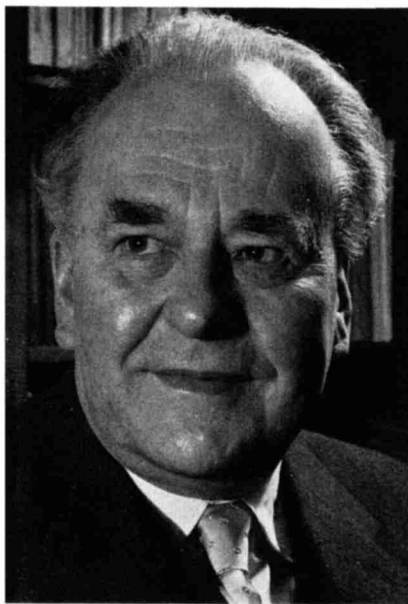


Wilibald Gurlitt zum Gedächtnis

VON REINHOLD HAMMERSTEIN, HEIDELBERG

Völlig überraschend ist am 15. Dezember 1963 der emeritierte ordentliche Professor der Musikwissenschaft Wilibald Gurlitt nach kurzer, schwerer Krankheit verstorben. Bis zuletzt schien er voll ungebrochener Lebenskraft und wie eh und je voller wissenschaftlicher und organisatorischer Pläne, die er mit lebhafter Rede zu entwickeln wußte. Seltsam unwirklich und schwer lösbar mutet darum die Aufgabe an, über diesen Mann, sein Leben und Werk als über etwas endgültig Abgeschlossenes einen Nekrolog zu schreiben. Den Tod selbst werden wir nie ganz verstehen, allenfalls vermögen wir zu begreifen, was wir verloren haben — und auch dies erst in größerem zeitlichem Abstand. Darum kann auch hier nur ein erster Umriß jenes komplexen Bildes versucht werden, das — in Analogie zu Gurlitts eigenem Aufsatz über seinen verstorbenen Lehrer Hugo Riemann¹ — heißen müßte: „Wilibald Gurlitt und die Musikgeschichte“².



Aufnahme: Willy Pragher

Ein schwerer Verlust für die deutsche und darüber hinaus die internationale Musikwissenschaft! Der Name Wilibald Gurlitt hatte und hat weithin hallenden Klang im Reiche der Musik und des Geistes, bei Musikhistorikern, Musikern, Musikerziehern aller Grade ebenso wie im Verband der geisteswissenschaftlichen Universitätsdisziplinen in aller Welt. Ja, es schien schon von seinem bloßen Namen etwas von jener geradezu barocken Fülle und Leuchtkraft auszugehen, die den ganzen Menschen kennzeichnete.

Lebendigkeit und Feurigkeit kennzeichneten nicht nur den Menschen Gurlitt, sondern auch sein Forschen und Lehren. Wie sehr erkannte er die Gegenwärtigkeit auch des Vergangenen, der Geschichte, wie verstand er es, Geschichtliches zu vergegenwärtigen, wie sehr fühlte er sich als Lebender immer wieder herausgefordert von dem geheimnisvollen und unauslotbaren Wirkungszusammenhang von Geschichte und Gegenwart, angefangen von den Grundfragen unseres Faches bis in alle seine Teilgebiete hinein!

¹ Vgl. *Hugo Riemann und die Musikgeschichte*, ZfMw I, 1919.

² Für eingehendere biographische und bibliographische Angaben verweise ich auf den von ihm selbst verfaßten Artikel *Gurlitt* in Riemann, *Musiklexikon* 121959, Bd. I.

Wilibald Gurlitt wurde am 1. März 1889 in Dresden geboren. Sein Vater war der Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt, dessen Arbeiten seinerzeit für ein positives Verständnis der Barockarchitektur und -kunst bahnbrechend waren. So lag schon vom Vater her in dem sich der Musik und der Musikgeschichte zuwendenden Sohn eine besondere Disposition für die Durchdringung und Neubewertung der Musik des Barockzeitalters, die lebenslang eines seiner Hauptinteressengebiete, ja eine Art historische Wahlheimat blieb. Schon die Dissertation über Michael Praetorius, mit der er bei Hugo Riemann in Leipzig 1914 promovierte, schlägt dieses Thema an. Neben Hugo Riemann, dessen Assistent er in Leipzig war, nennt er selbst Philipp Wolfrum und Arnold Schering als Lehrer, auf musikpraktischem Gebiet wurde neben E. Warwas (Violine) vor allem der Leipziger Thomaskantor und -organist Karl Straube, mit dem ihn lebenslange Freundschaft verband, für ihn vorbildlich. Philosophische, psychologische und historische Studien bei Windelband, Spranger, Wundt, Oncken vermittelten jene Weite des Horizontes und der Fragestellungen, die den Grund zur Gurlittschen Konzeption der Musikwissenschaft als Geistesgeschichte legten. Im ersten Weltkrieg geriet er in französische Gefangenschaft, wurde in die Schweiz ausgetauscht, wo er internierten Lehrern Musikunterricht erteilte. 1919 ging er nach Freiburg i. Br. und wurde dort 1920 planmäßiger a. o. Professor. Hier baute er aus kleinen Anfängen das Musikwissenschaftliche Seminar auf, in dem sich eine große Schar von deutschen und ausländischen Schülern um ihn versammelte. Durch Gurlitt wurde die Freiburger Schule mit ihrer ganz spezifischen Fragestellung und Forschungsrichtung ein fester Begriff. Ihren unvergeßlichen Rahmen hatte sie, in unmittelbarer Nachbarschaft mit dem archäologischen und kunstgeschichtlichen Seminar, im Gebäude der alten barocken Universitätsbibliothek, mit seinen wuchtigen Mauern, dem schön geschwungenen Treppenhaus und dem Blick über die Dächer der alten Stadt. Es wurde 1944 ein Raub der Flammen. 1937 von den Nationalsozialisten amtsenthoben, wurde Gurlitt 1945 rehabilitiert und blieb, nach einer Gastprofessur an der Universität Bern und nach einer Ablehnung einer Reihe von Rufen an andere Universitäten, neben Hermann Zenck († 1950) Ordinarius in Freiburg. 1958 wurde er emeritiert.

Als im Jahre 1946 durch die Initiative und unter der Direktion von Gustav Scheck die Freiburger Staatliche Hochschule für Musik gegründet wurde, war Gurlitt mit seinem feurigen Interesse auch für die Musikpraxis und -erziehung ein begeisterter Geburtshelfer. Bis zuletzt war er dort Ehrensator und nahm tätigen Anteil, vor allem an der Schulmusikerausbildung, deren musikgeschichtlicher Teil nach seiner Überzeugung nur an einer Universität erfolgen könne. Die Sätze, die er 1953 an die maßgebenden Stellen schrieb, sind heute mehr denn je wegweisend und gültig: *„Der Musikunterricht an den Schulen beschränkt sich nicht auf Unterweisung im Singen und Spielen, sondern soll die geistigen Werte der Musik . . . lebendig und fruchtbar machen. Die Mitte des Unterrichts bildet das heute lebendige Kunstwerk jeder bedeutsamen Richtung in Geschichte und Gegenwart. In der gegenwärtigen Krise unserer Musikkultur wird vom Musiklehrer, der seinem Kollegen in Bildung und Stellung ebenbürtig sein soll, ein Rüstzeug an musikologischem Wissen, musikgeschichtlichem Verständnis und verantwortlicher musika-*

lischer Urteilsbildung verlangt . . . , das nur in einer wissenschaftlichen Fachausbildung aus erster Hand zu gewinnen ist . . .“³.

Gurlitt war ferner Ehrendoktor der Theologischen Fakultät Leipzig, Leiter der Musikgeschichtlichen Kommission der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, sowie Mitglied zahlreicher musikwissenschaftlicher und musikalischer Gesellschaften. Im Jahre 1952 rief er das alte *Archiv für Musikwissenschaft* wieder ins Leben. Dessen Doppelnummer anlässlich des 70. Geburtstages 1959 wurde eine imponierende Festschrift, die Zeugnis ablegte für die Wertschätzung und weitreichende wissenschaftliche Wirkung des Gelehrten. Bis in die letzte Zeit beschäftigte ihn die völlig veränderte 12. Auflage des Musiklexikons seines Lehrers Hugo Riemann in drei Bänden. Indes sollte er nur noch das Erscheinen der beiden ersten Bände (1959 und 1961) erleben.

Die großen Themen der Musikforschung im 19. Jahrhundert waren die Universalgeschichte der Musik, die Heroengeschichte großer Meister und die Geschichte der musikalischen Technik und Formen, wobei die Fragestellungen und Methoden sich meist gegenseitig ausschlossen. Die Zeit seit der Jahrhundertwende war demgegenüber gekennzeichnet durch kritische Quellenforschung, durch das Studium und die Bereitstellung der musikalischen Denkmälerreihen und Gesamtausgaben. Die geistige Krise nach dem ersten Weltkrieg, die Erschütterung der alleinigen Geltung der romantischen Musik durch die Moderne, die Fragwürdigkeit einer normativen Ästhetik, die allenfalls der klassisch-romantischen Musik entsprach und die für andere Epochen (auch die nachromantische) keine Geltung haben konnte, drängten jedoch zu einer neuen Besinnung auf Grundlagen und Methode musikgeschichtlicher Forschung überhaupt.

Hier setzten Gurlitts Bemühungen ein. Zur Erhellung der eigenen, gegenwärtigen wissenschaftlichen Situation befragte er die Geschichte des Faches selbst in eindringenden eigenen Arbeiten, sowie in von ihm angeregten historiographischen Arbeiten von Schülern, u. a. über Forkel, Fétis, Ambros, Riemann. Hier wurde die nie ganz aufhebbare Spannung, die immer wieder neu zu suchende Synthese zwischen historischer und systematischer Musikforschung erkannt und durchdacht, ebenso wie die Zeit- und Epochengebundenheit, die Gegenwartsbedingtheit jeglicher geistigen Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe der Vergangenheit. Musikgeschichte erwies sich nicht als etwas ein für allemal Abgeschlossenes, als Kette von Tatsachen, sondern als spezifischer Wirkungszusammenhang von Vergangenheit und Gegenwart, als eine für jede Gegenwart neu zu beantwortende Frage, als ein immer wieder neu zu entwerfendes Bild.

Diese Bedingtheit gilt aber nicht nur für die musikalische Geschichtsschreibung, sondern erst recht für ihr Objekt, die Musik selbst, ihre Epochen und Stile. Gurlitt machte radikal ernst mit dem an sich nicht völlig neuen Gedanken, daß jede Epoche aus ihr selbst, aus ihrem Musikbegriff heraus verstanden werden müsse. Davon zeugen seine eigenen wie seiner Schüler Arbeiten zur Musikanschauung, die von Augustinus und Boethius über Isidor von Sevilla, die mittelalterlichen Theoretiker, die deutsche Reformation bis in den deutschen Barock und darüber hinaus bis ins

³ Vgl. Kongreßbericht Bamberg 1953, Kassel 1954, S. 37.

19. Jahrhundert reichen. Musikanschauung, das will sagen: die aller klingenden Musik vorgängige, jedoch ihr zugrunde liegende und in sie eingegangene geistige Deutung von Musik und Musizieren einer Epoche überhaupt als einer letzten Verhaltensweise gegenüber der Welt der musikalischen Erscheinungen. Sie ist kein abgetrennter, mehr oder weniger unverbindlicher Überbau über der „eigentlichen“ Musik, sondern lebt in ihr, ja ist geradezu Fundament der Musikpraxis. Sie weist zugleich auf ein bestimmtes Weltbild und wandelt sich mit diesem. Damit erhob Gurlitt die Musikgeschichte erst recht eigentlich in den Rang einer Geisteswissenschaft. An Stelle einer einzigen, verabsolutierten und für die gesamte Musikgeschichte geltenden, d. h. ahistorischen Ästhetik tauchte die Vielheit ganz verschiedener, eigengesetzlicher Musikanschauungen und Ästhetiken in der abendländischen Musikgeschichte auf. Und erst von ihnen aus läßt sich überhaupt sinnvoll die Frage nach dem Ganzen selbst stellen.

Es gehört zu Gurlitts bleibenden Leistungen, den Gedanken der Eigenständigkeit historischer Musikepochen auch auf die Klanglichkeit der Musik selbst konsequent angewandt und nach den epochalen Klangstilen und -idealen gefragt zu haben, sowohl erkenntnistheoretisch-historisch als auch schließlich praktisch experimentierend. Hier erst wurde mit dem Postulat der Treue gegen das Original, auch im Klangbild, Ernst gemacht. Der von Gurlitt eigentlich erst begründete Zweig der Klangforschung mit seiner in Analogie etwa zu Wölfflins These von der Kunstgeschichte als einer Geschichte des Sehens erhobenen Forderung nach einer Geschichte des Hörens sollte für die wissenschaftliche Erkenntnis wie für die Wiederbelebung der alten Instrumente und Aufführungspraktiken von großer, heute jedem Musikfreund bekannter Bedeutung werden. Hinter ihr stand dabei nicht historische Pedanterie, sondern die Auffassung, daß die (historische, originale) Klanglichkeit einer Musik ihr wesensmäßig zugehöre, daß sie nicht zufällig oder auswechselbar sein könne, daß der Klang integraler Bestandteil des Stils sei.

Die bahnbrechenden, bis in die Klangwelt des gotischen Mittelalters reichenden praktischen Versuche und Vorführungen alter Musik, die Gurlitt mit seinem Freiburger Collegium musicum schon Anfang der zwanziger Jahre veranstaltete, sind in ihrer weitausstrahlenden Wirkung selbst schon ein Stück Musikgeschichte geworden. Freilich wäre es falsch, Gurlitt mit gewissen Auswüchsen auf diesem Gebiet zu identifizieren. Ihm kam es auch hier immer zuerst auf die wissenschaftliche Erkenntnis an.

Den bedeutendsten Beitrag zur Klangforschung lieferte er mit dem von der Firma Walcker in Ludwigsburg durchgeführten Bau der „Praetoriusorgel“ im alten Freiburger Seminar. Diese Rekonstruktion folgte der ersten Musterdisposition in der *Organographia (Syntagma Musicum II 1619)* des Michael Praetorius. Sie wurde 1921 von keinem Geringeren als Karl Straube eingeweiht. Der in ihr aufleuchtende Klang der frühbarocken deutschen Musik muß damals wie eine Offenbarung gewirkt haben. Von dieser Orgel empfing die moderne Orgelbewegung entscheidende Impulse bei ihrem Bemühen, den alten, eigenständigen Orgelklang mit seinen charaktervollen Registern, seiner Durchhörbarkeit und seinem chörigen Aufbau an der Stelle des, wie man empfand, entarteten, verschwommenen Orgelklangs des 19. Jahrhunderts zu setzen, d. h. die Orgel, wie Gurlitt selbst es gern formulierte,

„in die alte Heimat ihres Wesens zurückzurufen“. Gurlitt schrieb eine große Zahl von Arbeiten zu diesem seinem „Orgelpunkt“. Die heute sich wieder vernehmlicher meldende Kritik im Zusammenhang mit einer kritischen Besinnung auf die Interpretation alter Musik überhaupt beweist indes nur Gurlitts eigene Erkenntnis, daß die Rezeption und Begegnung mit der Musikgeschichte immer in Fluß ist, auch wo sie vielleicht über ihn selbst hinweggehen wird. Die alte Orgel wurde 1944 beim Luftangriff auf Freiburg vernichtet. 1954/55 wurde durch Gurlitts Initiative und mit den Mitteln einer Stiftung von Dr. T. M. Mellon (Pittsburgh) in der Aula der Universität von der Firma Walcker (Ludwigsburg) eine neue Praetoriusorgel errichtet (27 Stimmen auf 2 Manualen und Pedal, Rückpositiv, Schleifladen, mechanische Traktur und mitteltönige, „praetorianische“ Temperatur).

In dieselbe Richtung der Erfassung einer Epoche aus ihr selbst heraus gehören schließlich — nach „Musikanschauung“ und „Klangideal“ — die weit angelegten Forschungen und Planungen zu einem terminologischen Handwörterbuch der Musik, das dazu beitragen sollte, die musikgeschichtlichen Phänomene mit den ihnen eigenen und gültigen Begriffen anzusprechen und aus ihrem jeweiligen Bedeutungshorizont heraus zu verstehen.

Bei aller Betonung der Eigenständigkeit musikgeschichtlicher Epochen huldigte Gurlitt jedoch niemals einem nur relativierenden Historismus. Immer wieder fragte er, gleichsam kontrapunktierend, nach dem Ganzen, nach der Kontinuität der abendländischen und insbesondere der deutschen Musikgeschichte. Sie formte sich ihm zu einem scharf umrissenen Bild. Manchem von uns mag es scheinen, als ob es überhaupt das letzte geschlossene Bild der deutschen Musikgeschichte gewesen sei, das wir in dieser Einheitlichkeit schon nicht mehr ganz nachvollziehen können. Es ist etwa bestimmt durch die Achse: Musik der Reformationszeit, protestantischer Barock, Bach, Beethoven, Brahms, Reger, Hindemith. Deutsche Musikgeschichte ist ihm ein homogenes Ganzes, in dem Geschichte und Gegenwart übergreifend aufgehoben sind. Von diesem Tenor-cantus-firmus der deutschen Musik ging er, gleichsam als einem fundamentum relationis, nach allen Seiten, seine spezifische Universalität, aber auch seine überhistorischen Maßstäbe gewinnend. Sie galten ihm auch für die Gegenwart und ihre tätige Mitgestaltung, ganz im Sinne seines Postulates, daß die Wissenschaft der Musikgeschichte niemals bloße Fachgelehrsamkeit, sondern eine lebendige Macht im Musikleben der Gegenwart sein solle. Leider ist es Gurlitt nicht mehr vergönnt gewesen, dieses sein Bild zusammenfassend darzustellen. Es tritt jedoch demjenigen eindrucksvoll entgegen, der sich die Mühe macht, die meisterhaften Komponisten-Artikel im neuen Riemann-Lexikon zu lesen, etwa in der Folge: Walter, Praetorius, Schütz, Bach, Beethoven, Brahms, Reger, Hindemith.

Und so scheint es dem Betrachter mehr als nur ein Zufall zu sein, daß der Gurlitt befreundete und in vielem so ähnliche Paul Hindemith kaum vierzehn Tage nach ihm gestorben ist (28. XII.). Zu ihm hat er sich von Anfang an immer wieder bekannt. So wie Spitta sich 1892 zu Brahms bekannt habe, so „möchte ich heute (für mich), wenn nicht Max Reger, so Paul Hindemith sagen, auch auf die Gefahr hin, daß die Dodekaphonisten mich für einen Neoklassizisten halten“, bekannte er 1953 auf dem Bamberger Kongreß⁴. Was er aber in dem modernen

⁴ A. a. O., S. 36 f.

Zeitgenossen verkörpert sah, hat er in seinem Lexikon-Artikel über Hindemith in Sätzen formuliert, die wie eine Quintessenz und ein Vermächtnis seiner selbst anmuten:

„In Hindemiths Künstlertum lebt etwas von der Art der alten Meister, von jener ungebrochenen Einheit des Handwerkers, Technikers und schöpferischen Künstlers . . . (Die) Urwüchsigkeit seiner musikalischen Schaffenskraft, die unbedingte Redlichkeit seiner im Ethischen wurzelnden Persönlichkeit und die in strenger Schulung erworbene Meisterschaft bewahrten seine Kunst in allen ihren Wandlungen davor, ins Bodenlose eines spielerischen Artismus abzugleiten . . . Zuwider ist ihm, was an freischwebende l'art pour l'art-Gesinnung oder gar an Literatengeist in Musik und Musizieren erinnert. Das Könnerrische auf dem goldenen Boden des Handwerks' sowie Auftrag und Dienst bedeuten ihm die starken Wurzeln seiner Kunst . . .“

Brahmsiana

Der Nachlaß der Schwestern Völckers

VON SIEGFRIED KROSS, BONN

„Nur gar zu herzlich und zudringlich (ist) die Erinnerung an jene frühere Zeit – an welche denke ich lieber zurück? und voraus sehe ich keine Schönerer!“. Mit diesen Worten charakterisiert der auf dem Höhepunkt des Lebens stehende Brahms jene Zeit seiner Studienjahre und seines frühen Schaffens, die er meist in Hamburg verbrachte, und vor allem eine Episode daraus, die für seine praktischen Erfahrungen und seine Arbeit so ungemein fruchtbar war: die Chorarbeit mit seinem Hamburger Frauenchor. Obwohl Hübbe¹ bereits 1902 auf diese Zeit mit dem HFC, wie er sich nannte, hinwies und z. B. die reizend altertümelnden Satzungen, das *Avertimento*², abdruckte, die Brahms seinem Chor gab, blieb das Interesse an dem, was der Komponist mit diesem Frauenchor gesungen hat, bis heute gering. Man beschränkte sich darauf, in der Arbeit mit dem HFC eine biographisch amüsante Randerscheinung zu sehen, die für seine Gesamtentwicklung kaum von Bedeutung war. Erst 1952 legte Sophie Drinker³ eine umfangreiche Spezialstudie über Brahms und seine verschiedenen Frauenchöre, insbesondere den HFC, vor, in der sie erstaunlich viel Neues oder nur auszugsweise bekanntes Material bot; aber ihr Interesse galt mehr der soziologischen Seite des ganzen Komplexes, und der musikwissenschaftliche Aspekt blieb auch weiter im Hintergrund. So bezog Werner Morik⁴ die zahlreichen von Brahms für Frauenchor bearbeiteten Volkslieder gar nicht in seine Untersuchungen

¹ Walter Hübbe: *Brahms in Hamburg*. Hamburgische Liebhaber-Bibliothek, hrsg. v. Alfred Lichtwark. Hamburg 1902.

² Vgl. auch Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Berlin 41921. Band I, S. 407 ff; Richard Litterscheid: *Johannes Brahms in seinen Schriften und Briefen*. Berlin 1943. S. 175 f; Walter und Paula Rehberg: *Johannes Brahms*. Zürich 1947. S. 110 u. a.

³ Sophie Drinker: *Brahms and his Women's Choruses*. Merion 1952.

⁴ Werner Morik: *Johannes Brahms und sein Verhältnis zum deutschen Volkslied*. Diss. Göttingen 1953. Vgl. dazu Siegfried Kross: *Zur Frage der Brahms'schen Volksliedbearbeitungen*. Musikforschung XI, 1958, S. 15.

ein. In meiner Arbeit über die Chorwerke⁵ wurde wohl zum ersten Male der Versuch unternommen, die künstlerische Bedeutung der Arbeit mit dem Hamburger Frauenchor für Brahms' eigenes Schaffen anzugehen. Allerdings waren mir damals nur in geringem Ausmaß die musikalischen Quellen aus dem Kreis des Hamburger Frauenchors zugänglich.

Brahms pflegte seine Volksliedbearbeitungen in Partitur bei den Chormitgliedern umlaufen zu lassen⁶, die sich dann ihre Stimmen selbst ausschrieben und in Stimmenheften sammelten. Von diesen Stimmbüchern des Hamburger Frauenchors sind nur verhältnismäßig wenige nachgewiesen: vier aus dem Besitz von Friedchen Wagner, eine Anzahl weitere aus dem Nachlaß der Franziska Meier. Diese Bücher befinden sich heute im Besitz von Frau Sophie Drinker in den USA und waren mir bisher nur in Auszügen zugänglich. Darüber hinaus wurden in der Literatur zehn Hefte aus dem Nachlaß der Schwestern Völckers genannt, waren jedoch damals ebenfalls nicht einzusehen. Durch das freundliche Entgegenkommen der Erben ist jetzt die Auswertung desjenigen — nur noch kleinen — Teils aus diesem Nachlaß möglich, der den Krieg und die Folgeschäden überdauert hat. Den jetzigen Besitzern sei dafür hier ausdrücklich gedankt.

Natürlich muß die Zahl solcher Stimmenhefte ursprünglich sehr viel größer gewesen sein, ist doch schon für die erste Probe des Chors am Montag, dem 6. Juni 1859, im elterlichen Hause der Schwestern Wagner die Teilnahme von 28 Stimmen belegt, und in seiner Blütezeit hatte der HFC mindestens 40 Mitglieder. Aber sie sind nur zum Teil namentlich bekannt, und außerdem gab es neben dem und innerhalb des HFC weitere Sondergruppen, deren Verhältnis zueinander durchaus nicht ganz geklärt ist. Da ist also einmal die schwierige Frage nach dem Repertoire dieser Gruppen, wie weit es sich einfach mit dem des HFC deckte, oder wie weit etwa die Stimmenhefte der Mädchen, die dem großen Chor und daneben einer Sondergruppe angehörten, auch Stücke enthalten, die gar nicht im Repertoire des großen Frauenchors vorkommen.

Sophie Drinker hat als erste nachdrücklich darauf hingewiesen, daß neben dem HFC, der montags früh probte, auch noch ein kleinerer Kreis bestand, in dem Volkslieder dreistimmig gesungen wurden, so daß das Repertoire vierstimmiger Volksliedbearbeitungen, das die Stimmenhefte zeigen, für den großen Chor bestimmt gewesen sei, die dreistimmigen Bearbeitungen jedoch für die kleinere Gruppe. So klar ist die Bestimmung der dreistimmigen Sätze jedoch keineswegs: bereits im Sommer 1856 hatte Friedchen Wagner, die Brahms bei ihrem Vetter Otten kennengelernt und — mit Unterbrechungen durch Brahms' Abwesenheit — bei ihm Klavierstunde hatte, ihn darum gebeten, für sie und ihre beiden Schwestern Thusnelda und Olga Volkslieder für drei Frauenstimmen zu setzen. Brahms kam diesem Wunsche nach, und hierher stammen die ersten seiner Volksliedbearbeitungen für drei Frauenstimmen; mit dem späteren HFC, der sich erst drei Jahre später bildete, hatte das zunächst noch gar nichts zu tun.

Über den Hamburger Frauenchor und seine Entstehung sind wir — abgesehen von den Stimmenheften — durch die Aufzeichnungen einiger seiner Mitglieder

⁵ Siegfried Kross: *Die Chorwerke von Johannes Brahms*. Berlin 1958, 21963.

⁶ Vgl. dazu u. a. Briefwechsel Bd. IV, S. 101.

unterrichtet, so von Franziska Meier⁷, Friedchen Wagner⁸, Susanne Schmaltz⁹ und Marie Völckers¹⁰. So unmittelbar nun aus diesen verschiedenen Erinnerungen das Leben des HFC mit seinen Statuten, seinen Proben, seinem Vereinsabzeichen (drei ineinander verschlungene Kreise mit den Buchstaben HFC und darübergelegt ein vierter mit einem B — für Brahms) und der romantischen Schwärmerei der jungen Mädchen für Brahms spricht, so macht gerade diese sehr persönliche Schwärmerei es nicht immer leicht, den Anteil der einen am Leben des HFC aus den Memoiren einer anderen zu beurteilen. Schon Geiringer vermutete¹¹, „daß die Bekanntschaft mit Brahms auf die Schicksale mancher Mädchen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat“. So seien Marie Reuter und Laura Garbe unverheiratet geblieben; von der letzteren ist aus einem Brief von Elise Brahms an ihren Bruder (Geiringer, a. a. O.) belegt, daß Brahms sie Elise gegenüber häufig als ihre zukünftige Schwägerin bezeichnet hat. Von der erst 1873 verheirateten Marie Völckers erzählt eine durchaus glaubhafte Familientradition, daß Brahms ihr einst einen Heiratsantrag gemacht habe, und bekannt ist auch seine Zuneigung zu Berta Porubsky. Dazu kommt, daß die bekannten Memoiren aus zwei Gruppen innerhalb des HFC stammen: Sophie Drinker bringt u. a. die Memoiren Friedchen Wagners, Hübbe (s. Anm. 1) war mit der Familie Wagner — durch Friedchens jüngere Schwester Thusnelda — verwandt. Franziska Meier (s. Anm. 7) dagegen bildete mit ihrer Schwester Camilla und Susanne Schmaltz (s. Anm. 9) eine weitere Gruppe innerhalb des Chores, die „drei Krähen“, die zwar erst später zum HFC stießen, aber ihr Verhältnis dazu sehr ausgeprägt persönlich erlebten und erzählten.

Auf diese Weise blieben für unser Bild dieses Hamburger Kreises um den jungen Brahms die Schwestern Völckers ziemlich im Hintergrund, obwohl gerade sie im HFC mit die engste Verbindung zu Brahms hatten und sie außerdem die einzigen zu sein scheinen, die auch später noch ständig in persönlichem Verhältnis zu ihm standen. Gerade ihr Nachlaß war mir jedoch seinerzeit nicht zugänglich und kann jetzt nur noch in durch Kriegsfolgen stark vermindertem Umfang vorgelegt werden. Leider haben Betty und Marie Völckers keine persönlichen Aufzeichnungen über die Zeit des HFC hinterlassen, wenn man von einigen brieflichen Äußerungen absieht, die Kalbeck mitteilt. Daß sie schon an jenem dreistimmigen Volksliedersingen bei Wagners teilgenommen haben, ist wenig wahrscheinlich; überhaupt scheint dies noch kaum mehr als familiären Charakter gehabt zu haben und kann nur bedingt als Vorläufer des HFC gelten, zumindest führt keine Entwicklung von daher zu dem großen Chor, wie man aus Friedchen Wagners Memoiren entnehmen könnte.

Daß Friedchen Wagner als Klavierschülerin des jungen Brahms die früheste und zunächst engste Bindung zu ihm hatte, steht fest; bei Wagners fanden zumeist die Chorproben statt, und nur sie spielt auch eine Rolle im Briefwechsel mit Clara Schumann (Bd. I, S. 264). Fraglos ist sie auch eine der treibenden Kräfte des Frauenchors gewesen, das wird durch Brahms' Briefe selbst belegt und ergibt sich

⁷ Brahms-Erinnerungen von Frau Wasserbaudirektor Lentz geb. Meier. Jahrbuch der Gesellschaft der Hamburger Kunstfreunde VIII, S. 41, Hamburg 1902.

⁸ Auszugsweise bei Sophie Drinker a. a. O.

⁹ Susanne Schmaltz: *Beglückte Erinnerung. Lebenslauf eines Sonntagskindes*. Dresden und Leipzig 1925. Vgl. auch Franziska Meier a. a. O., S. 43.

¹⁰ Brieflich an Kalbeck. s. d. I, S. 361 u. a.

¹¹ Karl Geiringer: *Johannes Brahms*. Zürich/Stuttgart 1955. S. 74.

schon daraus, daß die Proben meist in ihrem Elternhaus stattfanden. Daneben traten aber von Beginn der Probenarbeit des *HFC* an die Schwestern Völckers, Elisabeth (Betty) und Marie, in engere Beziehung zu Brahms, als man das aus der Memoiren-Literatur entnehmen kann, zumal Franziska Meier und die etwas oberflächlichen Memoiren der Susanne Schmaltz das Verhältnis zu Brahms sehr stark auf ihre Person zentrieren.

Betty Völckers gehörte zu jener Gruppe von Mädchen, die am 19. Mai 1859 unter Graedener eine von ihm komponierte Motette bei einer Hochzeit in der Michaeliskirche sang, wobei Brahms die Orgel spielte. Bei dieser Gelegenheit entstand bekanntlich der Plan, unter Brahms' Leitung dessen Kompositionen zu singen; die Schwestern Völckers waren also von Anfang an dabei¹²; Marie, die jüngere der beiden Schwestern, erhielt ebenfalls von Brahms Klavierunterricht, gelegentlich kamen die jungen Mädchen auch im Hause Völckers zusammen. — Innerhalb des *HFC* bildete sich bald ein kleinerer Kreis von Damen, mit denen Brahms Volkslieder sang, die er dreistimmig bearbeitet hatte; und auch hier waren die Schwestern Völckers dabei. Bedeutsamer in künstlerischer Hinsicht wie für ihre Verbindung zu Brahms war ihre Mitwirkung in einem Damenquartett, das sie zusammen mit Laura Garbe und Marie Reuter bildeten; das ist nun gerade jener Kreis, von dem schon Geiringer annahm, daß sein enges Verhältnis zu Brahms für die Lebensschicksale der beteiligten jungen Mädchen entscheidend geworden ist. Und die Geschwister Völckers selbst heirateten beide aus Hamburg gebürtige Musiker: Betty 1868 den Geiger Otto von KönigsLöw, der viel mit Clara Schumann und Brahms konzertierte, und Marie 1873 John Böie, der in Brahms' frühen Hamburger Konzerten als Geiger mitgewirkt hatte, mit ihm auch auswärts öffentlich auftrat und mit seinen Aufführungen das Streichsextett op. 18 in Hamburg durchsetzte.

Als Brahms Ende Mai 1860, nachdem er Clara Schumann in Hamburg seinen Chor und die für ihn geschriebenen Sätze vorgeführt hatte, mit ihr zum Niederrheinischen Musikfest nach Düsseldorf fuhr, war auch das Quartett dabei; und Clara Schumann arrangierte am Rande des großen Festes im Hause ihrer Freundin Leser eine kleine Privataufführung, zu der Stockhausen, Joachim und andere Freunde geladen wurden und in der das Hamburger Quartett — mit Clara Schumann anstelle der erkrankten Marie Reuter — Brahms'sche Sätze sang. Daß das Verhältnis zwischen dem Damenquartett und Brahms nicht nur auf jungmädchenhafter Schwärmerei basierte, sondern auch er selbst durchaus innerlich berührt war, zeigt die für ihn doch sehr ungewöhnliche Tatsache, daß er sich ein Bild der vier Mädchen erbat, nachdem er 1862 nach Wien gegangen war.

Am 15. und 16. Januar 1861 konzertierte Clara Schumann in Hamburg und Altona unter Mitwirkung — etwas völlig Ungewöhnliches in dieser Zeit — des Brahms'schen Frauenchors. Es wurden die Frauenchöre mit Hörnern und Harfe, sowie die ersten beiden Stücke aus op. 44 gesungen. Während nun aber Brahms' Interesse an seinem Frauenchor offensichtlich nachließ, wurde das Verhältnis zu den Geschwistern Völckers noch enger: Brahms verbrachte den Sommer 1861 draußen vor der Stadt in Hamm, wo er bei der Witwe Elisabeth Roesing in der Schwarzen

¹² Vgl. dazu Kalbeck I, S. 361.

Straße ein Zimmer mietete, um in der herrlichen Umgebung ungestört arbeiten zu können. Elisabeth Roesing war eine Tante der Schwestern Völckers, und unmittelbar neben ihrem Hause, in dem Brahms wohnte, besaßen Völckers selbst ein Landhaus, in dem Brahms bei häufigen Besuchen von seiner Arbeit ausspannte. Und auf diese glückliche und fruchtbare Zeit in Hamm und den Verkehr im Hause Völckers bezogen sich auch die eingangs zitierten Worte der Erinnerung, die Brahms später dafür fand.

Im Herbst 1861 kam Clara Schumann erneut nach Hamburg, wo sie am 16. November in einem Konzert Brahms' Klavierquartett g-moll op. 25 spielte; und wiederum sang dabei der Frauenchor sechs Lieder. Jetzt aber ist sehr präzise von sechzehn mitwirkenden Damen die Rede, dem innersten Kreise also offenbar, der vom HFC mit seinen bis zu vierzig Mitgliedern noch übriggeblieben war, nachdem Brahms' Interesse sich stärker seiner produktiven Arbeit zugewandt hatte. Der Verkehr mit den Schwestern Völckers, sicher auch noch die Klavierstunden, die Marie bei ihm hatte, gingen jedoch noch das ganze Frühjahr und den Sommer 1862 weiter, die Brahms wieder in Hamm bei Frau Roesing verbrachte. Wenn Brahms sie später als seine „*sehr lieben und guten Freunde*“ bezeichnet, so wiegt ein solches Wort aus der Feder des sonst so spröden Brahms besonders schwer und spiegelt deutlich die Nähe ihrer Beziehungen in den Jahren 1861 und 1862.

Das engere Verhältnis zu Brahms hatte fraglos die jüngere der beiden Schwestern Völckers, Marie. Sie, die später den Altonaer Musikdirektor John Böie heiratete, stand mit Brahms noch bis zu seinem Tode in Briefwechsel, sie war seine Klavierschülerin und in erster Linie sie scheint sich auch um die Sätze gekümmert zu haben, die Brahms für den HFC geschrieben hatte, und sie war es schließlich auch, die mit Brahms so gut befreundet war, daß er — nach einer Familientradition — ihr gegenüber von Heiratsabsichten gesprochen hat. So nimmt es nicht wunder, daß der größte Teil der erhaltenen Brahmsiana aus ihrem Nachlaß stammt. Da sie kinderlos blieb, wurden alle Brahmsiana der Familie Völckers nach ihrem Tode bei der Familie ihrer älteren Schwester Betty, verheiratet mit Otto von Königslöw, dem ersten Konzertmeister des Gürzenich-Orchesters und stellvertretenden Direktor des Kölner Konservatoriums, vereinigt und befinden sich dort noch heute. — Im einzelnen enthält der Nachlaß, zu dem auch Autographen von Max Bruch, Clara Schumann, Joseph Joachim, Ernst Rudorff, Niels W. Gade, Victor v. Scheffel, Klaus Groth und anderen gehören, nach seiner Dezimierung in der Nachkriegszeit noch folgende Brahmsiana: 19 Briefe und zwei Postkarten sowie Fragmente von mindestens vier weiteren Briefen an Marie Völckers-Böie, ein Doppelporträt Brahms-Stockhausen mit eigenhändiger Widmung von Brahms, ein autographes Albumblatt, ein Autograph mit fünf dreistimmigen Volksliedbearbeitungen, Teile zu drei (von ursprünglich zehn) Stimmbüchern, Partiturabschriften Brahms'scher Volksliedsätze von der Hand der Marie Völckers, einige Verzeichnisse dazu, Frühdrucke der Klavierwerke op. 1 bis op. 9 mit zahlreichen Bleistifteintragungen, die Originalausgabe des Klavierquartetts op. 25, ebenfalls mit handschriftlichen Eintragungen, ein Poesiealbum mit Eintragungen von Mitgliedern des HFC und einen Brief Friedchen Wagners, sowie die eine von zwei Zeichnungen, die Jean Joseph Bonaventure Laurens in Düsseldorf von dem jungen Brahms machte. Marie Völckers erhielt die häufig

faksimilierte^{12a} Studie von Clara Schumann zum Geschenk; ihre Echtheit steht also außer Frage, obwohl sie nicht signiert ist und die Aufschrift von späterer Hand stammt, wobei im Datum und in der Schreibweise des Namens ein Irrtum unterlief.

Der vorliegende Briefwechsel zwischen Brahms und Marie Völckers beginnt im Jahre 1872, zehn Jahre nach den Sommern in Hamm und Brahms' erstem Weggang nach Wien. Daß in der Zwischenzeit auch schon korrespondiert wurde, ist zwar möglich, aber doch wenig wahrscheinlich, wenn man den ältesten der erhaltenen Briefe ansieht. Vielleicht aber hat man in der zehnjährigen Unterbrechung ihrer Beziehungen zwischen Brahms' Weggang und dem ersten Brief Mariens ein Abstandsuchen zu sehen, nachdem Brahms sich wohl einmal mit Heiratsgedanken getragen hatte. — Die Reihenfolge der Briefe ist zum Teil aus dem Inhalt erschlossen, die Fragmente ließen sich nicht mehr zuordnen.

I.

Juni 72.

Werthes Fräulein,

Von Herzen danke ich Ihnen für Ihre freundlichen Zeilen die mich recht innig alter, guter Zeiten gedenken ließen. Umso dankbarer bin ich, da ich höchst selten aus meiner Vaterstadt etwas höre, außer von den Meinen so gut wie nie. Daß ich Sie bei meiner letzten Anwesenheit nicht sah war mir recht sehr leid denn eine Wohltat war es mir [gestrichen: alte] liebe bekannte Gesichter zu
1v sehen in jener / Zeit die wohl einen recht ersten Abschnitt in meinem Leben bedeutet.

Ich wünschte Ihre Reisen führten Sie einmal hierher nach Baden wo ich jetzt alljährlich den Sommer zubringe. Es würde Ihnen höchst behaglich sein in unsrer kleinen Colonie draußen in Lichtenthal! Sie sollten sich einmal von Köln aus anmelden, die schöne Reise lohnt sich u. hier ist es prachtvoll schön.
2r Grüßen Sie doch unsre gemein-/samen Freunde in Hamburg Haben Sie nodimals besten Dank u. seien Sie herzlichst begrüßt

von Ihrem
sehr ergebenen
Johs Brahms

1 Doppelblatt 270 x 207 mm. Links oben S. 1r verschlungene Initialen JB in grünem Druck. Der Brief zeigt Brahms als recht taktvollen Schreiber: das Wort „alte liebe . . . Gesichter“ schien ihm gegenüber der für damalige Verhältnisse nicht mehr ganz jungen, aber noch unverheirateten Marie unangebracht. Brahms verbrachte die Sommer 1865, 1866, 1869, 1871, 1872 ganz und 1873 einige Tage in Lichtenthal bei Baden, wo Clara Schumann 1862 ein kleines Haus gekauft hatte.

^{12a} Florence May und Kalbeck I (vgl. dort S. 118) vor dem Titel; Thomas-San Galli S. 40; Ehrmann S. 88; Graßberger S. 349 (mit falscher Quellenangabe); Orel S. 64; Rehberg nach S. 64. Das bei Geiringer S. 65 und Gerber S. 17 abgedruckte andere Exemplar ist dagegen von Brahms selbst mit seinem Namen und dem Anfang des Scherzos op. 4 und von Laurens mit Datum und Unterschrift signiert worden.

II.

Sept. 72.

Liebe Freundin,

Es wäre mir recht leid wenn Ihnen Frau Schumann nicht gesagt hätte daß ich Ihretwegen meine Abreise aufgeschoben hatte! Ich war in Stuttgart u. erhielt Ihren Brief zu spät um noch antworten zu können, u. nun schalt ich doch etwas daß Sie nicht schneller und praktischer mir Gelegenheit verschafften Sie zu sehen. Länger dürfte ich nicht warten u. hier sitze ich jetzt gerade nicht gemüthlich u. habe viel um die Ohren.

1v *Sie müssen doch mehr als eine Ahnung davon haben wie gern ich Sie gesehen u. gesprochen hätte. Die schwarze Straße ist doch eine der lichtesten und freundlichsten Erinnerungen für mich. wie gern denke ich an ihre gemüthlichen Häuser, die gemüthvollen Menschen darin u. ihre Herzlichkeit für mich.*

Laßen Sie mich doch wissen, was denn Ihre neue Thätigkeit ist u. wohin Sie gehen.

M. Adreße ist Wien, IV, Karls-gasse 4. Ich bin ein schlechter Briefschreiber u.
2r *mag keine Dankbarkeit für / fernere freundliche Nachrichten versprechen — aber versuchen Sie es u. erzählen Sie mir einstweilen das Nächste.*

Mit recht herzlichem Gruß

Ihr
*² ergebener

Joh. Brahms.

1 Doppelblatt 270 x 207 mm. Marie Völckers scheint Brahms' Anregung zu einem Besuch in Lichtenthal sehr rasch gefolgt zu sein, traf ihn aber nicht an. In der Schwarzen Straße in Hamm bei Hamburg hatte Brahms in den Sommern 1861 und 1862 bei Maries Tante, Elisabeth Roesing, im Hause neben Völckers gewohnt.

III.

März 74.

Liebes Fräulein,

Haben Sie besten Dank für Ihre gar freundliche Sendung! Wie gerührt hätte mein Dank geklungen wenn ich ihn früher geschrieben! Denken Sie: ich glaubte so bestimmt, es müsse eine Hamburger Erinnerung sein was Sie sandten daß ich mir alle Mühe gab meine Wohnung aus der Schwarzen Straße auf dem Bild zu erkennen! Ich bin auch nicht zur Einsicht gekommen, ein Anderer müßte es

1v *sehen um / auf den ersten Blick das Haus zu kennen.*

Jetzt werden Sie Ihr Geschenk für verschwendet halten? Das ist es aber nicht, nur gar zu herzlich u. zudringlich die Erinnerung an jene frühere Zeit — an welche denke ich lieber zurück? und voraus sehe ich gar keine Schönere!

Also nochmals besten Dank u. laßen Sie einmal wieder photographiren so denken Sie an zwei Häuser in Ham deren Erinnerung uns theuer ist u. denken Sie wieder an mich.

2r *Wer weiß ob ich Sie nicht den Sommer besuche — aber freilich Sie pflegen auch den Sommer nicht ruhig zu bleiben u. wer weiß wo Sie sind?
Lassen Sie doch mehr von sich hören u. denken bisweilen
Ihres
herzlich ergebenen
Johs Brahms.*

1 Doppelblatt 267 x 209 mm. Umschlag mit eigenhändiger Aufschrift: *Fräulein Marie Völckers*. — Marie Völckers, die inzwischen mit John Böie verheiratet war, wovon jedoch Brahms eigenartigerweise in Anrede und Adresse keine Notiz nimmt, hatte Brahms eine Photographie, möglicherweise von Lichtenthal, geschickt; er hatte dies jedoch nicht erkannt, sondern eine Aufnahme der Häuser Völckers — Roesing in Hamm darin vermutet und bittet jetzt um eine solche.

IV.

[10.] Mai 82

Liebe Freundin,

Gar nicht herzlich genug kann ich Ihnen danken für die große u. ernstliche Freude die Sie mir durch Übersendung der Bilder gemacht haben.

An schöne Zeiten erinnern [gestrichen: Sie] sie mich u. an lauter Liebes u. Gutes!

1v *Wenn ich auch ohne das oft genug dankbar dahin / zurück denke, so sollen mir doch diese Bilder ein lieber äußerer Anlaß sein, jene Zeit recht oft ins Herz zurück zu rufen. Auf dem Papier plaudert sich's schlecht — in Versuchung bin ich Sie an so manche Stunde jener Zeit zu erinnern.*

Ich werde meine Gedanken allein spazieren führen u. für gemeinschaftliches

2r *Plaudern mich auf den Winter vertrösten u. freuen. / Denn auf ein paar ruhige Tage in A.[ltona] möchte ich sicher hoffen — was gutes Musiciren nicht ausschließt!*

So dann einstweilen nochmals recht von Herzen Dank u. beste Grüße Ihnen u. den Freunden von der neulichen Tafelrunde!

In herzlicher Ergebenheit

Ihr

Johs Brahms.

Umschlag:

Frau Musikdirektor

Marie Böie.

Altona.

(bei Hamburg)

Poststempel: *Wieden in Wien*

10 / 5 / 3. N / 82

S. 2v Vermerk von Marie Böie: *Die Hammer Häuser*. 1 Doppelblatt 225 x 176 mm hellgrünes Papier. Der Dankbrief für das Übersenden der gewünschten Photographien der Häuser in Hamm zeigt eine charakteristische Eigenart Brahms': geschenktes Briefpapier wird zwar gewissenhaft zu Ende gebraucht; aufwendiger Zierat, wie hier ein großer Prägedruck der Initialen JB, jedoch verschwindet unten auf der letzten Seite, indem Brahms das Blatt herumdreht. Vgl. auch Nr. XVI.

V.

[3. Dezember 1882]

Liebe Freundin,

Jedenfalls muß ich Ihnen von Herzen danken für Ihre lieben Zeilen die mich herzlichst erfreut haben. Wäre nur alles Andre so einfach! Ich muß den Winter mancherlei Reisen machen u. das macht noch mehr Confusionen bei meiner Ungeschicklichkeit.

1v Im Februar denke ich / nach H:A. zu kommen u. Sie zu sehen — ob Ihr Mann nun dazu Musik machen will — ja, das mag er sich überlegen, nur bitte ich daß es nicht das Requiem sei!

Am 3^{ten} Febr. z. B. bin ich in Hannover, dann muß ich auch nach Schwerin. Sie sehen ich kann gar nicht vorbei fahren.

2r Nun lassen Sie mich für Heute nur sagen wie sehr ich mich auf ein Wiedersehen — u. auch auf etwaige fernere Correspondenz freue!

Von Herzen

Ihnen ergeben

Joh Brahms.

Umschlag:

Frau

Marie Böie

(Musikdirektor John Böie)

Altona

bei Hamburg

Freimarke und Poststempel abgerissen. Auf der Rückseite Poststempel: Altona 4 12/82.
1 Doppelblatt 225 x 176 mm. S. 1r links oben Prägestempel JB.

VI.

[7. Mai 1884]

Liebe Frau Böie,

Wenn ich nicht Morgen schon in Italien sein wollte, da sollten Sie meinen Worten schon anmerken wie herzlich dankbar ich Ihnen bin für Ihre gar liebe

1v Freundlichkeit. / Jetzt müssen Sie es ohne viel Worte glauben, denn, kann ich's doch auch nicht erst versuchen, wie weich es sich auf Ihrem [verbessert aus: dem] schönen Kissen ruht! Hoffentlich hält Sie das Hamburger Fest nicht ab,

2r auch das Düssel-/dorfer mit zu feiern? Ich muß wohl mit dem Einen zufrieden sein, aber Sie hoffe ich sehr dort zu sehen!

Nochmals — besten Dank u. herzliche Grüße Ihnen u. Ihrem Mann.

Ganz ergeben

Ihr

J. Brahms.

Umschlag:

Frau Marie Böie

Marktstraße 52.

Altona.

(Holstein.)

Poststempel und Freimarke abgerissen. Auf der Rückseite Poststempel: *Altona 1. 9/5 84 6—7 N. 1* Doppelblatt 160 x 133 mm. Das Kissen war ein Geschenk zu Brahms' 51. Geburtstag.

VII.

[1. Januar 1886]

Liebe Freundin,

Haben Sie recht von Herzen Dank für die ganz besonders erquickende Freude, die Sie mir durch das übersandte Bild gemacht haben.

Ich selbst kenne zwar das Haus nicht u. habe mich längst gewöhnt seine jetzige Existenz / zu verläugnen. Das Bild aber ist so vortrefflich gelungen u. so charakteristisch, namentlich auch durch die herausschauenden Kindergesichter daß ich wohl daran glauben muß.

Jedenfalls ist es gar gut geeignet, Einen in die frühesten Kinderzeiten zurück zu versetzen — / was ich gar nicht selten u. ungern thue.

Ich verdanke Ihnen übrigens eine ganze Gallerie so freundlicher Erinnerungen! Also: haben Sie allerbesten Dank u. auf frohes Wiedersehen!

Ihr

herzlich ergebener

J Brahms.

Ihrem l. Mann

u. Sekretair

schönsten Gruß.

Umschlag:

Frau Musikdirektor

Marie Böie.

Altona.

(bei Hamburg.)

Freimarke ganz und Poststempel teilweise abgerissen. Auf der Rückseite Poststempel: *Altona 2/1 86 i — 3 N. 1* Doppelblatt 220 x 174 mm. Das Bemühen des Vaters um sozialen Aufstieg zeigt sich auch beim Sohne, der offenbar mit zwiespältigen Gefühlen eine Photographie des Hauses Speckstr. 30, Schlütershof, ansah, in dem er geboren wurde.

VIII.

[13. Oktober 1888]

Liebe Frau Böie.

Der Herbst vergeht langsam u. wenn ich nun etwa ausbleibe, so soll es mein Dank für Ihre Freundlichkeit doch nicht. Sie dürfen diese nicht unterschätzen

1v u. deshalb muß ich Ihnen sagen daß Sie in unsern zwei / Schwesterstädten die Einzigen sind, die mir solche Freundlichkeit gönnen u. mich nicht ins Hotel gehen lassen wollen. Ich kann nun nichts Bestimmtes sagen, außer daß ich gar gern einmal wieder bei Ihnen einträte u. behaglich von alten freundlichen Zeiten plauderte!

2r So seien Sie denn einstweilen mit Ihrem Mann bestens begrüßt u. hoffentlich auf Wiedersehen!

Ihr
herzlich ergebener
J Brahms.

Umschlag:

Frau Marie Böie.

(Musikdirektor John Böie)

Altona.

Holstein.

Poststempel: Wieden in Wien 13./10 2 N / 88. 1 Doppelblatt 222 x 172 mm. Brahms war von John und Marie Böie eingeladen worden.

IX.

Postkarte

[5. Dezember 1891]

Frau Marie Böie

Altona

Marktstr. 21 [verbessert aus: 51]

Liebe Frau Böie. Leider muß ich Heute Abend noch abfahren! Ich kann daher Ihnen nur noch ein herzliches Lebewohl sagen u. mir vornehmen ein andermal zudringlicher zu sein u. Sie zu einem rascheren Entschlusse zu nöthigen! Auf ein recht baldiges Wiedersehn hoffend

Ihr herzlichst ergebener
J. Brahms

Poststempel: Hamburg 5. 12. 91 9—10V. Brahms war nach der Uraufführung des Klarinetten-Trios und des Klarinetten-Quintetts in Meiningen eine Woche nach Hamburg zu seiner Schwester gefahren, u. a. um mit ihr vermögensrechtliche Fragen ihres Testaments zu besprechen. Anschließend fuhr er nach Berlin, wo die neuen Klarinetten-Werke ebenfalls aufgeführt wurden.

X.

Liebe, theure Freundin.

Ihr Brief kam mir nicht überraschend, was er sagte aber ist so freundlich, gütig u. lieb, daß ich nicht weiß wie ich danken soll — jedenfalls versuche ich es durch die offenste, vertraulichste Antwort. Daß diese nur für Sie u. Ihren Mann bestimmt ist brauche ich kaum zu sagen.

Es muß Ihnen nothwendig schon früher aufgefallen sein, daß El.[ise] wohl gern
 2r u. auch in dankbarem Ausdruck / nahm, schon einfach
 daraus, daß ich es eben immer wieder so hingehen ließ. Leider mußte ich mich
 aber grade jetzt in ihrer schlimmen Krankheit entschließen, mir die
 1v erzwingen, m. Vetter ist / versuchen, eine etwas schärfere Con-
 trole zu üben u. deshalb versuchte El.[ise] es auch mit Ihnen. Sie sind zu dem
 Geschäft nicht geeignet — u. nun kommt eine besondere Frage! Hat El.[ise]
 nie Geld oder Geldeswerth von Ihnen bekommen? Ein offenes, ehrliches Nein
 wäre mir eine freudige Beruhigung — wenn Sie es sagen könnten. Jetzt aber
 haben Sie ihr jedenfalls vorgestreckt?! Dürfte ich nun vor Allem bitten, daß Sie
 Beide m. Vetter Christian Detmering Wexstrasse 21 aufsuchen u. ihn bitten
 durchaus vertraulich u. eingehend sich mit Ihnen, als meinen sehr lieben u.
 guten Freunden, über die Sache zu unterhalten u. Sie (auch durch m. Briefe)
 2v ganz klar sehen zu lassen. / dieses Geschäft freundlich fort-
 zusetzen.

Mit den besten Grüßen an Sie

Beide

Ihr

J. Brahms.

2 Bl., obere Hälfte von Bl. 2 fehlt, untere Hälfte in vier Teile zerrissen, deren unterer linker fehlt. Jedes Blatt 136 x 174 mm. Elise Brahms war seit langem krank; nach Ausweis des Totenscheins litt sie an Diabetes mellitus, womit in vorgeschrittenem Stadium Veränderungen des Persönlichkeitsbildes verbunden sein können. Möglicherweise ist dies der Grund dafür, daß Elise ihrem Bruder zunehmend Schwierigkeiten machte, die er mit großer Geduld zu bereinigen suchte. So hatte er im Mai 1891 alle Mühe, seine Schwester von dem unglücklichen Plan abzubringen, die sechs Kinder aus der ersten Ehe ihres 1888 verstorbenen Mannes Philipp Grund, den sie gegen Brahms' Widerstand mit vierzig Jahren geheiratet hatte, zugunsten ihrer Freundinnen zu enterben (vgl. seinen Brief bei Kalbeck IV, 235 f.). Schon seit Jahren hatte Brahms nach Ausweis seiner Notizkalender die Familie seiner Schwester mit sehr beträchtlichen Zuwendungen unterstützt¹³. Bereits einige Zeit nach dem Tode Grunds, mindestens ab Anfang 1890, sah er sich jedoch gezwungen, die Geldsendungen nur noch über seinen Vetter Christian Detmering¹⁴ laufen zu lassen, der Elise nur das jeweils Benötigte aushändigen durfte. Als er dann schließlich den Vetter auch noch mit der Ausübung einer genauen Kontrolle über die Ausgaben seiner Schwester beauftragen mußte, versuchte diese, sich Geld bei Hamburger Freunden — Völkers waren ihr wie andere aus den Zeiten des HFC bekannt und hatten ihre Verehrung für Brahms auch auf die Schwester übertragen — zu leihen; Marie Böie hatte Brahms davon berichtet. Nach dem Tode der Schwester hat Brahms alles, was sich auf diese Vorgänge bezog, sorgfältig vernichtet; die Beschädigungen dieser Briefe, die wahrscheinlich auf Anfang 1892 zu datieren sind, rühren daher vermutlich von Marie Böie-Völkers selbst her.

¹³ Vgl. dazu vor allem Alfred Ehrmann: *Johannes Brahms, Weg, Werk und Welt*. Leipzig 1933. S. 422.

¹⁴ Älterer Sohn aus der Ehe der Schwester von Brahms' Mutter (1830—1892). Der von Stephenson (*Brahms' Heimatbekenntnis*. Hamburg 21948) S. 45 dafür benannte jüngere Vetter, Heinrich Detmering, war bereits 1870 gestorben, kommt also nicht mehr in Frage.

XI.

Liebe Freundin.

Heute kann ich Ihnen denn einen schönen runden u. vollen Dank sagen u. mich für einige Zeit

- 2r [ge-]schickt hatte, Hände, zu freiem Gebrauch verlangte. 80 [?] die Wodie, gut, es mag gern mehr werden die Abrechnungen br[auchen] nicht sehr korrekt zu sein, über all dergleichen kein Wort — wenn [nur] Jemand da ist, der
- 1v ein klein rechnet u. nicht gezwungen . . . Summe direkt zu Sache also recht einf[ach] . . . Muth, Sie recht sehr zu Detmering bisweilen zu es bei Ihrer Abreise ist selbst überreden — als übernahme seine Tochter d.
- 2v wenn ich aufhöre zu schwätzen, Sie dagegen bitte, recht bald . . . weitere Nachrichten zu gönnen

Ihrem
sehr u. herzlich
ergebenen
J. B.

