

Eberhard Preussner zum Gedenken

VON GÉZA RECH, SALZBURG

Am 15. August 1964 starb in München nach schwerer Krankheit Eberhard Preussner, der Präsident der Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“, Kuratoriumsmitglied der Internationalen Stiftung Mozarteum, Mitglied des Direktoriums der Salzburger Festspiele, Träger des österreichischen Ehrenkreuzes für Wissenschaft und Kunst I. Klasse sowie Inhaber des Goldenen Ehrenzeichens für Verdienste um die Republik Österreich.

Viele haben Ideen; das Vorgestellte aber bleibt Vorstellung. Nur wenigen ist es gegeben, wenigstens einen Teil der Ideen in die Tat umzusetzen, den allerwenigsten glückt es, Vorstellungen in ihrem ganzen Umkreis zu verwirklichen. Zu diesen Glücklichen gehörte der Verstorbene. Er war voll der Phantasie, sein Leben lang ein Mann der Pläne und der Planung. Zu kurz war dieses Leben; nach Erreichung des 65. Geburtstages verschied er; aber es war ein reiches Leben, eines der Erfüllung und damit der Dauer.

So kühn seine Ideen auch waren, sie waren, selbst in dieser begrenzten Welt, möglich und denkbar. Ein Mann der Inspiration, ließ er sich von den Einfällen in eine reine, klare Luft des Nachdenkens und Überlegens tragen und schließlich in die nur den Auserwählten gegebene Atmosphäre des Handelns und der Tat emporheben. Seine Größe war das einfache So-Sein. Kein Schein war an ihm.

Dreifach sind ihm die Talente gesetzt worden. Denken wir an ihn — wer, der ihn kannte, hört nicht seine Stimme, sieht nicht sein Vertrauen schenkendes Geben? — so wissen wir: er war ein eminenter Gelehrter, er war ein Lehrer, einer aus innerster Berufung mit aller Geduld und jeder Art von Hilfsbereitschaft, er war ein Organisator, wieder einer aus innerstem Antrieb, jeder Art von Repräsentanz abhold. Dieses Handeln von innen nach außen machte seine einzigartige Qualität aus. Pathos, Pose, Szene, Stolz und Selbstzufriedenheit waren ihm absolut fremd. Natürlichkeit, Freundlichkeit, Herzlichkeit brachten ihm die Liebe und Verehrung der Jugend ein.

So groß seines Lebens Erfolge auch waren, als Wissenschaftler, Lehrer und Organisator, das Höchste und Bleibende war sein menschlicher Wert, sein Charakter. Er war ein Mensch von seltener Güte und selbst von Barmherzigkeit mit den Fehlern und Leiden, die diese Welt und diese Menschen mit sich bringen. Humanität nicht als Spruch, Humanität nicht aus Ehrgeiz, sondern Humanismus der Tat an jedem Tag, am Alltag, das ist es, was uns Eberhard Preussner unvergessen machen wird.

Bis hierher bin ich seinen eigenen Gedenkworten mit kleinen Abweichungen gefolgt, die er bei der Trauerfeier für seinen Kollegen, den Direktor der Musikschule des Oberlin Konservatoriums, David Robertson, mit dem ihn eine große Freundschaft verband, am 27. November 1961 gehalten hat. Das Ergebnis dieser engen Verbundenheit war ein gemeinsames Studienprogramm, das Jahre hindurch (von 1958 bis 1964) jeweils fast hundert Studenten (die Junior-Klasse des Oberlin Conservatory of Music) nach Salzburg brachte.

Und am 27. März 1963 zur Trauerfeier für die dahingegangene Violinpädagogin Christa Richter-Steiner sagte Preussner: Es gibt ein Wort Mozarts, das mich, seit ich es zum ersten Male las, nicht mehr verlassen hat: „*Der Tod ist der wahre Endzweck des Lebens*“. Der Satz spricht die Unerbittlichkeit des Ereignisses aus, aber auch seine Folgerichtigkeit, ja, seine Zweckmäßigkeit. Erst im Angesicht des Todes fallen alle Bedenken und Einschränkungen, alle Vorbehalte und alle Vorlieben des Lebens. Der Mensch hat sich vollendet.

Fast wäre man versucht, Eberhard Preussner weiter zu zitieren, zeichnen sich seine Vorträge doch nicht nur durch eine manchmal von feinem Humor überstrahlte Klarheit und Prägnanz, sondern durch einen geradezu mitreißenden Schwung aus, dessen Wirkung sich keiner zu entziehen vermochte. Deshalb fühlte sich gerade die studierende Jugend von seinen Worten besonders beeindruckt. Ich denke noch an die frei gesprochene Rede anlässlich seiner Inauguration als Präsident der Akademie am 25. September 1959 mit dem Titel *Die Idee der Musikerziehung in Platons „Staat“ und Goethes „Wilhelm Meister“*: sie war ein Meisterwerk philosophischer vergleichender Geisteswissenschaft und wurde mit rhetorischem Elan vorgetragen. Ich denke an den Vortrag *Music Education in Europe*, eines der Lieblingsthemen des großen Pädagogen, am 2. Juli 1953 in Brüssel auf der „International Conference on the role and place of Music in the Education of Youth and Adults“ gehalten. Ich denke an sein zweites Lieblingsthema, die moderne Musik, dem er bei der Eröffnung der „Festwoche Neue Musik“ anlässlich des zehnjährigen Bestehens des Musikkreises am 9. Mai 1957 in dem Vortrag *Dreimal Ars Nova 1300–1600–1900* beredten Ausdruck verlieh. Und ich gedenke wieder des Pädagogen, der auf der vierten internationalen Konferenz der International Society for Music Education (ISME) im Juni 1961 in Wien einen Vortrag über die Ausbildung des Berufsmusikers gehalten hat. So nimmt es nicht wunder, daß Preussner auch Mitbegründer und Generalsekretär der Association Européenne des Conservatoires war. Der Schriftsteller offenbarte sich in der *Musikgeschichte des Abendlandes*, in der *Bürgerlichen Musikkultur*, in der *Musikalischen Reise des Herrn von Uffenbach* und in der Abhandlung *Wie studiere ich Musik*. Seine Liebe zur modernen Musik brachte ihm viele persönliche Freundschaften mit führenden Komponisten unserer Zeit. Zu den schönsten zählt die zu Carl Orff, den er nach Salzburg berief, um ihm in der Frohnburg ein Institut bauen zu lassen, das von Studenten aus der ganzen Welt besucht wird. Der Zustrom von Hörern aus Europa und Übersee führte 1957 zur Gründung des Studentenheimes Frohnburg, das seiner Initiative viel zu danken hat. In dem malerischen Schloßpark wurde ein Freilichttheater etabliert, das die Möglichkeit zu stimmungsvollen Aufführungen gibt. Eine Reihe bedeutender Künstlerpersönlichkeiten vermochte Preussner an die Akademie zu verpflichten, mit besonderer Liebe widmete er sich dem Ausbau der Gesangsklassen, der Opernschule und des Schauspielseminars.

Wenn wir sein arbeitsreiches Leben an unserem geistigen Auge vorüberziehen lassen, so müssen wir in Stolp in Pommern beginnen, wo er am 22. Mai 1899 als Sohn schlesischer Eltern geboren wurde. Er studierte an der Berliner Hochschule für Musik und promovierte 1924 an der Berliner Universität. Unter dem Einfluß von Kestenbergs und Schünemanns erwachten seine pädagogischen Fähigkeiten. Nach

einer ihm im Jahre 1933 aufgezwungenen Pause machte er die Bekanntschaft des Salzburger Dr. Albert Reitter, der als Präsident der Stiftung Mozarteum Preussner als Stellvertreter für den damaligen Präsidenten der Akademie Clemens Krauss an das Mozarteum brachte. Hier ist Preussner zunächst die Gründung des Seminars für Musikerziehung zu danken. Nach dem Krieg bemühte er sich gemeinsam mit Bernhard Paumgartner um den Neuaufbau und die Wiedererweckung der Sommerkurse, die dank seiner weltweiten Beziehungen zur „Internationalen Sommerakademie des Mozarteums“ ausgebaut werden konnten. 1953 wurde das Mozarteum zur Akademie für Musik und darstellende Kunst „Mozarteum“ erhoben, dessen Geschicke Preussner als Nachfolger Paumgartners seit 1959 mit außerordentlichem Erfolg leitete.

Wir wollen das Gedenken an den Dahingegangenen, dessen allzu früher Tod eine schmerzhaft Lücke in den organischen Aufbau des Mozarteums gerissen hat, die sich nie ganz schließen wird, wieder mit einem Zitat Preussners beenden. Dem 60jährigen Bernhard Paumgartner hat er am 14. November 1947 folgende Worte gewidmet: Es ist etwas Eigentümliches um die Art des Musikers, beginnt Prof. Dr. Paumgartner eines seiner Mozart-Kapitel. Wir bedienen uns dieses Ausspruches, indem wir den Satz zu variieren wagen in: Es ist etwas Eigentümliches um die Art eines Direktors einer Musikhochschule. Noch vor 50 Jahren war es, sagt man, eine Lust, Musiker zu sein. Der Musiker war einer der Geehrtesten im wohlgeordneten Staate. Dann wurde er mit anderen, ja ärger als alle anderen, elend entthront. Es begann ein Machtkampf mit Wirtschaft, Technik, Politik, Beamtentum, Krieg, gelegentlich anregend, meist ärgerlich, manchmal vom Musiker-Virtuosen gewonnen, in der Regel vom Musikanten-Phantasten und immer vom Musik-Idealisten kläglich verloren. In dieser Zeit einer großen sozialen Wende konnte sich der Musiker in seiner Gesamtposition nur retten, wenn er die Musik als Bildungs- und Erziehungsmittel in den Dienst der Allgemeinheit weithin erkennbar stellte und wenn er in der Not der Zeit den humanen und humanistischen Gedanken der Musik allen, die guten Willens waren, offenbarte. Im Grunde ist dies die Geschichte der modernen Musikerziehung und des modernen Musikhochschul-Wesens. In eine Sackgasse hatte jene einseitige, technisch virtuose Ausbildung geführt; denn eine entgötterte Zeit staunte diese Art Wunder nicht mehr so gutgläubig an, wie einst die Menschen im schönen Zeitalter von Paganini und Liszt. Nur eine allgemeine humane Ausbildung, ein breites musikalisches Fundament, eine Verbindung von Wissenschaft und Praxis, eine Versöhnung sozialer Gegensätze konnte einen neuen Weg bahnen, der in der Geistesgeschichte der modernen Epoche auch der Musik wieder eine erhebliche, wenn nicht gar eine vordringliche Position einräumen wird. So wenig wie ich mir schmeichle, daß jeder meiner Zuhörer die Weite und Tiefe eines solchen schier unendlichen, sich durch weite Nebelstreifen hinziehenden Weges von sich aus wird abmessen können, so sicher bin ich, von einem unter den Anwesenden besonders gut verstanden zu werden: von dem Mann, von dem heute die Rede ist. Nehmen wir noch den Genius loci hinzu: das liebe Salzburg mit der großen Musikvergangenheit und der ewigen Kunstsehnsucht, ein Mozarteum, für dessen Errichtung man seinen Gründern und Bewahrern ewige Denkmäler in unseren Herzen setzen müßte.

Eberhard Preussner hat längst ein solches in den Herzen jener, die mit und unter ihm arbeiten durften, erhalten.

Johann Beer und die Musik

VON ADOLF SCHMIEDECKE, WEISSENFELS

Durch einen glücklichen Umstand gelangte vor einiger Zeit die eigenhändige Lebensbeschreibung Johann Beers in das Weißenfelder Stadtarchiv, gerade in einer Zeit, als sich der Schreiber dieses Aufsatzes mit Leben und Werk dieses Barockkomponisten und -schriftstellers beschäftigte, damals angeregt durch eine Mitteilung aus St. Georgen in Oberösterreich, daß man dem dort geborenen Beer einen Gedenkstein zu setzen beabsichtige¹. Der Verfasser mußte bald feststellen, daß in der Darstellung von Leben und Schaffen Beers manches zu berichtigen und noch mehr zu ergänzen ist, auch zu dem, was seine musikalische Entwicklung und sein musikalisches Wirken betrifft.

Schon das Geburtsdatum muß wohl geändert werden. Beer selbst gab den 28. März 1655 als seinen Geburtstag an; so steht es auch in der Leichenpredigt². In früher Kindheit kam Beer zu einer Tante, einer Schwester seines Vaters, die mit einem wohlhabenden Bader verheiratet war, der in Beers Geburtsort, St. Georgen, sein Handwerk trieb. Da aus dieser Ehe keine Kinder hervorgegangen und keine zu erwarten waren, hatten sie den kleinen Johann Beer zu sich geholt, hätten ihn gern an Kindes Statt angenommen und ihn das Baderhandwerk erlernen lassen. Eine plötzliche Verärgerung von Beers Vater, entstanden während eines Gesprächs mit seiner Schwester, wurde Anlaß, daß der kleine Johann nach Hause geholt wurde. Beer schrieb darüber scherzhaft: *„Von derselben Zeit an bin ih von denen Laß Köpffen befreyet, und zu denen Noten applicirt worden, anstatt nun meine Hand andere Leuthe mit der Bader Flütke hakt, so gebe ih auf dem Chor den Tact“*³.

