ausgabe Robert Eitners in den Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung (1905). Abgesehen von dieser Veröffentlichung war jeder, der diese Quelle benutzen wollte — und sie ist bei allen Forschungen zum älteren deutschen Liede unumgänglich —, auf eigene oder fremde Sparten angewiesen. Ein kritischer Neudruck des ersten und weitaus umfangreichsten Teils entsprach daher einem dringenden Bedürfnis, und man kann nur wünschen, daß die einstmalige Planung der Reichsdenkmale, welche eine Gesamtausgabe aller fünf Teile des Forsterschen Werkes vorsah, auf

neuen Grundlagen fortgeführt werden möchte.

Forster I 1539 erhält seine Note durch das absolute Vorherrschen des höfisch-bürgerlichen Tenor-Kernweisenliedes und den starken Anteil frühen Liedgutes, das Forster abweichend von den ursprünglichen Fassungen mit wortlosem Diskant, Alt und Baß in allen Stimmen textierte und singbar machte. Forster I ist die Hauptquelle für den bedeutenden Erasmus Lapidica († 1519), ist wichtig aber auch durch die Überlieferung von Sätzen eines Heinrich Isaac, Paul Hofhaimer, Thomas Stoltzer, des Heidelberger Kreises (Lemlin, Forster) sowie zahlreicher Kleinmeister. Für einen erheblichen Teil der Lieder (z. B. Senfls), die schon in älteren Drucken usw. vorliegen, besitzt Forster I dagegen nur den Wert einer Sekundärquelle.

Die Richtlinien und Methoden, für die sich Kurt Gude will und Wilhelm Heiske im Hinblick auf ihre Aufgabe entschieden haben, sind wissenschaftlich gut begründet. Das Vorwort, gestützt auf die neueste Literatur, unterrichtet sachlich und treffend über Inhalt, Eigenart und geschichtlichen Standort des Werkes. Das Verhältnis von Forster I zu den anderen Teilen der Anthologie, Forsters Vorgehen als Herausgeber und

Bearbeiter, die tonartliche Gliederung des Werkes — die auch in zahlreichen anderen Liederdrucken des 16. Jahrhunderts begegnet — und weitere Punkte werden deutlich gekennzeichnet, und mit dem Exkurs über die metrische Behandlung der Tenores führt Gudewill sogar an die Stilproblematik heran, die aber naturgemäß auf so schmaler Basis keine abschließenden Lösungen erlaubt. Bei den Darlegungen über das Ausklingen des Kernweisenliedes um die Mitte des 16. Jahrhunderts hätten die deutschen Gesänge des Mattheus Le Maistre von 1566 als spätes Denkmal Erwähnung verdient. Das sogen. zweite Schöffersche Liederbuch halte ich mit der Angabe „zwischen 1513—18“ für erheblich zu früh angesetzt. Diese offenbar auf Emil Bohn (Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes. In: Fünfzig historische Konzerte in Breslau, 1893) zurückgehende Schätzung hält einer kritischen Prüfung nicht stand. Die einzige erhaltene Diskantstimme (Staatsbibliothek München) zeigt ein von Schöffler I 1513 ganz abweichendes Druckbild; sie gehört zu einem in allen Stimmen textierten Liederbuch und damit zu der um 1535 einsetzenden Gruppe, die sich scharf abhebt von den älteren Liedersammlungen einschließlich Ott 1534, die bis auf ganz wenige Lieder nur den Tenor mit Text versehen. Die Wiedergabe des Textes und der Musik — unter Berücksichtigung aller Auflagen von Forster I — zeugt von sorgfältiger Arbeit. Nur selten begegnen Druckfehler, wie etwa bei Nr. 96 (Lapicida), Alt, Takt 45, wo die erste Note nicht *f'*, sondern *e'* oder *g'* heißen muß, und bei Nr. 104 (Senfl), Alt, Schlußnote, wo *c'* statt *d'* zu lesen ist. Dagegen kann das inkonsequente Vorgehen bei der Ergänzung von Akzidentien nicht gutgeheißen werden. Dieser Punkt ist von Bedeu-

tung, weil der Band ja nicht nur wissenschaftlichen, sondern auch praktischen Zwecken dienen, d. h. die Musik in einer möglichst authentischen und ohne weiteres benutzbaren Fassung bieten will. Gudewill stattet Binnenvollkadenzen teils mit Leitton aus (z. B. Nr. 3, Takt 4), teils unterläßt er die ergänzende Alterierung (z. B. Nr. 2, Takt 35). In anderen Fällen verstößt G. gegen den von ihm selbst S. 188 festgelegten — und gutzuheißenden — Grundsatz, daß von Akzidentien bei Trugschlüssen kein Gebrauch gemacht werden soll (z. B. Nr. 107, Takt 4/5). Bei Isaacs Innsbrucklied (Nr. 36) bleiben wieder alle zur Dominante führenden Binnenvollkadenzen ohne Akzidentien, obwohl hier doch die Struktur der entsprechenden F-Kadenzen in Takt 3, 11 und am Schluß keinen Zweifel an den Absichten des Komponisten bestehen läßt. So ergibt sich für die Kadenzen ein stark schwankendes Bild, das den mit dieser Musik weniger Vertrauten verwirren muß.

Sehr zu bedauern bleibt, daß die textlichen und musikalischen Konkordanzennachweise für einen besonderen Band der Reichsdenkmale zurückgestellt wurden. Infolgedessen bleibt der im Kritischen Bericht gegebene Apparat für wissenschaftliche Zwecke unzureichend. Forster ist bekanntlich so frei mit seinen Vorlagen umgegangen, daß viele Sätze — z. B. von Isaac und Hofhaimer — nur als Bearbeitungen, ja Umstilisierungen und nicht als authentische Fassungen gewertet werden können. Schon deshalb hätte anhand der frühen Drucke, Handschriften und Tabulaturen der Quellenbestand für jedes Stück unter Berücksichtigung der wesentlichen Varianten genau verzeichnet werden müssen. Auch die Zuschreibung der Sätze an einzelne Autoren kann erst auf solcher Grundlage mit einiger Sicherheit entschie-

den werden. So fehlt dem kritischen Apparat die für wissenschaftliche Zwecke unabdingbare geschichtliche Perspektive, und der Forscher sieht sich weiterhin angewiesen auf die bibliographischen Vorarbeiten von Robert Eitner (es fehlt vor allem der Hinweis auf dessen wichtiges Verzeichnis in den Monatsheften für Musikgeschichte, Jahrg. 37, 1905), Emil Bohn, M. Elizabeth Marriage, die verstreuten Neudrucke und die ganze übrige Spezialliteratur.

In diesem Zusammenhang erscheint mir der abschätzige Ton, in dem Heiske über die Textausgabe von E. Marriage spricht, indem er deren Variantenhinweise als „außerordentlich nachlässig und flüchtig . . . irreführend, ja falsch“ bezeichnet, als durchaus fehl am Platze. Es ist selbstverständlich, daß bei dem heutigen Stand der Germanistik sich ältere Publikationen vielfach als verbesserungs- und ergänzungsbedürftig herausstellen. Das berechtigt aber nicht dazu, die Bemühungen älterer Forscher, welche den Grund für alle folgenden Arbeiten gelegt haben, in der Weise abzukanzeln, wie es hier geschieht. Ich habe mich durch Stichproben davon überzeugt, daß Heiske weit über die Grenze einer sachlich berechtigten Kritik hinausgeht. Die Textausgabe von M. Elizabeth Marriage (1903) bleibt uns mit ihrem Reichtum an Hinweisen nach wie vor sehr viel wichtiger als das, was H. an neuen Einzelheiten beigetragen hat.

Heiske rechnet übrigens Lieder wie „Innsbruck, ich muß dich lassen“ und „Entlaubet ist der Walde“ zu den „Hofliedern“, nicht zu den echten Volksliedern. Als solche läßt er nur „in bäuerlicher Tradition gepflegte und bewahrte Dichtung samt ihren Melodien“ gelten. Das ist die alte, von der Romantik übernommene Volksliedtheorie, derzufolge das Volk nur auf dem Lande zu suchen ist. Ich

lehne die Begrenzung des Volksliedes auf die bäuerlichen Schichten für das 15. und 16. Jahrhundert als viel zu eng ab und bin überzeugt, daß gerade die spätmittelalterliche Stadt ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste Lebensraum des altdeutschen Volksliedes war, und zwar im Hinblick auf alles: Entstehung, Pflege, Verbreitung und Überlieferung. Der Beweis, daß das reiche in den Städten gesungene, aufgezeichnete, gedruckte und zitierte Volksliedgut (das gewiß typologisch scharf gegen Hoflieder, Humanistenlieder und andere Gattungen abgegrenzt werden muß) samt und sonders aus bäuerlichen Schichten stammt, müßte jedenfalls noch geführt werden.

Von diesen kritischen Erwägungen abgesehen, gebührt den Bearbeitern Dank und Anerkennung für eine Publikation, aus der Liedforschung und Musikkpflege gleichermaßen Nutzen ziehen werden. Besonders vermerkt sei die treffliche Ausstattung des Bandes mit Bildbeigaben und Druckproben nach dem Original.

Helmuth Osthoff

Herr Dr. Gudewill gibt zu der vorstehenden Besprechung folgende Erklärung:

Da zur Zeit der Herausgabe nur ein Teil der für einen Vergleich sämtlicher Konkordanzan notwendigen Quellen erreichbar war, mußte der Kritische Bericht sich mit einem Vergleich der fünf Ausgaben des ersten Teils der Forsterschen Sammlung begnügen. Diese Beschränkung ist also nur aus einer zeitbedingten Zwangslage erfolgt, und zwar nach eingehenden Erörterungen mit der damaligen Leitung des „Erbes deutscher Musik“.

Gustav Reese, Music in the Middle Ages, with an Introduction on the Music of Ancient Times. New York: W. W. Norton and Company

(1940. Fifth printing) XVII, 502 S. Es ist ein auffallendes Zeichen der immer stärkeren Hinwendung zur in vielem so lichtvollen Welt des Mittelalters — *La clairté du moyen-âge* nennt der Literaturhistoriker der Pariser Sorbonne, Gustave Cohen, sein neuestes Werk — und zwar einer Hinwendung in breiter Front (bis zum russischen, seit Spengler bedeutendsten Kulturphilosophen Berdjajew, der voriges Jahr in Paris starb), daß innerhalb eines knappen Jahrzehnts sich auf dem Gebiete der Musik drei Völker um eine zusammenhängende Darstellung bemühten. Nach Besslers bekanntem Buch (1931) und den beiden „*La musique au moyen âge*“ (1932) und „*Historie de la musique des origines à la fin du XIV^e siècle*“ (1936) des Franzosen Théodore Gérold folgt 1940 in englischer Sprache die „*Music in the Middle Ages*“, nun bereits in 5. Auflage. Der Verfasser ist Professor of Music der Graduate School der Universität New York. Aus seinen Vorlesungen dort und am Washington Square College, vor allem denen über Renaissance-musik, für die eine intensivere Grundlegung durch das Mittelalter sich nötig erwies, ist sein Buch herausgewachsen, ein Umstand, den man nicht aus dem Auge verlieren darf, will man der Eigenart des Werkes voll gerecht werden. Der Autor hat es selbst (XII) als in erster Linie bestimmt gekennzeichnet für amerikanische Studenten, vor denen ein möglichst breites Bild der mittelalterlichen Musik der alten Welt entrollt werden soll. Es ist so weniger eine neuartige, vom Feuer einer originalen Schau durchglühte Darstellung geworden als vielmehr eine rastlos-fleißige, umsichtig-behutsame, vom Eros des Erziehers beschwingte Ausbreitung einer möglichsten Fülle von Material. Diese mehr kompilatorische Methode hat

den Vorteil, daß die momentane Lage für den Leser in möglichster Breite und Objektivität sichtbar wird. Bewußt und bescheiden tritt der Verfasser in strittigen Fragen, und nicht nur da, gern hinter seine authorities und überläßt ihnen, referierend, auf ganze Strecken die Führung. Die gefährlichen Klippen eines solchen Handbuchs zu umschiffen, hat sich der viel belesene und gewandte Verfasser nach Kräften bemüht, wenn es auch nicht immer restlos gelungen ist. Es ist eine Aufgabe allerersten Ranges, den ungeheuren Stoff eines tausendjährigen Geschehens einheitlich zu verarbeiten, aus einem Nebeneinander ein möglichstes Ineinander zu machen, die einzelnen Mitteilungen in das rechte Verhältnis, auch räumlich, zueinander zu setzen usw. Zu den Vorzügen des Buches gehören das weise Maßhalten und das kluge Urteil in heiklen Fragen, besonders bei solchen umstrittenen Problemen, die gern extremen Überspitzungen ausgesetzt sind. Ich denke hier z. B. an Reeses Standpunkt in der Frage der Rhythmik des Chorals oder der Monodik des 12. und 13. Jahrhunderts. Die geistesgeschichtlichen Hintergründe, die bei Bessler die Gesamtdarstellung tragen und durchziehen, treten bewußt zurück. Reese beruft sich (XI) auf das bekannte Buch seines amerikanischen Kollegen Láng, das inzwischen bei uns zu einem der meist gekauften und gelesenen Bücher geworden ist. Der Autor beschäftigt sich dafür eingehend und fast ausschließlich mit den rein musikalischen Gegebenheiten. Man kann es nur begrüßen, besonders im Interesse der Studierenden und all derer, die nicht ex professo mit den einzelnen Problemen vertraut sind, alle auch rein „technischen“ Dinge, wie Notation, Akzidentien, Instrumente etc. dargelegt zu bekommen, wenn auch nicht in dem tieferen und

engeren Zusammenhang mit der Musikanschauung der betreffenden Epoche. Wenn man dabei etwas bedauern muß, dann, daß es auf Kosten stilistischer Beurteilung geht. Von so naheliegenden Charakterisierungen wie des Verhältnisses ambrosianisch-gregorianisch (worauf ich an anderer Stelle näher eingehen möchte) oder von eigentlicher Gregorianik zur späteren Monodie oder von Trouvères zu Trobadores u. a. erfahren wir zu wenig. Der Verfasser hält nicht, ganz das Versprechen der Vorrede (XI), daß seine Darstellung in der Hauptsache auf Stilanalyse beruhe. Von den vielen so erfreulichen und positiven Seiten des Buches kann eine Besprechung bei beschränktem Raum naturgemäß nicht in derselben ausführlichen Weise handeln wie über die einzelnen Partien, die zu einer Diskussion Anlaß geben und auf die ich im Folgenden zu sprechen komme.

Die etwa 425 Seiten reiner Darstellung zerfallen in zwei Teile. Nachdem in einem einleitenden Abschnitt neben Einigem über die östlichen Mittelmeerländer (3—10) die antike Musik besprochen ist (11—53), werden hintereinander zuerst die abendländische Monodie bis etwa 1300 (57—248) und dann die mehrstimmige Kunst bis zum Tode Dunstables 1453 behandelt (249—424). D. h. nur bei der englischen Musik stößt die Besprechung so weit vor, in der französischen reicht die Darstellung bis etwa 1400 (Codex von Chantilly), in Italien schließt sie mit der Trecentomusik, die deutsche endet mit Wolkenstein († 1445). Über diese Abgrenzungen erübrigt sich insofern eine Diskussion, als Reese eine direkte Fortsetzung in Arbeit hat, „Die Musik der Renaissance“, als nächsten Band der Gesamtreihe, von der bisher nur Bukofzers Buch über die Barockmusik und Einsteins Beitrag zur Romantischen Musik vorliegen.