Brieffragment, das ebenfalls — wie vielleicht auch die übrigen Teile verschiedener Briefe, die sich allerdings nicht mehr zu einem andeutungsweise verstehbaren Text zusammensetzen ließen — wohl ins Frühjahr 1892 gehört und sich auf die Kontrolle über Elises Ausgaben, möglicherweise auch für die von Brahms bezahlte Pflegerin, bezieht. Böies planten eine Reise, u. a. zu Schwester Betty von KönigsLöw nach Bonn; auch für diese Zeit traf Brahms Vorsorge.

XII.

[15. April 1892]

Liebe Freundin.

- In meinem u. im Namen aller Beteiligten danke ich Ihnen herzlich für Ihre Freundlichkeit u. gar für die in Aussicht gestellte Fortsetzung derselben. Ich hatte und habe keine Ruhe vor den Freunden, die das kleine Bild bei Frau
- 2v Hornbostel sahen / u. so machen Sie durch Ihre Liebenswürdigkeit u. Ihre Liebhaberei für's Photographiren viel Freude. Letzterer habe ich schon manches theure Zeichen der Erinnerung zu danken, vor Allem das Bild des lieben Hauses in der Schwarzenstraße, an das wir Beide wohl oft u. mit viel Liebe zurückdenken.
- 2r Wenn die Ausstellung Sie etwa wieder nach Wien locken sollte, / so unterlassen Sie doch gewiß nicht, vorher ein Wort zu schreiben! Ich bin den Sommer in Ischl u. komme leicht u. gern für einige Tage nach Wien. Es ist gar nicht hübsch u. erfreulich, hernach im Herbst eine Visitenkarte vorzufinden!
- Nun aber bin ich mit herzlichen Grüßen an Sie Beide u. einige Andere

Ihr alter Freund
Johannes Brahms

Empfängervermerk

Umschlag:

Frau

Marie Böie.

Altona.

bei Hamburg.

Marktstraße.

Poststempel und Freimarke abgerissen. Auf der Rückseite zwei Poststempel *Altona* 16. 4. 92. 6—7. V. 1 Doppelblatt 272 x 174 mm. Welches Bild Marie Böie an Helene v. Hornbostel-Magnus, in deren Haus ein Frauenchor unter Leitung Mandyczewskis wieder Brahms'sche Sätze sang, geschickt hatte, ist nicht bekannt. 1892 fand die Wiener Musik- und Theater-Ausstellung statt.

XIII.

[18. April 1892]

Postkarte

Frau Marie Böie.

Marktstraße

Altona

(Bei Hamburg)

Ihre freundliche Sendung u. Ihr lieber Brief kommen soeben u. sage ich m. herzlichen Dank. Zum Tonkünstlerfest u. für dasselbe komme ich keinesfalls, viel eher wäre es möglich daß ich das Bremer Fest mitmache — nicht zum Wenigsten Ihrethalb!

Herzlich grüßend

Ihr J. Br.

Poststempel: 18. 4. 92 Wien

XIV.

[nach dem 11. Juni 1892]

Liebe Frau Böie.

Meine Schwester hat ausgelitten.

Sie beide nahmen so herzlich Theil u. standen mir u. ihr so freundlich bei daß es mir ein herzliches Bedürfnis ist, Ihnen dies mitzuthemen. Ihrer u. Detmerings 2r schöner Freundschaft / verdanke ich es daß eine trübe Zeit nicht noch ernster u. trauriger wurde.

Ist Alles vorbei, so fragt man sich wohl ob es denn trübe u. traurig hätte werden müssen. Aber wir erfahren Alle, daß das Leben nicht so einfach ist als es beim Tode aussieht.

1v Für Ihren lieben Brief habe ich noch bestens zu / danken. Wie lange ich nicht in dem schönen Bonn war, merke ich daran daß ich nicht einmal weiß wo die

*Königslöw'schen Häuser — oder Straßen liegen! Grüßen Sie Königslöw's
schönstens u. seien Sie u. Ihr lieber Mann auf das Herzlichste begrüßt*

von

Ihrem

J Br.

1 Doppelblatt 222 x 150 mm. S. 1v quer beschrieben. Elise Grund war am 11. Juni 1892 gestorben. Otto von Königslöw hatte sich nach seiner Pensionierung nach Bonn zurückgezogen und lebte dort im Bonner Talweg. Marie Böie wurde dort telegraphisch von Detmering über den Tod Elises unterrichtet.

XV.

[11. Juli 1892]

Liebe Frau Böie,

*Wenn Ihnen doch sonst noch etwas gefallen möchte aus Elisens Nachlaß! Jene
Bilder suche ich nur für gute Freunde — zu denen darf ich Sie zählen, also ge-
hören Ihnen auch die Bilder.*

2r *Da Ihr Mann das Doppelbild (mit Remenyi) doch einmal / hat photographiren
lassen, so mögen Sie mir vielleicht einen Abzug schicken?*

*Am Rhein aber haben Sie sich's nicht lange wohl sein lassen? Sie haben es eben
gar zu behaglich im eigenen Heim u. an der schönen großen Elbe können Sie
wohl den Rhein entbehren u. vergessen.*

1v *Ich würde wirklich für Ihre Freundlichkeit danken, wenn Sie sich bei Detmering
noch aussuchen möchten — was Sie wollen, bis auf ein kleines Pastellbild m.
Mutter, das ich bewahren möchte u. das Oelbild derselben, für das ich sorgen
muß. Bei der Gelegenheit grüßen Sie D. bestens; Ihren lieben Mann u. Sie
grüße ich gleichfalls herzlichst.*

Ihr ergebener

J Brahms

Empfängervermerk: 12. July 92

Umschlag:

Frau Marie Böie

Altona

(Holstein.)

Marktstraße.

Freimarke und Poststempel ausgerissen. 1 Doppelblatt 222 x 150 mm. S. 1v quer beschrieben. Mit dem ungarischen Geiger Eduard Réményi war der junge Brahms 1853 auf seine erste Konzertreise gegangen; davon existierte ein Bild, das John Böie hatte reproduzieren lassen. Über die Bilder der Eltern zeigte er sich auch in anderen Briefen besorgt.

XVI.

[nach dem 22. September 1892]

Liebe Freundin.

Es ging mir mit meinem Vetter wie Ihnen. Aus Rücksicht hatte ich lange nicht geschrieben u. auf meinen endlichen Brief erhalte ich als Antwort das Telegramm, 2r das seinen Tod meldet. So ganz unerwartet ist / mir nicht leicht eine Nachricht gekommen u. noch jetzt bei m. herzlichem Trauer um ihn habe ich immer noch ein Gefühl von Überraschung.

Ich hatte so bestimmt gedacht Sie und ihn allernächstens zu sehen! Anfang Oktober muß ich nach Berlin, die Reise nach Hamburg verstand sich ganz von 1v selbst — jetzt / doch leider nicht mehr!

Aber ich denke u. hoffe hierher im Lauf des Winters die Reise zu machen. Wenn Sie Detmerings besuchen, so sagen Sie, bitte, der Frau das Herzlichste von mir. Sie beide bestens grüßend

Ihr

herzlich ergebener

J. Brahms.

1 Doppelblatt 224 x 140 mm. S. 2v in den Ecken Maiglöckchen-Dekor, deswegen umgekehrt beschrieben. (Vgl. auch Nr. IV.) S. 1v quer beschrieben. Christian Detmering war am 22. 9. 1892 an Cholera gestorben. Brahms kam erst im Februar 1893 nach Hamburg. Christian Detmering war seit 1866 mit Philippine Beutler verheiratet.

XVII.

[29. Januar 1893]

Liebe Frau Böie.

Ihren so freundlichen Neujahrsgruß habe ich nicht brieflich beantwortet weil ich schon damals meinte, ich würde es sehr bald mündlich thun können [verbessert aus: könnte]. Jetzt passiert das allerdings etwas verspätet — aber in beil. 8 Tagen hoffe ich Sie doch zu besuchen u. Heute sage ich nur ganz flüchtig u. 1v kurz daß ich mich / darauf ganz ungemein freue. Ich fahre nur noch für einige Tage nach Frankfurt dann aber wird sehr bald bei Ihnen anklopfen

Ihr

herzlich grüßender

J. Brahms

Empfängervermerk: 30. Jan. 93

Umschlag:

Frau

Marie Böie

Altona

(Holstein)

Marktstraße 52

1 Doppelblatt 225 x 182 mm. Bl. 2 leer.

XVIII.

[wahrscheinlich 22. Mai 1893]

Lieber Freund.

Ich wünsche Euch herzlich glückliche Reise u. danke nochmals für das freundliche Intermezzo, das Ihr mir geschaffen — u. das nun schnell wieder einem unfreundlicheren Agitato Platz machen wird.

- 1v *Fröhlichsten Aufenthalt wünsche ich Euch am schönen Rhein u. bitte Königslöws, Wüllners, Schnitzlers u. viele Andere schön zu grüßen. Ischl in Oberösterreich als neue Adresse zu melden ist wohl überflüssig. Ihr werdet von der erzwungenen starken Correspondenz ausruhen! Aber denkt trotzdem freundlich Eures dankbar ergebener*

J. Br.

Korrespondenzkarte (links oben Prägestempel JB in Golddruck) an John Böie. Umschlag: Herr Musikdirektor / John Böie. / Altona / bei Hamburg. / Marktstraße. Poststempel Ischl 22. 5. Jahreszahl unleserlich. Im Februar 1893 war Brahms u. a. bei Böies in Hamburg-Altona gewesen. Der Dankbrief ist also wohl ins Jahr 1893 zu datieren.

XIX.

Liebe Freundin.

Jetzt aber wird's Zeit daß ich endlich einmal danke für Ihre wiederholten Freundlichkeiten! Die Hauptsache sind die plaudernden Worte — deren mir freilich stets zu wenig sind. Ihr zierliches Deckchen aber ist ein Luxus den ich bis jetzt nicht kannte u. der auf das Zärtlichste angeschaut u. behandelt wird.

- 1v *Ja! ich säße gern einmal wieder behaglich bei Ihnen — wenn nur nicht so viel Andres drum u. dran wäre; das schlechte Wetter darf ich auch dazu rechnen — der Süden verwöhnt in gar Manchem! Übrigens, ich werde schon kommen, wie ich immer gekommen bin — anders herum wird's leider auch beim Alten bleiben!*
 2r *Nun aber seien Sie recht von Herzen begrüßt u. sagen auch im Haus u. in der Nachbarschaft recht schöne Grüße*

*von Ihrem
alt- u. treuergebenen*

J. Brahms.

1 Doppelblatt 222 x 172 mm. Beim Alten bleiben wird also auch, daß er trotz des Planes doch nicht kommt.

XX.

[25. August 1896]

Liebe Freundin.

Ihre beiden letzten Briefe sind so überaus lieb u. freundlich daß ich nicht herzlich genug danken, [gestrichen: aber schwer hier erwiedern] kann. Am liebsten schriebe ich sie einfach ab u. sagte: grade so denke u. träume ich auch gern

2r zurück. Von wie Vielem könnte ich dann weiter plaudern, das Ihnen / deutlich zeigte, wie die Erinnerung an Ihr Vaterhaus u. das nachbarliche mir eine der theuersten u. wohlthuendsten meines Lebens ist. Die Tage wenn Fr. Schumann in unserm Kreis weilte, sind auch mir unvergesslich u. so war es gar schön daß ich auch Ihr liebes Gesicht in Bonn sah. Wie gern sähe ich es u. wie leicht eigent-
1v lich so im Lauf des Winters — / aber Andres hält mich immer leider ab nach H. zu reisen.

Ich sage nur noch meine allerherzlichsten Grüße — u. schreibe in Gedanken weiter. Ihre freundlichen Plaudereien aber machen daß ich noch eins so gern zurückdenke!

Ihr
von Herzen ergebener
J. Brahms.

Empfängervermerk: Isch. v 25 — Altona v 27 Aug. 96

1 Doppelblatt 220 x 176 mm. S. 1v quer beschrieben. Marie Böie war — wie Brahms selbst — zum Begräbnis Clara Schumanns am 24. Mai in Bonn gewesen. Das „Andere“, das Brahms von ferneren Reisen abhielt, war seine „kleine bürgerliche Gelbsucht“, von der er eine Woche später noch in Karlsbad vergeblich Heilung suchte.

XXI.

Liebe Freundin.

Zur Abwechslung lassen Sie mich einmal zwischen hinein danken für so manchen herzlich theilnehmenden Gruß. Der sehr schöne zum Weihnachtsfest er-
1v innert mich allnächtlich gar freundlich an Sie. [infolge starker Durchstreichung unleserlich] Ihr liebes [Durchstreichung]

Aber schön wär's wenn ich einmal wieder — nicht blos zusähe, wenn Sie mit
2r Ihrem l. Mann frühstücken! Sie Beide grüße ich von / Herzen u. bitte auch in der Nachbarschaft m. Grüße auszurichten — bis zu Hrn. Pius Warburg hin, von dem ich heute einen langen Brief erhielt! Er muß viel jünger als ich sein oder seine Feder nicht so in Anspruch genommen wie die

Ihres
alt. ergebenen
J. Brahms

1 Doppelblatt 216 x 174 mm Hochformat. Dem Duktus der Schrift und der Art der Durchstreichungen nach in die letzten Lebensmonate zu datieren. Um welches Weihnachtsgeschenk es sich gehandelt haben könnte, ist nur noch zu vermuten.

Besonders stark durch den Krieg in Mitleidenschaft gezogen wurden die Stimmenhefte der beiden Schwestern Völckers aus der Zeit des Hamburger Frauenchors. Von den ursprünglich zehn Heften sind sieben ganz verloren, die restlichen drei nur bruchstückhaft erhalten. Von zwölf Sätzen in Brahms' eigener Handschrift, die in den Stimmenheften enthalten waren, blieb nur ein Doppelblatt mit fünf dreistimmigen Volksliedbearbeitungen erhalten. Es ist offenbar eine von Brahms' Partitur-

niederschriften, die unter den Chormitgliedern zirkulierten, und aus denen sich die Mädchen ihre Stimmen herauskopierten. Die Texte sind dabei überhaupt nicht ausgeschrieben, vielmehr genügte ein Vermerk wie „*Kr. u. Z. I, N^o 26*“, und die jungen Damen schrieben die Texte selbst ab aus der bekannten Volksliedsammlung von Kretzschmer und Zuccalmaglio¹⁵, wodurch sicherlich manche Unebenheit in der Textverteilung, wie sie die Stimmenhefte zeigen, verursacht ist. Andererseits bestätigen diese Angaben von Brahms' Hand nach Kretzschmer—Zuccalmaglio erneut, was schon die Melodie- und Textvergleiche zeigten, daß nämlich dieses Werk die beinahe ausschließliche Quelle für Brahms' Volksliedsätze ist.

Bei den fragmentarisch erhaltenen Stimmenheften handelt es sich um 42 Seiten eines Alt I mit 26 Volksliedsätzen, den Liedern op. 44 Nr. 5—9, den vier Chören op. 17 und dem später verworfenen Brautlied von Brahms. — Ein anderes Fragment (Sopran I) enthält auf acht Seiten vier Volksliedsätze, die Lieder op. 44 Nr. 10 und 11, sowie das „*Vere languoros*“ von Lotti. Das dritte, ebenfalls achtseitige Bruchstück enthält den Sopran II zu vier Volksliedsätzen, aus op. 44 die Nummern 1, 10 und 11 und wiederum das „*Vere languoros*“ von Lotti.

So schmerzlich der Verlust des größten Teils der Stimmenhefte aus dem Besitz der Schwestern Völckers — namentlich der Brahms-Autographen darin — auch ist, für unsere Kenntnis des Repertoires des Hamburger Frauenchors vermögen einige Blätter in etwa Ersatz zu bieten, in denen Marie Völckers die einzelnen Stimmen wieder zur Partitur kompiliert hat. Auf diese Weise sind allein fünfzehn drei- und vierstimmige Sätze vollständig überliefert. Die Identität der abschriftlichen Sätze mit den von Brahms für seinen Frauenchor geschriebenen ist gesichert durch die Übereinstimmung mit den Stimmenheften, so zeigt auch die *Nonne* aus op. 44 in der Partiturabschrift noch die von der Druckfassung abweichenden Varianten der Stimmenhefte, die Partitur ist also wohl jedenfalls vor 1868 geschrieben. Daß der Weg über die Kompilation aus den Stimmenheften zu den Partiturabschriften geführt hat und diese nicht etwa gleichzeitig neben den Stimmenheften aus Brahms' eigenhändigen Vorlagen kopiert wurden, belegt ein kleines Verzeichnis von der Hand der Marie Völckers, das etwa notiert: „*Auf auf. Die Entführung. Betty Alt II ich lose Alt I Gr pag 29 II Sopr. Garbchen pag 6. gr. Buch abgescr. à 4.*“ Auch die Zahl solcher Abschriften ist ursprünglich viel größer gewesen, denn die meisten der Lieder, die in den — großenteils nur noch schlecht lesbaren — Verzeichnissen Mariens vorkommen, haben den Vermerk „*abgescr.*“. Und auf dieses Kompilieren aus den Stimmenheften ist wohl auch zurückzuführen, daß eine Stimme häufig eine Note zu hoch oder zu tief gerät, so wie die, im Partiturschreiben offenbar ungeübte, Marie Völckers sie eben in ihren Vorlagen zu sehen glaubte.

Aus der einen erhaltenen Partitur von Brahms sind fünf dreistimmige Volksliedsätze bekannt, aus den Partiturabschriften von Marie Völckers weitere sieben vier- und acht dreistimmige Liedsätze, davon sind vier Stücke noch anderweitig belegt: Friedchen Wagner hatte sich nämlich eine ähnliche Partitur angelegt, die sich heute im Besitz von Henry S. Drinker in den USA befindet. Er gab davon 1938 insgesamt

¹⁵ August Kretzschmer: *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen*, . . . I. 1840 (Berlin 1838); Anton Wilhelm von Zuccalmaglio: *Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen . . . als Fortsetzung des A. Kretzschmerschen Werkes gesammelt . . . II.* (Berlin 1840).

sieben Sätze heraus¹⁶, darunter also drei Stücke, die sich nicht auch in dem Nachlaß der Schwestern Völckers, wie er heute noch vorliegt, finden. Von den 58 nachgewiesenen Volksliedsätzen für Frauenchor aus Brahms' früher Hamburger Zeit sind demnach jetzt immerhin dreiundzwanzig, also knapp 40% bekannt, so daß wir wohl besser als bisher in der Lage sind, uns ein Bild vom Repertoire des HFC zu machen.

Damit ist natürlich zugleich auch die Frage nach der Berechtigung einer Herausgabe dieser Sätze gestellt, die Brahms selbst ja nie veröffentlicht hat. In dem Zusammenhang wird dann gern ein Brief zitiert, den Brahms im Jahre 1865 an Camilla Meier, die jüngere Schwester Franziskas, richtete. Als nämlich Franziska Meier nach ihrer Heirat nach Cuxhaven übersiedelt war, gründete sie dort nach Hamburger Vorbild wieder einen Frauenchor, und Schwester Camilla wandte sich an Brahms, um von ihm die alten Sätze des HFC zu bekommen. Aber Brahms behauptete, nicht mehr eine Note vom Repertoire seines Hamburger Frauenchors zu besitzen¹⁷. Nun stimmt das offensichtlich nicht, denn Brahms bereitete gerade damals op. 37 zum Druck vor, dessen erste beiden Nummern aus dem Repertoire des HFC stammten; die Marienlieder waren — leicht umgearbeitet — bereits als op. 22 erschienen, in op. 42 veröffentlichte er das umgearbeitete *Vineta*, drei Jahre nach dem betreffenden Brief kamen die zwölf Lieder op. 44 heraus, und als Brahms 1891 die Kanons op. 113 herausgab, griff er ja wiederum auf Stücke aus dem Repertoire des HFC zurück, die er folglich noch besessen haben muß. So bleibt also keine andere Möglichkeit, als in diesem ablehnenden Brief an Camilla vor allem den Ausdruck seiner Verärgerung darüber zu sehen, daß man statt seiner den Sänger Julius Stockhausen als Dirigenten nach Hamburg geholt hatte, obwohl er vielleicht gerade auf die Hilfe seiner Hamburger Freunde aus der Zeit des HFC gerechnet haben mochte.

Wenn man dagegen seine Behauptung, er besitze keine Note mehr vom Repertoire des HFC, die ja zumindest für seine eigenen Kompositionen nicht zutrifft, nur auf die Volksliedsätze eingrenzen will, so muß man zwar diese Möglichkeit durchaus einräumen, zugleich sich aber Brahms' zwiespältiges Verhältnis zum Volksliedsatz in diesen Jahren vor Augen führen¹⁸. Nachdem er mit der Wiener Singakademie auch eigene Volksliedsätze für gemischten Chor aufgeführt hatte, gab er schließlich dem Drängen des Verlegers Rieter-Biedermann nach und veröffentlichte nach langem Zögern 1864 vierzehn dieser Sätze, freilich erst nach gründlicher Durcharbeitung, welche seine Bearbeitungen in die Nähe des deutschen Gesellschaftsliedes und madrigalesker Sätze rückte. Später war er dann nicht mehr zu bewegen, die Sammlung fortzusetzen und rückte Freunden gegenüber (u. a. Herzogenbergs, vgl. Briefwechsel Bd. I, 102 und 106 und Deiters, vgl. Briefwechsel Bd. III, S. 124) sehr nachdrücklich von diesen stärker kontrapunktisch ausgeführten Chorbearbeitungen ab. Der erwähnte Brief an Camilla Meier aber fällt gerade in die Zeit, da er die Sätze für gemischten Chor noch einmal überarbeitet und herausgegeben hatte. So wird es verständlicher, daß die weit schlichteren Sätze für Frauen-

¹⁶ *Seven Folk Songs for S. S. A. and S. S. A. A. from the Hamburg Stimmenhefte. Johannes Brahms. 1859.* University of Pennsylvania Choral Series No. 74.

¹⁷ Franziska Meier a. a. O. (vgl. Anmerkung 7) S. 43 f., auch bei Sophie Drinker a. a. O., S. 76.

¹⁸ Vgl. meine Darstellung in *Die Chorwerke* . . . S. 501—509, sowie Morik (s. Anm. 4) S. 134 f. und 150.

chor aus der Hamburger Zeit nicht mehr seinen derzeitigen Intentionen entsprachen und er sie verleugnete.

In späteren Jahren kehrte Brahms wieder zum Ideal des schlicht akkordischen Volksliedsatzes für Chor zurück und verleugnete nun gerade die von ihm selbst herausgegebenen kunstvoller gearbeiteten Sätze. Aus seiner damaligen Reaktion auf die Frage Camillas und der Tatsache, daß er die *HFC*-Sätze nicht veröffentlicht hat, allein wird man daher nicht ableiten dürfen, daß Brahms sie für ungeeignet zur Herausgabe gehalten hat. Auch daß sie — im Gegensatz zu der kunstpädagogischen Absicht der sieben Hefte Volkslieder-Bearbeitungen für Singstimme und Klavier von 1894 — aus der Arbeit mit einem bestimmten Chor herausgewachsen sind und zunächst nur für diesen bestimmt waren, ist kein Argument dagegen, denn die von Brahms selbst herausgegebenen Volksliedsätze für Chor sind ebenfalls zunächst nur für die Arbeit mit der Wiener Singakademie bestimmt gewesen. Als sicher dagegen kann gelten, daß Brahms die Sätze für Frauenchor, hätte er sie so herausgegeben — was aber damals für ihn nicht im Bereich des Möglichen lag, einmal wegen seiner veränderten Einstellung zum Volkslied, dann aber auch wegen der Wendung weg vom Frauen- zum gemischten Chor hin —, noch einer Überarbeitung unterzogen hätte, um hier und da zu glätten (auffällige verdeckte Quinten u. ä.). So vermögen die hier vorgelegten Sätze in dieser Form einmal den Musikhistoriker zu interessieren, weil sie jetzt überdeutlich den Wandel der Brahms'schen Haltung zum Volksliedsatz dokumentieren vom schlichten Satz für seinen Hamburger Frauenchor über die „*verwuzelten*“ Chorsätze von 1864 bis hin zu seiner „*Streitschrift gegen Erk-Böhme*“, wie er selbst die Bearbeitungen von 1894 nannte. Darüber hinaus aber verdient wenigstens ein großer Teil dieser Sätze, auch wieder gesungen zu werden¹⁹.

Interessant ist es, die in den Stimmenheften auftretenden eigenen Lieder für Frauenchor von Brahms mit der gedruckten Fassung zu vergleichen. So hat z. B. das Alt-I-Heft in der *Müllerin* (op. 44, Nr. 5) in T. 6 und in der Parallelstelle T. 14 ausdrücklich ein Auflösungszeichen statt eines *b* vor *des'*, was beim Fehlen eines Alt-II-Heftes doch zumindest die Vermutung aufkommen läßt, daß in dieser früheren Fassung auch im Alt II in den Takten 5 und 13 *d'* statt heute *des'* gesungen worden ist. Das Kolorit der Stelle verändert sich dadurch völlig, und wenn Brahms hier tatsächlich vor der Drucklegung noch geändert hat, so hat er damit wohl erst die endgültige Form gefunden, die das Lied haben muß. In den Takten 9–10 mit Auftakt wurde ebenfalls geändert: die Sextenbegleitung der Melodie lag ursprünglich im Sopran II, die tonmalenden Oktavsprünge sang der Alt im Einklang.

In der *Nonne* op. 44, Nr. 6 gingen die Mittelstimmen in T. 5, 7 und 15 rhythmisch mit den Außenstimmen, während sie jetzt in gleichmäßigen Vierteln fortschreiten; in den gleichen Takten hat der Alt I als letzte Note jeweils *d'* statt später *a'*, im vorletzten Takt wie an der Parallelstelle T. 9 *g'* statt *es'*. Eine schwerwiegende metrische Veränderung hat Brahms im ersten der vier *Jungbrunnen*-Lieder, op. 44 Nr. 7, vorgenommen: nach den ersten beiden viertaktigen Perioden ist ein überzähliger Takt Generalpause eingeschoben worden, während in den

¹⁹ Eine Auswahl der Sätze erscheint in der Reihe „Der Chorsinger“ als Bärenreiter-Ausgabe 3175.

Stimmenheften der nächste viertaktige Abschnitt gleich anschließt; damit aber hat Brahms das besonders duftige und leichte Lied besser gegliedert und zugleich aus dem einförmigen Schematismus seines regelmäßigen viertaktigen Aufbaus gelöst. Weitere Änderungen betreffen einzelne Noten; in den Takten 16 bis 19 hat der Alt I die Führung des jetzigen Sopran II. Die Vortragsbezeichnung des zweiten der *Jungbrunnen*-Lieder („Die Berge sind spitz“) lautet in den Stimmenheften des HFC noch *Andante non troppo*. — In den drei ersten Takten von *Am Wildbach* ist der Alt geteilt, der Alt I hat die Partie des jetzigen Sopran II. Und statt des *Andante espressivo* der *Braut* (op. 44 Nr. 11) steht ursprünglich die deutsche Bezeichnung *Mit viel Ausdruck*.

Im Nachlaß von Marie Völckers fanden sich auch Frühdrucke aller Klavierwerke des jungen Brahms, die durch Besitzvermerke mit Jahreszahl als aus der Zeit ihres Klavierunterrichts bei Brahms stammend ausgewiesen sind und eine ganze Anzahl von Eintragungen mit Bleistift enthalten. Nun wird es im Einzelfall unmöglich sein, aus der Handschrift etwa bei einer isolierten Zahl eines Fingersatzes oder einfachen Vortragszeichen mit Sicherheit Brahms als den Urheber nachzuweisen oder auszuschließen. Sicher ist nur, daß Marie Völckers bei Brahms Klavierunterricht hatte, daß die fraglichen Noten zu dieser Zeit im Handel waren und sich bereits in ihrem Besitz befanden, und daß die Mehrzahl der Eintragungen von einer neben der Spielerin sitzenden Person herrührt. Mehr oder weniger stark ausgeprägt haben nämlich die meisten Eintragungen jene Linksneigung, die sich zwangsläufig ergibt, wenn der rechts neben dem Schüler sitzende Lehrer mit der rechten Hand Einzeichnungen in die aufrecht stehenden Noten macht. Die Wahrscheinlichkeit ist also doch ziemlich groß, daß diese Eintragungen aus dem Klavierunterricht bei Brahms stammen, obwohl man seine Schrift zwar bei einigen Zahlen erkennen kann, andere aber zu geringfügig sind, um eine Zuordnung zu gestatten, wobei man auch noch die ungewöhnliche Schreibsituation im Klavierunterricht in Rechnung stellen muß, die mehr oder weniger starke Verformungen auch charakteristischer Schriftformen verursachen wird. Daß die von Brahms später in seine Handexemplare eingezeichneten Änderungen in den Völckers-Exemplaren noch nicht stehen, hat wohl wenig zu sagen; daß andererseits ein Druckfehler wie in op. 9, Variation 6 T. 24 die zweite Triole schon berichtigt ist, muß dagegen auch nicht notwendigerweise auf Brahms selbst zurückgehen. Schwerer für den Beweis der Urheberschaft Brahms' an den Eintragungen wiegt dagegen, daß eine Änderung der Vortragsart wie der Wegfall der Arpeggien in der rechten Hand in der *f*-moll-Sonate op. 5, 3. Satz T. 87 ff., den er in sein Handexemplar eingetragen hatte, auch schon im Völckers'schen Exemplar steht. Außerdem wurden Schriftvergleiche mit allen erreichbaren zeitlich in Frage kommenden Autographen vorgenommen, um nach Möglichkeit angeben zu können, wie groß die Wahrscheinlichkeit der Urheberschaft Brahms' an den betreffenden Einzeichnungen ist. Unter diesen Vorbehalten seien die vorgefundenen Eintragungen hier mitgeteilt, weil sie angesichts der sonst recht spärlich überlieferten Fingersätze eine Erweiterung unserer Kenntnis von Brahms' Klaviertechnik darstellen.

Im einzelnen handelt es sich um folgende Werke und Ausgaben: jeweils die zweite Auflage der beiden ersten Klaviersonaten und des *es*-moll-Scherzos op. 4,

die Originalausgabe der *f*-moll-Sonate op. 5 und die zweite Auflage der Schumann-Variationen op. 9. Ferner befindet sich im Nachlaß der Schwestern Völckers eine Originalausgabe des Klavierquartetts *g*-moll op. 25 mit einem Vermerk von der Hand Betty Völckers-von Königslöws: „*Brahms. Meinem Otto geschenkt, als er es mit ihm gespielt hatte i/ Cölln Decb. 1865.*“ Diese Aufführung fand am 19. Dezember im Hotel Disch statt und entschädigte Brahms, der mit Hiller auch noch seine vierhändigen Variationen über Schumanns letztes Thema in *Es*-dur (op. 23) spielte, für die ablehnende Haltung des Kölner Publikums gegenüber der Serenade op. 11, die er kurz vorher im Gürzenich dirigiert hatte. Die Mitwirkenden waren Musiker des Gürzenich-Orchesters: außer Otto von Königslöw der Konzertmeister Georg Japha (nicht Luise, wie Kalbeck schreibt) und der Cellist Schmit. Auch in diesem Band finden sich handschriftliche Eintragungen, die also ganz ohne Frage in den Proben zu einer Aufführung gemacht sind, in der Brahms selbst den Klavierpart gespielt hat.

Problematisch und ungewöhnlich ist bereits der erste Fingersatz, der uns in den Völckers-Exemplaren begegnet: in den Takten 261/262 des ersten Satzes der *C*-dur-Sonate op. 1 notiert Brahms in der linken Hand für die 4. bis 7. Note als

1 2 3 1

Fingersatz *g-fis-a-g*, also durchaus anders als die gängige Praxis, und um jeden Zweifel auszuschließen, lautet der Fingersatz für die ersten sieben Noten des T. 262

5 1 5 1 3 2 1

F-F-F-e-g-f-e. Da dieser Fingersatz zweimal ausgeschrieben und die Handschrift in diesem Fall eindeutig die von Brahms ist, kann man nur annehmen, daß damit eine Anpassung des Vortrags an die punktierten Akkorde der rechten Hand erreicht werden soll und die Bögen lediglich die Phrasierung anzeigen. Eine weitere größere Stelle mit handschriftlichen Fingersätzen, die allerdings von der Schrift her nicht so eindeutig — zumindest nicht vollständig — Brahms zuzuordnen sind, enthält der erste Satz der *fis*-moll-Sonate op. 2. Dort sind in den Takten 100–105 in der

5 4 2 1 3 1 2

linken Hand folgende Fingersätze notiert: *Cis-E-Gis-A-cis-e-gis-a-cis* |

5 4 2 1 3 1

D-F-A-H-d-f-gis-f-d | ; und an den entsprechenden Stellen der drei folgenden Takte ist immer wieder das Übersetzen des vierten Fingers gefordert, in T. 102:

3 4 2

cis-e-g-cis', in T. 103 mit einer 4 auf dem *d* und in T. 104 auf dem *dis*; in T. 105 sollen die Töne *A* und *a* mit dem 3. Finger gespielt werden. Eine Änderung, die sich nicht in Brahms' eigenem Handexemplar findet, vielleicht aber doch gerade das von ihm Beabsichtigte klarstellt, ist die Tilgung des Bogens T. 16/17 in der linken Hand im Andante der gleichen Sonate, zumindest dürfte kein Haltebogen gemeint gewesen sein, wie die Parallelstelle T. 35 zeigt. In T. 49 desselben Satzes ist für die erste Note und den folgenden Doppelschlag als Fingersatz 4 5 3 2 notiert. Eine Reihe von Fingersätzen findet sich auch im Scherzo: die erste und vierte Note von T. 1 erhalten den 2. Finger, die fallenden Achtel von T. 2 sind mit 4 3 2, der Wechsel *c'-g* in T. 5 ist mit 4 2 bezeichnet, der Vorschlag in T. 24 erhält die

Fingersätze 4 5 4 3 und in T. 57 lauten die Einzeichnungen über den Sexten
 2 1 2 1
 der linken Hand: 2 1 1
 5 4 2

Eine ziemlich problematische Variante ist in T. 90 des Scherzos vermerkt: statt des Trillers *ais—h* ist *ais—c* eingefügt und der Takt damit an die folgenden angeglichen, eigentlich gegen die musikalische Konsequenz der Stelle. Nun hat Brahms viele Jahre später im Exemplar der Flore Luthlen-Kalbeck²⁰ dieselbe Änderung eingezeichnet und sogar noch auf die zweite Hälfte des Takts 89 ausgedehnt, so daß der Triller jetzt einheitlich von T. 89—94 *b—c* lautet. Eigenartigerweise hat Brahms jedoch eine so einschneidende Maßnahme nicht in sein Handexemplar eingetragen; auch als Simrock das Werk 1888 von Breitkopf & Härtel aufkaufte und neu stechen ließ, wurde die Änderung nicht berücksichtigt. Es spricht also doch einiges dafür, daß Brahms diese Stelle gar nicht definitiv anders gewollt hat, zumal sie ja auch der harmonischen Struktur der Takte 1—4 und aller Parallelstellen zuwiderläuft. Und tatsächlich kommt die Änderung ja nur in den Exemplaren zweier Klavierschülerinnen vor, davon bei Flore Kalbeck mit dem Vermerk „*più facile*“. Brahms hat also offensichtlich lediglich die Stelle erleichtern wollen, wobei sich die Erleichterung auf das Vereinheitlichen des Trillers beschränkt. Es erscheint mir daher auch fraglich, ob man die Stelle in dieser erleichterten Fassung abdrucken sollte, wie das nach der Gesamtausgabe auch noch Walter Georgii in seiner Urtext-Ausgabe²¹ bei Henle tat, denn Brahms hätte die Änderung fraglos in sein Handexemplar eingetragen und für den Neustich bei Simrock berücksichtigt, wenn er sie ernstlich künstlerisch beabsichtigt und nicht nur als bloße Erleichterung aufgefaßt hätte.

Im *es*-moll-Scherzo op. 4 finden sich Fingersätze in T. 12/13 (linke Hand *ces'—c'—*
⁵ *des'*), T. 25/26 (l. H. *c''*-Intervall ³ *b'—es'*), T. 97/98 (r. H. ^{1 2} *h''—cis''* ³ *'—a''* |
⁵ *e''—gis''*) und T. 121 (l. H. ^{2 4} *as'—e'*). — Bei den zahlreichen Eintragungen und Korrekturen im Andante und Scherzo der *f*-moll-Sonate op. 5 kann man ebenfalls mit ziemlicher Sicherheit behaupten, daß sie von Brahms' eigener Hand herrühren.

Im Andante lauten die Fingersätze in T. 8 ^{1 3} *c—es—c'—es'—c'—es—c'* , in T. 9 steht über *des'* eine 1; in T. 20 ist auch noch vor dem zweiten *des''* ein *b* vorgezeichnet. Wie wichtig Brahms das Binden der Kantilene in diesem Satz gewesen sein muß, zeigt der Wechsel ^{1 3 1} 4 5, den er auf *c''* und *as''* in T. 25 einzeichnet; *des''* und *d''* in T. 27 sollen beide mit dem 2. Finger genommen werden, und die Doppeloktave in

²⁰ Jetzt Wien, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde; vgl. dazu Kalbeck I, S. 175 und Vorwort zur Gesamtausgabe Bd. 13.

²¹ Georgii scheint die Eintragung überhaupt mißverstanden zu haben, denn Brahms zeichnet für die akkordischen Stellen T. 87—89, 1. Hälfte die Auslassung der Unteroktave als „*più facile*“ ein, es stimmt also nicht, daß Brahms ein *più facile* „vorgemerkt, aber nicht ausgeführt“ hat (so im Anhang in Anlehnung an das Vorwort der Gesamtausgabe). Die nicht akkordischen Oktavtriller dagegen (T. 81—85 und 89—93) hat er nicht angetastet. Was Georgii im Anhang zur Henle-Ausgabe der Sonaten bringt, ist reine Spekulation, die bei Brahms keinen Beleg findet; auch scheint es mir nicht gerechtfertigt, eine so einschneidende Änderung des Textes nur mit dem summarischen Hinweis auf Brahms' Handexemplare im Vorwort zu begründen, wenn sie dort ebenso fehlt wie in der Neuausgabe bei Simrock von 1888.

T. 28 ist mit 1–3–5 bezeichnet. Der Erleichterung des Sprunges soll in der rechten Hand T. 49 der Fingersatz $\overset{2}{1} \overset{5}{4}$ dienen. In T. 68 ist wie im Handexemplar die $\overset{1}{1}$ irrtümlich als Fingersatz gestochene Triolen-3 gestrichen und mit Gruppenbogen darunter verbessert. In T. 96 erhalten die ersten drei Noten der linken Hand den Fingersatz 5–1–2, in T. 132 sollen c'' , des'' und d'' der unteren Noten in der rechten Hand sämtlich mit dem 2. Finger genommen werden; und in T. 186/87 ist für die linke Hand der Fingersatz $\overset{2}{des'}-\overset{1}{as'}-\overset{5}{as}-\overset{1}{f'}-\overset{2}{f}-\overset{1}{des'}$ angegeben.

In den Takten 87 ff. des Scherzos sind – und das spricht sehr entschieden für die Authentizität dieser Eintragungen – wie in Brahms' Handexemplar die Arpeggio-Schlangen in der rechten Hand gestrichen. Merkwürdig dagegen ist eine Änderung in T. 176, wo das *B* der linken Hand deutlich in *H* verbessert wurde. Die Schrift weist nachdrücklich auf Brahms hin, da sich die Änderung aber nicht im Handexemplar findet, scheint er später von dieser Korrektur wieder abgekommen zu sein.

In der fünften der Schumann-Variationen op. 9 hat die erste Tonrepetition der linken Hand die Bezeichnung 3–2. In Variation 6 sind, wiederum typisches Hilfsmittel für eine Klavierschülerin, zu den Noten mit besonders vielen Hilfslinien die Tonbuchstaben geschrieben; in T. 24 ist die zweite Triole aus $cis''-h'-gis'$ nach $cis''-a'-fis'$ verbessert wie im Handexemplar. In Variation 9 T. 9 hat die zweite Triole den Fingersatz $\overset{2}{a'}-\overset{4}{d''}$; T. 19 ist in der l. H. wie folgt bezeichnet: $\overset{2}{cis'}-\overset{1}{e'}-$
 $\overset{5}{gis} \overset{2}{ais}-\overset{5}{gis} \overset{1}{cis}-\overset{3}{e}$ (verbessert aus 2) $-\overset{4}{Ais}$ (verbessert aus 5) $\overset{1}{cis}-\overset{1}{Gis}-\overset{1}{Ais}$; in T. 20 der r. H. ist das gis'' mit 5, in der l. H. das Ais mit 4 bezeichnet. In Variation 13

lauten die Eintragungen in der l. H. T. 2/3: $\overset{3}{g'}-\overset{1}{h'}-\overset{4}{a'}-\overset{2}{cis''}$ $\overset{4}{h'}-\overset{2}{d''}-\overset{4}{a'}-\overset{2}{cis''}$ |
 $\overset{1}{a'}-\overset{3}{fis}$ und am Anfang von T. 4: $\overset{4}{d'}-\overset{3}{fis'}-\overset{5}{cis'}$. Die Sextenparallelen in T. 18/19 sind so bezeichnet: $\overset{5}{5} \overset{4}{4} \overset{5}{4} \overset{4}{4} \overset{3}{3} \overset{3}{4} \overset{4}{4} \left| \overset{5}{5} \right.$
 $\overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{2}{2} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \overset{1}{1} \left| \overset{2}{2} \right.$

Die gebrochenen Akkorde in der l. H. der 14. Variation erforderten ebenfalls eine ganze Reihe von Fingersätzen: T. 3 $\overset{2}{H}-\overset{4}{d}-\overset{1}{fis}$; T. 4 $\overset{4}{d}$; T. 5 $\overset{1}{gis}$; T. 6 $\overset{1}{eis}$; T. 7 $\overset{3}{Fis}-\overset{2}{cis}-\overset{1}{fis}-\overset{4}{a}-\overset{1}{cis'}$; T. 8 $\overset{1}{ais}$; T. 9 $\overset{4}{fis}$; T. 10 $\overset{1}{d}$; T. 11 $\overset{4}{Gis}$;
T. 12 $\overset{1}{e'}-\overset{2}{d'}-\overset{1}{h}$; T. 25 $\overset{3}{fis}-\overset{2}{h}-\overset{1}{d'}-\overset{3}{fis}$ (verbessert aus 4); T. 26 $\overset{1}{d''}$ (verbessert aus 2) $-\overset{1}{h}$; T. 27 $\overset{3}{H}-\overset{2}{d}$; T. 28 $\overset{1}{e}$ und T. 29 $\overset{1}{d}$. Ähnlich stark ist Variation 15 bezeichnet: T. 2 $\overset{1}{des}-\overset{3}{f}-\overset{2}{ges}$; T. 3 erste Note der zweiten Gruppe in der l. H. mit dem 5. Finger, ebenso in den Takten 9, 11, 13 und 16; T. 5 zweites Achtel von *Ges* nach *B* verbessert (ebenso in T. 21; diese Änderung fehlt im Handexemplar,

das Autograph hat *Ges*, der Simrocksche Neudruck von 1888 dagegen *B*; diese

Lesart wird also entgegen dem Autograph hier bestätigt.) zweite Gruppe: $B-\overset{5}{d}-\overset{3}{e}-\overset{3}{f}-\overset{3}{g}$;
T. 6 $e-\overset{1}{g}-\overset{1}{e}-\overset{3}{a}$; T. 10 $B-\overset{2}{d}-\overset{1}{f}'-\overset{3}{c}$ is- $e-\overset{3}{f}$; und T. 14 dritte Note d' .

Auch bei dem Exemplar des Klavierquartetts *g-moll* op. 25 aus dem Besitz Otto von Königlöws läßt sich natürlich nicht ausschließen, daß es später noch einmal zu einer Aufführung benutzt wurde und die Eintragungen zum Teil dafür gemacht sind, obwohl die Wahrscheinlichkeit nicht gerade groß ist, denn Königlöw besaß das Werk doppelt und wird nicht gerade Brahms' Geschenk benutzt haben, wenn ihm noch ein anderes Exemplar zur Verfügung stand. Daß Brahms sich für eine Aufführung, in der er selbst den Klavierpart spielte, Fingersätze notiert haben soll, braucht gleichfalls nicht zu verwundern, wenn man annimmt, daß sie vor allem als Gedächtnisstütze dienen sollten in Fällen, bei denen durch den Fingersatz ganz bestimmte Wirkungen erzielt werden sollten, wie wir das zum Teil bei den anderen Werken bereits beobachtet hatten. So ein Fall scheint mir nämlich gleich bei der ersten Eintragung vorzuliegen: im ersten Satz T. 18/19 wird für die

linke Hand der folgende Fingersatz notiert: $3\ 4\ | \overset{1}{3}-\overset{2}{4}\ 5\ 4$. In T. 86 ist in der
 $4\ 2\ 1$

rechten Hand für die drei ersten Noten $e-cis-e$ eingetragen. Dynamische Änderungen finden sich in den Takten 96–101: für das Klavier ist in T. 96 von der zweiten Taktzeit ab ein *mf* eingezeichnet, das von T. 97 letzte Oktave an mit einem *cresc* — gesteigert wird, aber nur bis zum *f* in T. 101, denn das zweite *f* ist in der Klavierstimme getilgt, also offenbar eine Konzession an die dynamische Breite moderner Flügel im Verhältnis zu den Streichern. In T. 118 sind die verwechselten \sharp richtiggestellt, also $c''-dis''$ (entsprechend T. 125); in T. 226 auf der letzten Taktzeit Vorsichtsakkidentien \flat eingefügt, in T. 288 sind die dritte und fünfte Note jeweils mit 1 bezeichnet, in T. 325 l. H. das e' nach d' verbessert. Auch in T. 157 ff. des Andante ist eine dynamische Änderung eingetragen, die auf eine Dämpfung des Klavierklanges hinausläuft, wenn vor dem *poco a poco cresc.* ausdrücklich ein *p* steht und danach noch einmal, so daß das eigentliche *cresc.* im Klavier erst mit T. 160 beginnt. — In T. 82/84 des Rondo ist für die l. H. folgender

Fingersatz angegeben: $\overset{2}{f}'-\overset{1}{g}'-\overset{3}{f}'-g\ a'-\overset{3}{b}'-\overset{3}{a}'-b\ | \text{---}\ a'-\overset{3}{g}'-\overset{3}{a}'-\overset{4}{g}'\ | \overset{3}{f}'-\overset{5}{g}'-\overset{2}{f}'-\overset{4}{g}'$
 $\overset{2}{2}\ \overset{1}{1}\ \overset{4}{4}\ \overset{3}{3}\ \overset{4}{4}\ \overset{2}{2}$
 $a'-c''-\overset{3}{a}'-c''$. In T. 94 erhält die zweite Gruppe in der r. H. $d''-e''-d''-e''$ und in

der l. H. $d'-e'-d'-e'$ (hier ist später geändert worden, für das erste e' war

ursprünglich 1 vorgesehen), in T. 99/100 ist für die l. H. vorgeschrieben: $\overset{3}{eis}'-\overset{3}{fis}'-$
 $\overset{3}{e}'-\overset{4}{fis}\ | \overset{4}{d}'-\overset{2}{e}'-\overset{2}{d}'-\overset{1}{e}'\ \overset{2}{fis}'-\overset{1}{g}'-\overset{4}{fis}'-\overset{4}{g}'$. In T. 208 ist in der linken Hand Folgendes einge-

zeichnet: $\overset{1}{h}'-\overset{2}{cis}''-\overset{1}{h}'-\overset{2}{cis}''\ d''-e''-d''-e''\ | \overset{1}{fis}''$ und in T. 213 $\overset{5}{h}'-\overset{1}{e}''-\overset{3}{h}'-\overset{2}{e}''\ a'-\overset{3}{h}'$.

In T. 265 ist der vergessene Schlüsselwechsel nachgeholt; in T. 268 hat die rechte

Hand $\overset{1}{a'}-\overset{4}{d''}-\overset{1}{e''}$; ähnlich in T. 283 $\overset{2}{e''}-\overset{1}{f''}-\overset{1}{h''}$. Vereinzelt in T. 311/12 ganz dünn eingetragene Fingersätze sind mit Sicherheit nicht von Brahms, unterscheiden sich allerdings auch in der Schrift und der Vorsicht, mit der sie geschrieben sind, deutlich von den anderen. Dagegen könnte es sich in T. 354 wieder um Brahms' Handschrift

handeln, wenn für die rechte Hand bei der zweiten Gruppe der Fingersatz $\overset{5}{b}-\overset{3}{g}-\overset{1}{1}$ es — cis eingetragen ist.

Aus dem Nachlaß Brahms' erhielt Marie Völckers, wie alle engen Freunde, ein persönliches Erinnerungsstück: die Schreibmappe, die Clara Schumann ihm mit einer eigenen Stickerei zu Weihnachten 1854 geschenkt hatte. Diese befindet sich heute, wie auch die eigenhändigen Musikmanuskripte, die sie besaß und noch vor ihrem Tode verschenkte, das eine von zwei Autographen der Schumann-Variationen op. 23 und die Lieder *Sulima* und *Die Liebende schreibt*, in Hamburger Privatbesitz.

Ein liebenswertes Bild dieses Kreises um den jungen Brahms zeichnen schließlich auch die Albumeintragungen der Mitglieder des Frauenchors, darunter auch Brahms' selbst, der im September 1862, also wohl unmittelbar vor seinem Weggang nach Wien, den Anfang der Schluß-Fuge aus den Händel-Variationen op. 24 notiert mit dem Vermerk „(Sept: 61.)“ und der Widmung: „Zu freundlichem Gedenken an Ihren zeitweiligen Nachbar u. steten Freund Johh Brahms. Sept: 62.“ Das definitive Ende dieser Zeit des Hamburger Frauenchors bezeichnet ein Brief von Friedchen Wagner an die Schwestern Völckers: Vor seinem Weggang nach Wien wollte Brahms den jungen Damen noch einen Abend am Klavier vorspielen, wozu Friedchen ihr Kommen anzeigt. Um in der Hauptstadt der Musik seine künstlerische Anerkennung zu finden, ging Brahms nach Wien und in der sicheren Erwartung, daß die Heimatstadt ihn zurückholen werde, nachdem er sich mit seinem Werk durchgesetzt habe. Aber er sah sich getäuscht, statt seiner wurde Julius Stockhausen gewählt, Brahms aber verließ Hamburg auf immer. Der Vorspiel-Abend bei Völckers, getragen von so großen Erwartungen, wurde so ein endgültiger Abschied als alle Beteiligten damals ahnen konnten.

Es waren zwei Königskinder

Es wa-ren zwei Kö - nigs - kin - - der, die hat-ten ein-
 Es wa-ren zwei Kö - nigs - kin - - der, die hat-ten ein-

an - der so lieb, sie konn-ten zu - sam-men nicht
 an - der so lieb, sie konn-ten zu - sam-men nicht

kom - - men, das Was - ser war viel zu tief.
 kom - - men, das Was - ser war viel zu tief.

Ich hab' die Nacht geträumet

Ich hab die Nacht ge - träu - met, wohl ei - nen schweren Traum —: Es
 Ich hab die Nacht ge - träu - met, wohl ei - nen schweren Traum —: Es



wuchs in mei-nem Gar-ten ein Ros-ma-ri--en-baum.
wuchs in mei-nem Gar-ten ein Ros-ma-ri--en-baum.

Schwesterlein, Schwesterlein



Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein, wann geh'n wir nach Haus?
Schwe-ster-lein, Schwe-ster-lein, wann geh'n wir nach Haus?



Mor-gen, wenn die Hah-nen_krah'n, woll'n wir nach Hau-se_ geh'n,
Mor-gen, wenn die Hah-nen_krah'n, woll'n wir nach Hau-se_ geh'n,



Brü-der-lein, Brü-der-lein, dann geh'n wir nach Haus.
Brü-der-lein, Brü-der-lein, dann geh'n wir nach Haus.

Ich hörte ein Sichlein rauschen

Ich hörte ein Sich - lein rau - schen, wohl rau - schen durch das Korn,
 Ich hörte ein Sich - lein rau - schen, wohl rau - schen durch das Korn,

ich hör-te ein Mägd-lein kla - gen, sie hätt' ihr Lieb ver - lor'n.
 ich hör-te ein Mägd-lein kla - gen, sie hätt' ihr Lieb ver - lor'n.

Es stunden drei Rosen

Es stunden drei Ro-sen auf ei - nem Zweig, schön ist_ der Som-mer! Drauf
 schön ist_ der Som-mer!

sang ei-ne Nach-ti-gall an - mut-reich, schön ist_ der Som-mer!
 schön ist_ der Som-mer!

Ich stand auf hohem Berge

Ich stand auf ho-hem Ber - ge, sah nie-der ins tie-fe Tal, ein

Schiff-lein sah ich fah-ren, sah ich fah-ren, da - rin drei Gra-fen warn.

Gunhilde

Gun-hil - de lebt' gar stil-le und fromm in ih-rem Klo-ster - bann,

bis sie ihr Beicht-i - ger ent-führt, bis sie mit - ihm ent-rann.

Der bucklige Fiedler

f Es woh-net ein Fied-ler zu Frank-furt am Main, der keh-ret von lu - sti-ger

Ze - che_ heim. Und er trat auf den Markt, was schaut er_ dort, was

schaut er dort? Der schö-nen Frau-en schmau-stengar viel an dem Ort.

Die Versuchung

Feins- -lieb - chen, du sollst mir nicht bar - fuß gehn, du zer -

trittst dir die zar - ten — Füß - lein schön! la - la - la - la,

The first system of the musical score for 'Der tote Gast'. It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The lyrics are: 'trittst dir die zar - ten — Füß - lein schön! la - la - la - la,'.

la - la - la - la, du zer - trittst dir die zar - ten — Füß - lein schön.

The second system of the musical score. The lyrics are: 'la - la - la - la, du zer - trittst dir die zar - ten — Füß - lein schön.'

Der tote Gast

Es po - chet ein Kna - be — sach - te auf Feins - lieb - chens Fen - ster -

The first system of the musical score for 'Der tote Gast'. It consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The lyrics are: 'Es po - chet ein Kna - be — sach - te auf Feins - lieb - chens Fen - ster -'.

lein: Feins - lieb - chen, sag, bist du da drin - nen? Steh auf und laß mich ein!

The second system of the musical score. The lyrics are: 'lein: Feins - lieb - chen, sag, bist du da drin - nen? Steh auf und laß mich ein!'

Altes Minnelied

Ich fahr' da-hin, wenn es muß sein, ich scheid' mich von der

Lieb-sten mein, zu-letzt laß ich ihr's Her-ze mein, die-weil ich leb'_, so

soll es sein. Ich fahr da-hin, ich fahr da- - -hin_.

Die Wollust in den Maien

Die Wol-lust in den Mai-en, die Zeit hat Freu-den bracht,
die Blüm-lein man-cher-lei-en, ein jegliches nach sein'r Ge-stalt.

Es sind die roten Röslein, der Feyel, der grüne

Klee, von herzer Liebescheiden, das tut weh!

Da unten im Tale

Da unten im Tale läuft's Wasser so trüb, und i

kann dir's net sagen, ich hab dich so lieb.

Der Jäger

pp

Bei nächt-li-cher Weil, an eines Wal - des Born, tat ein

Jä - ger gar trau - rig - lich ste - - - hen. An der

Hüf - te hängt stumm sein gül - de - nes Horn, wild im

Win-de die Haa-re ihm we - - - hen, ja we - - - hen!

rit.

Scheiden



Ach so Gott, wie weh tut Schei-den, hat mir mein Herz ver-wundt,
traub' ich über die Hei-den, und traure zu al-ler Stund.



Der Stunden der sind so viel, so viel, mein Herz trägt heim-lich



Lei-den, wie-wohl ich so fröh-lich bin.

Zu Straßburg auf der Schanz



Zu Straß-burg auf der Schanz, da ging mein Trau-ren_

an; das Alp-horn hört ich drü-ben an- - -stim - men, da

mußt' ich hi-nü - ber wohl schwim-men, das_ ging nicht an.

Minnelied

So will ich frisch und fröh-lich sein, ich hoff mir solls ge - lin - gen,
zu Dienst der Al - ler - lieb - sten mein, will ich jetzt fröh-lich sin - gen;

mein Herz das ist_ in Freu - den ganz_, wenn ich sie an tu

blik-ken, sie leuch-tet als_ der Son - nen Glanz, möcht mit_ ihr

tan - zen ei - - nen Tanz, mein Herz mit ihr ver - strik - ken.

Wach auf, mein Hort

Wach auf, mein Hort, ver - nimm mein Wort, merk auf, was ich dir

sa - ge: Mein Herz, das schwebt nach dein'm Ge - müt, schön

Frau, du wollst es wa - gen, all mein Be - gier trag

ich zu dir, das glaub du mir, dein Lieb' laß mich ge - nie - ßen.

Es ritt ein Ritter wohl

Es ritt — ein Rit - ter wohl durch das Ried, er

fang es an —, ein neu - es — Lied, gar — schö - ne tät er

sin - - gen, sin - gen, daß Berg_ und Tal er - klin-gen.

Ständchen

Wach auf, mein's Her-zens Schö - ne, Herz - al - ler - lieb - ste mein.
Ich hör ein süß Ge - tö - ne, von klei(n)en Wald - vö - ge - lein.

Die hör ich so lieb - lich sin - gen, ich meint, es woll' des

Ta - ges Schein vom O - ri - ent her drin - gen.