Er ist aber wohl nicht gleich nach diesem Wechsel seiner Erzieher zur musikalischen Ausbildung geschickt worden, sondern erst in das Haus seiner Großmutter Achleitner in Schörfling am Attersee gekommen, denn er schrieb selbst, daß er sich in seiner Kindheit eine Zeitlang dort aufgehalten habe und dort zuerst in die Schule gekommen sei, *„das A B C zu lehrnen“*. Es war das in seinem fünften Lebensjahr. Etwa ein Jahr blieb er in Schörfling; dann holte ihn sein Vater zurück und schickte ihn in St. Georgen in die Schule zum Lehrer Heinrich Müllmoser⁴, nach dessen Tode zu dem diesem im Amte folgenden Lehrer Gimpel⁵. Bei ihm lernte er vollends Lesen und Schreiben.

„Im 7ten Jahr meines Alters brahte mich 1662 im Herbstmonath mein Vatter nah Lambach, aldorten die Music zu lehrnen“, schrieb Beer und lobte das *„herrlich schöne Closter Benedictiner Ordens“* in Lambach, etwa 35 km nordöstlich von St. Georgen an der Traun gelegen. Sein *„Lehrer in der Music hiesse Ludovicus Benjamin Raumhauffski“*. Er war seiner Herkunft nach *„ein Böhmi“*. Von seinen Mit-

¹ Am 21. 6. 1964 wurde in St. Georgen eine Gedenktafel für Johann Beer feierlich eingeweiht.

² R. Alewyn, *Johann Beer, Studien zum Roman des 17. Jahrhunderts*, schrieb auf S. 7, daß ihm aus St. Georgen der 28. Februar als Geburtstag Beers genannt worden sei. Dieselbe Mitteilung erhielt kürzlich der Verfasser.

³ Aus Beers *Erzählung, wir mirs in meiner Jugend in einer Baderey ergangen*, Manuskript S. 342.

⁴ In dem im Juni 1964 anlässlich der 500-Jahr-Feder der Marktgemeinde St. Georgen erschienenen Heimatbuche wird dieser Lehrer Kristoph, auch Hanns Christoph Willmoser genannt. So hieß er auch nach Mitteilung des Herrn Oberschulrats Karl Louis, St. Georgen, dem ich auch an dieser Stelle danken möchte.

⁵ Nach dem erwähnten Heimatbuche und nach Mitteilung von Herrn Oberschulrat Louis hieß er Michael Gimpel.

schülern nannte Beer zwei, die besonders gute Diskantstimmen hatten, nämlich „Matthias Wimmer, eines Lederers Sohn auf der Leitten“, und „Franciscus Xaverius Röll von Ried aus Bayren“. Sein Mitschüler Heinrich Zeiher (oder Zeicher?) habe in Lambach „das Orgelschlagen“ gelernt.

Im zehnten Lebensjahre kam Johann Beer nach Reichersberg, etwa 30 km südlich Passau am Inn gelegen. Dort wurde seine musikalische Ausbildung fortgesetzt. Dasselbe geschah anschließend in Passau; doch büßte er hier seine Diskantstimme ein und mußte eine Zeitlang mit Singen aussetzen. Er lernte in dieser Zeit die „*Syntaxin majorem*“.

1670 ging Beer, nun fünfzehn Jahre alt, nach Regensburg, wohin seine Eltern gezogen waren, um ihren evangelischen Glauben zu behalten. Hier trat er als Alumnus in das Gymnasium poeticum ein. Er zählte in seiner Lebensbeschreibung eine Anzahl „*Coalumni*“ mit Namen auf, so „*Bachelbel*“, der rund anderthalb Jahre älter war als Beer, ferner Baumgartner, mit dem er auch später noch, als dieser Kantor war, in Verbindung blieb.

In jener Zeit verlor er seinen „*Discant Falsed*“. Da wollte er, weil er gut zeichnete, in Nürnberg in der „*Fürstlichen Handlung*“, „*Kupffer stechen lehren*“. Doch diesen Plan machte der Superintendent Gruber zunichte, der ihn bestimmte, die Studien auf dem Gymnasium fortzusetzen. Beer hat das wohl gern getan, zumal ihm „*bald darauf die Altstimme gekommen*“.

1674/75 erlernte Beer in einer Zeit von fünfzehn Monaten von dem bischöflich-eichstättischen Kapellmeister „*Caspar Prentz*“ die „*Musicalische Composition*“. Als Gymnasiast schon erteilte er Privatunterricht in Musik, wohl auch in Kompositionslehre, so an ein „*Freyfräulein von Shifferin*“, eine „*Gräffin Tättenbah*“, an seinen Mitschüler Baumgartner wie auch an „*andere Scholaren*“.

Während seiner Regensburger Schülerzeit unternahm Beer eine Reise nach Weiden in der Oberpfalz. Dort lernte er den Stadtkantor „*Alten*“ und den Organisten „*Peter Klüegel*“ kennen. Nach Beendigung seiner Gymnasialzeit begab er sich im Jahre 1676 mit einem Stipendium der Stadt Regensburg nach Leipzig, um dort Theologie zu studieren. Er beschäftigte sich in Leipzig aber wohl mehr mit anderen Dingen als mit der Gottesgelehrtheit, nicht wenig wohl mit der Musik; er lernte jedenfalls verschiedene tüchtige Musiker kennen und nannte in seiner Lebensbeschreibung Sebastian Knüpfer, den Thomaskantor, mit dem er nach MGG musikalisch zusammen arbeitete, ferner Pezelius, einen früheren Mönch aus Mähren, weiterhin „*Schleiher*“ (wohl Schleicher), Krause, Wekmann, den Organisten an St. Nikolai Fabricius Werner und den „*guten Fagottisten*“ Dietmar.

Nur etwa ein halbes Jahr blieb Beer in Leipzig, wo er auf der Universität vor allem „*den berühmten und gelehrten D. Schierzer*“ hörte. Dann ging er nach Halle und trat als Altist in die Hofkapelle des Herzogs Augustus von Sachsen-Weißfels, Administrators des Erzstifts Magdeburg, mit einer jährlichen Besoldung von 180 Reichstalern, freier Kost am Hofe und einem täglichen Weindeputat von einem Maß ein. Möglicherweise hat Beer Halle zum erstenmal besucht, weil er dort Verwandte wohnen hatte; denn in den an seine Lebensbeschreibung angehängten „*Geschichten*“ erzählte er von der Ermordung seines Veters Samuel Seyfarth, eines Goldschmiedelehrlings in Halle, wo auch dessen Eltern wohnten.

Er nannte diesen auf so traurige Weise aus dem Leben geschiedenen jungen Menschen „einen meinigen nahen Befreundten“, was bei ihm Verwandter hieß, und seinen „Vetter“. Der Mord muß Ende der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts gesehen sein.

In Halle verheiratete sich Johann Beer am 17. Juni 1679 und blieb dort bis einige Monate nach der Übersiedlung des Herzogshofes nach Weißenfels. Nach einer Bestimmung des Westfälischen Friedens sollte das Erzstift Magdeburg nach dem Tode seines letzten Administrators an Brandenburg fallen. Dieser Tod trat am 4. Juni 1680 ein. Am 17. August übersiedelte der junge Herzog mit seinem Hofstaat nach Weißenfels. Beer folgte mit Weib und Kind am 6. Dezember desselben Jahres. Mit ihm gingen nur fünf Mitglieder der Hofkapelle des verstorbenen Herzogs Augustus nach der neuen Residenz. Beer schrieb darüber: „*Unser Capelle ist bey solhem Zustand weit auseinander gesträuet worden. Zu Weissenfels sind nur unser 6 geblieben. Die übrige sind Theils in Nieder Sachsen, Theils gar in Shweden hinein gekommen*“⁶.

In der Zeit zwischen dem Tode des Herzogs Augustus und der eigenen Übersiedlung nach Weißenfels unternahm Beer eine Kunstreise nach Greiz zum Grafen Reuß, der Dicke genannt, der „ein überaus grosser Liebhaber d. Music“ war. Aus Leipzig kam damals der schon erwähnte Pezelius mit seinem Sohn, um in Greiz am Hofe des Grafen zu musizieren.

Anfang September 1681 sah Beer in Dresden die Huldigung des Kurfürsten Johann Georgs III. und lernte bei dieser Gelegenheit einige Musiker kennen, von denen er drei mit Namen nannte, nämlich Walther, Jäger und Fidi, den Kastraten. Ob Beer damals in Dresden gesungen hat, erfahren wir nicht von ihm. Das tat er aber im April 1683 in Eisenberg, wohin ihn „*Herzog Christian nebst anderen hiesigen [d. h. Weißenfelder] Musicis zu einer Opera, die Höllenstürmende Liebe, verschrieben*“ hatte.

Im Oktober 1683 kam Paul Gleitsmann, Sohn eines Weißenfelder Stadtpfeifers, zu ihm, „*Reguln über die Composition*“ bei ihm zu erlernen. Beer muß als Musiker damals schon einen guten Ruf gehabt haben; denn im Spätsommer 1684 wurde ihm die Kapellmeisterstelle zu Coburg angeboten. Beer schrieb nichts darüber, warum er dieses ehrenvolle Angebot ausgeschlagen hat. Rund ein halbes Jahr später — am Sonnabend vor Ostern 1685 — wurde er der Weißenfelder Kapelle als Konzertmeister vorgestellt. Er hatte damals 200 Reichstaler Gehalt; diese Summe wurde mit der Ernennung um 50 Gulden erhöht.

⁶ Beer nannte als Mitglieder der herzoglichen Kapelle in Halle folgende: „*Herr David Pohl war Capellmeister. Sein Bruder Samuel Fagottist. H. Samuel Grosse, so des Herren Administratoris erster Musicus gewesen war damals der 2te Tenorist. H. Martin Rösner der erste. H. Joh: Hoffmann der berühmte Violonist aus Nürnberg. H. Conrad Höffler dessen Landesmann, ein Violdagamist. H. Sultze Trombonist, kam hernah nah dem Tode des herren Administratoris in Gottische, endlich in Churfürstl. Dreßdnische Dienste. H. Moritz Edelmann ein berühmter Organist, so hernah in patriam gen Zittau vocirt worden, und daselbst gestorben. H. Ciriacus Berger, Violinist. H. Soia und H. Mendel beyde Bassisten, H. Daniel Döbricht, Falsedist, in gleichem H. Ritter, der hernahmahls in Shweden kommen. H. Gabriel Günther, H. Stolle, H. Kremberger von Warschau aus Pohlen Altiste, Gebhard Johann Möring, und dessen Cammerad Lufft, beyde gute Trompetter. Hernah kame zu unß H. Donat Rösler gewesener Bassiste in der Churf. Capelle zu Dreßden und Joh: Philipp Krieger, aus Nürnberg, ehemahliger Capellmeister zu Bayreuth. Nattiste war dazumahl des Herren Samuel Pohlens ältster Sohn, welcher schon lange todes verbliben. Capell Jungen sind gewesen, Johann Flemming, welcher dermallen auf seinen Gittern zu Jätterbok kaußhält, und mein allezeit recht guter Freund war. Brenner, so dermallen in Berlin in Churf. Diensten als Trompetter stehet. Richter, welcher hernah sih in Itallen vill versucht hat, und Ammerling.*“

Ging er auch nicht als Kapellmeister nach Coburg, so komponierte er doch dort im Herbst 1686 eine Oper. Beer nannte den Titel nicht; nach MGG muß es *Die keusche Susanna* gewesen sein. Wie angesehen Beer damals als Komponist war, beweist die Tatsache, daß er zu Anfang des Jahres 1688 den Studenten zu Jena die Musik zur Einführung des neuen Rektors der Universität, eines sächsischen Prinzen, komponierte.

Im September 1688 war er mit dem „Violinisten“ und Kammermusiker Hoffmann in Eisenach, sicherlich, um dort am Hofe zu singen. Im Sommer 1689 weilte er mit seinem Herzog am Hofe zu Gotha, nahm dort auch an der Hochzeit des Kammerorganisten Witte teil.

Das Jahr 1689 scheint für Beer kompositorisch fruchtbar gewesen zu sein. Wir lesen in seiner Lebensbeschreibung von „2 Stücken à 4“, die er zur Trauerfeier des im Kampfe gegen die Franzosen vor Mainz gefallenen Prinzen Christian, eines Bruders des damals regierenden Weißenfelder Herzogs Johann Adolfs I., komponierte. Das war Mitte September. Im Oktober schickte er „18 *musicalische Stücke*“ an seinen einstigen Regensburger Mitschüler Baumgartner. Die Kompositionen, die er dem Kantor Wona in Seehausen in der Altmark — wohl leihweise — überlassen hatte, erhielt er damals zurück.

In jener Zeit bekam er wieder einen Schüler in der Kompositionslehre, namens Weckel; im November 1690 schrieb er „*Musicalische Discurse*“. Bald darauf, im Februar 1691, kam wieder ein junger Mensch zu ihm, die Komposition zu erlernen, ein Schüler des Weißenfelder Gymnasii illustris Augustei namens Helm. Später — im Herbst 1698 — nahm ein Naumburger Schüler mit Namen Simon Zeidler, der aus Roda gebürtig war, Unterricht in der Komposition bei ihm⁷.