Der Abschnitt über die mittelalterliche Monodie zerfällt wiederum in drei Teile: Zwei Kapitel sind der christlichen Musik im Morgenland und deren Anfängen in Europa gewidmet, die nächsten zwei (5. und 6.) beschäftigen sich mit der Gregorianik und die beiden letzten (7. und 8.) mit der weltlichen Monodie. Seite 104 wird das erstmal europäischer Boden betreten. Hier steht mit Recht der Mailänder Gesang an erster Stelle. Wie schon angedeutet, ist bei der Vergleichung von Mailändisch mit Gregorianisch-stadtrömisch über das Wesentliche des Unterschiedes, die stilistische Haltung, zu wenig gesagt. Auch scheint es bedenklich, den Hymnus in die Gegenüberstellung ambrosianisch - gregorianisch hineinzuziehen. Kann die berühmte Veni creator-Melodie, die möglicherweise später für das ambrosianische „Hic est dies verus (nicht „versus“) dei“ gedient haben soll, gregorianisch genannt werden? Zur Frage Ambrosianischer Gesang in Monte Cassino (108): Bei dem bekannten Verbot Papst Stephans IX. sagt Leo von Ostia in seiner Chronik wohl „ambrosianum cantum“. Doch handelt es sich, wie schon Peter Wagner (Einführung I, 213 und 221) genau formuliert hat und nach ihm Andoyer (Rev. du chant grég. XX, 1912, 111, 180/1) und die Paléographie Musicale XIV, 233 und 455, um einen vor- oder mindestens außergregorianischen, aber nicht ambrosianischen Gesang. Wie die Hymnen lange Zeit einfach Ambrosiani genannt wurden, so scheint für die außergregorianischen Gesänge zumindest auf der Apenninenhalbinsel ebenfalls der autoritative und schnell greifbare Begriff ambrosianisch als bequemer Sammelname beliebt gewesen zu sein. Die noch erhaltenen alt-beneventanischen Melodien, die höchstwahrscheinlich die vom Stephanischen Verbot betroffenen Cassinenser Weisen sind, werde ich üb-

rigens in Bälde vorlegen. Sie sind glücklicherweise in nicht unwesentlichen Resten als geschlossene liturgische Einheiten noch erhalten, während für den gallikanischen Gesang nur aus den in die franko-römischen Bücher versprengten und hinübergeretteten Stücken sich Rückschlüsse gestatten, deren Charakterisierung uns Reese vorenthält, obwohl bei Gastoué schon Ansätze vorhanden sind (Rev. du Chant Grég. 41—43). Wir würden dafür lieber die in dem Zusammenhang belanglose Angelegenheit des Credo von 877 aus Fleury eintauschen (109). Die beiden folgenden Kapitel sind der Gregorianik gewidmet, das 5. ihrer Geschichte und ihrer Notation, das 6. ihrem Tonsystem und ihren Formen. Schon bei der Abgrenzung taucht eine Schwierigkeit auf. Man unterscheidet mit Recht den Mailänder, gallikanischen, mozarabischen, gregorianischen Gesang, zu denen ich als selbständige und dokumentarisch belegte noch den benetanischen und (stadtrömisch-)außergregorianischen hinzufüge. Man hat sich daran gewöhnt, alles, was nach der gregorianischen Reform an liturgischer oder halbliturgischer lateinischsprachiger Musik geschaffen wurde, mit dem Ausdruck Gregorianik zu bezeichnen. Dabei handelt es sich um eine Produktion von einem knappen Jahrtausend, die weder liturgisch noch stilistisch mit Gregorianik viel zu tun hat. Reese folgt der überlieferten Einteilung, übernimmt im Kontext, um den ganzen Komplex unterzubringen, die wenig glücklichen Benennungen „golden age“ und „silver age“ (u. a. 116, 124/5, 129, 193). Daß er mit einer solchen Wertung vom Standpunkt des „classic Gregorian Age“ (173) zu schiefen Urteilen kommen muß, ist natürlich. Auch bei Reese segelt das Wenige, was von dieser durchaus nicht unbedeutenden Monodik außerhalb des

gregorianischen Corpus erwähnt wird, im Kielwasser der Gregorianik von etwa 600; die Sequenzen und Prosen (so irrtümlich 166/7 formuliert), die Tropen, die Ordinariumlieder und das liturgische Drama sind schmale Anhängsel des Gregorianik-Abschnittes. Das reiche Alleluja-Schaffen das ganze Mittelalter hindurch ist dankenswerter Weise wenigstens erwähnt (181), die Cantiones- und Offizienkomposition, beide teilweise so erfreulich, sind übergangen, bzw. sind im Begriff der „productions of the Silver Age“ (129) mitenthalten. So kommt es, daß von Herimann dem Lahmen (127) sein Salve regina und Alma redemptoris mater angeführt sind (über deren Zuweisung an den Reichenauer übrigen auch noch nicht das letzte Wort gesagt ist), nicht aber das Afra-Offizium, das Brambach veröffentlicht hat. Auch die sonstigen, allerdings recht verstreuten Neudrucke alter Offizien vom 10. Jahrhundert an hat Reese nicht mit einbezogen. Freilich ist zu berücksichtigen, daß es sich größtenteils noch um unerschlossene Gebiete handelt. Auch gegen die zeitliche Benennung läßt sich manches sagen. Setzt Reese den Zeitraum Mittelalter spätestens von der Völkerwanderung an, und das geht aus der Anlage des Buches hervor, dann ist die Bezeichnung „Early medieval“ (143) für das 9./10. Jahrhundert, die Zeit der ersten Handschriften, nicht folgerichtig. Etwas mehr Berücksichtigung hat der Standpunkt gefunden, der für die Erforschung der mittelalterlichen Monodie von vielleicht ausschlaggebender Bedeutung sein wird: der Zusammenhang mit der Volksmusikforschung und der vergleichenden Musikwissenschaft. Wenn auch Reese die ihm bestimmt nicht leicht erreichbaren Hinweise Hubers, Wioras, Blumes, Dankerts u. a. oder die neue Wege versuchenden Arbeiten Bruno Märkers

(im Jahrbuch für Volksliedforschung VII, 1941) und Schneiders (im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 30, 1935) nicht verwertet hat, so sind doch verschiedene Hinweise auf diese neue Perspektive zu finden, z. B. 57, 63, 66/7, 71, 114, 146, 171 Anm. 18, 191, 218, 225, 249. Das erste gregorianische Kapitel beginnt mit einem historischen Abriss. Die Person Gregors steht im Mittelpunkt. Reese hat immerhin recht, daß innerhalb der frühmittelalterlichen Musik ein allmählicher Übergang vom Zustand des Fluktuiers zur Stabilität (120) zu beobachten ist. Und obwohl die Tatsachen der Gründung bzw. Reorganisation einer Schola Cantorum, die Legende von der Inspiration durch den hl. Geist in Gestalt einer Taube, die ununterbrochene Tradition, (nicht aber die Ausdehnung des Alleluja-Singens auf das ganze Jahr und die Beschneidung seiner Melismen!) geschichtliche Tatsachen sind, hat der Verfasser zweifellos recht mit der Behauptung: „Nevertheless the exact nature of Gregory's role is uncertain“. Es geben indes Vergleiche gregorianischer Fassungen mit anderen, wie sie die *Paléographie musicale* II, Bessler (S. 58) und Ursprung (*Geschichte* ... S. 20) vorgenommen haben, allerdings ohne die stilistischen Folgerungen zu ziehen, weit mehr, als man glaubt, von der Tätigkeit Gregors, bzw. der genialen Meister seiner Schola. Inwiefern der Aufenthalt Gregors in Byzanz ein Beweis für die gregorianische Tradition sein soll (121), ist schwer ersichtlich. Schwer zu belegen wird die Behauptung sein von einer „old German tradition“, die ihre Entwicklung in dem Zentrum Mainz erlebt haben und durch die Tätigkeit des Bonifaz und seines Nachfolgers auf dem dortigen Bischofssitz, Rhaban, zum Erliegen gekommen sein soll (122; was Reese mit dem vorausgehenden Satz meint, daß auf dem Kontinent der

gregorianische Gesang im Norden und in der Schweiz „by oral tradition“ verbreitet worden sei, ist mir nicht verständlich). Bei der Benennung der drei außergregorianischen stadtrömischen Handschriften (119²³) ist noch die vierte zu ergänzen: London Brit. Mus. Add. 29988, von der in „The Musical Notation of the Middle Ages“, herausgegeben von der Plainsong and Mediaeval Society, ein Facsimile vorliegt (dieses Quellenwerk wäre in der Bibliographie S. 441 noch einzufügen). Bei der folgenden Anmerkung 119²³ ist die Veröffentlichung von außergregorianischen stadtrömischen Gesängen durch Andoyer in *Revue du chant grég.* XX (1911) S. 69, 70, 107 und 108 zu ergänzen. Nachzutragen sind in der Liste der seit Gastoués Aufstellung neu eingeführten Feste (117¹¹) als die wichtigsten: Christkönig und Therese vom Kinde Jesu (3. Oktober). Nach dem historischen Abriss (114—120) ist die zweite Hälfte des gregorianischen Kapitels der Schrift gewidmet. Daß die ja auch heute noch gebräuchliche Quadratnotation an den Anfang gesetzt ist, ist eine geschickte Maßnahme, die durch den klaren Hinweis noch gewänne, daß die Ausführungsbestimmungen sich auf moderne Theorien beziehen, da sonst das Historische und das Systematische zu leicht ineinander laufen (dieselbe Gefahr auch bei der rhythmischen Auseinandersetzung). Bei den liqueszierenden Neumen (den späteren *Plicae*, von denen der Epiphonus und der *Porrectus liquescens* in der Tabelle S. 131 falsch gestochen sind), ist das Wesentliche übersehen, daß es sich nämlich (in der Hauptsache) um ein Zusammenreffen von zwei Konsonanten handelt, von denen der erste ein Klinger ist (Freistedt, *Die liqueszierenden Noten des gregorianischen Chorals*, Freiburg/Schweiz 1929). Dafür könnte die (überflüssige) Ausführungsanweisung, die wenig praktischen Wert

hat, ruhig wegbleiben. Auch im Notenbeispiel 50, der Alba des Guiraut de Bornhel, sind die beiden Liqueszenzen auf Al- und pas- übersehen, wie man sich durch einen Blick auf das Facsimile in Tafel V (S. 222) überzeugen kann. Das Fehlen von modernen Übertragungswerten bei der Gruppe der liqueszierenden Neumen rächt sich bei der Darstellung des hier angeschlossenen Quilismas, das S. 128 in der Übertragung einer Viertelnote mit dem Pralltrillerzeichen darüber falsche Vorstellungen erwecken muß. S. 137 sähe man bei der Darstellung der Daseia-Notation gern eine Tabelle, wie überhaupt weniger Sparsamkeit an Notenbeispielen den Verfasser in seinem Bestreben, blutvoll und anschaulich zu schildern, mehr unterstützt hätte. Die gewiß unvergleichliche Victimae-Sequenz, um nur ein Beispiel zu nennen, kann für das Fehlen einer klassischen und einer „viktorianischen“ Sequenz nicht entschädigen. Die Notenbeispiele in Quadratschrift kranken an dem bekannten Übel, daß die Stecher, [wie auch bei den Bänden Besseler, Ursprungs und Haas' (Aufführungspraxis) in Bückens Handbuch,] die grundlegenden Notationsgesetze der Quadratschrift, wie sie die guten internationalen Choraldrucke unserer Zeit kennen, nicht beachten. Abgesehen von der teilweise unexakten Gestalt und Lage der Quadrate wird immer wieder übersehen, daß Neumengruppen über einer Silbe eng zusammenzuschließen sind und Zwischenräume nur beim Übergang zu einer neuen Silbe am Platze sind. Erschwerend ist bei der Verweisung auf Notenbeispiele, die vorher oder nachher gesucht werden müssen, daß nicht die Seite, sondern nur die Nummer des Beispiels angegeben ist. Die endgültige Durchsetzung des Verfahrens im musikalischen Schrifttum, auch die Seite zu benennen, besonders bei wenig Beispielen, würde dem

Leser Mühe, Zeit und Aufwand an Geduld ersparen. Der Satz, mit dem der kurze Abriss der Neumenentwicklung beginnt (138 oben), verunklart mehr die tatsächliche Situation, statt dem Leser anschaulich zu vermitteln, daß die Tendenz, bei horizontal nebeneinander gereihten Neumen durch Höher- und Tiefergehen das melodische Auf und Ab auch räumlich anzudeuten, weit verbreitet war, während, wie bekannt, die südfranzösischen und süditalienischen Handschriften am weitesten zur bewußten und schließlich genau abgemessenen Diastematik durchdrangen. Dankenswert ist die klare Sonderung der Tätigkeit Guidos von Arezzo: die pädagogische (vielleicht sogar ein wenig propagandistische) Tat seiner Lehrmethode gehört mit vollem Recht zu seinem Ruhm. Dagegen ist er natürlich nicht der Erfinder der Notenlinie, eine Anschauung, von der sich auch noch Paul Henry Láng nicht gänzlich hat frei machen wollen. Der Solmisationshymnus „Ut queant laxis“ ist später (150) mitgeteilt; ich füge bei, daß es sich um eine reine Schmelodie handelt, die nur in Lehrbüchern, nie dagegen in einem praktischen Kirchengesangbuch zu finden ist. Daraus folgt, daß sie zu Solmisationszwecken konstruiert wurde. Mit dem Überblick über die moderne Theorie zur Choralrhythmik schließt das erste gregorianische Kapitel. Zur Dreiteilung in Akzentualisten, Schule von Solesmes und Mensuralisten läßt sich mehr dagegen als dafür sagen. Die beiden ersten verbindet trotz der Gegnerschaft mehr, als sie trennt; beide befolgen den „freien Rhythmus“ (es ist natürlich kein „freier Rhythmus“!). Hier ist die sonst übliche Bezeichnung Äquivalisten und Mensuralisten, so un schön diese Ausdrücke sind, zutreffender. Bei den Mensuralisten (144²⁴) wäre noch Lipphardt, wenn auch nur auf dem Gebiete des Hymnus, nachzutragen. Ein

Irrtum ist, daß die rhythmischen Theorien von Solesmes in den offiziellen Ausgaben verwendet sind (143). Die vatikanischen Bücher wie die Nachdrucke der einzelnen Verleger, soweit sie nicht dem Einfluß von Solesmes unterliegen, sind frei und unberührt von allen Zutaten. Didaktisch geschickt steht wie bei der Notenschrift so auch bei der Behandlung der verzwickten Tonleiter- und Tonartenlehre das letzte geschichtliche Ergebnis an erster Stelle. Bei den Formen, denen der zweite Teil des Kapitels gewidmet ist (164—185) und mit denen die Behandlung der Gregorianik zum Abschluß gelangt, stellt Reese die grundlegende Stilunterscheidung an den Anfang: die bekannte Einteilung in syllabisch und melismatisch. Dazu übernimmt er für das gemischte Zwischenglied Ferrettis wenig glückliche Benennung „neumatisch“, deren Berechtigung man schwer einsehen kann (164). Die Behauptung, daß die Finalisbedeutung am Ende eines Gesanges sich häufig durch eine melodische Ausweitung auf der letzten Silbe Geltung verschafft, trifft in dieser Verallgemeinerung nicht zu. Sonst sehr selten, ist sie nur bei den melismatischen Gesängen par excellence, den Gradualien und Allelujas die Regel (bei diesen gerade als Ausdruck der Jubilatio auf der letzten Silbe als Selbstverständlichkeit); hier müßte man erst wieder die Fälle aussondern, bei denen Reeses Behauptung zutrifft. Eine Ungenauigkeit Ferrettis, die Hymnenkomposition betreffend, hat Reese stillschweigend richtiggestellt (167/8). Es trifft zu — und es kann diese Tatsache methodisch zur Erzielung bestimmter Einsichten ausgenützt werden —, daß die erste Strophe (was allerdings nicht durchaus die Regel zu sein braucht) die Verteilung der Akzente auf die Melodie gibt. Dieselbe Sache von den Sequenzen zu behaupten (Ferretti S. 37), ist nur be-

dingt richtig (A somewhat analogous situation), d. h. man muß die bekannte Tatsache in Rechnung stellen, daß in der Notkerischen Epoche der zweite Versikel mit dem ersten bei gleicher Melodie sich nicht einmal mit den Wort- oder den Versakzenten deckt, was doch im Hymnus wie in der späteren Sequenzendichtung nicht zutrifft (zur Textfrage der klassischen Sequenz hat sich zuletzt Lucas Kunz in Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 79, 1942, 1—20 geäußert). Das formanalytische Prinzip (169) der Ein- und Unterteilung in Perioden, Phrasen, Glieder, Einschnitte (inciso, incise) geht ebenfalls auf Ferretti zurück, der Begriffe aus der Formenlehre, wie sie der klassischen und romantischen Musik des 19. Jahrhunderts zustehen, auf die ganz anders geartete gregorianische Melodik übernimmt. Das mag passen für den Hymnus und ähnliche Gesänge, die nun aber wieder Außen-seiter der Gregorianik sind, sowie für einige Antiphontentypen, von späteren Kompositionen nicht zu reden. Natürlich müssen Ferretti-Reese zugeben, daß Anordnungen wie „ab“ und „abc“ die meistgebrauchten Formen sind, allenfalls noch, wie Reese richtig annimmt, die Bar-Bildung „aab“. Im Grunde kommt man mit solcher Methode nicht weiter. Die stilistische Betrachtung über Peter Wagner hinaus muß, um zu realistischeren Erkenntnissen zu gelangen, andere Wege gehen, als sie Ferretti eingeschlagen hat. Dabei soll der Systematisierungskunst eines Mannes, der so vertraut im engeren Bezirk der Gregorianik war, ja, und das ist wichtig hinzuzufügen, im allzu engen Bezirk, nichts weggenommen werden (ein analoger Fall ist Mocquereau). Nicht recht glücklich ist die Einteilung in strophische, psalmodische, commatische (free compositions) und Monolog-Dialog-Gesänge (169 ff.). Ob die Psalmodie den alten Griechen un-