Se - lig ist der Tag und Stun - de, dar - in du bist ge - bor'n, Gott

grüß mir dein ro - ten Mun - de, den ich mir hab' aus - er - kor'n. Kann

mir kein... Lie - b're nie wer - den, feins Lieb, schau daß mein

Lieb' nicht sei ver - lor'n, du bist mein Trost auf Er - den.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographe der ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek Berlin (BB)

ZUSAMMENGESTELLT VON DER EDITIONSLEITUNG
DER NEUEN MOZART-AUSGABE

In weiten Kreisen der internationalen Musikforschung besteht auch heute noch Unklarheit über den Umfang der seit Kriegsende (1945) aus Berlin verschollenen Mozart-Autographe. Die Editionsleitung der *Neuen Mozart-Ausgabe* glaubt unter diesen Umständen einem allgemeinen Bedürfnis Rechnung zu tragen, wenn sie — gleichzeitig in mehreren internationalen Fachzeitschriften — eine umfassende Verlustliste publiziert, die auf Grund aller bis jetzt verfügbaren Informationen zusammengestellt worden ist.

Die hiermit vorgelegte Verlustliste möge insbesondere der Quellenbeschaffung im Rahmen der Arbeiten an der *Neuen Mozart-Ausgabe* dienen, denn es ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß von dem einen oder anderen der nachstehend aufgeführten verschollenen Autographe Fotokopien bzw. Filmaufnahmen (oder auch alte handschriftliche Kopien) in Privat- oder sonstigem Besitz erhalten sind. Eventuelle Besitzer derartiger Materialien würden sich außerordentliche Verdienste um die Mozartforschung erwerben durch eine entsprechende Nachricht an die

Internationale Stiftung Mozarteum, Schwarzstraße 26, Salzburg

Köchel-Nr. *	Titel
Anh. 109 ^b /15 ^a —15 ^{ss}	sog. Londoner Studienheft (1764)
16	Sinfonie in Es
42/35 ^a	Grabmusik (Passionskantate)
43	Sinfonie in F
51/46 ^a	<i>La finta semplice</i> (I. Akt)
50/46 ^b	<i>Bastien und Bastienne</i>
100/62 ^a	Serenade (Finalmusik) in D
63	Divertimento (Finalmusik) in G
99/63 ^a	Cassation in B (nur 1. Satz: <i>Marcia</i>)
80/73 ^f	Streichquartett in G
89/73 ^k	Kyrie für fünf Soprane
74	Sinfonie in G
73/75 ^a	Sinfonie in C
110/75 ^b	Sinfonie in G
221/93 ^b	Kyrie in C
326/93 ^d	Hymnus „ <i>Justum deduxit Dominus</i> “ und „ <i>O Sancte</i> “ (mit Fragment einer Kirchensonate KV Anh. 65 ^a)
114	Sinfonie in A
124	Sinfonie in G
125	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i>

* Bei Doppelnummern bezieht sich die zweite auf die von Alfred Einstein bearbeitete dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses (KV³), Leipzig 1937.

Köchel-Nr.	Titel
127	<i>Regina Coeli</i>
135	<i>Lucio Silla</i>
165/158a	Motette für Sopran „ <i>Exsultate, jubilate</i> “
187/159c	Divertimento in C für Bläser und Pauken
166/159d	Bläser-Divertimento in Es
223/166e	Osanna in C (und andere Skizzen)
169	Streichquartett in A
171	Streichquartett in Es
173	Streichquartett in d
174	Streichquintett in B
279/189d	Sonate für Klavier in C
280/189e	Sonate für Klavier in F
281/189f	Sonate für Klavier in B
282/189g	Sonate für Klavier in Es
283/189h	Sonate für Klavier in G
196	<i>La finta giardiniera</i> (II. und III. Akt)
284/205b	Sonate für Klavier in D (Dürnitz-Sonate)
207	Konzert für Violine in B
208	<i>Il Rè pastore</i>
211	Konzert für Violine in D
213	Bläser-Divertimento in F
216	Konzert für Violine in G
218	Konzert für Violine in D
240	Bläser-Divertimento in B
252/240a	Bläser-Divertimento in Es
242	Konzert für drei Klaviere in F (Lodron-Konzert)
243	<i>Litaniae de venerabili altaris sacramento</i>
246	Konzert für Klavier in C (Lützow-Konzert)
262/246a	Missa (longa) in C
247	Divertimento in F
253	Bläser-Divertimento in F
254	Divertimento (Trio) in B für Klavier, Violine, Violoncell
269/261a	Rondo concertante in B (Schlußsatz eines Konzerts) für Violine
286/269a	Notturmo in D für vier Orchester
270	Bläser-Divertimento in B
271	Konzert für Klavier in Es (Jeunehomme-Konzert)
287/271b	Divertimento in B
311/284c	Sonate für Klavier in D
285	Flötenquartett in D
299/297c	Konzert für Flöte und Harfe in C
299c	Skizzen zu einem Ballett (Berliner Autograph)
330/300h	Sonate für Klavier in C
365/316a	Konzert für zwei Klaviere in Es
317	Missa in C (Krönungs-Messe)
378/317d	Sonate für Klavier und Violine in B
319	Sinfonie in B
338	Sinfonie in C (Blatt 19–28)
339	<i>Vesperae solennes de confessore</i>

Köchel-Nr.	Titel
392/340 ^a	Lied „Verdankt sei es dem Glanz der Großen“
391/340 ^b	Lied <i>An die Einsamkeit</i> („Sei du mein Trost“)
366	<i>Idomeneo, Rè di Creta</i> (I. und II. Akt)
375	Bläser-Serenade in Es (beide Fassungen)
382	Konzert-Rondo für Klavier in D
348/382 ^g	Kanon „ <i>V'amo di core teneramente</i> “
383	Arie für Sopran „ <i>Nehmt meinen Dank, ihr holden Gönner!</i> “
384	<i>Die Entführung aus dem Serail</i> (I. und III. Akt)
388/384 ^a	Bläser-Serenade („ <i>Nacht Musique</i> “) in c
414/386 ^a	Konzert für Klavier in A
412/386 ^b	Konzert für Horn in D
413/387 ^a	Konzert für Klavier in F
415/387 ^b	Konzert für Klavier in C
417	Konzert für Horn in Es
427/417 ^a	Missa in c
418	Arie für Sopran „ <i>Vorrei spiegarvi, oh Dio</i> “ — „ <i>Ah conte, partite</i> “
420	Arie für Tenor „ <i>Per pietà, non ricercate</i> “
430/424 ^a	<i>Lo sposo deluso</i>
444/425 ^a	Einleitung zu einer Sinfonie Michael Haydns
411/440 ^a	Adagio in B für Klarinetten und Bassethörner
449	Konzert für Klavier in Es
451	Konzert für Klavier in D
453	Konzert für Klavier in G
455	Erster Entwurf (Fragment) der Klaviervariationen über „ <i>Unser dum- mer Pöbel meint</i> “
469	<i>Davidde penitente</i> (Nr. 8 und Kadenz zu Nr. 10)
472	Lied <i>Der Zauberer</i> („ <i>Ihr Mädchen, flieht Damöten ja</i> “)
473	Lied <i>Die Zufriedenheit</i> („ <i>Wie sanft, wie ruhig föhl ich hier</i> “)
474	Lied <i>Die betrogene Welt</i> („ <i>Der reiche Tor, mit Gold geschmückt</i> “)
481	Sonate für Klavier und Violine in Es
490	Scena mit Rondo für Sopran „ <i>Non più, tutto ascoltai</i> “ — „ <i>Non temer, amato bene</i> “
492	<i>Le Nozze di Figaro</i> (III. und IV. Akt)
502	Trio in B für Klavier, Violine und Violoncell
504	Sinfonie in D (Prager Sinfonie)
505	Szene mit Rondo „ <i>Ch'io mi scordi di te</i> “ — „ <i>Non temer, amato bene</i> “
516	Streichquintett in g
517	Lied <i>Die Alte</i> („ <i>Zu meiner Zeit</i> “)
518	Lied <i>Die Verschweigung</i> („ <i>Sobald Damoetas Chloen sieht</i> “)
522	Ein musikalischer Spaß in F (Dorfmusikanten-Sextett)
526	Sonate für Klavier und Violine in A
531	Lied <i>Die kleine Spinnerin</i> („ <i>Was spinnst du</i> “)
539	<i>Ein deutsches Kriegslied</i> („ <i>Ich möchte wohl der Kaiser sein</i> “)
542	Trio in E für Klavier, Violine und Violoncell
543	Sinfonie in Es
551	Sinfonie in C (Jupiter-Sinfonie)
556	Kanon „ <i>G'rechelt's enk</i> “
561	Kanon „ <i>Bona nox, bist a redita Ox</i> “

Köchel-Nr.	Titel
564	Trio in G für Klavier, Violine und Violoncell
566	Händels Pastorale <i>Acis und Galathea</i> bearbeitet von W. A. Mozart
584	Arie für Baß „ <i>Rivolgete a lui lo sguardo</i> “
588	<i>Così fan tutte</i> (I. Akt)
592	Händels <i>Ode auf den St. Cäcilientag</i> bearbeitet von W. A. Mozart
595	Konzert für Klavier in B
612	Arie für Baß „ <i>Per questa bella mano</i> “
620	<i>Die Zauberflöte</i>
621	<i>La Clemenza di Tito</i> : Einzelstücke Nr. 2, 11 und 12
624/626 ^a Nr. 3a	Kadenz zum Klavierkonzert KV 271, 1. Satz
624/626 ^a Nr. 4a	Kadenz zum Klavierkonzert KV 271, 2. Satz
624/626 ^a , Anh. A	Kadenz zum Klavierkonzert KV 107/21 ^b Nr. 1, 1. Satz
624/626 ^a , Anh. B	Kadenz zum Klavierkonzert KV 107/21 ^b Nr. 1, 2. Satz
624/626 ^a , Anh. I	Kadenz (Übergang) zu einem fremden Klavierkonzert (?)
Anh. 65 ^a	Fragment einer Kirchensonate: vgl. KV 326/93 ^d
327/Anh. 109 III	Hymne „ <i>Adoramus te</i> “ von Quirino Gasparini in Abschrift W. A. Mozarts

Zum Igor-Lied

VON WALTHER WÜNSCH, GRAZ

Im Jahrgang XVI, 1963, S. 164—165 hat Yury Arbatsky einen *Vorläufigen Bericht über das Igor-Lied* veröffentlicht. Dazu soll keine kritische Stellungnahme vorgelegt, sondern auf die Möglichkeit hingewiesen werden, das gleiche Thema von einer anderen Seite her zu beleuchten. Wer mit der Problematik der slawischen Epik vertraut ist, wird den Weg, welchen Arbatsky zur Erhellung der Geschichte der altslawischen Epik sucht, ungewöhnlich finden. Da ich als Schüler von Becking und Gesemann seit langem mit der von Arbatsky zitierten Guslarentradition beschäftigt bin, soll auf mögliche Schlüsse hingewiesen werden, welche die Musikwissenschaft nun ziehen könnte. Um es vorwegzunehmen: sie sind nicht gerade aussichtsreich.

Arbatsky stellt zusammenfassend fest, „daß der Vortrag des Igor-Liedes dieselbe Tonreihe verlangte, die in dem Gebrauch des 1937 verstorbenen Guslaren Tanasije Vučić war...“. Das Volksepos, auf welches er Bezug nimmt, habe ich nach dem Notationsvorschlag von Becking vollständig übertragen; die Textunterlagen stammen von Gesemann¹. Die Feststellung von Arbatsky deckt sich mit Gedanken, welche man seinerzeit auch in Prag zu formulieren versuchte, vor allem nach den Versuchen von Roman Jakobson, den für die Gestaltung der Guslarenepik verbindlichen Zehnsilbler (*deserterac*) mit dem Indogermanischen in Verbindung zu bringen². Es ist möglich, daß sich nun die Vermutungen der einstigen Gelehrten aus Prag mit den Untersuchungen von Arbatsky so verdichten, daß ein guter Weg zur Erforschung der dunklen Geschichte der slawischen Epik gefunden werden kann. Nimmt man Arbatskys Schluß als verbindlich, so ergibt sich für die Musikwissenschaft eine

¹ W. Wunsch: *Der Brautzug des Banović Michael*, Stuttgart 1958. Ich kannte den Guslaren Vučić persönlich und habe mehrere Guslaren in Montenegro nach ihrer Spielmannstradition untersucht; Näheres in Wunsch, *Die Geigentechnik der Guslaren*, Brünn 1934 und *Heldensänger in Südosteuropa*, Leipzig 1937.

² R. Jakobson: *Über den Versbau der serbokroatischen Volksepik*, Archives Néerlandaises de Phonétique Expérimentale, Tome VIII—IX, Amsterdam 1933 und Wunsch: *Studien über den Südosten am Musikwissenschaftlichen Institut der Deutschen Universität in Prag*, Musik des Ostens, I, Kassel 1962, S. 48 ff.

verlockende Konsequenz mit dem Einbezug des die Epik begleitenden Musik-Instrumentes. Die Realisierung der Volksepik — wie sie Vučić gestaltete — geschieht in Verbindung mit der *gusle*, die verwandter Epik im Zentralbalkanischen mit der *gadülka*. Die engste Symbiose von epischer Vortragstradition und Instrument ist im montenegrinischen Epos zu finden. Leider kann man daraus keine weiteren Schlüsse ziehen und etwa in der *gusle* das älteste epische Instrument vermuten. Die *gusle* ist eine Schalenlaute mit einer Roßhaarsaite, die mit einem einfachen Bogen, welcher der zweiten Entwicklungsstufe des Bogens nahekommt, gestrichen wird. Die übrigen balkanischen Volksgeigen, die nicht unbedingt zum Epengesang verwendet werden müssen, sind Fideln oder Liren mit drei Spielsaiten aus Metall³.

In Rußland werden seit 1068 Streichinstrumente erwähnt. Eine den balkanischen Streichinstrumenten sehr ähnliche, aber schon verklungene russische Geige ist der dreisaitige *gudok*⁴. Der Schluß, dieses Instrument in den Kreis der slawischen Epik einzubeziehen, ist verführerisch; es ergäbe sich ein Zusammenhang von Epik und Streichinstrument im Alt-slawischen, in dem das Igor-Lied des Großfürstentums Kiew eine Mitte einnehmen könnte. Jedenfalls sind die russischen *skomorochi* ohne Instrument ebenso undenkbar wie T. Vučić ohne *gusle* oder der mittelalterliche Spielmann ohne Musikinstrument. Alle Vermutungen erhalten aber ihre Begrenzung. Der Eintritt der *gusle* z. B. und ihre Verbindung zur Balkanepik und zum *deserterac* sind ins Dunkle gehüllt. M. E. können zur Zeit nur die Philologen Hinweise bieten; z. B. durch die Erforschung der Nominationen (*gusle*, *gadülka*, *gudok* und *gudalo*, als die Bezeichnung für den Bogen der *gusle*)⁵. Die balkanologische Epenforschung kann indessen doch noch weitere Hinweise bieten; sie hängen mit dem Akritenlied zusammen. Der Epenkreis um Digenis und das Leben der Grenzritter in den kleinasiatischen Provinzen des byzantinischen Reiches wird seiner Entstehung nach durch die Forschung zwischen das 9. und 13. Jh. angesetzt. Diese Epik hängt aber mit einer Langzeile zusammen, deren Spuren sich quer durch den Balkan verfolgen lassen. Nach der Meinung der Balkanologen ist diese Langzeilenepik älter als der Zehnsilbler (*deserterac*).

Keine Brücke schlägt die russische Epentradition mit ihren Musikinstrumenten. Die *dumy*, die historischen Lieder der Ukrainer, werden mit der *kobsa* oder *bandura* begleitet, und das mit dem großrussischen Epengesang verbundene Instrument ist die *gusli*, ein Psalterium. Die Musikwissenschaft kann also zunächst mit dem Schluß von Arbatsky nicht allzuviel anfangen, was nicht besagt, daß der Verfasser einen unbrauchbaren Schlüssel zur Erforschung der Epengeschichte gefunden hätte. Die gesamte Problematik ist in viele wissenschaftliche Disziplinen verteilt, wodurch jeder Beitrag seine besondere Bedeutung erhält⁶.

Der „Fall Paganini“

VON ZDENEK VYBORNÝ †, JIHLAVA

Kaum könnten wir in der ganzen Musikgeschichte einen so markanten Beweis für die paradoxe Tatsache finden, daß das Leben eines weltberühmten Künstlers jahrzehntelang mit unzählig vielen Fehlern und Mißverständnissen dargestellt werden kann, wie den „Fall

³ Wunsch, *Heldensänger im Südosten*. Zum gleichen Typ gehört die *jadranska lijericica*, die nur zum Tanz gespielt wird.

⁴ G. Waldmann: *Rußland. A. Volksmusik*, in MGG XI, Sp. 1130 ff.

⁵ Dem Vf. ist bekannt, daß z. Z. Prof. Milovan Gavazzi, Zagreb, mit derartigen Untersuchungen beschäftigt ist.

⁶ Es wären noch einige Probleme anzuführen; so der Tonumfang der epischen Rezitation: Meine Messungen ergaben im Vergleich zum gesprochenen *deserterac*, daß dieser einen größeren Tonumfang hat als der mit der *gusle* rezitierte. Die albanische Variante der Balkanepik wiederum besitzt einen größeren Tonumfang als die Vortragsart von Vučić. Vgl. Wunsch: *Physikalisch-technische Tonhöhenmessungen am gesprochenen und gesungenen epischen Zehnsilbler*, *Prilozi*, 5. Jg., S. 97 ff., Belgrad 1938 (in serb. Sprache).

Paganini“. Kaum könnten wir auch in der ganzen Musikkultur eine Analogie zu jener Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit suchen, mit welcher man sich gewöhnt hat, das Thema Paganini zu behandeln. Während des Lebens des Künstlers fand man unter begeisterten Lobgesängen, die man über sein Spiel schrieb, und phantastischen Gerüchten, die man sich über sein Privatleben und seine Kunst erzählte, gar keine Zeit, Paganinis Künstlertum nüchtern zu verstehen und kritisch zu würdigen zu versuchen. In der ziemlich reichen Paganini-Literatur, die während seines Lebens und kurz nach seinem Tode entstand, spielten von Anfang an hauptsächlich drei Autorennamen die Hauptrolle: der Prager Professor Julius Max Schottky¹, die größte Autorität, da ihm Paganini selbst die Bewilligung erteilte, seine Biographie zu schreiben, und ihm persönlich authentisches Material und Informationen gab; der bekannte Musikwissenschaftler François Joseph Fétis², mit dem Paganini freundschaftlich verkehrte; und der dritte, Gian Carlo Conestabile³, Professor der Archäologie in Perugia, der einzige von den Genannten, der sich der persönlichen Bekanntschaft mit Paganini nicht rühmen konnte. Es ist fast befremdend, wie vollkommen und autoritativ dieses Triumvirat ungefähr ein ganzes Jahrhundert in der Paganini-Literatur herrschte. Die Erben des Künstlers besaßen einen wahren Schatz von Autographen, Musikhandschriften und Dokumenten, doch fast allen späteren Lebensbeschreibern Paganinis fiel es nicht ein, diese Dokumente für ihre Arbeiten zu benutzen. Sie begnügten sich damit, das, was Schottky, Fétis und Conestabile geschrieben haben, in mehr oder weniger geschickten Paraphrasen wiederzugeben.

Diese sonderbare Stagnation dauerte bis zum Jahre 1913, in dem die erste Ausgabe der Paganini-Biographie von Julius Kapp⁴ erschien. Hier wurden zum ersten Male, wenn auch nur bescheiden, Dokumente aus dem Nachlaß⁵ des Künstlers, besonders seine Notizbücher, verwertet. Den entscheidenden Wendepunkt bezeichnete jedoch erst im Jahre 1935 die umfangreiche Publikation *Paganini intimo* von Arturo Codignola⁶, in welcher eine breite Auswahl der Briefe Paganinis mit vielen anderen Dokumenten und zeitgenössischen Berichten kommentiert wurde. Ein Jahr später brachte auch die neue Ausgabe der Biographie von Conestabile mit Anmerkungen von Federico Mompellio⁷ mehrere wertvolle Beiträge. Im Jahre 1957 erschien schließlich die große, zweibändige Biographie von Geraldine de Courcy⁸, der erste Versuch in der Paganini-Literatur, alle erreichbaren Dokumente von und über Paganini kritisch zu verwerten. Außerdem erschienen viele neue Dokumente in verstreuten Aufsätzen der letzten Jahre. Alle diese Veröffentlichungen haben zu den Darstellungen Schottkys, Fétis' und Conestabiles so zahlreiche wesentliche Korrekturen und Ergänzungen gebracht, daß wir mit Recht über eine wahre Renaissance in der Paganini-Forschung sprechen können.

So sehen im Hauptumriß die Entwicklung und der heutige Zustand des Schrifttums über Paganini aus. Natürlich erscheinen auch heute noch Bücher über Paganini, die über diese neuen Ergebnisse nichts wissen oder wissen wollen, das Dreigestirn Schottky — Fétis — Conestabile als *summa scientiae* über Paganini betrachten und im besten Falle die gewöhnliche farbige Lebensbeschreibung mit Briefausschnitten mehr oder weniger würgen. Ihr Einfluß ist jedoch nicht zu überschätzen: die ernsten Leser werden Wahrheit und Belehrung über Paganini

¹ J. M. Schottky: *Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinungen seiner Anhänger und Gegner*. Prag 1830.

² F. J. Fétis: *Notice biographique sur Nicolo Paganini*. Paris 1851.

³ G. C. Conestabile: *Vita di Niccolò Paganini da Genova*. Perugia 1851.

⁴ J. Kapp: *Paganini*. Berlin 1913.

⁵ Eine große Sammlung von Dokumenten aus dem Nachlaß Paganinis besitzt heute die Kongreßbibliothek in Washington, die Mehrzahl der musikalischen Manuskripte befindet sich in der Privatsammlung Dr. Reuther in Mannheim.

⁶ A. Codignola: *Paganini intimo*, Genova 1935.

⁷ G. C. Conestabile: *Vita di Niccolò Paganini*. Nuova edizione con aggiunte e note di Federico Mompellio. Milano 1936.

⁸ G. I. C. de Courcy: *Paganini, the Genoese*. 2 Bände. Norman/Oklahoma 1957.

sicher nicht dort suchen, sondern vertrauensvoll ein größeres modernes Musiklexikon befragen. Tatsächlich stellen die Artikel solcher Lexika für Tausende die entscheidende Quelle der Information dar. Jedermann kann begrifflich nicht ein Paganini-Spezialist sein, jedermann kann auch die neue Literatur über dieses Thema nicht regelmäßig verfolgen; man greift also nach der *Musik in Geschichte und Gegenwart*, nach *Grove's Dictionary of Music and Musicians* usw. und benutzt oft, besonders wenn man selbst ein Musikschriststeller oder Forscher ist, die dortigen Angaben in eigenen Veröffentlichungen, ohne zu ahnen, daß man so einen *circulus vitiosus* fortsetzt.

Bekanntlich sind alle Musiklexika ihrer Natur nach immer ein wenig (oder sollen wir eher sagen: allzusehr?) konservativ, und die neuesten Forschungen finden dort gewöhnlich erst mit beträchtlicher Verspätung Eingang. Zwar findet man in den Artikeln über Paganini die neueste Fachliteratur meistens genannt; die Bearbeitung des Artikels zeigt jedoch, daß der Autor diese Literatur nicht berücksichtigt hat. Viele wichtige Daten, Angaben, Ansichten und Behauptungen werden Jahrzehnte lang von Lexikon zu Lexikon übernommen, eine Praxis, die eben bei Paganini zu einer merkwürdigen Tradition wurde. Es kommt hinzu, daß in keinem Lexikon alle Artikel gleich gut bearbeitet werden, daß die Wahl des Mitarbeiters nicht immer glücklich ist und daß es Themen gibt, für die ein wahrer Kenner überhaupt schwierig zu finden ist. Und schließlich: es gibt Themen, zu welchen so selten neue Beiträge erscheinen, daß man das Neue ohne Mühe aufarbeiten kann; die Beherrschung anderer Themen erfordert dagegen ein anspruchvolles Studium der zahlreichen neuen Beiträge, die in den Fachbibliographien mit ausreichender Vollständigkeit verzeichnet und so grundsätzlich jedem Suchenden zugänglich werden. Die schwierigsten und gefährlichsten sind jedoch jene Themen, bei welchen diese bibliographische Hilfe nicht existiert, so daß selbst bei der sorgfältigsten Bemühung wichtige Beiträge, besonders in wenig bekannten oder nichtmusikalischen Zeitschriften, dem Verfasser des Artikels unbekannt bleiben. Zu eben dieser Themengruppe gehört das Thema Paganini.

Alle erwähnten Gründe zusammen sind daran schuld, daß der Artikel *Paganini* selbst in den besten modernen Musiklexika und Enzyklopädien mit unrichtigen Behauptungen, falschen Informationen und Sachfehlern aller Art angefüllt ist. Wir wollen diese Behauptung an zwei modernen Nachschlagewerken demonstrieren, von denen jedes einen Typus der Musiklexikographie repräsentiert: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), die umfangreichste und beste Musikencyklopädie, die wir heute besitzen, und *Grove's Dictionary of Music and Musicians* (letzte Ausgabe), ein großes Musiklexikon mit bester Tradition. Sehen wir also kritisch zu, welche Informationen über Paganini diese zwei erstklassigen Werke ihren Benutzern vermitteln.

Der Artikel *Paganini* in MGG

Unter den Mitarbeitern der MGG finden wir hervorragende Musikwissenschaftler aller Nationen in imponierender Anzahl und Auswahl. Die Redaktion bemüht sich offensichtlich, mit der Bearbeitung aller wichtigen Artikel nur namhafte Spezialisten zu beauftragen. Es überrascht daher kaum, wenn wir unter dem Artikel *Paganini* den Namen Geraldine de Courcy lesen. Ihre ausführliche Paganini-Biographie ist heute sicher die beste und breiteste Lebensdarstellung des Künstlers. Selbst die kritischen Stimmen, die sich nach dem Erscheinen des Werkes erhoben und die auf verschiedene Mängel aufmerksam machten, erkannten grundsätzlich die Bedeutung ihrer Arbeit an. Auch in der Beschränkung auf das rein Biographische (Paganini als Violinkünstler und Komponist ließ die Autorin absichtlich zur Seite) verdiente das Buch volle Anerkennung. De Courcys Wahl für die MGG schien darum durchaus glücklich. Die genauere Überprüfung wird uns zeigen, inwieweit mit Recht. Da alle größeren Artikel in der MGG in vier Abteilungen gegliedert sind (Biographie, Verzeich-

nis der Werke, Würdigung, Literatur), behalten wir diese Anordnung für unseren kritischen Überblick bei⁹.

1. Biographie. Dieser Teil ist sicher der glücklichste im ganzen Artikel, da hier de Courcy ihre Kenntnisse aus ihrer großen Paganini-Biographie ohne Schwierigkeiten zur Geltung bringen konnte. Natürlich könnte man einzelne Wünsche haben. So hätten die berühmtesten Jahre Paganinis, seine Konzertreise 1828—1834, ausführlicher als mit einem Satz dargestellt werden dürfen; einzelne weitere Fakten und Daten hätten eingefügt werden können; schließlich könnte man auch auf einzelne nicht genaue Behauptungen hinweisen (war die Kehlkopffaffektion wirklich luetisch? War es wirklich der Neue Friedhof, auf dem Paganini in Parma begraben wurde?)¹⁰.

2. Verzeichnis der Werke. Nach der bedauernswerten Versteigerung des Nachlasses in Florenz im Jahre 1910 wurden Paganinis Handschriften in alle Winkel zerstreut. Auch wenn wir zwei Kataloge¹¹ der musikalischen Manuskripte aus diesem Nachlaß besitzen und auch wenn sich glücklicherweise die entsprechenden Nachlaßteile heute fast geschlossen in je einer Sammlung befinden¹² — weder die Kataloge noch diese Sammlungen enthalten alles, was Paganini komponiert hat. Die Unzulänglichkeit der musikbibliographischen Informationen in der Welt hat auch zur Folge, daß einzelne wichtige Neu- und sogar Erstdrucke dieser Werke selbst den Spezialisten nicht genug bekannt sind. Diese zwei Gründe sind besonders daran schuld, daß das Verzeichnis der Werke schon in der zweibändigen Paganini-Biographie von de Courcy an unrichtigen Angaben und Lücken reich ist. Dies gilt auch für das Verzeichnis in MGG: man findet dort nicht nur die alten Fehler, sondern mehrere neue dazu.

A. Unrichtige Titelangaben von Werken und Widmungen: *Nel cor più non mi sento* (MGG: *Nel cor più me sento*)¹³.

B. Sehr wichtig für die Praxis sind die Angaben der gedruckten Ausgaben. De Courcy gibt sie nur bei op. 1—14 an, sonst nicht, auch wenn es sich um Erstausgaben handelt.

C. Einzelne Werke sind fälschlich als „ungedruckt“ bezeichnet, so z. B. *Polacca con Variazioni, Variazioni sull' aria di J. Weigl, Tarantella, Centone di Sonate, Cantabile e Valzer, Cantabile D, Trio D* für Violine, Gitarre und Violoncello.

D. Die Komposition *Fandango spagnolo* ist nicht für Gesang geschrieben¹⁴.

E. Die Behauptung de Courcys, die Werke für Gitarre seien alle ungedruckt, entspricht durchaus nicht der Wahrheit. Im Gegenteil sind mehrere von ihnen veröffentlicht (einzelne sogar in mehr als einer Ausgabe), darunter z. B. 26 Stücke für Gitarre allein¹⁵ schon im Jahre 1925.

⁹ Als der Artikel *Paganini* in der entsprechenden Lieferung der MGG erschien, machte ich sogleich die Schriftleitung auf die wichtigsten Fehler aufmerksam; die Korrekturen wurden dankenswerterweise schon im Errata-Verzeichnis im selben Bande wie der Artikel selbst aufgenommen. Ich gebe diese Korrekturen hier wenigstens in den Anmerkungen mit dem Zeichen EV (Errata-Verzeichnis) wieder; die unrichtigen Angaben des Artikels folgen zum Vergleich jeweils nach den Korrekturen in Klammern.

¹⁰ EV: Paganinis Behandlungsaufenthalt in den Jahren 1822—1823 fand nicht in Padua, sondern in Pavia statt.

¹¹ A. Bonaventura: *Gli autografi musicali di Niccolò Paganini*. In: *Bibliofilia* 12, Heft 1.

¹² G. Kinsky: *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog*, Band IV. Leipzig 1916.

¹³ Siehe Anm. Nr. 5.

¹⁴ EV: *Deh cari venite* (. . . *verite*); *Sonata concertata* (. . . *concertate*); *Terzetto concertante* (*Trio concertate*); *Ghirigizzo vocale* (*Giribizzo* . . .); *Accosentito* (*Accossentito*); *Madamigella Doménica Paganini* (*Madamagella* . . .); *Alle Amatrici* (*Alla* . . .). Auch *Barucabà* (*Baracubà*) — im EV steht irrtümlich als Druckfehler *Baracabà*.

¹⁵ EV: *Scena e Cavatina „Ah che forse in tai momenti“* (. . . *tale* . . .) ist nicht eine Komposition von Paganini, sondern von Pacini, wie Paganini selbst im Manuskript vermerkt hat und wie auch A. Bonaventura und G. Kinsky in ihren Katalogen bestätigen.

¹⁶ N. Paganini: *26 Original-Kompositionen für Gitarre allein*. Hrsg. von Max Schulz. Leipzig 1925.

F. Die Angabe „I. Konzert D“ ist nicht ganz genau. Paganini selbst spielte es in *Es*, indem er den in *D* notierten Solopart mit Scordatur ausführte; das Orchester begleitete ihn in *Es*. Die heutigen Bearbeitungen beachten die Scordatur nicht, man spielt das Konzert wirklich in *D*. Es ist dringend notwendig, die Veränderung *Es—D* im Werkverzeichnis wenigstens zu vermerken.

3. Würdigung. Bei einer so außerordentlichen Erscheinung wie Paganini ist es sehr schwierig und problematisch, die Urteile kritisch abzuwägen. Sie gehen oft auseinander, man kann hier unendliche Diskussionen führen und seine eigenen Ansichten und jene der Autoritäten ad libitum gegeneinander stellen. Wenn z. B. Fétis behauptet, in Paganinis Spiel vermisste man „*la véritable tendresse dans ses accents*“ (zitiert von de Courcy), können wir dieses Urteil leicht mit den Aussprüchen anderer bedeutender Persönlichkeiten der damaligen Musikwelt konfrontieren. Alles, was wir sicher und verantwortlich sagen können ist, daß der heutige Stand der Paganini-Forschung kaum erlaubt, in solchen Fragen grundsätzlich und definitiv Stellung zu nehmen. Es werden noch viele Studien notwendig sein, bevor wir im Stande sind, eine relativ richtige Würdigung Paganinis als Geiger und Komponist zu versuchen. Bis zu dieser Zeit kann man in seinen Behauptungen nicht vorsichtig genug sein. Aus diesen Gründen scheint uns auch nicht nützlich, hier unsere persönlichen Meinungen in diesem oder jenem Punkte durchsetzen oder verteidigen zu wollen. Nur im Allgemeinen bemerken wir, daß im MGG-Artikel Paganini auch als Gitarren-Virtuose, Dirigent, Orchester-Organisator und Inspirator mehrerer Komponisten wenigstens eine kurze Würdigung verdient hätte. Viele Leser werden auch vergeblich suchen, was die heutige Fachwelt über das sogenannte Geheimnis Paganinis zu sagen hat. Mag unsere Stellung zu dieser Frage positiv oder negativ sein, einige informative Worte darüber sollten nicht fehlen.

4. Literatur. Wie wir schon erwähnt haben, liegt der Schwerpunkt der Paganini-Forschung in den letzten Jahren in verschiedenen Aufsätzen, in welchen immer neue unbekannte Dokumente und Zeugnisse erscheinen, die unsere traditionellen Anschauungen wesentlich korrigieren oder ergänzen. Darum scheint uns die Entscheidung der Autorin, Zeitschriften-Artikel im allgemeinen nicht zu notieren, schon an sich verfehlt. Es hat nämlich kaum Sinn, Publikationen, die heute schon veraltet sind (Schütz, Vineta, Nicolai, Niggli) oder die populären Charakter haben (Salvaneschi, Podenzani, Valensi, Istel), in eine empfehlende Fachbibliographie (und wir meinen, eine Bibliographie in MGG sollte man immer als empfehlende Fachbibliographie und nicht als ein zufälliges Verzeichnis des Schrifttums verstehen) einzureihen und gleichzeitig wichtige Aufsätze wie die von Pietro Berri, Domenico Corsi, M. Pedemonte, G. Drei, Albert Mell und anderen zu unterlassen.

Wir können unsere Würdigung des Artikels Paganini in MGG zusammenfassen. Auch wenn der Artikel von de Courcy im Vergleich mit ähnlichen Bearbeitungen des Stichwortes in anderen Musiklexika relativ der beste ist (was angesichts des niedrigen Niveaus dieser Arbeiten kein Lob sein kann), im Ganzen und besonders in der MGG kann er nicht befriedigen. Die vielen unrichtigen Angaben im Werkverzeichnis, die unzulängliche Darstellung der komplizierten künstlerischen Persönlichkeit Paganinis und die problematische Bibliographie zeigen, daß man sich die einzigartige Gelegenheit entgehen ließ, einen wirklich bedeutenden Beitrag über Paganini in einem so epochalen Werk wie der MGG erscheinen zu lassen. Doch ist noch Zeit, alle Mängel im Errata-Verzeichnis und hauptsächlich im Nachtragsbande der MGG rechtzeitig zu beheben.

Der Artikel Paganini in Grove's Dictionary

Seit seiner ersten Ausgabe (1879—1889) genoß *Grove's Dictionary* den Ruf, eine der besten Leistungen der Musiklexikographie zu sein. Seine Tradition, sein Umfang, die Zahl

der Mitarbeiter von Rang, die Ausstattung und natürlich namentlich viele ausgezeichnete Artikel schienen diesen Ruf auch später zu rechtfertigen. Zur letzten Auflage ließen sich jedoch kritische Stimmen hören, die sie für eine „voreilige Produktion“ hielten und auf eine beträchtliche Zahl von Fehlern hinwiesen. Wie sieht die Sache vom Standpunkt des Artikels *Paganini* aus?

Man muß kein scharfer Beobachter sein, um zu bemerken, daß im Artikel über Paganini von Edward Heron-Allen und Olga Rudge das uns schon bekannte Triumvirat Schottky — Fétis — Conestabile offensichtlich, wenn auch vielleicht indirekt, die Hauptquelle der Bearbeitung ist, die den farbigen Lebensgeschichten mehr Platz gibt, als wir in einem Fachlexikon erwarten, und die stellenweise (z. B. bei der Darstellung von Paganinis letzten Lebensaugenblicken) ins Romanhaft-Sentimentale umschlägt. Auch könnte man einzelne nicht immer beglaubigte und in einem guten Lexikon sicher nicht unentbehrliche Gerüchte über Paganini entbehren. Häufig kommen strittige oder verfehlt Informationen vor: daß Paganini Schüler von Alessandro Rolla war (Paganini selbst leugnete es), daß Georg Harrys ein Jahr lang sein Sekretär war (tatsächlich war es nur ein Monat, Juni 1830) usw. Auch einzelne genaue Daten sind nicht richtig: im Jahre 1830 konnte Paganini seine Karikatur in Paris sicher nicht sehen, da er dort zum ersten Male erst im März 1831 war; vom Hofe Elisa Baciocchis (nicht Bacciocchi) verabschiedete er sich nicht 1813, sondern sehr wahrscheinlich schon zu Beginn des Jahres 1810; es ist sehr zweifelhaft, ob er die Bekanntschaft mit Antonia Bianchi schon 1815 machte; der Fürst Metternich lud ihn nach Wien nicht 1817, sondern 1819 ein; Paganinis Sohn Achilles wurde nicht 1826, sondern 1825 geboren; nach Italien kehrte Paganini nicht im Dezember, sondern schon im Oktober 1834 zurück; die Affäre mit dem Casino Paganini in Paris fand nicht 1836, sondern 1837 statt usw. usw. Dagegen überraschen einzelne Daten durch ihre Genauigkeit: traf Paganini mit Rossini wirklich im Oktober 1813 in Bologna zum ersten Male zusammen? Entstanden einzelne Kompositionen wirklich in den Jahren, die angegeben werden? Fand die Verabschiedung von Antonia Bianchi wirklich und genau am 1. August 1828 statt?

Ganz unbegreiflich und paradox ist, daß in diesem englischen Lexikon gerade der Abschnitt über den Aufenthalt Paganinis in England ganz fehlerhaft ist. Wir zitieren: *"In that month (Mai 1831) he travelled to England and made his début in London at the Opera-House on Friday 3 June. His English reception was full of warmth, and even more curiosity was aroused by his personality in England than in other countries. . . Paganini remained in England until June 1832. He gave a farewell concert at the Victoria Theatre on 17 June and returned in the autumn to his native country after an absence of six years. . ."* In der Anmerkung wird behauptet: *"His last concert in England was at Portsmouth, 11 Sept. 1832."*

Und die Wirklichkeit? Paganinis erster Aufenthalt in England endete im März 1832; Ende Juni kam er zum zweiten Male. Darum konnte er am 17. Juni 1832 nicht nur nicht sein letztes Konzert, sondern überhaupt kein Konzert in London geben (übrigens konzertierte er am 18. Juni in Boulogne-sur-mer). Bei seinem zweiten Besuche in England spielte er zum letzten Male auf englischem Boden nicht in Portsmouth am 11. September, sondern in Chichester am 13. September. Dann kehrte er keineswegs nach Italien zurück, um 1834 wieder nach Paris zu kommen, sondern hielt sich vom September 1832 an für einige Monate in Frankreich auf; im Sommer 1833 besuchte er wieder England, dann folgte eine Konzerttournee in Frankreich, Belgien und wieder in England, wo Paganini also im Ganzen in vier verschiedenen Zeitabschnitten weilte.

Die ungeprüfte Übernahme von Angaben aus älterer Literatur pflegt sich meist zu rächen. Als Beispiel dafür kann das Werkverzeichnis im Paganini-Artikel des Grove dienen, das (wie die Anmerkung erklärt) nach dem Verzeichnis in *Paganini intimo* von Arturo Codignola kompiliert wurde. Es handelt sich also um eine Kompilation aus einer fremden Kompilation,

da Codignola alle Angaben aus dem Verzeichnis von Bonaventura übernommen hat. Da auch Bonaventura kein vollständiges Verzeichnis lieferte, sucht man unter den unveröffentlichten Werken vergeblich z. B. drei Konzerte, die im handschriftlichen Nachlaß sicher die bedeutendsten sind. Desto weniger machten sich die Autoren des Artikels Gedanken, ob seit 1935 diese oder jene handschriftliche Komposition im Druck erschien; was Codignola 1935 als ungedruckt bezeichnete, reihen sie noch 1954 als ungedruckt ein, so z. B. Nr. 17 *Cantabile*, 19 *Cantabile valzo* (beide Kompositionen erschienen schon 1922!), 28 *Polacca*, 30 *Le Printemps*, 31 *Sonata Napoleon*, 39 *Grande Sonata*, 63 *Duetto amoroso*. Auch mehrere Kompositionen für Gitarre (Nr. 40–59) sind schon längst in einer Druckausgabe zugänglich. Die größte Überraschung finden wir jedoch unter Nummer 18 — „*Nicolo Paganini à M. Henri Bonaventura*“. Die Erklärung können wir im Buche Codignolas (S. 655) finden. Wir lesen dort: „*Opera XVIII — Niccolò Paganini à M. Henry. Bonaventura: (also: Codignola zitiert, was Bonaventura über diese Komposition schrieb) „Così si legge scritto di mano dell' autore . . .“*. Wie viele künftige Musiklexika werden diese Information (und ähnliche) von Grove übernehmen?

Was den Abschnitt *Literatur* betrifft, können wir nur wiederholen, was wir schon beim Artikel in der MGG gesagt haben: auch in *Grove's Dictionary* sollte sie eine empfehlende Auswahl der guten und nützlichen Arbeiten darstellen. Von diesem Standpunkte gesehen sind die Publikationen von Fayolle, Istel, Komroff, Niggli, Podenzani, Polko, Salvaneschi und Valensi ganz überflüssig, dagegen suchen wir vergeblich *Il calvario di Paganini* von Pietro Berri, *Paganinis Kunst die Violine zu spielen* von Carl Guhr, *Gli autografi musicali di Paganini* von Arnaldo Bonaventura, *Katalog des musikhistorischen Museums W. Heyer in Köln* von Georg Kinsky (IV. Band), um wenigstens einige Beispiele zu nennen, und auch eine Reihe von wichtigen Veröffentlichungen in Zeitschriften.

Man könnte über den Artikel im *Grove* immer neue kritische Anmerkungen schreiben und nicht nur auf das, was dort ist, sondern auch auf das, was dort fehlt, aufmerksam machen. Aber es wäre unnütz, eine solche Arbeit dort zu unternehmen, wo nur eine gründliche neue Bearbeitung helfen kann. Es scheint aber, daß die Zeit dafür noch nicht reif ist. Im kürzlich erschienenen Nachtragsbande zum *Grove* wurde von allen in Frage kommenden Verbesserungen und Ergänzungen zu diesem Artikel nur eine einzige notiert: die bibliographische Angabe der Paganini-Biographie von Geraldine de Courcy, die inzwischen erschienen war.

So sieht also „Der Fall Paganini“ in zwei hervorragenden Fachlexika aus. Oder ist es eine Übertreibung, die Art und Weise, in welcher Paganini in diesen (und anderen) Werken gewürdigt wird, als einen „Fall Paganini“ zu bezeichnen?

Zur Taktlehre des Michael Praetorius *

VON CARL DAHLHAUS, KIEL

I

„Die alten Musici“, schreibt Michael Praetorius im *Syntagma musicum* III, „haben das ϵ genennet / *Tempus perfectum minus*, oder *Signum Minoris Tactus*; Do sie eine *Semibrevem* \diamond , oder zwei *Minimas* $\delta\delta$ uff einen Tact gerechnet / *unnd Italicè alla Semibreve genennet haben: Das ϵ aber Tempus perfectum maius, oder Signum Maioris vel totalis*

* Anmerkung der Schriftleitung: Die Beiträge von Carl Dahlhaus und Paul Brainard, die zu gleicher Zeit bei der Schriftleitung eingingen, behandeln das gleiche Thema und kommen zu einander ähnlichen Ergebnissen. Die Schriftleitung hat angesichts der Kompliziertheit der diskutierten Probleme und, wie sie hofft, im Interesse der Leser bewußt darauf verzichtet, auf der Eliminierung aller Überschneidungen im jeweiligen Argumentationsgang zu bestehen.

Tactus; Diweil sie in denen Cantionibus, so mit diesem Signo, ϕ bezeichnet / zwo Semi-breves und also zweene Tactus minores auff einen doch gar langsamen Tact, den die Itali alla Breve genennet / also mensuriret haben . . .¹. Daß Praetorius, im Widerspruch zur Tradition, die zweizeitige Mensur statt der dreizeitigen als „Tempus perfectum“ bezeichnet, ist von Harald Heckmann als Konsequenz des Veraltens der dreizeitigen Mensur erklärt worden: „Ihm (Praetorius) war lediglich der Sinn der alten, ihm namentlich bekannten Bezeichnung Tempus perfectum für die ungerade Mensur nicht mehr bekannt, als er sie für die gerade beschlagnahmte, in dem guten Glauben es damit so zu halten, wie die alten Musici“². Doch ist es zweifelhaft, ob der Ausdruck „Tempus perfectum“ notationstechnisch, als Bezeichnung für die Zweizeitigkeit der Mensur, gemeint ist, denn in einem anderen Kapitel des *Syntagma* erwähnt Praetorius die Regel, daß eine Brevis vor einer Brevis in der Proportio tripla dreizeitig sei, und nennt die Dreizeitigkeit „perfectio“³.

Adriano Banchieri unterschied 1609, zehn Jahre vor dem Erscheinen des *Syntagma*, drei Bedeutungen von „tempo perfetto“. Die „Musici antichi“ gebrauchten den Terminus einerseits für die dreizeitige Mensur im Gegensatz zur zweizeitigen, andererseits für die integrale Mensur im Kontrast zur diminuierten oder augmentierten. „Da gli Musici antichi dui segni furono ritrovati per significare il tempo nelle di loro compositioni, Il primo era un circolo segnato in tre maniere cioè perfetto, apuntato & tagliato, & sotto questo significavano il tempo perfetto . . .“⁴. Die „Musici moderni“ aber beschränken sich auf das Tempus imperfectum und bezeichnen das diminuierte Tempus ϕ als „perfecto“, das nicht diminuierte Tempus c als „imperfetto“: „Da gli Musici moderni sono sdimessi, & ridotti sotto dui tempi simili, più facili a gli Cantori, & più soavi al concerto, & questi ancor loro vengono nominati tempo perfetto, & tempo imperfetto. Il tempo perfetto viene praticato con uno semicircolo tagliato per il longo, & questo posto immediatamente dopo la chiave, in tal maniera, si cantano dui semibreve alla battuta . . . Il tempo imperfetto viene segnato con uno semicircolo in questa maniera c , in tal caso si cantano dui minime alla battuta . . .“⁵. Die dritte Auslegung der Termini, die „moderne“, scheint eine polemische Umkehrung der zweiten zu sein: das „vollkommene“ integrale Tempus wird zum „unvollkommenen“ herabgesetzt, das „unvollkommene“ diminuierte zum „vollkommenen“ erhoben. Doch ist sie nicht als Widerspruch in der gleichen, sondern als Ausdruck einer anderen Sache gemeint. Als „perfecto“ soll die Kongruenz, als „imperfetto“ die Inkongruenz von Tempus und Tactus gelten. Das Tempus wird durch die Brevis repräsentiert; „vollständig“, „perfecto“, ist also der Tactus ϕ alla Breve, der das ganze Tempus umfaßt, „unvollständig“, „imperfetto“, der Tactus c alla Semibreve, der auf das halbe Tempus reduziert ist.

Im Gegensatz zu Banchieris „Musici moderni“ läßt Praetorius außer dem alla Breve auch das alla Semibreve als Darstellung eines vollständigen Tempus, eines „Tempus perfectum“ gelten. Das alla Breve und das alla Semibreve stehen sich nicht als integrale und reduzierte, sondern als größere und kleinere Zeiteinheit, als Tempus perfectum maius und minus, gegenüber. Und daß Praetorius seine Definition des Tempus perfectum den „alten Musici“ zuschreibt, ist zwar ein Irrtum, aber kein zufälliger. Denn erstens exponiert der Satz „Die alten Musici haben das c genennet / Tempus perfectum minus, oder Signum Minoris Tactus . . . Das ϕ aber Tempus perfectum maius, oder Signum Maioris vel totalis Tactus“ weniger den Terminus „Tempus perfectum“ als den Gegensatz zwischen dem Tactus maior alla Breve und dem Tactus minor alla Semibreve: eine Unterscheidung, die so alt ist, wie es Praetorius behauptet. Zweitens ist es nicht ausgeschlossen, daß Praetorius

¹ *Syntagma musicum* III, Wolfenbüttel 1619, Facsimile-Nachdruck, herausgegeben von Wilibald Gurlitt, Kassel 1958, S. 49.

² *Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts*, AfMw X, 1953, S. 137.

³ A. a. O., S. 29.

⁴ *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna 1609, S. 34.

⁵ A. a. O., S. 34 f.

die Überzeugung, das *Tempus non diminutum* sei „perfekt“, mit Banchieris „*Musici antichi*“ zu teilen glaubte: Die Differenz, daß die „*Antichi*“ an die Integrität der Zeitwerte, die „*Moderni*“ dagegen an die Relation zwischen *Tempus* und *Tactus* dachten, war unauffällig, denn Banchieri erklärt sie nicht. Drittens erinnert die Meinung, daß der *Tactus alla Semibreve* ein *Tempus* ganz ausfülle, an Gafurius, der von der *Semibrevis* des *Tempus* non diminutum sagt, sie erreiche ein volles Maß an Zeit: „*Semibrevis enim recta plenam temporis mensuram consequens, in modum scilicet pulsus aequae respirantis*“⁶.

Der Ausdruck „*Tempus*“ ist äquivok. Einerseits bezeichnet er als notationstechnischer Terminus die *Brevis* oder die Relation zwischen *Brevis* und *Semibrevis*. Andererseits impliziert er die Vorstellung einer „primären Zeiteinheit“, einer Einheit, die zwar zerlegbar, aber nicht aus präexistenten Teilen zusammengesetzt ist. Gafurius trennt die Bedeutungen: Als Terminus technicus würde der Ausdruck „*plena temporis mensura*“ die *Brevis* meinen; beim Wort genommen charakterisiert er die *Semibrevis*. Die Divergenz zwischen dem Sinn des Wortes und dem der Sache, die es bezeichnet, ist der Grund der terminologischen Schwierigkeiten, in die Praetorius und Banchieris „*Musici moderni*“ gerieten. Die *Brevis* des *Tempus* non diminutum wurde „*Tempus*“ genannt, ohne es zu sein; denn „primäre Zeiteinheit“ — „metrische Einheit“, um mit Moritz Hauptmann zu sprechen⁷ — war im *Tempus* non diminutum die durch den *Tactus* dargestellte *Semibrevis*. Und daß Praetorius den Terminus „*Tempus*“ von der *Brevis* auf die *Semibrevis* übertrug, bedeutet nichts anderes, als daß er dem Wort „*Tempus*“, das zum leeren Terminus ausgehöhlt worden war, seinen Sinn zurückgab.

Der Zwiespalt zwischen dem Wort „*Tempus*“ und der Sache, die es benennt, reicht in das 14. Jahrhundert zurück. Er ist eine der Konsequenzen des Übergangs vom Notationssystem der *Ars antiqua* zu dem der *Ars nova*; und was er bedeutet, wurde in der Theorie des 14. Jahrhunderts mit einer Präzision formuliert, die einen Exkurs rechtfertigt.

Die Voraussetzung des Tempusbegriffs der *Ars antiqua* ist die aristotelische Definition der Zeit als Zahl oder Maß einer Bewegung oder eines Vorgangs⁸. „*Est autem tempus mensura motus*“⁹. Zeit ist nicht als homogenes, leeres Kontinuum a priori gegeben, sondern konstituiert sich als Maß eines Vorgangs; „*tempus*“ wäre — im Unterschied zu „*aeternitas*“ und „*aevum*“ — undenkbar, wenn nichts geschähe. Der *Vorgang*, als dessen Maß Zeit in der Musik erscheint, ist die „*vox prolata*“. „*Sed hic tempus est mensura vocis prolatae cum motu continuo*“¹⁰. „*Tempus est mensura tam vocis prolatae quam eius contrarii, scilicet vocis amissae, quae pausa communiter appellatur*“¹¹. Um bestimmbar zu sein, muß ein *Tempus*, die Dauer eines Vorgangs, auf ein anderes bezogen werden — eine Minute oder Sekunde

⁶ *Practica musicae*, Mailand 1496, lib. III, cap. 4.

⁷ *Die Natur der Harmonik und Metrik*, Leipzig 1853, S. 224.

⁸ *Physica* 219 b 1; F. Gafurius, *Theorica Musicae*, Mailand 1942, lib. II, cap. 1: „*Tempus nanque sequitur motum, nam quarto phisicorum tempus est numerus motus*“.

⁹ Johannes de Muris, *Ars novae musicae*, Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica* = GS III, 292 a. Die *Ars novae musicae* (vgl. H. Besseler in MGG VII, 114) und die *Quaestiones super partes musicae* repräsentieren die letzte Stufe der *Ars-antiqua*-Theorie; erst der *Libellus cantus mensurabilis* ist ein *Ars-nova*-Traktat.

¹⁰ Johannes de Muris, GS III, 292 a; Adam von Fulda, GS, III, 360 b.

¹¹ Franco, *Ars cantus mensurabilis*, in: Hieronymus de Moravia O.P., *Tractatus de Musica*, herausgegeben von Simon M. Cserba, Regensburg 1935, S. 231. Nach R. Bockholdt (*Semibrevis minor und Prolatio temporis*, Mf XVI, 1963, S. 18, Anm. 53) ist bei Franco „ganz allgemein die ‚Zeit‘ gemeint, nicht das konkrete Ding ‚*inim tempus*‘, das Franco unabhängig behandelt. Bei de Muris dagegen wird gerade die ‚mensura‘, die Messung des in der Zeit erfolgenden Klanges, das Wesentliche“. Bockholdt scheint zu verkennen, daß einerseits Franco — wie Johannes de Muris — die aristotelische Definition des „*tempus*“ als „*mensura motus*“ voraussetzt und als „*motus*“ in der Musik die „*vox prolata*“ bestimmt und daß andererseits Johannes de Muris — wie Franco — „*inim tempus*“, repräsentiert durch die *Brevis*, als primäre Zeiteinheit auffaßt (GS III, 292 a und 302 b). Der Unterschied, den Bockholdt als Gegensatz zwischen „*inim tempus*“ und „*mensura motus*“ formuliert (a. a. O., S. 17 f.), besteht in nichts anderem, als daß die *Brevis* bei Franco ein kürzerer, bei Johannes de Muris ein längerer Zeitwert ist. Ein „*minimum in voce*“, ein „*konkretes Ding*“ (Bockholdt), ist darum bei Franco die *Brevis*, bei Johannes de Muris die *Minima* (GS III, 301 a und 302 b). Der Anonymus 1 verwirrt die Überlieferungen und definiert nacheinander die *Brevis*, die *Semibrevis* und die *Minima* als „*minimum* (Coussemaker an der ersten Stelle: *musice*) in plenitudine (prolatione) vocis“ (Coussemaker, *Scriptorium de musica medii aevi nova series* = CS III, 351 b und 352 a).

ist ein Bruchteil des Maßes der Sonnen- oder Mondbewegung¹². Und es ist als Genauigkeit in der Sache, nicht als Verwirrung in der Terminologie aufzufassen, wenn Johannes de Garlandia und Franco von einem „*tempus longitudinis atque brevitatis*“¹³ oder von „*longis brevisque temporibus*“¹⁴ sprechen und Johannes de Muris ein „*tempus longum*“ von einem „*tempus breve*“¹⁵ oder ein „*tempus maius*“ von einem „*tempus minus*“¹⁶ unterscheidet. Formulierbar ist eine Relation aber erst, wenn eines der Glieder als Bezugseinheit festgesetzt wird; und die Bezugseinheit der Tempora ist in der Theorie der Ars antiqua das Tempus breve. „*Recta brevis est, quae unum (Franco: unum solum) tempus continet*“¹⁷. „*Recta brevis quae est? quae sub uno tempore continuo integre prolata est . . . Quid est unum tempus? Eadem definitio temporis, et unius temporis assignatur*“¹⁸. Die Brevis ist im Notationssystem Francos ein kürzerer, in dem des Johannes de Muris ein längerer Zeitwert; und die Änderung der realen Dauer der Brevis ließ den Begriff des „*unum tempus*“, der „primären Zeiteinheit“, nicht unberührt. Franco definiert „*unum tempus*“ als „*minimum in plenitudine vocis*“¹⁹, Johannes de Muris als „*tempus continuum*“²⁰. Die Vorstellung eines „*tempus continuum*“ setzt die antike, durch Boethius überlieferte Unterscheidung zwischen „*quantitas continua*“ oder „*magnitudo*“ und „*quantitas discreta*“ oder „*multitudo*“ voraus. Eine „*quantitas continua*“ oder „*magnitudo*“, z. B. eine Linie, ist zerlegbar, aber nicht aus präexistenten Einheiten zusammengesetzt; dagegen ist eine „*quantitas discreta*“ oder „*multitudo*“, eine Anzahl, das Resultat einer Multiplikation. Ausgangspunkt des Messens ist also bei einer „*magnitudo*“ der größte, bei einer „*multitudo*“ der kleinste Wert²¹. Die Brevis des frühen 14. Jahrhunderts erweist sich als zwiespältig: Gegenüber den Semibreven und Minimen ist sie „*quantitas continua*“, Voraussetzung einer Teilung, gegenüber der Longa und Maxima aber „*unitas*“ einer „*multitudo*“ oder „*quantitas discreta*“. Die Vermittlung sucht Johannes de Muris im Begriff der „*perfectio*“: Die „*trinitas*“ ist als vollkommene eine „*unitas*“, und so kann die dreigeteilte „*magnitudo*“ der Brevis zur „*unitas*“ einer „*multitudo*“ werden. „*Ideo genus divisionis in his tenendum est, et similiter indivisionis, si quidem ternarius est, et in hoc perfectus*“²².