Am 7. Juli 1691 schickte Beer nach Rostock drei Kompositionen, „*Als eine Sonate à 2 vv. aus dem E. Ein Tenore Solo mit 2 vv. und ein Dixit Dominus alla Capella a 4*“. Im Oktober desselben Jahres erhielt er noch einmal ein ehrenvolles Angebot, und zwar vom dänischen Hof, vermittelt durch den kursächsischen Vizekapellmeister Strunk. Beer sollte in Kopenhagen 600 Reichstaler jährliches Gehalt bekommen und für den Umzug seiner Familie 100 Dukaten erhalten. Er erbat sich Bedenkzeit, blieb aber in Weißenfels, wo er am Hofe damals schon sehr angesehen war.

Eine Bemerkung Beers zur Aufführung der ersten Oper in Leipzig muß uns wundernehmen; er schrieb nämlich im Mai 1693: „*Gott gebe, daß es nicht dermalens durh den schreklihen mißbrauch dieser Dinge [der Oper] heisse: O operary iniquitatis, recedite a me non enim agnovi vos!*“. Zur Aufführung der Oper *Arthemisia* am Hofe zu Weißenfels im Mai 1700 bemerkte er: „*Gott erleuchte doch alle grosse Herren, daß sie anstatt solher einreissender Eitelkeiten Allmosen geben! Amen!*“. Eine solche Äußerung hätte man wohl von Beers Gegner Vockerodt, dem pietistischen Gothaer Rektor und Feind der weltlichen Oper, erwartet, nicht aber von Beer, der die Oper so wacker in seinen musikalischen Streitschriften verteidigt hatte. Seine Autobiographie schrieb Beer aber nicht für die Öffentlichkeit, sondern wohl für seine Kinder und ferneren Nachkommen.

⁷ Den in MGG von Arno Werner erwähnten Weißenfelder Stadtkantor Johann Samuel Beyer finden wir in der Lebensbeschreibung als Beers Schüler nicht erwähnt.

Wir lesen bei ihm nichts davon, daß er seinem fürstlichen Herrn Vorhaltungen wegen der Aufführung von Opern gemacht hätte, was doch wohl leicht hätte geschehen können, da er des jungen Herzogs Johann Georgs (1697–1712) Vertrauter war und auch schon bei dessen Vater, Herzog Johann Adolf I. (1680–1697), wie schon bemerkt, hoch angesehen gewesen war. Aber Beer war und blieb bis zu seinem Tode Opernsänger, dazu auch Konzertsänger.

Am 8. September 1694 wurde er nach dem Schlosse zu Freyburg an der Unstrut, der Neuenburg, gerufen, dort mit dem Lautenisten Thorer zu musizieren. Dieser Thorer war im März 1699 mit seinen vier Söhnen am Weißenfelser Hofe. Damals war auch der Gräflich Tecklenburgische Kammerdiener Christian Grunert anwesend, den Beer seinen guten Freund nannte.

Auch von andern Musikern, die Gastrollen am Weißenfelser Hofe gaben, berichtete Beer, so von „3 *Musici instrumentales von Gottha*“, die am 19. Februar 1699 vor der herzoglichen Tafel, an der Beer mit saß, auf „*Fagott und Hautbois*“ spielten. Ferner erwähnte er einen „*Shwedtschen Musicus Nahmens Hopp*“, der am 28. Oktober 1691 eine „*Viola da Amour*“ gestrichen hatte, und den kursächsischen „*Violinist Rinck*“, der an der Tafel des Weißenfelser Hofes Geige und dessen Tochter Laute spielte.

Zwei Musiker hatten sich zur Probe am Weißenfelser Herzogshofe hören lassen, nämlich „*H. Weldih*“, der dann am 29. September 1695 „*hier in Dienste angezogen und in der Capelle als Falsediste gebraucht worden*“, und „*Christian Nathan Lieders*“⁸, der am 2. Mai 1696 in die Weißenfelser Hofkapelle eintrat. Lieders trat wohl an die Stelle des am 17. Juni 1695 verstorbenen Bassisten Donat Rösler, mit dem Beer befreundet gewesen war. Beer schrieb bei der Eintragung von dessen Tod: „*Wir seynd 18 Jahre Cammeraden gewest, allezeit ohne einzigen Zank noch Wiederwillen.*“ Bald nach Rösler starben die Kapellmitglieder Samuel Grosse (im 70. Lebensjahr, am 17. September 1695) und Conrad Höfler (19. August 1696), ein „*Violdagamist*“. Auch er gehörte wohl zu Beers Freunden, denn dieser wurde Vormund der Kinder des verstorbenen Kammermusiklers.

An Beer scheinen sich manchmal auswärtige Musiker gewandt zu haben, die in die Weißenfelser Hofkapelle aufgenommen zu werden wünschten, wie der aus Darmstadt geflüchtete Musiker Braun (6. Februar 1694), ferner der Trompeter „*Diederih Dreker*“ (16. September 1694) und „*H. Eck der Violiniste aus Hamburg*“ (25. September 1698). Alle drei mußten aber ohne den erhofften Erfolg weiterziehen.

Beer hat sich auch im Notenstechen versucht. Am 15. Oktober 1694 begann er, seine „*12 Sonaten mit 2 vv. ins Kupffer zu stehen*“. Diese ungewohnte Arbeit scheint ihm schwer gefallen zu sein; sie sei „*wieder ins stoken gerathen*“, schrieb er. Von weiteren eigenen Kompositionen berichtete Beer folgendes: „*Freytags den 23st. [September 1698] habe disen Tag 5. Minueten gemacht*“, und „*Den 20. [Februar 1699] habe etlihe Musicalische Stücke in die Gotthaische Capelle geschickt*“. Kurz vor seinem Tode, im Juli 1700, „*verfertigte*“ er „*5. Lateinische Vesperpsalmen à 4. alla breve. Dei trium sit honor et gloria*“, heißt es in seiner Lebensbeschreibung.

⁸ Arno Werner nannte ihn in seinem Buche *Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels Lüders*.

Am 15. März 1700 schrieb er mehrere Briefe, so an seinen Freund und ehemaligen Mitschüler Kantor Baumgartner, ferner an den schon als Kantor zu Weiden erwähnten Peter Klügel und „*schickte zugleich das Canto Solo an H. Engel Wann ich betrachte, wie es in der Welt hergeth etc.*“. Auch Engel war in Regensburg sein Mitschüler gewesen. Seinen Mitschüler Pachelbel erwähnte er nur ein einziges Mal in seiner Lebensbeschreibung, nämlich als er seine Regensburger „*Coalumni*“ aufzählte. Daß er für dessen *Hexachordum Apollinis* Widmungsverse schrieb, lesen wir bei ihm nicht.

Überhaupt ist Beers Lebensbeschreibung recht lückenhaft. Die vielen von ihm verfaßten und unter verschiedenen Decknamen veröffentlichten Romane erwähnt er mit keinem Wort. Von seinen musikalischen Schriften nennt er den *Bellum musicum*, der freilich erst nach seinem Tode erschien, ebenfalls nicht. Auch von manchen wichtigen Ereignissen, die ihn besonders interessieren mußten, lesen wir nichts bei ihm, so von der am 31. Oktober und 1. November 1682 erfolgten sehr feierlichen Einweihung der Weißenfelter Schloßkirche, ebenso von der Feier der Einweihung des Komödiensaales im Weißenfelter Schlosse zu Anfang November 1685. Er nennt auch seine Opern *Germanicus* und *Telemaque* nicht; beide wurden allerdings erst einige Jahre nach seinem Tode aufgeführt.

Für sein Leben viel unbedeutendere Fakten erwähnt er dagegen, wie z. B., daß er im Dezember 1680 einen aus Halle geflüchteten Kapellknaben vom Schlosse Rammelburg im Harz nach Weißenfels holen mußte, daß am 10. November 1691 Studenten zu Jena auf dem Schlosse ein Ballett „*praesentirten*“, daß die Trauerzeit für den auf dem Feldzuge in Ungarn gestorbenen Prinzen Moritz von Sachsen-Weißenfels zu Weihnachten 1697 beendet wurde und in der Schloßkirche nun wieder mit Instrumenten musiziert werden durfte, daß wenige Tage später (9. Januar 1698) „*wegen glücklicher Verehelichung Ihre Durhl. [der Prinzessin Friderica Elisabetha von Sachsen-Weißenfels mit dem Herzog Johann Georg zu Jena] hir in der Shloß Kirhe das Te Deum laudamus mit Pauken und Trompetten gesungen und mit stüken [Kanonen] darunter geschossen*“ wurde. Ganz ohne Bedeutung für sein Leben und Wirken war es, daß in Ansbach „*die Italiener abgeschafft und eine teutsche Capelle angenommen wurde*“, wie er im Dezember 1697 vermerkte; doch war das wohl ein Ereignis, das ihn offenbar sehr interessierte, weil der Weißenfelter Hof mit seiner Pflege der deutschen Oper vielleicht als Vorbild gedient hatte. Interessiert hat Beer auch die Janitscharengarde Augusts des Starken, die er am 7. Oktober 1699 in Leipzig sah, vor allem wegen der ihm wohl seltsam erscheinenden Musikinstrumente, wie kleine Schalmeyen, kupferne Teller, kleine Pauken und große Trommeln. Oft kann man in Beers Lebensbeschreibung schließlich von Morden, Hinrichtungen, Unglücksfällen, auch von Gespenstern lesen.

Beer interessierte sich auch für andere Musikinstrumente als die, die er selbst spielte, so für die Trompete. Sein jüngster Bruder, den er als Fünfzehnjährigen zu sich genommen hatte, erlernte das Trompetenspiel, wurde am 7. September 1686 losgesprochen, trat dann in militärische Dienste und nahm an Feldzügen am Rhein und in Ungarn teil. Bei dieser Lossprechung scheint Beer als Gutachter oder Prüfender beteiligt gewesen zu sein. Am 6. März 1693 war er in Zeitz „*zu Adam Frankens Aufdingung der Trompetter Kunst*“; er vermerkte, daß dessen „*Lehr-*

printz“ Schubart sein „guter Freund und Gevatter“ gewesen sei. Ein anderer Freund Beers war der Sächsisch-Weißenfelsische Hof- und Feldtrompeter Matthäus Franz Kressling. Er schätzte auch den Trompeter Müller sehr, der „ein guter *Principalist*“ gewesen sei. Dieser Müller war am 15. März 1700 bei seinen Eltern in Zeitz „an der allenthalben einschleichenden hüziigen Krankheit“ gestorben.

In der Schloßkirche zu Weißenfels wird Beer als Weißenfelsischer Kammermusikus oft gesungen haben. Er erwähnte allerdings in seiner Lebensbeschreibung nichts davon, wohl aber teilte er mit, daß er zweimal in Naumburg (am 23. Juli 1693 nach der Predigt und am 17. August 1697 bei der Trauung David Fränkels) in einer Kirche und einmal in Wasungen (im November 1698) in der Stadtkirche gesungen habe.

Von seinem Auftreten auf der Weißenfelscher Hofbühne erfahren wir in seiner Autobiographie nichts. Er erwähnte zwar einige Aufführungen von Opern, aber nichts von seiner Mitwirkung dabei. So lesen wir, daß am 6. November 1696 „die *Opera von der Talestris, welhe von dem Stiffts Rath aus Wurzen, Herren Zieglen von Kipphausen [von Ziegler und Klipphausen] verfertigt worden, aufgeführt*“ worden sei; ferner sei am 14. Februar 1698 zu Ehren des zu Besuch am Weißenfelscher Hofe weilenden Herzogs Johann Wilhelm von Jena „eine *Opera agirt*“ worden; am 5. Mai 1698 seien anläßlich des Geburtstages der Herzogin „*allerhand Kurtzweillen mit Comoedien, Operen und Redutten angestellet worden*“; zu Fastnacht 1700 seien „*Operen, Comoedien, Kampff-Jagen und Redutte gehalten worden*“; am 7. und 26. Mai 1700 habe man die Oper *Arthemisia* aufgeführt, am 16. und 22. Juli 1700 die Oper *Titus Vespasianus*. Nach der zweiten Aufführung dieser Oper habe der Kastrat „*Signor Carolo Loritarini, ein Altiste*“, im Zeughaushaus gesungen und drei Tage später zweimal in der Schloßkirche.

Bei einem Ständchen für die Herzogin am 23. August 1698 wirkte Beer offenbar mit; denn er wurde bei dieser Gelegenheit vom Herzog mit einer silbernen Uhr beschenkt. Auch bei der Aufführung einer „*Shäfferey auf einem kleinen Theatro*“ am 11. September 1696 zu Ehren der Herzogin Wilhelmine war er beteiligt. Sie schenkte jedem Mitwirkenden „2 kleine silberne Beherlein, welhe man *Aufsteher nennet*“.