bekannt war (170), ist nicht ohne weiteres ausgemacht. Wenn wir wissen, wie die Franzosen und Spanier ihre Heldenepen gesungen haben und ebenso noch bis in die jüngste Zeit baltische und finnische Stämme, scheint es sich um eine allgemein verbreitete Gesangsart zu handeln, der auch die griechischen Heldenlieder untertan gewesen sein können und nicht nur die Synagoge und die ersten Christen. Bei der vierten Gruppe wechselt plötzlich das Einteilungsprinzip; die Präfation z. B. gehört somit mit gleichem Recht der Gruppe 2 und 4 an. Die Behauptung, daß in einigen Handschriften die Gradualien in der Tritustonart überwiegen (179), stimmt nicht. Es kann sich immer nur um Handschriften wie Gradualien, Vollmissalien oder Kantatorien handeln, und hier sind die Gradualgesänge nicht ihrer Tonart, sondern ihrer liturgischen Stellung wegen aufgenommen, und der genannte Fall kann nicht eintreten. Die Tritustonart überwiegt bei allen. Bei den Offertorien sind die Verse, deren Zahl sogar vier betragen kann und hinter denen nur ein Teil des Refrains wiederholt wird, etwas zu kurz gekommen. Reese hat die Sammlung Otts nicht berücksichtigt (Offertoriale sive Versus Offertorium Cantus Gregoriani. Desclée-Tournai 1935). Noch in die Besprechung der Formen ragt der, wie schon gesagt, ganze Komplex der nachgregorianischen mittelalterlichen Monodik hinein: Ordinariumslieder (183), Hymnen (184), Tropen und Sequenzen (185), Liturgisches Drama (193). Unerschrocken ist, wie Reese bei den Sequenzen behaupten kann „By the 15th century some had actually made their way into the Mass“. Man fragt sich: Wo sollten sie denn sonst gesungen worden sein? Und die anderen? An ihrer Stellung (in der Hauptsache) vor dem Evangelium ist nach dem Befund der Quellen kein Zweifel möglich. Zu Seite 192 ist zu be-

richtigen bzw. zu ergänzen, daß auch das Gradualresponsorium und der Tractus, wie auch die Offiziumsresponsorien vereinzelt sich der Trobrierung unterwarfen. Kapitel 7 und 8 sind der „Secular Monody“ gewidmet, davon das erste nach einleitenden Absätzen über den ganzen Komplex der außerkirchlichen Dichtung und Musik der Besprechung der Trobador- und Trouvères-Kunst (205-230), das folgende der deutschen, italienischen, englischen (dieser reichhaltige Abschnitt von Willis Wager) und spanischen weltlichen Monodik, wo Anglès glänzend vorgearbeitet hat.

Mit neuer und gesteigerter Wärme geht der Verfasser an die mehrstimmige Musik des Mittelalters heran. In sinngemäßer Gliederung wird in 6 Kapiteln der Stoff behandelt. Die erfaßbaren Praktiken mehrstimmiger Musik nach den neuen Erkenntnissen bis zur Entwicklung in Saint-Martial sind der Gegenstand des 9. Kapitels. Das folgende gibt die notationskundliche Grundlage für das 11., in dem die große Zeit von Notre-Dame im Mittelpunkt steht (294-330; Reese vermeidet bewußt den allzu exponierten Gebrauch von Ausdrücken wie *Ars antiqua* oder *nova*, Gotische Musik u. a.), während die folgenden der Zeit von etwa 1300 an gewidmet sind: Kap. 12 der französischen Mehrstimmigkeit dieser Zeit (Vitry, Machaut), Kap. 13 der italienischen Trecentomusik zusammen mit der spanischen und einem Exkurs über die *Musica falsa* und schließlich das 14. Kapitel der Polyphonie Englands bis zum Tode Dunstables, dessen Periode am weitesten der kommenden Zeit entgegenragt.

Sehr dankbar wird dem Verfasser nicht zuletzt der deutsche Leser sein für die 39 Seiten umfassende Bibliographie. Es ist besonders aus den letzten 10-15 Jahren eine schöne Anzahl neuer begrüßenswerter Beiträge

aufgeführt, die in solcher Vollständigkeit anderswo nicht zu finden sind. Daß manche Siglen etwas wenig gemeinverständlich sind, wie z. B. MocqL für die französische Ausgabe von Mocquereaus „Le nombre musical Grégorien“ und MocqN für die englische Übersetzung, und daß wieder andere die Beziehung zum Titel vermissen lassen, z. B. AngF = Anglès, Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jahrhundert, in Beethoven-Zentenarfeier Kongreßbericht 1927, solche Nachteile lassen sich vielleicht bei einer weiteren Auflage abstellen. Auch der folgende Umstand gehört zu den umstrittenen Punkten bibliographischer Technik: Es ist zweifellos vorteilhaft für den Benützer, der sich über einen geschlossenen Komplex informieren will, daß er die einschlägige Literatur kapitelweise beisammen hat und nicht erst aus einer Generalliteraturangabe sich das Erforderliche herausziehen muß, wobei er immer riskiert, das eine oder andere zu übersehen, falls die Titelangabe nicht schon direkt hinweist; dagegen ist es für andere Leser und Benützer wieder nachteilig, wenn sie so und so oft, nachdem sie die Literaturangabe des betreffenden Kapitels rückwärts aufgeschlagen haben, nun wieder auf die genauen Angaben bei anderen Kapiteln verwiesen werden. Aber freilich, es jedermann recht zu machen . . . ! Vielleicht läßt sich bei den Verweisen auf den Solesmer Liber usualis die Editionsnummer ergänzen, da sonst die Seitenzahlen der einzelnen Ausgaben nicht übereinstimmen. Ebenso sind wir dem Verfasser einen Extradank schuldig für das höchst begrüßenswerte Schallplatten-Verzeichnis, das manchen Leser ebenso überraschen wird, wie es bei mir der Fall war. Von den wenigen Druckfehlern, die mir auffielen, seien folgende, weil sie zu Irrtümern Anlaß geben könnten, für eine Neuauflage vorgemerkt:

83¹⁸: Welle D statt T; 116 oben: 9. bis 17. Jahrhundert (statt 11.), im Übrigen bezieht sich die geschilderte unanimity der Handschriften erst auf die spätere Zeit der uns erhaltenen Quellen. Für die Zeit vorher sind die ständigen Klagen über das Auseinander-Klaffen der römischen und fränkischen Singart nicht zu übersehen (Fellerer hat sie neuerdings in seiner „Deutschen Gregorianik im Frankenreich“ zusammengestellt); 132⁴: GasC gibt es nicht, was ist gemeint? 138: F- und C-Schlüssel statt F- und G-; 150⁰: γ statt T. Wenn der Rezensent viel Zeit und Raum beansprucht hat, so mögen der geschätzte Herr Verfasser und der gütige Leser dies nur als der Wichtigkeit des Werkes entsprechend verstehen — und wenn stellenweise das Eingehen auf Einzelheiten sich ungebührlich breit gemacht haben sollte, mögen wiederum beide überzeugt sein, daß rein sachlicher Ernst die Feder geführt hat und die gemeinschaftliche Sorge um klare Erkenntnisse auf einem Gebiet, das ohne Irrtum zu beherrschen für einen auch noch so unterrichteten und verdienstvollen Musiker und Gelehrten der neuen Welt besonders schwierig sein muß.

Bruno Stäblein

Ernst Rohloff: *Media Latinitas Musica II*. Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo nach den Quellen neu herausgegeben mit Übersetzung ins Deutsche und Revisionsbericht. Leipzig, Gebr. Reinecke 1943. 151 S. 8°.

44 Jahre nach der Erstausgabe des Traktats Joh. de Grocheos in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft“ durch den Referenten auf Grund der einzigen ihm damals bekannten Quelle Darmstadt 2663 tritt Rohloff unter Mitbenutzung der besseren Quelle London Harley 281, auf die Hermann Müller (Paderborn) in seiner Bespre-

chung der ersten Ausgabe hingewiesen hatte, mit einer Neuauflage hervor. Diese kreuzt sich mit einer seit Jahrzehnten vorgesehenen Edition nach beiden Quellen innerhalb des seit langem geplanten „Corpus scriptorum de musica medii aevi“. Die Ausgabe R.s verlegt dem Abdruck in einem kommenden „Corpus“ keinesfalls den Weg. R. bestimmt seine Ausgabe für den „reiferen Studierenden der Musikwissenschaft und angrenzender Gebiete historischer wie systematischer Forschung“. Aber gerade von diesem Blickpunkt aus gesehen, hätte die Publikation anders gestaltet werden müssen. Die ältere und bessere Quelle London hätte in den Vordergrund gerückt und, abgesehen von offensichtlichen Versehen des Schreibers, unverändert in Diktion und Schreibung mit Angabe der Abweichungen der zweiten Quelle zum Abdruck gebracht werden müssen, falls es nicht gelang, den Urtext herzustellen. Aus Schreibungen wie *quar*, *quarre*, *karol*, *karitas*, *kadragesima* lernt der Studierende Schlüsse auf die Heimat der Hs. ziehen, aus den mittelalterlichen Wortformen den sprachlichen Charakter und Klang des Mittellateinischen erkennen. Für das Mittellateinische typische Wortformen wie z. B. *sigillatim*, *vulgalis*, *aliquociens*, *multitociens* dürfen nicht klassisch umgebogen, ein *quod* nicht ohne weiteres durch *ut* ersetzt werden. Es ist ja nicht die Forderung einer Neuauflage, dem mittelalterlichen Texte eine glatte klassische Form zu geben. Eine Einfügung von Worten sollte nur dann vorgenommen werden, wenn ohne diese der Text durchaus nicht verständlich ist. Schreitet man aber zu solchen Einschüben oder Ausschließungen, so sollten diese innerhalb des Textes deutlich erkennbar gemacht werden. Das hat R. unterlassen. Gewiß hat

er jede kleinste Änderung mit Hilfe von Zahlen, die auf Anmerkungen im Revisionsbericht hinweisen, festgelegt. Aber wer ermüdet nicht, wenn es sich bei dem doch nicht übermäßig langen Text um 1160 solcher Anmerkungen handelt? Es sei festgestellt, daß der Herausgeber paläographisch geschult ist, unendlich fleißig gearbeitet hat und daß ihm so manche Konjekturen gelungen ist, aber auch nicht verhehlt, daß er durch falsche Lesung und irreführende Interpunktion manches verschüttet hat. Gewiß ist es ihm im Kriege nicht möglich gewesen, aus London sichere Nachrichten über die Beschaffenheit des Codex zu erlangen. Immerhin hätte er aber aus dem 1808 erschienenen ersten Bande des „Catalogue of the Manuscripts in the British Museum“ einige Kenntnisse gewinnen können; in Berlin wäre er ihm z. B. leicht zugänglich gewesen. Es ist eine Sammelhs. auf Pergament mit Traktaten *Guidonis Monachi* (1—4), *B. Bernardi* (5), *Jo. de Grocheo* (anonym) (6), *P. de Cruce Ambianensis* (7) und *Frat. Guidonis Monachi Monasterii S. Dionysii in Francia* (8). Die Größenverhältnisse hätte er aus der Fotokopie des British Museum erschließen können, der ein Maßstab beigelegt zu werden pflegt.

Die sich eng an das Wort klammernde Übersetzung ist reichlich ungeschickt und schreitet, wie der Herausgeber selbst gesteht, auf Krücken einher, ist jedenfalls nicht geeignet, Klarheit zu schaffen. Die Rücksicht auf den Papiermangel verbietet hier, Ungeschicklichkeiten und Dunkelheiten, ja Fehlerhaftigkeiten der Übersetzung durch Beispiele zu belegen. Die Nachprüfung wird dadurch wesentlich erschwert, daß Hinweise auf die Seitenzahlen des Originaltextes fehlen.

Eine Interpretation des Textes steht

noch aus. Vielleicht sollte sie im 3. Teile der „Media Latinitas Musica“, der im wesentlichen die Faksimilierungen beider Quellen vertreten will, Platz finden.

Als Fazit der Ausgabe ist bei voller Anerkennung großen Fleißes festzustellen, daß weder eine einwandfreie Textausgabe noch eine ausreichende Übersetzung dargeboten worden ist, daß aber der Herausgeber immerhin versteht, einer schwierigen Handschrift paläographisch Herr zu werden. Als Mitarbeiter an dem zu schaffenden „Corpus scriptorum de musica medii aevi“ wäre er heranzuziehen. Johannes Wolf †

Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch. Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch, Bd. 4. Erstausgaben, Chorwerke in Partitur, Gesamtausgaben, Nachschlagewerke etc. Ergänzungen zu Bd. 1—3. Cambridge 1947. XXIII, 695 S. 4°. (Publications of the Paul Hirsch Music Library. Ser. 2, 4.)

Der gedruckte Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, der mit dem vorliegenden Bd. 4 zum Abschluß gekommen ist, enthält nur die Abteilungen der Bibliothek, deren Veröffentlichung aus bibliophilen und wiss. Gründen tunlich erschien. Es fehlt der größere Teil des Bestandes mit neueren theoretischen und historischen Werken (Theorie nach 1800, MG mit den Gruppen Biographie, Gesch. einzelner Länder und Städte, Gesch. der Formen, Instrumentenkunde), Neuausgaben, modernen Orchesterpartituren, Bibliographien und Periodicis nach 1850; darunter befinden sich auch Rara und Zimelien. Für den Benutzer der Bibliothek wird der Gesamtbestand in einem Zettelkatalog erschlossen, der später durch eine „short-list“, die in den anglo-amerikanischen Ländern beliebte Katalogform, ersetzt werden soll.

Der 4. Bd. verzeichnet zunächst Frühdrucke und Erstausgaben von Mozart, Beethoven und Schubert. Neu sind hier die Erläuterungen und bibliographischen Nachweise zu einzelnen Stücken, in die die internationale quellenkundliche und bibliographische Literatur der letzten Jahre mit staunenswerter Vollständigkeit eingearbeitet worden ist. Wie in den früheren Bänden werden die Titel diplomatisch genau verzeichnet und nach den in Deutschland üblichen Regeln für die Aufnahme wiss. Literatur in Bibliothekskataloge behandelt. Dem Titel folgen gewöhnlich Preisangabe, Verlag, Umfang und Format. Besondere Sorgfalt wird auf die Ermittlung des Erscheinungsjahres und die Bestimmung der Zeitfolge der einzelnen Werke gelegt. Mit Hilfe der Verlagsnummern, die man erst in den letzten Jahren für die Chronologie auswertet, der neuesten Erkenntnisse auf dem Gebiete der Wasserzeichenuntersuchung und des Notenplattenvergleichs gelingt es den Hrsgbn., den „genetischen Zusammenhang“ herzustellen. Der Katalog bringt über Einstein hinaus 30 bisher unbekannte Frühdrucke Mozarts. Dabei blieb noch die Mehrzahl der seit 1940 erworbenen englischen Frühdrucke unberücksichtigt. Das Moment der Autopsie kann hier kaum hoch genug veranschlagt werden. Wo Einstein beispielsweise im KV 161 auf Härtels hss. Verzeichnis angewiesen ist, hält sich Hirsch an die Vorlage. Eine künftige GA Mozarts darf an diesen Ergebnissen nicht vorübergehen. Während die Musikbibl. Hirsch früher in erster Linie die zu Lebzeiten Mozarts erschienenen Drucke sammelte, hat sie ihr Sammelgebiet gegenwärtig auch auf später erschienene Werke ausgedehnt. Aus diesem Grunde sind die Andréschen Drucke mit herangezogen worden. Ganz folgerichtig

wird darum von „Frühdrukken“ und nicht von „Erstausgaben“ gesprochen. Die alten Köchel-Nummern bestimmen die Reihenfolge der Stücke; Einsteins Zählung ist in eckigen Klammern beigefügt.