Die primäre Zeiteinheit, „*unum tempus*“, ist in der Interpretation als „*tempus continuum*“ eine „*magnitudo*“; um aber als „*magnitudo*“, als Voraussetzung einer Teilung, gelten zu können, muß die Brevis, die das Tempus repräsentiert, ein fester Wert sein. Eine einzelne Brevis, die für sich steht, ist in der Notation der Ars antiqua eine „*Brevis recta atque perfecta*“. Die Alteration — die Dehnung auf das Doppelte — und die Imperfection — die Reduktion auf zwei Drittel — sind Modifikationen der „eigentlichen“ Brevis: Die imper-

¹² Vgl. Johannes Verulph de Anagnia, *Liber de musica*, GS III, 130 b.

¹³ Johannes de Garlandia, *De musica mensurabili*, in: Cserba, a. a. O., S. 197.

¹⁴ Franco, a. a. O., S. 232.

¹⁵ GS III, 301 a und 302 a.

¹⁶ GS III, 292 a. Bockholdt (a. a. O., S. 18) interpretiert das „*tempus aliud maius aliud minus*“ als „*dehnbares*“ Tempus „nach der Beschreibungsweise des 14. Jahrhunderts“. Doch ist die Brevis in der *Ars novae musicae* noch nicht die variable Brevis der „*quatre prolacions*“, sondern die feste „*Brevis recta atque perfecta*“ der Ars antiqua, so daß mit dem „*tempus aliud maius aliud minus*“ nichts anderes als das „*tempus longum*“ (Longa) und das „*tempus breve*“ (Brevis) gemeint sein können.

¹⁷ Johannes de Garlandia, a. a. O., S. 195, und Franco, a. a. O., S. 236.

¹⁸ Johannes de Muris, GS III, 302 a—b.

¹⁹ Franco, a. a. O., S. 236, und Johannes de Garlandia, a. a. O., S. 195; vgl. Marchettus von Padua, GS III, 137 a—140 b.

²⁰ GS III, 302 a—b.

²¹ A. M. S. Boethius, *De institutione musica*, herausgegeben von G. Friedlein, Leipzig 1867, lib. II, cap. 3.
²² GS III, 294 a. Die These der *Conclusio IX*, daß die Brevis in zwei bis neun „Semibreven“ teilbar sei, ist nicht als Antizipation der Ars-nova-Theorie, sondern als Explication des Begriffs „*tempus continuum*“ zu verstehen, eines Begriffs, der dem Prinzip der Ars-nova-Notation widerspricht. In der Ars nova werden gleiche Minimen zu verschiedenen Breven zusammengesetzt; Johannes de Muris aber teilt eine immer gleiche Brevis: „*Omne continuum divisibile in quotlibet partes eiusdem proportionis, sicut in duas vel tres vel quatuor etc. Tempus est de genere continuorum; ergo potest dividi in quotlibet partes aequales. Fiet igitur cantus ex 2.3.4.5.6.7.8.9. semibrevisibus aequalibus eiusdem figurae; non est autem multum bene possibile voci ulterius pertransire*“ (GS III, 300 b).

fekte Brevis ist ein defizienter Modus der perfekten, die Brevis altera eine Variante der Brevis recta. Die fundamentale Relation ist 1:3 oder 3:1; eine „Brevis recta atque perfecta“ ist das Drittel einer „Longa recta atque perfecta“ und das Dreifache einer „Sembrevis recta atque perfecta“²³. Dagegen beruht das Notationssystem der Ars nova auf zwei fundamentalen Relationen, 1:2 und 1:3. Eine Brevis kann zwei oder drei Sembreven, eine Sembrevis zwei oder drei Minimen umfassen, ohne daß einer der Werte eine Verminderung oder Dehnung des anderen wäre. Wird aber die Zweizeitigkeit nicht als defizienter, sondern als gleichberechtigter Modus aufgefaßt, so erstarrt das Wort „imperfekt“ zum Terminus technicus — adäquate Namen sind nicht „perfecta“ und „imperfecta“, sondern „maior“ und „minor“ — und dem Begriff des „Tempus continuum“ wird die Voraussetzung entzogen, von der er in der Ars antiqua getragen wurde. Denn in der Ars nova ist eine Brevis nicht als „magnitudo“, als Voraussetzung einer Teilung, sondern als „multitudo“, als Resultat einer Multiplikation zu verstehen²⁴. Der einzige feste Wert ist der kleinste, die Minima, die als „unitas“, als Zählseinheit, den Ausgangspunkt des Systems bildet²⁵. Die Vorstellung einer „eigentlichen“ Brevis, von der die „andere“ oder „unvollkommene“ als Variante oder defizienter Modus abhängig ist, verliert ihren Sinn, wenn auch die Notationstechnik an der Methode des Imperfizierens und Alterierens festhält²⁶. „Die“ Brevis der Ars antiqua, die „Brevis recta atque perfecta“, differenziert sich in verschiedene Arten von Breven, die — ausgedrückt durch die Mensurzeichen \odot \circ \odot \subset — gleichberechtigt nebeneinanderstehen.

In der Theorie der Ars antiqua war das Tempus, repräsentiert durch die Brevis, eine „primäre Zeiteinheit“ — „unum tempus“ —, die entweder als „minimum in plenitudine vocis“ (Franco) die „unitas“ einer „multitudo“ bildete oder als „tempus continuum“ (Johannes de Muris) eine „magnitudo“, den festen Ausgangspunkt und die Voraussetzung einer Teilung, darstellte. Durch die Ars-nova-Notation aber wurde das Wort „Tempus“ zum bloßen Terminus technicus für die Brevis in ihren Relationen zur Sembrevis ausgehöhlt.

²³ Auf der fundamentalen Relation 1:3 und der Vorstellung, daß die Brevis als „eigentliche“ Brevis ein fester Wert sei, beruht die Theorie der vier „gradus“, die Johannes de Muris in der *Ars novae musicae* (1319) exponiert und in der Terminologie der *Quaestiones super partes musicae* voraussetzt (GS III, 301 ff.). „In primo gradu sic possumus nominare: triplex longa, duplex longa, simplex longa. In secundo insequendo nomina antiquorum, longa perfecta, longa imperfecta, brevis. In tertio ad similitudinem praecedentis brevis perfecta, brevis imperfecta, semibrevis . . . In quarto nomina praecedentium insequendo, semibrevis perfecta, semibrevis imperfecta, semibrevis minima“ (GS III, 295 b; vgl. auch Anonymus 6, CS III, 400a–b). Die drei Werte eines „gradus“ verhalten sich wie 3:2:1, und der kleinste ist mit dem größten des nächst tieferen „gradus“ identisch. Das Gradus-System ist die Vollendung der alten, nicht das Fundament der neuen Notation, denn zur Beschreibung der Ars-nova-Notation, in der die Zweiteilung gleichberechtigt neben der Dreiteilung steht, die Vorstellung einer „eigentlichen“ Brevis also aufgehoben ist, ist es unbrauchbar. Der Versuch des Anonymus 1, das Gradus-System auf die Ars-nova-Notation zu übertragen (CS III, 351b), krankt denn auch an dem Mangel, daß es offen gelassen wird, ob nur der dreizeitige oder außer dem dreizeitigen auch der zweizeitige Wert eines „gradus“ die Einheit des nächst höheren bilden kann. Im ersten Fall wäre die Darstellung der Ars-nova-Notation lückenhaft; im zweiten würde sich das Bild der vier „gradus“ in das der „arbores figurarum“ (CS III, 341 ff.) verwandeln.

²⁴ Unter der Voraussetzung, daß die Minima die einzige Note sei, die einen festen Zeitwert repräsentiert (CS III, 335 a), polemisiert der Anonymus 1 gegen den Begriff des „tempus continuum“: Das Tempus sei Resultat einer Multiplikation, nicht Voraussetzung einer Teilung, also eine „quantitas discreta“, nicht eine „quantitas continua“ (CS III, 352 b = *Quatuor principalia*, CS IV, 275 b). Anders argumentiert der Anonymus 6: „Sed improprie dicitur quod tempus sit largum vel magnum . . . Sed tempus et magnitudo distinguuntur sicut sessivum a permanente“ (CS I, 372 a).

²⁵ Philippe de Vitry nennt einerseits jeden Teilwert einer Brevis „semibrevis“, andererseits den kleinsten „semibrevis minima“ oder „minima“ (Bockholdt, a. a. O., S. 6). Doch sind die Termini nicht austauschbar, sondern bezeichnen verschiedene Momente des von Vitry beschriebenen Sachverhalts, daß drei äußerlich gleiche Noten die Proportion 3:2:1 repräsentieren: Als Figuren auf dem Papier sind die Noten „semibreves“, als Zeitwerte „semibrevis maior“, „semibrevis minor“ oder „semibrevis minima“; und die von der „semibrevis minima“ abgehobene „minima“ ist nichts anderes als die Zählseinheit, die „unitas“ des Systems.

²⁶ Die Notation des 14. bis 16. Jahrhunderts ist — im Unterschied zur früheren und zur späteren — kein geschlossenes, sondern ein gespaltenes System. In ihr erscheint einerseits noch — wie im 13. Jahrhundert — der zweizeitige Wert als Reduktion des dreizeitigen und andererseits schon — wie in der modernen Notation — der dreizeitige als zweizeitiger mit einem Zusatz.

II

Das gewöhnliche Tempus, das Tempo ordinario, wird nach Praetorius durch den Tactus c alla Semibreve repräsentiert; „primäre Zeiteinheit“, „*unum tempus*“, ist die Semibrevis, die „ganze Note“. Der Tactus c alla Breve, der „*zweene Tactus minores*“ umfaßt, ist zu einem „*doch gar langsamen Tact*“ geworden²⁷; „*jetziger zeit*“, schreibt Praetorius, werde er „*meistentheils*“ durch den Tactus celerior c alla Semibreve ersetzt²⁸. Der „*Tactus aequalis seu spondaicus*“ erscheint also in drei Formen: als Tactus c alle Breve, als „*Tactus tardior*“ c alla Semibreve und als „*Tactus celerior*“ c alla Semibreve²⁹. Eine genaue Bestimmung der Temporelationen fehlt. Doch ist nach Hans Otto Hiekel an dem Sachverhalt, daß sich der Tactus tardior und celerior wie 2:1 verhalten, nicht zu zweifeln³⁰; und meine Hypothese, der Tactus tardior c alla Semibreve bilde eine unbestimmte Mitte zwischen dem Tactus c alla Breve und dem Tactus c alla Semibreve³¹, fällt unter das Verdikt, „*überaus schwach gestützt*“ zu sein³².

1. Hiekel konzediert, daß Praetorius „*an keiner Stelle das Tempoverhältnis zwischen dem schnellen und dem langsamen Taktschlag ausdrücklich als 2:1 bestimmt*“³³. Daß ein so einfacher Sachverhalt wie die von Hiekel vermutete Relation in einem Kapitel über den Tactus, das 32 Seiten umfaßt, nicht erwähnt wird, kann nichts anderes besagen, als daß er entweder nicht gemeint oder selbstverständlich war. Selbstverständlich aber war er nicht. „*Etlidie vermengen es durch einander / bald in diesem c, im andern das c und kan man gleichwol an den Noten / oder gantzem Gesange keinen unterscheid erkennen*“³⁴. „*Verum tamen plurimos sua ipsorum praecepta non observare, & indiscretè unum pro altero usurpare video*“³⁵.

2. Die Norm für Motetten ist nach Praetorius der Tactus celerior c alla Semibreve. Doch sei es „*nicht ubel gethan / wenn man die Motecten, und andere geistliche Gesänge / welche mit vielen schwartzen Noten gesetzt seyn / mit diesem Signo c zeichnet; anzuzeigen / daß alsdann der Tact etwas langsamer und gravitetischer müsse gehalten werden*“³⁶. Daß Praetorius den Tactus tardior c alla Semibreve als „*etwas langsamer*“ beschreibt, ist nach Hiekel in einer „*sprachlichen Vorliebe für die Verkleinerungsform*“ begründet³⁷; gedacht sei an einen doppelt so langsamen Tactus. Näher als ein Rekurs auf poetisch-rhetorische Gewohnheiten des 17. Jahrhunderts aber liegt die prosaische Vermutung, daß Praetorius meint, was er sagt.

3. Statt des Tactus celerior c alla Semibreve kann in Motetten „*zur noth*“³⁸ der Tactus c alla Breve, ein „*doch gar langsamer Tact*“³⁹, geschlagen werden. Hiekel setzt den Tactus c alla Breve dem Tactus c alla Semibreve gleich und meint, die Einschränkung „*zur noth*“ drücke nichts anderes aus, als daß der Tactus c alla Breve eine Abweichung von der Norm sei, in Motetten den Tactus c alla Semibreve zu schlagen⁴⁰. Der Tactus c alla

27 a. a. O., S. 49.

28 a. a. O., S. 50.

29 a. a. O., S. 48, 50 und 79.

30 *Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius*, AfMw XIX/XX, 1962/1963, S. 40 ff.

31 *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 230.

32 Hiekel, a. a. O., S. 44, Anm. 16.

33 a. a. O., S. 44. Daß sich das Tempus diminutum und das Tempus non diminutum in Sätzen, deren einzelne Stimmen oder Teile in verschiedenen Mensuren notiert sind, wie 1 : 2 verhalten (Praetorius, a. a. O., S. 56 ff.; Hiekel, a. a. O., S. 41 und 43, Anm. 12), besagt nichts über das Zeitmaß des Tempus diminutum, „*wo es isoliert auftritt*“ (H. Heckmann, a. a. O., S. 136).

34 Praetorius, a. a. O., S. 51.

35 Praetorius, a. a. O., S. 53.

36 a. a. O., S. 50.

37 a. a. O., S. 49.

38 Praetorius, a. a. O., S. 51.

39 Praetorius, a. a. O., S. 49.

40 a. a. O., S. 44, Anm. 16.

Semibreve aber repräsentiert das Tempo ordinario⁴¹, und von einem Tempo ordinario zu sagen, es sei zwar „zur noth“ möglich, aber „doch gar langsam“, wäre widersinnig. Der Tactus ϕ alla Breve muß also langsamer als der Tactus c alla Semibreve sein, und es scheint, als sei meine Hypothese, daß sich der Tactus ϕ alla Breve, der Tactus c alla Semibreve und der Tactus ϕ alla Semibreve ungefähr wie 4:3:2 — und nicht wie 2:2:1 — zu einander verhalten, nicht so brüchig, wie Hiekel meint.

4. Der Tactus alla Breve der Tripla³₁ wird von Praetorius als „Tactus inaequalis tardior“, der Tactus alla Semibreve der Sesquialtera³₂ als „Tactus inaequalis celerior“ bestimmt⁴². Hiekel ist, im Widerspruch zum Text, zu der Hypothese gezwungen, daß „Praetorius die Sesquialtera und die Tripla grundsätzlich einander gleich“ setze⁴³; denn in Hiekels Interpretation ist

einerseits $\phi \diamond \diamond = C \downarrow \downarrow$,

andererseits $\phi \diamond \diamond = \frac{3}{1} \diamond \diamond \diamond$ und $C \downarrow \downarrow = \frac{3}{2} \downarrow \downarrow \downarrow$

also $\frac{3}{1} \diamond \diamond \diamond = \frac{3}{2} \downarrow \downarrow \downarrow$

Die Termini „Tactus tardior“³₁ und „Tactus celerior“³₂ seien nicht als Tempobestimmungen gemeint, sondern in „praktisch-pädagogischen Erwägungen“ begründet: „Bezogen auf eine gleichartige Notenabfolge, beispielsweise Minimen, erfolgt die Elevatio im Tactusschlag der Sesquialtera schon auf der dritten Minima, in der Tripla dagegen erst auf der fünften Minima“⁴⁴. Daß es aber „praktisch-pädagogisch“ sei, den von Hiekel interpretierten Sinn durch die Bezeichnungen „Tactus tardior“ und „celerior“ auszudrücken, statt einfach zu sagen, daß die Semibrevis der Tripla mit der Minima der Sesquialtera übereinstimme, leuchtet nicht ein. Erst unter der Voraussetzung, daß der Tactus c alla Semibreve etwas langsamer als der Tactus ϕ alla Semibreve (Abschnitt 2) und der Tactus ϕ alla Breve etwas langsamer als der Tactus c alla Semibreve ist (Abschnitt 3), werden die Termini „Tactus tardior“³₁ alla Breve und „Tactus celerior“³₂ alla Semibreve verständlich. Praetorius notiert die Tripla und die Sesquialtera ohne Mensurzeichen. Und ob die Tripla auf das Tempus diminutum, die Sesquialtera auf das Tempus non diminutum bezogen werden muß⁴⁵, ist ungewiß, obwohl Praetorius das Tempus diminutum ϕ und die Tripla³₁ als „Signa Motectarum“, das Tempus non diminutum c und die Sesquialtera³₂ als „Signa Madrigalium“ charakterisiert. Denn der Tactus tardior³₁ alla Breve = ϕ alla Breve wäre zwar langsamer als der Tactus celerior³₂ alla Semibreve = c alla Semibreve, aber der Tactus celerior³₂ alla Semibreve nicht schneller als der Tactus tardior c alla Semibreve. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß der Tactus tardior³₁ alla Breve dem Tactus tardior c alla Semibreve und der Tactus celerior³₂ alla Semibreve dem Tactus celerior ϕ alla Semibreve entsprechen soll.

5. Praetorius demonstriert den Unterschied zwischen dem Tactus maior ϕ alla Breve und dem Tactus minor c alla Semibreve an einem Lasso-Zitat, das er einerseits im Tempus diminutum ϕ und andererseits in halben Notenwerten im Tempus non diminutum c notiert⁴⁶. Nach Hiekel ist erstens der Tactus c alla Semibreve des Exempels als Tactus tardior Madri-

⁴¹ Hiekel, a. a. O., S. 45.

⁴² a. a. O., S. 53 und 79.

⁴³ a. a. O., S. 47.

⁴⁴ a. a. O., S. 48.

⁴⁵ AfMw XVIII, S. 232 f.; die Gleichsetzung des Systems der „Itali moderni“ mit dem des Praetorius war ein Irrtum.

⁴⁶ a. a. O., S. 49.

galium⁴⁷ und zweitens die Doppelnotierung als Zeichen der Identität des Tactus ϕ alla Breve und des Tactus c alla Semibreve zu verstehen⁴⁸. Doch ist erstens mit dem Tactus c alla Semibreve der Tactus minor der „alten Musici“ und nicht der Tactus tardior „jetziger zeit“ gemeint⁴⁹. Und zweitens notiert Praetorius auch zur Demonstration des Tactus tardior $\frac{3}{4}$ und des Tactus celerior $\frac{3}{2}$ das gleiche Exempel in einfachen und halbierten Werten⁵⁰; die Doppelnotierung impliziert also keine Identität der Zeitmaße.

6. Eucharius Hoffmann unterscheidet drei Meinungen über den Tactus⁵¹. Nach der ersten ist der Tactus c alla Semibreve mit dem Tactus ϕ alla Breve identisch. Nach der zweiten ist der Tactus im Tempus diminutum auf den gleichen Notenwert bezogen wie im Tempus non diminutum, soll aber rascher geschlagen werden: „*Quidam verò docent manere eundem valorem, sed tactu saltem in signis diminutis utendum esse velociore.*“ Und nach der dritten Auffassung, die Hoffmann teilt, ist der Tactus minor ϕ alla Semibreve doppelt so schnell wie der Tactus maior c alla Semibreve⁵². Um seine These, daß sich der Tactus c alla Semibreve zum Tactus ϕ alla Semibreve immer — und nicht nur manchmal — wie 2:1 verhalte, nicht zu gefährden, ist Hiekel zu der Vermutung gezwungen, daß die zweite von Hoffmann erwähnte Meinung mit der dritten übereinstimme⁵³. Der Ausdruck „*tactus velocior*“ läßt es offen, ob der Schlag etwas rascher oder doppelt so schnell sein soll. Da aber Hoffmann von verschiedenen und nicht von gleichen Meinungen spricht, ist es wahrscheinlich, daß mit dem „*tactus velocior*“ ein anderer Schlag als der Tactus minor gemeint ist: bezogen auf den Tactus c alla Semibreve ein etwas rascherer statt eines doppelt so schnellen.

Zur Deutung der Diminution in der Tactuslehre des Michael Praetorius

VON PAUL BRAINARD, WALTHAM

In einem jüngst erschienenen Aufsatz¹ hat sich Hans Otto Hiekel der Aufgabe gewidmet, das in Praetorius' *Syntagma musicum* III entwickelte Mensur- und Tactusssystem von geschichtlicher und besonders von methodisch-praktischer Seite her erneut zu untersuchen. Damit wurde vermutlich nicht das letzte Wort zu einem Problem gesprochen, das im vergangenen Jahrzehnt mehrfach, am ausführlichsten in einem bemerkenswerten Beitrag von Carl Dahlhaus² aufgegriffen worden war. Weitere Diskussion ist schon deshalb zu erwarten, weil die beiden genannten Forscher in entscheidenden Punkten diametral entgegengesetzte Auffassungen vertreten. Sowohl daher als auch wegen der grundsätzlichen Bedeutung des Problems überhaupt mögen einige Bemerkungen von dritter Seite nicht unangebracht sein.

Im Mittelpunkt steht augenblicklich die Frage nach der Bedeutung von Praetorius' Termini „*Tactus tardior*“ und „*Tactus celerior*“ sowohl in äqualer (zweizeitiger) wie in inäqualer (dreizeitiger) Mensur. Mithin handelt es sich um die korrekte Deutung des Phänomens Diminution im weiteren Sinne: der proportional (durch Diminutionsstrich) oder „real“ (durch

47 a. a. O., S. 42.

48 a. a. O., S. 43.

49 Hiekels Behauptung (a. a. O., S. 42), der „gar langsame Tact“ sei der Tactus tardior Madrigalium, also ein Tactus alla Semibreve, ist irrig, denn Praetorius spricht von dem „*doch gar langsamen Tact, so die Itali alla Breve genennet*“ (a. a. O., S. 49).

50 a. a. O., S. 53.

51 *Musicæ Practicæ praecepta*, 1572; Hiekel, a. a. O., S. 50 f.

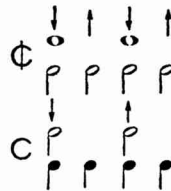
52 Hiekels Erklärung der dritten Meinung (a. a. O., S. 51) korrigiert meine Auslegung im AfMw XVIII, S. 226.

53 a. a. O., S. 51.

1 H. O. Hiekel, *Der Madrigal- und Motettentypus in der Mensurallehre des Michael Praetorius*, AfMw XIX/XX, 1962/1963, S. 40–55.

2 C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 223 bis 240.

Anwendung kleinerer Noten) herbeigeführten Halbierung von Notenwerten und deren Auswirkungen auf die relative Zeitdauer und Geschwindigkeit des Tactus. Ausgangspunkt sind die Ausführungen im *Syntagma* III (S. 50 ff., tabellarisch zusammengefaßt ebd. S. 79), aus denen hervorgeht, daß Praetorius im äqualen Takt für das *Tempus imperfectum diminutum* ϕ („*Tempus perfectum majus*“) einen „*Tactus celerior*“, im nichtdiminierten *Tempus imperfectum* c („*Tempus perfectum minus*“) dagegen einen „*Tactus tardior*“ vorsieht. Unausgesprochen, aber ohne weiteres erschließbar ist, daß beide Tactusarten sich auf die *Semibrevis* beziehen; das Verhältnis „*tardior-celerior*“ besteht also zwischen dem *Tactus major* im nichtdiminierten, und dem *Tactus minor* im diminierten *Tempus imperfectum*. Umstritten bleibt aber die genaue Bestimmung dieses Verhältnisses und somit des relativen Zeitwerts einer diminierten gegenüber einer nichtdiminierten *Semibrevis*. Während Dahlhaus an eine „unbestimmte Mitte“ zwischen dem historischen Diminutionsverhältnis 2:1 und dem Gleichheitsverhältnis gleicher Notenwerte 1:1 denkt, meint Hiekel, daß die ältere, „eigentliche“ Diminution 2:1 im äqualen Takt noch uneingeschränkte Gültigkeit besitze. Praetorius' *Tactus tardior madrigalorum* sei ein *Tactus major* alla *Semibrevis* in der mit c vorgezeichneten „schwarzen“ Notation; der *Tactus celerior motetorum* sei ein genau doppelt so schnell geschlagener *Tactus minor* alla *Semibrevis* im diminierten *Brevistakt*:



Eine Hauptstütze seines Arguments erblickt Hiekel in den Übertragungsbeispielen, die Praetorius zur Veranschaulichung des Diminutionsverfahrens bringt³. Aus seinem Parallelizitat einer Lasso-Motette in zweifacher, unserem obigen Notenbeispiel analoger Ausführung könne man die Identität von ϕ ∞ und c \downarrow und damit die Exaktheit der Diminution folgern, denn es sei undenkbar, die Motette allein deshalb in einem anderen Tempo zu musizieren, weil sie alla *Semibrevis* statt alla *Breve* gedacht oder ausgeführt werde. Hiekel beruft sich ferner auf die Vorschriften Praetorius' für den Gebrauch des doppelten Diminutionszeichens ϕ und des nichtdiminierten c gegenüber dem einfachen Diminutionszeichen ϕ ⁴. Da hier ausdrücklich von Halbierung bzw. Verdoppelung der Notenwerte die Rede ist, müsse das Diminutions- und Taktierungsverhältnis 2:1 als erwiesen gelten.

In beiden Fällen müssen wir jedoch vor einer elementaren Gefahr der Beweisführung durch Zitat warnen, nämlich der mangelnden Berücksichtigung des jeweiligen Textzusammenhangs. Erstens beziehen sich beide herangezogene Stellen des *Syntagma* ausdrücklich auf ältere Praktiken, die sich bis in Praetorius' Zeit hinein noch gehalten haben, von denen er sich selbst aber weitgehend distanziert. Dies geht besonders klar aus dem zweitgenannten Passus hervor. Er gehört einem Abschnitt an, der mit den vielsagenden Worten beginnt: „*Obs zwar fast unnötig / de Signis veterum etwas allhier zu erwähnen; Sintemahl deroeselden Varietet nicht allein keinen sondern usum, sondern auch nichts anders ist / als eine verirrung und verwirrung . . .*“ (S. 54). Zweitens aber und noch wichtiger: Sämtliche von Hiekel herangezogene Zeugnisse sind auf eine Situation der (gedachten oder tatsächlichen) Gleichzeitigkeit bezogen. Selbstverständlich muß eine jegliche Art der Diminution oder Augmentation als exakt gelten, solange sie — wie im Falle des Lasso-Zitats — als notierte

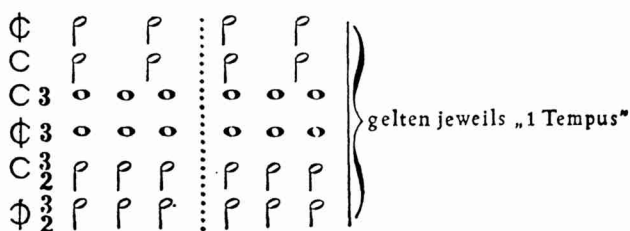
³ *Syntagma musicum* III, S. 49, 53; Hiekel, a. a. O., S. 42 f.

⁴ *Syntagma* III, S. 56.

oder auch nur gedachte Übertragung dient, oder wenn sie — wie bei Praetorius' Beispielen zum Gebrauch der „*Signis proportionatis*“ (S. 55 und 57—72) — im polyphonen Verein mit anderen Proportionen bzw. mit dem integer valor gleichzeitig auftritt. Aber die simultane Verwendung der Zeichen c und ϕ in verschiedenen Stimmen kann unmöglich als bindender Maßstab für ihr Verhältnis bei ausschließlich sukzessiver Verwendung gelten. Wie Sachs schon für das 16. Jahrhundert betont, „*The essential point is to distinguish between proportion and non-proportion. ϕ meant proportio dupla . . . only where it clashed with c in another voice part. Otherwise, its relation with c was vague or nonexistent*“⁵. Und es ist offensichtlich das Nacheinander, nicht das gleichzeitige Nebeneinander der Zeichen, auf das Praetorius' Lehre von einer schnelleren gegenüber einer langsamen Tactusart gemünzt ist.

Nimmt man trotzdem ein Diminutions- und Taktierungsverhältnis 2:1 als das von Praetorius Gemeinte an: Was sind die Folgen, wenn man die inäqualen Taktarten in das so berechnete System mit hineinbezieht? Hiekel hat völlig konsequenterweise erkannt, daß sodann die Tripla major ϕ 3 und die Tripla minor (Sesquialtera) c $\frac{3}{2}$ im Tempo gänzlich identisch sein müssen. Wie im äqualen Takt hebt die Diminution eine gleichzeitige Verdoppelung der Notenwerte auf; und die Unterscheidung zweier Notationsweisen muß hier als fast reine Äußerlichkeit gelten, die das Taktieren nur indirekt und das vom Hörer Wahrgenommene in keiner Weise beeinflußt. Die Richtigkeit dieser Folgerung glaubt Hiekel durch die Temporasummen bestätigen zu können, die Praetorius zahlreichen Werken und Werkabschnitten seiner 1619 erschienenen *Polyhymnia caduceatrix* beigefügt hat. Hier finden wir in der Tat, daß in der Tripla major drei Breven (6 Semibreven) und in der Tripla minor drei Semibreven (6 Minimen) jeweils einer äqualen Brevis gleichgesetzt, d. h. als „ein Tempus“ gezählt werden. Hiekels Folgerung setzt allerdings ein noch Unerwiesenes voraus, nämlich daß solche Temporaäquivalente ohne weiteres als Zeit- und daher Geschwindigkeitsäquivalente aufgefaßt werden können. Eine minimale Bedingung dieser Annahme wäre, daß sie sich nicht nur für das Verhältnis Tripla-Sesquialtera, sondern für alle von Praetorius verwendeten Mensuren konsequent verfolgen ließe.

Überprüft man daraufhin die Temporalzahlen der *Polyhymnia caduceatrix* und — zur Vervollständigung — des zwei Jahre später erschienenen *Puericinium*, so lassen sich folgende „Gleichheitsverhältnisse“ von jener Art feststellen⁶:



Nicht nur Tripla und Sesquialtera (erstere sowohl mit wie ohne Diminutionsstrich), sondern auch die mit dem Zeichen der Doppeldiminution notierte Sextupla werden einander gleichgesetzt. Das Verhältnis zwischen der Tripla und dem äqualen Tempus imperfectum diminutum ist nicht das im *Syntagma* III eindeutig vorgeschriebene ϕ $\overline{\circ\circ} = \phi$ 3 $\overline{\circ\circ}$, sondern ein doppelt so schnelles 6:2. Die sechs Minimen der Sextupla ersetzen nicht, wie von Praetorius gewollt⁷, zwei Minimen des Tempus imperfectum diminutum, sondern vier.

⁵ C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, New York 1953, S. 222.
⁶ Gesamtausgabe, hrsg. v. F. Blume, Bd. XVII und XIX, passim.
⁷ *Syntagma* III, S. 73, Notenbeispiel S. 75.

Und schließlich gelten im äqualen Takt zwei Semibreven stets als ein Tempus, gleichgültig, ob sie diminuiert sind oder nicht — wiederum im klaren Gegensatz zur angeblichen Bedeutung des Diminutionsstriches.

Nur den letzteren Widerspruch hat Hiekel ausdrücklich erwähnt. Die scheinbare Identität der äqualen Taktarten c und ϕ erklärt er (gestützt durch eine Bemerkung im Vorwort der *Polyhymnia*) durch die Behauptung, „daß Praetorius nur in Ausnahmefällen an Diminution gedacht“ habe. Die Unterscheidung zwischen c und ϕ , obschon grundsätzlich bedeutungsvoll, sei in diesem besonderen Fall nur deshalb nicht wirksam, weil der Diminutionsstrich nicht beabsichtigt sei. Hätte Praetorius tatsächlich an Diminution gedacht, so hätte der Unterschied sich wohl auf die Temporasummen auswirken müssen. Bei den inäqualen Taktarten dagegen (wo die Möglichkeit einer solchen Verwechslung der Notationsweisen ja kaum gegeben ist) seien Tripla und Sesquialtera nicht nur scheinbar, sondern tatsächlich identisch, und zwar aus entgegengesetztem Grunde: nämlich weil ihre Unterscheidung sich nicht auf die Temporasummen auswirkt.

Sowohl dieser prinzipielle als auch die übrigen, aus der obigen Tabelle hervorgehenden spezifischen Widersprüche zwingen uns aber zu einem wesentlich anderen Schluß. Nicht Praetorius' Gebrauch der Mensurzeichen, sondern die Auslegung seiner Temporaangaben als exakte Zeitäquivalente ist inkonsequent und fehlerhaft. Die besagten Summen sind nichts weiter als eine optisch vorgenommene Zusammenzählung von Breviswerten, wobei sämtliche Diminutionen außer Acht gelassen und alle Tripeltakte (einschließlich der Sextupla) im Pauschalverhältnis 6:1 (6 Semibreven bzw. Minimen gleich einem Tempus) mechanisch mitgerechnet werden⁸. Aus der Gleichwertigkeit bestimmter Notengruppen zu Zwecken dieser Zählung darf man keinesfalls ihre Gleichheit an Zeitwert schließen. Im Gegenteil: Die meisten solchen Zähläquivalente stehen im direkten Widerspruch zu den von Praetorius selbst vorgeschriebenen Zeitäquivalenten. Es bedarf daher keiner umständlichen Erläuterung, daß Praetorius für die Umrechnung der Temporasummen in Zeiteinheiten ausdrücklich „einen rechten mittelmäßigen Tact“ als Ausgangspunkt nennt⁹. Gemeint ist offensichtlich ein Mittelwert zwischen den verschiedenen, durch Mensurwechsel regierten Zeitmaßen, die in der Temporazählung nicht berücksichtigt sind, die sich aber im Endergebnis auf eine Durchschnittsumme von 160 tempora in einer Viertelstunde belaufen werden. Der Ausdruck „recht mittelmäßig“ ist nicht anders als wörtlich zu nehmen; er ist Praetorius' offenes Geständnis, daß die Temporazahlen nur einen Annäherungswert für die Errechnung der Zeitdauer besitzen können.

Sieht man von diesen eher die Beweisführung als deren Gegenstand betreffenden Einwänden ab, so bleibt das Kernproblem der Hiekelschen Deutung unberührt: Wie kann man Praetorius' Bezeichnung der Tripla und Sesquialtera als „*tardior*“ bzw. „*celerior*“ erklären, wenn diese Taktarten in Wirklichkeit „*grundsätzlich einander gleich*“ sind? Bezieht man die Adjektive auf das Verhältnis beider Mensuren zu ihren jeweiligen äqualen Gegenständen, so ließe sich der „*Tactus tardior*“ der Tripla als Verlangsamung gegenüber dem schnelleren *Tactus* ϕ alla Semibreve vielleicht befriedigend deuten. Solange aber Tripla und Sesquialtera völlig gleich klingen, stellt letztere Taktart weder dem *Tactus aequalis* c noch der Tripla gegenüber eine *Tactus*beschleunigung dar. Das selbstgeschaffene Dilemma glaubt Hiekel durch die Annahme lösen zu können, Praetorius habe seine Beschreibung der inäqualen Taktarten nicht auf dasselbe, nach dem Diminutionsverhältnis 2:1 errechnete System der äqualen Taktarten beziehen wollen. Vielmehr lägen die betreffenden Ausdrücke „*auf ganz anderer Ebene*“, und zwar auf einer, bei der die Diminution vorläufig außer Kraft gesetzt wird, so daß die drei Minimen eines Sesquialtera-Tactus doppelt so schnell geschlagen

⁸ Insofern kann man den (von Hiekel a. a. O. S. 47 umstrittenen) Äußerungen G. v. Dadelsens zu diesem Thema (Kongreßbericht Wien 1956, S. 111) nur nachdrücklich beipflichten.

⁹ *Syntagma* III, S. 87; vgl. Hiekel, a. a. O., S. 46 f.

werden wie die drei Semibreven (gleich sechs Minimen) einer Tripla. Nach derselben Darstellungsmethode, d. h. auf dieselbe Folge von sechs nichtdiminuierten Minimen bezogen, ließe sich auch Praetorius' Ausdruck „*mediocris*“ für den Sextupla-Tactus mühelos deuten¹⁰.

Die These, für sich allein betrachtet, ist von einer zunächst bestechenden Einfachheit. Sie mag um so eher einleuchten, da sie denselben Vorgang des Nichtbeachtens der Diminution voraussetzt, den Praetorius (wie wir sahen) für seine Temporaählung in der Praxis anwendet. Gerade darin liegt zugleich der Grund, weshalb wir sie letztendlich nicht als Erklärung des Tatbestandes annehmen dürfen. Sie kann eben allein unter der Bedingung gelten, daß Praetorius das Adjektivpaar *tardior-celerior* für die inäqualen Taktarten „auf ganz anderer Ebene“ als für den Tactus aequalis habe angewandt wissen wollen. Aber Praetorius' Tactuslehre, zumal in der zur Frage stehenden tabellarischen Zusammenfassung auf S. 79 des *Syntagma* III, ist kaum anders zu verstehen als der Versuch, sämtliche Tactusarten auf einer Ebene, als Teile eines in sich geschlossenen Systems darzustellen. Den Versuch braucht man nur dann als mißlungen zu betrachten, wenn man mit Hiekel die praktische Identität von Tripla und Sesquialtera voraussetzt. Aber einerseits ist kein einziger unmißverständlicher Hinweis auf eine derartige Identität im *Syntagma* enthalten, andererseits greift Praetorius vielmehr ausgerechnet zu den gegensätzlichen Beschreibungswörtern *tardior-celerior*, die zwar „auf anderer Ebene“ verstanden werden können; sie müssen es aber nur deshalb, weil sie jener vermeintlichen Identität widersprechen und somit außerhalb des nach dem Diminutionsverhältnis 2:1 errechneten Systems liegen. Wiederum liegt der Schluß nahe: Schuld an dieser Ambivalenz ist nicht Praetorius, sondern die Auslegung des Diminutionsverhältnisses. Allein durch die Annahme des von Dahlhaus geforderten, zwischen 2:1 und 1:1 liegenden Verhältnisses sind wir imstande, beide Hälften des (nur scheinbaren) Widerspruchs zwischen den äqualen und inäqualen Taktarten auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Damit ist ein zwar erwägenswerter, aber noch nicht einmal der gewichtigste Grund gegeben, weshalb in Praetorius' Tactuslehre die Auswirkung der Diminution als irrationale Beschleunigung bzw. Verlangsamung statt als genaue Halbierung oder Verdoppelung der Zeitwerte verstanden werden muß¹¹. Zwei weitere Überlegungen — die eine sprachlich, die andere notationstechnisch — tragen entscheidend zu dieser Erkenntnis bei. Zunächst einmal die von Hiekel ohne weiteres anerkannte Tatsache, daß Praetorius (wie die meisten deutschen Theoretiker seiner Zeit) sich mit Vorliebe der Steigerungsformen „*celerior-tardior*“, „geschwinder-langsamere“ bedient, ohne jemals¹² ein Verhältnis von „zweimal so schnell“, „halb so schnell“ oder dergleichen auch nur anzudeuten¹². Diese Wortwahl, zumal in Verbindung mit weiteren Einschränkungen wie „*etwas langsamer und gravitetischer*“, kann nicht als Zufall oder sachfremde Spracheigentümlichkeit abgetan werden. Auch die geschliffenste Semantik wird sie mit der Vorstellung eines mathematisch exakten Gegensatzpaares „langsam — doppelt schnell“ kaum in Einklang bringen können. Zweitens aber und noch wesentlicher: Nur auf der Basis jenes „uneigentlichen“ Diminutionsverhältnisses ist es möglich, das Notationsbild des frühen 17. Jahrhunderts seinem Wesen nach als sinnvoll zu deuten. Wenn in c bzw. ϕ 3 eine Semibrevis genauso schnell musiziert wird wie eine

¹⁰ Hiekel, a. a. O., S. 48.

¹¹ Stets mit der selbstverständlichen Einschränkung, daß bei dem (im 17. Jahrhundert nunmehr rasch verschwindenden) Gebrauch verschiedener Mensuren in der Gleichzeitigkeit das alte, „eigentliche“ Diminutionsverhältnis weiterhin besteht und von Praetorius entsprechend behandelt wird (s. o.).

¹² Hiermit soll keineswegs geleugnet werden, daß es im 17. Jahrhundert derartige Hinweise tatsächlich gibt. Besonders die Franzosen scheinen an Formulierungen wie „*alentir le temps & mesure comme de la moitié*“ (J. Titelouze, *Hymnes* . . ., 1623, hrsg. v. A. Guilmant, Archives des Maîtres de l'Orgue, I, S. 4) oder „*se doit battre la moitié plus légèrement*“ (Jean Rousseau, *Methode claire* (1678), 4/1691, S. 40) festgehalten zu haben. Bei der Auswertung dieser Äußerungen ist aber erstens zwischen eigentlicher (simultaner) und uneigentlicher (sukzessiver) Diminution streng zu unterscheiden, und zweitens an die Möglichkeit zu denken, daß mit der Wendung „um die Hälfte schneller“ gerade das von Dahlhaus vertretene Verhältnis von etwa 3:2 gemeint sein könnte. Das scheinbar eindeutige „um die Hälfte verlangsamen“ hat Titelouze wohl gemerkt durch „*comme de la moitié*“ eingeschränkt, was wiederum das Irrationale dieses Verhältnisses unterstreicht.

Minima in c bzw. $\text{♩} \frac{3}{8}$; wenn es für Praetorius — trotz eigener anderslautender Angaben — nur ein Einheitszeitmaß gibt, das gegebenenfalls doppelt schnell geschlagen werden kann, dem Hörer aber stets gleich klingt, gleichviel, ob Diminution vorliegt oder nicht: so ist das ganze bunte Nebeneinander dieser Notationsweisen (sowie ihre ausdrückliche Bindung durch Praetorius an die allmählich aufkommenden Tempobezeichnungen) in seiner Musik grundsätzlich sinnlos und überflüssig. Dann entsteht gerade die Lage, über die sich Praetorius bei manchem italienischen Zeitgenossen beklagt: ein systemloses Durcheinander der Mensurzeichen, das bestenfalls in Mehrdeutigkeiten, schlimmstenfalls in völlige Undifferenziertheit ausarten kann¹³. Solche „*discrepantias und Varieteten*“ im Gebrauch der Mensuren sind aber Praetorius' Zielscheibe schlechthin. Sie durch ein konsequentes System der Zeichensetzung und des Taktierens zu ersetzen — ein System, mit dessen Hilfe erst die Diminution ihren rechten, praktisch wahrnehmbaren Sinn bewahren kann — ist sein Hauptanliegen in der Theorie wie in der Praxis.

Noch ein kleines Beethovenianum

VON WILHELM MOHR, FALKENSTEIN/TS.

Mit Recht macht Ludwig Misch (Mf 1963, S. 381 ff.) auf den neben dem „Eroica-Baß“ ebenfalls von Beethoven mehrfach verwendeten Baß des 11. Contretanzes im *Prometheus-Finale* aufmerksam. Außer im Variationensatz von op. 18, 5, den Misch erwähnt, gibt es noch eine bemerkenswerte Verwendung im Finale der c-moll-Klaviersonate op. 10, 1, wo er das Seitenthema bildet:



Die Ähnlichkeit ist verblüffend, besonders wenn man das Thema mit dem vergleicht, „das Beethoven später in anderer Takt- und Tonart im fünften Quartett in der Coda der Variationen als Gegenthema verwendet hat“ (Nottebohm, von Misch a. a. O. S. 382 f. zitiert):



Beachtlich erscheint vor allem, daß Beethoven in der Klaviersonate, die 1796/98, also vor op. 18, 5 entstand, das im Streichquartett nur als Kontrapunkt erscheinende Motiv bereits als selbständiges Thema einführt, das nicht nur (selbstverständlich) in der Reprise wieder erscheint, sondern noch in der Coda eine beherrschende Rolle spielt und sogar — bei Beethoven ohne Beispiel — am Schluß völlig mit dem Hauptthema verschmilzt, so daß die „zwei Prinzipie“ (ähnlich wie in Mozarts *k*-moll-Adagio KV 540 am Anfang der Durchführung) zur Einheit zurückfinden:



¹³ *Syntagma* III, S. 51.

Fünfzig Jahre Deutsches Volksliedarchiv

VON WOLFGANG SUPPAN, FREIBURG I. BR.

Entstehen, Aufkommen und Werdegang des Deutschen Volksliedarchivs (DVA) in Freiburg im Breisgau sind wesentlich mit der Persönlichkeit John Meiers verbunden. Als Germanist hatte er über die Bearbeitung der Bergreihen¹ zur Volksliedforschung gefunden, 1896 zu den von Carl Köhler gesammelten Volksliedern von der Mosel und Saar² vergleichende Anmerkungen verfaßt und 1897 in der germanistischen Sektion der Dresdener Philologenversammlung über *Volkslied und Kunstlied in Deutschland* gesprochen³, welches Thema umfangreiche Untersuchungen zum Problem des *Kunstliedes im Volksmund* einleitete⁴. Es ist daher verständlich, daß John Meier im Herbst 1905, anläßlich der ersten Tagung des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde in Hamburg, jene von der Schweizer Gesellschaft für Volkskunde (Basel), dem Verein für Volkskunde (Berlin) und der Hessischen Vereinigung für Volkskunde (Gießen) eingebrachte Resolution anregte, die die Wege zur Gründung eines DVA ebnete: „*Da eine allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Sammlung der deutschen Volkslieder bis jetzt nicht vorhanden ist, hält es der Verband deutscher Vereine für Volkskunde für seine Pflicht, eine solche zu schaffen und zu diesem Zweck zunächst eine Inventarisierung der Liedertexte und -melodien vorzunehmen*“⁵. Zugleich mit der Annahme dieses Antrages wurde eine Kommission aus den Herren Johannes Bolte (Berlin), Adolf Strack (Gießen) und John Meier (Basel) gebildet, die die Vorbereitung dieser Arbeit in die Hand nehmen und der nächsten Tagung des Verbandes genauere Vorschläge unterbreiten sollte. Nach dem Tode Stracks (1906) trat Max Friedländer der Kommission bei.

Doch zunächst hemmten finanzielle Schwierigkeiten die Arbeit des Ausschusses. Trotzdem konnte, während die Verhandlungen noch hin und hergingen, 1911 mit dem Kopieren des Erkschen Volksliedernachlasses begonnen werden; von jedem Lied wurden zwei Exemplare hergestellt, eines an den volkskundlichen Verein jener Landschaft geschickt, aus der das betreffende Lied stammte, das andere der *Volksliedzentrale* zugeführt. Mit diesem Grundstock von beinahe 19 000 Liedern nahm das DVA am 1. Mai 1914 seine Arbeit auf, nachdem 1913 die finanzielle Lage durch großzügige Subventionen des Deutschen Kaisers und des Preußischen Staates geklärt worden war. Mit der Leitung des DVA betraute der Verband John Meier, der nun seinen Basler germanistischen Lehrstuhl aufgab. Die Universität Freiburg i. Br. nahm ihn zugleich als o. Honorarprofessor in ihren Lehrkörper auf.

Den von John Meier formulierten Zielen des DVA entsprechend, galt es — über die Veranstaltung einer wissenschaftlichen Ausgabe der deutschen Volkslieder hinausgehend — in populären Ausgaben die wertvollsten und schönsten Volkslieder dem Volk wiederzugeben und zu erhalten, die Jugend mit geeigneten Liedern zu versorgen. Neben den wissenschaftlichen standen demnach die pflegerischen Aufgaben. „*Kleinere Hefte von zwanzig bis dreißig Volksliedern mit ihren Weisen nett gedruckt und mit schönen Holzschnitten geschmückt*“ sollten in den einzelnen Landschaften verbreitet und durch Wandervögel und Junges Deutschland ins Land hinausgetragen werden. „*Während die wissenschaftliche Ausgabe erst nach Durchführung der ganzen Materialsammlung hergestellt werden kann, und erst ihre Vollendung auch die Herstellung der allgemeinen volkstümlichen Sammlung ermöglicht,*

¹ J. Meier, *Bergreihen. Ein Liederbuch des XVI. Jahrhunderts*, Halle a. S. 1892.

² C. Köhler und J. Meier, *Volkslieder von der Mosel und Saar*, Halle a. S. 1896.

³ J. Meier, *Volkslied und Kunstlied in Deutschland*, München 1898.

⁴ J. Meier, *Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen*, Halle a. S. 1906.

⁵ *Bericht über die Sammlung deutscher Volkslieder. April 1914—April 1915*, Freiburg i. Br. 1915, S. 3. Bis 1941 erschienen 18 Berichte, denen ich die folgenden Daten, soweit nicht anders vermerkt, entnehme; römische Zahl bezeichnet die Nr. des Berichtes, arabische die Seite.

konnte die Veröffentlichung dieser kleinen Hefte, einer modernen Art fliegender Blätter, schon unmittelbar nach Beginn der Sammlung erfolgen und ihre Wirkung äußern. Das durch sie wiedererweckte oder gesteigerte Interesse an den Liedern mußte sicher auch die überall dann einsetzende Sammlung des im Volke noch vorhandenen Schatzes von Liedern fördern“ (1/7). Die Fäden des über den gesamten deutschen Sprachraum gebreiteten Netzes von Sammlungsausschüssen und Volksliedwarten trafen sich anfort in Freiburg i. Br. Neben die literarische Abteilung trat am 1. Februar 1917 eine Musikabteilung in Berlin; Max Friedlaender als Vorstand und Hans Merzmann als Assistent (später Leiter) arbeiteten dort.

1928 ging John Meier daran, Manuskripte für die geplante wissenschaftliche Ausgabe deutscher Volkslieder auszuarbeiten. Die Assistenten Harry Schewe, Erich Seemann und Wilhelm Heiske unterstützten ihn dabei. Da die Ausgabe auch Melodien enthalten sollte, im Gegensatz zu den als Vorbild angenommenen Publikationen von Child (*The English and Scottish Popular Ballads*) und Grundtvig (*Danmarks gamle Folkeviser*), zeigte sich bald, daß die Trennung in eine literarische und eine musikalische Abteilung an weit auseinanderliegenden Orten die Arbeit zu sehr hemmte. „J. Meier verpflichtete deshalb Musikhistoriker nach Freiburg und ließ eine neue, von Berlin unabhängige musikalische Abteilung aufbauen“⁶. Fred Quellmalz fiel diese Aufgabe zu, doch fehlten die nötigen Hilfsmittel zur Erschließung des inzwischen auf über 100 000 Liedbelege angewachsenen Materials. Erst nach und nach konnte der Vorsprung der Volkskundler eingeholt werden, wobei vor allem Joseph Müller-Blattau als ständiger Ratgeber tatkräftig mithalf.

Im Jahre 1935 erschien der erste Band *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien* (31 Balladen), 1939 Band 2 (23 Balladen), 1954 Band 3 (17 Balladen) und 1959 Band 4 (17 Balladen); die Bände 5 und 6 werden derzeit zum Druck vorbereitet. 1926 bis 1951 kamen acht Bände des *Jahrbuches für Volksliedforschung* und vier Bände der *Studien zur Volksliedforschung* zur Auslieferung; eine Festschrift für Erich Seemann ist 1964 erschienen. Das 1948 versuchte *Archiv für Literatur und Volksdichtung* brachte es nur zu einem Jahrgang. Die Reihe *Landchaftliche Volkslieder mit ihren Weisen* hält gegenwärtig bei Heft 42. Soweit die Publikationen des DVA, in dem heute etwa 300 000 deutschsprachige Volksliedaufzeichnungen, in mehreren Katalogen aufgeschlüsselt, und eine auch fremdsprachige Fachbücher berücksichtigende Bibliothek verwahrt werden.

Bis zu seinem Tod am 3. Mai 1953 betreute John Meier das DVA⁷. Danach ging das Archiv durch Schenkung als „freies und selbständiges wissenschaftliches Forschungsinstitut“ in den Besitz des Landes Baden-Württemberg über⁸, das Erich Seemann mit der Leitung beauftragte. Seit 1963 steht Wilhelm Heiske dem DVA vor. Aus der Reihe der wissenschaftlichen Mitarbeiter während der vergangenen fünfzig Jahre seines Bestehens sind neben Seemann (1926 bis 1963) und Heiske (1928 bis 1950 und seit 1963) zu nennen: Harry Schewe (1914 bis 1933 mit kriegsbedingter Unterbrechung), Richard Volk (1935 bis 1936), Sascha Wingenroth (1935 bis 1939), Gerhard Heilfurch (1936), Jonas Balys (1944 bis 1946), Editha Langer (1950 bis 1953), Siegfried Grosse (1955 bis 1957), Hinrich Siuts (1957 bis 1962) und Rolf W. Brednich (seit 1962) auf germanistisch-volkskundlicher Seite; Fred Quellmalz (1928 bis 1937), Walter Wiora (1936 bis 1958 mit kriegsbedingter Unter-

⁶ E. Seemann, *John Meier. Sein Leben, Forschen und Wirken*, Freiburg i. Br. 1954, S. 13; vgl. dazu auch J. Meier, *Der Verband deutscher Vereine für Volkskunde*, Lahr 1947, S. 15: „Diese . . . Trennung in zwei verschiedene Teile hat sich je länger je mehr als vollkommen falsch und untragbar erwiesen, da Volkskundler und Musikgeschichtler die für sie notwendigen Arbeiten nur in engster persönlicher Gemeinschaft leisten können“, und W. Wiora, *Zur Lage der deutschen Volksliedforschung*, *Zs. für dt. Philologie* 73, 1954, S. 200: „Daß die Musikabteilung des Archivs in Berlin, dem Wohnsitz Max Friedländers, errichtet wurde, war ein Konstruktionsfehler, den Meier nicht verschuldet und stets bedauert hat. 1928 begründete er zur Vorbereitung der Gesamtausgabe eine zweite, Freiburger Musikabteilung des Archivs, die zunächst von F. Quellmalz betreut worden ist.“

⁷ E. Seemann, *John Meier. Ein Leben im Dienste am Volkslied*, *Mf VI*, 1953, S. 343 ff.

⁸ *Staatsanzeiger für Baden-Württemberg*, 20. 5. 1953; E. Seemann, *Das DVA und seine Arbeiten*, Beiheft zur *Zs. für Volkskunde*, 1959, S. 69 ff.

brechung), Otto Drüner (1936 bis 1938), Bruno Maerker (1938 bis 1942), Hilmar Trede (1942 bis 1947), Walter Salmen (1950 bis 1955), Ludwig Finscher (1955 bis 1956), Klaus W. Niemöller (1956), Wolfgang Wittrock (1956 bis 1958), Günther Birkner (1959 bis 1962) und der Berichterstatter (seit 1963) auf musikwissenschaftlicher Seite.

Nach dem Bruch des Jahres 1945 galt es, die Ziele der deutschen Volksliedforschung neu zu formulieren⁹. Das geistige Gesicht Europas hatte sich grundlegend gewandelt. Die von John Meier aufgebaute und einst erfolgreich wirkende Organisation zur Sammlung und Pflege des deutschen Volkliedes war zerfallen. Übrig blieben zwar die wissenschaftlichen Ziele, doch mußten auch diese den gewandelten Bedingungen angepaßt werden. Erich Seemanns Ausweitung der Balladen-Untersuchungen auf volkskundlicher Seite und Walter Wioras Schriften auf musikwissenschaftlicher Seite prägten so die letzten eineinhalb Jahrzehnte deutscher Volksliedforschung, in denen sich ein neuer Volksliedbegriff durchsetzte: gesellschaftliche und soziologische Gesichtspunkte, durch Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen bedingt, begannen mitzuspielen; die Möglichkeit der Tonbandaufnahme — besonders bei Umsiedlern aus ehemals deutschen Sprachinseln des europäischen Ostens — erlaubte ein tieferes Eindringen in Wesen und Gestalt des Volkliedes¹⁰; die ehemalige Musikabteilung des DVA in Berlin, 1935 als Abteilung Volksmusik dem Staatlichen Institut für deutsche Musikforschung angegliedert, verlegte sich mehr auf instrumentenkundliche und völkerkundliche Untersuchungen, neue Volkslied- und Volksmusikinstitute traten an der Berliner Akademie der Wissenschaften und in Regensburg an die Öffentlichkeit, Wien schuf sich sein Österreichisches Volksliedwerk, landschaftliche Archive machten sich selbständig; schließlich wiesen besonders Volkskundler auf mögliche neue Arbeitsgebiete hin, Gerhard Heilfurth und Wolfgang Steinitz auf das Arbeiterlied¹¹, Hermann Bausinger auf den Schlager¹²; aus den USA dringt die Frage zu uns: „*Is Jazz a Folkart?*“¹³; es soll künftig wieder Aufgabe des DVA sein, kraft seiner Tradition hier verbindend zu wirken. Dann wird es, was vor zehn Jahren ebenfalls Walter Wiora andeutete, zu jenen wenigen umfassenden Forschungsinstituten gehören können, welche die von Frobenius ausgesprochene Idee erfüllen, daß die Weiterentwicklung auch der Geisteswissenschaften immer mehr zum Aufbau moderner Forschungsinstitute dränge und daß künftig in diesen, nicht mehr in Akademien, Universitäten und bei Privatgelehrten, der Schwerpunkt der methodisch fortschreitenden Forschung liege¹⁴.