Es ist anzunehmen, daß Beer am 20. und 22. Oktober 1697 in Weimar „auf dem neuen Theatro“ beim Spiel der Oper *Tarquinius Priscus* mitgesungen hat. Er war damals mit Herzog Johann Georg nach Weimar gereist, bei dem er offenkundig persona grata war. Als im Herbst 1697 alle „*Fürstliche Diener*“ des Weißenfelscher Hofes im Gehalt herabgesetzt wurden — sie bekamen fortan so viel Gulden, wie sie zuvor Taler erhalten hatten, was einer Gehaltskürzung von $12\frac{1}{2}\%$ entsprach —, blieb Beer „aus sonderliher *Begnädigung*“ bei seiner „*Substanz*“⁹. Beer begleitete den Herzog sehr oft auf Reisen, so u. a. am 24. August 1699 zur Erbhuldigung nach Langensalza, wo er sein Quartier bei „*Friederih Hirten, Statt Musico auf dem Kornmarkt*“ hatte. Nicht selten speiste er auch mit dem Herzog oder anderen fürstlichen Personen, so z. B. am 29. Januar 1698 mit dem Herzog in der „*Anti-*

⁹ Ab Ende 1697 wurden die Kapellmitglieder nicht mehr aus der fürstlichen Privatschatulle, sondern aus der Kammer als der Landeskasse besoldet. Beer nannte im Februar 1698 folgende Mitglieder der Weißenfelscher Hofkapelle: „H. Capellmeister Krieger, H. Hoffmann, H. Schelle, H. Lieders, H. Barth, H. Mendel, H. Edelmann, H. Cobeltus und Ik“.

camera“, „dabey mit Hautbois und Trompetten musicirt worden“. Am 10. Februar 1699 kam der Herzog frühmorgens um 5 Uhr nach einer Redoute in Beers Haus und blieb dort bis 7 Uhr. Nicht selten begleitete Beer ihn auf die Jagd, vor allem nach Freyburg.

Viele und reiche Geschenke erhielt Beer vom Herzog. So brauchte er es wohl nicht zu bereuen, daß er die ehrenvollen Berufungen nach Koburg und Kopenhagen abgelehnt hatte. Er konnte zu Ende des Jahres 1691 ein Haus in Weißenfels kaufen (Große Kalandstraße 10), erwarb einen Garten in der Grünen Gasse, besaß eine Wiese, also wohl auch Vieh. So konnte er mit seiner zahlreichen Familie ein sorgloses Leben führen, hätte es vielleicht sogar zu ansehnlichem Wohlstand gebracht, wenn nicht eine verhängnisvolle Kugel das Leben des erst Fünfundvierzigjährigen geendet hätte. Noch auf dem Sterbebette machte er Eintragungen in seine Lebensbeschreibung. Wir lesen kein Wort des Vorwurfs gegen den unvorsichtigen Schützenhauptmann, aus dessen Gewehr sich ungewollt die todbringende Kugel gelöst hatte. Als ihm am 31. Juli 1700 die Kugel aus dem Halse geschnitten worden war, hatte er noch Hoffnung, wieder zu genesen, und bedauerte den von derselben Kugel getroffenen Oboisten Garthoff, dem die Lippe weggerissen worden war und der nun nicht essen, trinken und sprechen konnte.

Am 6. August 1700 starb Johann Beer. Er war eine echt barocke Künstlernatur, vielfach begabt wie wohl selten ein Mensch: Sänger, Schauspieler, Klavier- und Geigenspieler, Komponist, Schriftsteller, auch leidlicher Zeichner. Erst die Neuzeit hat ihn recht eigentlich entdeckt.

Zu Beers Rechtschreibung sei bemerkt, daß er fast stets Sh statt Sch, und meistens h statt ch schrieb; ck finden wir nur in Fremdwörtern und in lateinisch geschriebenen Eigennamen. Alle Zitate stammen aus Beers eigenhändiger Lebensbeschreibung.

Brahms' Sonate für Pianoforte und Violine op. 78

Ein Beitrag zum Schaffensprozeß des Meisters

VON IMOGEN FELLINGER, KÖLN

„Die Imagination eines jeden Menschenkindes und die Imagination der Dichter und Künstler insonderheit, ist eine dunkle Werkstatt geheimer Kräfte . . . Wir sehen Erscheinungen — Veranlassungen — Mittel — aber die wahren Ursachen, die Kräfte selbst, und wie sie im Verborgnen wirken, — über diesem allen hängt der heilige Schleyer der Natur, den kein Sterblicher nie aufgedeckt hat.“ Jene Worte Wielands¹ gehen ganz allgemein das künstlerische Schaffen an und wollen dieserart verstanden sein. Imagination bedeutet Einbildungskraft, innere Vorstellung. Die innere Vorstellung des Künstlers und somit auch des Komponisten bestimmt sowohl den Einfall, die Inspiration wie auch alle weiteren Phasen des Schaffensprozesses eines Kunstwerkes. Sie ist und bleibt gleichsam Leitbild bis zu dessen Voll-

¹ Chr. M. Wieland, *Gedanken über die Ideale der Alten*, Teutscher Merkur (1777) 3. Vierteljahr, 227.

endung. Spätere Änderungen, Ergänzungen, auch andere von der Erstfassung abweichende Bildungen sind — wenn nicht aus rein äußerlichen Gründen veranlaßt — Versuche, der inneren Vorstellung noch näher zu kommen, sie noch überzeugender zu realisieren. Auch hier sind Erscheinungen wahrnehmbar, äußere Umstände, die das Entstehen eines Werkes bewirkt und bei diesem mitgespielt haben. Aber die eigentlichen Wege des schöpferischen Genius bleiben uns weitgehend verschlossen. Allein Skizzen, Entwürfe und Handschriften der Meister, denen noch unmittelbar der Vorgang der Entstehung einer Komposition anhaftet, lassen gewisse Einblicke in den künstlerischen Schaffensvorgang zu, zumal, wenn sie Korrekturen, spätere Einträge oder unterschiedliche Fassungen aufweisen. Allen solchen Erscheinungen gilt es daher mit Bedacht im einzelnen nachzugehen.

I

Brahms hat nahezu alle Skizzen und Entwürfe zu seinen Werken absichtsvoll vernichtet. Nur wenige sind — wohl mehr zufällig — der Nachwelt erhalten geblieben². Sie lassen bezeichnende, wenn auch in Hinsicht auf das Gesamtwerk spärliche Einblicke in seine kompositorische Werkstatt tun. Zwei Arten von Niederschriften werden hierbei deutlich erkennbar: die einen betreffen einzelne melodische Einfälle, die Brahms früher oder später, wenn er sie für wert hielt, in Kompositionen verwendet hat; die andern betreffen erste Niederschriften ganzer Werke, wie es etwa die Skizzen zu den Haydn-Variationen op. 56 besonders eindrucksvoll bezeugen³. Ähnlich scheint es sich bei den Skizzen zum Klavierquartett in A-dur op. 26 verhalten zu haben, von denen Albert Dietrich überliefert: „*Er spielte mir gegen seine Gewohnheit aus den Skizzen vor, und ich gewann dabei schon die Ueberzeugung, daß es ein hervorragend herrliches Werk werden würde*“⁴. Doch sind es nicht nur die Skizzen, die einen solchen Blick in den Schaffensprozeß des Meisters gestatten, gerade auch die Autographe vollendeter Werke enthalten vielfach Korrekturen, die während der Niederschrift oder auch nachträglich — etwa auch auf Grund von Proben vor der Drucklegung eines Werkes — vorgenommen worden sind. Brahms gehört zu denjenigen Schöpferpersönlichkeiten, die ein Werk weitgehend im Kopf komponierten, bevor sie an die erste Niederschrift gingen, die dann — in großen Zügen zumindest — bereits die fertige Komposition, oftmals mit Vortragsbezeichnungen versehen, festhielt. Die ihm eigentümliche Auffassung hinsichtlich seiner Schaffensweise hat der Komponist seinem Verleger Simrock gegenüber — wie Kalbeck überliefert — einmal folgendermaßen ausgesprochen: „*An mir will man auch immer etwas bewundern, z. B. meine Erfindung. Daran ist wenig Bewundernswertes. Was geht meine ‚Erfindung‘ mich an? Das ist wie ein Samenkorn, das in der Erde liegt: entweder geht es auf oder es geht nicht auf, im letzten Falle taugt es nichts. Geht es auf, und fällt mir eine Melodie ein — nun, ich nottere sie mir auch, sehe sie aber nie wieder an, bis sie mir nicht von selbst wieder kommt. Kommt*

² Man vgl. P. Mies, *Aus Brahms' Werkstatt — Vom Entstehen und Werden der Werke bei Brahms*, Simrock-Jahrbuch 1, 1928, 42—63.

³ Vgl. hierzu A. Orel, *Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen*, *ZfMw* V, 1922/23, 296—315.

⁴ A. Dietrich, *Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen besonders aus seiner Jugendzeit*, 2. Aufl., Leipzig 1899, 33.

sie nicht, so war sie nichts wert, und ich werfe sie weg“⁵. Jenen Vergleich des künstlerischen Einfalls mit dem Samenkorn hat Brahms auch dem Sänger Georg Henschel gegenüber geäußert, und er geht dabei in seinem Gedankengang noch einen Schritt weiter: „Mit dem Gedanken ist's wie mit dem Samenkorn; er keimt unbewußt im Innern fort . . . Komme ich vielleicht nach langer Zeit wieder darauf, dann hat es unversehens schon Gestalt angenommen, ich kann nun anfangen, daran zu arbeiten . . .“⁶. Bezeichnend für Brahms ist, daß er sich vom kompositorischen Einfall bewußt distanziert: „Das, was man eigentlich Erfindung nennt, also ein wirklicher Gedanke, ist sozusagen höhere Eingebung, Inspiration, d. h. dafür kann ich nichts. Von dem Moment an kann ich dies ‚Geschenk‘ gar nicht genug verachten, ich muß es durch unaufhörliche Arbeit zu meinem rechtmäßigen, wohlverordneten Eigentum machen. Und das braucht nicht bald zu sein“⁷. Brahms steht damit in seiner Auffassung im Gegensatz zu Schumann, der in *Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dichtbüchlein* Meister Raro sagen läßt: „Die erste Konzeption ist immer die natürlichste und beste. Der Verstand irrt, das Gefühl nicht“⁸.

Eine solch distanzierte Haltung gegenüber dem künstlerischen Einfall, wie sie Brahms sehr ausgeprägt verkörpert, ist Beethoven verwandt und weist bezeichnenderweise in Epochen zurück, in denen die Elaboratio über der Inventio stand. Bei Brahms — als Kind seiner Zeit — tritt hierbei eine äußerst kritische und zugleich realistische Auffassung vom künstlerischen Schaffen überhaupt hinzu. Auch seinem Schüler Gustav Jenner gegenüber äußerte sich der reife Meister eigener Auffassung und Erfahrung gemäß: „Wenn Ihnen Ideen kommen, so gehen Sie spazieren. Sie werden dann finden, daß dasjenige, was Sie für einen fertigen Gedanken hielten, nur der Ansatz zu einem solchen war“⁹. Diesem „Spazierengehen“ kommt in Brahms' eigenem Schaffen ein wesentlicher Raum für die schöpferische Auseinandersetzung mit einem im Entstehen befindlichen Werk zu. Dem entspricht auch die Zeiteinteilung, die der Komponist im Laufe seines Lebens, vor allem von der Wiener Zeit an, mehr und mehr als die für ihn gemäße bevorzugt hat: den Sommer auf dem Lande verbringend, Kompositionen schaffend und ausarbeitend, im Winter auf Konzertreisen, neue Werke im Freundeskreis probend und für den Druck vorbereitend. Der Tageslauf im Sommer bestand in der Regel aus dem Komponieren in den frühen Morgenstunden auf Spaziergängen, danach dem Notieren des unterwegs Geschaffenen. Anschaulich schildern Zeitgenossen, wie Brahms ihnen frühmorgens begegnet ist, beispielsweise 1885 in Müzzusschlag vor der Vollendung seiner IV. Symphonie op. 98: „ . . . offenbar bereits auf dem Rückweg von seinem Morgengang. Er kam völlig in sich versunken in flotter Gangart uns entgegen, mit dem Hute, den er in der Hand trug, weit ausholend, die zur Seite stehenden Gräser streifend. Als wir ihn lebhaft begrüßten, kam er wie aus einer anderen Welt zurück . . .“¹⁰. Solche Berichte lassen etwas von jenen geheimnisvollen Kräften im Sinne Wielands ahnen, „wie Dichter, bildende Künstler, Komponisten, und alle

⁵ Kalbeck, Brahms, 3. Aufl., II, 182.

⁶ Ebd.

⁷ Kalbeck II, 181 f.

⁸ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* von Robert Schumann, 5. Aufl., hrsg. von M. Kreisig, Leipzig 1914, I, 25.

⁹ G. Jenner, *Johannes Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Studien und Erlebnisse*, Marburg 1905, 42.

¹⁰ R. Fellinger, *Klänge um Brahms. Erinnerungen*, Berlin 1933, 45.

das Volk von scharfen behenden Sinnen und feuerfangender Imagination zu ihren schönsten Ideen, ihren glücklichsten Erfindungen kommen . . .“¹¹.