Die nächste Abtlg. enthält fast ausschließlich Erstdrucke Beethovens und richtet sich in ihrer Anlage nach Nottebohms „Themat. Verz.“ vom Jahre 1868. Hier gelingen gegenüber Nottebohm, dem in den betr. Fällen Autopsie versagt blieb, wichtige Korrekturen an Hand der Vorlagen. 9 der verzeichneten Drucke sind ihm gänzlich unbekannt. Für die Erstdrucke Schuberts liegen die Verhältnisse ganz ähnlich.*

Während die besprochenen Abtlgn. nahezu lückenlos sind, bringen die „geistl. u. weltl. Chorwerke in Partitur“ eine Auslese von 279 Partituren mit annähernd 100 durch Illustrationen, hss. Widmungen und besonderen Typendruck ausgezeichneten Stücken, 35 Erstausgaben (allein 16 von Händel!) und einigen Autographen. Der bibliophile Gesichtspunkt tritt hier stark in den Vordergrund. Inhaltlich gesehen umfaßt die Gruppe Werke von A. Rauch bis hin zu Helmut Walcha. Das Ganze ist nach dem Alphabet der Komponisten und innerhalb eines Autors nach dem der Werktitel geordnet. Von den Bearbeitern und Herausgebern wird auf die Komponisten verwiesen.

Die stattliche Reihe der „Sammelwerke und Gesamtausgaben“, im ganzen 90, enthält ausführliche Inhaltsangaben, die den bibliogr. Wert dieser Abtlg. wesentlich erhöhen. Hier vermißt man bei einer sonst benei-

denwerten Vollständigkeit die GAn von Adam de la Halle, Chambonnières, Chopin, J. K. Fischer, Mendelssohn und etwa das Fitzwilliam-Virginal-Book. Immer wieder fallen die Sorgfalt und die Akribie in der Aufnahmetechnik auf. Einige Bedenken bestehen lediglich hinsichtlich der Ordnung der Sammelwerke. Wenn die Herausgeber Expert, Fellowes, Pedrell etc. im Hinblick auf ihre selbständige wissenschaftliche Leistung wie Verfasser behandelt werden, sollten die „Coll. op. mus. Bat.“, die „Monumenti vaticani“ usw. ebenfalls unter Commer, Bannister etc. stehen. Diese kleine Inkonsequenz fällt aber praktisch gar nicht ins Gewicht, weil in jedem Falle verwiesen wird.

Die anschließende Abtlg. „Nachschlagewerke und Zss. bis etwa 1850“ ist mit ihren allgem. Bibliographien, Lexika, Katalogen, Zss. und Almanachen eine wahre Fundgrube für den Musikbibliographen. Seltene Klavierauszüge bis 1830, historisch wichtige Textbücher u. Curiosa vereinigt die letzte Gruppe „Varia“. Viel Neues bringen die Nachträge zu Bd. 1—3. Ein Namenregister, das auf Komponisten, Verf. u. Hrsg. verweist, und ein Sachregister in Form eines Schlagwortrepertoriums beschließen den Band. Als gedruckter Bibliothekskatalog überragt er alle ähnlichen Unternehmungen durch die diplomatisch getreue Aufnahme der Titel und die ausführlichen Erscheinungsvermerke; sein bibliographischer Apparat und die umfangreichen Personen- und Sachregister erheben ihn zu einem bedeutsamen Nachschlagewerk der Musikgeschichte. In der Anlage und Ausstattung stellt er eine typographische Meisterleistung der University Press dar. W. M. Luther

* Wegen des sehr begrenzten Raumes muß im Folgenden summarisch verfahren werden. Eine ausführl. Bespr. bietet Blume in *Musica*, Heft 5, 1948. Vf. ist bemüht, hier mehr die bibliographische Bedeutung des Katalogwerkes herauszustellen.

Clair Hayden Bell, Georg Hager, *A Meistersinger of Nürnberg, 1552—1634, Part I*, University of Ca-

lifornia Publications in Modern Philology, Vol. 29, Berkeley and Los Angeles, 1947, XIX und 431 S. Als Teil I erscheint hier der Einleitungsband einer auf 4 Bände berechneten Gesamtausgabe des neben Puschman bedeutendsten Hans-Sachs-Schülers Georg Hager. Inspiriert von dem bereits um den Meistersang sehr verdienten Archer Taylor von der Kalifornischen Universität hat Bell in bemerkenswerter Zähigkeit noch während des Krieges alle Handschriften auf Leicafilm aufnehmen lassen und so ein einzigartiges Material zusammengetragen. Die erste Frucht bildet der vorliegende Band; wir möchten hoffen, daß das Material die Anregung auch zu weiteren Arbeiten unserer amerikanischen Kollegen gibt. Wir erhalten zunächst eine eingehende Biographie Hagers einschl. seiner Vor- und Nachfahren. Die peinlich genaue Benutzung der eigenen Handschriften Hagers erlaubt dem Verf. auf Schritt und Tritt Richtigstellungen, so daß in den bis jetzt ziemlich verworrenen Vorstellungen über Hagers Leben nunmehr wohl endgültige Klarheit erzielt ist. Die Gründlichkeit des Verf. in philologisch-historischen Dingen ist mustergültig und verpflichtet uns zu besonderer Anerkennung. Es folgt eine kurze Behandlung der Hagerschen Liederbücher. Eine eingehende Behandlung ihres ganzen Inhalts gehört natürlich nicht in eine sich auf Hager beschränkende Studie, doch möchte man wünschen, daß diese Aufgabe an ähnlicher Stelle vielleicht auch einmal erledigt werden möchte. In der nun folgenden Erörterung von Hagers Meisterliedern (Themen, benutzte Quellen, Originalität, Metrik und Kongruenz von Text und Melodie) bewährt sich die überlegene Objektivität des Verf. aufs beste, — wir erhalten hier überhaupt eine eingehende Darstellung der Haupt-

probleme des Meistersangs. Lediglich in metrischen Dingen erscheinen mir, der ich auf dem entgegengesetzten Standpunkt eines choralähnlichen Vortrags stehe, die Darlegungen B.s doch nicht überzeugend. Alle Äußerungen alter Quellen ergeben immer wieder, daß eben doch nur Silben gezählt werden. Verf. hätte für seine rhythmisch-taktische Auffassung noch weitere Parallelen beibringen können, das zeitgenössische Kirchenlied, das häufig die natürliche Betonung vermeidet, aus früherer Zeit die mittellateinische Dichtung, in der W. Meyer und Streckler für die zahlreichen Verletzungen des natürlichen Rhythmus sogar die eigene Bezeichnung „Taktwechsel“ benutzen, — Streckler hätte merkwürdigerweise am liebsten alle Taktwechsel durch Wortumstellungen u. ä. hinwegkonjiziert, — überall dasselbe Problem. Aber die gregorianischen Hymnen mit ihrem uniformen Vortrag bilden auch ein gewichtiges Gegenbeispiel. Endlich: Parallelen sind noch keine Beweise. Die Quellen selbst ergeben ein anderes Bild. B.s Hauptargument, die Grundregel der Meistersingerdichtung, daß Verse mit männlichem Reim eine gerade Anzahl von Versfüßen erfordern, solche mit weiblichem eine ungerade, setze eine jambische Gliederung des ganzen Verses, nicht nur seines Endes voraus, zielt zwar auf etwas Richtiges, ist meiner Ansicht nach aber so zu erklären, daß die konservative Meistersingerrhythmik sich nur aus einer solchen zu erwartenden Rhythmik, wie sie ja tatsächlich im Minnesang vorliegt, herleitet und diese Äußerlichkeit bewahrt, selbst aber nur zählt und nicht gliedert. Auch die von B. herangezogenen Puschmanschen Erklärungen ergeben m. E. nichts Gegenteiliges, was näher auseinanderzusetzen hier zu weit führen würde. Die beiden nächsten Kapitel bringen

nach sehr schönen Bemerkungen vor allem über die Entstehung der Bezeichnungen der Weisen eine Übertragung der 17 Meisterweisen und 4 gemeinen Töne Hagers aus der Hand von Prof. Edward B. Lawton jr., — Verf. ist ja reiner Germanist —. Die Hauptnoten erscheinen B.s Auffassung entsprechend als Viertel im auftaktigen $\frac{4}{4}$ -Takt (mit punktierten Taktstrichen und ergänzten Viertelpausen), bei den Koloraturen sind die Verzierungsnoten klein gestochen und mit der normal großen Anfangsnote im gemeinsamen Achtelbalken verbunden, wohl um anzuzeigen, daß die Anfangsnote in den Handschriften durch hinzugefügten Punkt (der freilich auch am Ende der Koloratur erscheint), manchmal auch durch normalen Wert (semibrevis im Gegensatz zu den minimae der Koloraturen) hervorgehoben ist. Als Beispiel die 2. Zeile seines ersten Tones:



Aber Hager selbst läßt die Punkte weg und erzielt so ein wesentlich einfacheres Bild, das gerade in einer Ausgabe Hagers doch wohl hätte maßgeblich sein sollen. Bei Verkürzung auf ein Viertel sähe Hagers Notation also ganz einfach so aus:



Dieses Notenbild erscheint mir so schlagend, daß ich es für alle zukünftigen Meistersingerübertragungen empfehlen möchte. Die zweite Hälfte des Buches bringt sodann die Indices, der erste alle von Hager benutzten Töne, nach Komponisten geordnet, der zweite bis vierte Hagers Texte, chronologisch, alphabetisch und nach dem Titel angeordnet, auch dieser Teil mustergültig bearbeitet.

So dürfen wir der Arbeit B.s volle Anerkennung zollen und die folgenden Bände mit Befriedigung erwarten, alles in allem eine Arbeit, die geeignet ist, der so sehr vernachlässigten Beschäftigung mit der Kunst der Meistersinger wieder neuen Auftrieb zu geben.

Heinrich Husmann

Walter Kwasnik, Die Orgel der Neuzeit. Staufen - Verlag, Köln und Krefeld 1948. 196 S.

Das knapp gehaltene Büchlein ist für den Orgelfreund bestimmt, für alle diejenigen, die sich mit dem Orgelspiel befassen oder an Fragen des Orgelbaues und der Orgelmusik Anteil nehmen. Es hat darin die gleiche Zielsetzung wie Riemanns vor genau 60 Jahren erschienenes „Handbuch der Orgel“. Wie dieses bietet es eine kurz gefaßte Übersicht über die Orgel, wie sie dem Musiker und Musikfreund begegnet. Während sich Riemanns Darstellung aber im wesentlichen auf die zu seiner Zeit vorherrschenden Typen der mechanischen Schleifladen- und pneumatischen Kegelladenorgel beschränken konnte, hat sich Kwasnik mit allen Neuerungen des Orgelbaues, wie sie sich aus der Erfindung der elektrischen Traktur entwickelten, auseinanderzusetzen. Sein Büchlein umfaßt daher nach einem sehr kurzen geschichtlichen Abriss den gesamten Mechanismus der heute verbreiteten Orgeltypen: Gebläse, Windladen-System, Traktur, Spieltisch, Pfeifen und Register mit einer knapp, aber klar gefaßten Darlegung ihrer physikalischen Besonderheiten (die Partialtonreihe ist fehlerhaft!). Es ist das Bestreben des Verfassers, dabei alle vorhandenen Typen von den historischen Instrumenten bis zu den Werken der Orgelbewegung und den Orgeln der mehr technisch-physikalisch gerichteten Orgelexperten, der Unitorgel, Multiplexorgel und der

pfeifenlosen Elektroorgel zu charakterisieren und ihre Vor- und Nachteile von seinem Blickfeld aus „möglichst sachlich gegeneinander abzuwägen“. Daß in diesem Zusammenhang neben der chronologischen Gliederung, die sich auf die historische Barockorgel, die Orgel der Hochromantik, die Kompromißorgel, d. h. die unter dem Einfluß der Orgelbewegung erneuerte romantische Orgel, die Neo-Barockorgel und schließlich die angeblich allen Stilen gerecht werdende Universalorgel erstreckt, auch die verschiedenen Orgeltypen der europäischen Nationen gewürdigt werden, entschädigt für die geringe Tiefe des Überblicks. Es wäre aufschlußreich gewesen, den Beziehungen zwischen den deutschen Orgelbaubestrebungen und denen der Nachbarvölker weiter nachzugehen und beispielsweise die auffallende Ähnlichkeit zwischen holländischen und deutschen neuzeitlichen Dispositionen zu begründen. Der Verfasser beschränkt sich jedoch hier wie im größten Teil seiner Schrift auf reines Registrieren. Einzig in der Beurteilung der im deutschen gegenwärtigen Orgelbau vorherrschenden Richtungen, die er nicht ganz glücklich die „historisierende“ und die „fortschrittliche“ nennt, ergreift er deutlicher Partei für die Seite, die seiner eigenen Einstellung entspricht. Während er der historischen Richtung, die sich nach dem Vorbild „politischer Parteien oder Glaubensbewegungen“ in der „Deutschen Orgelbewegung“ organisiert habe, einseitige Problemstellung, Übertreibungen, planlose Arbeitsweise und Mangel an gesundem Sinn für die Wirklichkeit nachsagt, schreibt er alle technischen Feinheiten der modernen Orgel der „fortschrittlichen Richtung“ zu, insbesondere die Erfindung des Unit-systems, des Diaphons, der automatischen Pedalumschaltung (!), des Multiplexsystems usw. Es geht ihm,

daß diese Neuerungen von sehr relativem Wert sind, daß die Barockorgel ihrer nicht bedurfte und die „Neo-Barockorgel“ auf sie verzichten kann, weil der beiden innewohnende natürliche Klangreichtum die Wirkungen dieser Neuerungen übertrifft. Hier werden die Grenzen einer Beurteilung der Orgel nach rein empirisch-physikalischen Gesichtspunkten sichtbar, und es zeigt sich, daß man zur Erkenntnis des Phänomens Orgel erst dann gelangen kann, wenn man die Wissenschaft von der Orgel auf dem Boden der Geisteswissenschaft betreibt mit dem Ziel, das Wesen der Orgel aus der Tiefe ihrer geschichtlichen Verankerung zu deuten und ihre innere Gesetzmäßigkeit auch für die neuzeitliche Orgel geltend zu machen. Denn die Orgel ist einer höheren Ordnung verbunden, und sie wird um so mehr echte Orgel sein, je stärker sie in ihrem klanglichen Aufbau dieser höheren Ordnung unterworfen wird. Das muß auch in einem Buch zum Ausdruck kommen, „in welchem alle existierenden Orgelarten und Orgeltypen mit gleicher Ausführlichkeit unter Hervorhebung ihrer Vorzüge und Schattenseiten behandelt werden“, wenn „die Würde“ und „der feierliche Ernst, der von dem Instrument ausgeht“, gebührend gewertet werden sollen. In dieser Hinsicht haben die „Schriftgelehrten“ und „Scholastiker“ der Orgelbewegung erheblich mehr für die Orgel der Neuzeit geleistet, als der Verfasser zugestehen kann. Damit sieht aber seine Schrift an den wesentlichen Klangproblemen der Orgel, die die Wissenschaft seit Gurlitts Rekonstruktion der Praetorius-Orgelbewegung, vorbei. Sie sinkt zwangsläufig zu einer bloßen Übersicht über alle orgelmäßigen und orgelähnlichen Instrumente bis zum Harmonium herab, weil zwischen zentralen Orgeltypen und peripheren Erscheinungen wertmäßig nicht unterschieden und

versäumt wird, die Orgel als geschichtlich gewordenes Kunstwerk zu verstehen.

Willi Schulze

Albert Protz, *Mechanische Musikinstrumente*. Kassel o. J., Bärenreiter-Verlag. 8°, 106 S., 40 Taf., 20 S. Notenbeil.

Der eigentümliche Zauber, der von automatischen Musik-Instrumenten, wie von „Automaten“ überhaupt, ausgeht und der seinen Reiz nicht nur auf kindliche oder besonders romantische Gemüter ausübt, hat bisher mehr den Kulturhistoriker als den Musikforscher veranlaßt, sich mit den letzten noch erhaltenen Zeugnissen einer automatenfreudigeren Zeit zu beschäftigen. Die Schrift von Protz füllt also eine Lücke, indem sie mit musikwissenschaftlichen Methoden eine Untersuchung der „Grundlagen, der Geschichte und der Musik mechanischer Musikinstrumente des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts“ anstellt. Gerade heute, da, um mit dem Verfasser zu reden, das „Zeitalter der automatischen Musikinstrumente“ zu Ende geht und dem der elektrischen Klangwiedergabe weicht, lohnt sich eine Rückschau auf ein ehemals so beliebtes Gebiet, besonders wenn man sich, wie Protz, mit allem notwendigen methodischen Rüstzeug versehen, ganz in die Materie vertieft.