Norddeutsche und skandinavische Musik

Eine musikwissenschaftliche Tagung in Kiel

VON WOLFGANG WITTRÖCK, KIEL

Vom 21. bis 23. Oktober 1963 führte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Kiel eine internationale Tagung *Norddeutsche und skandinavische Musik* durch, an der fast dreißig Musikforscher aus Norwegen, Schweden, Finnland, Dänemark und Deutschland beteiligt waren.

Schleswig-Holstein, Brücke zum Norden — unter diesem Thema stand der Festvortrag, den Professor Dr. Alexander Scharrff (Kiel) bei der Eröffnung der Tagung hielt. Nachdrücklich

⁹ W. Wiora, *Zur Lage der deutschen Volksliedforschung*, s. Anm. 6.

¹⁰ W. Salmen, *Deutsche Volkslieder auf Schallplatten*, *Mf* XV, 1962, S. 270 ff.

¹¹ H. Strobach, *Internationales Symposium zur Erforschung des Arbeiterliedes*, *Dt. Jb. für Volksk.* VIII, 1962, S. 137 ff.

¹² H. Bausinger, *Volkslied und Schlager*, *Jb. des Österr. Volksliedwerkes* V, 1956, S. 59 ff.

¹³ W. B. Cameron, *Is Jazz a Folkart?*, *New York Folklore Quarterly*, 1956, S. 263 ff.

¹⁴ W. Wiora, s. Anm. 6, S. 200.

stellte er heraus, daß seit dem Eintreten in die Geschichte immer wieder das Verhältnis zu den Nachbarländern das Gesicht Schleswig-Holsteins geprägt hat. Schon früh Schnittpunkt wichtiger Handelswege (Haithabu), ist es bald nördlicher Brückenkopf des christlichen Abendlandes bei der Missionierung Skandinaviens, bald südlicher Vorposten eines dänischen Ostseereiches gewesen; war es zur Zeit der Hanse Durchgang für die deutschen Einflüsse auf den Norden, so wirkte sich nach 1460 bis ins 19. Jahrhundert hinein die enge Verbindung mit Dänemark aus. Nach einer Periode nationalistischer Auseinandersetzungen im 19. und 20. Jahrhundert ist jetzt wieder eine Zeit gemeinsamen Bemühens angebrochen, zu dem auch die Universitäten der Ostseeländer ständig beitragen. Die Universität Kiel scheint dabei in besonderem Maße Anregungen gegeben und aufgegriffen zu haben; seine Anerkennung dafür drückte der Rektor der Universität Lund bei der Nordischen Rektorenkonferenz 1963 in Oslo mit den Worten aus, daß „Kiel die skandinavischste Universität“ sei. Einen weiteren Schritt auf diesem Wege bedeutete nun die Zusammenkunft der Musikforscher aus In- und Ausland, die der Rektor der Universität Kiel, Professor Dr. Herbert Schlenger, und der Direktor des Musikwissenschaftlichen Instituts, Professor Dr. Walter Wiora, willkommen hießen.

Die erste Sitzung der Tagung stand unter Vorsitz von Nils Schjørring (Kopenhagen). Als erster Referent sprach Ingmar Bengtsson (Uppsala) über *Romantisch-nationale Strömungen in deutscher und skandinavischer Musik*. In seinen methodologisch wie sachlich besonders wichtigen Ausführungen bestimmte der Referent „national-romantische“ als solche Musik, die rings um Mitteleuropa beheimatet ist und zur deutsch-österreichischen Tradition in einem dialektischen Verhältnis von Abhängigkeit und Lösung steht. Eine Analyse solcher Musik stellt als wichtigste Faktoren fest: Gebrauch exotischer Stileigenheiten, Lokalkolorit und Milieuschilderung des Heimatlandes, Stilisierung des Altnordischen (1800–1850) und später (1850–1900) des Allgemein-Archaischen, Idealisierung des Einfachen und des Natürlichen und schließlich bewußt nationale oder nationalistische Attitüde (auf detaillierte Angaben kann hier wie im Folgenden verzichtet werden, da ein Kongreßbericht die Referate der Tagung veröffentlichen wird).

Olav Gurvin (Oslo) schloß ein Referat *Über Beziehungen zwischen deutscher und norwegischer Musik* an. Ältestes Beispiel für solche Beziehungen ist eine Knochenflöte, die um 1300 aus Deutschland nach Bergen gekommen ist. Im Zuge der Reformation sind dann im 16. Jahrhundert viele deutsche Choräle in Norwegen heimisch und oftmals in norwegische Volkslieder umgewandelt worden, wie einige Klangbeispiele erläuterten. Die verzweigten Beziehungen seit Ende des 16. Jahrhunderts wurden ausführlich untersucht.

Georg Karstädt (Lübeck) sprach über *Kulturelle Beziehungen der Hansestadt Lübeck zu den nordischen Staaten*. In gedrängter Aufzählung vermittelte er für die Zeit nach 1945 einen Überblick über Reisen Lübecker Musiker nach Skandinavien und über Gegenbesuche aus Dänemark, Norwegen, Schweden und Finnland. *Musikalische Zusammenhänge zwischen Dänemark und Schleswig-Holstein im 19. Jahrhundert* untersuchte Gerhard Hahne (Werl i. W.). Seine Ausführungen machten deutlich, in welchem Maße das Musikleben Schleswig-Holsteins durch das dänische Geistesleben mitbestimmt wurde, bevor das Jahr 1864 einen Trennungstrich zog. Ebenfalls landeskundlich ausgerichtet war das Referat von Hermann Fey (Lübeck) über *Theodor Storm als Musiker*. Für Storm war die Musik „treue Begleiterin seines Lebens“; die Beschäftigung mit ihr sah er als kulturelle Verpflichtung an, und in diesem Sinne hat er ausübend und organisatorisch, als Sänger wie als Chorleiter, für das Musikleben seiner Heimatstadt gewirkt. In dem Referat von Hans Eppstein (Stocksund) über *Aktuelle Tendenzen in der schwedischen Musikpädagogik* traten die Beziehungen zwischen Deutschland und Schweden deutlich hervor: Nach 1930 wirkte sich im Norden die Singbewegung um Fritz Jöde, in neuester Zeit auch das Musizieren mit dem Schulwerk Carl Orffs aus; Ideen der preußischen Schulmusikreform Kestenbergs und der Jugendmusik-

bewegung sind auch heute noch wirksam. Neue Wege geht Schweden seit etwa zwanzig Jahren mit der Errichtung kommunaler Musikschulen, in denen Musikerzieher Gruppen- und Einzelunterricht in rhythmischer Erziehung, Gehörbildung und für Instrumente erteilen.

In einem öffentlichen Vortrag behandelte Søren Sørensen (Aarhus) *Die Kantaten Buxtehudes und ihre stilistischen Voraussetzungen*. Er zeigte, daß Buxtehude entscheidend dazu beitrug, die mehrsätzigte Kantatenform in der Kirchenmusik einzubürgern; für die Stilcharakteristika der Kantaten des Meisters wies er auf italienische Vorbilder: die venezianische und römische Oper (Cavalli, Cesti; Carissimi) sowie auf Monteverdis konzerzierende Kirchenmusik hin. Die Verbindung von Italien zu Buxtehude dürfte über Kaspar Förster d. J. zustande gekommen sein.

Die Arbeit der zweiten Sektion, unter dem Vorsitz von Kurt Gudewill (Kiel), eröffnete Gunnar Larsson (Stockholm) mit einem Referat über *Kirchenmusik und Stilverbindungen im Ostsee-Gebiet während des 17. Jahrhunderts*. Hauptinhalt seiner Ausführungen war der Nachweis, daß die großen Ostseestädte bis zum 18. Jahrhundert in einer „hanseatischen Musikkultur“ zusammengeschlossen waren. Bruno Grusnick (Lübeck) teilte Einzelheiten zu den *Datierungen der Düben-Sammlung* mit, die etwa für die Chronologie der Werke J. Ph. Kriegers wesentliche neue Aspekte ergeben. Buxtehudes großen Kantatenzyklus *Membra Jesu nostri*, seine zyklische Anlage und seine sozial- und gattungsgeschichtliche Bedeutung untersuchte Dietrich Kilian (Göttingen). Nils Schjørring (Kopenhagen) behandelte die kurze Zeit, die *Der Lobwasser-Psalter in Dänemark* gewirkt hat. Bald nach Erscheinen der Lobwasserschen Psalter-Übersetzung erfolgte deren Übertragung ins Dänische, ebenfalls mit den Goudimel-Melodien. Der Psalter verbreitete sich schnell in Dänemark, seine Wirkung ließ jedoch schon um 1615 wegen konfessioneller Streitigkeiten wieder nach. — Ein Empfang beim Rektor der Universität Kiel, eine Exkursion zum Kloster Preetz, die Albert Protz (Kiel) führte, und die Erstaufführung von Kaspar Försters Oratorium *David und die Philister* durch Mitglieder des Nicolai-Chores und des Kieler Kammerorchesters unter Leitung von KMD Hans Gebhard (Kiel) beschlossen den zweiten Arbeitstag.

Unter Vorsitz von Georg von Dadelsen (Hamburg) begann die dritte Sektion mit einem Referat von Friedrich Wilhelm Riedel (Kassel) über das Thema *Strenger und freier Stil in der nord- und süddeutschen Musik für Tasteninstrumente im 17. Jahrhundert*. Der strenge Stil nach dem Vorbild Frescobaldis wurde in Süddeutschland vor allem in Wien von J. J. Fux und seiner Schule gepflegt; in Norddeutschland, wo Frescobaldi und Froberger bekannt waren, scheint er hauptsächlich für Gelegenheitskompositionen verwendet worden zu sein. Im freien Stil unterscheiden sich Nord- und Süddeutschland dagegen weniger in sozialgeschichtlichen als vielmehr in stilistischen Details, vor allem im Pedalgebrauch. Werner Breig (Freiburg/Br.) referierte *Über den Klangstil der cantus-firmus-gebundenen norddeutschen Orgelmusik im 17. Jahrhundert*. Komposition und Ausführung sind am engsten in der Choralphantasie verbunden, die von Norddeutschen geschaffen und ausgestaltet worden ist. Klangliche Aufspaltung des Satzes mit Unterscheidung der Stimmgruppen ist typisch, wobei die Ausführung zur Form gehört und die Identität von Stimme und Klangfarbe angestrebt wird. Damit hat die norddeutsche Orgelmusik Anfang des 17. Jahrhunderts die spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments konsequent für die Komposition ausgeschöpft und ein Repertoire echter Orgelmusik geschaffen. Margarete Reimann (Berlin) führte *Zur Editionstechnik von Musik des 17. Jahrhunderts* eine Reihe von Bedenken an, die es tunlich erscheinen lassen, statt Werkausgaben einzelner Meister zunächst Quellenausgaben zu veranstalten, mithilfe derer es dann eher möglich sein würde, durch stilistische Untersuchungen und andere Methoden unsichere Werke zu bestimmen und das Schaffen bestimmter Komponisten abzugrenzen. Einen Überblick über *Musik an der Kieler Universität* gab Kurt Gudewill (Kiel). Von der Gründung der Universität 1665 bis zum Anfang des

19. Jahrhunderts übernahmen die Nicolai-Kantoren die wichtigsten musikalischen Funktionen. Erst 1818 gab es einen akademischen Musiklehrer, und 1922 erfolgte mit der Gründung des Musikwissenschaftlichen Instituts durch Fritz Stein der Anschluß an die heutige Auffassung von der Stellung der Musik an der Universität. *Die Gottorfer Bestände in der Sammlung Bokemeyer* behandelte Harald Kümmerling (Köln). Er schilderte den Weg dieser umfangreichen Sammlung von ihrem Kompilator Georg Österreich über den „gelehrten Kantor“ Bokemeyer und dessen Schwiegersohn Winter, über Forkel und die Königliche Bibliothek Berlin schließlich zur Staatsbibliothek Berlin und zur Westdeutschen Bibliothek Marburg, die sich heute in die erhaltenen Bestände teilen. Von den 1839 Stücken stammt der Grundbestand aus Gottorf. Interessant ist an dieser Sammlung vor allem, daß sie nicht nur zu Aufführungszwecken, sondern wegen des Quellenwertes aufgebaut und von Bokemeyer zusammengekauft wurde; sie nimmt damit eine Sonderstellung unter den Musikalien-sammlungen jener Zeit ein.

Die letzte Sektion der Tagung stand unter dem Vorsitz von Walter Wiora (Kiel). In ihrem ersten Teil brachte sie Referate zur Musikalischen Volkskunde, von denen das erste leider ausfallen mußte, da der Referent, Erich Stockmann (Berlin), verhindert war. Wolfgang Wittrock (Kiel) sprach über *Volkslieder in Schleswig-Holstein*. Nach einem kurzen Überblick über frühe Zeugnisse, z. B. die Neocorus-Chronik, und die Anfänge der Volksliedsammlung im 18. Jahrhundert zeigte er an einigen Proben neuerer und neuester Aufzeichnungen und Aufnahmen, daß einige Lieder Schleswig-Holsteins in die Frühzeit des deutschen Volksgesanges zurückreichen. Im Anschluß hieran führte Nils Schiørring (Kopenhagen) Beispiele dänischer Volksmusik auf Schallplatten vor. Es handelte sich dabei um Aufnahmen, die der Referent, zum Teil in enger Zusammenarbeit mit dem dänischen Rundfunk, seit 1953 in Dänemark gemacht hat. Eine Auswahl dieser rund 2000 Aufnahmen ist kürzlich auf fünf Schallplatten erschienen und wurde hier gezeigt und kommentiert. Im zweiten Teil der Sitzung sprach zunächst Werner Braun (Kiel) über *Johann Sebastiani*; er untersuchte in seinem Referat vor allem, inwieweit der Begriff einer „Preußischen Tonschule“ zu Recht gebraucht wird und in welchem Verhältnis Sebastiani zu ihr steht. Carl Dahlhaus (Kiel) behandelte das *Cribrum Musicum*, den Streit zwischen Siefert und Scacchi. Er wies nach, daß Scacchi einen zum Dogma erhobenen Stil, den er an „*classici autores*“ wie Palestrina und Morales gewonnen hat, zur Kritik provinzieller Stillosigkeit bei Siefert benutzt; Voraussetzung für Scacchis Stellungnahme ist die Trennung der Stile, die Siefert nicht anerkennt. *Kaspar Försters Oratorium David und die Philister* behandelte Martin Geck (Kiel), auf dessen Initiative auch die schon erwähnte Aufführung dieses Werkes zurückging. In seinem Referat untersuchte er, inwieweit dieses Oratorium Försters von Carissimi abhängig ist und wie es sich in die Geschichte des deutschen Oratoriums einordnet; schließlich ging er der Frage nach, wo Oratorien dieser Art aufgeführt worden sind. Werner Schwarz (Kiel) berichtete *Von Musik und Musikern im deutschen Osten nach Briefen an Robert Schumann aus den Jahren 1834–1854*. Auf Grund seiner Exzerpte aus Briefen, die jetzt zum Teil verschollen sind, entwarf der Referent ein farbiges Bild vom Musikleben hauptsächlich Königsbergs und stellte dabei in Kurzbiographien neben anderen die Königsberger Saemann und Eduard Sobolewski sowie den Danziger Friedrich Makull vor. Im letzten Tagungsreferat sprach Erik Tawaststjerna (Helsinki) über *Sibelius und das Berliner Musikleben*. Er ging dabei von der Freundschaft zwischen Busoni und Sibelius aus und zeigte, welchen Anteil Busoni am Erfolg des Werkes von Sibelius in Deutschland hat.

Die Schlußworte von Walter Wiora, dem Initiator dieser Tagung, gaben neben dem Dank an alle Teilnehmer der Hoffnung Ausdruck, daß die auf dieser Tagung angeknüpften freundschaftlichen Beziehungen weiterwirken und die aufgeworfenen Fragen bald bei einer ähnlichen Gelegenheit weiterverfolgt werden können. Darüber hinaus regte er an, aus der Gruppe der hier versammelten Forscher einen ständigen Arbeitskreis für Musik des Nordens

entstehen zu lassen. Eine Führung durch die Johann-Gottfried Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte in Kiel, die sich der Erforschung von Musik Ostdeutschlands und der benachbarten ostmitteleuropäischen Völker widmet, beschloß die Tagung.

Im Jahre 1963 angenommene musikwissenschaftliche Dissertationen

Druckzwang für Dissertationen besteht zur Zeit an den Universitäten Basel, Berlin Freie Universität, Frankfurt a. M., Freiburg i. Br., Hamburg, Heidelberg, Köln, Mainz, Marburg, München, Münster, Saarbrücken, Tübingen, Würzburg, Zürich.

Berlin. Freie Universität. Eva-Renate Blechschmidt: Die Amalien-Bibliothek (Musikbibliothek der Prinzessin Anna Amalia von Preußen. 1723—1787). Historische Einordnung und Katalog mit Hinweisen auf die Schreiber der Handschriften. — Dieter Krickeberg: Das protestantische Kantorat im 17. Jahrhundert. — Walter Reckziegel: Die geschichtlichen Grundlagen des Cantionals von Johann Hermann Schein.

Erlangen. Eckart Tschuchner: Die Neresheimer Orgeltabaturen der Fürstlich Thurn und Taxisschen Hofbibliothek zu Regensburg.

Frankfurt a. M. Bernhard Aign: Die Geschichte der Musikinstrumente des ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus. — Ulrich Olshausen: Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600. Mit einem Register der unveröffentlichten Lieder.

Göttingen. Tibor Kneif: Die Entstehung der musikalischen Mediaevistik im Licht der Kulturgeschichte. — Martin Witte: Die Instrumentalkonzerte von Johann Christoph Graupner (1683—1760).

Graz. Friedrich Körner: Studien zur Trompete des 20. Jahrhunderts.

Halle. Bernd Baselt: Der Rudolstädter Hofkapellmeister Philipp Heinrich Erlebach (1657—1714). Beiträge zur mitteldeutschen Musikgeschichte des ausgehenden 17. Jahrhunderts. — Irgard Krauthoff: Die Bildhaftigkeit der vokalen Intonation als eine Grundlage der Rezeption. — Werner Rackwitz: Die hallische Händel-Renaissance von 1859—1952. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Halle.

Hamburg. Andrew McCredie: Instrumentarium and Instrumentation in the North German Baroque Opera. — Bernhard Terschluse: Das Verhältnis der Musik zum Text in den textgleichen Motetten des 16. Jahrhunderts, mit besonderer Berücksichtigung der Cantiones Sacrae von Hans Leo Haßler.

Innsbruck. Günter Katzenberger: Die Kadenz im Instrumentalkonzert bei Beethoven und das Stilproblem der nichtoriginalen Kadenz zu Beethovens Konzerten.

Kiel. Wolfgang Wittrock: Die ältesten Typen in der Melodik des ostdeutschen Volksgesanges.

Köln. Horst Braun: Untersuchungen zur Typologie der zeitgenössischen Schul- und Jugendoper. — Michael Härting: Der Meßgesang im Braunschweiger Domstift St. Blasii. Quellen und Studien zur niedersächsischen Choralgeschichte des 13. und 14. Jahrhunderts. — Dietrich Kämper: Franz Wüllner. Leben, Wirken und kompositorisches Schaffen. — Franz Müller-Heuser: Vox humana. Ein Beitrag zur Untersuchung der Stimmästhetik

des Mittelalters. — Marion Rothärmel: Der musikalische Zeitbegriff seit Moritz Hauptmann. — Dieter Schulte-Bunert: Die deutsche Klaviersonate des 20. Jahrhunderts.

Leipzig. Dieter Härtwig: Der Opernkomponist Rudolf Wagner-Régeny. Leben und Werk. — Peter Hauschild: Studien zur Liedmelodie Franz Schuberts.

Mainz. Reimund Hess: Serenade, Cassation, Notturmo und Divertimento bei Michael Haydn. — Hans Leister: Conradin Kreutzers Lieder für Männerchor.

Marburg. Roderich Fuhrmann: Mannheimer Klavier-Kammermusik. — Ingeborg Heussner: Ignaz Moscheles in seinen Klavier-Sonaten, Kammermusikwerken und Konzerten. — Karl Tittel: Die musikalischen Vertreter der Familie Krebs mit besonderer Berücksichtigung der Bachschüler Johann Tobias und Johann Ludwig.

München. Peter Mechlenburg: Die Sinfonie der Mannheimer Schule.

Saarbrücken. Klaus Marx: Die Entwicklung des Violoncells und seiner Spieltechnik bis J. L. Dupont. — Peter Rummenhöller: Moritz Hauptmann als Theoretiker.

Tübingen. Doris Hecklinger: Tanzcharaktere in J. S. Bachs Vokalmusik. Studien zu ihrer Rhythmik und zur Chronologie.

Wien. Uwe Baur. Studien zur Arieneinleitung in der Oper des 18. Jahrhunderts. — Friederike Grase mann: Die franziskanische Messenkomposition im 17. und 18. Jahrhundert. Gezeigt an dem Notenbestand des Maria Enzersdorfer Klosterarchivs. — Paul Kundi: Josef Labor. Sein Leben und Wirken, sein Klavier- und Orgelwerk nebst thematischem Katalog sämtlicher Kompositionen. — Bernard van der Linde: Die unorthographische Notation in Beethovens Klaviersonaten und Streichquartetten. — Rudolf Scholz: Strukturelle und kompositionstechnische Untersuchungen an ausgewählten Orgelwerken Franz Schmidts. Ein Beitrag zur Erkenntnis seines Personalstils.

Würzburg. Hans Georg Bertram: Material — Struktur — Form. Studien zur musikalischen Ordnung bei Johann Nepomuk David.

Zürich. Peter Jost Amman: Musik und Weltanschauung bei Robert Fludd. — Judith Cohen: Die sechs anonymen L'Homme-armé-Messen des Codex VIE 40 der Biblioteca Nazionale Neapel.

BESPRECHUNGEN

Marie Briquet: *La Musique dans les congrès internationaux (1835—1939)*. Paris: Société Française de Musicologie (Heugel et Cie.) 1961. 124 S. (Publications de la Société Française de Musicologie. Reihe II. Band 10).

Kongreßschriften werden in den Bibliographien bekanntlich recht stiefmütterlich behandelt. Ihr Inhalt bleibt größtenteils bibliographisch unerschlossen (von wenigen Ausnahmen abgesehen). Um so begrüßenswerter ist daher die vorliegende Übersicht über den Inhalt internationaler Kongreßpublikationen für den Berichtszeitraum 1835 bis 1939. Damit wird nicht nur bereits bekanntes, sondern auch weitgehend unerschlossenes Titelmateriale geboten. Im Hauptteil der Schrift erfolgt die Verzeichnung nach Fachgebieten der einzelnen Kongresse. Autoren- und Sachindizes erschließen das Titelmateriale sehr vorteilhaft. Die verzeichneten Bestände gehören in erster Linie zu den Beständen der Bibliothèque nationale in Paris, doch sind auch einige andere Pariser Sammlungen berücksichtigt. Besonders für den französischen Benutzer dürfte die Angabe der Bibliothekssignatur von Nutzen sein. Die offensichtlich gewissenhaft bearbeitete Publikation enthebt den Forscher mancher mühseligen Recherche.

Richard Schaal, München

Mariangela Dona: *La Stampa Musicale a Milano fino all'anno 1700*. Florenz: Leo S. Olschki 1961. VIII, 167 S. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. 39).

Die geschickt redigierte *Biblioteca di Bibliografia Italiana* enthält mehrere musikgeschichtlich bedeutsame Buchpublikationen. Nachdem erst 1958 Claudio Sartori seinen nützlichen *Dizionario degli Editori Musicali Italiani* vorgelegt hatte, gibt nunmehr eine Studie über den Musikdruck in Mailand bis 1700 willkommene Gelegenheit zu einer übersichtlichen Zusammenstellung sämtlicher in Mailand tätigen Notendruckers des behandelten Zeitraumes. Die in alphabetischer Ordnung nach Namen angelegte Bibliographie enthält nicht nur erfreulich detaillierte biographische Hinweise über die einzelnen Persönlichkeiten, sondern führt vor allem die Druckerzeugnisse der jeweili-

gen Offizin an. Neben bekannten Komponisten findet der Benutzer zahlreiche Werk-titel von mehr oder weniger unbekanntem Musikern, so daß die Bibliographie eine höchst wertvolle Quelle zur Erschließung der italienischen Musik, soweit diese von mailändischen Druckern veröffentlicht wurde, genannt zu werden verdient. Daß auch Besitznachweise in- und ausländischer Bibliotheken verzeichnet werden, erhöht den Wert der Publikation beträchtlich. Italien gehört nunmehr zu den wenigen Ländern, welche über mehrere ausgezeichnete Fundstellenbibliographien ihrer nationalen Musik verfügen. Zwar sind diese Verzeichnisse, wie das von Sartori über die Instrumentalmusik bis 1700 und das vorliegende, auf festumrissene Spezialthemen beschränkt, geben aber über diese Bestände wissenschaftlich einwandfrei Auskunft.

Aufschluß erhält der Benutzer der neuen Publikation nicht nur über biographische Details (mit nützlichen Literaturangaben), über die genauen Titel der einzelnen Druckerzeugnisse, sondern auch über bibliographische Einzelheiten (Format, Seitenzahl, Stimmen, Widmungsdatum usw.). Daran schließen sich die Fundstellenhinweise an. Neben einer Übersicht über die Publikationen, deren Drucker unbekannt geblieben ist, enthält die Veröffentlichung am Schluß einen kleinen Anhang mit unveröffentlichten archivalischen Dokumenten sowie sehr nützliche Register der Komponisten und Widmungsträger.

Die Publikation ist offensichtlich mit großer Sorgfalt bearbeitet. Sie darf zu den Standard-Hilfsmitteln der historischen Musikforschung gezählt werden.

Richard Schaal, München

A Century and A Half in Soho. A Short History of the Firm of Novello, Publishers and Printers of Music 1811—1961. London: Novello (1961). IX, 84 S.

Aus Anlaß des 150jährigen Bestehens des englischen Musikverlages Novello legt die Firma eine bibliophil ausgestattete Festschrift vor, aus welcher nicht nur die wechselvolle Tätigkeit der verantwortlichen Verleger-Persönlichkeiten, sondern auch die musikgeschichtlich hervorragende Bedeutung der

Verlagsproduktion ersichtlich wird. Mit der deutschen Musikforschung ist der Verlag u. a. durch die englischen Ausgaben von Jahns *Mozart* und Spittas *Bach* eng verbunden. Ein besonderes Kapitel ist dem Druck und der Buchbinderei gewidmet. Auf beiden Gebieten hat die Firma große Verdienste erworben. Gute Übersichten über die Verlagsproduktion sowie zahlreiche ausgezeichnete Abbildungen ergänzen die Ausführungen der geschmackvoll gestalteten Publikation. Richard Schaal, München

Musikgeschichte in Bildern, herausgegeben von Heinrich Bessler und Max Schneider. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 1: Hans Hickmann: Ägypten. Leipzig (1961): VEB Deutscher Verlag für Musik. 187 S.

Georg Kinskys *Geschichte der Musik in Bildern*, die 1929 bei Breitkopf & Härtel erschien, ist seit Jahrzehnten vergriffen und gehört zu den begehrten Objekten im Musikantiquariat. Ein Neudruck wäre erfolgversprechend gewesen, doch hat sich der Verlag zu einer Neuausgabe entschieden, die nun als völlig neues Werk auf dem Markt erscheint. Es sind vier Bände vorgesehen, deren erster, *Musikethnologie*, anscheinend noch weit hinter den übrigen in der Planung zurücksteht, da über seine Disposition noch nichts bekannt ist. Der 2. Band wird in sechs Lieferungen erscheinen, die jede als selbständiges Buch von ca. 160 Seiten herauskommen werden. Hiervon ist die erste Lieferung, die hier besprochen wird, und inzwischen auch die 4. (Griechenland) erschienen; die 5. (Etrurien und Rom) war schon für 1961 angekündigt. Bei der 2. (Vorderasien) und 3. Lieferung (Ostasien) sind die Bearbeiter noch nicht genannt, in der 6. wird Friedrich Behn Mittel- und Nordeuropa im Altertum und in einem Anhang auch die altamerikanischen Kulturen darstellen. Für den 3. wie für den 4. Band ist bisher nur bekannt, daß auch sie jeweils aus sechs Lieferungen bestehen werden. Der Plan dieser gewaltigen Edition (den wir dem Mitteilungsblatt des VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag Leipzig Nr. 25, Februar 1961, S. 1–3 entnehmen) verrät für diese beiden Bände, die sich mit der Musikgeschichte des Mittelalters und der Neuzeit beschäftigen werden, noch keine Mitarbeiter und auch keine Titel der einzelnen Lieferungen. Schließlich wird noch ein

Supplementband mit Abbildungen berühmter Musiker vorgesehen. Der Umfang des Gesamtwerks müßte demnach zumindest 24 Lieferungen, jeweils 160 Seiten starke Bücher, und zusätzliche weitere des Supplementbandes umfassen, ein Riesenprojekt, dessen Erscheinen sich vermutlich über Jahrzehnte hinstrecken wird. Man wird es nicht ohne Bedenken registrieren, daß damit wieder einmal ein bewährtes Handbuch in einer Neuausgabe zu einem regalfüllenden Vielbänder wird. Nun besteht für ein umfassendes Werk der musikalischen Ikonographie zweifellos ein brennendes Bedürfnis. Seit Kinskys Werk ist dieser Zweig der Musikforschung an Umfang und Bedeutung sehr angewachsen. Für viele Gebiete der Musikwissenschaft ist das Bild oft die einzige Quelle, und in sehr vielen anderen ist es die notwendige Ergänzung zu den musikalischen und literarischen Zeugnissen. Die Instrumentenkunde, die Aufführungspraxis und die Musiksoziologie sind sehr stark auf bildliche Darstellungen von Musikinstrumenten und musizierenden Menschen angewiesen. Den aufführungspraktischen und soziologischen Gesichtspunkten will die neue Publikation bei der Auswahl und Kommentierung des Bildmaterials denn auch den breitesten Raum gewähren.

Für die vorliegende Lieferung hat man den derzeit besten Kenner der ägyptischen Musik als Autor gewonnen. Obwohl in der Zusammenstellung des Bildmaterials der soziologische Aspekt besonders herausgestellt wurde, indem der Stellung der Musik und des Musikers in der Gesellschaft in Bild und Text reichlich Beachtung geschenkt wird, wird die Darstellung auch den anderen Aspekten der Sache durchaus gerecht. Eine ausführliche Einleitung gibt einen guten Überblick über den Stand der Forschung hinsichtlich der Musik und der Musizierpraxis der Ägypter und der Funktionen der Musik in Staat und Familie an Hand der literarischen Zeugnisse, der gefundenen Instrumente und der ikonographischen Belege. Der großen Darstellungs- und Mitteilungsfreudigkeit der Ägypter verdanken wir es, daß die Deutung der vielen Bilddokumente möglich wurde, die dadurch einen so intensiven und weitreichenden Einblick in die Musik und das Musikleben der mehrtausendjährigen Geschichte des Niltales gestatten. Die feste Verankerung der ägyptischen Musik in den religiösen Anschauungen belegt

Hickmann durch Beispiele aus Literaturdenkmälern und widerlegt die abfälligen Äußerungen spätantiker griechischer und römischer Autoren über die Musikauffassung der Ägypter. Die realistische Darstellungsweise der ägyptischen Maler und Bildhauer ermöglicht sichere Erkenntnisse von den musikalischen Praktiken, den verwendeten Instrumenten und der sozialen Stellung des Musikers am Hof, im Kult und im Alltagsleben. Bei der auch sonst bewiesenen konservativen Haltung der Ägypter zeigt sich auch auf musikalischem Gebiet trotz des häufigen und stetigen Wandels einzelner Erscheinungen das starre Festhalten an den Grundzügen der musikalischen Kultur und der Musikauffassung zu allen Zeiten, eine Tatsache, die gerade der ägyptischen Musikgeschichte ihre besondere Note verleiht.

Das Bildmaterial umfaßt 121 meist ganzseitige Abbildungen, die in fünf Kapitel unterteilt sind. Die ersten 17 Bilder geben einen ersten Überblick über die allgemeine Entwicklung der Musik und der Musikinstrumente in den verschiedenen Epochen. Es folgen rund 30 Bilder aus dem Musikleben mit Darstellungen von Hof- und Tempelmusik, Tanz und Spiel, Haus- und Unterhaltungsmusik, Militär-, Volks- und Arbeitsmusik. Die 14 Bilder des folgenden Abschnittes *Musizierpraxis* behandeln die Singhaltung, die Cheironomie, die Mehrstimmigkeit und das Tonsystem. Die vier Gattungen der Musikinstrumente sind der Inhalt des nächsten, größten Abschnittes. Dann folgen noch einige Darstellungen von Sängern und Instrumentalisten, deren Namen und Gesichte durch literarische Zeugnisse bekannt sind. Die Abbildungen sind großformatig, so daß man auch Details vorzüglich erkennen kann. Das allein ist schon ein wesentlicher Vorteil gegenüber der Kinskyschen Ausgabe von 1929 mit ihren viel zu kleinen Bildern. Jeder Bildtafel gegenübergestellt ist eine Textseite, die die Abbildungen erläutert und interpretiert. Diese ausführlichen, mit Literaturangaben und sonstigen Verweisungen, oft auch mit ergänzenden kleinen Abbildungen versehenen Kommentare bilden eine weitere wesentliche Verbesserung und Bereicherung dieser Ausgabe. Ebenso nützlich ist eine chronologische Übersicht im Anhang, die den allgemeingeschichtlichen Daten und Vorgängen die musikalischen gegenüberstellt: Namen von Musikern, erstes Auftauchen der verschiedenen Musikinstru-

mente, musikalische Formen usw. Der Anhang bringt ferner ein Verzeichnis der Abbildungen, eine Wiederholung der Angaben, die zu den einzelnen Bildern bezüglich des Fundortes gemacht sind. Ein ausführliches Register vervollständigt den wissenschaftlichen Apparat.

So ist denn aus den auf vier Seiten zusammengedrängten 15 Bildchen zur ägyptischen Musikgeschichte bei Kinsky ein stattlicher, großformatiger Bilderband geworden. Und bietet schon die Betrachtung der vielen, teilweise hier erstmals publizierten Bilder ein abgerundetes Bild der faszinierenden Musikkultur in den vier Jahrtausenden ägyptischer Geschichte, so wird erst durch die Vertiefung in die Kommentare die erstaunliche Fülle an gesicherten Erkenntnissen zur ägyptischen Musikgeschichte deutlich. Durch die Interpretation der Bilder und der ihnen beigegebenen Hieroglyphen und weiterer literarischer Zeugnisse, die Hickmann heranzieht, wird sie schließlich bis in die verblüffendsten Details erweitert, wenn auch die eine oder andere Einzelheit noch Hypothese bleibt. Da die Anordnung und Aufteilung des Stoffes praktisch allen Fragen gerecht wird, die man an ein solches Material nach den verschiedensten Gesichtspunkten stellen kann, gewinnt der Leser eine vielschichtige Information über das gesamte Gebiet der reichen musikalischen Zivilisation. Sie erlaubt zugleich Rückschlüsse auf andere Kulturen des Altertums, die weniger mitteilungsfreudig waren als die Ägypter und ihre Toten weniger komfortabel bestatteten. Wenn die übrigen Teile des groß angelegten Werkes mit ebenso profunder Kenntnis des Materials angelegt und ebenso sorgfältig und umfassend zusammengefügt und erläutert werden, können wir einer der wichtigsten Publikationen der neueren Musikforschung entgegensehen, die als Anschauungs- und als Forschungsmaterial richtungweisend und noch lange von bleibendem Wert sein wird.

Fritz Bose, Berlin

Eric Werner: *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the First Millennium*. London: Dennis Dobson, New York: Columbia University Press 1959. 618 S.

Seit dem Erscheinen von Werners Werk über die Zusammenhänge des liturgischen

Gesanges in der Synagoge mit dem christlichen im ersten Jahrtausend sind nahezu fünf Jahre vergangen. Unterdessen ist es in den englisch sprechenden Ländern, und weit über diese hinaus, zum grundlegenden Lehrbuch geworden. Zweck dieser Besprechung kann es daher nicht sein, *The Sacred Bridge* im einzelnen kritisch zu beleuchten, sondern darauf hinzuweisen, was Werner mit seiner Darstellung für die Erforschung der Musik dieser Epoche erreicht hat.

Die Bedeutung von Werners Forschungen muß darin gesehen werden, daß das Musikalische dem Liturgischen eingeordnet ist. Dieses Ziel hatte Werner vor Augen, seitdem er von 1940—1953 seine vergleichenden Studien über die ekphonetische Notation, über den Gesang in der Synagoge und in der christlichen Frühzeit, über den Ursprung der Modi und über Psalmodie und Doxologie im Hebrew Union College Annual veröffentlichte. Die Notwendigkeit, dem Liturgischen gleiche Bedeutung wie der Behandlung der Gesangsformen zuzumessen, führt in *The Sacred Bridge* zu Wiederholungen, die bei erster Lektüre vermeidbar schienen. Bei intensiver Beschäftigung mit dem Stoff jedoch erwies sich die getrennte Behandlung als didaktisch gerechtfertigt; diese Trennung erleichterte eine klare Darstellung und damit die Benutzung des Buches.

Um einige der wesentlichen Ergebnisse von Werners Forschung herauszugreifen, sei besonders auf die Rückführung der 8 Modi der byzantinischen Melodien über das Syrische zu babylonischen kosmologischen und kalendarischen Prinzipien hingewiesen, ferner auf das Kapitel über die psalmodischen Formen und ihre Entwicklung. Nachdem Werner Parallelen in der Verwendung der Psalmen in Synagoge und Kirche gezogen hat, stellt er die Frage, weshalb alle Psalmen und Antiphonen mit Doxologien schließen, während dies bei den byzantinischen Hymnen nicht der Fall ist, und gibt die folgende Antwort: wenn der Text dem Alten Testament entnommen ist, mußte die Kirche dessen christologische Bedeutung durch die Anfügung der Doxologie betonen, wobei sie sich damit zum Erben von Tempel und Synagoge de jure erklärte.

Zwei Kapitel sind früheren Veröffentlichungen im Hebrew Union College Annual entnommen; das bereits erwähnte über die Doxologien, und ferner das einleitende

Kapitel des zweiten Teiles, welches den „Konflikt zwischen Hellenismus und Judentum in der Musik der frühchristlichen Kirche“ behandelt. Es wird ein Überblick über die hellenistischen, jüdischen und christlichen Quellen gegeben und mit Musikbeispielen belegt. In einer künftigen Neuauflage wären wohl die Hymnen an Helios und Nemesis wegzulassen, deren Musik nicht von Mesomedes stammt, dem Kitharoden Hadrians, sondern bestenfalls von Dionysius, einem Musiker des 10. Jahrhunderts, wie, einer Anregung von Wilamowitz folgend, Mrs. Henderson in dem Kapitel über *Ancient Greek Music* in Vol. I der *New Oxford History of Music* (1957), S. 371—372, überzeugend dargestellt hat. Auch das Fragment der Trinitätshymne aus Oxyrrhynchos ist bedauerlicherweise nach der ungenauen Transkription Bessellers wiedergegeben, in der auch der Umfang der einzelnen Lücken im Text nicht erkennbar ist.

Das Kapitel über die ekphonetische Notation und besonders das folgende „*The Formulas and Cadences of Lesson and Oratio*“ enthalten eine Fülle des Neuen und wertvolle Einblicke in parallele liturgische Entwicklungen, die für eine künftige Forschung richtungsgebend sind.

Mit seiner Darstellung hat Werner die Erforschung der Herkunft der byzantinischen und lateinischen liturgischen Gesänge auf eine sichere Grundlage gestellt. Dies ist sein bleibendes Verdienst, selbst wenn, wie dies bei einem so umfassenden Werk unvermeidlich ist, manche Ergebnisse in zukünftiger Forschung eine Vertiefung oder Veränderung erfahren sollten. Nur ein Mann von ungewöhnlicher Weite des Wissens um Liturgie und Musik war imstande, dieses Werk zu schreiben. Egon Wellesz, Oxford

Peter Gradenwitz: Die Musikgeschichte Israels. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter-Verlag 1961. 240 S.

Seit A. Z. Idelsohns Tod (1938) hat niemand außer dem Autor des vorliegenden Buches es unternommen, eine zusammenfassende Geschichte der jüdischen Musik zu schreiben. Der Verfasser hat sich das Thema wirklich angelegen sein lassen und es in drei voneinander stark abweichenden Fassungen bearbeitet: hebräisch, englisch (New York 1953) und nun deutsch. Wie sich denken läßt, ist der Umfang des Werkes mit jeder

Neubearbeitung gewachsen. In seiner deutschen Fassung enthält das Buch zweifellos viel mehr Material als in der vorhergegangenen englischen. Aber: non multa sed multum! Um einen Überblick über das bearbeitete Thema und seine Gliederung in verschiedene Problemkreise zu geben, stellen wir hier das Inhaltsverzeichnis voran: 1. Musik der Wüste (ca. 1500—900 vor Chr.); 2. Die Heilige Stadt (ca. 900—200 vor Chr.); 3. Hellas und Rom (ca. 200 vor bis 400 nach Chr.); 4. Die Besiedlung des Westens (ca. 500—1500 nach Chr.); 5. Die Musik der Juden im europäischen Mittelalter (ca. 1300—1600); 6. Jüdische Musiker der Renaissance (ca. 1500—1650); 7. Von Mendelssohn zu Schönberg (ca. 1790—1950); 8. Die Bibel in der Musik; 9. Die Entwicklung der liturgischen Musik; 10. Die nationale jüdische Schule in Osteuropa; 11. Hebräische Musik unserer Zeit; 12. Die Musik im Neuen Israel. Anhänge: I. Vergleichende Zeittafel; II. Wichtige Bibelstellen in Bezug auf Musik; III. Die israelische Nationalhymne und ihre Geschichte; IV. Literaturverzeichnis.

Bei jeder zusammenfassenden Darstellung dieses gewaltigen Stoffes wird man eine der Materie inhärente Antinomie nicht ganz vermeiden können, die die schönsten systematischen Ansätze verdirbt: nämlich die Kluft zwischen der anonym-kollektiven traditionellen Musik des Judentums und den Leistungen einzelner Juden, die herangezogen werden müssen, auch wenn sie dem Judentum den Rücken gekehrt haben, Oder, um es anders auszudrücken: traditionelle Folklore des Judentums versus Kunstmusik jüdischer Einzelpersönlichkeiten. Es ist fraglich, ob diese zwei Komponenten ins gleiche Koordinatensystem gehören, ja, ob sie sich überhaupt im gleichen Koordinatensystem unterbringen lassen. Doch ist dies ein Kernproblem der Darstellung aller kulturellen Leistungen von jüdischer Seite, seien sie kollektiv oder individuell, und hat bis heute eine wirklich distanziert-historische Literatur- oder Musikgeschichte des Judentums verhindert. Bei derartigen Versuchen pflegen sich nämlich beim Autor, bewußt oder unbewußt, apologetische Gedankengänge einzustellen, und nichts ist so unhistorisch wie Apologetik.

Angesichts der überaus heterogenen Art der musikalischen Substanz, die den Gegenstand des Buches bildet, muß man sich wohl

mit einer etwas uneinheitlichen Anlage abfinden; doch scheinen mir die relativen Dimensionen nicht ganz plausibel. Obwohl der Verfasser sich dessen bewußt ist, daß der Hauptbeitrag, den das Judentum als solches zur Musikgeschichte geliefert hat, in die Zeit von der Entstehung der Psalmen bis zur Entstehung der Sequenz fällt, also etwa von ca. 800 vor Chr. bis etwa 900 nach Chr., gewährt er dieser entscheidenden Periode nur etwa 90 Seiten (von 214!), fügt allerdings ein Extrakapitel über die Entwicklung der liturgischen Musik von 10 Seiten an. Dieses zumindest hätte in den rein historischen Hauptteil des Buches eingearbeitet werden sollen.

Von solchen methodologischen Fragen abgesehen, ist das Buch ein sehr erfolgreicher Versuch einer Popularisierung der schwierigen Materie auf recht hohem Niveau, für die man dem Verfasser dankbar sein muß. Besonders wertvoll scheint mir die Diskussion des kantoralen Melos, die Nebeneinanderstellung von repräsentativen Persönlichkeiten wie etwa G. Mahler und Th. Herzl, die Deutung von Mahlers Musik und der Vergleich seines Pathos mit dem von Ernst Bloch. Doch ist es — auf benachbartem Gebiet — nicht angängig, einen Mann wie Copland als „*Meister der amerikanischen Film- und Theatermusik*“ abzutun (S. 168). Solche Vereinfachungen schaffen schiefe Perspektiven.

Bei der Auswertung der wissenschaftlichen Ergebnisse, die sich auf die alte und frühmittelalterliche hebräische Musik beziehen, hat sich der Verfasser im allgemeinen an die besten Quellen gehalten. Trotzdem sind ihm hier einige Irrtümer unterlaufen:

Die Hypothese, daß die klassische Musiktheorie der Griechen, besonders die Konzeption der Modi, von den Juden herstamme (S. 27), ist phantastisch und durch nichts zu belegen.

Die sogenannten masoretischen Akzente der hebräischen Bibel sind chronologisch koexistent mit den ihnen nahe verwandten ekphonetischen Akzenten des Mittelmeerraumes und keinesfalls früher entstanden, wie der Verfasser annimmt (S. 47).

Generalisierende Bemerkungen theologischer Natur, wie z. B. „*Aber im Judentum lassen sich liberale Wissenschaft und religiöse Tradition nicht miteinander in Einklang bringen*“, sind, bei Lichte betrachtet,

einfach falsch. Daß der Verfasser sein Buch konzipiert und durchgeführt hat, dankt er ausschließlich der „liberalen“ Wissenschaft des Judentums, die im Deutschland des 19. Jahrhunderts ihren Ursprung hat. Daß es überhaupt im Judentum eine traditionelle und altehrwürdige Musik gibt, verdanken wir der religiösen Tradition. Im modernen Israel sind diese beiden Komponenten, besonders in der historischen Wissenschaft, aufs innigste verflochten.

Die Beurteilung von Felix Mendelssohn und seine historische Deutung ist — im Licht der in den letzten zehn Jahren veröffentlichten Quellen — und besonders im Hinblick auf die noch unveröffentlichten Kompositionen (von denen aber schon einige auf Schallplatten erhältlich sind) veraltet und oberflächlich: der Verfasser vergleicht Mendelssohn allen Ernstes mit Leonard Bernstein — eine Absurdität!

Die Einordnung Schönbergs, der „im Grundprinzip und Variationstechnik genau wie der orientalische Musiker verfährt, für den Modus, Thema und Skala gleichbedeutend sind“, ist zwar eine interessante, wenn auch keineswegs neue Idee, aber die Formulierung ist unglücklich. Denn gerade für den orientalischen Musiker bedeuten Modus und Skala durchaus nicht das Gleiche.

Es wäre sowohl unfair wie unfruchtbar, in dem umfangreichen Buch jede Entgleisung anzukreiden. Die Fülle des gebotenen Materials, die vielen anregenden Blickwinkel, die der Verfasser dem Leser eröffnet, werden das Buch dem Musikliebhaber höchst willkommen machen, zumal eine sehr gute Bibliographie und vier wertvolle Anhänge das Werk begleiten. Daher ist es dem gebildeten Laien warm zu empfehlen; der Gelehrte wird freilich zu den Quellenschriften greifen.
Eric Werner, New York

Hans Peter Schanzlin: Basels private Musikpflege im 19. Jahrhundert. Basel: Helbing & Lichtenhahn in Kommission 1961. 58 S. (139. Neujahrsblatt. Hrsg. von der Gesellschaft zur Beförderung des Guten und Gemeinnützigten).

Über die Baseler Hausmusikpflege des 19. Jahrhunderts lag bisher noch keine Spezialstudie vor. Um so begrüßenswerter ist die zusammenfassende Darstellung der privaten Musikpflege in Basel unter Heranziehung gedruckter und ungedruckter Quellen. In einer Einleitung gibt der Verfasser

eine gute Übersicht über die Pflege der Hausmusik in Basel vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und weist nachdrücklich auf die betont vokale Musikpflege in alter Zeit hin, während die instrumentale vor allem erst im Laufe des 18. Jahrhunderts stärker hervorgetreten sein soll. Diese Behauptung ist allerdings wissenschaftlich anfechtbar, da die überlieferten Kompositionen aus Baseler Offizinen früherer Zeit, z. B. die berühmte Orgeltabulatur des Johann Woltz von 1617, einwandfrei Stücke enthalten, „welche . . . auff Orgeln, Positiff, vnd andern clavirten musicalischen Instrumenten nutzlich können gebraucht werden“. Sollten diese Stücke etwa nicht im häuslichen Kreis musiziert worden sein? Ebenso wie in anderen deutschsprachigen Städten spielten auch in Basel Handelsherren als Gastgeber musikalischer Kränzchen oder Soireen eine große Rolle. Besonders hervorgetreten ist im 18. Jahrhundert Lucas Sarasin mit einer großen Musiksammlung und mit einem eigenen Hauskapellmeister (J. Ch. Kachel). Während des 19. Jahrhunderts, für welches die Hauptzentren der bürgerlichen Musikpflege nachgewiesen werden, gingen neue Impulse vor allem von Nägeli aus, dessen Gesangbildungslehre nachhaltig auf die Hausmusik einwirkte. Die geschmackvoll geschriebene Publikation ist mit einem ansprechenden Bildteil und mit einem wichtigen Publikationen leider nicht berücksichtigenden Literaturverzeichnis ausgestattet. Ein Register fehlt bedauerlicherweise.

Richard Schaal, München

Heinrich Sievers: Die Musik in Hannover. Die musikalischen Strömungen in Niedersachsen vom Mittelalter bis zur Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Musikgeschichte der Landeshauptstadt Hannover. Hrsg. anlässlich des 325jährigen Jubiläums des Opernorchesters in Verbindung mit dem Niedersächsischen Kultusministerium und dem Kulturamt der Hauptstadt Hannover. Hannover: Sponholtz Druckerei und Verlagsanstalt GmbH. (1961). 168 S.

Eine höchst dankenswerte Festgabe! Denn der Verfasser hat dem Thema eine erschöpfende wissenschaftlich-kritische Darstellung zuteilwerden lassen. Zudem beruht ihr besonderer Wert darin, daß sie den ganzen niedersächsischen Raum erfaßt. Solches Verfahren ist aufschlußreich, weil die

landschaftliche Situation die Entwicklung der hannoverschen Musik bis ins ausgehende Mittelalter weitgehend mitbestimmt hat. Um so mehr begrüßt man daher das einleitende Kapitel, in welchem die *Grundzüge einer Musikgeschichte Niedersachsens* aufgezeigt werden. Sie geben dank gründlicher Auswertung eines umfangreichen Quellenmaterials ein klares und zuverlässiges Bild.

Im nordwestdeutschen Kulturraum machten sich von altersher exterritoriale Einflüsse geltend, und zwar in der Anlehnung der Diözesen Hildesheim, Verden und Halberstadt an die Mainzer liturgische Tradition, während Osnabrück und Minden nach Köln hin tendierten. Indessen regten sich vom 12. Jahrhundert an in Städten und Klöstern, voran in Hildesheim, bodenständige Kräfte. Dafür zeugen halb liturgische Formen (Sequenzen), sowie Auferstehungsfeiern und Marienklagen. Ferner erfährt das geistliche Lied eine bedeutsame Wende, indem es sprachlich den Weg ins Niederdeutsche bahnt. Wichtigstes Dokument: das *Wienhäuser Liederbuch*. Für die praktische Unterweisung im musikalischen Kirchendienst sorgten mancherorts die Dom- und Klosterschulen, und dem Unterricht dienten bereits Lehrbücher wie der lat. Dialog *Pafnutius* der Roswitha von Gandersheim (um 1000) und eine Musiklehre aus Ebstorf (13. Jh.). Ein reichhaltiges bildlich überliefertes Instrumentarium (NB. die Wienhäuser und Lüneburger Bildteppiche!) gewähren einen Einblick in die kirchliche und weltliche Musikpraxis. Letztere ist mit einem Beispiel aus dem Minnesang belegt, der ältesten deutschen Fassung der Tristan-Sage des Eilhart von Oberge. Außerdem präsentiert sie sich im weitverbreiteten Auftreten der Spielleute.

Naturgemäß hatte die Reformation einen Wandel in der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes zur Folge. Die auf Grund der Kirchenordnungen von Johann Bugenhagen (Braunschweig 1528) und Urbanus Rhegius (Hannover 1536) durchgeführte Reform zielte dahin, die zunächst beibehaltene lateinische Liturgie nach und nach niederdeutsch zu textieren, den Gemeindegesang intensiver zu pflegen und dem bisher auf Begleitung beschränkten Orgelspiel neue Aufgaben zuzuweisen. Wiederum leisteten die Schulen erfolgreiche Hilfe; sie stellten ein brauchbares Sängersonnenpersonal, dessen chorisches Leistungsvermögen nach Auf-

nahme der polyphonen A-cappella-Musik Deutschlands und Italiens merklich zunahm. Zudem erschienen manche neue Gesangsbücher und Lehrschriften (Listenius, Faber, Spangenberg, Lossius u. a.).

In der Barockzeit schöpfte das Musikleben aus zwei Kraftquellen; einerseits blieb den Städten die bürgerliche Musikkultur vorbehalten, andererseits trat die höfische Musik in den welfischen Residenzen hinzu. Hier wie dort ging die Entwicklung mit dem Anschluß an das internationale Musikgeschehen einem Höhepunkt entgegen. Vor allem in Braunschweig—Wolfenbüttel entfaltete die Hofkapelle, beraten und praktisch unterstützt von Heinrich Schütz als „Kapellmeister von Haus aus“, später unter Johann Rosenmüller, eine vielseitige Tätigkeit, nicht zuletzt in dem großzügigem Opern- und Ballettbetrieb im 1690 eröffneten Braunschweiger Schloßtheater, dem ersten Schauplatz der frühdeutschen Oper.

Im 19. Jahrhundert verschaffte die musikkulturelle Initiative der Stadt berechtigtes Ansehen. In Celle, dem Sitz der Herzöge von Braunschweig—Lüneburg, erfuhren die Hofmusik erst nach 1688 auf kurze Zeit einen stärkeren Auftrieb; auch hier kam es zu einer, durchaus französisch orientierten, Opernpflege bescheideneren Ausmaßes. Nach 1705 verlor dieser Bezirk seine Bedeutung. Die Vorgeschichte des dritten welfischen Hofes geht auf den protestantischen Bischof Philipp Sigismund zurück, der auf dem Schloß Iburg eine vortreffliche Kapelle unterhielt. Unter ihrem letzten Schirmherrn Bischof Ernst August I., der nach Erwerb des Herzogtums Kalenberg als Kurfürst von Hannover in Herrenhausen residierte, erlebte die welfische Musikpflege dank Steffani und Händel ihre letzte Blüte, bevor sie mit der Übersiedlung des Hofes nach England (1714) zu Ende ging.

Das Hauptthema, *die Musik in Hannover*, behandelt der Verfasser unter verschiedensten Aspekten. Mit Recht behält er den Zusammenhang mit der regionalen Musikpflege langhin im Auge. Zeichneten sich hier schon in der Frühzeit gemeinsame niedersächsische Merkmale ab, so blieben nach der Reformation Bindungen nach außen hin erhalten, so daß Hannover im Kräftefeld überlegener musikalischer Schwerpunkte erst nach dem Dreißigjährigen Krieg als herzogliche Residenz Braunschweig—Wolfenbüttel den Rang

ablaufen konnte. Zunächst ein volles Jahrhundert ohne höfische Protektion und Repräsentanz, mußte man sich fast ausschließlich mit bürgerlicher Musikpflege begnügen. Wenngleich die Hofkapelle unterdessen nur behelfsmäßig in Aktion treten konnte, kam trotzdem die zeitgenössische Produktion zu ihrem Recht. Seit der Erhebung zum Königreich (1814) ging es wieder aufwärts. Die neu gegründete Hofkapelle legte in Oper und Konzert, vor allem unter Marschner und Bülow, Ehre ein, nicht weniger die von Joachim inaugurierte Kammermusik. Ebenso galt der Chorpfege rege Betätigung, wie denn auch die deutsche Sängerbewegung hier starke Resonanz fand. Über Wechselfälle hinweg und unter preußischer Herrschaft (seit 1866) abhängig von Berlin, reiht sich die mächtig emporkommende Landeshauptstadt weit ausgreifend in die Musikpraxis des ausgehenden 19. Jhs. ein. Nach dem ersten Weltkrieg bald wieder auf der Höhe, weist der Kurs traditionell in konservative Richtung, um nach 1945 mit der Moderne nur zögernd sich auseinanderzusetzen. Das heutige Musikbild bietet sich in einem umsichtig geplanten Organismus dar; von Stadt, Land und Rundfunk, zum Teil auch privaterseits kräftig gefördert, zeugt jegliches Kunstunternehmen von einem zeitgemäß gelenkten Kulturwillen, und erzieherische Arbeit, an der Spitze bedeutende Ausbildungsstätten, dienen dazu, gediegenen Nachwuchs zu gewährleisten.