II

In Erinnerung an die drei in Pörttschach am Wörther See verbrachten Sommer (1877–1879) schreibt Brahms 1890 von Ischl aus an Kalbeck, der gerade in Maria-Wörth weilt: „Gefreut aber hat mich und meine Gedanken angenehm beschäftigt Ihre Adresse. Schöne Sommertage kommen mir in den Sinn und unwillkürlich Manches, mit dem ich dort spazieren ging, so die D-dur-Symphonie, Violinkonzert und Sonate G-dur, Rhapsodien und derlei . . .“¹². Mit der „Sonate G-dur“ meint Brahms seine Sonate für Pianoforte und Violine op. 78. Das Werk entstand während des zweiten und dritten Pörttschacher Sommers in den Jahren 1878 und 1879 und wurde im Juni 1879 vollendet, wie der Komponist dies am Ende des Autographs selbst festgehalten hat: „J. Br. Juni 79.“¹³ — dieser Vermerk ist Kalbeck, der für den Abschluß der Komposition die Monate August¹⁴ und September¹⁵ ansetzt, offenbar entgangen. Mit folgenden Worten kündigt Brahms am 22. Juni 1879 Freund Joachim das neue Werk an: „Ich hoffe sehr, die Korrektur des Konzertes mit Dir in Salzburg zu lesen, und zur Erholung können wir dann auch eine kleine Sonate spielen! . . .“¹⁶. Joachim antwortet daraufhin aus Berlin (26. 6. 1879): „. . . Nicht genug kann ich sagen, wie sehr ich auf Dein neues Sonatenopus freudigst gespannt bin. Das ist ja herrlich, so etwas von Dir in Aussicht zu haben für die Sommerfrische . . .“¹⁷. Schon am 27. Juni schreibt Simrock, der gerade Brahms' Violinkonzert op. 77 in Verlag genommen hatte und zu jener Zeit sich kein Werk des Komponisten mehr entgehen lassen wollte, an Brahms: „. . . Von Joachim höre ich was von einer Sonate für Violine? Und ich fühle, wie die kaum eingezogenen Krallen meines Pfötchens sich wieder regen und beutegierig freue ich mich wieder auf den Raub! . . .“¹⁸. Kurz vorher scheint der Komponist seinen Kopisten Hlawaczek in Wien mit der Abschrift der Sonate beauftragt zu haben, wie einem Brief an Billroth zu entnehmen ist. Brahms schreibt (Juni 1879): „Er (Hlawaczek) hat etwas zu kopieren, das wohl fertig sein sollte . . . Er hat eine Sonate, von der er Dir jedenfalls die ersten zwei Sätze schon geben kann. Wenn dann das Finale fertig ist, so schicke sie mir doch gleich, wenn Du sie einmal durchgespielt hast . . .“¹⁹. Billroth antwortet darauf (26. 6. 1879): „Erst am Nachmittag konnte ich zu Hlawaczek. Er schrieb gerade den letzten Takt der Sonate . . . Ich nahm die Noten sofort mit und schicke sie Dir morgen. Der Alte hat die Arbeit beschleunigt . . .“²⁰.

¹¹ Chr. M. Wieland a. a. O., 228.

¹² Kalbeck III, 159 f., Anmerkung 2. — Bei den erwähnten Werken handelt es sich um die Opera 73, 77, 78 und 79.

¹³ Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien.

¹⁴ Kalbeck III, 226.

¹⁵ Ein Brahms-Bilderbuch. Hrsg. von V. von Miller zu Aichholz. Mit erläuterndem Text von M. Kalbeck, Wien 1905, 37.

¹⁶ Brahms Briefwechsel VI, 154.

¹⁷ Ebda., 156.

¹⁸ Johannes Brahms und Fritz Simrock. Weg einer Freundschaft. Briefe des Verlegers an den Komponisten. Mit einer Einführung hrsg. von K. Stephenson, Hamburg 1961, 144.

¹⁹ Billroth und Brahms im Briefwechsel, Berlin und Wien 1935, 282 f.

²⁰ Ebda., 283 f.

Ende Juni 1879 schickt Brahms Clara Schumann die Sonate — wohl in Gestalt der von Hlawaczek angefertigten Kopie — mit den Worten: „. . . Die Sonate — ja, die liegt auch bei, und da siehe nur zu. Ich fürchte, sie ist langweilig. Im Finale kannst Du bei vi - de einen Strich machen. Es liegt auch eine Stimme bei — aber wenn sie Dir nicht gefällt, bitte ich recht sehr, daß Du sie nicht mit Heermann versuchst . . .“²¹. Clara Schumann erhält das Manuskript am 10. Juli in Düsseldorf und antwortet umgehend: „ich muß Dir ein Wort senden, Dir sagen, wie ich tief erregt bin über Deine Sonate. Ich erhielt sie heute und spielte sie mir natürlich gleich durch und mußte mich danach ordentlich ausweinen, vor Freude darüber. Nach dem ersten feinen reizenden Satz und dem zweiten kannst Du Dir die Wonne vorstellen, als ich im dritten meine so schwärmerisch geliebte Melodie mit der reizenden Achtel-Bewegung wiederfand! . . . Am Sonntag denke ich in Frankfurt zu sein; dann spiele ich sie gleich mit H.[eermann] . . .“²². Ähnlich begeistert schreibt sie noch einmal am 26. Juli an Brahms²³, und am 27. Juli betont Joachim nochmals seine Vorfreude²⁴. Im August — zwischen dem 9. und 27. — reist Brahms von Pörtschach zu Joachim, der zur Sommerfrische in Aigen bei Salzburg weilt. Unter dem Beisein von Clara Schumann und dem Ehepaar von Herzogenberg, die von Berchtesgaden herübergekommen waren, spielte Brahms mit dem Freunde die Sonate aus dem Manuskript. Nach Pörtschach zurückgekehrt, schickt er sie am 31. August an Simrock mit den Worten: „. . . Damit Sie nun sehen, was eine Sache ist, schicke ich hier die Sonate. Hüten Sie sich aber, sie kann Ihnen einen Nachdrucksprozeß zuziehen! 2 Takte sind schon früher bei Rieter gedruckt — genügt das für eine Klage oder müssen es 8 sein?“²⁵. Der Komponist deutet hier den motivischen Zusammenhang der Sonate mit dem *Regenlied* op. 59,3 an, wobei er sich nur auf die zwei Takte zu Beginn des Finale beruft, die er notengetreu, in den Notenwerten um die Hälfte verkürzt, dem Liedanfang entnommen hat. Tatsächlich bildet das punktierte Anfangsmotiv des *Regenliedes* das Hauptmotiv der Sonate, das allen Sätzen der Komposition zugrunde gelegt ist.

III

Das Autograph der Sonate befindet sich seit dem Jahre 1920 im Besitz der Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien und trägt die Signatur MH 3908/c²⁶. Brahms schenkte das Manuskript am 13. Oktober 1891 Viktor von Miller zu Aichholz in Wien zu dessen 60. Geburtstag; die Frau des Jubilars, Olga von Miller, war durch Mandyczewski, den Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde, an Brahms mit der Bitte um ein Autograph zu dem festlichen Anlaß herangetreten²⁷. Die Handschrift blieb auch nach dem Tode des Komponisten im Besitz der Familie

²¹ Clara Schumann — Johannes Brahms, Briefe aus den Jahren 1853—1896. Hrsg. von B. Litzmann, Leipzig 1927, II, 174. — Hugo Heermann (1844—1935), zu jener Zeit Violinprofessor am Hochschen Konservatorium zu Frankfurt am Main.

²² Ebd., 177.

²³ Ebd., 178 f.

²⁴ Brahms Briefwechsel VI, 157 f.

²⁵ Brahms Briefwechsel X, 128.

²⁶ Für Einsicht des Autographs bin ich den Herren Dir. Prof. Dr. A. Mitringer und Prof. Dr. F. Racek von der Stadtbibliothek Wien zu Dank verpflichtet.

²⁷ Ein Brahms-Bilderbuch, a. a. O., 37.

und bildete nachmals eines der wertvollsten Stücke des von Viktor von Miller um die Jahrhundertwende auf dessen Grundstück eingerichteten Brahms-Museums in Gmunden am Traunsee in Oberösterreich. Dieses Museum bestand bis 1938. Das gesamte Inventar (u. a. Flügel und Mobiliar von Brahms' Sommerwohnung in Ischl, Briefe und Karten des Meisters an die Familie) wurde dann von dem Sohne Eugen von Miller († 8. Februar 1963) der Gemeinde Gmunden gestiftet, in deren Museum sich nunmehr die kostbaren Erinnerungsstücke befinden. Die Notenautographie, einige Brahms'sche Lieder sowie die Sonate, scheinen im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts dem Besitz der von Viktor von Miller gegründeten Wiener Brahms-Gesellschaft vermacht worden und von dort in die Obhut der Musiksammlung der Stadtbibliothek Wien gelangt zu sein.

IV

Die Handschrift weist gegenüber der gedruckten Ausgabe des Werkes Differenzen auf, die aufschlußreich für Brahms' Schaffensweise auch im fortgeschrittenen Stadium der Komposition sind. Außerdem beruhen solche sichtbaren Unterschiede zwischen Autograph und Druckfassung auf Korrekturen, die der Meister noch nach Vollendung der Sonate vorgenommen hat. Auch das Musizieren mit Joachim in Aigen bei Salzburg im August 1879 und die gemeinsam unternommene Konzertreise durch Siebenbürgen im September des gleichen Jahres dürften noch die eine oder andere Korrektur veranlaßt haben.

Das Autograph hat den Herausgebern der Brahms-Gesamtausgabe, Eusebius Mandyczewski und Hans Gál, nicht vorgelegen, sondern lediglich die Erstausgabe des Verlages Simrock (Verlags-Nr. 8148), die dem Verlagsjahr 1880 zugeteilt wurde, und das Handexemplar des Meisters, das keine autographen Einträge aufweist²⁸. Die Stichvorlagen und Druckfahnen der Sonate scheinen sich nicht erhalten zu haben. Ende September 1879 fordert Brahms nach der Konzertreise mit Joachim von Simrock vor der letzten Korrektur eine Violinstimme der Sonate an, „damit ich aufmerksam probieren kann und seinerzeit die Revision nicht aufhalte“²⁹, und Anfang Oktober gibt er dem Verleger die Zusicherung: „. . . Die Sonate werde ich rasch besorgen“³⁰.

Die Handschrift umfaßt 18 teilweise ein- und teilweise zweiseitig beschriebene lose Blätter 9zeiligen Notenpapiers in Querformat. Die Überschrift lautet: „Sonate.“ Erster Satz: Seite 2—14; zweiter Satz: Seite 15—19; mit dem Finale setzt eine neue Zählung ein: Seite [1]—10³¹. Brahms hat anscheinend, wie sein Brief an Billroth vermuten läßt, seinem Kopisten Hlawaczek zunächst nur die ersten beiden Sätze zum Kopieren gegeben, erst später das Finale; darauf dürfte die zweifache Paginierung zurückzuführen sein³².

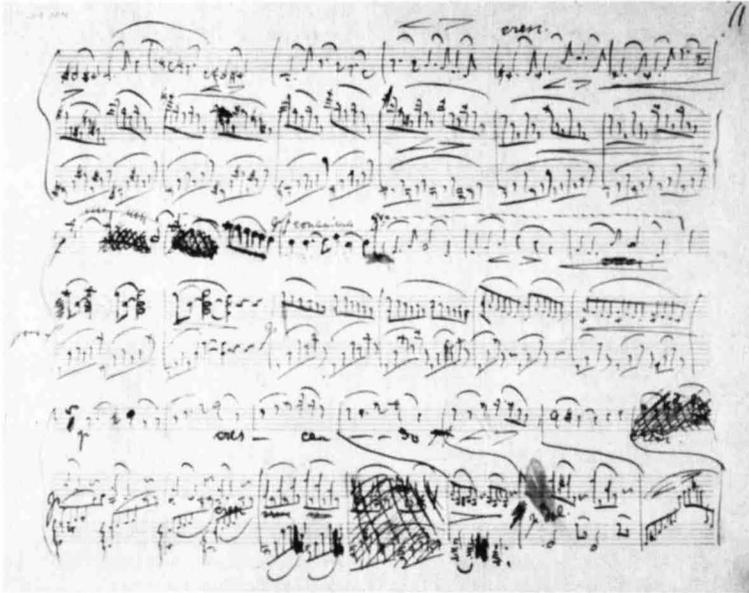
²⁸ Erstausgabe des Verlages Simrock 1880. — Brahms' Handexemplar in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. — GA X, 1—30.

²⁹ Brahms Briefwechsel X, 129.

³⁰ Ebd., 130.

³¹ Jeweils die erste Seite jedes Satzes des Brahms'schen Autographs ist im Faksimile (verkleinert) in *Ein Brahms-Bilderbuch*, a. a. O., Tafel X und XI, 39 und 43, oder bei J. A. Fuller-Maitland, *Brahms*, Autorisierte deutsche Bearbeitung von A. W. Sturm, 1.—4. Aufl., Berlin—Leipzig 1912, Anhang 42—43 abgebildet.

³² *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, a. a. O., 283.