Die Beschränkung auf das ausgehende 16. und beginnende 17. Jahrhundert verhindert eine Verzettlung der Arbeit und erweist sich insofern als durchaus fruchtbar. Sie ist indessen nicht so engherzig gehandhabt, daß sie einer grundsätzlichen Ausweitung des Blickfeldes im Wege stünde. Mit gründlicher Sachkenntnis geht Protz an seine Aufgabe heran. Ihm eignet offenbar auch der unerläßliche technische Verstand, der allein den so wesentlichen handwerklichen Seiten des Stoffes gerecht werden kann. Man begrüßt daher

die Ausführungen über das Handwerklich-Konstruktive ebenso sehr, wie man den mit viel Sorgfalt durchgeführten Entzifferungen der auf den Walzen abgelesenen Musikstücke aufmerksam folgt. Das Verfahren, diese Stücke nicht nach dem Gehör aufzuzeichnen, sondern eben von den Stifftwalzen „abzunehmen“, ist gerade deshalb so bedeutsam, weil es einerseits Übertragungsfehler ausschaltet und andererseits — was noch wichtiger ist — auch solche Musik rekonstruieren läßt, die auf heute nicht mehr spielfähigen Instrumenten einst erklungen ist. Es ergeben sich dabei interessante Aufschlüsse über Eigenheiten der mechanischen Musikwiedergabe, die in der Natur der alten Musikautomaten begründet sind, wie z. B. die Verkürzung der Dauer einzelner Töne durch Einschaltung von Pausen, durch die man die Klarheit des Spiels heben wollte.

Das Kapitel über die wesentlichen „astronomischen Monumental-Uhren und die Turmglockenspiele“ sowie über die „mechanischen Musikinstrumente aus dem 16. und 17. Jahrhundert“ ist ebenso instruktiv wie das über die theoretischen Abhandlungen aus dem 17. Jahrhundert. Beide befassen sich eingehend mit den erhaltenen Instrumenten wie auch mit den Schriften über mechanische Musikinstrumente, aus denen die des Robertus de Fluctibus, des Athanasius Kircher und des Caspar Schott hervorragen. Ein zusammenfassender Überblick über mechanische Instrumente des 18. und 19. Jahrhunderts ergänzt die Darstellung. Er geht bis zum Grammophon und streift zum Schluß schon die elektrischen Schallwiedergabegeräte, wie z. B. das Magnetophon.

Die intensive Durchforschung der einschlägigen alten und neuen Literatur, das schon erwähnte technische Einfühlungsvermögen des Verfassers und die durchaus klare Darstellungs-

weise tragen dazu bei, die Schrift zur grundlegenden Veröffentlichung auf ihrem Gebiet zu machen. Man erfährt aus ihr alles Wissenswerte, wird mit dem Wesen der behandelten Instrumente vertraut gemacht und erhält durch die zahlreichen, gut ausgewählten und ebenso gut erläuterten Abbildungen ein lebendiges Bild vom ganzen Stoffgebiet.

Wenn auch der Wert der gewonnenen Erkenntnisse in erster Linie der Instrumentenkunde zugute kommt, so zieht doch auch die rein musikhistorische Forschung aus diesen Erkenntnissen ihren Nutzen. Die Wiedergabe einer verhältnismäßig großen Zahl von Stücken in moderner Notenschrift vermittelt einen interessanten und lehrreichen Eindruck vom allgemeinen musikalischen Geschmack zur Zeit der Entstehung der einzelnen Instrumente. Wenn man unter den Komponisten Meister wie Paul Hofhaimer und Christian Erbach findet, so wird die Parallele zu den auch von Protz erwähnten Kompositionen Haydns, Mozarts oder Beethovens für Flötenuhren deutlich. Die klangliche Wiedergabe der Stücke auf den mechanischen Instrumenten kann uns nur bedingt ein Bild von der Aufführungspraxis ihrer Zeit geben; ein Automat ist eben auch damals kein lebendiger Interpret gewesen. Immerhin ist es doch sehr beachtenswert, daß der „Pommersche Kunstschrank“ von 1617, eines der bedeutendsten mechanischen Musikinstrumente seiner Zeit, ein ausgeführtes Ritardando und eine genau meßbare Fermate wiedergibt. Natürlich wird man in dieser Wiedergabe keine allgemeingültigen, absoluten Zeitmaße suchen wollen, aber die Tatsache, daß, verglichen mit unserer Praxis, „sowohl das Ritardando als auch die Fermate kürzer, fast auffallend kurz“ sind, gibt doch zu denken, zumal Protz nachweist, daß diese Kürze nicht etwa durch

die Maße der Walze bedingt ist, auf der man ohne Schwierigkeit gedehntere Schlüsse hätte unterbringen können. Allein diese kleine Bereicherung unserer Kenntnis der Aufführungspraxis um 1600 rechtfertigt des Verfassers intensive Forschungstätigkeit auf einem sonst wenig beachteten Gebiet.

Man liest also die Schrift mit Interesse und Gewinn. Die gute Ausstattung ist besonders lobend zu erwähnen. Sicherlich ist das eine oder andere der von Protz genauestens untersuchten und geschilderten Instrumente inzwischen durch den Krieg und seine Folgen in Mitleidenschaft gezogen worden. Umso erfreulicher ist es, daß sein Buch uns dann wenigstens die wichtigsten Einzelheiten und vor allem die Musik bewahrt hat.

Hans Albrecht

R. Aloys Mooser, Opéras, Intermezzos, Ballets, Cantates, Oratorios joués en Russie durant le XVIII^e siècle. Avec l'indication des oeuvres de compositeurs russes parues en Occident, à la même époque. Essai d'un répertoire alphabétique et chronologique. Genève, Imprimerie A. Kundig, 1945. XI und 173 Seiten.

Die Erforschung der russischen Musik im 18. Jahrhundert ist in doppelter Hinsicht lohnend: sie vermittelt Erkenntnisse sowohl über die Anfänge der russischen Eigenproduktion an höherer weltlicher Kunstmusik wie auch über die innerhalb des ausgesprochen internationalen Musiklebens im Rußland dieser Zeit zur Aufführung gelangten Werke nichtrussischer Komponisten.

Der Verf. des neuen Buches teilt im Vorwort mit, daß seine Angaben über die zur Aufführung gekommenen Tonschöpfungen auf der Einsichtnahme in zeitgenössische Dokumente beruhen. Archivalien, Memoiren, Periodica und besonders

Original-Libretti russischer Bibliotheken wurden zur Auswertung herangezogen. Arbeiten älterer russ. Historiker hat der Verf. absichtlich nicht benutzt, da sie ohne Ausnahme grobe Unkorrektheiten enthalten. Die bibliographischen Angaben vermitteln neben dem Originaltitel (bei russ. Titeln erfolgte jeweils Übers.) die Gattungsbezeichnung, Aktzahl, Textbuch-Verf., ggf. Übersetzer, und Komponisten. Außerdem sind Datum, Ort und Sprache der Erstaufführung, sowie Erscheinungsjahr, -ort und Sprache des Librettos vermerkt. Den Beschluß jedes Artikels bilden die in Klammern abgekürzten Quellenhinweise. In Fußnoten sind außerdem gelegentlich noch wichtige Anmerkungen untergebracht.

Unter den zur Aufführung gelangten Werken stehen die italienischen an der Spitze. Paisiello rangiert mit 34 Werken vor Sarti mit 32. Es folgen Cimarosa (21), Araja (19), Galuppi (18), Angiolini (15), Manfredini (14), Martini y Soler (12), Piccini (10), Sacchini (7), Pergolesi (4) usf. Von den Franzosen steht Grétry mit 17 Werken an der Spitze. In weitem Abstand nachgeordnet sind ihm u. a. Dalayrac, Philidor, Dezède, Gossec. Auffallend, daß Lesueur, Méhul und Monsigny nur mit je einem Werk vertreten sind. Aus der nicht geringen Anzahl deutscher Komponisten ragt der 1756—78 als Kapellmeister der Petersburger Hofoper bekanntgewordene H. Fr. Raupach mit 20 Tonschöpfungen hervor. Verhältnismäßig günstig steht die Gluckpflege da (Alceste, Orpheus, Armide, Echo et Narcisse, Le Cinesi, Ipermestra, L'arbre enchanté, Alessandro). J. Starzer und J. A. Hiller vervollständigen mit mehreren Werken die Reihe der am häufigsten aufgeführten Meister. Mozarts „Zauberflöte“ fand ihre Erstdarbietung 1794 in Petersburg (in russ. Sprache), während die Auffüh-

rung der „Clemenza di Tito“ noch nicht eindeutig bezeugt werden kann. Haydns „Sieben Worte“, Händels „Samson“, Telemanns Passionen kennzeichnen den Umfang des russischen Bedarfs im 18. Jahrhundert. Auch englische Komponisten wie Dibdin und T. A. Arne haben Beiträge geliefert. Aufschlußreich sind die Angaben über die russ. Eigenproduktion, deren Vertretung in Persönlichkeiten wie Beresoffskij, Bortnjanskij, Fomine, Pachkewitsch, Titow gesichert ist. Von diesen Meistern sind auch die während ihres Aufenthaltes in Westeuropa zur Aufführung gelangten Werke mitgeteilt. Sehr bemerkenswert ist die jetzt mögliche Vervollständigung der Werkverzeichnisse von mehreren Künstlern (so Astaritta, Manfredini, Starzer, Paisiello, Raupach, Sarti u. a.), da die Angaben über eine Anzahl von bisher in keinem Nachschlagewerk genannten Kompositionen merklichen Materialzuwachs verursachen. — Das Buch stellt einen sehr nützlichen, nicht nur für die Erforschung der russischen Musik unentbehrlichen Beitrag zur Musikbibliographie dar.

Richard Schaal

The Library of Congress, Publications 1936—46. Washington 1947, U.S. Government printing office.

Als Sonderabdruck aus dem Annual Report of the Librarian of Congress legt die Kongreßbibliothek in Washington eine Liste ihrer Veröffentlichungen aus den Jahren 1936—1946 vor. Die Publikationen sind für jedes Jahr zusammengefaßt und nach Bibliotheksabteilungen geordnet. Neben den Neuerscheinungen werden auch in dem betreffenden Jahre herausgegebene Neuauflagen angezeigt. Die bibliographischen Angaben sind ausführlich. Innerhalb der „Division of Music“ finden sich bis zum Jahre 1941 alljährliche, für den Zeitraum vom

1. Juli bis 30. Juni geltende Berichte der Musikabteilung. Die übrigen Veröffentlichungen befassen sich mit der Beschreibung von Besitzstücken der Bibliothek oder vermitteln Bibliographien. Nachstehend gebe ich sämtliche Titel bekannt:

Song texts, Saturday morning, April 10, 1937. Printed for distribution at the morning concert, April 10, 1937, of the Eighth Festival of Chamber Music, Elizabeth Sprague Coolidge Foundation. 8 p.

The Stradivari quartet of stringed instruments in the Library of Congress [by Dr. H. Blakiston Wilkins]. 1936. 5 p.

The Stradivari quintet of stringed instruments in the Library of Congress [by Dr. H. Blakiston Wilkins] 1937. 6 p. 2/1937.

[Stradivari bicentennial festival] Gertrude Clarke Whittall Foundation. Division of Music. Chamber Music Auditorium. Nine programs of chamber music (November 10, 12, 17, 19 and December 14, 15, 16, 17, 18) given in commemoration of the second centenary of Antonio Stradivari's death, in Cremona, December 18, 1737. 1937. 15 p.

The Stradivari memorial at Washington, the national capital, by William Dana Orcutt. 1938. 4 p., 1., 7—49 p.

An exhibit of music, including manuscripts and rare imprints prepared for the sixtieth annual convention of the Music Teachers National Association held in Washington, D. C., on December 28, 29, and 30, 1938. Main exhibition hall, second floor. 1939. 2p., 1., 61 p.

Early Books on Music (Published before 1800 Acquired by the Library of Congress, 1913—42. Compiled by Hazel Bartlett. 1945. 143 p. A supplement to the Division's Catalogue of Early Books on Music (1913).

The Recording Laboratory in the Library of Congress. By Jerome B.

Wiesner. 1942. p. 288—293. Reprinted from the *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 13, no. 3 (January 1942).

Bibliography of Latin American Folk Music. Compiled by Gilbert Chase. 1942. 141 p.

Checklist of Recorded Songs in the English Language in the Archive of American Folk Song to July 1940. Alphabetical list with geographical index. 1942. 3 v.

Bibliography of Early Secular American Music. By O. S. Sonneck. Revised by William Treat Upton. In press.

A Guide to Latin-American Music. By Gilbert Chase. 1945. 274 p.

A las Radiodifusoras de las Repúblicas de América: 1944. 4 p. As Estações Rádio-Difusoras do Brasil: 1944. 4 p.

A Bibliography of Early Secular American Music (18th Century). By O. G. Sonneck . . . Revised and Enlarged by W. Tr. Upton. 1947. 617 p. Folk Music of the United States: Catalog (sic!) of Phonograph Records No. 2. 1945. 12 fr.

Folk Music of the United States Issued from the Collections of the Archive of American Folk Song. Nos. 31—55. 1945. 25 leaflets.

Paganiniana. 1945. 19 p. Reprinted from the *Quarterly Journal of Current Acquisitions* (February 1945).

Catalog (!) of Phonograph Records: Selected Titles from the Archive of American Folk Song, Issued to January 1943. Reissued 1944. 18 p. 3/1945, 4/1946.

Folk Music of the United States. Catalog (!) of Phonograph Records No. 2. 2d. issue. 1945. 12 p.

The Music of India. 1945. 8 p.

Bulletin. The Friends of Music in the Library of Congress. Record Supplement No. 1. Reissue, 1946. 18 p.

Richard Schaal

Karl Geiringer, Brahms. His life and work. Second Edition New York Oxford University Press, 1947, XV und 383 Seiten.

Das neuere Brahms-Schrifttum ist durch eine Anzahl eingehender Einzeluntersuchungen gekennzeichnet, die die wissenschaftliche Erkenntnis des Brahms'schen Schaffens in bemerkenswerter Weise gefördert haben. Gestützt auf die in den 20er Jahren erschienene Gesamtausgabe, ergaben sich verschiedene Ansatzpunkte für die Werkbetrachtung, deren methodische Bearbeitung eine tiefergehende Deutung des Brahms'schen Werkstils ermöglichte. Probleme der Variationstechnik, der Sonatenform, des Kammermusikstils, der Liedgestaltung standen dabei im Vordergrund. Doch ist daneben die biographische Seite nicht vernachlässigt worden. Die Auswertung der zahlreichen Brahms-Briefe und der in ihrer Qualität allerdings uneinheitlichen Memoirenliteratur ließ manche Wesenszüge hervortreten, die das Brahms-Bild, wie es Kalbeck gezeichnet hatte, nicht unerheblich vertieften und auch korrigierten. Eine besondere Bedeutung dürfen dabei die Familienbriefe, insbesondere der Briefwechsel zwischen Brahms und seiner Mutter, beanspruchen. Zahlreiche weitere Briefe treten hinzu, die lange Zeit unzugänglich und größtenteils in der Bibliothek der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde verwahrt wurden, wo sie K. Geiringer, der langjährige Kustos der Bibliothek, einsehen konnte. Neben kleineren Schriften hat Geiringer diesen Schatz vornehmlich in seiner Brahms-Biographie ausgewertet, die 1934 in deutscher Sprache erschien, damals jedoch nicht mehr zu ihrer rechten Anerkennung und Auswirkung kommen konnte. Das Buch wurde alsdann 1936 ins Englische übersetzt; eine durchgesehene und erweiterte Neuauflage er-

schien nunmehr in den USA. Der Hauptwert des Buches liegt auch jetzt noch, wie in der ursprünglichen deutschen Fassung, auf dem biographisch-persönlichen Teil, der den größten Raum beansprucht. Mit ebenso großer Sachlichkeit, Gründlichkeit und Unbestechlichkeit wie teilnahmvoller Wärme wird der Lebensgang des Meisters geschildert, wobei zahlreiche ausführliche Briefauszüge einen unmittelbaren Einblick in die Persönlichkeitsstruktur und in die Atmosphäre gewähren.