In dem aufs eingehendste gebotenen Sachbericht, der auch bibliographische Dinge und das Verlagswesen zur Sprache bringt, begegnet man einer Unzahl einheimischer bzw. in Hannover wirkender Musiker, wenigen Prominenten und vielen von sekundärer Bedeutung. Soweit sie schöpferisch tätig waren, werden sie nicht nur objektiv gewürdigt, sondern auch stilistisch eingeordnet, Gestalten und Begebenheiten sind einer auch Negativa nicht verschweigenden Beurteilung unterzogen. Dem druck- und bildtechnisch vorzüglich ausgestatteten Werk samt einer Sonata da camera (1701) des Kapellmeisters Fr. Venturini auf Schallplatte dient schließlich eine Hofmusikerliste 1636–1961 als wertvolle Jubiläumsbeigabe, sie mag nebst einem Literatur-Verzeichnis willkommen sein. — Insgesamt ein hochwertiger Beitrag zur musikalischen Orts- und Landesgeschichte.

Oskar Kaul, Unterwössen

Arthur B. J. Hutchings: *The Baroque Concerto*. London: Faber and Faber 1961. 363 S.

Hutchings' Buch ist aus einer ungedruckten Londoner Dissertation *Origins and Development of the Concerto Grosso* (1946/47) hervorgegangen, und dieser Ausgangspunkt hat Anlage, innere Dimensionen und Qualität des vorliegenden Werkes weitgehend bestimmt. Ein einleitendes Kapitel *The Period and the Places* mit zwei Übersichtskarten über die geographische Verbreitung betont die soziologische Verwurzelung des barocken Konzerts, die auch im V. und IX. Kapitel (*Bologna, School of St. Petronio* und *Concerto and Concert*) sehr gut herausgearbeitet ist. Diese Teile gehören zu den besten des Buches.

Bei der Ausweitung seines Gegenstandes vom Concerto grosso zum „Baroque Concerto“ scheint sich der Verfasser allerdings der damit verbundenen Probleme nicht recht bewußt gewesen zu sein. Auf S. 24 gliedert er „the history of the baroque grosso (!)“ wie folgt:

1. *The Sonata Concerto* (*Bologna-Roman School* mit Corelli, Torelli . . .);
2. *The Suite Concerto* (*First German and Austrian School* mit Muffat, Aufschneider . . .);
3. *The Operatic or Dramatic Concerto* (*Venetian School* mit Albinoni, Vivaldi . . . Tartini, Leclair);
4. *The Kapellmeister Concerto* (*Main German School* mit Graupner, J. S. Bach, Telemann . . .);
5. *The Public Concerto* (*English School* mit Geminiani, Händel, Stanley . . .);
6. *The Symphonic Concerto* (Locatelli, G. B. Sammartini . . . „some of the later works by Vivaldi . . .“).

Wenn man auch derlei Übersichten von vornherein eine gewisse Grobzügigkeit und Ungenauigkeit zugesteht, so erscheint es doch bedenklich, wenn hier formale und gattungsmäßige Merkmale sowie solche der Zuhörerkreise und der Berufsstellung des Komponisten bestimmend sind und mit regionalen gekoppelt werden. Abgesehen davon, daß Vivaldi, Tartini und Leclair mit dem Concerto grosso nichts oder nur sehr wenig zu tun haben, kann eine Gliederung nach so verschiedenartigen Gesichtspunkten, die z. T. auch außerhalb der Werke liegen, keine Basis für eine systematische Ordnung abgeben. Daß, von wenigen Liebhabern abgesehen, fast alle Barockkomponisten Kapellmeister waren, ist

bekannt. Aus S. 219 und 255 wird dann klar, daß der (unwissenschaftliche) moderne Terminus „Kapellmeistermusik“ bei der Bildung des Begriffes „Kapellmeister Concerto“ Pate gestanden hat (der für Hutchings also abwertende Bedeutung hat), und im Kapitel XI muß Bach aus dieser Gruppe ausgeklammert werden, weil „*the variety within the Brandenburg concertos a monument of individualism*“ ist. Er und merkwürdigerweise Telemann bilden dann „*The Main German School — II*“.

Daß Concerto grosso eine Instrumentationsweise ist, die innerhalb jeder Formbildung Anwendung finden konnte, ist seit Wilhelm Fischers Arbeiten bekannt. Im Gegensatz hierzu ist „Solokonzert“ in erster Linie ein Formbegriff. Auch aus diesem grundlegenden Unterschied sind die nötigen Konsequenzen für Hutchings' Untersuchungen nicht gezogen. Von Albinoni, Vivaldi und B. Marcello sagt der Autor S. 135: „*Undeniable though the debt of these three great Venetians to Corelli and Torelli, no movement in one of their concertos dating from after 1710 could be mistaken for a movement in a concerto of the Bolognese or Roman school.*“ Torelli hat aber schon 1698 im op. VI die ersten Solokonzerte drucken lassen, und im op. VIII stehen trotz des Titels *Concerti grossi* sechs Solokonzerte und sechs Doppelkonzerte, die denen Vivaldis im wesentlichen gleichen. Damit ist aber die Zuordnung des Solokonzerts, das S. 259 geradezu „*Venetian Solo Concerto*“ genannt wird, zumindest ungenau. Die angeführte Jahreszahl 1710 deckt chronologische Mängel auf. Diese führen zu einer Überschätzung Albinonis, für dessen op. 2, fußend auf Giazotto, Roger (Amsterdam) 1695 und Sala (Venedig) 1700 angegeben wird. Für die Beschäftigung mit Fragen der Musik um 1700 ist aber eine genaue Kenntnis der Geschichte und Praxis des Verlagshauses Roger unerlässlich, die Pincherle und Lesure auf Grund holländischer Vorarbeiten gegeben haben. Im Bamberger Kongreß-Bericht gibt Lesure für den Rogerdruck von Albinonis op. 2 1701/02 an. (Daß Albinoni, „*the father of the new type of concerto*“, mit diesem Werk an der Frühgeschichte des Solokonzerts völlig unschuldig ist, hat der Autor dieser Zeilen inzwischen in einer kleinen Spezialuntersuchung beim Kasseler Kongreß 1962 dargestellt.)

Der Gesamteindruck von Hutchings' Buch wird noch durch falsche Angaben getrübt, die z. T. wohl aus dem Überarbeiten und Erweitern der älteren Arbeit entstanden sind: so war z. B. Torelli 1716 schon tot (S. 78); Muffats Geburtsort Megève in Savoyen ist seit 1954 bekannt; Vivaldis Todesjahr wird teils falsch mit 1743, teils richtig mit 1741 angegeben; Eintragungen in die Vivaldi-Mss. erfolgten nicht in Turin, da diese erst 1927/1930 dorthin gelangten; direkte Beziehungen Vivaldis nach Darmstadt sind nicht nachzuweisen; mehrmals verwechselt Hutchings den in Italien eingesetzten kaiserlichen Feldherrn Markgraf Philipp von Hessen-Darmstadt mit seinem in Darmstadt regierenden Bruder; von Graupner liegen in der Hessischen Landesbibliothek in Darmstadt 50 Konzerte, nicht 18, und Birkenstock war nie Konzertmeister in Darmstadt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Hutchings' Mut, ein so umfassendes Thema anzugehen, bewundernswürdig ist und daß es ihm zweifellos gelungen ist, ein reiches Material darzustellen. Derartige Themen verlangen aber eine Unsumme von exakten Einzeluntersuchungen in präziser Terminologie und auf Grund klarer begrifflicher Vorstellungen, die nur aus der Anschauung der Werke selbst gewonnen werden können. Der Verfasser scheint zu sehr nach Sekundärquellen gearbeitet zu haben, und dies verleiht seinem Buch einen stark kompilatorischen Charakter. Die Gelegenheit, ein in der Fachliteratur fehlendes Standardwerk geschaffen zu haben, hat er sich damit leider entgehen lassen.

Walter Kolneder, Gießen—Darmstadt

Claudio Gallico: *Un Canzoniere Musicale Italiano del Cinquecento* (Bologna, Conservatorio di Musica „G. B. Martini“ Ms. Q 21). Florenz: Leo S. Olschki 1961. 213 S., davon 57 S. Anhang und 79 S. Notentext. (*Historiae Musicae Cultores*, Bibliotheca. XIII).

Seit jeher hat die wichtigste Gattung weltlicher Musik im 16. Jh., das Madrigal, und, im Gefolge der Erforschung seiner Entstehung, auch die Frottola das Interesse der Musikhistoriker auf sich gezogen. Verhältnismäßig unbeachtet ist indessen bis heute jener Zeitraum zwischen 1515 und 1530 geblieben, der sich zwischen die Blütezeit der

Frottola und das erste namentliche Auftreten des Madrigals schiebt. Dieser Zeit ist die vorliegende Untersuchung gewidmet. Der Gegenstand der Arbeit, das Bologneser Ms. Q 21 (aus der Reihe der berühmten Handschriften mit dem Signum Q in der Bibliothek des Liceo Musicale), enthält 71 italienischsprachige Kompositionen, außerdem eine Motette „*Salve sancte Pater*“, eine Lauda aus dem 17. Jahrhundert und auf den Titelblättern der vier Stimmbücher vier französische „*fugae*“, wahrscheinlich von Jean Mouton.

Die Entstehungszeit des Kodex weist in die Zeit zwischen 1520 und 1530, die genauere Datierung „1526“ auf Grund einer analogen Disposition in Cod. Magl. XIX 164—167 und in dem *Libro Primo della Croce* (Rom 1526) hat nicht mehr als eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich. Die Kompositionen dürften mit Sicherheit in der Zeit zwischen 1515 und 1525 entstanden sein. Sie sind sämtlich anonym überliefert, doch hat der Verfasser eine ganze Anzahl von ihnen auf Grund von Konkordanzen bestimmten Komponisten zuweisen können. Hier wären vor allem Sebastiano Festa und Filippo Verdelot zu nennen.

Der Kodex zeigt das Madrigal in seiner frühesten Form, noch deutlich der Frottola verhaftet und ihrer Form doch schon entwachsen. Gallico weist in umfangreichen stilkritischen Untersuchungen, die den Hauptteil seiner Arbeit ausmachen, wesentliche Neuerungen nach. Da ist zunächst eine gleichmäßigere Behandlung der Einzelstimmen (häufig gibt der Cantus seine führende Stellung an den Altus ab), da ist ihre vollständige Textierung, da ist vor allem der gänzliche Verzicht auf Strophenbildungen (abgesehen von Ritornellformen, die aber auch im späteren Madrigal denkbar sind) und endlich das deutliche Zurückdrängen homorhythmischer Deklamation zugunsten polyphoner Bildungen, die sich übrigens vom Madrigal eben so sehr abheben wie von der Frottola und vielleicht noch am ehesten auf die französische Chanson verweisen. Auf die Frage, was denn dies frühe Madrigal noch mit der Frottola verbindet (etwa, daß der Cantus, dem größere Melismen meist allein vorbehalten sind, eben doch noch sehr die führende Stimme ist, und daß ältere Traditionen sich häufig noch in einer ausgeprägten Cantus-Tenor-Bindung erwei-

sen, dergegenüber Altus und Bassus dann deutlich zurücktreten) — darauf bleibt uns der Verfasser eine Antwort leider weitgehend schuldig.

Zusammenfassend stellt Gallico eigene Hypothesen zur Entstehungsgeschichte des Madrigals auf, die in gewisser Weise auf denen F. Torrefranco (*Il Segreto del Quattrocento*, Mailand 1939, S. 96 ff.) fußen, ungeachtet der Skepsis, die Gallico gerade Torrefranco gegenüber immer wieder zum Ausdruck bringt. Das Madrigal sei eng verbunden mit der Incatenatura (und vielleicht auch mit der Villota), sein polyphones Gewand, seine Durchimitation habe mit der Motette nur oberflächlich etwas gemein (Ercole Bottrigaris „... *come i madrigali sono poi stati imitazioni dei Motetti*“ — aus dem *Trimerone dei fondamenti armonici*, Ms. 1599, Bologna — weist er als „*giudizio eccessivamente schematico*“ zurück, S. 58). Das Madrigal bezeichne eine italienische Weise der Musik und deute auf verlorene Traditionszusammenhänge zurück. Sicherlich ist der ausgesprochen italienische Charakter des Madrigals unbezweifelbar, er resultiert jedoch in erster Linie aus dem Sprachduktus, aus den überwiegend syllabisch behandelten Motivformeln, aus der ausgeprägten Stufenmelodik der Einzelstimmen, die ausgefallene Sprünge vermeidet, und dagegen wohl kaum aus der äußeren Gestalt des Madrigals, die zweifellos aus niederländischer Tradition stammt; an ihrer Entstehung haben denn auch Niederländer — von Willaert über De Rore bis zu Filippo de Monte — in weitem Umfange mitgewirkt.

Angesichts des großen dokumentarischen Wertes der Handschrift darf man für ihre genaue Beschreibung ebenso dankbar sein wie für die Übertragung einer großen Anzahl ihrer Kompositionen. Beides nimmt den zweiten Teil der Arbeit ein. Von besonderem Wert sind die ausführlichen thematischen Inzipits und die zahlreichen Konkordanzen. Hier ist vornehmlich auch die Angabe von Sätzen zu begrüßen, die trotz gleichen Textes und oft auch trotz ähnlicher Inzipits musikalisch nicht konkordieren. Ihre Nennung hilft nicht nur in zahlreichen Fällen mühselige Nachprüfung vermeiden, sondern weist gleichzeitig auf Parallelkompositionen hin, deren Vergleich für eine Stilkritik der Musik dieser Zeit von so großer Bedeutung ist.

Der Notenanhang, seine Transkription und sein Vorwort erfordern einige abschließende Bemerkungen. Die Tatsache, daß die Tripla in der diminutio dupla den Effekt einer Sesquialter hat, scheint vielleicht weniger erstaunlich, denkt man an die in italienischen volkssprachigen Kompositionen (und nicht nur in diesen) so verbreitete Übung, die „Proportion“ nicht auf das vorhergehende Mensurzeichen, sondern auf den imaginären integer valor zu beziehen (so daß die Tripla im tempus diminutum musikalisch denselben Wert hat, wie eine Sesquialter im einfachen tempus non diminutum). Äußerst vorsichtig ist der Verfasser in der Andeutung von im Notentext nicht vorgeschriebenen Akzidentien. Hier beschränkt er sich im Wesentlichen auf ein gelegentliches b-molle, meist zur Vermeidung von Querständen oder eines Tritonus. Der Verfasser beruft sich dabei auf den modern-tonalen Charakter des Subsemitoniums in der Kadenz, der das modale Gesicht der Komposition verwische. Uns scheint es dagegen doch sehr fraglich, ob diese Sätze tatsächlich so sehr diatonisch konzipiert sind, daß, wie der Verfasser meint, der gelegentliche Gebrauch alterierter Töne oder gar echter Chromatik als bewußte Kontrastwirkung zu verstehen sind. Sicherlich gab es besonders zu Beginn des 16. Jahrhunderts konservative Strömungen, die sich gegen eine übermäßige Verwendung der musica ficta aussprachen, doch galt ihre Position in der musikalischen Theorie wenig und in der Praxis (wie theoretische Zeugnisse sicher belegen) fast nichts. Endlich überrascht uns in den Übertragungen gelegentlich eine gewisse Unsicherheit in der Textunterlegung, vor allem im Zusammenhang mit Melismenbildungen. Hier dürften metrisch vorgeschriebene Kontraktionen wie etwa „ognihora“ (S. 152, T. 4) oder „ragionare-acorto“ (S. 134, T. 3) auf keinen Fall getrennt werden, zumal die Trennung auch einen Verstoß gegen die (in diesen frühen Madrigalen freilich keineswegs immer beachtete) Regel mit sich bringt, wonach erst die zweite Minima nach einer Folge melismatisch gebrauchter Semiminimen eine eigene Silbe tragen darf.

Trotz der angeführten Einwände darf man die wichtige Publikation dankbar begrüßen, auch angesichts des sorgfältigen Druckes des Bandes und seiner großzügigen Ausstattung — doch bleibt hier letztlich die Frage offen,

weshalb wohl der Verfasser auf die Wiedergabe von Beispielen italienischer Kompositionen in Facsimile verzichtet und statt dessen Reproduktionen der (für die Abhandlung unerheblichen) vier französischen Chansons in den Druck gegeben hat — zumal diese auch als Titelblätter über den Inhalt und den Charakter der Handschrift wenig aussagen. Walther Dürr, Tübingen

Annette Friedrich: Beiträge zur Geschichte des weltlichen Frauchores im 19. Jahrhundert in Deutschland. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1961. 166 S. (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 18).

Zur Geschichte des Frauchores existiert nur wenig Literatur, und es ist deshalb erfreulich, daß die Verfasserin einen wichtigen Ausschnitt aus diesem Gebiet zum Thema ihrer Dissertation gemacht hat. Im ersten Teil der verdienstvollen Arbeit wird die geschichtliche Entwicklung des Frauengesangs im 19. Jahrhundert in Deutschland bis zur Gründung der ersten selbständigen Frauenchöre verfolgt. In diesem Zusammenhang erwähnt die Verfasserin auch die Bedeutung der Spinnstuben für die Pflege des Gesangs; es sei aber festzuhalten erlaubt, daß diese nicht nur „bis etwa 1860“ fortbestanden, sondern, wie Gewährsleute versichern, noch bis um 1880. Mit Recht werden die musikpädagogischen Bestrebungen Nägelis angeführt, der schon 1828 einen *Musikalischen Frauenverein für die Stadt Zürich* ins Leben gerufen hatte und Ähnliches bezweckte wie unter andern die Sängerin, Musiklehrerin und Komponistin Luise Reichardt in Hamburg. Wichtig für die Förderung des Frauengesangs wurden einerseits die bürgerlichen Hausmusikkreise in vielen deutschen Städten und die Singkreise, die sich um einzelne Komponistenpersönlichkeiten bildeten. Brahms leitete beispielsweise in Detmold, Hamburg und Wien Frauenchöre, die aus privaten Singvereinen hervorgegangen sind. Ebenso in die Zukunft weisend waren andererseits die Impulse, die von der Laienchorbewegung ausgingen und auf dem Umweg über den gemischten Chor zum Frauendor führten. „*Da selbständige Frauenchöre noch nicht existierten, wurden die Damen der gemischten Chöre einfach als Frauenchöre angesprochen*“ (S. 35). Gelegentlich scheint der unregelmäßige Probenbesuch auf Seiten der Tenöre und Bässe die Dirigenten zur Komposition von Frauenchören veranlaßt zu haben.

Im zweiten Teil der Schrift werden zahlreiche Werke für Frauenchor nach verschiedenen Gesichtspunkten geschickt und minutiös durchleuchtet. Die Verfasserin bemüht sich, in bezug auf Textwahl, Deklamation, Begleitung, Satztechnik und Form die besonderen Gegebenheiten des chorischen Frauengesangs hervorzuheben und dessen Eigenheiten zu umschreiben. Bei den Vertonungen handelt es sich, wie zu erwarten, fast ausnahmslos um lyrische Texte. Die Frauenchorkomposition kann einer instrumentalen Begleitung meist nicht entraten, denn der Begleitung „eignet vor allem die Aufgabe klanglicher Unterbauung“ (S. 47). Ausführlich wird die Bedeutung von Brahms als Frauenchorkomponist gewürdigt, ferner diejenige seines Schüler- und Freundeskreises, zu dem Heinrich von Herzogenberg, Gustav Jenner, Eusebius Mandyczewski und andere gehören. Die Verfasserin lenkt die Aufmerksamkeit auf manche wertvollen und zu Unrecht vergessenen Frauenchöre aus dem letzten Jahrhundert.

In der nach Hofmeisters *Handbuch der musikalischen Literatur* zusammengestellten umfangreichen Bibliographie der Frauenchorkompositionen fehlen leider die frühen Werke, das heißt unter anderen die Frauenchöre von Schubert, Mendelssohn und Schumann, was nicht so recht begreiflich ist. Auch hätte sich bei diesem Verzeichnis eine Differenzierung in bezug auf die Besetzung der einzelnen Werke empfohlen. Die bei den unbekannteren Komponisten zumeist fehlenden Vornamen lassen sich an Hand älterer Lexika — ich nenne nur die 12. Auflage des *Kurzgefaßten Tonkünstlerlexikons* von Frank-Altman (erschienen 1926) — weitgehend ergänzen. — Das spärliche Schrifttum über den Frauenchor ist durch die Arbeit von Annette Friedrich um eine gehaltvolle und brauchbare Studie bereichert worden.

Hans Peter Schanzlin, Basel

John Hollander: *The Untuning of the Sky. Ideas of Music in English Poetry, 1500—1700.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1961. 467 S.

John Hollander ist Literaturhistoriker. Sein Gegenstand gehört in das Gebiet der englischen Literaturgeschichte. Die Sache aber, um die es geht, sprengt den Rahmen der Literaturwissenschaft. Hier wird der Musikhistoriker aufgerufen, eine Wirklichkeit

ins Auge zu fassen, welche die Kompetenz einer einzelnen Fachdisziplin, auch die der Musikwissenschaft, übersteigt. Es ist erfreulich, daß Hollander mit erfrischender Unbefangenheit und großer Umsicht eine Aufgabe übernommen hat, an die bisher weder ein Literatur- noch ein Musikhistoriker herangetreten ist. Das Ergebnis ist eine beachtliche Leistung, die einem historischen Gegenstand gerecht zu werden versucht und sich durch trennende Fachgrenzen nicht beirren läßt.

Die antike Musiklehre verwandelt sich, losgelöst von der tragenden musikalischen Wirklichkeit und vermischt mit christlichen Vorstellungen, zu einem spekulativen Gedankengut, das in der englischen Dichtung des behandelten Zeitschnitts auf mannigfache Weise gedeutet wird. Die Musikanschauung der englischen Dichtung zeigt sich als ein Wandel dieser Deutung, als ein geschichtlicher Vorgang.

Bis zu Beginn des 17. Jahrhunderts ist die englische Dichtung bemüht, die Musik im Sinne der antiken Lehre auf eine universale Ordnung zu beziehen. Allmählich verflüchtigen sich die durch Boethius überlieferten spekulativen Ideen in rein dichterische Bilder und Wortspiele, wie sie bei Shakespeare vielseitig verwendet werden. Einen entscheidenden Bruch gegenüber dieser Musikauffassung bildet die Ansicht von der Musik als einer diesseitigen, allein vom menschlichen Affekt bestimmten Macht. Orpheus wird zur Verkörperung der neuen künstlerischen Selbständigkeit. Die älteren Vorstellungen halten sich dagegen am längsten in der religiösen Dichtung, etwa bei Milton. Sie dienen aber auch, losgelöst von aller Verbindlichkeit, in ornamentalen Redewendungen zur Verherrlichung der Musik als einer selbständigen Kunst. Die Musik ist mündig geworden, wie es John Dryden in seinen beiden Cäcilienoden meisterhaft darstellt.

Hollander hat seine Untersuchung auf breiter Basis aufgebaut. Umfangreiches literarhistorisches Wissen und Aufgeschlossenheit gegenüber musikhistorischen Fragen waren erforderlich, um diesen vielschichtigen Gegenstand zu bewältigen. Die Stärke des Verfassers liegt zweifellos in dem Bestreben, die Musikanschauung der englischen Dichtung auf ihre antik-christlichen Wurzeln zurückzuführen. Dadurch erweist sich das Wort des Dichters als Glied eines großen geistigen

Zusammenhangs. Indessen dürfte der historische Wandel, der sich vor dem Hintergrund der antiken Lehre abspielt, und den Hollander im Anschluß an ein Zitat aus Drydens erster Cäcilienode als „*Untuning of the Sky*“ bezeichnet, in der Musikanschauung der Zeit auch sonst anzutreffen sein. Um das Besondere in der englischen Dichtung herauszuarbeiten, wäre ein Vergleich mit der gleichzeitigen kontinentalen Dichtung unumgänglich.

Das Buch sollte nicht nur als ein Beitrag zu einer Geschichte der Musikanschauung verstanden werden. Gewiß stellt es einen willkommenen Versuch in dieser Richtung dar. Aber indem es sich doch mit der englischen Dichtung befaßt, erweckt es das Interesse des Musikhistorikers auch in anderer Hinsicht. Reim, Silbenzahl, Hebungen und Senkungen gehören zu dem, was der Verfasser „*the music of poetry*“ (S. 7) nennt. Gerade davon hätte man aber gern mehr erfahren. Wie ist etwa bei Dryden im einzelnen der Zusammenhang zwischen den inhaltlichen Vorgängen und den „*marvellous metrical effects*“ (S. 421)? Sicher ließe sich auch bei anderen Dichtern das Verhältnis von stofflichem Inhalt, in diesem Falle von musikalischen Vorstellungen, und der konkreten dichterischen Form genauer bestimmen. Eine Geschichte der dichterischen Musikanschauung könnte zugleich auch den Wandel der dazugehörigen „*music of poetry*“ zeigen. Eine stärkere Berücksichtigung dieses Aspektes würde auch die Gefahr einer einseitigen musikästhetischen Auswertung mindern.

Dem Musikhistoriker bleibt vor allem die Aufgabe, den in Frage kommenden Ausschnitt der englischen Dichtung in seiner Beziehung zur gleichzeitigen praktischen Musik, und zwar an Hand von einzelnen Stücken konkret zu beleuchten. Dabei werden sich auch für die Musikgeschichte im engeren Sinn neue Einsichten ergeben.

Theodor Göllner, München

L'Abbé le Fils: *Principes du Violon*, 1761. Edition en fac-similé avec introduction par Aristide Wirsta. Préface par Jacques Chailley. Avant-propos par Eugène Borrel. Paris: Centre de Documentation Universitaire 1961. X, 81 S. (Publications de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris).

In einer trotz äußerlicher Bescheidenheit durchaus wohlgelungenen Faksimile-Ausgabe legt der Herausgeber ein bisher kaum beachtetes Werk vor, das für unsere heranwachsende Kenntnis der Instrumentaltechnik des 18. Jahrhunderts eine erhebliche Bereicherung bedeutet. Das gerade 200 Jahre alte Lehrbuch des „Abbé“ J. B. Saint-Sevin stellt von mehreren Gesichtspunkten her eine überaus glückliche Wahl dar, vor allem, weil den schon in Faksimile vorliegenden Violinschulen von Geminiani und Mozart nunmehr ein bedeutendes französisches Gegenstück zur Seite gestellt wird. Der Herausgeber hebt überdies eine Anzahl von Punkten hervor, in denen sich die *Principes* als geigentechnisch besonders fortschrittlich erweisen, so z. B. in der Verwendung der halben Lage oder in dem angeblich frühesten Beleg für die „moderne“ Geigenhaltung mit dem Kinn links vom Saitenhalter. Solche Prioritätsfragen, immer ein verlockendes, aber für den Kern der Sache selten sehr aufschlußreiches Forschungsobjekt, werden für die allgemeine Benutzung des Buches wohl weniger nachhaltig interessant sein als der dargebotene Reichtum an aufführungspraktischen Angaben und die unmittelbare Anschaulichkeit, mit welcher das Wesen des spezifisch französischen Geigenspiels — und mit ihm ein wichtiger Zug des französischen Musikstils überhaupt — unserem Blick eröffnet wird.

Der gegenwärtige Rahmen gestattet hiervon nur eine knappe Andeutung, aber wenigstens diese scheint wünschenswert, da der Herausgeber selber die ganze, uns zentral erscheinende Frage der in solchen Lehrwerken besonders klar zutage tretenden nationalen Stilzüge höchstens am Rande vermerkt hat. Erst recht in einer Gegenüberstellung mit der italienischen Tradition, wie sie etwa bei einem Geminiani zur Darlegung kommt, wird das spezifisch Gallische der Methode Saint-Sevins, wird die selbst in den 60er Jahren anhaltend deutliche Polarität zwischen beiden Nationalstilen aufs hellste beleuchtet. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Franzose erheblich früher mit seiner Behandlung der Bogentechnik beginnt, und zwar mit Betonung der Feinheiten des Artikulierens: die sorgfältige Verteilung der Auf- und Abstriche auf die verschiedensten rhythmischen Zusammenstellungen (auf S. 3 übrigens einige versteckte aber hochinteressante Hin-

weise auf notes inégales); die fast sofortige Einführung des Bindebogens, dem von Anfang an das durch Keil (Strich) bezeichnete Marcato auf engstem Raum gegenübergestellt wird. (Interessanterweise ist die berühmte „Tyrannie des Abstrichs“ in diesem verhältnismäßig späten Werk schon weitgehend abgeschafft.) Der Italiener ist dagegen weit stärker auf Glätte, Gelenkigkeit und Ausdruckskraft aus; seine geigentechnischen Anliegen — auch die der linken Hand — spiegeln deutlich die grundverschiedene stilistische Auffassung wieder.

Auf die ohnehin hinlänglich bekannten Unterschiede im Verzierungsweisen braucht hier nicht hingewiesen zu werden, zumal der Herausgeber einige Haupttermini in seiner Einleitung behandelt. Fast unkommentiert dagegen, und deshalb hier wiederum erwähnenswert, ist des Abbé bezeichnende und u. a. an die älteren Clavecinisten erinnernde Art, an seine eigentlich pädagogische Aufgabe heranzutreten. Bei aller Fortschrittlichkeit seiner violinistischen Ansprüche hat er den rein spieltechnischen Lehrapparat seines Traktats auf ein Minimum beschränkt. Er ist offensichtlich kein starker Anhänger des Etudenwesens (so geschickt er sich darin auch zeigen mag); sogar Geminiani übertrifft er bei weitem in der Vorliebe für schmackhaftere musikalische Einkleidung seiner Lehrstücke, und er zögert offenbar nicht, für die zahlreichen Tänze, Airs u. dgl., mit denen sein Werkchen gespickt ist, auf fremde Vorlagen zurückzugreifen — selbstverständlich ohne Namensnennung der betroffenen Autoren. Einen Hinweis des Herausgebers auf diesen Sachverhalt — von Konkordanz-Nachweisen zu schweigen — sucht man in der Ausgabe vergebens. Die folgenden Angaben sind nur das Ergebnis einiger flüchtiger Vergleiche: S. 11, *Musette* und *Tambourin*: Rameau, *Pièces de Clavecin*; S. 33, *Air des Sauvages*: dgl., *Nouvelles Suites de Pièces* ...; S. 7 und 80, *La Furstemberg*: identisch mit der von Michel Blavet variierten Melodie, die Kurt von Fischer im *Musikwerk* (Heft 11, S. 27) veröffentlicht hat.

Nun wird der Leser — falls er die angedeuteten Mängel überhaupt als solche empfindet — dennoch reichlich entschädigt durch ein ausführliches Verzeichnis der vor 1761 erschienenen in- und ausländischen theoretischen Drucke, die sich ausschließlich oder in breiterem Umfang mit dem Geigenspiel

beschäftigen. Auf des Herausgebers Pariser Dissertation sowie auf jüngere Beiträge von David Boyden (AMl XXXI, 1959 und XXXII, 1960) sich stützend, bietet diese Liste einen breiten und sehr nützlichen Überblick über die pädagogische Tradition, aus der die *Principes* hervorgegangen sind. — Bei allem Verständnis für den Wunsch, diese Erstveröffentlichung einer hoffentlich noch recht ergiebigen Reihe durch illustre Vorworte zu bereichern, möchte man sich in denselben doch etwas mehr Sorgfalt wünschen. Oder ist es nur einer ungeschickten Formulierung zu verdanken, daß Eugène Borrel die 1761 erschienene *Violinschule* des Abbé in die Zeit der „*premières sonates françaises de violon*“ verlegt?

Paul Brainard, Waltham

Friedrich Neumann: Die Zeitgestalt. Eine Lehre vom musikalischen Rhythmus in zwei Bänden [Textband und Beispielband]. (Wien): Verlag Paul Katschmid (1959). 176 und 160 S.

Als jüngster ausführlicher Versuch einer systematischen Rhythmuslehre verdient das vorliegende Werk Aufmerksamkeit so sehr, daß auch eine aus äußeren Gründen verspätete Rezension willkommen sein mag. Wie schon der Titel andeutet, strebt Neumann eine „ganzheitliche“ Betrachtung an, die sich vor allem Goethes naturwissenschaftlichen Schriften und der Gestaltpsychologie verpflichtet weiß, mit dem Versuch einer konsequenten Systematisierung der Phänomene aber über die beschworenen Anschauungsmodelle erheblich hinaus und in eine andere Richtung zielt. Die Darstellung geht von der psychologischen Kategorie der „*Aufmerksamkeit*“ (etwa: distinkte Periode der Aufmerksamkeit, psychische Präsenzzeit) aus und entwickelt an ihr eine Unterscheidung von „*äußerer*“, quantitativer Zeit (Metrum, apperzipierbar durch die menschliche Fähigkeit zum Zeitvergleich) und „*innerer*“, qualitativer Zeit (Rhythmus oder Zeitgestalt, apperzipierbar durch die Fähigkeit zum Gestalthören). Die Metrik wird verhältnismäßig knapp dargestellt (von den herangezogenen mathematischen Operationen hätten Addition und Multiplikation ausgereicht; alles weitere wirkt eher als Folge eines Systems — denn als Folge eines Sachzwangs); die Rhythmik, als „*Lehre von der Zeitgestalt*“ der eigentliche Gegenstand des

Buches, wird ausführlich dergestalt abgehandelt, daß vom gestaltnmäßigen „Urphänomen“ des rhythmischen Paares und seinen Möglichkeiten der Ausprägung von Spannung und Ruhe her die gesamte Rhythmik bis zum Übergang in übergreifende Formkategorien entwickelt wird. So überzeugend die Geschlossenheit dieser Darstellung und viele subtile Einzelbeobachtungen sind, so problematisch erscheinen doch manche Details.

Da schon die „Urzelle“ des Systems gestalthaft geschlossen und gegliedert ist, wird der traditionelle Rückgriff auf Begriffe der Verslehre (zumindest als Darstellungsmittel noch in Darstellungen wie *The Rhythmic Structure of Music* von G. W. Cooper und L. B. Meyer, Chicago 1960, unreflektiert übernommen) überflüssig, und die ebenso traditionelle Streitfrage nach übergeordneter Auftaktigkeit oder Volltaktigkeit spielt keine wesentliche Rolle mehr. Andererseits wird die für alle Gestaltpsychologie grundlegend wichtige Frage, bis zu welcher Grenze Zeit-Strukturen überhaupt als „Gestalt“ apperzipierbar sind, nicht konsequent genug bedacht, so daß die Schwelle, an der Rhythmuslehre in Formenlehre umschlägt und rhythmische Kategorien zur Darstellung von Formzusammenhängen nur noch metaphorisch verwendet werden können, nicht deutlich wird (etwa S. 53 f.). Nicht ganz glücklich erscheint es auch, daß einerseits das rhythmische System streng und ohne Abschweifungen entwickelt wird, andererseits bei der Interpretation musikalischer Beispiele häufig, aber nicht konsequent harmonische Kategorien neben den rhythmischen benutzt werden (der im angelsächsischen Schrifttum eingeführte Begriff des „*harmonic rhythm*“ wäre hier, etwa S. 103 f., mit Gewinn zu benutzen gewesen). Mag eine „reine“ Rhythmuslehre (obwohl sie gerade mit den Mitteln der Gestaltpsychologie vielleicht zu gewinnen wäre) ein Phantom sein — zwischen einer rein theoretischen und den Rhythmus isolierenden und einer aus konkreten Beispielen entwickelten, das Ineinander rhythmischer, melodischer und harmonischer Komponenten in Rechnung stellenden Darstellung wird sich jede Rhythmustheorie entscheiden oder sie wird beide konsequent nebeneinander entwickeln müssen.

Einige kleinere Einwände: im Kapitel Agogik wird bei der Erörterung des Schluß-

ritardando (S. 119) Traditionen der Ausführungspraxis, die in sich problematisch sind, wohl zu viel Bedeutung für die Sache selbst beigemessen (ein agogisches Ritardando zu auskomponierter Schlußdehnung ergibt nicht mehr als eine musikalische Tautologie). Die Darstellung des tempo rubato bei „*Spaltung des Satzgeschehens in eine rhythmische und eine metrische Funktion*“, bei der „*die Romantik . . . alle Stimmen des Satzes in gleicher Weise an den agogischen Schwankungen teilnehmen*“ ließ (S. 127), ist historisch anfechtbar, zumindest einseitig, da Chopins (wie Mozarts) tempo rubato offenbar gerade auf streng gehaltenem Metrum der linken Hand basierte. Schließlich wäre die Darstellung der „*rhythmischen Mehrstimmigkeit*“ in der Musik des 15. und 16. Jahrhunderts nicht auf vergleichsweise einfache, liednahe Strukturen bei Obrecht und Josquin zu beschränken, sondern auf die wesentlich komplizierteren Phänomene auszudehnen, die etwa für Ockeghem und Gombert charakteristisch sind (grundsätzlich erscheint die Argumentation des Verfassers für die Beschränkung seines Anschauungsmaterials auf „*die große europäische Musik von den Niederländern bis zur Gegenwart*“ [S. 8] wenig glücklich: die Forderung, man müsse das, womit man sich erkennend beschäftigt, auch praktizierend machen oder reproduzieren können — weswegen hier die Musik der orientalischen Hochkulturen nicht berücksichtigt wird —, würde weite Kreise der Musikwissenschaftler brotlos machen; sie läßt sich zudem für die systematische wie für die historische Forschung leicht widerlegen, ganz abgesehen davon, daß jede gestaltpsychologische Arbeit den Anspruch impliziert, über historische und ethnische Grenzen hinweg gültig zu sein).

Daß unsere Bemerkungen Neumanns Arbeit keineswegs abwerten wollen, braucht sicherlich nicht eigens betont zu werden. Die Fülle der grundsätzlichen Fragen, die sie aufwirft und die im Rahmen einer Rezension nur angedeutet werden können, zeigt eindrucksvoll genug, daß *Die Zeitgestalt* eine der wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre zur systematischen Musiklehre ist und eine gründliche Auseinandersetzung nicht nur lohnt, sondern notwendig macht.

Ludwig Finscher, Kiel

Hans Oesch: Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker. Bern: Verlag Paul Haupt (1961). 251 S. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie II. Vol. 9).

Für diejenigen, die sich für die Geschichte der mittelalterlichen Musiktheorie interessieren, ist das Buch von Hans Oesch außerordentlich willkommen und wertvoll. Denn von den gegenseitigen Beziehungen des Stoffes der mittelalterlichen Musiktraktate wissen wir noch unbefriedigend wenig, während, was die handschriftlichen Überlieferungen dieser Traktate anbelangt, es so gut wie keinerlei Untersuchungen über die Verwandtschaft dieser Handschriften gibt. Wohl behandelt der Autor in Hinsicht auf Berno und Hermann von Reichenau den letzteren Gegenstand nicht, um so mehr widmet er jedoch seine Aufmerksamkeit dem ersteren. Der Umstand, daß die beiden Theoretiker während eines großen Teils ihres Lebens in derselben Abtei verblieben (Berno als Abt von 1008–1048, Hermann von 1013–1054), daß sie beide religiöse Gesänge dichteten und komponierten und daß auch beide wichtige Musiktraktate geschrieben haben, war für Oesch der Anlaß, ihnen eine Studie zu widmen. Bei jedem der beiden Autoren behandelt Oesch das Leben und die Werke, insbesondere ihre Musiklehren, und er beschließt seine Studie mit einem etwas kurz ausgefallenen „Gesamtzusammenhang“ der Reichenauer Musiklehren.

In Hinsicht auf Berno motiviert Oesch, warum die Hypothese, „Berno, Schüler der Abteischule von St. Gallen“ nicht aufrecht zu halten ist, und daß für seinen Verbleib in Fleury kein überzeugender Beweis anzuführen ist. Das Letztere ist von Bedeutung im Hinblick auf eine mögliche Beziehung mit dem Lehrer Abbo von Fleury.

Der instruktiven biographischen Studie folgt die Erörterung der Werke Bernos, die mit einer Aufzählung seiner musiktheoretischen Werke eingeleitet wird. Es ist nicht verwunderlich, daß diese Liste einige Lücken aufweist. Unter anderm fehlen die Handschriften Rosenthal, Berlin Staatsbibliothek Ms. lat. oct. 265, Melk 710, Kassel Landesbibl. 8° Mss. Math. 4., Utrecht UB 406, Wien Nat. Bibl. (Cpw.) 787.

Zu den zu Unrecht Berno zugeschriebenen Traktaten rechnet Oesch *Quid est musica* (auch in der Handschrift München, UB 8°

375 [Cim 13], S. 138–147; die Handschrift Erfurt ist eine Kopie nach dieser Quelle), da es sich seiner Meinung nach hier um den sogenannten *Dialogus Oddonis* handelt. Oesch muß auf Grund des Incipit „*Quid est Musica*“, womit in der Tat der *Dialogus* beginnt (der übrigens auch in derselben Handschrift vorkommt) zu dieser Folgerung gekommen sein. Die Fortsetzung des *Dialogus* ist jedoch anders: „*Quid est musica? Musica non est aliud quam congrua vocum modulatio*“ (expl.: „... tonorum subdamus exempla.“) (vgl. CSM 4, S. 40, 16).

Bei den Handschriften, die Bernos *De varia psalmodorum atque cantuum modulatione* überlieferten (S. 54), kann noch Berlin, Mus. theor. 95 angeführt werden, die wahrscheinlich dieselbe ist wie die von Oesch zitierte „*Handschrift L. Rosenthal*“.

Von den drei Sequenzen, die Berno zugeschrieben werden, sind zwei („*Laetare tanta mater prole, suavis suevia*“ und „*Laetetur ecclesia iubilans catholica, prole mater inclita*“) (Oesch S. 79–81) bestimmt von Berno. Die dritte („*Laudes Christo die nunc isto celebrant omnes ubique fideles*“) meint Oesch, im Gegensatz zu der Ansicht Kehreins und Daniels, ebenfalls Berno zuschreiben zu können, da sie, zusammen mit anderen Werken Bernos, in der Handschrift St. Gallen 546 vorkommt. Ich enthalte mich hier eines Urteils, finde es aber auffallend, daß, im Gegensatz zu der dritten Sequenz sowie den Sequenzen Hermann von Reichenaus, die beiden erstgenannten Sequenzen, wahrscheinlich infolge von Bernos Verbleib in Prüm, die a-Assonanz haben.

Aufschlußreich ist die Textkritik, die Oesch dem Musiktraktat Bernos widmet, ebenso wie seine Betrachtungen über den Inhalt und den Wert des Traktates. Kurz, jedoch gründlich wird seinen Quellen nachgespürt und die Stellung Bernos in der Entwicklung der mittelalterlichen Musiklehre bestimmt.

In derselben Reihenfolge der Gesichtspunkte behandelt Oesch auch Bernos jüngeren Klosterbruder Hermann von Reichenau (1013–1054). Über die historischen Angaben zur Krankheit des „*Contractus*“ hat der Autor sich mit einigen Ärzten verständigt. Ihrer Meinung nach litt Hermann seit seiner Geburt an der sogenannten Littleschen Krankheit. Die Annahme, daß Hermann seinen Schulunterricht in Augsburg oder

St. Gallen erhalten hat, wird von Oesch gründlich widerlegt. Am wahrscheinlichsten ist es, daß Hermann schon als Knabe nach Reichenau kam und dort bis zum Ende seines Lebens verblieb. Oesch ist der Meinung, daß zu Lebzeiten Hermanns sein Ruhm „ungeheuer groß“ war (S. 133). Doch gibt es Gründe, zu fragen, ob dies — jedenfalls insofern es hier Hermann den Musiktheoretiker und Musiker betrifft — nicht einigermaßen übertrieben ist. Den Ruhm eines mittelalterlichen Autors kann man an Hand der Verbreitung seiner Schriften und Briefe bestimmen. Hinsichtlich Hermanns von Reichenau muß festgestellt werden, daß die Verbreitung sowohl quantitativ als auch regional sehr beschränkt ist. Es scheint mir, daß die übrigen historischen Daten, die Oesch zur Begründung seiner Meinung anführt, seine Folgerung ungenügend rechtfertigen. Wohl waren die literarisch und musikalisch wenig bedeutenden didaktischen Lieder („*E voces unisonas . . .*“, „*Ter tria iunctorum . . .*“, „*Ter terni sunt modi . . .*“) sogar weiter verbreitet, als die Liste der von Oesch angeführten Handschriften vermuten läßt (Gent 70; Brüssel II, 4141; Leiden L. 194; München Clm 14 965; Wien ÖNB [Cpv.] 787, 2339, 2552, 2503, 4702, 2774, 5003; Paris BN lat. 3713, 16 664; Zwettl 328). Man muß sich aber die Frage vorlegen, warum gerade diese Musiklehre in Gedichtform, im Gegensatz zu Hermanns übrigen Werken, so oft kopiert worden ist. War es wegen des praktischen Nutzens, den man beim Anfangsunterricht hatte, oder war es die Tatsache, daß hier das Kuriosum einer neuen Musikschrift, und dann noch in Gedichtform, unterbreitet wurde? Die neue Musikschrift, von Oesch „*Intervall-Chiffren-Schrift*“ genannt, wurde jedoch in der Praxis nur selten gebraucht. Ist es dann nicht wahrscheinlicher, daß die zweite Vermutung zutreffend ist?

Von nicht geringer Bedeutung sind Oeschs Folgerungen hinsichtlich der Authentizität der Hermann zugeschriebenen religiösen Gesänge. Nicht von Hermann sind seiner Meinung nach „*Veni sancte spiritus et emitte coelitus*“, „*Sancte spiritus assit nobis gratia*“, „*Salve regina*“, um hier nur die bekanntesten zu nennen. Zweifelhafte ist die Autorschaft Hermanns für „*Alma redemptoris mater*“ (S. 141—156).

Nach der Behandlung von Hermanns Chronik, die Oesch dem Historiker Arno

Duch (S. 184—203) anvertraut hat, folgt eine gediegene Analyse der Musiklehre Hermanns. Der Autor schließt, daß dieser Traktat kein Höhepunkt in der Evolution der mittelalterlichen Musiktheorie ist (Hermanns Musiklehre kommt auch in der Hs. Rouen 245 vor. Mit Recht bemerkt Oesch, daß, obwohl in Hermanns Werken bestimmte Ideen Guidos zu finden sind, er doch Guidos Werke nicht gekannt hat. Das schwerwiegende Argument für diese Annahme hätte Oesch meiner Meinung nach in seine Behandlung der Motus-Lehre [S. 228 ff.] einfügen können. Vgl. meine *Musikgeschichtedenis der Mittelalters* I, S. 147—173).

Mit Recht schreibt Oesch die Gedichte „*Ter tria . . .*“ und „*E voces unisonas . . .*“ Hermann zu; das erste, weil die Handschriften ihn als Autor nennen, das zweite — hier sind die Angaben in den Handschriften weniger überzeugend —, weil auch Theoretiker wie Johannes von Affligem und Jacobus (von Lüttich) diese Lehre Hermann zuschreiben. Mit Oesch bezweifle ich (aber auf Grund der handschriftlichen Überlieferungen), daß Hermann der Autor des Gedichtes „*Ter terni . . .*“ war. In diesem Zusammenhang hätte ich gerne etwas über die Autorschaft des Gedichtes „*Ut cantor iunctis*“ (Vgl. D. Mettenleiter, *Musikgeschichte der Stadt Regensburg*, 1865, S. 17; *Frotolff Breviarium de Musica*, ed. C. Vivell, S. 66) und des ebenfalls komponierten Prostantisches „*Quatuor sunt modi . . .*“ (Mettenleiter, a. a. O.; Vivell, a. a. O., S. 72) gelesen, und zwar, weil diese Texte — der zweite in Hermanns „*Intervall-Chiffren-Schrift*“ — in den Handschriften vorkommen, die Hermanns musikdidaktische Gedichte überliefern (Brüssel II, 4141; München Clm 14 965b; Rochester, Eastman School, Sibley Music Library acc. 149 667 [olim Admont 494]; Wien ÖNB [Cpv.] 787; Zwettl 328).

Am Rande sei vermerkt, daß Oesch auf S. 245 den legendarischen Namen „*Romanus-Buchstaben*“ an Stelle von „*Litterae significativae appositae neumis*“ benutzt.

Ausgenommen, daß meiner Meinung nach das letzte Kapitel *Die Reichenauer Musiktheorie im Gesamtzusammenhang* ausführlicher hätte behandelt werden können und ich bemerken muß, daß Register in einem derartigen Werk nicht fehlen dürften, kann als Gesamteindruck von Oeschs Arbeit gesagt werden, daß es unsere Einsicht in das

Leben und die Werke zweier Musiktheoretiker, die beide im Mittelalter, der eine mehr, der andere weniger zum Ruhm der Reichenauer Abtei beigetragen haben, erheblich bereichert. Wenn oben ausführlich einige Korrekturen zur Sprache gebracht worden sind, dann handelt es sich um Details und Ergänzungen an Hand der handschriftlichen Überlieferungen (womit der Rezensent jedoch nicht behaupten will, daß er hierin vollständig sei).

Joseph Smits van Waesberghe, Amsterdam

Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten. Mit einer Einführung herausgegeben von Kurt Stephenson. Hamburg: Verlag J. J. Augustin 1961. 261 S. (Veröffentlichungen aus der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek. 6).

Brahms' Briefe an den Verlag Simrock, die im Rahmen des von der Deutschen Brahms-Gesellschaft veröffentlichten Briefwechsels als Bd. IX—XII in den Jahren 1917 bis 1919 von Max Kalbeck herausgegeben worden sind, geben vor allem wichtige Aufschlüsse über Musikauffassung und Schaffensweise des Komponisten. Sie unterrichten beispielsweise über nachträglich vorgenommene Korrekturen an seinen Werken während der Drucklegung, die er stets sorgsam zu überwachen pflegte. Ungeklärt bleibt indes, weshalb Kalbeck nicht auch die Gegenbriefe der beiden Verleger Peter Joseph Simrock (1792 bis 1868) und dessen Sohn Fritz (1837 bis 1901) in seine Ausgabe aufgenommen hat. Diesen Sachverhalt hat Wilhelm Altmann bereits im Jahre 1917 in einem Aufsatz *Brahms und der Verlag Simrock* (AMZ XLIV, S. 31—33 und 49—51) mit Recht kritisiert und in Zusammenhang damit nachdrücklich auf die Existenz der Kopiebücher der Firma Simrock verwiesen, in denen die Briefe der beiden Verleger vollständig vorgelegen haben. Sind sie bei der Auflösung des Verlages Simrock im Jahre 1930 in den Besitz der Nachfolger-Firmen übergegangen oder aber vernichtet worden? Immerhin könnten sie sich ähnlich wie die aus ehemals Simrock'schem Besitz stammenden Stichvorlagen Brahms'scher Werke, die in großer Zahl seit 1956 in die Öffentlichkeit gelangt sind, erhalten haben.

Die Frage nach der Existenz jener Kopiebücher ist in vorliegender, von Kurt Stephenson mit Sorgfalt und Sachkenntnis vorbereiteter Ausgabe von Briefen der beiden Verleger an Brahms unberücksichtigt geblieben. Ihr liegen die noch erhaltenen Originale zugrunde, die nur einen kleinen Teil der wohl tatsächlich an den Meister gerichteten Briefe darstellen. Es mag daher, ganz abgesehen von dem inhaltlichen Gewicht der Brahms'schen Briefe, mißverständlich klingen, wenn der Herausgeber im Vorwort sagt, Brahms' Briefe „stellen nur den kleineren Teil des Zwiegesprächs dar. Man hört nur die eine Seite: Brahms“. 34 Briefe des Komponisten an Peter Joseph Simrock stehen 5 von diesem gegenüber, die übrigens — wie hier angemerkt sei — seit 1928 bekannt sind (vgl. E. H. Müller [von Asow], *Zur Geschichte des Hauses Simrock*, Simrock-Jahrbuch I, S. 13—15); 905 Brahms'sche Briefe an Fritz Simrock nunmehr 161 von diesem. Nur in wenigen Fällen lassen sich daher die Briefe zu einem wirklichen Briefwechsel zwischen Brahms und dem Verlag Simrock fügen, in dem Brief und Gegenbrief einander ablösen, da mehrfach zeitliche Lücken, sogar von mehreren Jahren, bestehen.

Der Briefwechsel mit Fritz Simrock beginnt 1868, fällt also in eine Zeit, in der Brahms — seit der Veröffentlichung des *Deutschen Requiem* — bereits allgemein als Komponist bekannt und anerkannt war. In einer einleitenden Studie (S. 1—37) betrachtet der Herausgeber das „spannungsreiche Verhältnis“ zwischen Komponist und Verleger vornehmlich vom soziologischen Aspekt her. Simrocks Streben nach einem „Brahms-Monopol“, vor allem von persönlichem Ehrgeiz getrieben, wird als hervorstechender Wesenszug des Verlegers gekennzeichnet. Ferner wird die Frage der von Brahms bezogenen Honorare berührt, wofür Stephenson im Anhang des Bandes eine Übersicht gibt, in die er — soweit zu ermitteln — auch die Verkaufspreise Brahms'scher Kompositionen einbezieht. Beispielfür die Situation eines schaffenden Künstlers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist hierbei, daß mit der Zahlung des Honorars durch den Verleger, dessen Höhe noch dazu der Komponist zu bestimmen hatte, dieser alle Rechte an einem Werk zeitlebens an den Verleger abtrat, der Erlös für den Absatz einer Komposition, für

jede Neuauflage, jede neue Auflage, jede Aufführung fortan allein dem Verleger zuflöß. Alle von Brahms gegenüber Simrock vorgebrachten Versuche, den Zustand zu ändern, schlugen bis zuletzt fehl. Vielsagend in diesem Zusammenhang sind Brahms' Worte an den Verleger: „*Wir Musiker werden darin wie Kinder und Unmündige behandelt, wir wissen nicht im geringsten, was und wie eigentlich bezahlt wird, ob wir beschenkt werden oder schenken, rauben oder beraubt werden . . .*“ (Brief Nr. 377). Brahms ging es hier um grundsätzliche Fragen des Musikerstandes. Er selbst war zu jener Zeit bereits pekuniär unabhängig. Rein geschäftliche Erwägungen hatten bei Simrock stets den Vorrang. Bezeichnend ist sein nicht allzu tiefgreifendes Urteilsvermögen, etwa hinsichtlich zweier Streichquartette von Dvořák, die ihm Brahms zur Publikation empfohlen hatte (vgl. Brahms' Brief Nr. 264). Es handelte sich hier, wie ergänzt werden darf, um das Streichquartett in E-dur (op. 27, entstanden 1876, erschienen bei Simrock erst 1888 als op. 80) und das in d-moll (op. 34, erschienen bei Schlesinger, Berlin 1880): „*. . . nach dem Hören scheint mir's doch in vieler Beziehung unreif und mitunter recht — ‚wüsdit‘? Erfindung hat er wohl aber die Arbeit macht oft den Eindruck des unsagbar Gequälten? . . . nehmen Sie's übel, wenn ich diese nicht drucke?*“ (Brief vom 18. Juni 1878, S. 120) — obwohl Simrock bereits die Klänge aus Mähren (op. 32) und die Slawischen Tänze (op. 46) für Klavier zu vier Händen und in der Orchesterfassung, die bald Dvořáks Weltruhm begründeten, verlegt hatte.

Erwähnt sei noch, daß Joachims zweite Tochter Josepha nicht „im Mai 1877“ (S. 84, Anm. 3), sondern am 16. Februar 1869 geboren wurde. Die Vermutung, Simrocks Bemerkung über Wagner (vgl. Brief vom 29. April 1881, S. 160) könnte mit der „Errichtung des Bayreuther Festspielhauses“ zusammenhängen, ist unrichtig, da das Gebäude im Jahre 1876 feierlich eingeweiht worden ist.

Die Simrockschen Original-Briefe befinden sich nunmehr im Besitz der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, die mit vorliegendem Band „eine ungezählte Sonderreihe ‚Aus dem Johannes Brahms Archiv‘“ eröffnet hat. Imogen Fellingner, Köln

Segalen et Debussy. Textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner. Monaco: Editions du Rocher 1961. 343 S.

Victor Segalen (1878—1919), Marinearzt und auch musikalisch interessierter Dichter, dem langjährige Reisen im Fernen Osten (Polynesien und China) und ihre Schaffensanregungen den Titel eines „Poète d'Asie“ eintrugen, trat 1906 mit Debussy in persönlichen Kontakt, und die sich entwickelnde Freundschaft fand in den Jahren bis 1909, wo Segalen dann auf fünf Jahre nach China ging, ihre größte Dichte in Umgang wie Briefwechsel. Ab 1913 sind der Briefe nurmehr wenige. Debussys Briefmaterial ist fast komplett erhalten, während Segalens (mit Ausnahme dessen aus China) nach erhaltenen Entwürfen wiedergegeben ist. Der junge Dichter fand 1907 mit der Vorlage eines buddhistischen Dramas zur möglichen Vertonung die Ablehnung Debussys; aber in seiner Novelle *Une monde sonore*, welche er ebenso wie *Voix Mortes, musique Maori* dem Meister übersandte, ist die Kernidee einer ganz neuen Behandlung des Orpheusmythos angedeutet, die Debussy begeisterte, um so mehr als er, voller Abscheu, sich nach *Pelleas* zu wiederholen, auch mit Sujets nach E. A. Poe wie nach dem Bédierschen *Tristan* zu keinem ihn befriedigenden Resultate gekommen war. Vielleicht ist in dieser Begeisterung für den Orpheusstoff auch eine autobiographische Note zu vermerken, denn Orpheus ist hier die Personifikation des unverständenen Geistes, das Irrationale und Geheimnisvolle geistigen Schöpfertums und seiner Aussage vor der Menge, die ihn nicht hört und versteht. Die nun einsetzende literarische Zusammenarbeit, bei der Debussy mit größter Finesse die ersten Teile der Dichtung ausfeilt, erlahmt jedoch bald. Die Fertigstellung der *Images* erfordert seine Kraft, später — während Segalen in China weilte — die Komposition des *Martyrium des Hl. Sebastian*. Grundkonzeptionen zu *Orphée* stellen sich ein, aber niedergeschrieben wird nichts. 1912 veröffentlicht Segalen den Text als literarisches Werk. Debussy ist zweifellos bereits von ihm abgerückt, um so mehr als 1913 ein anderer *Orphée* von Roger-Ducasse mit verwandter Grundkonzeption bei Durand erscheint. Die Krankheit übermannt Debussy, und in seinem letzten Briefe an Segalen vom 5. Juni 1916 spricht er nicht

ohne Bewegung seinen restlosen Verzicht aus.