Sonate für Pianoforte und Violine op. 78, Erster Satz, Seite 11
(Brahms-Handschrift MH 3908/c der Stadtbibliothek Wien)



Sonate für Pianoforte und Violine op. 78, Dritter Satz, Seite 4
(Brahms-Handschrift MH 3908/c der Stadtbibliothek Wien)

I. Satz

Die Vortragsbezeichnung des Satzes lautet in der Handschrift: „*Vivace*“; Brahms scheint — wie so häufig — die einschränkende Wendung „*ma non troppo*“ der Druckfassung erst in die Druckfahnen gesetzt zu haben³³.

Takt 3—8: Im Klavier fehlen Bindebogen und staccato-Punkte.

Takt 8/9: Im Klavierpart Streichungen, deren ursprüngliche Fassung nicht mehr zu entfernen ist.

Takt 15: In der Geige nachträglich die Winkelzeichen mit Bleistift gesetzt und mit Tinte nachgefahren.

Takt 16: Zuerst Crescendo-Diminuendo-Winkel zur Hervorhebung des Melodiespitzentons *c'* und Takt 17 ein *cresc.*-Winkel; beide Zeichen durchstrichen und beide Takte durch einen Crescendo-Winkel dynamisch vereinheitlicht.

Takt 29—33: In der Violine fehlen sämtliche Bindebogen und staccato-Punkte.

Takt 34/35 sind die Winkelzeichen eingesetzt, entsprechend der Dynamik im Klavier.

Takt 36: „*poco f*“ in der Violine mit Bleistift gestrichen. Hier schienen Brahms die Worte „*con anima*“ bezeichnender zur Charakterisierung der Kantilene bei Beginn des Seitensatzes zu sein.

Takt 40: Im Klavierpart waren anfangs alle sechs Achtel unter einem Bogen zusammengefaßt; dann wurde das erste Achtel abgetrennt; doch zeigt der Druck die ursprüngliche Fassung.

Takt 42: In der linken Hand des Klaviers fehlen die Bindebogen.

Takt 43: Anstatt der Hemiolenbildung der Druckfassung lautet die linke Hand des Klaviers in der Handschrift:

1.



Der Diminuendo-Winkel im Klavierpart ist mit Bleistift — als Verbindung vom „*forte*“ (Takt 42) zum „*p*“ (Takt 44) — nachgetragen.

Takt 48: Hier fehlt das „*sostenuto*“ im Manuskript, ebenso an der korrespondierenden Stelle, Takt 186.

Takt 57: Ursprünglich blieb das „*d*“ in der linken Hand des Klaviers auch in der zweiten Takthälfte auf gleicher Tonlage; in der Handschrift nachträglich gestrichen und eine Oktave tiefer gesetzt.

Takt 65—66: Hier hatte der Komponist anfangs auch im ersten Taktteil der Violine eine Triolenbewegung erwogen; doch lassen die Streichungen nicht mehr eindeutig erkennen, mit welchem Ton die Wechselbewegung gedacht war, vermutlich mit der höheren Oktave; ähnlich im Klavierpart Takt 67/68; die Handschrift zeigt am Rand des oberen Systems, Seite 6, ein „*NB 8*“; bei Takt 67 fehlt in beiden Instrumenten der *dim.*-Winkel.

³³ I. Fellingner, *Zum Problem der Zeitmaße in Brahms' Musik*, Kongreßbericht Kassel 1962, Kassel 1963, 219—222. — Eine ausführliche Darstellung ist in Vorbereitung.

Takt 78: Die ursprüngliche Fassung der Handschrift lautete:

2.

The image shows a musical score for Takt 78. It consists of three staves. The top staff is marked '(ad lib.)' and contains a melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The score shows a revision where the lower piano part was originally present but was later removed and replaced by a different lower part.

Das „(ad lib.)“ mit Bleistift gestrichen; ebenso die obere Notenreihe; im Druck ist die untere Notenreihe eliminiert, die obere dagegen wieder eingesetzt.

Takt 79: Auch hier stand anfangs über der Violinstimme „(ad lib.)“ — die Noten der Violinstimme sind eine Oktave tiefer als im Druck mit Oktavierung gesetzt; ebenso sind die beiden folgenden Takte eine Oktave tiefer notiert.

Takt 82: Zuerst im Klavier nur Oktave G' — G; der Einsatz des Hauptthemas im Klavier zum Pizzicato der Violine erforderte klangliche Verdichtung.

Takt 97: In der Violine anfänglich je vier Achtel unter einem Bogen.

Takt 105—107: In der Handschrift fehlt noch das „poco a poco più sostenuto“.

Takt 110: Das zweite Viertel (d'') in der rechten Hand des Klaviers gestrichen, da es unmittelbar als Einzelton folgt; in der linken Hand nur Oktave: G — g.

Takt 117—118: Im Klavier dim.-Winkel nachträglich gesetzt.

Takt 121: In der rechten Hand des Klaviers sämtliche Bindebogen gestrichen — wohl wegen konträr-rhythmischer Bewegung in beiden Instrumenten.

Takt 122: In der Violine fehlt der Bindebogen bei den beiden letzten punktierten Vierteln; in der linken Hand des Klaviers stand als letztes Achtel zuerst d, dies in A geändert.

Takt 124: In der rechten Hand des Klaviers ursprünglich Einzelbogen, diese durchstrichen und zwei Takte unter einen Bogen genommen.

Takt 125—126 (unterstes System, Seite 8 der Handschrift) über der Violinstimme „xvi — — de x“; die Violinstimme und in der linken Hand des Klaviers die Bogenbezeichnungen gestrichen; die Violinstimme lautete ursprünglich:

3.

The image shows a musical score for Takt 125-126. It consists of a single staff with a melodic line. The score shows a revision where the original melodic line was replaced by a different one.

Daneben folgt auf dem gleichen System in der Handschrift die endgültige Fassung der Violine. Sie ist der Geige gemäßer, da sich bei ihr durch Saitenwechsel der Übergang von der ersten in die dritte Lage klanglich besser vollziehen läßt.

Takt 129: Im Klavier nachträglich „sf“ mit Bleistift gesetzt, ebenso Takt 130, zur Hervorhebung von Melodiespitzentönen.

Takt 131: Das erste Viertel im Klavier mit Bleistift geschrieben: *Es' — Es*, dann wieder gestrichen.

Takt 134, zweite Takthälfte: Über der rechten Hand des Klaviers nachträglich „*legg.*“ eingefügt, jedoch nicht in den Druck übernommen; ein Hinweis darauf, daß die Achtelfigur leicht zu nehmen ist.

Takt 140: Nachträgliche Dämpfung im Klavier durch „*p*“-Hinweis.

Takt 150: Im Klavier bei den Anklängen ans Hauptthema nachträglich „*dolce*“ eingesetzt.

Takt 154: Fehlt „*poco a poco Tempo I*“.

Takt 169: In der Geige *cresc.-dim.*-Winkel nachgetragen; hierdurch geht die Geige zwar dynamisch konform mit dem Klavier, jedoch nicht motivisch — ein Mittel bei Brahms, von der Dynamik her zu vereinheitlichen.

Takt 173: Im Klavier *dim.*-Winkel, nicht in den Druck übernommen.

Takt 174: Die Violine hatte hier anfangs eine Oktave tiefer einzusetzen; hierauf den Takt bei Beginn des Seitensatzes innerhalb der Reprise in die höhere Oktave versetzt und die drei folgenden Takte mit „8^{va}“ bezeichnet (siehe Faksimile I der Handschrift, Seite 11). Hier „*pf con anima*“.

Takt 177: Geige zuerst „*cresc.*“, dies durchstrichen und mit Bleistift in ein *cresc.*-Winkelzeichen umgewandelt.

Takt 178: In beiden Instrumenten „*p*“ nachträglich mit Bleistift gesetzt und mit Tinte nachgefahren; dies Thema soll die kommende Steigerung — von langer Hand vorbereitet — zunächst stauen. Hier anfänglich in der Geige bei Taktbeginn *h'* gesetzt, dann gestrichen — im Gegensatz zur Exposition!

Takt 179: Das „*cresc.*“ im Klavierpart nachträglich von Takt 180 — dort durchstrichen — vorverlegt.

Takt 180: Zuerst in der linken Hand des Klaviers reine Achtelbewegung (siehe Faksimile I!)

Takt 181: Klavierpart gestrichen; in der linken Hand ursprünglich reine Achtelbewegung, in der rechten Hand jeweils vier Achtel und ein Viertel (vgl. Faksimile I!). Daneben folgt in der rechten Hand anstatt der Hemiolenbildung der endgültigen Fassung die gleiche rhythmische Folge wie die Exposition zeigt (vgl. Takt 43, Notenbeispiel 1).

Takt 182: In der Geige „*pf*“ (= *poco forte*), im Druck zu „*p*“ gemäßigt. In der Violine der letzte Takt der Handschrift, Seite 11 (Faksimile I), nur deshalb gestrichen, da für den Klavierpart durch Verschiebung der vorhergehenden Takte kein Raum mehr blieb.

Takt 203: In der Violine scheint Brahms — ähnlich wie in der Exposition des Satzes — anfänglich eine Triolenbewegung beabsichtigt zu haben; ebenso in den folgenden beiden Takten.

Takt 204—205: Hier fehlen die *Diminuendo*-Winkel.

Takt 213: Die linke Hand des Klaviers lautete anfangs:

4.



Takt 217: Hier fehlt im Klavier für die in gleichmäßiger Bewegung abwärts schreitenden Akkorde die Angabe „*sempre dim.*“ mit dem Ziel des „*pp*“ in Takt 219.

Takt 223: Hier lautete die Vortragsbezeichnung in der Violine beim Anklang des Hauptthemas „*in tempo e poco a poco animato e cresc.*“. Das „*animato*“ hat Brahms in der Handschrift mit Bleistift durchstrichen, ein Hinweis für seinen Aufführungsstil, diese

Wiederaufnahme des Themas in höherer Oktave „belebt“ zu bringen; er hielt es jedoch nicht für angezeigt, diese Bezeichnung zu belassen.

- Takt 227—228: In der Geige sind die beiden dynamischen Winkelzeichen nachträglich mit Bleistift eingesetzt, in den Takten 230—234 das „*sempre cresc.*“ in beiden Instrumenten.
Takt 235: Hier tragen die dynamischen Zeichen „*f*“ (Violine) und „*poco f*“ (Klavier) den Zusatz „*poco animato*“.

II. Satz: Adagio

- Auftakt zu Takt 3 und 4: In der rechten Hand des Klaviers das letzte Sechzehntel zuerst *b* — *f*; das einzelne *b* durchstrichen und mit dem *d* zusammen eingefügt.
Takt 3: Das *b* nachträglich aus Gründen klanglicher Verdichtung eingesetzt.
Takt 21: Das *forte* in beiden Instrumenten mit Bleistift nachgetragen.
Takt 23: In der rechten Hand des Klaviers ursprünglich punktierte Viertel- mit nachfolgender Achtelnote, nachträglich in reine Viertelbewegung umgewandelt⁸⁴.
Auftakt zu Takt 30: Hier ist die Violine mit „*forte*“ bezeichnet, das Brahms nicht in den Druck übernommen hat.
Takt 57: In der Geige: *a'* — *e''* — *a''*.
Takt 67: Anfänglich „*forte*“ im Klavier, dann abgeschwächt zu „*pf*“.
Takt 69: Im Klavierpart fehlt das „*p*“, in Takt 72—73 der Crescendo-Winkel.
Takt 76: Der Hinweis „*ben leg.*“ ist nachträglich mit Bleistift eingefügt.
Takt 80—81: Die Winkelzeichen in der Violine sind später mit Bleistift eingetragen. Takt 81: Hier ein Crescendo-Diminuendo-Winkel zur Hervorhebung des *ges* im Klavier, dagegen fehlt das „*cresc.*“.
Takt 86: Im Klavier der Hinweis „*leg.*“.
Auftakt zu Takt 87: „*poco string.*“ mit Bleistift eingefügt, ebenso das „*sost.*“ in Takt 89.
Takt 89: In der rechten Hand des Klaviers den Bogen, der anfangs den ganzen Takt einbezog, geteilt, um das *f* — *es* noch stärker herauszuheben.
Takt 91: Anfänglich im Klavier das Beiwort „*dolce*“, dann gestrichen.
Takt 95: Das „*pp sempre*“ mit Bleistift eingesetzt (Orgelpunkt auf *Es*, ab Takt 97 durch Wiederholungszeichen angegeben).
Takt 97: In der Geige zuerst „*dol.*“, dies durchstrichen und „*p espress.*“ gesetzt, da dies Thema zwar „*p*“, jedoch mit Intensität vorzutragen ist.
Takt 105: Die Violine ursprünglich „*p*“ bezeichnet, das Brahms gestrichen und durch „*dolce*“ ersetzt hat.
Takt 111: „*poco string.*“ nachträglich gesetzt, ebenso das Takt 115 folgende „*in tempo*“.
Takt 113: Anfangs ließ Brahms hier den dynamischen Höhepunkt in beiden Instrumenten im *forte* erreichen⁸⁵.
Takt 115: Die Winkelzeichen in der Geige später eingetragen.
Takt 116: Das „*dim.*“ im Klavier zuerst am Taktanfang, dann auf das vorletzte Sechzehntel des Taktes verlegt.
Takt 117—118: Im Klavier *dim.*-Winkel.