Weniger eindrucksvoll und auch in den Ergebnissen minder ertragreich ist die Werkbesprechung. Schon die Absonderung dieses Teils von der Darstellung des Lebenswegs betont mehr das Nebeneinander von Leben und Werk als die organische Verbundenheit beider. Wenn auch die gattungsgeschichtliche Betrachtung (Klavierwerke, Orgelwerke, Kammermusik usw.) gewisse Einblicke in das Heranreifen der einzelnen Gattungen ermöglicht, so wiegen doch die Ergebnisse die Vorteile einer Betrachtung, die Leben und Werk in enger Verflochtenheit unter Berücksichtigung der aufeinanderfolgenden Schaffensphasen sieht, nicht auf. Auch liegt der Akzent in Geiringers Werkdarstellung mehr auf einer das Vielheitliche beschreibenden „Nacheinander“-Schilderung als auf einer die Werkgesetzlichkeit enthüllenden Betrachtung, was besonders im Kapitel über das Lied (trotz der einleitenden, aber recht kurzen und nicht über Bekanntes hinausreichenden grundsätzlichen Erwägungen) zutage tritt. Man möchte gerade hier in breiterer Ausführlichkeit erfahren, in welchen Einzelzügen der Gegensatz Brahms—Wolf zu suchen ist, wie andererseits im Symphonie-Kapitel die künstlerische und geschichtliche Eigenart des Brahms'schen Symphoniestils im Vergleich mit dem Brucknerschen Symphonietyp eindringlicher hätte her-

ausgearbeitet werden können. Ein besonders heikles Problem bei Brahms ist die Periodisierung seines Schaffens, auf das Geiringer im biographischen Teil wiederholt zurückkommt und dem er im Eingang zur Werkbesprechung einen selbständigen (leider auch hier wiederum recht knappen) Abschnitt widmet. Schwierig ist dieses Problem deshalb, weil die stetige Entwicklung bei Brahms offenkundiger zutage tritt als die Entfaltung in Gegensätzen, Stilzusammenhänge sichtbarer sind als Stilbrüche. Dies kommt auch in Brahms' eigenem Hinweis zum Ausdruck (zu Spitta), er habe sich „wenig und selten gehäutet.“ Man wird es trotzdem wagen müssen, Entwicklungsperioden seines Stils deutlich zu machen. Ob jedoch die von Geiringer gegebene Einteilung (Frühzeit: bis 1855, 2. Periode: bis 1867/68, 3. Periode: bis 1890, 4. Periode: 1890—96) eine Grundlage für künftige Erörterungen bilden kann, bleibt zu bezweifeln. Der Wert vieler treffender Einzelbemerkungen soll darum nicht verkannt werden. Doch verlangen wir in wissenschaftlichem Erkenntnisdrang nach einer das „viele Einzelne“ zusammenschließenden Sicht und sinnvollen Einordnung in einen geistigen Zusammenhang. Dankbar sei schließlich noch hervorgehoben, daß Geiringer als erster zahlreiche Skizzen aufschlußreich mit der endgültigen Werkfassung vergleicht und damit das Augenmerk auf einen Punkt lenkt, der noch manche Aufschlüsse verspricht. Rudolf Gerber

Lothar Cremer, Geometrische Raumakustik. S. Hirzel, Stuttgart 1948, 170 S., 70 Abb.

Von dem in Vorbereitung befindlichen dreibändigen Werk „Die wissenschaftlichen Grundlagen der Raumakustik“ ist der erste Band erschienen. Der Verf. hat sich die dankenswerte Aufgabe gestellt, das gesamte vielgestaltige Gebiet der Raumakustik

im Zusammenhang darzustellen und damit eine seit Anbeginn der modernen akustischen Forschung in der deutschen Fachliteratur bestehende Lücke endlich zu schließen. Abweichend von dem bisherigen Gebrauch, die Stoffeinteilung im Hinblick auf die praktischen Anwendungen vorzunehmen, trifft Cremer eine neuartige Gliederung nach den wissenschaftlichen Behandlungsmethoden und unterscheidet demgemäß zwischen der geometrischen, der statistischen und der wellentheoretischen Raumakustik. Der geometrische Teil beschäftigt sich mit der Untersuchung der Formeinflüsse (strahlenförmige Schallausbreitung, Spiegelung, Echos), der statistische Teil mit der Erforschung der Materialeinflüsse an den Begrenzungsflächen (Absorption, Nachhall). Beide Teile werden vorwiegend den Architekten als den Erbauer und die Musiker und Konzertbesucher als die Benutzer der Säle interessieren. Der wellentheoretische Teil sucht die Probleme der räumlichen Schallvorgänge als Ganzes mathematisch und meßtechnisch exakt zu behandeln und ist deshalb in erster Linie für den Physiker bestimmt.

Der vorliegende 1. Band bespricht — nach einer kurzen Einführung in die allgemeinen physikalischen Eigenschaften des Schalles — zunächst die „klassische“ Betrachtungsweise raumakustischer Vorgänge, d. h. alle durch den analog zur Optik gebildeten Begriff der Schallstrahlen und mit Hilfe der entsprechenden geometrischen Gesetze erklärbaren Erscheinungen (Reflexion an ebenen und gekrümmten Flächen, Flüstergalerie, Echo, geometrische Fortleitung des Schalles, Reflektoren). Maßgebendes Kriterium für den Geltungsbereich der geometrischen Raumakustik ist die Wellenlänge des Schalles, die stets kleiner sein muß als die Dimen-

sionen der reflektierenden Flächen. Die große Verschiedenheit der vorkommenden Wellenlängen (rd. 2 cm bis 20 m) hat jedoch zur Folge, daß die Anwendungsbereiche der geometrischen und der statistischen Untersuchungsmethoden einander vielfach überschneiden, was für die Behandlung der raumakustischen Phänomene sehr reizvoll, allerdings oft auch recht erschwerend ist. Für den Musiker besonders interessant sind die Kapitel über die psychologische Bewertung des reflektierten Schalles (Verwischung, Lautstärke, Trägheit des Hörvorganges) und über die Wirkungsweise des Ohres. Abschließend werden die verschiedenen Möglichkeiten raumakustischer Modellversuche erörtert (Lichtstrahlen, Wasserwellen, Modellschall bzw. Ultraschall). Ein Kapitel über die Schallabsorption endlich, das die Grenzen der geometrischen Betrachtungsweise aufzeigt, leitet über zu dem 2. Teil des Gesamtwerkes, zur „statistischen Raumakustik“.

Der Verf., der unter seinen Fachkollegen als ein virtuoser Beherrscher mathematischer Theorien bekannt ist, hat eine pädagogische Meisterleistung insofern vollbracht, als er es verstanden hat, seinen Stoff didaktisch geschickt, außerordentlich anschaulich und mit sehr geringen mathematischen Voraussetzungen darzulegen, so daß das ausgezeichnete Buch auch für den interessierten Laien in seinen wesentlichen Teilen nicht nur leicht verständlich, sondern sogar sehr fesselnd zu lesen sein dürfte. Dem Erscheinen der weiteren beiden Bände kann man mit großer Erwartung entgegensehen.

Der Verlag würde sich die Leser zu Dank verpflichten, wenn er sich dazu entschliesse, ein Buch, das der Fachmann so häufig bei der Lösung seiner praktischen Aufgaben zur Hand nehmen wird wie dieses, nicht bro-

schert, sondern gebunden herauszugeben, und darüber hinaus dem Formelsatz und der Reproduktionstechnik der Abbildungen eine noch größere Sorgfalt angedeihen lassen würde, um damit auch in Bezug auf die Aufmachung wieder an die gute alte Tradition unserer physikalisch-technischen Fachliteratur anzuknüpfen.
Erich Thienhaus

Jacques-Gabriel Prod'homme, Die Klaviersonaten Beethovens 1782—1823, Geschichte und Kritik. Übersetzt von Dr. Wilhelm Kuhlmann. Breitkopf & Härtel G. m. b. H. Wiesbaden 1948.

Der Untertitel gibt die beiden Gesichtspunkte an, nach denen Prod'homme's Buch über Beethovens Klaviersonaten vorgeht. Nach einer kurzen Einleitung über „die Sonate vor Beethoven“ behandelt es jede einzelne Sonate, zunächst nach dem Zusammenhang mit den Beethovenschen Lebensschicksalen, den Wegen der Veröffentlichung und dergleichen. Sympathisch berührt dabei, daß nicht versucht wird, „in jedem seiner Werke eine Reflexerscheinung irgend eines Vorkommnisses in seinem Leben zu sehen.“ Zu dieser äußeren Geschichte tritt ein Teil der inneren hinzu, indem der Verf. einen großen Teil der Skizzen zu den Sonaten abdruckt; meist nach den Veröffentlichungen von Nottebohm, aber auch aus anderen Quellen. Das ist dankenswert, vermag aber in der gewählten Form nicht durchaus zu befriedigen. Schon die Auswahl Nottebohms ist vielfach zufällig, seiner Problemstellung entsprechend, gewählt. Prod'homme gibt nirgends an, weshalb er gerade die vorgelegten Beispiele aussucht. Versuche, von den Skizzen zu dem fertigen Werk zu führen, Beethovens Wege und Gedanken zu verfolgen, werden kaum unternommen. Dann scheinen die

Skizzen zu sehr aus der Vereinzelnung des Falles gesehen. S. 239 hält der Verf. es für möglich, daß die beiden später im Adagio des Op. 106 hinzugefügten Anfangsnoten einen Anklang an die ersten Noten des Scherzos bedeuten. Ich habe gezeigt („Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stiles“ S. 4ff.), daß Beethoven vielfach solche auftaktigen Bildungen und Vorhänge erst später zufügt, daß sie ein gewisses Aufatmen, Anspannen der Kräfte, Anheben bedeuten. Und in ähnlicher Weise hätten die Skizzen zur Erhellung der „inneren Geschichte“ der Sonaten, wie R. Schumann einmal schreibt, dienen können. So ist ihre Auswahl notwendigerweise lückenhaft und nicht ohne weiteres motiviert.

Als Zweites bringt Prod'homme unter der Bezeichnung „Kritik“ eine große Zahl von Berichten und Auszügen aus der Literatur, wobei er vor allem auch ältere französische heranzieht. Mit eigenem Urteil ist er sparsam, läßt sich auf ästhetische und formale Betrachtungen kaum ein; die gelegentlichen Beschreibungen, besonders bei den letzten Sonaten, sind als solche kaum zu werten. Nur bei Gelegenheit des Op. 31 III wird ausführlich auf einen Zusammenhang mit dem Liede „Der Wachtelschlag“ eingegangen. Das Buch vermittelt so in anregender Form mancherlei aus der Geschichte der Beethovenschen Klaviersonate und ihrer Beurteilung. Manche Kritiken über Beethoven und Angaben, wie z. B. S. 115 über die Instrumentation des Op. 26, sind weniger bekannt und aufschlußreich.

Ich entnehme einem Referat von Sandberger (Neues Beethoven-Jahrbuch, Bd. VIII, S. 185), daß die französische Fassung des Buches 1937 erschien. Die deutsche Übertragung ist also heute mehr als 10 Jahre überfällig. Das wirkt sich dahin aus, daß

manche Angaben durch neuere Literatur ergänzt oder ersetzt werden können, die zum Teil vor 1937 erschienen war. Es wäre zweckmäßig gewesen, wenn der Herausgeber in Anmerkungen auf solche Fälle aufmerksam gemacht hätte. Einige solcher Ergänzungen seien hier angemerkt. Nicht oft kommt der Verf. auf die innere Triebkraft der Sonatenform, den Themenkontrast, zu sprechen. S. 53/54 oder S. 90 hätte die Schrift von A. Schmitz „Beethovens zwei Prinzipie“ Erwähnung finden müssen. Der S. 95 und 202 zitierte briefliche Ausdruck Beethovens „Leipziger O(chsen)“ ist mehrfach von M. Unger als Mißdeutung von „Leipziger R(ezensenten)“ nachgewiesen worden (z. B. „Beethovens Handschrift“, Veröffentlichungen des Beethovenhauses, Bonn, Bd. IV, S. 17). Eine größere Anzahl von Skizzen zum Op. 26 enthält das von K. L. Mikulicz 1927 vollständig herausgegebene „Notierungsbuch“. Zu S. 120 ist die 1921 erschienene Faksimileausgabe der „Mondscheinsonate“ (Universaledition, Wien) zu nennen, die auch die erhaltenen Skizzen bringt. Über den Grafen Waldstein (zu S. 164) liegt eine neuere Arbeit von J. Heer vor (Veröffentlichungen des Beethovenhauses, Bonn, Bd. IX, 1933).

Paul Mies

Kurt Stephenson, Hamburgische Oper zwischen Barock und Romantik. Hamburger Theaterbücherei, hrsg. von Dr. Paul Th. Hoffmann, Band 6. J. P. Toth Verlag Hamburg, 1948. 182 S.

Die deutsche Musikforschung wird sich noch auf lange Zeit hinaus mit kleinen Veröffentlichungen begnügen müssen, einmal, weil das Material für größere weitgehend fehlt, zum anderen, weil auch die finanziellen Mittel dafür nicht vorhanden sind. Sie muß wohl oder übel versuchen, aus dieser Not eine Tugend zu ma-

chen, und sich mit soliden kleineren Arbeiten an einen möglichst großen Leserkreis wenden. Ihre Hauptaufgabe dabei besteht darin, die Ergebnisse der Forschung, bekannte wie unbekannt, so auszuwerten, daß sie dem Laien etwas geben und doch zugleich auch den Fachmann befriedigen. — Das Buch von Kurt Stephenson genügt diesen Anforderungen vollauf. Seine Schilderung der Geschichte der hamburgischen Oper — umfassender ausgedrückt: der Oper in Hamburg — in den Jahrzehnten zwischen 1740 und 1827, dem Jahr, als das alte Ackermannsche Theater am Gänsemarkt seine Pforten für immer schloß, ist flüssig, ja, man möchte sagen gefällig, geschrieben, ohne doch populär zu wirken. Vielmehr wahrt sie überall ein hohes wissenschaftliches Niveau, und lediglich die Kapitel-Zusammenfassungen im Inhaltsverzeichnis weisen deutlicher auf die Bestimmung für einen größeren Leserkreis hin.

Der Verfasser motiviert die Wahl des Titels seiner Schrift im Vorwort mit dem Hinweis, Hamburgs Oper habe sich stilistisch von jeher „zwischen Barock und Romantik“ bewegt, — eine sehr treffende Feststellung, die aber mit Vorbehalt fast auf die gesamte Oper jener Zeit ausgedehnt werden kann. Eben darum stimmt sie auch aufs feinste mit jener anderen überein, auf der Ackermannschen Bühne habe sich „die gesamte Entwicklung der europäischen Opernkunst jener Epoche“ klar abgezeichnet. Tatsächlich läßt der Verfasser in einer bunten Folge von sechzehn kurzen Kapiteln im Grunde die ganze Geschichte der Oper Revue passieren, so wie sie eben die Bühne Hamburgs widerspiegelte: die opera buffa von ihrem ersten Höhepunkt, Pergolesis „Serva Padrona“, bis zu ihrem letzten, Rossinis „Barbier von Sevilla“, das deutsche Singspiel von

Standfuß und Hiller bis zur „Zauberflöte“ und ihren Abkömmlingen, die opéra comique von Grétry bis Boieldieu und Auber, die opera seria in allen ihren Spielarten, das Werk Glucks, die Revolutions- und Schreckensoper, die große französische Oper der Gluck-Schule und die langersehnte und viel umstrittene deutsche Oper von Schweitzer bis zu Weber. Eine besonders eingehende Behandlung erfahren dabei die Opern Mozarts, die in Hamburg dank dem Weitblick des genialen Friedrich Ludwig Schröder überraschend bald eine erstaunlich intensive Pflege fanden. Die unendliche Vielgestaltigkeit des Opernlebens jener Zeit könnte nicht plastischer wiedergegeben werden als durch einen solchen Querschnitt durch den Betrieb eines privaten Theaters, das nicht, wie die Hoftheater, gestützt auf fürstliche Finanzierung eine einheitliche künstlerische Linie verfolgen konnte, sondern das in allen Sätteln gerecht sein mußte, um sich über Wasser zu halten. In Hamburg aber trat diesem Zwang der Verhältnisse in der Gestalt des hochbedeutenden Prinzipals Fr. L. Schröder eine Persönlichkeit gegenüber, die Geist und Energie genug besaß, um das künstlerische und aufführungspraktische Chaos, dem viele ähnliche Unternehmungen anheimfielen, zu bannen und dem Ganzen eine gewisse eigene Note zu verleihen. Wie weit ihm und seinen verschiedenen Nachfolgern dies gelang, zeigt Stephenson instruktiv und lebendig zugleich an Hand von Zitaten aus der zeitgenössischen Hamburger Theaterkritik auf. Diese Urteile, die gleichermaßen zeitgebundene Engstirnigkeit wie fortschrittlichen Weitblick offenbaren, tragen nicht wenig zur Erweiterung des theatergeschichtlichen Bildes bei.