Der vorliegende Band umfaßt den gesamten Komplex der Debussy-Segalenschen geistigen Bindung und Niederschläge: Briefe und Unterhaltungen nebst Briefen Segalens an andere, die das Sujet oder Debussy erwähnen; die Abhandlung *Voix mortes, musique Maori*; die Novelle *Une monde sonore* und das Manuskript *Orphée Roi* mit Annotationen zu Debussys Verbesserungen und Verbesserungsvorschlägen. Die einführenden Aufsätze V. Segalen et Cl. Debussy von der Tochter des Dichters und *Du côté de Debussy* von A. Schaeffner umreißen klar das historische wie psychologische Fundament.

Segalen vermittelt mit den nach dem Gedächtnis niedergeschriebenen Gesprächen mit Debussy einen besonders verlebendigen Beitrag von dessen Person. Sie wie die Briefe bringen grundsätzlich weniger neue Aussagen Debussys als neue und treffende Formulierungen. Herausgegriffen seien die über Wagner (55), Riemann (67), über *Pelleas* und seinen Dégoût sich zu wiederholen (71), über Liszt und Mme Mauthé als die für ihn vorzüglichsten Klavierspieler (107—108), über sich selbst als Dirigenten (87). S. 74 notiert Segalen im Gespräch (8. 10. 1907) die Gliederung des Bédierschen *Tristan* in der Bearbeitung von Mourey für Debussy, die jedoch nicht vollendet wurde. Sehr wesentlich erscheint mir die Unterhaltung über Orchestration (107) aus dem Jahre 1908, wo Debussy von seinem Orchester als dem der „klaren Farben“ — „wie bei Mozart“ — spricht, während er das Orchester von Strauss mit einem „composé genre boisson américaine“ vergleicht, „où l'on mélange 18 produits“, und als besondere ihn beschäftigende Probleme das Ungenügen des Schlagzeugs („Note: ramener d'Extrême-Orient un jeu de gongs et de cymbales“) sowie das Ungenügen des singenden und agierenden Chores betont. — Von Interesse ist, daß Debussy nach der Lektüre der *Musique Maori* Segalen frug, ob er auch mit der indischen Musik vertraut sei; er solle sich gegebenenfalls darin vertiefen (58). In dieser Schrift gibt Segalen auch gewisse Musikbeispiele, wie er auch in seinen Chinabriefen an Debussy solche übermittelt.

Um zu *Orphée*, dem Zentralstück der Debussy-Segalens-Beziehungen, zurückzukehren, so erscheinen die ersten Akte bei der Lektüre des Werkes als die ursprünglichsten.

Merkte Debussy, daß bei ausgezeichnet zu komponierenden Szenen das ganze doch irgendwie kein natürliches Gefälle hatte? Seine Mitarbeit an der Dichtung zeigt eine dramatische Hand und eine Geistigkeit, die zeigen, daß er ganz genau wußte, was er wollte, und die erkennen lassen (das ist ein sehr wesentliches Ergebnis der Veröffentlichung), wie die dramatische Konzeption ihm ein Naturgegebenes war. So geben die Verbesserungen und Verbesserungsvorschläge Debussys tiefen Einblick in seine Haltung einem Libretto gegenüber und in seine Grundanschauungen, welche Richtung des Textes ihm zusagte und wie er gepackt wurde, wenn sich ihm wie hier Neuland erschloß, das auch musikalisch Neues erforderte. Die Idee, den Orpheus keine Worte singen zu lassen, war für ihn eine solche neue musikalische Zone, die der praktische Musiker jedoch sofort korrigierte: „*Orphée ne dira pas paroles au début. Il chantera. Même il devrait chanter sans paroles pendant tout le drame. Mais ceci est une utopie irréalisable*“ (83—84). Debussy wollte zur Komposition nichts als das nackte Wort, gewiß eines entsprechenden klanglich-rhythmischen Gefälles. Das erweist der Text der ersten beiden Akte, die aus der Zusammenarbeit beider fast definitiv dastehen. Den Unterschied zwischen rein literarischem und musikalischer Dichtung (als Kompositionstext) betonend, weist Debussy den Dichter an (27. 8. 08, S. 101—102): „*Il n'y aura plus qu'à dégager des phrases parasites; quelque-fois aussi le rythme est plus littéraire que lyrique. Pour mieux m'expliquer je vous citerais — si j'en avais la patience — des pages de Chateaubriand, V. Hugo, Flaubert que l'on trouvait flamboyantes de lyrisme, et qui ne contiennent — à mon avis — aucune sorte de musique. C'est un fait que les littérateurs ne voudront jamais admettre, puisqu' il est plain d'un mystère qui ne s'explique pas.*“

Der Band, dessen Anmerkungen von Schaeffner vorbildlich sind, stellt ein neues bedeutendes Dokument der Debussyliteratur dar. Vor allem ist er ein wesentlicher Beitrag zur Erhellung von Debussys Verhältnis zu Libretto, Dichtung und Sprache.

Andreas Liess, Wien

Hanns-Bertold Dietz: Die Chor-fuge bei G. F. Händel. Ein Beitrag zur Kompositionstechnik des Barock. Tutzing: Hans Schneider, 1961. 150 S.

Alt dem Inhalt, aber neu dem Titel nach liegt jetzt die Dissertation von H.-B. Dietz, *Fuge und Fugierung in den Chorsätzen G. F. Händels*, Innsbruck 1956, im Druck vor. Etwas abgeändert zwar, wie der Verfasser betont, aber nicht „up to date“, wie der Kenner feststellt, denn die Dissertation von G. Fr. Wieber, *Die Chorfuge in Händels Werken*, Frankfurt 1958, blieb unberücksichtigt.

Der Verfasser teilte sich den Stoff in drei große Abschnitte ein: 1. Die Thematik; 2. Die Fugierung; 3. Die Chorfugen. Ein Abkürzungs- und ein Literaturverzeichnis, Quellenangaben, Zeichenerklärungen, eine Liste der zitierten Fugenthemen und -sätze sind im Anhang zu finden. Ein Register fehlt.

In der Einleitung hebt der Verfasser mit Recht hervor, daß man an Händels Chorfugen unvoreingenommen herantreten muß. Weder durch akademische Regeln noch durch einen an Bach gewonnenen Maßstab sollte man sich den Blick trüben lassen.

Den Angelpunkt der ganzen Arbeit sehe ich in der Fugendefinition des Verfassers. Er versteht nämlich „unter Fuge eine musikalische Komposition im polyphonen Stil, deren Satztechnik auf dem Prinzip des imitierenden Kontrapunkts beruht, und deren Formgebung und Aufbau aus der Durchimitation eines charakteristischen Anfangsthemas sowie der modulatorischen Harmoniebewegung hervorgeht“ (S. 3). Demnach wären also die Fugen Scheidts, Buxtehudes, Pachelbels, Fischers u. a., soweit sie dem kirchentonalen System angehören, keine Fugen; denn die kirchentonale Fuge kennt bekanntlich keine Modulation. Weiter behauptet Dietz, eine Fuge bestehe zumindest aus zwei Durchführungen. Beispiele von Fugen mit nur einer Durchführung, wobei überzählige Themeneinsätze vorkommen können, sind aber bei Murschhauser, Pachelbel, Joh. Krieger und Fischer durchaus zu finden. Ferner wird in seiner Definition nur ein Teil der Fuge als Form erfaßt. Es fehlt nämlich die „gebundene Fuge“ (Mattheson), auch „*Fuga canonica*“ (Marpurg) oder einfach Kanon (verstanden als Form!) genannt. Der Verfasser geht also nicht davon aus, was Händel und die damalige Zeit unter Fuge verstanden, sondern was er selbst hic et nunc unter einer Fuge versteht. Es erscheint aber problematisch und ist zumindest nicht historisch gedacht, die Fugentheorie der da-

maligen Zeit, verknüpft in der Hauptsache mit den Namen Walther, Mattheson, Sorge und Marburg, durch Vergleich mit der Fugenpraxis nicht auf ihren Wahrheitsgehalt zu prüfen.

Im ersten Teil der Arbeit werden Art, Charakter und Bau der Fugenthemen näher untersucht. Das Problem der Themenabgrenzung wird sehr richtig vom Tonsystem her gelöst. Demnach ist für Dur-Moll-gebundene Themen die lineare Ausgewogenheit relevant. Als besonders charakteristisch für Händel wird die „*Vokalität der Themen*“ (S. 19) herausgestellt. Weiterhin weist der Verfasser nach, wie stark „überkommenes und übernommenes Themengut“ in den fugierten Sätzen vertreten ist. Zwar gibt es in Händels Werk sogenannte „Wanderthemen“, aber den Themen „*They loathed to drink of the river*“ aus *Israel in Ägypten* und „*And with his stripes*“ aus dem *Messias* liegt bestimmt kein gemeinsamer Typus zugrunde, da beide in melodischer und musikalisch-rhetorischer Hinsicht völlig verschieden geformt sind. Der Verfasser stellt ferner mit Recht heraus, daß Händel bei seiner Themenformung Wert auf Sinn- und Wortausdeutung legte, unterläßt es jedoch, die Themen von der musikalischen Figurenlehre her zu untersuchen. Daß Händel im allgemeinen „einen feinen stilistischen wie technischen Unterschied zwischen vokaler und instrumentaler Schreibweise“ (S. 42 ff.) eingehalten hat, ist richtig gesehen.

Im zweiten Teil der Arbeit wird die Fugierung behandelt, also das auf der Imitation beruhende satztechnische Prinzip. Zur Geschichte der Imitation, die der Verfasser kurz streift (S. 48), wäre zu bemerken, daß im Barock Einklang, Quarte und Oktav als Imitationsintervalle sowohl für den Kanon als auch für die „*Freie Fuge*“ (Mattheson) verbindlich blieben. Deshalb besteht auch m. E. kein Unterschied zwischen Fugierung und „*bloßer Nachahmung*“ (S. 48).

Das Wesen der sogenannten „*realen und tonalen Beantwortung*“ — *horribile dictu* — hat der Verfasser klar erkannt und den beiden Tonsystemen entsprechend richtig dargestellt. Hier sei am Rande vermerkt, daß Dominante und Dominanttonart nicht ein und dasselbe ist (der Comes moduliert im Dur-Moll zur Dominanttonart, nicht zur Dominante!). Deshalb wird auch die tonale

Einheit — die ja in der Exposition der kirchentonalen Fuge gewahrt bleibt — in der Exposition der Dur-Moll-Fuge entgegen der Meinung des Verfassers (S. 57) gesprengt, eben weil eine Modulation vorliegt.

Sehr aufschlußreich sind die Ausführungen über die reguläre und irreguläre Beantwortungsfolge. Interessant das Ergebnis, daß ähnlich wie bei Bach in den Einsätzen stets solche Stimmen aufeinanderfolgen, die einer verschiedenen „Klangfarbenkategorie“ angehören (S. 72). Es folgen Untersuchungen über die Abstände der Themeneinsätze, über die Exposition als solche. U. a. bemerkt der Verfasser sehr richtig, daß die Generalbaßbegleitung nicht im Widerspruch zur Chor-fuge steht, aber m. E. auch nicht zur instrumentalen Fuge (vgl. die Invention in *h* von Bach!). Was die Durchführung des Themas nach der Exposition betrifft, so kann man nur dann von Dux und Comes sprechen, wenn die jeweiligen Tonartenstationen erscheinen.

Im dritten Teil der Arbeit werden gründliche Strukturanalysen zu den Fugenformen, zu den Fugenarten und zu den Fugati vorgenommen. Der Verfasser kommt dabei zu dem Schluß, daß die Chor-fugen mit homophonen Einschüben, Zwischensätzen, die im allgemeinen kurz gehalten sind, als typisch für Händel anzusehen sind. Ein kurzer Abschnitt *Händel und die Fuge* beschließt die Arbeit. Alles in allem: eine Monographie, die unser Wissen von den Chor-fugen Händels um viele Einzelheiten bereichert, und trotz der vorgebrachten Einschränkungen ein gelungener Beitrag zur Erforschung der Kompositionstechnik des Barock und derjenigen Händels.

Gerhard Pauly, Gersweiler

Haydn Emlékére. Zenetudományi Tanulmányok VIII. Szerkesztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, [Musikwissenschaftliche Studien. Haydn zum Gedächtnis. Herausgegeben von Bence Szabolcsi und Dénes Bartha.] Budapest: Akademie-Verlag 1960. 715 Seiten. (Den einzelnen Aufsätzen sind jeweils ausführlichere Zusammenfassungen in deutscher Sprache beigegeben.)

Mit diesem 8. Band der Musikwissenschaftlichen Studien werden die von den ungarischen Wissenschaftlern beigegebenen früheren Arbeiten über Joseph Haydn und sein Werk, die 1957 in dem Kodály gewidmeten

6. Band dieses Jahrbuches begonnen wurden, anlässlich des Haydn-Jubiläums 1959 wieder aufgenommen. So findet Arisztid Valkós Veröffentlichung der hauptsächlich bereits in den dreißiger Jahren von Johann Harich aus dem Bestand der Esterházy-Archivalien ausgehobenen Haydn-Dokumente unter dem Titel *Haydns Tätigkeit in Ungarn im Spiegel der Esterházy-Archivalien* ihre Fortsetzung. Unter den vielen hier erstmals publizierten Briefen und Belegen ragt unter anderem die Beschwerde von dem esterházyischen Oberkapellmeister Gregor Joseph Werner aus dem Jahre 1765 über angebliche Unzulänglichkeiten Haydns im Dienst heraus; die seit Pohls Biographie bekannte fürstliche Ermahnung an seinen Vizekapellmeister Haydn erhält dadurch jetzt den erklärenden Hintergrund. Ungenauigkeiten Valkós bei der originalen Textwiedergabe haben oft ihre Ursache in Lese- und Deutungsschwierigkeiten der zwar meist sauberen, aber nicht immer genau zu erkennenden Schrift Haydns, gelegentlich in der ungewohnten alten Orthographie. Dénes Bartha legt eine Studie über *Die Entstehung der „Sieben Worte“ im Spiegel des Haydn-Nachlasses in Budapest* vor. Neben dem Nachweis, daß die jeder Sonate vorangestellten orchesterbegleiteten Rezitative für einen Baritonsänger nicht von Haydn komponiert wurden, sondern bereits zu der von Joseph Frieberth vorgenommenen Kantatenbearbeitung gehören, macht dieser ungarische Musikforscher als erster darauf aufmerksam, daß die Orchesterfassung der Sieben Worte nicht schon 1785, wie bisher stets angenommen worden ist, komponiert worden sein kann, sondern nach seiner Meinung etwas später (1785/86) anzusetzen ist. Neue Resultate bietet auch der Aufsatz László Somfais: *Die Entstehung des klassischen Quartettklanges in den Streichquartetten von Haydn*. Bedauerlicherweise ist das deutschsprachige Resumé etwas knapp; die Aussicht, daß eine größere selbständige Publikation Somfais über dieses Thema zu erwarten ist, kann darüber nicht vollständig hinwegtrösten. Somfai macht darauf aufmerksam, daß die im Original als *Divertimenti* bezeichneten Streichquartette des opus 1 und 2 nicht mit einem Violoncello, sondern mit einem Kontrabaß rechnen, da sonst unvorbereitete, offene Quartsextakorde entstehen würden. Für einen Teil der rund ein Jahrzehnt später komponierten Barytontrios

trifft dies auch noch zu. Weiter tritt Somfai aus recht einleuchtenden Gründen als erster sehr energisch für die Unehtheit von op. 3 ein, ohne jedoch einen positiven Beleg für diese Ansicht bringen zu können. Vermutlich werden hier noch weitere Untersuchungen zu dieser Frage notwendig werden. Somfai bietet in seinem anderen Aufsatz *Unbekannte Haydn-Manuskripte aus dem Opernrepertoire des Eszterházer Theaters* eine gedrängte Übersicht über die Einlagearien und Eingriffe Haydns in fremde Opern, die jetzt in dem umfassenden Buch von Dénes Bartha / László Somfai, *Haydn als Opernkapellmeister. Die Haydn-Dokumente der Esterházy-Opernsammlung* (Budapest 1960) ausführlich dargestellt vorliegen. Der Leiter der Musikabteilung in der Budapester Nationalbibliothek Széchényi, Jenő Vecsey zählt in seinem Aufsatz die Haydn-Autographe auf, die auch in dem Katalog *Haydns Werke in der Musiksammlung der Nationalbibliothek Széchényi in Budapest* (Budapest 1959) beschrieben werden.

An weiteren bedeutenderen Aufsätzen sind zu nennen: Bence Szabolcsi: *Der „Zukunftsmusiker“ Haydn: Seine letzten Menuette* sowie *Haydn und die ungarische Musik* (zuerst veröffentlicht in den Beiträgen zur Musikwissenschaft, Heft 2, Berlin 1959 und nicht 1950); Endre Csatkai: *Daten aus den Matrikeln der Gemeinde Süttör (Schültern) in bezug auf Haydn und sein Orchester*; Imre Katona: *Fertőd im Jahrhundert Haydns*. An den wertvollen Beiträgen zur Haydn-Forschung in diesem Jahrbuch wird keiner, der sich ernsthaft mit Haydn und seinem Werk beschäftigt, vorbeikommen können.

Hubert Unverricht, Köln

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Band II (1862—1869). Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk Verlag 1961. 161 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 48).

Dieser zweite Band des Hiller-Briefwechsels führt in die Reifejahre des Komponisten, der seit 1850 die zentrale Persönlichkeit des Kölner Musiklebens war. Während die Briefe des ersten Bandes 35 Jahre von Hillers Leben umspannen, erfassen die 175 Briefe des zweiten Bandes nur die Jahre 1862—1869. Da sich der Herausgeber, wie er im Vorwort des ersten Bandes erklärt, auf die Do-

kumente des Kölner Hiller-Nachlasses beschränkt, nimmt es nicht wunder, wenn die Zahl der Gegenbriefe überwiegt. Von den im zweiten Bande vorgelegten 175 Briefen stammen nur vier Briefe von Hiller selbst. Es wäre daher wünschenswert gewesen, an den entsprechenden Stellen einen kleinen Hinweis zu geben, wo sich eventuell die Erst- oder Antwortschreiben Hillers befinden.

Die Dokumente geben einen guten Einblick in die künstlerische und kunstdiplomatische Tätigkeit Ferdinand Hillers und machen den Leser mit vielen Einzelfragen des damaligen Konzertlebens, mit Konzertvorbereitungen und Gagenbesprechungen vertraut. Es bereitet Vergnügen, in diesem Bande zu lesen, vielen bekannten Persönlichkeiten zu begegnen und an ihren kleinen und großen Sorgen teilzuhaben. Über manches Detail hat die Geschichte längst liebevoll den Mantel des Vergessens gebreitet, aber der behutsamen Auswahl des Herausgebers, der das allzu Ephemere eliminiert, ist es zu danken, wenn die Lektüre des Bandes für den Interessierten reiche Ernte trägt. Die Vielzahl der unterschiedlichen Handschriften (67 Schreiber) stellte den Herausgeber vor erhebliche Entzifferungsschwierigkeiten, die weitestgehend überwunden wurden. An bekannteren Namen begegnen unter den Schreibern Marie d'Agoult (2 Briefe), Hector Berlioz (5), Johannes Brahms (3), der einiges zur Instrumentation seines *Deutschen Requiems* anmerkt, Max Bruch (9), der sich während der Arbeit an seinem berühmten Violinkonzert „auf dem Terrain nicht sicher fühlt“ (S. 74) und ein höchst aufschlußreiches Bekenntnis zur Melodie ablegt (S. 115), Friedrich Chrysander (2), Ferdinand David (1), Robert Franz (2), Niels W. Gade (4), Emanuel Geibel (1), Charles Gounod (2), Moritz Hauptmann (1), Stephen Heller (7), Joseph Joachim (3), Hermann Levi (4), Giacomo Meyerbeer (1), Carl Reinecke (1), Clara Schumann (9), die „nur auf Erard spielt“, Julius Stockhausen (3) und Franz Wüllner (5). Es kann hier nicht die Aufgabe sein, aus der inhaltlichen Fülle einer so bunten Briefsammlung Einzelheiten herauszuheben. Dafür seien einige Anregungen erlaubt, Rezensionen, wie sie Sietz S. 87—88 ausnahmsweise aufnimmt, sollten nicht gleichwertig zwischen die Briefe gestellt, sondern im Anmerkungsstil verarbei-

tet werden. Der auf S. 56 erwähnte Dr. Josef Bacher, über den nichts Näheres ermittelt wurde, war Meyerbeers Intimus in Wien (vgl. hierzu F. Hirth, Heine-Briefe, VI, 99). Zu der Person des Frh. v. Dobjanskij (S. 136) bittet der Herausgeber um einen ergänzenden Hinweis auf Max Kalbeck, *Brahms*, II, 238. Der Benutzer dieser Edition sei noch darauf verwiesen, daß Briefe Hillers bei L. Quicherat, *Adolphe Nourrit*, Paris 1867 und in der *Svensk Tidskrift* 1930 abgedruckt sind. Heinz Becker, Hamburg

Rudolf Pohl: Die Messen des Johannes Mangon. Köln: Arno Volk-Verlag 1961. 110 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 45. Zugleich Sonderdruck aus der Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins 72, 1960).

Obwohl das uns überlieferte musikalische Werk Johannes Mangons verhältnismäßig umfangreich ist (19 Messen und mindestens 87 Motetten, Antiphonen, Magnificat, Hymnen und Passionen) und zudem ausschließlich in drei Chorbüchern der Aachener Stiftsbibliothek mitgeteilt und daher leicht zu überblicken ist, wurde bis heute über das Leben und Schaffen dieses Kleinmeisters der Lasso- und Palestrina-Generation nur wenig bekannt. Um so erfreulicher ist das in der Studie von Pohl angezeigte Bestreben, die Musikerpersönlichkeit dieses im Schatten seiner großen Zeitgenossen und abseits der eigentlichen musikalischen Zentren der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wirkenden Succentor (Musiklehrer) am Aachener Krönungsstift in das Bewußtsein der musikwissenschaftlichen Forschung zu rücken. Im ersten Abschnitt gelingt es dem Verfasser anhand verschiedener archivalischer Funde, die noch recht dunkle Biographie Mangons ein wenig zu erhellen, soweit das auf Grund der leider nur spärlichen Zeugnisse über diesen Meister noch möglich ist. Vor allem gibt Pohl einige klärende Hinweise bezüglich der Identität bzw. Nichtidentität mehrerer Musiker gleichen Namens im 16. Jahrhundert. Die Gründe, die der Verfasser für die mutmaßliche Herkunft Mangons (Lüttich) geltend macht, sind einleuchtend. Biographisch gesichert ist bis jetzt jedoch nur seine Tätigkeit in Aachen (1572–1578; wahrscheinlich schon 1567). Pohl stützt sich zum Teil auf die zahlreichen bei den Mangon-Werken zu findenden Datierungen, die, betrach-

tet man sie als Kompositionsdaten, nicht von vornherein auch die Zeit der Eintragung der Stücke in die Handschrift fixieren, was in der Studie leider nicht deutlich genug herausgearbeitet ist; „... die verhältnismäßig vielen Kompositionen der Jahre 1570 und 1571, die in dem ersten der drei Chorbücher enthalten sind und deren Papierblätter den Reichsadler und die Buchstaben ACH als Wasserzeichen tragen“ (S. 12) sprechen daher nicht unbedingt für die Anwesenheit Mangons in Aachen während dieser Jahre. Noch viel weniger deutet das „Aachener Wasserzeichen... darauf hin“, daß „die Niederschrift der drei Chorbücher über eine längere Zeit hin...“ erfolgte (S. 12). Nur eine chronologische Folge der Datierungen, nicht jedoch sprunghaft wechselnde Kompositionsdaten zeugen von einer längeren Entstehungszeit einer Handschrift. Da z. B. im Chorbuch I verhältnismäßig späte Datierungen, wie 1573 und 1577, bereits gegen Anfang bzw. in der Mitte des Manuskripts vorkommen, kann die Handschrift oder zumindest die nach diesen Datierungen folgenden Teile frühestens in den Jahren 1573 bzw. 1577 angelegt worden sein, gelingt es nicht, diese spätdatierten Werke als Nachträge zu identifizieren. Allerdings ist es auch möglich, daß die Chorbücher durch Zusammenbinden ursprünglich selbständiger Lagen entstanden sind, wofür die leergebliebenen Seiten zwischen den einzelnen Messen sprechen. Dann kann es sich — wenigstens zu einem Teil — aber auch um Schreiberdaten handeln, und wir werden nicht mit Pohl (S. 16) gezwungen anzunehmen, daß Mangon in den Jahren 1567–1573 ausschließlich Messen (Chorbuch I), von 1573 bis 1574 die Antiphonen, Hymnen etc. (Chorbuch III) und anschließend bis 1577 lediglich Motetten (Chorbuch II) — von wenigen Ausnahmen abgesehen — komponiert hat (über Datierungsprobleme s. L. Hoffmann-Erbrecht, in: *Festschrift Helmut Osthoff*, 1961).

Zu den drei Aachener Chorbüchern sind also noch einige quellenkundliche Beiträge erforderlich. Der Verfasser leistet hierzu selbst schon seinen Teil, indem er ein vollständiges, detailliertes Inhaltsverzeichnis der drei Manuskripte, die auch Werke anderer, meist niederländischer Meister enthalten, mit einer kurzen Beschreibung in seine Arbeit mit aufnimmt; ein sehr begrüßens-

werner Anhang, der diese interessanten Quellen einem größeren Kreis erschließt.

Der Hauptteil der Studie ist der stilistischen Untersuchung der 19 Messen und eines Kyrie paschale Mangons gewidmet. Jedes Stück wird hierbei für sich sehr präzise nach der formalen und satztechnischen Seite hin und hinsichtlich der in fast allen Messen praktizierten Parodietechnik anhand gut gewählter Notenbeispiele analysiert. Der niederländische Einfluß (insbesondere der der Werke des Clemens non Papa), welcher sich mit den Parodievorlagen und in der Ausführung der Stücke selbst äußert, ist deutlich herausgearbeitet. Pohl bedient sich einer überwiegend deskriptiven Betrachtungsweise, die sich in der Hauptsache auf das Werk Mangons selbst konzentriert und den Vorteil der Klarheit in der Darstellung in sich birgt. Der Nachteil dieser Methode ist jedoch auch zu spüren: So vermißt man z. B. eine die Einzelheiten eines jeden Werkes zusammenfassende Darstellung der verschiedenen Kompositionsprinzipien Mangons sowie eine mit Hilfe von Vergleichen anzustellende stärkere Einordnung dieses Meisters in seine Zeit. Der mit *Die Messen . . . im allgemeinen* überschriebene Teil (S. 17 ff.) befaßt sich im wesentlichen nur mit dem äußeren Aufbau der Messensätze und den Parodievorlagen. Vereinzelt Urteile, die auf eine Gesamtwürdigung des Kompositionsstiles und der Bedeutung einzelner Werke hinauslaufen könnten, erschöpfen sich oft in fast gleichlautend wiederholten allgemeinen Wendungen wie „Die Missa . . . ist ein gültiger (beachtlicher, bemerkenswerter) Beitrag zur Bearbeitung (Vertonung) eines Choralordinariums“ (S. 65, 68, 73). Die Gründe für diesen Mangel der an sich brauchbaren Studie liegen z. T. jedoch darin, daß man ein endgültiges Urteil über den Komponisten Mangon erst fällen kann, wenn auch sein Motettenwerk einmal untersucht sein wird, wozu die einfache Quellenlage der Werke Mangons die beste Voraussetzung bietet. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Christof Bitter: Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1961. 162 S. u. 33 Abb. (Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft. 10).

In dieser theaterwissenschaftlichen Dissertation der FU Berlin wird nicht nur der Wechsel des Aufführungsstiles von Mozarts *Don Giovanni* eingehend behandelt, sondern durch Aufdeckung neuer Quellenmaterials und durch neuartige Interpretationen der Partitur wird auch manches neue Licht auf dieses Werk und auf die Absichten Mozart geworfen; zugleich werden der Aufführungspraxis von Mozarts Opern wichtige Hinweise gegeben. Der Verfasser entdeckte eine bisher unbekanntes Kopie der autographen Partitur des *Don Giovanni*, die 1788 für eine Wiener Aufführung angefertigt war und auch später noch benutzt wurde (diese Kopie befindet sich in der Musikabteilung der ÖNB Wien, wohin sie 1918 gelangte). Der Art der handschriftlichen Striche kann man entnehmen, daß Mozart das später häufig ausgelassene Schlußsextett als wesentlichen Bestandteil des Werkes ansah, während andere Stücke wie die Arie „*Dalla sua pace*“ des Ottavio als entbehrliche Einlage zu gelten haben. Ein anderer wichtiger Nachweis betrifft die Rekonstruktion der originalen Tempi in Mozarts Opern. Da das ganze erste Finale des *Don Giovanni* in einem festen Grundtempo zu denken sei, legt der Verfasser das dominierende Menuett mit dem Grundsatz $J = 72$ allen Tempoangaben dieses Finales zugrunde und kommt zu dem recht überzeugenden Schluß, daß Mozart niemals überhitzt schnelle Tempi verwendete, wie sie im 19. Jahrhundert und später üblich wurden. Zur Stützung dieser Behauptung werden auch Nachweise über Mozarts Stilauffassung erbracht, die als zugehörig der Welt der Aufklärung und als „idealisierte Naturalismus“ bezeichnet werden muß — Maß und Maßhalten werden als Eigenarten derselben angesehen. Die späteren Übertreibungen der Darstellung dieses Werkes nach der dramatischen sowie nach der komischen Seite hin widersprachen Mozarts Auffassung.

Exakte theaterwissenschaftliche Studien werden hier durch Stil- und Geistesgeschichte ergänzt und gestützt. Im einzelnen wird eine vorzüglich fundierte Darstellung der wechselnden Auffassungen des *Don Giovanni* auf dem Theater gegeben. Aus der eigentlichen Oper wurde bald ein Singspiel mit Schauspieleinlagen (Hamburg 1789), dann eine romantische Oper — für die

letztere Deutung wurde die deutsche Übersetzung von Johann Friedrich Rochlitz (1801) im ganzen 19. Jahrhundert maßgebend. Giovanni wurde als tragischer Held dargestellt, Furienchöre (aus Voglers *Castor und Pollux*) sowie der Ausbruch eines feuer-speienden Berges eingefügt. Sehr bald wurde das Werk als Vorläufer des Musikdramas interpretiert, wobei E. T. A. Hoffmanns Don Juan-Novelle (1814) den Anstoß gab, Donna Anna als ideale Lichtgestalt und sittliches Prinzip dem Satan Don Juan gegenüberzustellen. Eine Bearbeitung Richard Wagners ist verlorengegangen, während Meyerbeers Bearbeitung den gesprochenen Dialog durch vom Streichquartett begleitete Rezitative ersetzte. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde bei der Darstellung die „Aktion“ in den Vordergrund gestellt und oft jede Einzelheit der Musik darstellungsmäßig ausgedeutet, so daß ein äußerlicher Realismus statt der von Mozart beabsichtigten Symbolik gegeben wurde. Waren die Tempi zu Beginn des 19. Jahrhunderts oft übereilt genommen worden (was der Verfasser durch Metronomangaben belegen kann), so wurden sie nun in tragischer Übersteigerung oft zu sehr verlangsamt, die Bühnenbilder wurden weiträumig gestaltet, auch orientalische Dekorationsmotive eingeführt. Unter dem Einfluß der erstarkenden Geschichts- und Musikwissenschaft suchte man seit 1887 wieder der originalen Form des Werkes nahezukommen — Giovanni wurde zum galanten Abenteurer, die Inszenierung von Ernst Possart 1896 unterstrich das „Natürliche“ (und wohl Naturalistische). In der bekanntesten Wiedergabe der Titelfigur durch Francisco d'Andrade wurden der herrische Lebensübermut und das dämonisch Erotische in den Vordergrund gestellt. Durch Kierkegaards Don Juan-Deutung wurde die „Genialität der Sinnlichkeit“ hervorgehoben und die Darstellung des Sinnlich-Triebhaften in der Zeit des deutschen Expressionismus unterstrichen (Ernst Lerts Inszenierung in Leipzig 1917). Andeutende und vereinfachende Dekorationen wurden durch Alfred Roller 1905 eingeführt, später auch von Rochus Gliese und Oskar Strnad verwendet. Durch Richard Strauss wurde das Werk als „*musikalisches Lustspiel*“ aufgefaßt, Max Slevogt unterstrich die „*barocke*“ Seite in seinen Dekorationen. Demgegenüber schuf Otto Klem-

perer 1928 eine neuartige Auffassung, die sich vom Expressionismus wie vom Neobarock abwandte und die Maß und Klarheit suchte — hierbei hätte der Verfasser auf den Aufsatz *Musik und Szene* (in *Von Neuer Musik*, Köln 1925) von Klemperers Bühnenbildner Ewald Dülberg hinweisen können (von dem sich Entwürfe noch im Privatbesitz seines Sohnes Peter Dülberg in Stuttgart befinden). Wenn der Verfasser in Klemperers Auffassung etwas pathetisch das „*Ende des bürgerlichen Zeitalters*“ sehen will, so muß darauf hingewiesen werden, daß es sich damals um einen allgemeinen Wechsel der Kunstauffassung handelte, der nicht durch ein einfaches Schlagwort zu erklären ist. Für diese „*Überwindung des Expressionismus*“ liegen noch viele andere Ursachen vor, für die auf das bekannte Buch von Emil Utitz gleichen Titels verwiesen sei.

Diese gut fundierte und auf Quellenforschung beruhende Arbeit hätte durch ein eingehenderes Literaturverzeichnis gewinnen können. Es fehlen Hinweise auf so wichtige Werke wie Paul Stefan (*Don Giovanni*, Wien 1938), Leopold Conrad (*Mozarts Dramaturgie der Oper*, Würzburg 1943), auf Charles Gounods Mozart-Buch (1890), auf die Neuausgabe von Hermann Aberts Mozart (Leipzig 1950 ff.). Ferner vermißt man ein Quellenverzeichnis der 33 Abbildungen, die dem Werk beigegeben sind. Im Anhang wird jedoch ein Verzeichnis sämtlicher bisher vorliegender deutscher Übersetzungen des *Don Giovanni* gegeben und ein umfangreicher Quellenbericht über die anfangs erwähnte neuaufgefundene Wiener Partitur angefügt. Das Buch stellt einen wichtigen Beitrag zur Mozartliteratur dar, aber auch zur umfassenden Behandlung eines theaterwissenschaftlichen Themas und nicht zuletzt für die moderne Aufführungspraxis der Mozart-Opern.

Hellmuth Christian Wolff, Leipzig

Geraldine de Courcy: *Chronology of Nicolo Paganini's Life — Chronologie von Nicolo Paganinis Leben*. Wiesbaden: R. Erdmann 1961. 80 S.

Die Idee, die genaue Chronologie von Paganinis Leben zusammenzustellen, ist sicherlich vorzüglich und schon an sich lobenswert. Jeder, der sich jemals mit dem Thema Paganini befaßt, weiß, mit wievielen Lücken und unverläßlichen Daten er hier zu tun

hatte. Die beiden bisherigen Versuche, die J. Kapp im Anhang seiner Paganini-Biographie und M. Lungonelli in der Publikation *Paganiniana* (Mailand 1953) unternommen haben, um diesen Mangel abzuschießen, können keineswegs befriedigen. Leider ist nun auch die jüngste, hier anzuzeigende Arbeit nicht restlos gelungen.

Bei einer Publikation dieser Art hat es der Rezensent nicht leicht; es ist nämlich kaum möglich, die Richtigkeit solcher Menge von Daten, Ziffern und Angaben in beschränkter Zeit ausreichend zu überprüfen. Er kann nur mehrere Stichproben machen, um die Verlässlichkeit der Angaben wenigstens teilweise zu beglaubigen. So geschah es auch in diesem Falle. Außerdem ging der Rezensent noch einen größeren zusammenhängenden Zeitabschnitt vom 16. März 1828 (Paganinis Ankunft in Wien) bis zum 14. Mai 1831 (seine Ankunft in London) Tag für Tag durch, um eine breitere Grundlage zur Besprechung zu haben.

Das Resultat dieser Teilprobe war durchaus unbefriedigend, da es zeigte, daß die Chronologie von unrichtigen Angaben wimmelt. Dies betrifft namentlich die Honorare des Künstlers. De Courcy bemühte sich offensichtlich, seine Reineinnahmen so oft wie möglich und ganz besonders in den Jahren 1828—1831 anzugeben, ihre Ziffern sind jedoch allzu oft und aus verschiedenen Gründen falsch. Mehrmals gibt sie die Reineinnahme in Florinen anstatt in Thalern (Breslau, Koblenz, Bonn, Köln, Düsseldorf, Kassel, Elberfeld) oder umgekehrt (Stuttgart) an und entstellt so wesentlich die Wirklichkeit, da 1 Preuß. Thaler $1\frac{3}{4}$ Florinen glich. Bei zehn Konzerten in Warschau (von denen das achte übrigens nicht am 30., sondern schon am 15. Juni stattfand) ersetzte sie sogar die Währungseinheit polnische Florinen durch Thaler (1 Th. glich 6 poln. Florinen!). Man kann sich leicht denken, welche Honorarziffern so entstanden sind, z. B. 8 975 Th. im ersten Konzert (in Wirklichkeit nur 1 496 Th.), ein reiner Unsinn, wenn man beispielsweise mit dem erfolgreichsten Konzert in Berlin vergleicht, das dem Künstler „nur“ 2 115 Th. errug. Bei mehreren Konzerten (Berlin, Bamberg, Mannheim, Strasbourg, Wien, Würzburg) ist die Geldwährung zwar richtig, dagegen stimmen Ziffern nicht. Die Verwirrung gipfelt bei den Konzerten in Dresden, München und Frankfurt a. M. Viele

Leser werden auch in Verlegenheit gesetzt, wenn sie in den parallelen Texten (englisch und deutsch) bei demselben Konzert zwei verschiedene Honorare finden (Paris, Warschau, Wien). Eine Reihe von Konzerten (Göttingen, Hannover, Celle, Bremen, Braunschweig, Ems, Wiesbaden, Baden) blieb ohne Angabe der Honorare, wiewohl sie im Notizbuche Paganinis eingetragen sind. Auch überrascht es unangenehm, wenn in der Reihe der Konzerte (die offensichtlich vollständig sein will) drei von denjenigen in Wien, d. h. drei von den bedeutendsten, überhaupt fehlen; ebenso fehlen die Konzerte in Lucca, September 1804 und Januar 1805, in Piacenza, Mai 1812, und mehrere andere. Und schließlich ist es — mit Rücksicht auf die so beliebten Legenden über Paganinis Geizigkeit — geradezu eine Pflicht gegenüber dem Künstler, alle seine Wohltätigkeitskonzerte als solche klar und genau zu bezeichnen (Berlin 6. April 1829, Prag 9. Dezember 1828, Paris 17. April 1831).

Auch das Resultat der wenigen Stichproben war nicht besser. Die beiden Gebäude in Karlsbad, in welchen Paganini wohnte, waren keine Hotels, sondern Privathäuser. Paganinis Sekretär in Karlsbad hieß Caccia, nicht Caccio, ebenso wie sein Neffe (wie eben der Brief vom 23. Dezember 1839 beweist, den de Courcy als Beweis erwähnt) Arena und nicht Arenò hieß. Am 4. November 1828 fand in Prag nicht die zweite, sondern die „ultima“ Operation statt, was kaum gleich ist. Am 22. Februar 1830 besuchte Paganini den Ball in der Preußischen Botschaft; die „russische“ Botschaft übernahm de Courcy von Codignola, der die Briefautographie Paganinis oft sehr lückenhaft und mit vielen Fehlern kopiert hat. Durchaus unglücklich und irrig ist die Meinung der Autorin, *Duetto amoroso* (richtig soll stehen: *Scena amorosa*) sei mit *Duetti fiorentini* identisch, da es sich um zwei verschiedene Werke handelt. Aus dem Kommentar (S. 17) geht hervor, daß de Courcy *Duetti fiorentini* mit *Duetto amoroso* (beide herausgegeben von M. Kergl) verwechselt, doch auch diese Komposition hat mit der *Scena amorosa* nichts gemeinsam. Die Mitglieder des Orchesters in Dresden (S. 37) hießen richtig: Rastrelli (also weder Röstrelli noch Castelli), Horack (nicht Acorati!), Fr. Kummer jun. (nicht Dr. Krümmmer), Wustlich (nicht Whistlich) usw. Die

Namen aus Breslau (S. 40) sind alle nicht Mitglieder des Orchesters. Köhler, Wolf und Hesse waren Pianisten, der Graf Larisch aus der bekannten Familie der Kohlbarons hat dort keinen Platz. Der Breslauer Erzbischof (dessen Name in Paganinis Notizbuch unmittelbar nach jenem von Graf Larisch steht) hat Glück gehabt, daß er noch mit heiler Haut aus diesem sonderbaren Orchester davongekommen ist.

Bei einer guten Chronologie spielt auch die Übersichtlichkeit eine wichtige Rolle. Es wäre sehr nützlich, jede Seite oben mit dem Jahr zu bezeichnen, um dem Suchenden Arbeit zu ersparen. Man darf sich auch in der chronologischen Anordnung keine Ausnahme erlauben, wie zum Beispiel auf S. 41, wo die Septemberdaten in dieser Reihenfolge erschienen: 4., 7., 14., 21., 6., 8., 16., 23., 19., 26.

Die Ausarbeitung der Paganini-Chronologie von G. de Courcy war sicherlich keine leichte Arbeit. Desto mehr ist es zu bedauern, daß das Resultat so wenig befriedigend ist. In der vorliegenden Fassung wird diese Chronologie oft mehr schaden als nützen, da zweifellos viele Benutzer ihre Angaben vertrauensvoll übernehmen werden. Es ist zu hoffen, daß eine sorgfältig korrigierte Neuauflage so bald wie möglich folgen wird.

Zdeněk Vyborný †, Jihlava

Bert Voß: August von Othegraven. Leben und Werke. Köln: Arno Volk-Verlag 1961. 163 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 49).

Zwei Abschnitte des Buches sind über das Thema Othegraven (1864—1946) hinaus lesenswert und vortrefflich unterrichtend: von den Wesensmerkmalen rheinischer Musik (S. 29 ff.) und über Wesen und Weg des Volksliedes (S. 82 ff.). Sie zeigen den aufmerksamen historischen und kulturellen Einblick, der das ganze Buch auszeichnet. Sie zeigen die Stärke des Verfassers, sich kurz zu fassen. Sie beleuchten die beiden Hauptkräfte im Leben und Wirken Othegravens, des gediegenen, hochgesinnten Menschen, des lyrisch-liederfrohen, inmitten einer breitgewordenen, strömungsreichen Musikübung immer eigenständigen Komponisten. Von den Mühen einer vieljährigen Forscher- und Sammlerarbeit in den Trümmern nach 1945 merkt man der Darstellung nicht an. Anschaulich kommen Herkunft und Lebens-

gang des schlichten, humorvollen Mannes heraus, der einer der Charakterköpfe des Kölner Konservatoriums war, der dem hochentwickelten rheinischen Männerchorgesang sein Bestes gegeben hat — und dessen Tod durch den Zusammenbruch nach dem zweiten Weltkrieg so traurig überschattet worden ist.

Anschaulich und voller Aufschlüsse sind die stilistischen Betrachtungen zum Lebenswerk, geordnet nach den (fast nur vokalen) Gattungen. Hierbei wird die erstaunlich reiche Literatur zur rheinischen Musikgeschichte fruchtbar genutzt (Bibliographie im Anhang, dabei der hervorragende Anteil der von K. G. Fellerer geleiteten Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte). Manch kluge Bemerkung von Bert Voß erhellt weite Zusammenhänge, z. B. über die künstlerische Verwandtschaft Othegravens mit Brahms und über das, was die beiden Meister vom Stammesartigen her getrennt hat. Auch die Gefahren, denen Othegraven in der „Verbürgerlichung des Musiklebens“ nicht immer entgehen konnte (Wahl der Texte, „reißerische“ Wirkungen), werden mit lobenswerter Ehrlichkeit aufgedeckt. Das Werkverzeichnis umfaßt neben den gedruckten Opera einen so großen Teil aufgestöberter Handschriften, daß der künstlerische Nachlaß doch voll erfaßt erscheint. Eine Gesamt-Übersicht der bearbeiteten Volkslieder (etwa 250, S. 88 ff.) wird der Volkslied-Forschung noch manchen guten Dienst leisten. Das Bildnis des Meisters muß man freilich woanders suchen, ein sehr sprechendes von 1924 findet sich in der MGG; und an Stelle eines mit leisem Bedauern vermißten Notenteils werden die Bände des sogenannten *Kaiserliederbuches* erste Hilfe leisten — die Kostenfrage mag manche Wünsche des Verfassers abgeschnitten haben. Auf das von Bert Voß mitaufgebaute Othegraven-Archiv im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Köln sei verwiesen. Sein im schönsten Sinne unterhaltendes Buch kann auch als klar gegliedertes Nachschlagewerk dienen für den, der sich schnell über Einzelheiten belehren will.

Kurt Stephenson, Bonn

Robert Etheridge Moore: Henry Purcell and the Restauration Theatre. Foreword by Sir Jack Westrup. London, Melbourne, Toronto: Heinemann (1961). V, 223 S., 20 Notenbeispiele, 4 Bildtafeln.

Dieses Buch, das dem Literatur- und Theaterhistoriker wie dem Musikforscher gleichermaßen dienen will, widmet sich, als erste einschlägige Veröffentlichung in Buchform, unter ebenso gewissenhafter wie kritischer Heranziehung neuester, in Deutschland z. T. kaum bekannter, wie zeitgenössischer Quellen Purcells Bühnenwerken, „works of great musical stature which, with the exception of *„Dido and Aeneas“*, are almost unknown“. Angesichts der grundlegenden Darstellungen Westrups und Dents und der reichhaltigen englischen theater- und literaturgeschichtlichen Forschungen, besonders der letzten Jahre, hat Moore nicht mehr nötig, die früheren Mißverständnisse über das Drama und die Bühnenmusik der Restaurationszeit aus dem Wege zu räumen. Nachdem im Einleitungskapitel (*Backgrounds*) knapp alles Wesentliche über den Geist des Barock und über das Barocktheater, seine Universalität, seine beiden Hauptzweige, Heroic Play und Masque, und ihre Überschneidungen, den Anteil der Musik, die szenischen Probleme, die Tradition und die Anforderungen des Publikums gesagt worden ist, kann sich der Verfasser in sechs Kapiteln an Hand von sieben der bedeutendsten und umfangreichsten Werke Purcells seiner Aufgabe widmen, „to analyse both libretto and music in the light of their theatrical intentions and affectiveness“. Die Kapitel sind meist dreifach untergeteilt. Der erste Abschnitt gibt historische und inhaltliche Übersichten, wobei fast regelmäßig unter geschickter Vergleichung und Prüfung des Materials Neues und Anregendes herauskommt. Der zweite analysiert in guter Kennerhaftigkeit — Moore lehrt englische Literaturgeschichte an der Universität Minnesota — die Musik, ihre Ausdrucksbedingtheit, -kraft und -eigenart, wobei sich nicht selten einleuchtende stilkritische Erkenntnisse ergeben. Der dritte Abschnitt bemüht sich, das behandelte Werk als jeweiligen Repräsentanten des in ihm wesenhaft hervortretenden Typus auszuweisen.

Daß die große Ausnahme von den insgesamt 51 Bühnenmusiken, die *Voloper Dido and Aeneas*, vorangeht, besonders sorgsam (auch für die französischen und italienischen Einflüsse) untersucht wird und daß, an ihr gemessen, Licht auf die Ansprüche der anderen Werke fällt, ist ebenso verständlich wie notwendig. Es folgt *King Arthur*, als „at-

tempt to create a British national opera“; das Problem der Halboper wird diskutiert, Vergleiche mit späteren Bearbeitungen folgen. Die *Fairy Queen* gilt als „apotheosis of the masque-like opera“. Moore sieht in dieser Verbindung von Shakespearischem Drama und Masque eins der wichtigsten Stücke des 17. Jahrhunderts und geht, unter Hinweisen auf die zeitgenössische Malerei und Architektur, noch auf Inszenierung und Dekoration ein. *Dioclesian* und *Bonduca*, Arrangements von „historical romances“, werden vor allem textkritisch beleuchtet, die vielen Ungereimtheiten aus der Sicht der Zeit verständlich gemacht, und auseinandergesetzt, mit welchem feinem Bühneninstinkt und psychologischer Einfühlung Purcell sie den Erfordernissen seiner Musik anzupassen wußte. Die *Indian Queen* gibt Gelegenheit, die Natur des „exotic orientalisied heroic play“ zu untersuchen, die Vorteile, die es dem Tonsetzer einbrachte, und wie er sie zu nutzen verstand. Überzeugend ist der dramaturgische Vergleich mit *Aida*. Auch im *Tempest* als Muster einer „Shakespearian adaptation“ steht die Textgeschichte und -bearbeitung obenan. Das Werk stellt, was Großartigkeit der Inszenierung anbetrißt, die höchsten Anforderungen. Hervorgehoben wird das Überwiegen des italienischen Einflusses, besonders in der Masque. In der *Conclusion* werden die historische Stellung Purcells zwischen Ende der Barockzeit und Beginn des rationalistischen Zeitalters sowie die sich daraus ergebenden Gründe für sein Zurücktreten charakterisiert; es folgen respektvolle und umsichtige Ausblicke auf Händel. Zusammenfassend wird eine Aufführung der wichtigsten und besten dieser Werke nicht in der unwirksamen Konzertsfassung, sondern in, wenn auch gekürzter, szenischer Darstellung empfohlen, die „presents the work as nearly as possible as it first appeared, with the extra advantage of modern lighting, accepting the radical differences in dramatic convention, and making an effort to understand them“ (S. 210). Moore vertraut auf das historische Verständnis des heutigen Publikums.

Das hier Skizzierte kann nur ein schwaches Bild des Reichtums dieses anregend und gut geschriebenen Buchs an neuen Kenntnissen, Gedanken und Einstellungen geben. Es füllt, auch durch das realistische Wissen des Autors um die praktischen Erfordernisse, wohl

für längere Zeit, eine längst empfundene Lücke in der Purcell-Literatur aus.

Reinhold Sietz, Köln

Hermann Grabner: Regers Harmonik. Zweite Auflage. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1961. 48 S.

Die Forderung, der Kritik durch Gegenkritik zu begegnen, kann als lästiger Zwang empfunden werden; und so hält Grabner an der These, daß Regers Harmonik „streng auf Riemanns Lehre“ beruhe (3), trotz der Einwände G. Sievers', die er nicht widerlegt, sondern ignoriert, noch immer fest. Er stützt sich auf fünf „Gesetze“ der tonalen Harmonik, die Reger seinem Unterricht am Leipziger Konservatorium zugrundelegte (3). Mit Riemann teilt Reger außer dem Dogma, daß sämtliche Akkorde auf drei Funktionen zu reduzieren seien, das Prinzip der Nebendominanten oder -subdominanten und den Gedanken, daß eine Grundtonart durch die Interpolation von Bruchstücken fremder Tonarten nicht aufgehoben werde. Fragwürdig aber ist der Begriff der „Terzverwandtschaft“; denn wenn er als „Prinzip“ (4) gelten soll, kann er nichts anderes besagen, als daß in C-dur die Akkorde A-dur und As-dur, Es-dur und E-dur nicht indirekt — als Dominante der Subdominantparallele, Parallele der Moll-Subdominante, Parallele der Moll-Tonika und Dominante der Tonika-parallel —, sondern unmittelbar auf die Tonika zu beziehen seien. „Terzverwandtschaft“ als Prinzip durchkreuzt das System der tonalen Funktionen. In einer Theorie aber, die am Begriff der indirekten Beziehung festhält, ist „Terzverwandtschaft“ ein überflüssiger Sammelname für Akkorde mit verschiedenen Funktionen, die nichts als das äußere Merkmal gemeinsam haben, in Terzabständen zur Tonika zu stehen.

„Um den harmonischen Grundgedanken eines Stückes erfassen zu können, ist es notwendig, von der großen tonalen Gliederung auszugehen . . .“ (12). Und in den Tonartdispositionen der Zyklen und einzelnen Sätze entdeckt Grabner immer „einfache“ Beziehungen; nur selten ist er gezwungen, von einer „Verschleierung der Tonalität“ zu sprechen (15). Einem Hörer aber, der nicht an das System der Funktionstheorie gewöhnt ist, dürfte es schwer fallen, in der Behauptung, die Tonarten h-moll und g-moll (12) oder c-moll und e-moll (13) seien nur durch zwei Schritte getrennt (h-D-g und

c-G-e), also nahe verwandt, seine musikalischen Erfahrungen wiederzuerkennen, und er wird kaum einen Unterschied wahrnehmen zu der entfernteren Beziehung zwischen den Tonarten c-moll und es-moll, die durch drei Schritte (c-f-b-es) getrennt sind. Doch könnte Grabner erwidern, das „unbefangene“ Hören sei ein unentwickeltes — der Anspruch der Funktionstheorie, Gesetze des musikalischen Hörens entdeckt zu haben, läßt sich weder beweisen noch widerlegen.

Andererseits zeigt sich an Grabners Analyse eines Zitats aus den Beethoven-Variationen opus 86 von Reger (19 und 22), daß die Einseitigkeit der Funktionstheorie, die Methode, fast ausschließlich den Zusammenhang der einzelnen Akkorde mit der Tonika zu berücksichtigen und die unmittelbaren Beziehungen zwischen den Akkorden zu vernachlässigen, zum Grund von Irrtümern werden kann. Grabner bestimmt die Durakkorde Ces, Fes und F in b-moll als „neapolitanischen Akkord“, Subdominante zum „neapolitanischen Akkord“ und Dominante; F-dur sei von Fes-dur durch eine harmonische Zäsur getrennt und müsse, als Beginn einer zweiten Phrase, auf b-moll, den Anfang der ersten, zurückbezogen werden. Doch wird der Dreiklang der tiefalterierten II. Stufe nur dann als „neapolitanischer Akkord“ und als Repräsentant der Subdominant-Funktion gehört, wenn die Dominante folgt; trotz des Fes-dur-Akkords, der eine angehängte Subdominante ist, muß also Ces-dur auf F-dur bezogen werden. Grabners Methode, Akkorde unabhängig vom Kontext auf die Tonika zu beziehen und den „neapolitanischen Akkord“ von der Dominante abzuschneiden, beraubt den „neapolitanischen Akkord“ seiner tonalen Funktion.

Auch die Regel, daß man Umdeutungen vermeiden und sich bemühen solle, „alles in direkte Beziehung zur Tonika, Subdominante oder Dominante zu bringen“ (22), verrät die Tendenz, den harmonischen Text in Einzelakkorde zu zerreißen, die ausschließlich durch ihren Zusammenhang mit der Tonika bestimmt sind. In der Akkordfolge C-Fis⁷-B-E⁷-a hat nach Grabner (21) der Akkord Fis⁷, als Dominante des mit G-dur terzverwandten h-moll, eine indirekte Funktion in C-dur. Doch dürfte es näherliegen, C-dur zunächst als Tonika und dann, bezogen auf Fis-dur, als „neapolitanischen Akkord“ zu hören und Fis⁷ zunächst als Do-

minante, dann aber, bezogen auf B-dur, als übermäßigen Quintsextakkord (*ges-b-des-e*).

Um zu demonstrieren, daß Regers komplizierte Harmonik auf einem Gerüst von Schwerpunkten beruhe, die tonal eng aufeinander bezogen seien, analysiert Grabner (33 ff.) das Streichquartett *Es-dur* opus 109. In der Exposition des ersten Satzes unterscheidet er sechs Themen, deren tonaler Zusammenhang mit der Grundtonart von „verblüffender Einfachheit“ sei (39). Doch veraten die Widersprüche, in die er gerät, wie kompliziert das Einfache ist: Grabner klassifiziert das zweite Thema, ohne daß es transponiert würde, zunächst (T. 14) als *c*-moll, später (T. 56) aber als *es*-moll und das dritte Thema zunächst (T. 33) als *B*-dur und später (T. 194) als *g*-moll. Den Vordersatz des dritten Themas bilden, abgesehen vom ersten Akkord, Dur-Akkorde in Ganztonabständen (*g-F-Es-Des-Es-F-G*), den Nachsatz moll-Akkorde in Ganztonabständen (*b-as-fis-e-fis-as-b*). Eine funktionale Deutung der ganzen Akkordfolge ist ausgeschlossen, und um die These, daß Regers Harmonik „streng auf Riemanns Lehre basiere“ (3) nicht preisgeben zu müssen, beschränkt sich Grabner auf eine Interpretation der Schwerpunkte. Da der Nachsatz mit einem *b*-moll-Akkord schließt, soll der Anfang des Vordersatzes, der *g*-moll-Akkord, in T. 33 als Tonikaparallele in *B*-dur gelten. In der Durchführung aber bricht das Themenzitat mit dem Schluß des Vordersatzes, dem *G*-dur-Akkord ab, und um Anfang und Ende zu verbinden, muß Grabner in T. 194 den *g*-moll-Akkord als Tonika interpretieren. Man braucht aber die Möglichkeit, daß sich das tonale Hören auf Schwerpunkte stützt, nicht zu leugnen, um andererseits sagen zu dürfen, daß eine funktionale Analyse, die durch die Abspaltung eines Vordersatzes vom Nachsatz zu einem Wechsel der Tonartbestimmung gezwungen wird, Entscheidendes an Regers Harmonik verfehlt.

Carl Dahlhaus, Kiel

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenerwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Band 5: *Ascanio in Alba*, vorgelegt von Luigi Ferdinando Tagliavini. Kassel-Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. XX, 268 S.