⁸⁴ Vgl. Faksimile der Seite in *Ein Brahms-Bilderbuch*, a. a. O., Tafel X oder bei J. A. Fuller-Maitland, a. a. O., 42.

⁸⁵ I. Fellinger, *Über die Dynamik in der Musik von Johannes Brahms*, Berlin 1961, 48.

Takt 120: „rit.“ mit Bleistift nachgetragen.

Takt 121: In beiden Instrumenten das „pp“ nachträglich gesetzt, um einen leise verklingenden Schluß des Satzes zu gewährleisten.

III. Satz

Die Vortragsbezeichnung des Satzes lautete ursprünglich: „*Allegro non troppo*.“ Brahms strich den Zusatz „*non troppo*“ und fügte mit Bleistift ein „*moderato*“ ein, während im Druck die Bezeichnung „*Allegro molto moderato*“ steht, also eine maßvolle Temponahme veranlassen soll³⁸.

Takt 1–2: Im Klavier bezogen die Bindebogen anfangs nur acht Sechzehntel ein.

Takt 1, zweite Takthälfte: In der Violine standen zunächst zwei Achtel unter einem Bogen.

Takt 12: Im Klavier fehlt der Bindebogen; ebenso in der rechten Hand des Klaviers in Takt 22.

Takt 26: In der rechten Hand des Klaviers sind die ersten drei Sechzehntel im Baß-Schlüssel notiert.

Takt 29: Hier steht „*leggiero*“ über dem Klavierpart, das Brahms jedoch nicht in den Druck übernommen hat.

Die erste Takthälfte von Takt 34 lautet in der Violine:



Die endgültige Fassung ist geigentechnisch ungleich besser ausführbar. In der zweiten Takthälfte ist das letzte Sechzehntel der Violine nicht unter den gleichen Bogen einbezogen.

Takt 42: Hier fehlen im Klavier die Winkelzeichen zur Hervorhebung des *c* — *es*; ebenso Takt 50.

Takt 53: Im Klavier anfangs „*dolce*“, jedoch gestrichen und in die zweite Takthälfte verlegt.

Takt 57–58 zeigt der Klavierpart in der Handschrift folgende Variante:

6.

³⁸ I. Fellingner, *Zeitmaße*, a. a. O., 222.

Takt 59–60: weisen beide Instrumente eine von der endgültigen Fassung abweichende Version auf:

7.

Auftakt zu Takt 61: In der Violine ursprünglich „p“, das Brahms gestrichen hat.

Takt 62–66: Hier hat der Komponist mit Bleistift eine Variante der Sechzehntelbewegung im Klavierpart notiert (vgl. Faksimile II!), die er dann zugunsten einer „da capo“-Fassung fallen ließ. Die Takte 62 bis 81 hat er dann mit Tinte von 2 bis 21 durchnummeriert.

Takt 82, zweite Takthälfte: Winkelzeichen zur Hervorhebung des *d''* in der rechten Hand des Klaviers gestrichen.

Auftakt zu Takt 84: Das „p“ in der Violine nachträglich gesetzt, ebenso einen Crescendo-Diminuendo-Winkel in Takt 84, der nicht in den Druck übernommen worden ist; im gleichen Takt „p“ im Klavier.

Takt 86: Hier ursprünglich kleine cresc.-dim.-Winkel bei den punktierten Achteln der Violine.

Takt 89: Hier dim.-Winkelzeichen im Klavier, während die kleinen Winkelzeichen im Auftakt zu Takt 90 und in Takt 90 fehlen.

Takt 99: Im Klavier Diminuendo-Winkel, jedoch nicht in den Druck aufgenommen.

Auftakt zu Takt 102 und 103: Hier fehlen sämtliche Akzentzeichen in der Violine.

Takt 106: Das letzte Viertel in der Violine lautet hier:

8.

Takt 113: Hier fehlt „tranquillo“ und in Takt 124: „in tempo“.

Takt 126: In der Violine fehlt der große Crescendo-Winkel, der die nachfolgende Steigerung einzuleiten hat.

Takt 131: In beiden Instrumenten nachträglich ein über den ganzen Takt gehender Diminuendo-Winkel gesetzt, jedoch bei der Drucklegung des Werkes eliminiert, wie aus Brahms' Brief vom 11. Oktober 1879 an Simrock hervorgeht: „Haben Sie doch die Güte: Im Finale der Sonate nach dem Es dur-Zwischensatz, wo wieder g moll (2 bb) vorgezeichnet sind — im 8ten Takt das dim. oder  in Violine und Pianoforte zu streichen.“

Die kleinen > > in der linken Hand bleiben, nur die großen > und gar das Wort *dim. wünschte ich getilgt*³⁷. Es handelt sich hierbei um folgenden Takt:

9.

Die großen Diminuendo-Winkel sollten eine geringe Diminution der Klangstärke innerhalb der in den Takten 126/127 begonnenen dynamischen Steigerung anzeigen, vor Beginn zu erhöhter dynamischer Anspannung in Takt 132. Wahrscheinlich ließen Überreibungen von seiten der Interpreten den Komponisten davon absehen, die *dim.*-Zeichen im Druck zu belassen. Die kleinen *dim.*-Zeichen im Baß haben hier unbetonte Taktzeiten hervorzuheben und ordnen sich als *emphatische Akzente* — wie wir sie bezeichnen wollen — der dynamischen Entwicklung unter³⁸.

Takt 135: Hier fehlt in beiden Instrumenten der Diminuendo-Winkel.

Takt 136: In Violine und Klavier das „*p*“ nachträglich mit Bleistift gesetzt.

Takt 138: Im Klavier fehlt „*dim.*“.

Takt 144: Hier anfänglich „*p cresc. e poco animato*“. Der agogische Hinweis mit Bleistift gestrichen.

Takt 148, zweite Takthälfte: „*sost.*“ — — —; Takt 149, erste Takthälfte „*in tempo*“, beide Bezeichnungen gestrichen; auch das nachträglich eingefügte „*in tempo*“ in der zweiten Takthälfte. Das Adagio-Thema — hier in doppelten Notenwerten — sollte unbemerkt eingeführt werden.

Takt 149: Hier *dim.*-Winkel.

Takt 153: In der Violine nachträglich „*pp*“.

Takt 157: Der Takt zeigt gegenüber der endgültigen Fassung folgende Variante:

10.

³⁷ Brahms Briefwechsel X, 133.

³⁸ I. Fellingner, *Dynamik*, a. a. O., 23.

Brahms dürfte die Korrektur, die, durch rhythmische Vergrößerung auf zwei Takte ausgedehnt, eine ungleich höhere Ausgeglichenheit der musikalischen Struktur bewirkt, in die Druckfahnen eingetragen haben.

Der genaue Vergleich mit dem Druck hat gezeigt, daß Brahms während der Niederschrift und nach Vollendung der Komposition sowohl in struktureller Beziehung (Änderung von Einzeltönen, Akkorden oder der Fassung ganzer Takte und Passagen) als auch hinsichtlich der Vortragsbezeichnungen (Tempobezeichnungen und agogische Hinweise, dynamische Zeichen und Bezeichnungen, Akzentzeichen und Phrasierungshinweise) noch wesentliche Korrekturen und Ergänzungen vorgenommen hat, die sich folgendermaßen unterscheiden:

1. Korrekturen und später in der Handschrift erfolgte Einträge vornehmlich dynamischer und agogischer Hinweise, die Brahms im Druck unberücksichtigt gelassen hat.

2. In der Handschrift enthaltene dynamische Zeichen und Artikulationshinweise, die der Komponist im Druck eliminiert hat.

3. Korrekturen und nachträglich in der Handschrift vorgenommene Ergänzungen, die Brahms im Druck berücksichtigt hat, vor allem Rhythmus, klangliche Struktur, Tonlage, Tempo, Agogik, Dynamik (Intensivierung, Abschwächung, Verlegung dynamischer Zeichen, Bezeichnungen und Beiworte), Akzentzeichen, Artikulation und Bogenbezeichnung angehend.

4. Korrekturen und Ergänzungen, die der Meister nicht in die Handschrift, sondern in die Stichvorlage oder in die Druckfahnen eingetragen hat. Sie betreffen rhythmische Veränderungen, Änderungen von Akkorden aus klanglichen Ursachen oder Gründen besserer Spielbarkeit, ferner Tempo, Agogik, Dynamik, Akzentuierung, Artikulation und Bogenbezeichnung.

Die hier nachgewiesenen Differenzen zwischen Autograph und Druckfassung, die einen Einblick in den Schaffensprozeß von Brahms vermitteln und zeigen, mit welcher Sorgfalt er hierbei vorging, lassen sich in ähnlicher Art bei anderen seiner Kompositionen verfolgen. In diesem Sinne schreibt der Komponist über die Orchesterfassung der Haydn-Variationen op. 56a an Simrock (20. 12. 1873): „Die Handschrift ist nicht maßgebend, sondern die von mir korrigierte gestochene Partitur!“³⁹. Dieser Ausspruch des Meisters ist für die meisten seiner Werke gültig, wenn er nicht, wie in einer Reihe von Fällen, den Erstdruck für eine Neuausgabe revidiert hat und dann diese als endgültige Fassung einer Komposition zu betrachten ist.

Goethes Worte an Schiller im Hinblick auf dessen Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* sind Brahms' Auffassung vom künstlerischen Schaffen gemäß: „... so wenig man mit Bewußtsein erfindet, so sehr bedarf man des Bewußtseins besonders bei längern Arbeiten“⁴⁰.

³⁹ Brahms Briefwechsel IX, 162.

⁴⁰ Goethes Brief vom 25. November 1795 an Schiller.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zur hebräischen Widmung im Lochamer-Liederbuch

VON CHRISTOPH PETZSCH, MÜNCHEN

Die hebräischen Lettern der Widmung auf Seite 15 des Lochamer-Liederbuches¹, die der Schreiber I (und Monogrammist) auf Melodie und Text des Liedes „*Möcht ich dein wegeren*“ folgen ließ, der Vorname Wolf des Besitzers sowie die Ansicht, daß „*ums Jahr 1450 noch kein Christenmensch das Hebräische verstand*“, veranlaßten den ersten Herausgeber F. W. Arnold zu der Behauptung, der Schreiber sei ein „*singlustiger Jude*“ gewesen². J. Janssen schränkte dies auf die Vermutung ein, der Schreiber hätte eine auf den christlichen Namen Barbara getaufte Jüdin zur Frau gehabt, die er mit einer solchen Widmung hätte erfreuen wollen³. Diese Erklärungen ließ man unter Hebraisten schon im 19. Jahrhundert nicht mehr gelten, konnte sich dort aber andererseits, obwohl Bellermann und Chrysander bereits im nobel korrigierenden Nachwort zur Ausgabe des inzwischen Verstorbenen die Richtung gewiesen hatten⁴, die Tatsache der Verwendung hebräischer Schriftzeichen für die deutsche Widmung nicht erklären⁵.

An Bellermann und Chrysander anknüpfend schloß O. Ursprung u. a. aus Zeugnissen wie „*deutschräditgen, in rabbinischer Schrift geschriebenen Sprüchlein*“ in Handschriften ehemaliger bayerischer Klöster aus der Zeit vor Reuchlin, dem eigentlichen Begründer der Hebraistik in Deutschland, daß schon um 1450 das Interesse für Hebräisch verbreitet war; in der Widmung des Liederbuches sah er einen „*charakteristischen weiteren Beleg*“⁶. Seiner Ansicht, daß der Schreiber über Kenntnis des Hebräischen verfügte, widersprach H. Loewenstein in der *Miszelle Philologisches zum Lochamer Liederbuch*⁷. Von dieser gehen wir im Folgenden aus und versuchen, den ersten der beiden dort behandelten Gesichtspunkte neu zu wenden, das Ergebnis des zweiten zu korrigieren. Loewenstein vermehrte Ursprungszeugnisse noch um den Hinweis, daß auch der aus dem 15. Jahrhundert stammende cgp 336 deutsche Überschriften in hebräischen Lettern enthalte⁸, versuchte im übrigen aber den Nachweis, daß der Schreiber mit der Schreibweise der deutschen Juden nicht vertraut war und zum Zwecke der Widmung „*über keinerlei Kenntnis der hebräischen Sprache und Schrift*

¹ Vgl. in: *Lochamer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, in Faksimiledruck hrsg. v. K. Ameln, 1925. — Die veränderte Schreibung ergibt sich u. a. aus der Namensform des Besitzervermerkes auf S. 41 und dem Faktum, daß es sich nicht um einen Orts-, sondern um einen Familiennamen handelt. Weiteres dazu in der Einleitung zur Neuausgabe, die W. Salmen zusammen mit dem Verf. vorbereitet.