So knapp nämlich die einzelnen Kapitel gehalten sind, so gelingt es dem

Verfasser doch stets, ihren opernhistorischen Inhalt in einen allgemein kulturgeschichtlichen Rahmen einzuspannen. Nicht die hamburgische Oper als solche, sondern das ganze hamburgische Theaterleben, wie es sich innerhalb der wechselnden wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse der Stadt entwickelte, bildet den Inhalt der Schrift; auch die Pflege des Schauspiels ist darin eingeschlossen, ebenso die des Balletts, für das Schröder ganz besonderes Geschick bewies, und die des Melodrams. Der bunte, durch die jeweilige äußere Lage bedingte Wechsel zwischen diesen Gattungen ist nicht nur für den Laien fesselnd dargestellt, — nicht zuletzt auch durch die starke Heimatliebe des Verfassers, die daraus spricht —, auch innerhalb der Fachliteratur wird das Bändchen mit mancherlei neuem, geschickt und souverän behandeltem Material einen ehrenvollen Platz behaupten.

Anna Amalie Abert

Paul Greeff, E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Staufien-Verlag, Köln und Krefeld 1948, 261 S.

Eine Schrift über E. T. A. Hoffmann als Musiker ist ein überaus reizvolles und noch immer sehr gewagtes Unterfangen. Eine in allen Farben des Überganges von der Klassik zur Romantik schillernde, dämonische Persönlichkeit in eine künstlerische Umgebung einzuordnen, deren ungeheure Problematik noch nicht annähernd erforscht ist, kann restlos befriedigend nur dem gelingen, der jene Zeit der Wandlung nicht nur an Hand der unerreichten großen Geister durchschritten hat, sondern der mit dem musikalischen Durchschnittsniveau der Zeit, wie es sich etwa aus den Kritiken Hoffmanns und Webers herauskristallisiert, vertraut ist. Hier pulst das eigentliche musikalische Leben, hier zeigt sich

der Zeitgeschmack, hier tobt der Kampf um Alt und Neu, und von dieser Plattform aus urteilt das Publikum und ringen die Künstler.

Man kann es Paul Greeff nicht verübeln, wenn er diese umfassenden Kenntnisse der Durchschnittsproduktion jener musikalisch so problematischen Zeit nicht hat; sind doch die dazu nötigen Quellen erst ganz sporadisch und zu einem verschwindend kleinen Teil zugänglich. Es wäre dann nur besser gewesen, wenn er seine höchst verdienstvollen Analysen der erhaltenen Hoffmannschen Werke, besonders der dramatischen, an Hand der sehr begrüßenswerten großen Zahl von Beispielen mehr um ihrer selbst willen in den Vordergrund gestellt und nicht auf Schritt und Tritt zwischen den Gipfelpunkten Mozart, Beethoven und Gluck einerseits und Weber und Wagner andererseits gleichsam im luftleeren Raum aufgehängt hätte. Selbstverständlich hat der Musiker Hoffmann, wie der Dichter Hoffmann zeigt, von den älteren Meistern entscheidende Eindrücke empfangen, und es ist ein Beweis für die Universalität seines Geistes, daß er gleichzeitig für sie alle Verständnis aufbrachte; ebenso bekannt ist es, daß der junge Wagner mit Hoffmann, dem Dichter und dem Musikästhetiker, vertraut war. Aber es setzt sowohl Hoffmann als auch die Zeit in ein schiefes Licht, wenn man sie nur unter dem Aspekt der Ausnahmerecheinungen betrachtet; z. B. ist die Behauptung, der erste Spielplan der damaligen Opernbühnen sei von den Namen Gluck und Mozart beherrscht worden, nicht zutreffend. Auch schätzte Hoffmann die „Schweizerfamilie“ und die „Schwestern von Prag“ (die erstere übrigens von Weigl und die letzteren von Wenzel Müller, nicht umgekehrt, wie der Verfasser angibt) nicht, weil in ihnen der Geist

Glucks weiterlebte, sondern weil sie seiner Meinung nach zu den Operngattungen hinneigten, die er neben dem — romantisierten — Gluck noch gelten ließ: zur romantischen Oper und zur opera buffa. Selbstverständlich knüpfte er in seinen musikalischen Werken häufig auch an Gluck selbst an, wofür der Verfasser besonders bei der Besprechung der „Arlequin“-Partitur treffende Beispiele anführt (der Ballo di Furie in Glucks „Orfeo“ bezieht sich, nebenbei bemerkt, nicht nur auf eine Furie!). Auch den Schritt zum pausenlosen Übergang von der Ouvertüre zum ersten Akt hat vor Hoffmann bereits Gluck in der aulischen Iphigenie getan. — Wenn aber der Verfasser jene ganze Zeit sehr richtig „eine Welt voller stilistischer Gegensätze“ nennt, so darf er dann neben der „großen italienischen Oper“ (die er als „das wahre Drama“ bezeichnet, was sie bestimmt gerade gar nicht, und vor allem nach Hoffmanns Ansicht nicht, war) und dem deutschen Singspiel auf keinen Fall die französische Oper der Gluck-Nachfolge vergessen, die damals zweifellos an Lebenskraft ihre beiden Schwestern bei weitem übertraf. Hier liegt beispielsweise auch der Anknüpfungspunkt für die Verwendung des Erinnerungsmotivs, dessen vom Verfasser angeführtes Auftreten bei Claudio Monteverdi auf einer völlig anderen Ebene erscheint. Für das deutsche Singspiel ist wohl die stilistische Uneinheitlichkeit als solche bezeichnend; sie in den Dienst der Personencharakteristik gestellt zu haben, aber ist eben die große, einmalige Tat Mozarts in der „Zauberflöte“, die nicht, wie es hier geschieht, als Prototyp der Gattung angesprochen werden kann.

Es würde zu weit führen, auf die verschiedenen schiefen Urteile einzugehen, die sich aus der etwas pri-

mitiven Einordnung Hoffmanns in seine Zeit — etwa auch aus seiner Vorausdeutung auf Wagner — ergeben. Die Darstellung des Hoffmannschen Werkes selbst befriedigt dagegen mehr, obwohl man, gerade weil der Verfasser mit Recht das Übergewicht des Opernhaften in allen Gattungen betont, hier künstlerisch und entwicklungsgeschichtlich so hochbedeutende Werke wie „Aurora“ und „Undine“ gern etwas eingehender behandelt gesehen hätte. Treffend und gut herausgearbeitet ist der Gedanke, auf den es dem Verfasser besonders ankam, die „Entwicklung der romantischen Dichterpersönlichkeit aus der klassisch gebundenen Musikerpersönlichkeit“. Auf den Teilen, die sich damit beschäftigen — etwa in der Behandlung von Hoffmann dem Kritiker und im Vergleich zwischen dem Musiker und dem Musikschriftsteller in ihm —, sowie auf den reinen, an Beispiele gebundenen Analysen beruht der Wert des Buches.

Anna Amalie Abert

Paul Nettl: The Book of musical documents. New York: Philosophical Library 1948. XIV, 381 S.

Der überraschende Aufschwung der Musikforschung in den Vereinigten Staaten seit Kriegsende hat, worauf hier bereits hingewiesen werden konnte (Fr. Blume, Bilanz der Musikforschung, Die Musikforschung, I, 1, 1948, S. 16), auch einen erhöhten Bedarf an Lehr- und Lesebüchern zur Folge gehabt. Man muß einmal ein solches Lesebuch wie „The Bach Reader“ (New York 1945) von H. Th. David und A. Mendel mit dem erstaunlichen Reichtum seines Inhalts und der beneidenswerten äußeren Ausstattung in der Hand gehabt haben, um ermessen zu können, welcher Leistungen man auch in diesem Bereich des Musikschritttums drüben fähig ist.

Technisch nicht auf gleicher Höhe ist die Bebilderung der vorliegenden Anthologie, doch ist die geschickte und gut durchdachte Auswahl der Bilder zu loben. Der Verlag nennt diese Dokumentensammlung („a survey of music history by presentation of original documents“) die erste ihrer Art in englischer Sprache. Man versteht unter solchen Umständen, daß sie noch nicht ganz auf eigenen Füßen stehen konnte. Indes erscheint doch das Anlehnungsbedürfnis des Herausgebers an eine bestimmte deutsche Vorlage stärker, als wohl nötig gewesen wäre. Nettl nennt als diese seine Vorlage, der er sich sehr verpflichtet fühlt, Hermann Ungers zuerst 1928 erschienene „Musikgeschichte in Selbstzeugnissen“, die dann 1940 als „Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden“ einige zeitentsprechende Veränderungen erfuhr. Dieser Sammlung ist ein beträchtlicher Teil der von N. zusammengetragenen Dokumente entnommen. für Schubert sogar alle. Es sind dies übrigens in einem gewissen Mißverhältnis zu anderen Abschnitten des Buches nur drei, und gerade für Schubert hätte sich die Auswahl doch noch reichlich abwandeln lassen.

Der Benutzer einer solchen Anthologie sollte — ich denke, doch auch unter amerikanischen Verhältnissen — Anspruch auf Quellennachweise zu den einzelnen Dokumenten haben, die mehr sind als nur eine dekorative Beigabe, die ihm wirklich nützen, ihn zuverlässig an die betreffenden Quellen heranzuführen vermögen. Diese können für ihn ja jederzeit über das jeweilig dargebotene Zitat hinaus noch ein weiteres Interesse gewinnen. Es ist kaum anzunehmen, daß die derzeitige Lage der amerikanischen Bibliotheken dem Herausgeber nicht bessere Gelegenheiten hätte bieten sollen, dieser Gelegenheit größere Aufmerksamkeit

zu widmen. Was helfen dem Leser, wenn er den Originalen nachgehen will, Nachweise wie „Arnauld, 1774“ (S. 90), „From Franz Liszt „Gesammelte Schriften“ (S. 227), „Bayreuther Blätter“, nicht einmal mit Angabe des Jahrgangs (S. 245)? Für andere Dokumente, wie den Brief Bruckners S. 263, fehlt überhaupt ein Nachweis. Ist es auch nicht immer leicht, den ursprünglichen den Vorzug vor den abgeleiteten Quellen zu geben, so war doch für die Anekdote über den Schoßhund der Frau Quantz (S. 78 f.) der benutzten Vorlage (Deutsche Musikkultur, 1, 1936, S. 173) ohne weiteres zu entnehmen, daß die Worte Zelters Königsberger Rede auf den preußischen König vom 17. August 1809 entstammen.

Eine neue Auflage dieses Lesebuchs wird in dieser Hinsicht manches nachzuprüfen, zu vervollständigen und zu verbessern haben, u. a. auch Kuhnaus satirischem Roman S. 72 den richtigen Titel geben müssen. Das für ein solches musikgeschichtliches Lesebuch Unentbehrliche, Dokumente erster Ordnung also gegenüber weniger bedeutsamen in die rechte Gleichgewichtslage zu bringen, wird bei einem so überreichen Stoff eine unerfüllbare Forderung bleiben, da ja doch immer auch gewisse berechtigte Ansprüche gerade der amerikanischen Benutzer in Anschlag gebracht werden müssen. Immerhin hätte vielleicht der griechischen Antike ein breiterer Raum gegönnt werden können. Im ganzen jedoch ist mit der Vielseitigkeit und der Lebensfülle aller herangezogenen Dokumente für dieses, wie es heißt, erste musikgeschichtliche Lesebuch in englischer Sprache für seinen engeren Benutzerkreis das erreicht, was sich auch die deutsche Vorlage des Buches zum Ziel gesetzt hatte, dem Leser ein Stück „Lebendige Musik in zwei Jahrtausenden“ darzubieten. Die zweite Auf-

lage der Ungerschen Sammlung von 1940 eben unter diesem Titel ist Netfl wohl nicht mehr zugänglich gewesen. Sie hätte ihm in ihrem Schlußkapitel „Der Nationalsozialismus und die Musik“ für seinen entsprechenden, abschließenden Abschnitt „Music in a degenerate world“, vom dokumentarischen Standpunkt aus gesehen, ein vielseitigeres Material, vor allem programmatischer Natur, an die Hand geben können, als ihm offenbar zur Verfügung stand, wo er sich auf einige Auszüge aus der „Musikkultur“ (soll heißen: „Deutsche Musikkultur“) und der zweiten Auflage des Moserschen Musiklexikons von 1943 beschränkt.

Verdienstvoll ist die Berücksichtigung auch mancher entlegener und noch zu wenig ausgewerteter Quellen für die Dokumentensammlung, der Hinweis etwa auf die Bologneser Komponistin Laura Bovio (S. 39), dann (S. 162 ff., 178 ff.) die Beethoven betreffenden Auszüge aus W. J. Tomascheks Selbstbiographie im Jahrbuch „Libussa“ 1845—50 nach dem Original, dem A. W. Thayer nicht immer wortgetreu gefolgt ist. Als besonderer Kenner der tschechischen Musik wäre N. übrigens wie kein anderer berufen, einmal einen Neudruck dieser Autobiographie vorzulegen, die hinter den bekannteren Selbstdarstellungen von Musikern des 19. Jahrhunderts nicht zurückzustehen braucht. Schließlich gibt es in dieser Sammlung auch noch, und das verleiht ihr einen besonderen Reiz, einige sozusagen persönliche Dokumente. Da berichtet J. J. Kovarik, ein amerikanischer Schüler Dvoraks, in einem Brief an den Herausgeber über die Geschichte der Sinfonie „Aus der Neuen Welt“. „Music in the Theresienstadt Ghetto“ ist der Inhalt eines anderen Briefes an N. Und „last not least“ ein Namen- und ein Sachregister, beide erfreulich zuverlässig und erschöpfend.

Willi Kahl

MITTEILUNGEN

Gustav Beckmann † (28. Februar 1883 — 14. November 1948). Gustav Beckmann stand als Bibliothekar 42 Jahre in seinem Beruf. Von 1906 bis 1911 war er an der Berliner Staatsbibliothek tätig; seitdem gehörte er 37 Jahre der Universitäts-Bibliothek Berlin an, von 1934 als Bibliotheksrat. Beckmann war Berliner und hat die Zugehörigkeit zu dieser Stadt, die ihn im besten Sinne geprägt hat, nie verleugnet. Nicht langes Grübeln, sondern tätiger Zugriff und wirkendes Handeln, stete Hilfsbereitschaft, gütiger Rat und ein Scherzwort zur rechten Zeit waren die Kennzeichen des Mannes. Die ihn kannten, verehrten in ihm eine eigengeformte Persönlichkeit von stiller Bescheidenheit und heiterer Ausgeglichenheit. Er wollte nicht mehr sein, als er war, aber das ganz.

Beckmann kam von der klassischen Philologie her. Aber er war zu sehr Musikant, als daß dieser elementare Trieb nicht schließlich ganz von seinem Wesen Besitz ergriff. Eine gute Kenntnis der vorklassischen Musik bildete für ihn die sichere Grundlage, auf der sein Schaffen beruhte. Er promovierte 1918 mit einer gediegenen Arbeit über „Das Violinspiel in Deutschland vor 1700“ und gab unter demselben Titel fünf Hefte in Simrocks Volksausgaben heraus. Georg Neumark, Glucks Triosonaten und seine Vertonungen Klopstockscher Oden, Haydn, Mozart, Hans Sommer folgten in weiteren Editionen. Den begnadeten Violinisten Johann Jakob Walther aus dem 17. Jahrhundert hat er erst wieder zugänglich gemacht, indem er in der Monumentalausgabe „Erbe deutscher Musik“ 1941 dessen „Scherzi da Violino solo“ veröffentlichte; Walthers für die Entwicklung des deutschen Violinspiels höchst charakteristischen „Hor-

tulus chelicus“ hat er im Manuskript für eine Ausgabe noch in der letzten Zeit vorbereitet. Aufsätze über Pachelbel, Leopold Mozart, Jadasohn, Bibliographien als Beilagen zu der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ und manches andere schloß sich in reicher Fülle an. Auch eigene Kompositionen für Lieder und Kammermusik hat er verfaßt; eine Orchestersuite „Wanderlieder“ wurde im Rundfunk aufgeführt.