Dazu: Kritischer Bericht. Kassel-Basel-London-New York: Bärenreiter 1959. 100 S.

Die neue Ausgabe des *Ascanio in Alba*, die auf die Praxis in Rundfunkaufführungen und einer Gesamtaufnahme des Werkes auf Schallplatten bereits erfreulich eingewirkt hat, bringt einen gegenüber der Version in der Alten Mozart-Ausgabe zwar nicht grundsätzlich veränderten, aber doch in vielen Einzelheiten verbesserten Notentext, der den heutigen Grundsätzen und Erfahrungen musikwissenschaftlicher Quellenkritik und Editionstechnik gerecht wird; seine wichtigsten Besonderheiten sind die Einfügung der szenischen Angaben aus dem Libretto in die Partitur und der erstmalige Abdruck der (allein erhaltenen) Baßstimme des Ballo, der die beiden Teile des Werkes bei den Mailänder Aufführungen 1771 verband.

Die Quellenlage des *Ascanio* war für die Herstellung eines zuverlässigen Textes recht günstig. Dem Herausgeber standen das Autograph, eine von Mozart korrigierte Abschrift und vier weitere zeitgenössische Abschriften, außerdem die Originalausgabe des Libretto zur Verfügung. Die erstgenannte Abschrift zeigt (entgegen der vom Herausgeber nicht erwähnten Ansicht Einsteins in KV^{3a}, S. 166) zahlreiche eindeutig von Mozarts Hand stammende Ergänzungen, vor allem zur Dynamik (ein Parallellfall zu der Turiner Abschrift des *Lucio Silla*, vgl. A. Holschneider in *Mf* XV, 1962, S. 288 f.); mit Recht hat Tagliavini an solchen Stellen ihr als einer „Fassung letzter Hand“ den Vorzug vor dem Autograph gegeben. Der Kritische Bericht verzeichnet aus diesen beiden Hauptquellen sämtliche, aus den übrigen Handschriften nur die wichtigsten Lesarten. Bei der Darstellung der Quellengeschichte und des Quellenwertes hätte man sich eine ausführlichere Diskussion der merkwürdigen, eine Reduktion des Werkes bietenden Handschrift Lissabon gewünscht (die Vereinfachung der Instrumentation und die Auslassung der Nr. 1 deuten darauf hin, daß die Handschrift für eine bestimmte Aufführung geschrieben wurde; daß sie in „*Verbindung mit der verschollenen Abschrift für den Erzherzog Ferdinand*“ steht, wie Schneider-Algatzky, *Mozart-Handbuch*, S. 111, vermuten, ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil die Abschriften für das Kaiserhaus offenbar nicht für Aufführungen bestimmt waren).

Das Werk selbst zu kennzeichnen, ist hier nicht der Ort. Neuerdings ist zu seiner Cha-

rakteristik der Aufsatz von Hans Engel, *Hasses Ruggiero und Mozarts Festspiel Ascanio* (Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 29–42) zu vergleichen. Eine Ausgabe der (nach den dort gegebenen Beispielen ungewöhnlich bedeutenden) Oper Hasses wäre sehr zu wünschen.

Notentext und Kritischer Bericht der Ausgabe Tagliavinis sind so genau und zuverlässig gearbeitet, wie es bei der NMA schon dank der sehr detaillierten Vorschriften der Editionsleitung fast die Regel ist. Für die Wissenschaft ist die Ausgabe also ohne jede Einschränkung nützlich und brauchbar. Über einige editionstechnische und interpretatorische Details wird man dagegen, wie stets bei solchen Arbeiten, streiten können. Für die Praxis dürfte ein wesentliches Problem die Behandlung der Arien-Fermaten sein, die auf einzufügende Kadenzten deuten. Tagliavini schlägt im Vorwort für fast alle „klassischen“ Kadenzstellen (Triller und Fermate zu der üblichen Obersekund-Kadenzformel in der Singstimme, während das Orchester pausiert) stilistisch ausgezeichnete, kurze und hinreichend virtuose Kadenzten vor, läßt aber merkwürdigerweise die hierher gehörigen Stellen S. 128 T. 78 und S. 219 T. 75 der Partitur aus. Darüber hinaus wäre für die Praxis sicherlich eine Erwähnung der Stellen nützlich gewesen, an denen die Einfügung kleinerer Kadenzten oder kurzer „Eingänge“ zumindest möglich erscheint (S. 196 T. 20, S. 249 T. 83, vielleicht auch S. 29 T. 45, S. 35 T. 116, S. 55 T. 25 und zahlreiche ähnliche Fälle).

In der Behandlung des heiklen Problems staccato-Keil-, -Strich und -Punkt geht der Herausgeber insofern konsequent vor, als er Mozarts im Autograph ganz einheitlich gesetzte staccato-Striche ebenso einheitlich als (im Stichbild keilförmige) Striche übernimmt. Natürlich führt das bei schnellen Sechzehntelketten (Nr. 9, Ballo; Nr. 19 und öfter) zu einem Artikulationsbild, das auf die Praxis trotz aller im Vorwort geäußerten Vorbehalte leicht verwirrend wirken kann. Vielleicht wäre es besser gewesen, das staccato einheitlich in Punkte umzuschreiben, was ja, eben wegen der Einheitlichkeit der Quelle, kein unzulässiger editorischer Eingriff gewesen wäre. Dann hätte man auch die im Vorwort aufgeführten wenigen Akzentstriche als Striche beibehalten und dadurch deutlich herausheben können (bei der vom Herausgeber gewählten Lösung

müßten die Akzentstriche S. 8, 9 und 179 durch ein editorisches sf oder forte interpretiert werden, zumal die übrigen schon in den Quellen mit forte verbunden sind). Schließlich zwei kleinere Details: in der Ouvertüre wäre T. 29–30 und 94–95 eine staccato-Ergänzung nach Analogie (Viola, Violoncello/Kontrabaß) erwünscht; in Nr. 14 kann die (im Vorwort S. XIV erörterte) verschiedene Artikulation der Parallelstellen T. 24 und 87 in der Violine I kaum kompositorischer Absicht entspringen und sollte nach der Singstimme bzw. nach T. 87 vereinheitlicht werden.

Nochmals sei betont, daß es sich hier um Probleme der Aufführungspraxis handelt. Die wissenschaftliche Zuverlässigkeit der schönen Ausgabe steht außer jedem Zweifel.

Ludwig Finscher, Kiel

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 6: Musik zu Schauspielen, Pantomimen und Balletten. Band 1: Chöre und Zwischenaktmusiken zu Thamos, König in Ägypten, vorgelegt von Harald Heckmann. Kassel und Basel: Bärenreiter-Verlag 1956. XIV, 233 S.

Dazu: Kritischer Bericht. Kassel–Basel–London–New York: Bärenreiter [1958]. 35 S.

Die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Musik zu Geblers *Thamos* gehört noch immer zu den unklarsten Kapiteln der Mozartforschung. Auch die vorliegende Ausgabe und die Forschungen Alfred Orels, die der Herausgeber für den Kritischen Bericht noch auswerten konnte, können nicht alle Fragen beantworten. Das liegt einmal vor allem daran, daß Mozart sein Werk in mehreren Arbeitsstadien und in zwei Fassungen komponiert hat und außerdem an der späteren Parodierung einzelner Teile vielleicht nicht unbeteiligt gewesen ist, zum anderen daran, daß Geblers „heroisches Drama“ ein Kassenschlager war und von Reisetruppen sehr oft, teils mit Mozarts Komposition, teils aber auch mit anderen Bühnenmusiken gespielt wurde, von denen die ursprüngliche von Johann Tobias Sattler (durch Gluck korrigiert) wenigstens dem Namen nach bekannt, vielleicht auch identisch mit den bei Simrock unter Mozarts Namen gedruckten zwei Chören ist; schließlich dar-

an, daß Mozarts *Thamos*-Musik (mit der Symphonie KV 184 als Ouvertüre) für ein anderes Modestück der Zeit, Plümicke *Lanassa*, adaptiert worden ist.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, den Hypothesen Heckmanns und Orels eigene Vermutungen gegenüberzustellen; auf die Ausführungen Hellmut Federhofers zu den parodierten Chören (Mozart-Jahrbuch 1960/61, S. 49 f.) und auf die zusammenfassende Darstellung in Schneider-Algatzys *Mozart-Handbuch* S. 115 sei wenigstens hingewiesen. Einige Details: die von Otto Bacher entdeckte und (ZfMw VIII, 1925/26, S. 226 bis 230) beschriebene Frankfurter Handschrift der *Lanassa*-Musik könnte vielleicht Fingerzeige für Mozarts Anteil an dieser Umarbeitung liefern (sie scheint verschollen zu sein; jedenfalls machen weder Heckmann noch Hermann Beck [NMA, Sinfonien Bd. 4, Kritischer Bericht] Angaben über ihren Verbleib): ist es schon eigenartig, daß die *Thamos*-Musik keine Ouvertüre hat, so ist es doppelt merkwürdig, wie gut KV 184 als einzige Salzburger Symphonie mit großer Bläserbesetzung sich als solche Ouvertüre eignet. Die von Heckmann (Notenband S. VII) erwähnte Bemerkung bei Haas, als Ouvertüre zu *Lanassa* sei KV 364 benutzt worden, dürfte übrigens auf die falschen Angaben Bachers (a. a. O., S. 226 f.) zurückgehen.

Die Schwierigkeiten bei der Interpretation und Datierung des Melodram (Nr. 4 der Partitur) scheinen mir nicht unüberwindlich zu sein. Entgegen Orels Ansicht halte ich den Satz für ein echtes Melodram, das Bendas Werken vor allem in der formalen Anlage ebenso auffallend ähnelt, wie es den echten Zwischenakt-Nummern des *Thamos* unähnlich ist (Leopold Mozarts Text-Eintragungen in das Autograph sind sicherlich nicht nur quasi-programmatische oder dramatische Erläuterungen — dafür weichen sie, worauf auch Heckmann im Kritischen Bericht S. a/4 hinweist, von den zweifellos rein programmatisch-erläuternden Eintragungen Leopold Mozarts an anderen Stellen des Werkes zu sehr ab). Zudem ist der Schluß, daß der Satz entweder 1775 komponiert, dann aber kein Melodram, oder aber ein Melodram, dann aber erst 1779 geschrieben sei, weil Mozart diese Kompositionsform erst 1778 in Mannheim kennengelernt habe,

nicht zwingend. In seinem Brief vom 12. November 1778, auf den sich diese Argumentation stützt, spricht Mozart ausdrücklich von großen, eine ganze dramatische Handlung umfassenden Kompositionen, nicht von kurzen Einlagen in eine Schauspielmusik; außerdem sagt er, „*ich bildete mir immer ein so was würde keinen Effect machen*“ — er scheint also „so was“ schon gekannt, nur damals noch nicht als ganzes „Mono-“ oder „Duodrama“ auf der Bühne gesehen gehabt zu haben. Von Bendas *Medea* (uraufgeführt am 1. Mai 1775) kann er im Winter 1775/76 durchaus schon eine (wie auch immer geartete und übermittelte) Kenntnis gehabt haben. Doch wie dem auch sei: zur Geschichte der *Thamos*-Musik ist noch manche Arbeit zu leisten. Vielleicht werden genaue Schrift-Studien zur Datierung des Autographs und eine Untersuchung der bei Simrock erschienenen *Thamos*-Chöre (waren vielleicht sie es, die bei der Salzburger Aufführung am 3. Januar 1776 verwendet wurden?) am ehesten weiterhelfen.

Wie notwendig die NMA und wie groß ihr Fortschritt gegenüber der Alten Mozart-Ausgabe ist, wird an kaum einem der bisher erschienenen Bände so deutlich wie an Heckmanns *Thamos*-Edition. Zum ersten Male werden hier die erste Fassung der beiden großen Chöre, der vollständige Text des Dramas und als Anhang die späteren Parodietexte mitgeteilt; das Verhältnis Tutti-Soli in den Chören ist überzeugend geklärt, zahlreiche Einzelheiten sind besser und konsequenter als in der AMA gestaltet, und die Interpretation der staccato-Zeichen ist so quellentreu wie nötig und so musikalisch wie möglich. Der Nötentext der 2. Fassung ist nach dem Autograph gearbeitet; die 1. Fassung der Chöre ist leider nur in einer schlechten Abschrift erhalten, die keinen zuverlässigen Text bietet (Nr. 6a, T. 39—40 mit der unmöglichen Deklamation „*von des Mittágs*“ ist offenbar korrumpiert).

Die Ausgabe ist bis auf kleine Versehen, die bei jeder Benutzung der Partitur leicht korrigiert werden können, durchaus zuverlässig; der vielleicht etwas knappe Kritische Bericht gibt exakte Auskunft. Der Wissenschaft ist mit dieser Edition eins der bedeutendsten und eigenartigsten Frühwerke Mozarts wiedergewonnen. Zu hoffen bleibt nur, daß sich auch die Praxis dieser Musik annehme. Ludwig Finscher, Kiel

Johann Walter: Sämtliche Werke, herausgegeben von Otto Schröder. Fünfter Band: *Cantiones septem vocum* (1544) 1545; *Magnificat octo tonorum quatuor, quinque et sex vocibus*, Jenae 1557. Kassel-Basel und St. Louis: Bärenreiter-Verlag und Concordia Publishing House 1961. VIII, 114 S.

Nach sechsjähriger Pause erschien wieder einmal ein Band der von dem 1946 verstorbenen Torgauer Gymnasialprofessor Otto Schröder im Manuskript fast abgeschlossenen, sechsbändig geplanten Gesamtausgabe der Werke Johann Walters, des vielberufenen „evangelischen Urkantors“. Der Band zählt als fünfter; man darf hoffen, daß der vierte und sechste nunmehr in schnellerer Folge erscheinen.

Seit dem zweiten Bande steht über dem Impressum der bescheidene Hinweis: „Für Otto Schröder † besorgt von seinem Mitarbeiter Max Schneider.“ In der Tat hat Schneider das Manuskript seines Freundes, soweit wir sehen, nahezu unverändert gelassen. Diese Ehrfurcht ist menschlich über Kritik erhaben. Indessen sind so manche Mängel konserviert worden, die man im wissenschaftlichen Interesse bedauern muß. So geht die Ausgabe einsam abseits der übrigen Walterforschung ihren Weg. Das zeigt sich auch im vorliegenden Bande. Nur Kades „Lutherkodex“ (1871) ist gelegentlich erwähnt, aber sogar Gurlitts und Gerhardtts grundlegende Arbeiten werden mit Schweigen übergangen (vgl. bereits Brennecke zu Bd. 1—3 in *Mf X*, 1957, 199 ff.). Das biographisch-chronologische Material ist unzureichend erschlossen, Vorhandenes kaum irgendwo belegt. Schröders Verdienst liegt im wesentlichen in einer fleißigen und gewissenhaften Spartierung der Werke seines großen Torgauer Vorgängers.

Der siebenstimmige 118. (deutsch 119.) Psalm „*Beati immaculati*“ wurde nach Auskunft einer (jetzt verschollenen) Torgauer Chronik zur Einweihung des ersten protestantischen Kirchbaues, der Kapelle auf Schloß Hartenfels zu Torgau, komponiert, die am 15. Oktober 1544 Martin Luther in Anwesenheit des Kurfürsten und Melancthons durch eine Predigt über das Sonntagsevangelium Lk. 14, 1—11 vornahm. Walters Auswahl knüpft an den Introitusvers (lat. Ps. 118 V. 1) an (was Schröder verschweigt). Vgl. Lossius 1553. Die komposi-

torische Anlage ist so (vgl., auch zum Folgenden, meine Dissertation *Johann Walters Cantiones latinae*, Diss. phil. Tübingen 1960): Den Kern bilden vier Tenöre im Kanon der Prim und mit dem Text des Psalms. Sie werden umgeben von zwei Huldigungsstimmen: der Baß feiert Luther und „Melancthon“ (sic!) auf den Tönen *c* und *g*, der Alt preist Kurfürst Johann Friedrich den Großmütigen auf dem einen durchgehaltenen Ton *g'*. Die Huldigungstexte wiederholen sich ständig, wobei es im Alt zu Überschneidungen mit den Psalm-Partes kommt. Als Füllstimme tritt ein freier psalmtextierter Diskant hinzu.

Der andere Psalm 120 (deutsch 121, alle Verse) ist analog aufgebaut; nur daß hier Alt und Baß mit poetischen Psalmphrasen (wohl von Walter) textiert sind (im Baß bezeugt ein Akrostichon Walters Autorschaft). Der sekundäre Charakter dieser Psalmotette ist damit deutlich.

Auf Grund einer Ähnlichkeit mit der Anlage von Dufays bekanntem *Gloria ad modum tubae* wollen Schröder (Vorwort) und übrigens auch H. J. Moser (*Musikgeschichte in 100 Lebensbildern*, 1952, S. 94 f.) auf direkten Einfluß des Burgunders in Torgau noch 1544 schließen. Dies ist ebenso abwegig wie unnötig, da die von Gurlitt (Luther-Jahrbuch 1933, S. 53, Anm. 2) als direktes Vorbild wahrscheinlich gemachte Chanson Josquins alle wesentlichen Merkmale bereits enthält: Kanon, Orgelpunkt und ostante Baßquinten.

Walter schuf sich aus Elementen des traditionsreichen Rundkanons eine spezifisch psalmodische Kanonform, Zehn Verse aus Ps. 118 (119) werden auf fünf Parties verteilt. Jede ist nach dem für Walter auch sonst wichtigen Prinzip der Ausschnittwiederholung (Anfang und Ende eines wiederholten Abschnitts variieren) im zweifachen Parallelismus membrorum gebaut: *a' b b'*. In Pars IV und den Parties I—VII des anderen Psalms „*Levavi oculos*“ ist dies Grundprinzip kunstvoll-mannigfaltig erweitert, während es in Pars VIII und IX von „*Levavi*“ nicht vorzuliegen scheint. Dieser zweite Psalm (mit Ps. 145 [146] V. 2 als doxologischem Schluß) weist jeder Pars einen Vers zu, die Halbverse werden wiederholt.

Unter diesem konstruktiven Bemühen hat die Inspiration durch den Text gelitten: bewährte Handwerksrezepte regieren. Als Walter sich dann später erfolgreicher

in einer großen psalmodischen Form versuchte, da ließ er sich vom Text unmittelbar zur Freiheit souveräner Mannigfaltigkeit in der C. f.-Bearbeitung der altherwürdigen Modelltöne führen (Magnificat).

Als Walter das Magnificat im 6. Ton am 30. 3. 1554 an Herzog Christoph von Württemberg sandte (MfM 31, 1899, S. 12 f.), waren sämtliche acht Kompositionen zwar noch ungedruckt, aber fertig komponiert. Dieser Umstand bleibt Vorwort S. VIII mindestens unklar. Noch bedauerlicher ist, daß dort eine „*unten folgende Vorrede*“ versprochen wird, von der dann nur der freigelassene Raum zu erblicken ist: sie wurde ganz einfach vergessen! Man bleibt also weiter auf die Kostprobe bei Gurliitt a. a. O. S. 72 angewiesen, bis Bd. 6 hoffentlich das Versäumte nachholt. Übrigens polyphoniert Walter nur die geradzahligen Verse (entsprechend allgemeinem Brauch) und setzt chorale Ergänzung der übrigen wie auch der Antiphonen voraus (auch darauf hätte die Ausgabe hinweisen müssen). Nr. 5, 7 und 8 vertonen das „*Gloria patri*“ ganz.

Dem Urteil, „*daß Johann Walter diese Magnificat mit besonderer Liebe ausgearbeitet und in ihnen den Gipfel seiner Kunst erstiegen hat*“ (S. VIII), kann man vorbehaltlos zustimmen. Seiner mit zunehmendem Alter immer starrerem Haltung in der Theologie steht ein unbefangeneres Verhältnis zum Cantus firmus gegenüber. Durchimitation und figurale Verhüllung gewinnen an Bedeutung. Wie schon früher gelegentlich, kombiniert Walter häufig quodlibetartig mit einem anderen Psalmton, ja in den Gloria-Sätzen der Nr. 8 sogar mit dem Introitus des Trinitatisfestes (auch hierauf macht die Ausgabe nicht aufmerksam!). Wie im Gesamtwerk Walters, spielt ferner der C. f.-Kanon eine große Rolle. Der Reichtum individuell gestalteter Sätze kann hier nicht beschrieben werden. Diese Magnificat verdienen wirklich eine Chorausgabe, da sie eine Wiederaufführung lohnen würden.

Zur Edition hat Brennecke a. a. O. bereits Notwendiges gesagt. Die unverkürzte Übertragung ist mißverständlich, man gewöhnt sich freilich schnell daran, weniger an die Darstellung der Ligaturen durch Legatobögen — als wenn das andere nicht oder weniger legato zu singen sei! Klar lokalisierte cantus firmi sollten bezeichnet werden, ebenso C. f.-Kombinationen. Die origi-

nalens Messurangaben müßten eine klare moderne Interpretation erfahren (vgl. z. B. S. 99). Zu den Akzidentien: Diskantklauseln verlangen m. E. immer die Leittonschärfung, wenn nicht bereits ein Leitton nach unten (b-rotundum) erklingt, also auch bei Trugschlüssen (S. 96 Mensur 18) und Simultan-Querständen (S. 94 M. 23 Tenor).

Einzelkorrekturen: S. 7 f. M. 17 f. Ten. (IV) eine Terz höher; S. 26. M. 26 Ten. (IV) 1. Note *e'*; S. 70 M. 23 Alt 4. Note Minima; S. 106 M. 14 Baß 2. Note *c*. Augmentationspunkt setzen; S. 96 M. 25 2. Disk. 1. Note; streichen: S. 11 M. 13 Ten. (I) 3. Note. Akzidenz setzen; S. 97 M. 39 2. Ten. 1. Note; streichen: S. 83 M. 9 Disk. 4. Note. Zum Text: S. 4 M. 22 Alt (Saxo-) *num*; S. 6 M. 27 Ten. (II). -*u*- streichen; S. 8 M. 19—25 „*in semita*“, nicht „*in semitam*“ (Walter stimmt hierin mit Urtext, Luther und der vatikanischen Version von 1945 gegen die klementinische Vulgata überein); S. 11 M. 11 Ten. (III) Komma vor „*cum*“; S. 14 M. 26 Ten. (IV) „*et*“; S. 22 M. 25 Ten. (III) und M. 27 Ten. (IV) Textsilbe unter Note *a*.

Zum Revisionsbericht: S. 109; der Druck des 1. Psalms ist m. W. überhaupt nicht datiert. S. 113: daß Walter der Verfasser der asklepiadeischen Strophen im Gothaer Chorbuch ist, bleibt unbewiesen. Man sollte übrigens nach Seiten und Mensuren zitieren! Die Konjekturen zu „*Pars I, Takt 12*“ bleibt dunkel.

Wir sind dankbar, daß diese im Lebenswerk Walters besonders markanten Kompositionen nunmehr im Neudruck vorliegen, und sehen dem Erscheinen des 4. Bandes mit vermehrter Spannung entgegen.

Joachim Stalman, Bremke b. Göttingen

Airs de Cour pour voix et luth (1603—1643), hrsg. von André Verchaly. Paris: Heugel et Cie 1961. LXXI, 209 S. (Publications de la Société française de musicologie. 1^{re} série. Tome XVI).

Diese lang erwartete Ausgabe füllt eine große Lücke in der französischen Musikgeschichte aus. Während ähnliche Sammlungen von englischen Airs sowie von deutschen Continuo-Liedern schon seit vielen Jahren vorliegen, fehlte eine repräsentative Auswahl aus dem französischen Sprachgebiet. Zwar hatte Peter Warlock 1926 vierundzwanzig Airs in einer nicht ganz zuverlässigen

sigen Übertragung ohne Tabulatur veröffentlicht, aber damit war die geschichtliche und künstlerische Bedeutung der Gattung keineswegs ans Licht gebracht. Verchallys Kritische Ausgabe erfüllt dagegen alle Bedingungen, die man einer derartigen Arbeit stellen darf. Aus der Fülle der Quellen — mehr als tausend *Airs* erschienen zwischen 1603 und 1643 — wurden neunzig Kompositionen ausgewählt, welche deutlich der Entwicklung des französischen Lautenliedes im 17. Jahrhundert entsprechen. Zusammen mit der schon seit langem bekannten Auswahl aus dem Repertoire der vorhergehenden Periode (*Chansons au luth et Airs de cour français du XVIIe siècle*, hrsg. von L. de la Laurencie, A. Mairy und G. Thibault als Band IV/V derselben Reihe) verfügt die Forschung jetzt über ein reiches Material, das sich auf mehr als ein Jahrhundert ausdehnt.

Bekanntlich hat in Frankreich die Lautenbegleitung sich länger als irgendwo anders im Lied behauptet. Dazu kommen noch weitere konservative Züge. Nur wenig *Airs* werden unmittelbar für eine Singstimme verfaßt; die ursprüngliche Gestalt ist meistens ein homophoner Satz für vier oder fünf Singstimmen. So erklärt es sich teilweise, daß, im Gegensatz zu zeitgenössischen Sologesängen in anderen Ländern, aus dem *Air de cour* kein individueller Geist spricht. Die italienische Reform, die schon durch Caccinis Pariser Aufenthalt genügend bekannt war, wurde bewußt abgelehnt. Statt affektiver Wortwiederholungen und textbedingter Ornamentik weist das französische Lied verschiedene abstrakt-musikalische Züge auf. Die Form ist fast ausschließlich strophisch. Textworte werden nur selten wiederholt, und die vokalen Verzerrungen dienen nicht der Ausdrucksverstärkung des Gedichts, sondern sind bloß charakteristisch für einen nationalen Singstil. Viele Ornamente stehen nur in der pseudo-monodischen Fassung und wurden also von dem Bearbeiter (Gabriel Bataille) hinzugefügt. Auch die Praxis der *Double* weist auf eine abstrakte, fast instrumentale Variationskunst hin, wobei der Text an sich kaum eine Rolle spielt. Die obligate Strophenform erklärt sich aus den historischen Quellen des *Air de cour*: der volkstümlichen *Vau (voix) de ville* und der humanistischen *Chanson mesurée à l'antique*. Obwohl diese Gattungen aus verschiedenen, ja sogar gesellschaftlich entgegengesetzten

Sphären stammen, schenken sie beide dem *Air de cour* ihre schematische Struktur. Sogar die *Récits*, aus denen sich später das französische Rezitativ entwickelt, sind immer strophisch komponiert. Der tiefgehende Einfluß des *Air mesuré* zeigt sich in dem Fehlen einer regelmäßigen musikalischen Metrik (Taktstriche wurden nur am Ende jeder Verszeile notiert). Einigen *Airs de cour* von Mauduit und Guéron liegen sogar authentische *Vers mesurés* zugrunde.

Die Entwicklung der Gattung wird durch Verchallys chronologisch geordnete Auswahl deutlich ans Licht gestellt. Im Anfang war das *Air de cour* das Kollektiv für verschiedene Liedtypen, wie z. B. *Vaudevilles*, *Chansons à danser*, *Airs à boire*, *Airs mesurés*, *Récits*, *Dialogues* usw. Pierre Guéron, dessen *Airs* bestimmte dramatische Züge aufweisen — aber wie weit ist er von der zeitgenössischen italienischen Dramatik entfernt! — ist die wichtigste Figur des ersten Jahrhundertviertels. Seine Kompositionen sind denn auch am häufigsten in den sechs Büchern des Gabriel Bataille vertreten. Der Stil seines Schwiegersohns und Nachfolgers Antoine Boësset scheint rein musikalisch raffinierter. Der Charakter seiner *Airs* ist ausgesprochen lyrisch und gilt in gleichem Maße für die Lieder seines bedeutenden Zeitgenossen Etienne Moulinié. Die tanzhaften und *vaudeville*-artigen *Chansons* verschwinden allmählich aus dem Repertoire. Das *Air de cour* wird das präzise Erzeugnis einer reinen Hofkultur. Nach 1630 macht sich ein bescheidener italienischer Einfluß merkbar, und zwar vornehmlich in der Begleitung, die die Gestalt eines ausgesetzten Generalbasses annimmt. Jedoch dauert es bis in die Mitte der vierziger Jahre, bevor die Continuo-Praxis in Frankreich festen Fuß faßt. Damit ist eine wichtige Epoche zu Ende, in der das französische Lied weit über die Landesgrenzen hinaus seinen Weg bis in die Sammlungen von Robert Dowland, Heinrich Albert und Gabriel Voigtländer findet.

André Verchally beschäftigt sich schon seit vielen Jahren mit dem *Air de cour* und bereitet eine umfangreiche Arbeit über die Gattung vor. Es ist besonders erfreulich, daß er diese wertvolle Ausgabe vorher veröffentlicht hat, damit man später seine Forschungsergebnisse an den Quellen prüfen kann. Editionstechnisch bleibt kaum etwas zu wünschen übrig. Die historische Einfüh-

rung, sowie die ausführlichen Kommentare zu den Liedern zeigen nicht nur eine gediegene musikwissenschaftliche, sondern auch eine bewundernswerte literarische Bildung, wie sie charakteristisch für die französische Musikwissenschaft ist.

Frits Noske, Amsterdam

Poèmes de Donne, Herbert et Crashaw mis en musique par leurs contemporains. Hrsg. von John Cutts, André Souris und Jean Jacquot. Paris: Editions du Centre National de la Recherche Scientifique 1961. XX, 26 S.

Diese kleine Sammlung enthält Vertonungen von Gedichten der sogenannten englischen Metaphysiker aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Anzahl ist auffallend gering: insgesamt zehn Lieder. Sieben davon sind auf Texte von John Donne komponiert; außerdem ist Richard Crashaw mit zwei Gedichten, George Herbert nur mit einem vertreten. Übrigens hat Vincent Duckles in seinem Kölner Referat (Kongreßbericht 1958 der I. G. M. W.) noch weitere vertonte Gedichte erwähnt, deren Autorschaft jedoch Donne nur zugeschrieben wird. Diese sind hier nicht aufgenommen; auch fehlen die dreistimmigen Herbert-Lieder von John Jenkins (ebenfalls von Duckles besprochen, *The Musical Quarterly* XLVIII, 1962, S. 461 ff.). Zweifellos ist vieles verlorengegangen. George Herbert ist, ebenso wie sein Bruder Edward, Lord of Cherbury, auf dem Gebiet der Musik schöpferisch tätig gewesen, und es ist kaum anzunehmen, daß er seine eigenen Gedichte unvertonnt gelassen hat. Auch ist es sehr wohl möglich, daß Constantijn Huygens, ebenfalls ein „nobile dilettante“, seine holländischen Übersetzungen von Donnes Sonetten in Musik gesetzt hat.

Sämtliche Lieder sind für eine Solostimme mit Lautenbegleitung geschrieben, teilweise in Tabulatur, teilweise mit unbeziffertem Baß. Die Komponisten sind Giovanni Cooperario (John Cooper), Alfonso Ferrabosco, John Wilson, William Corkine, John Hilton und Anonymi. Einige Stücke stehen stilistisch der Elisabethanischen Epoche noch ziemlich nahe, z. B. Corkines *Break of Day* (Donne). Andere dagegen übertragen die mystisch-ekstatische Stimmung der Poesie auf die Musik. Die Ausgabe bietet manches interessante Detail. Eine anonyme Vertonung von

„*Dearest love I doe not goe*“ (Donne) erscheint in zwei Fassungen, die erste ohne Verzierungen, die zweite diminuiert. Instrukтив ist ein Vergleich der Nummern IV und V, Donnes *Expiration* in Musik gesetzt von Ferrabosco und einem Anonymus; letzterer ist durchaus moderner in seiner deklamatorischen Auffassung des Textwortes.

Wie verschiedene frühere Ausgaben des C.N.R.S., so ist auch diese die Frucht internationaler Zusammenarbeit. John Cutts (England) sammelte die Quellen, Jean Jacquot (Frankreich) schrieb eine wichtige historisch-literarische Einführung, und André Souris (Belgien) besorgte die Übertragung der Tabulaturen (welche auch in ihrer Originalgestalt abgedruckt sind) sowie die Aussetzung der Generalbässe. Diese sind nicht, wie üblich, für das Cembalo bestimmt, sondern für die Laute. Souris' Aussetzungen zeugen von einer vorzüglichen Kenntnis des Lautenidioms. Vielleicht wünschte man sich in den beiden Liedern von John Wilson etwas mehr „Extravaganza“, in Übereinstimmung mit dem sehr persönlichen Stil dieses Komponisten; andererseits kann man vom Herausgeber kaum verlangen, daß er den Rahmen des Zeitstils überschreitet. Schließlich ist jede historische Rekonstruktion in ihrer Aufgabe beschränkt.

Im allgemeinen empfiehlt es sich nicht, das Werk einer kleinen Dichtergruppe zum Ausgangspunkt musikhistorischer Publikationen zu machen. In diesem Fall aber gewinnt die Musikwissenschaft dabei. Eine Anzahl von höchstinteressanten Liedern, welche ohne diesen Anlaß wahrscheinlich unbekannt geblieben wären, wird hier der Forschung und der Praxis erschlossen.

Frits Noske, Amsterdam

Wilhelm Friedemann Bach: Solokonzert G-dur. Johann Wilhelm Häßler: Zwei leichte Klaviersonaten [Es, F], Zwei leichte Klaviersonaten. Neue Folge [F, a]. Zwei leichte Klaviersonaten. Dritte Folge [C, B]. Johann Gottfried Mützel: Sonate B-dur mit sechs Variationen. Sämtlich hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Lippstadt: Verlag Kistner & Siegel (1960, 1960, 1960, 1961, 1961). 14 21, 26, 11, 20 S. (Organum. Fünfte Reihe: Klaviermusik. 27, 26, 28, 30, 29).

Die fünfte, von Hans Albrecht ins Leben gerufene Reihe des *Organum* kann nach

nicht mehr als zwölf Jahren schon eine stattliche Anzahl von Heften vorweisen, die ebenso wertvolle wie unbekannte Werke für die Praxis aus der Forschung heraus wiedergewonnen haben. Um was es den Herausgebern. Lothar Hoffmann-Erbrecht wie seinen Vorgängern Max Seiffert und Hans Albrecht, hier geht, das hat Albrecht seinerzeit so formuliert: „*Kein Anschauungsmaterial zur Geschichte der Klaviermusik zu veröffentlichen, sondern aus der schier unerschöpflichen Literatur solche Werke auszuwählen, die auch in unseren Tagen noch mit Freude und Gewinn musiziert werden können.*“ Gerade bei der Prüfung und Auslese des aufzunehmenden Materials, wo strengste Maßstäbe ohnehin geboten scheinen, ist dieser Grundsatz stets verpflichtend geblieben; er trifft auch auf fünf neue Hefte dieser Reihe zu, die, von einem speziellen Kenner der Musik des 18. Jahrhunderts ausgewählt und publiziert, im folgenden kurz anzuzeigen sind.

Mit einem bisher noch nicht neugedrucktten Opus ist Wilhelm Friedemann Bach hier vertreten: mit dem anonym überlieferten, dem Manuskript P 365 der Deutschen Staatsbibliothek entnommenen *Solo-Konzert G-dur*, dessen Entstehungsjahr nicht feststeht, dessen Mittelsatz der Komponist jedoch später in doppeltem Sinne wieder verwendet hat (Fantasie c-moll von 1784; Hochzeitslied „*Herz, mein Herz*“). Musikalisch ist vielleicht dieses e-moll-Andante das Kernstück des Ganzen; vom Prinzip des Konzertierens aus sollte jedoch der erste Satz (Allegro non troppo) das stärkste Interesse erregen. Das Vorbild des Vaters Johann Sebastian schimmert recht deutlich durch, der ja mit seinem *Italienischen Konzert* Ähnliches erstrebt und im strengeren Stile Unvergleichliches erreicht hat.

„*Blose Klaviersonaten werde ich nicht so viel mehr schreiben*“, äußert Johann Wilhelm Häbeler 1786 am Schluß seiner von Willi Kahl wiederveröffentlichten Selbstbiographie, „*da ich von allen Seiten zu grössern Werken aufgefordert werde. Hinreisender Drang zur Komposition nöthigte mich zu schreiben; aber ich muß aufrichtig gestehen, daß alle meine vorigen Arbeiten blos Produkte zerstreuter Augenblicke sind.*“ Eben den gleichen Jahren entstammten jene vier Sammlungen leichter Klaviersonaten, aus deren Fülle Hoffmann-Erbrecht sechs Stücke ediert hat. Es ist unbedingt ein Ver-

dienst, hier wiederum auf das Phänomen Häbeler aufmerksam gemacht zu haben, von dem bislang nur wenig im Neudruck zugänglich ist und dessen Musik keineswegs so nebensächlich ist, wie es die obige Selbstkritik in wohl nicht ganz echter Bescheidenheit meint. „Leicht“ heißen die Sonaten Häblers hauptsächlich deswegen, weil er damit — aus pädagogischer Absicht und aus Gründen des kaufmännischen Absatzes — möglichst viele Klavierspieler und Dilettanten ansprechen will. So sind seine Sonaten zwar nicht überall hochoriginell, ihre Erfindung jedoch ist stets von einem untrüglich guten Geschmack diktiert. Harmonisch und vor allem dynamisch sind sie außergewöhnlich abwechslungsreich; interessant auch der Versuch, für die formale Konzeption gelegentlich eine stichhaltige, kontrastierende Zweisätzigkeit der Gesamtanlage zu entwickeln (so in den beiden Sonaten des Heftes 30). Über Johann Christian Kittel gewissermaßen ein Enkelschüler Johann Sebastian Bachs, hat er sich auch den Einflüssen Carl Philipp Emanuel Bachs, Haydns und Mozarts geöffnet, freilich ohne ihnen zu erliegen. Die Naivität des Ausdrucks ist gewiß ein Zeichen jener Epoche, aber es muß gesagt werden, daß dabei Häblers Musik niemals ins Primitive absinkt. Kontrapunktisch-imitatorisches geistert wieder und wieder durch die Sätze, deren Aufeinanderfolge immer aufs neue Überraschungen bereitet hält; erfrischend unschematisch verfährt der Komponist auch in der Wahl seiner Haupttempi und Tonarten, wobei er die Mollregion keineswegs vernachlässigt. Es bleibt noch genügend übrig an spezifisch persönlicher Wirkung, wofür als besonders gelungene Beispiele nur die a-moll-Sonate aus Heft 28 und das herrliche es-moll-Andante aus Heft 26 (Mittelsatz aus der Sonate in Es-dur) stehen mögen. Bei alledem war Häbeler ein durchaus unproblematischer Charakter, dem das Komponieren kein allzu großes Kopfzerbrechen gemacht haben kann.

Ganz anders verhielt es sich mit Johann Gottfried Mützel, dem grüblerischen und schwermütigen Menschen; „*bey mir ist manches*“, so schrieb er an einen Freund, „*das bey guter Laune und bey heitern Stunden entworfen, nur bloß der Anlage nach vorhanden, und wartet auf eine glückliche Disposition des Geistes, um weiter ausgearbeitet zu werden, weil ich nicht gerne*

arbeite, wenn der Geist nicht dazu aufgelegt ist“. Dieser Anschauung gemäß kann das von ihm hinterlassene Gesamtwerk nicht allzu umfangreich sein, aber dafür ist das, was er geschrieben hat, fast immer von hohem Niveau. So auch die nach dem in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin aufbewahrten Autograph hier erstmalig publizierte Sonate, die Hoffmann-Erbrecht wohl mit Recht zu Mühels späten Werken rechnet. Sie ist jedenfalls eine Schöpfung absoluter Reife: der schöne, aus einem Thema herausgesponnene 1. Satz (*Allegro moderato e cantabile*) mit seinen immer wesentlich bleibenden Manieren und Passagen wird an Bedeutung noch überboten von dem abschließenden 2. Satz, dessen „Charaktervariationen“ (obwohl zunächst nur von einem schlichten Minuetto ausgehend) weit vorwärts in die Zukunft weisen.

Alle diese Ausgaben, in erster Linie für die Praxis bestimmt, sind mit gewohnter Sorgfalt und unter genauer Wahrung des jeweiligen Urtextes ediert.

Werner Bollert, Berlin

Johann Christoph Pepusch: Triosonaten F-dur, D-dur, G-dur. Friedrich Karl Graf zu Erbach: *Divertissement melodieux* D-dur. Johann Ludwig Krebs: Triosonate h-moll. Johann Christian Bach: Quartette C-dur und D-dur. Sämtlich hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Lippstadt: Kistner & Siegel 1960–1962. (Organum. Dritte Reihe: Kammermusik. Heft 56, 57, 61; 60; 62; 63–64).

Selten ist einer Editionsreihe in unseren unruhigen Zeiten ein Bestand über mehrere Generationen vergönnt. Um so mehr wollen wir dankbar sein, daß die Organum-Reihe nun um eine ansehnliche Zahl neuer Hefte bereichert wird, nachdem zunächst der alte Bestand nachgedruckt wurde und ein neuer Ansatz durch den Tod Hans Albrechts in Stocken geriet. Mit den Namen der Herausgeber Max Seiffert, Hans Albrecht und Lothar Hoffmann-Erbrecht sind drei Stufen im Verhältnis zwischen Musikwissenschaft und Musikpraxis gekennzeichnet. Wenn unter den Händen des Begründers eine neuentdeckte Quelle zu sprudeln begann und die gehobenen Schätze mehr bearbeitet als ediert wurden, so mußte auf der anderen Seite Hans Albrecht schon warnen vor der „Miß-

deutung wissenschaftlicher Forschungsergebnisse“ (Heft 46, 1951), die sich in der Abwendung vom lebendigen musikalischen Vortrag kundtat. Dem jetzigen Herausgeber ist der Ausgleich zwischen beiden Extremen aufgetragen; er hat dem gebildeten Dilettanten und dem heranwachsenden Musiker eine wissenschaftlich einwandfreie Edition zu bieten, die gleichzeitig ein sofortiges Praktizieren der Werke erlaubt. Dabei sollen die Ausübenden weder bevormundet noch in kniffligen Detailfragen ihrem Schicksal überlassen werden. Die vorgelegten Hefte zeigen, daß die Probleme erkannt und gelöst wurden.

Johann Christoph Pepusch steht mit drei Triosonaten für beliebige Besetzung an der Spitze. Ohne technische Probleme für die Ausführung, an Erfindung der Melodie und Ausschöpfung der harmonischen Möglichkeiten aber nicht arm, können sie methodisch und historisch eine Vorstufe auf dem Weg zur Kammermusik Bachs oder Händels sein. Die Aussetzung des Generalbasses durch Georg Feder bietet dem Anfänger genügend Hilfe und läßt dem Köhner wünschenswerte Freiheit. In der D-dur-Sonate (*Adagio*, Takt 23–24) ließe sich vielleicht gerade im Hinblick auf Ungeübte eine fingertechnisch geschicktere Lösung finden. In der gleichen Sonate wird vom Cellisten Unmögliches beim Umläutern verlangt. Da die letzte Seite der Stimme leer ist, kann diese Schwierigkeit vielleicht noch behoben werden; andernfalls sollte der Verlag besser gleich zwei Stimmen ausliefern.

Ein rechtes Vergnügen werden die vier kleinen Sätze des *Divertissement* all den Musikliebhabern bereiten, die zu dem technisch anspruchslosen, musikalisch aber köstlichen Werk des Grafen zu Erbach greifen. Der durch den Herausgeber selbst ausgesetzte Generalbaß überzeugt als eine musikalisch und grifftechnisch ausgezeichnete Lösung. Das im Titel enthaltene Adjektiv „*mélodieux*“ muß auf der ersten Silbe einen Akzent tragen.

Gewichtiger ist die viersätzigte Triosonate des Bach-Schülers Johann Ludwig Krebs. Verrät eine sichere Anwendung der kompositorischen Mittel die strenge Ausbildung durch den Thomaskantor, so weisen die freundlich sich wiegenden oder zierlich hüpfenden Motive der Solostimmen den Komponisten als Generationsgenossen der Bach-

Söhne aus. Peter Benary hat hier den Generalbaß so ausgesetzt, daß sein thematischer Anteil dem fortgeschrittenen Gebrauch dieser Zeit entsprechend ins rechte Verhältnis gerückt wird.

Für die beiden Hefte mit Quartetten Johann Christian Bachs müssen Historiker wie praktische Musiker besonders dankbar sein. Da die Herstellung einer kritischen Fassung aus fehlerhaften Stimmdrucken erforderlich war, wird außer den Stimmen gewissermaßen zur Rechtfertigung auch eine Partitur vorgelegt. Diese aber reizt sogleich zum Studium der Kompositionsweise. Schon die auf den ersten Blick dabei gewonnenen Resultate sind aufschlußreich genug: Eine notengetreue Wiederholung von Abschnitten wird meist sorgsam vermieden, Tausch zwischen den Oberstimmen oder veränderte Überleitung bringen immer wieder neue Wendungen. Das zweite Thema steht in der Dominant-Tonart, nach einer Durchführung mit altem und neuem motivischen Material beginnt eine regelrechte Reprise. Wiederholungen innerhalb des ersten Teils entfallen jetzt, das zweite Thema erscheint in der Haupttonart. Mit überlegener Meisterschaft erprobt Bach alle neuen Möglichkeiten und zielt dabei unbewußt immer wieder auf die dann in der klassischen Sonate gefestigte Ordnung.

Das Notenbild in Partitur und Stimmen ist tadellos und frei von Druckfehlern. Die vorliegenden Ausgaben vergrößern nicht unnötig den Berg der in den letzten zehn Jahren edierten barocken Kammermusik, sondern bieten sorgsam ausgewählte Stücke von besonderer musikalischer Qualität und wirklicher historischer Bedeutung. Das Erbe der Organum-Begründer ist gehütet und vermehrt worden.

Wendelin Müller-Blattau, Saarbrücken

Michael East: Third Set of Books (1610). Robert Jones: First Set of Madrigals (1607). Edited by Edmund H. Fellowes, revised by Thurston Dart. London: Stainer and Bell 1962, 1960. X und 140, XI und 118 S. (The English Madrigalists. 31A, 35A).

1956 begann Dart mit der Herausgabe der zweiten Auflage — „checked (and, where necessary, corrected) from the sources used by Dr. Fellowes“ — von Fellowes 36bändiger

grundlegender Gesamtausgabe *The English Madrigal School* (London 1913—1936). Die vorliegenden Bände zeigen, daß Fellowes' Leistung in musikalischer Hinsicht kaum zu berichtigen war; auch die Editionsgrundsätze seines Vorgängers (moderne Schlüssel und Taktbezeichnungen, Hinzufügung von Akzidentien, Tempo- und dynamischen Vorschriften sowie Beigabe eines Klavierauszugs zum Einüben) hat Dart beibehalten.

Das hier vorgelegte Werk von Michael East (ca. 1580—ca. 1647/48) enthält drei *Neapolitans*, vier *Madrigals*, drei *Verse Pastorals*, vier *Verse Anthems*; die beiden letztgenannten Gruppen sind neu hinzugekommen, ebenso die acht *Viol Fantasies*, die ja alle außerhalb Fellowes' ursprünglicher, nur das Madrigal betreffender Absicht lagen. Die *Verse Pastorals* — fünfstimmige Soli mit Chor und gelegentlich selbständig hervortretendem Violenquintett — sind z. T. mit einander verbunden. Die *Anthems*, in der üblichen Verteilung von *Verse* und *Chorus* mit Orgelbegleitung, zeigen, daß East auch andere als die einfach fröhlichen Töne zur Verfügung standen. Mehr noch ersieht man das aus den Violentstücken, einem der ganz wenigen gedruckten Zeugnisse dieser Gattung im 16. und 17. Jahrhundert. Dart, der in ihnen eine Art zyklische Programmmusik — Bekehrung des Sünders durch den Glauben — sieht, schätzt sie sehr hoch ein: „So extended a piece of chamber music cannot be paralleled anywhere in Europe at this time.“

Bei Robert Jones (geb. um 1577, Todesdatum unbekannt) kam nichts Neues mehr hinzu. Leider sind von den 26 Stücken der Sammlung auch heute noch nur 15 publizierbar. Natürlich konnte die meisterhafte Ergänzung der Mittelstimme der sechs dreistimmigen Madrigale durch Fellowes wörtlich übernommen werden. Übrigens wurde nun durch Ausscheidung der Madrigale von Mundy das ursprünglich einbändige Vol. 35 geteilt.

Reinhold Sietz, Köln

Jan Zach: Cinque sinfonie d'archi per due violini, viola e basso. Partitura e parti, hrsg. von Jaroslav Pohanka. Prag: Artia-Verlag (Auslieferung für die Bundesrepublik Deutschland, Skandinavien, Niederlande und Schweiz: Bärenreiter-Verlag, Kassel) 1960. XII und 42 S. Partitur; 4 Stimmen. (Musica Antiqua Bohemica, 43.)

Jan (Johann) Zach (1699–1773?) war einer der zahlreichen böhmischen Musikemigranten des 18. Jahrhunderts, dessen unruhiges und unstetes Leben sich nur mit Mühe und sehr lückenhaft rekonstruieren läßt. Zu den Lebensdaten, die J. Racek in der Einleitung des MAB-Bandes nachweist (bis 1737 in Prag, 1745 in Mainz, nach 1756 in Süddeutschland, 1759 in Dillingen, 1767, 1769 und 1771 im Kloster Stams in Tirol, 1771–1772 in Italien, 1772 in Brixen und 1773 in der wallersteinschen Kapelle in Ries), können noch einige Nachträge hinzugefügt werden. Zach war 1764 und 1765 wohl in Köln, wo seine Passionen und Oratorien aufgeführt wurden. Auch 1768 „*producirte sich Herr Joh. Zach*“ in Köln mit je einem Klavier- und Violinkonzert und einem Miserere (vgl. H. Oepen, *Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760 bis 1840*, Köln 1955, S. 6 und 16). Zach befand sich also allem Anschein nach 1756 und bis zu seinem Tode dauernd auf Reisen.

Aus Zachs Sinfonien, deren Bibliographie aus den Arbeiten K. M. Kommas, A. Gottorns und W. Senns bekannt ist, hat J. Pohanka nun die fünf Werke ediert, die in einer vom großherzoglichen Kammermusiker U. Rohde 1910 angefertigten Abschrift im Prager Nationalmuseum aufbewahrt werden. Die Faktur dieser Werke ist denkbar einfach und noch weitgehend vom barocken Satz à 3 her geprägt, die Violastimme meist nur eine Oktavverdoppelung des Basses. Ganz triosonatenmäßig wirken die ersten Sätze der Sinfonien I und II, die auch in den übrigen Sätzen durch barocke Sequenzen und Imitationen auf eine ältere Entstehungszeit als III–V hinweisen. Diese Werke, möglicherweise in den letzten Mainzer Jahren entstanden, weisen bereits ausgeprägtere galante und vorklassische Züge auf, etwa wie die zahlreichen Sinfonien des in München zur gleichen Zeit wirkenden V. Vodicka. Die Violinen treten hier parallel in Terzen und Sexten auf oder duettieren auf Mannheimer Manier bei schweigenden Bässen (vgl. z. B. die bemerkenswerte Moll-Episode in III/1, Takt 18–22). Die Sonatenform der Einleitungssätze ist ganz embryonal, interessant ist nur die „Durchführung“ in II/1, die ganz neue Motive verarbeitet. Die Dreisätzigkeit von II, III und V ist der italienischen Sinfonia verpflichtet, während die Viersätzigkeit von I und IV auf die Sonata

da camera zurückgeht (I/2 eine Polonaise!). Der Zachsche Vorzug einer frischen, volkstümlichen Thematik tritt nur in wenigen Sätzen hervor (Trio in I/3, Pastoralthematik in III/3, IV/4 und V/3). Es dürfte deshalb zu weit gehen, hier eine „*Antizipation des Ausdrucks*“ der Haydn'schen Streichquartette zu sehen (Einleitung, S. VII).

Ohne anderes Vergleichsmaterial als den thematischen Katalog von Komma (J. Zach, Kassel 1938) läßt sich nur schwer entscheiden, ob dem Herausgeber außer der Rohde'schen Abschrift auch die zitierten Darmstädter Quellen vorgelegen haben. Einiges spricht allerdings dagegen. So finden sich (in der Ausgabe nicht vermerkte) Unterschiede in der Sinfonia I (Polonaise in mus. 3889, Trio, Viol. I, Takt 30, 2. Note h^2 und nicht a^2), Sinfonia II (Andante, 2. Hälfte des 3. Taktes lautet anders), Sinfonia III (Andante hat in der Darmstädter Vorlage mus 3889 lange Vorschläge; besonders merkwürdig ist Takt 3, Viol. I der NA, wo der erste Vorschlag kurz und als Ergänzung des Herausgebers bezeichnet ist, obwohl er — lang — in der Vorlage steht, während der zweite lang ergänzt ist).

Einige weitere Anmerkungen: in I/2, Viol. I, Takt 19, muß die 1. Note sicher gis^2 heißen; Viol. I/II, Takt 27, die 2. und 6. Note wohl e^1 ? In I/3, Trio, Takt 31, Viol. II wäre eine dreimalige Wiederholung von h^1 dem d^1 sicherlich vorzuziehen. In I/4, Viol. I, Takt 13, muß die 2. Note h^1 lauten, in Takt 79 dürfte das erste Achtel cis^1 vergessen worden sein. In III/3, Viol. II, Takt 27 soll die 2. Note wohl a^1 heißen. In der Violastimme ist in den Takten 55–58 die in die Anmerkung verwiesene Originalfassung der Unisonoeinrichtung des Herausgebers vorzuziehen. Auch erscheint der Wechsel kurzer und langer Vorschläge in den Takten 32, 34, 36 sowie 74–80 wenig authentisch. In IV/2 dürfte in Takt 6 nicht die korrigierte Violastimme, sondern die letzte Note in Viol. II verschrieben sein (h^1 statt a^1). In den Takten 8–9 erscheint uns die Transposition der Violastimme, die über die Violinen hinausgeht, etwas unlogisch. In V/1, Viol. II, Takt 29, muß die letzte Note d^2 lauten.

Einige Fehler in den Stimmen können leicht nach der Partitur korrigiert werden. Wichtig erscheint uns die Tatsache, daß die Editionsreihe nun auch Stimmen zu den

kleiner besetzten Werken ediert, wodurch der praktische Wert dieser Ausgaben weit über die übliche Denkmäleredition reichen würde, wenn, wie wir hoffen, diese Praxis auch weiterhin befolgt werden wird.

Camillo Schoenbaum, Dragor

Mitteilungen

In Frankfurt am Main starb am 22. Januar 1964 Frau Julia Wirth-Stockhausen, die Tochter Julius Stockhausens.

Am 25. Mai 1964 feierte Professor Dr. Joachim Moser (Berlin) seinen 75. Geburtstag.

Am 26. April 1964 feierte Professor Dr. Karl Geiringer (Boston) seinen 65. Geburtstag.

Am 22. Mai 1964 feierte Professor Dr. Eberhard Preussner (Salzburg) seinen 65. Geburtstag.

Dr. Klaus Wolfgang Niemöller hat sich am 12. Februar 1964 an der Universität Köln habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Untersuchungen zu Musikpflege und Musikunterricht an den deutschen Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600.“

Die Berliner Akademie der Künste und das Staatliche Institut für Musikforschung der Stiftung Preußischer Kulturbesitz veranstalteten am 2. Mai 1964 eine Gedächtnisfeier zum 100. Todestag Giacomo Meyerbeers. Den Festvortrag über „Giacomo Meyerbeer im Blick der Gegenwart“ hielt Dr. Heinz Becker (Hamburg). Gleichzeitig wurde eine Ausstellung von Dokumenten und Bildern aus dem Meyerbeer-Archiv des Staatlichen Instituts für Musikforschung eröffnet.

Fast 20 Jahre nach Zerstörung seines früheren Domizils konnte das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Frankfurt a. M. am 17. Januar 1964 sein neues Haus einweihen. Anschließend an eine Ansprache des Direktors Professor Dr. Helmuth Osthoff hielt Professor Dr. Hans F. Red-

lich (Manchester), der 1931 in Frankfurt promovierte, den Festvortrag über das Thema „Das programmatische Element bei Bruckner und Mahler“. An der mit Kammermusik von Schubert umrahmten Feier nahmen außer Vertretern der Universität und des Frankfurter Musiklebens auch der Ehrenpräsident der Gesellschaft für Musikforschung Professor Dr. Friedrich Blume und Fachvertreter benachbarter Universitäten teil.

Die Ford-Foundation hat das Internationale Quellenlexikon der Musik durch eine bedeutende Subvention unterstützt, die es erlaubt, dieses weltweite Unternehmen für die nächsten zehn Jahre im notwendigen Umfang fortzuführen. Gleichzeitig hat die Stiftung Volkswagenwerk zur Unterstützung des Zentralsekretariats in Kassel einen bedeutenden Beitrag geleistet. Das Internationale Quellenlexikon der Musik bemüht sich um die Erfassung aller handschriftlicher und gedruckter Musik vor 1800 auf der ganzen Welt. Von dem auf mindestens 20 Bände berechneten Werk sind inzwischen zwei Bände erschienen.

Eine internationale Tagung veranstaltet die Gesellschaft der Orgelfreunde vom 27. Juli bis 1. August 1964 in Mainz. Die Tagungsleitung liegt in den Händen von Studienrat Dr. Franz Böskén (Mainz).

Vom 25. Juli bis zum 1. August 1964 findet in Brügge eine Internationale Orgelwoche statt, in deren Rahmen auch ein Internationaler Orgelkongreß mit Referaten von N. Dufourcq, G. Leonhardt und H. Klotz vorgesehen ist. Auskünfte erteilt das Sekretariat der Orgelwoche, Gistelse Steenweg 285, Sint-Andries-Brugge, Belgien.

Berichtigungen

In Heft 1/1964 der „Musikforschung“ ist auf S. 33 in der letzten Anmerkungszeile statt 358 ff. richtig 385 ff. zu lesen.

Im selben Heft sind auf S. 52 die drei Kreuze im letzten Takt des Notenbeispiels zu streichen.