Schon aus dieser Überschau wird deutlich, daß seine musikwissenschaftliche Beschäftigung auf eine praktische Tätigkeit hinstrebte. Was er sich theoretisch erarbeitet hatte, brachte er als Dirigent voll zur Auswirkung. Hier lag sein eigentliches Feld. Mit der Freude eines begeisterten Künstlers und mit dem Eifer eines Jünglings leitete er in den Jahren 1919 bis 1923 die Berliner Kammermusikvereinigung mit 25 öffentlichen Aufführungen und seit 1923 ein großes Dilettantenorchester; das Programm setzte sich vorwiegend aus klassischer und vorklassischer Musik zusammen, zum guten Teil in eigenen Bearbeitungen. Hervorzuheben ist die führende Rolle, die er in dem Deutschen Arbeiter-Sängerbund gespielt hat, für den er viele Editionen herausgab, eine Sammlung neuer Freidenkerlieder komponierte und die Funktion eines künstlerischen Beirates ausübte. Später war er in der Deutschen Musikgesellschaft tätig. Noch im letzten Jahr dirigierte er mit Hingabe das Collegium musicum instrumentale der Universität Berlin. Mitten aus reichem Schaffen und neuen Plänen ist er abberufen worden und ruht aus in der märkischen Erde, die er liebte und die er sich erwandert hatte. In diesen Boden waren die Wurzeln seines Wesens tief versenkt und gaben ihm stets neue Kraft.

Wieland Schmidt

Professor Dr. Th. W. Werner beging am 8. Juni 1949 in Salzburg seinen 75. Geburtstag. Dem Jubilar wünscht die Musikforschung noch viele Jahre erfolgreicher Tätigkeit.

Professor Dr. John Meier, der Gründer und Leiter des Deutschen Volksliedarchivs in Freiburg i. Br., konnte am 14. Juni 1949 in voller Frische und Tatkraft seinen 85. Geburtstag feiern. Die Musikwissenschaft fühlt sich dem Jubilar gegenüber zu tiefstem Dank für seine Arbeiten auf dem Gebiet der Volksliedforschung verpflichtet. Sie wünscht ihm weiter ungebrochene Arbeitskraft und noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Dozent Dr. Heinrich Husmann wurde am 21. Mai 1949 zum apl. Professor an der Universität Hamburg ernannt.

Prof. Dr. Wilhelm E h m a n n erhielt innerhalb der Evangelisch-theologischen Fakultät der Universität Münster einen Lehrauftrag für evangelische Kirchenmusik. Gleichzeitig wurde er zum Direktor der Westfälischen Landeskirchenmusikschule berufen.

Gerhard Schwarz wurde zum Leiter der Landeskirchenmusikschule der Evangelischen Kirche im Rheinland mit dem Sitz in Düsseldorf-Kaiserswerth ernannt. Zugleich erhielt er eine Dozentur für liturgisches Orgelspiel und Improvisation an der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln.

Die ehemalige Herzogsstadt Weißenfels mit ihrer reichen Kunstvergangenheit der Barockzeit gedachte am 25. Februar des 300. Geburtstags von Johann Philipp K r i e g e r, der von 1680—1725 als Herzogl. Hofkapellmeister in der Saalestadt wirkte. Das Konzert der Seume-Oberschule mit

Instrumental- und Vokalwerken des genannten Meisters wurde unterbrochen durch einen Vortrag des Musiklehrers der Anstalt Walter Schrappe über „Joh. Phil. Krieger und unsere Zeit“. Ergänzung zu Musik und Rede bot eine länger andauernde Ausstellung im Stadtmuseum, die über Krieger und seinen Lebenskreis weitere willkommene Aufklärung gab.

Der Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft in Wolfenbüttel hat seine Verlagsarbeit wieder aufgenommen.

Dr. Thrasybulos Georgiades, bisher Dozent an der Universität München, wurde auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Heidelberg berufen und zum planmäßigen außerordentlichen Professor ernannt.

Der Müller-Thiergarten-Verlag, Heidelberg, bringt eine Schriftenreihe „Musikalische Gegenwartfragen“ heraus. Das 1. Heft: H. Beseler, Zum Problem der Tenorgeige, ist soeben erschienen. An weiteren Schriften sind angekündigt: W. Wiora, Echtheit im Volkslied; H. Engel, Klassiker historisch getreu?; H. Husmann, Das Wesen der Konsonanz; W. Gerstenberg, Das Tempo der Barockmusik.

Bei dem Institut für Film und Bild in Hamburg erscheint demnächst unter der wissenschaftlichen Leitung von Professor Dr. J. Schmidt-Görg (Bonn) eine Schallplattenreihe „Die Anfänge abendländischer Musik“. Auf 12 Platten wird in 50 Beispielen die Geschichte der mittelalterlichen Einstimmigkeit vorgeführt. Die Aufnahmen fanden im Aachener Dom statt. — Dieser ersten Reihe werden zwei weitere folgen, die vom Organum zur burgundischen Liedmotette und von der niederländischen Motette zur venezianischen

Mehrstimmigkeit führen. Nähere Anfragen sind zu richten an das Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, Hamburg 13, Rothenbaumchaussee 116.

Die als „Westdeutsche Bibliothek“ in Marburg/Lahn vorerst aufbewahrten ca. 170 000 Nummern aus der „Neuen Deutschen Musiksammlung“ der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek sind jetzt aufgestellt und können nach den Regeln des deutschen Leihverkehrs benutzt werden. Bei Bestellungen sind anzugeben: Komponist mit Vornamen, Titel des Werkes (möglichst mit Opuszahl) und gegebenenfalls Besetzung und Verlag.

Der Bärenreiter-Verlag veröffentlicht anlässlich seines 25-jährigen Bestehens ein 100 Seiten umfassendes Gesamtverzeichnis aller lieferbaren Werke.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Göttingen veranstaltete in den vergangenen Semestern eine Reihe „Offener Abende“. Im Dezember 1947 wurde Bachs „Musikalisches Opfer“ in einer neuen Anordnung musiziert, die Prof. Dr. Gerber in einem Einführungsvortrag erläuterte (vgl. Das Musikleben Jahrgang I, S. 65). Eine Wiedergabe der Johannespassion von H. Schütz erfolgte im Juli 1948, während im Februar 1949 ein Programm mit „Musik des Mittelalters“ zum Vortrag kam, das die einzelnen Stilepochen zwischen 1100 und 1450 in entwicklungsgeschichtlich paradigmatischen und künstlerisch bedeutsamen Beispielen umriß. Die Pariser Notre-Dame-Kunst war dabei mit dem Quadruplum „Viderunt omnes“ und dem prächtigen Conductus „Dic Christi veritas“ vertreten. Neben Motetten der Ars antiqua und Ars nova nahm die weltliche französische und italienische Liedkunst des 14. Jahr-

hundreds mit Werken von Machaut, Giovanni und Piero di Firenze und F. Landino einen breiten Raum ein.

Die Neue Schützgesellschaft hat nach Jahren erzwungener Pause ihren Mitgliedern (soweit noch die Anschriften vorhanden waren) die ersten Neuausgaben (Schütz „Die Sieben Worte“ und „Symphoniae sacrae I“ 9,10) überreicht. Die Gesellschaft hat sich u. a. die Aufgabe gestellt, das gesamte Werk von Heinrich Schütz in praktischen Neuausgaben vorzulegen. Für den Mitgliedsbeitrag von 6.— Mark (Ost oder West — je nach Wohnsitz) werden Veröffentlichungen geliefert. Bei der ungewöhnlichen Bedeutung, die das Werk Heinrich Schütz' in unserer Zeit gewonnen hat, ist zu wünschen, daß recht viele Menschen der Gesellschaft (Kassel-Wilh., Heinrich-Schütz-Allee 35) beitreten und dadurch die Durchführung der großen Kulturaufgabe erleichtern. Wir möchten besonders den Ausländern unter unseren Lesern nahelegen, die durch die Kriegsfolgen völlig verarmte Gesellschaft durch ihren Beitritt zu unterstützen.

Am 8. Februar hielt Paul Hindemith in der Universität Frankfurt a. M., die ihn im Vorjahre zum Ehrendoktor ernannt hatte, einen Vortrag über „Ethos in der Musik“. Außerdem führte Hindemith am 21. Februar im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität eine Lehrveranstaltung über Grundfragen der musikalischen Satzlehre durch.

Musica Disciplina. Das American Institute of Musicology in Rom hat unter der Herausgeberschaft seines Direktors Armen Carapetyan das erste Heft (= Doppelheft 1/2) seiner Zeitschrift „Musica Disciplina“ herausgebracht (Verlag des Instituts). Die Zeitschrift wird als Vierteljahresschrift erscheinen; das Doppelheft umfaßt 180 und IV Seiten (ameri-

kanischer Bezugspreis jährlich 6 Dollars). Eine große Reihe namhafter Musikwissenschaftler in USA und Europa bildet den „Advisory Board“, bzw. den „European Advisory Board“. Der Jahrgang führt die Nummer II, weil als I. Jahrgang der einzige erschienene des „Journal of Renaissance and Baroque Music“ gilt, dessen Inhaltsverzeichnis im Anhang abgedruckt ist. Inhalt des vorliegenden Heftes: ein Bericht von G. de Van über die neuentdeckte Aosta-Handschrift des 15. Jahrhunderts und ein Aufsatz desselben Verfassers über Musikerziehung im ausgehenden Mittelalter, eine Studie von F. W. Sternfeld über Musik in den Schulen der Reformationszeit, ein Bericht von J. Handschin über einen Musiktraktat von Georgius Anselmi aus dem Besitz Gaforis und mit Randglossen von dessen Hand, eine Abhandlung von D. P. Walker über den Einfluß der *Musique mesurée* auf die *Airs de cour* des frühen 17. Jahrhunderts (die ältere Arbeit desselben Verfassers über den musikalischen Humanismus im 16. und frühen 17. Jahrhundert wird den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung demnächst in Übersetzung in den „Musikwissenschaftlichen Arbeiten“ vorgelegt werden) und kleinere Mitteilungen von M. Bukofzer über zwei Mensuralkanons, bzw. F. Ghisi über ein zweites Sieneser *Ars Nova*-Fragment. Arbeitsfeld der Zeitschrift ist die Musik des Mittelalters und der Renaissance unter Einschluß der Randgebiete. Sie will gleichzeitig dienen „as a clearing house for information on work in progress and as a channel for obtaining and exchanging information or material“. Den Vertrieb für Deutschland wird der Bärenreiter-Verlag übernehmen; Bezugsbedingungen werden zu gegebener Zeit in der „Musikforschung“ mitgeteilt werden. Blume

Eine „Exploratory Concert Society“ hat sich mit Unterstützung des Arts Council of Great Britain in London gegründet, die es sich zur Aufgabe macht, Studienaufführungen alter, neuerer und zeitgenössischer Musik sowie einführende Vorträge in Musikwerke zu veranstalten. Die Konzerte sollen „explore unfamiliar music of all periods“. Das Winterprogramm 1948/49 reicht von Tallis, Byrd und Gibbons über Stamitz, Couperin, Reger und Busoni zu Hindemith und anderen lebenden Komponisten der verschiedenen Länder.

Blume

Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Die rühmlich bekannte holländische Gesellschaft veröffentlicht als „Deel XVII, Eerste stuk“ ihre Zeitschrift unter dem neuen Titel: „Tijdschrift voor Muziekwetenschap“ unter der Schriftleitung von Albert Smijers. Sie kündigt gleichzeitig an, daß sich ihre Zielsetzung von der ehemaligen Beschränkung auf niederländische Musik nunmehr auf die Musikforschung in vollem Umfang erweitern wird. Das erste Heft der Zeitschrift in der neuen Form enthält neben Nachrufen auf Willem Pijper und Max Seiffert Aufsätze von Jan Sicking über Daten betr. das Leben und die Werke Senfls, von John Daniskas zur Geschichte der Parodietechnik und von W. H. Lindenburg über Notationsprobleme der Gruythuyze-Liederhandschrift.

Blume

Haydn-Briefe. Das Internationale Musiker-Brief-Archiv (Berlin-Charlottenburg 2, Kantstraße 153) bereitet die erste kritische „Gesamtausgabe der Briefe Joseph Haydns“ vor, die im Werkverlag (Frisch & Pereder), Lindau/Bodensee, erscheinen wird. — Um der erstrebten Vollständigkeit so nahe wie möglich zu

kommen, werden hierdurch alle Besitzer von Briefen Haydns gebeten, Photokopien (mit Adreß-Seiten) an das I.M.B.A. einzusenden oder Meldung von ihren Beständen zu machen. Auch jeder Hinweis auf Haydn-Brief-Veröffentlichungen in Büchern, Zeitschriften und Zeitungen ist erwünscht.

Der James Tait Black Memorial Prize für die beste im Jahre 1948 veröffentlichte Biographie wurde Dr. Percy A. Scholes für sein Buch „The great Dr. Burney“ verliehen.

Ausländische Zeitschriften. Die im Oktober 1946 gegründete Galpin Society (benannt nach Francis W. Galpin, 1858—1945, dem Pionier der englischen Musikinstrumentenforschung) hat das erste Heft ihrer neuen Zeitschrift „The Galpin Society Journal“ erscheinen lassen (März 1948). Es ist „an occasional publication“, die jedoch nicht weniger als einmal im Jahre erscheinen soll. Präsident der Gesellschaft ist der Ordinarius der Musikwissenschaft an der Universität Oxford, Professor J. A. Westrup. Die Zeitschrift ist durchaus der Instrumentenforschung gewidmet und hat die Absicht „to pool the results of research into the history of old instruments and to provide a platform for anyone who has anything of interest to say on the subject“, wie der Präsident im Vorwort ausführt. Heft 1 (72 Seiten) enthält Aufsätze über Galpin, James Talbot's Manuskript, Frühe Orchester, Klavierstimmung, Entstehung des Kontrabasses und die Zither in der englischen Musik, sowie Mitteilungen, Besprechungen usw. Schriftleiter ist Mr. R. Thurston Dart, 7 Adams Road, Cambridge. Mitglieder erhalten die Zeitschrift kostenlos; der Jahresbeitrag beträgt 1 guinea. Eine Würdigung des ersten Heftes wird später zusammen mit einem Bericht über englische Musikzeitschriften erfolgen.

— Von dem „Journal of the American Musicological Society“ ist inzwischen Heft 2 (Sommer 1948) erschienen (vgl. „Musikforschung“, Heft 1, S. 80). Das Heft enthält u. a. einen ausführlichen Aufsatz über „Cicero als Musiker“. Auch die amerikanischen Zeitschriften sollen in der „Musikforschung“ zu gegebener Zeit in einem zusammenfassenden Bericht gewürdigt werden.

Bl.

Deutsche Sektion der Internationalen Bach-Gesellschaft. In Zusammenhang mit dem IV. Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel trat eine Reihe von führenden Musikforschern mit den anwesenden Vertretern der Internationalen Bach-Gesellschaft zusammen, um über die Bach-Pflege in Deutschland zu beraten.

Es wurde einmütig beschlossen, eine deutsche Sektion der Internationalen Bach-Gesellschaft zu gründen, zu deren Präsidenten Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., zu deren Vizepräsidenten Prof. D. Dr. Christhard Mahrenholz, Hannover, bestellt wurden.

Die Aufgabe der deutschen Sektion wird es sein, in Zusammenarbeit mit der Neuen Bach-Gesellschaft die Pflege der Bach'schen Kunst zu fördern und insbesondere für eine würdige Gestaltung der Bach-Feiern zu sorgen.

Zum Arbeitsgebiet der Gesellschaft gehören auch Urtextausgaben geeigneter Werke Bach's für den prak-

tischen Gebrauch, Veröffentlichungen zur Bach-Forschung und Neudruckhervorragender Bach-Literatur. Der Mitgliedsbeitrag beläuft sich auf DM 6.— jährlich. Für diesen Betrag erhalten die Mitglieder Veröffentlichungen in entsprechendem Wert. Anmeldungen bei dem Schatzmeister der Gesellschaft: Dr. Bernhard Sprenkel, (20a) Hannover, Glünderstr. 8.

Herr Karl-Heinz Frié-Gade, Leipzig S 3, August Bebel-Str. 5, sucht für eine Biographie Max Reinhardts genaue Titelangaben der selbständigen Literatur über Max Reinhardt und des „Deutschen Theaters Berlin“ sowie der größeren Artikel in Zeitungen, Zeitschriften und Fachzeitschriften zum gleichen Thema. Außerdem bittet er um Angaben über Reinhardts Opern-Inszenierungen u. Kritiken zu solchen Inszenierungen. Besonders erwünscht sind ihm etwaige Bildwiedergaben.

Die für dieses Heft vorgesehene Besprechung von Jacques Handschin „Der Toncharakter“ mußte zurückgestellt werden, da der Rezensent angesichts der Bedeutung des Buches eine sehr eingehende Würdigung vorbereitet.

Auf Beschluß des Vorstandes der Gesellschaft für Musikforschung übernimmt von Jahrgang 2, 1949, ab Professor Dr. Hans Albrecht die Schriftleitung der Zeitschrift „Die Musikforschung“. Die Anschrift der Schriftleitung bleibt unverändert.