² Das *Lochamer Liederbuch* nebst der *Ars Organisandi* von Conrad Paumann . . ., bearb. v. F. W. Arnold und H. Bellermann, Jb. f. Musikwiss., hrsg. v. F. Chrysander, II, 1867, unveränderter Neudruck 1926. 12 ff. — In Veröffentlichungen über jüdische Musik und jüdische Folklore wird diese Auffassung bis heute vertreten, vgl. H. Loewenstein in: *Kirjat Sefner* Nr. 22, 1945/46 (erscheint in Tel Aviv), 83 f. Vgl. aber auch unten, Anm. 9.

³ *Geschichte des deutschen Volkes* I, 1876, 200, Anm. 2.

⁴ Vgl. 231.

⁵ Vgl. M. Guedemann, *Geschichte des Erziehungswesens und der Cultur der Juden in Deutschland während des XIV. und XV. Jahrhunderts* III, 1888, 160 und Anm. 1. Der Verfasser bemerkt, daß „*vil gute jar*“ (S. 9) eine „*noch heute übliche Wunschform*“ sei. Sie ist wohl damit zu erklären, daß das Jiddische eine Reihe von mittelhochdeutschen Wendungen bewahrt hat, vgl. außer W. Andreas, *Deutschland vor der Reformation*, 8/1959, 262, vor allem F. J. Beranek, *Jiddisch*, in: *Deutsche Philologie im Aufriß*, hrsg. v. W. Stammer, I, 2/1958, Sp. 1955—1998.

⁶ *Vier Studien zur Geschichte des deutschen Liedes*: III. Wolfli von Lochamer's *Liederbuch*, *AFMw* 5, 1923, 316 ff. (mit Hinweis auf B. Walde, *Christliche Hebraisten Deutschlands am Ausgang des Mittelalters*, 1916).

⁷ *ZfMw* 14, 1931/32, 317—19. Bei der Anm. 2 genannten Veröffentlichung Loewensteins handelt es sich im Wesentlichen um ein Referat der älteren Arbeit.

⁸ 317, Anm. 4.

zu verfügen brauchte“, d. h. „eine irgendwoher erlangte alphabetische Tabelle der hebräischen Buchstaben tat für diesen Zweck das Ihre“⁹.

Loewensteins Feststellungen bestehen im großen und ganzen zu recht. Die Orthographie ergibt auch nach dem Urteil eines weiteren Fachmannes, „daß er niemals etwas von der sog. defektiven Schreibung im Hebräischen gehört hatte, und daß er selbst über die Art und Weise, in der Juden um 1450 z. B. in Kaufurkunden den deutschen Text mit hebräischen Buchstaben¹⁰ wiedergaben, völlig uninformiert gewesen ist. Der Schreiber transponierte sozusagen das deutsche Schriftbild, d. h. Buchstaben für Buchstaben ins hebräische Schriftbild. Ihm war also bestenfalls rein schematisch das hebräische Quadratlettern-Alphabet bekannt, aber nichts vom Geist des Hebräisch-Schreibens“¹¹. Daß deutsche Gelehrte oder Studierende bei gebildeten Juden, zumeist Rabbinern und jüdischen Gelehrten, hebräisch schreiben und lesen lernten, bezeugen Reuchlin und Elia Levita Bachur für den Ausgang des Mittelalters¹². Um 1450 jedoch waren speziellere hebräische Studien noch recht ungewöhnlich, der von Bellermann und Chrysander erwähnte, 1419 geborene Sammler Johann Wessel sicher eine vereinzelt Erscheinung. Der erste, der an einer deutschen Universität Hebräisch lehrte, war Petrus Nigri (Schwarz) um 1470 in Ingolstadt¹³. Es ist damit ausgeschlossen, daß der Schreiber die Kenntnis der Schriftzeichen im Universitätsunterricht erwarb. Ob er sie an einer Universität studierend nebenher, bei einem Rabbiner zu Hause, bei einem jüdischen Lehrer — eine jüdische Schule gab es um 1450 ebenso wie in Landshut¹⁴ und in vergleichbaren Orten auch in Nürnberg¹⁵ — oder, wie Loewenstein annahm, ohne Lehrer mit Hilfe einer Tabelle erlernte, läßt sich nicht entscheiden. Mit Ursprung ist aber festzustellen, daß die genannten Zeugnisse, die sich noch vermehren lassen¹⁶, auf ein gewisses Interesse für das Hebräische schon vor Nigri und Reuchlin weisen. Wir dürfen es sicher nicht mit wissenschaftlichen Bemühungen verwechseln — hier interpretierte Loewenstein Ursprungs Feststellungen schief —; andererseits weist auch die Widmung, deren Schriftzug so ungeschickt nicht ist, wie Loewenstein behauptete¹⁷, auf einen Umgang mit der Schrift, der mehr bedeutet als ein einmaliges „Abmalen“ ad hoc.

Diese Erörterungen führen zu der Frage, in welche Bevölkerungsschicht der Schreiber gehörte. Bei den erwähnten weiteren Zeugnissen waren es z. T. Angehörige bayerischer Klöster, d. h. geistliche, z. T. wohl auch weltliche Schreiber, mit einiger Wahrscheinlichkeit also Angehörige der eigentlichen Bildungsschicht. Es liegt nahe, dies bei solcher Praktik in der Widmung und ihren Voraussetzungen auch für den Schreiber I des Lochamer-Liederbuches zu vermuten. Sicherheit haben wir dafür nicht, wenn wir uns allein auf die Widmung

⁹ 318 (übernommen auch von P. Gradenwitz, *Die Musikgeschichte Israels*, 1961).

¹⁰ Vgl. auch Andreas, a. a. O.

¹¹ Auch hier möchten wir Herrn S. A. Wolf, Berlin, für seine Mitteilungen nochmals danken.

¹² Freundliche und dankenswerte Mitteilung von Herrn Prof. Dr. F. J. Beranek, Gießen-Oberhof. Besonderen Dank für sachkundigen Rat schuldet der Verf. auch Herrn Direktor Dr. Hans Striedl und Herrn Dr. Bojer, Bayerische Staatsbibliothek, die auch die Freundlichkeit hatten, das Manuskript noch einmal durchzusehen, und nicht zuletzt Herrn Dr. Kümmerer, Universitätsbibliothek Tübingen, in deren Obhut die Berliner Handschrift sich seit dem Kriege befindet. — Noch Andreas Ostander, 1520 Lehrer für Hebräisch in Nürnberg, hatte „vom Juden-Schulmeister Wolfflein zu Schwaibach Chaldäisch“ gelernt, vgl. L. Geiger, *Das Studium der hebräischen Sprache in Deutschland vom Ende des XV. bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts*, 1870 (Zitat Will-Nopitsch VII, 68 ff.).

¹³ Vgl. O. Kluge, *Die hebräische Sprachwissenschaft in Deutschland im Zeitalter des Humanismus*, Z. f. Gesch. d. Juden in Deutschland III, 1931, 81–97 und 180–193; 84 f.

¹⁴ Vgl. *Chroniken deutscher Städte*, Bd. XV, hrsg. v. K. Th. Heigel (u. a. Landshuter Ratschronik 1439 bis 1504), 303.

¹⁵ Zu Nürnberg vgl. J. Mummenhoff, *Die Juden in Nürnberg bis zu ihrer Vertreibung im Jahre 1499 in topographischer und kulturhistorischer Beziehung*, 1908, ferner *Jüdisches Lexikon*, begr. v. G. Herlitz und B. Kirchner, 1927–1930, IV/1, Artikel Nürnberg (v. d. Redaktion gezeichnet). Eine Schule, zwischen Franz Hallers und Fritz Behaims Häusern gelegen, ist schon 1349 erwähnt (Hauptstaatsarchiv München, Urkunden Reichsstadt Nürnberg Nr. 760).

¹⁶ Nach Auskunft von Herrn Direktor Dr. Striedl, Bayerische Staatsbibliothek München.

¹⁷ Mehrere befragte Hebraisten halten die Schrift vielmehr für flüssig bzw. geübt.

stützen, lassen sich doch auch Nürnberger Patriziersöhne schon im früheren 15. Jahrhundert in den Matrikeln z. B. der Universitäten Wien, Erfurt, Leipzig oder Padua nachweisen. Nun konnten wir kürzlich die Zugehörigkeit der im Anhang des *Fundamentum organisandi* genannten Namen zur gleichen Schicht, der auch der Schreiber eines anderen Nürnberger Liederbuches, Hartmann Schedel, angehörte, zwar nicht sichern, aber doch wahrscheinlich machen¹⁸; in zwei von drei Fällen handelt es sich mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit nicht um Patriziersöhne. Daß *Fundamentum* und Lochamer-Liederbuch im engen Zusammenhang stehen, ist bekannt¹⁹. So ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß der Schreiber I ebenfalls in diese Schicht gehört, zumal beide Gesichtspunkte für sich zu bewerten sind und sich noch ergänzen lassen²⁰. Die Zugehörigkeit zum Patriziat verliert dann im gleichen Maße an Wahrscheinlichkeit.

Ob es sich bei den Schriftzeichen um Quadratlettern oder aber um einen Übergang von ihnen zur Kursive handelt, wofür sich die Mehrzahl der Fachleute entschied, ob Jiddisches erkennbar, inwieweit die Orthographie der Lettern jiddisch ist, wird für den Hebraisten bedeutsamer sein als für die Forschung zum Lochamer-Liederbuch. Für sie bleibt noch die Lesung des letzten Wortes der Widmung: „*der allerliebsten*²¹ *barbara meinem treuen liebsten . . .*“ zu klären. Wir kommen damit zum zweiten der von Loewenstein behandelten Gesichtspunkte.

„*Maßmann hatte hier einmal wieder sein gewöhnliches Unglück, indem er ‚Gemachel‘ las; das Koph wurde aber niemals für Chet gebraucht und der letzte Buchstabe ist ein Schluß-Nun und kein Lamed*“, heißt es positivistisch bei Arnold, der das Wort dementsprechend mit „*gemaken*“ übertrug. Janssen las demgegenüber den drittletzten Buchstaben als Lamed, das ganze Wort demnach als „*gemalen*“²². Beide Lesungen wirken noch in jüngster Zeit nach: Ameln schwankt zwischen „*gemaken*“ und „*gemalen*“, Salmens entscheidet sich für „*gemakn*“²³. Sogar die Lesung „*gemaket*“ fand sich in einer älteren, nicht veröffentlichten Studie, und dazu die These, der Schreiber habe das Wort in Reimbindung (Assonanz) zur Schlußstrophe des voranstehenden Liedes mit ihren Endsilbenreimen „*nacht: macht: tracht: lacht*“ setzen wollen. Diese Auffassung, nach welcher die Widmung zugleich als Autorenachweis gelten, der Autor des Liedes mit dem Schreiber identisch sein müßte, läßt sich aber nicht halten, da der letzte Buchstabe N(un) bzw. L(amed) ist²⁴.

Im besonderen geht es nun nur noch um die Lesung des vorletzten Konsonanten, nicht mehr um das Wort als Ganzes mit seiner Bedeutung. Daß nhd. „*Gemahl*“ dahintersteht, hat die große Mehrzahl der Gelehrten seit Maßmann nicht bezweifelt; die Gewißheit verführte den einen oder anderen zur Übernahme von Janssens Manipulation „*gemalen*“. Die Lesung

¹⁸ Vgl. des Verf. Archivstudien: *Zu den Autorennamen im Anhang zu Conrad Paumanns Fundamentum organisandi*, AfMw 21, 1964, 200–211.

¹⁹ Vgl. Ameln, 14.

²⁰ Einen dritten ergibt die Untersuchung der Schreiber glossen. Über ihn spätestens in der Einleitung der Neuausgabe.

²¹ Loewenstein unterließ ein Versehen insofern, als er die Unterschleife des „h“ im Schlußwort „*lacht*“ des Textes als hebräischen Buchstaben las; Doppelschreibung des „n“, an sich im 15. und 16. Jh. vielfach zu belegen, liegt nicht vor. Diese Annahme stützte seine Vermutung, der Schreiber habe eine Tabelle vor sich gehabt: er habe Schluß-Nun und gewöhnliches Nun für einen Buchstaben angesehen; vgl. Kirjath Sepher bzw. oben, Anm. 2.

²² A. a. O., ebenso F. X. Haberl, Vj. f. Musikwiss. 1, 1885, 428, Anm. 1. — H. F. Maßmann gab eine kurze Beschreibung der Handschrift in der Münchener Allgem. Musikzeitung 1828, Nr. 20, Sp. 313–319. Vgl. Sp. 314.

²³ Salmens Lesung (*Das Lochamer Liederbuch*, 1951, 24 bzw. Anm. 3) ist von Loewensteins Vergleichfassung in „korrektem“ Jüdisch-Deutsch her zu verstehen, welches unbetonte Endsilbenvokale nicht ausschrieb.

²⁴ Hier folgen wir Arnold bzw. Maßmann (vgl. unten), weil ihnen die Stelle der Handschrift noch lesbarer als allen Späteren vorlag. Heute ist der Schlußbuchstabe durch einen Falz verdeckt, der sich nicht ohne Schaden lösen läßt. — Gegen ein Partizip spricht auch die Überlegung, daß dann bei vorangehendem potenziertem Superlativ mit Eigennamen die Wiederholung mit einfachem Superlativ ohne Nomen folgt. Schließlich ist selbst bei diesem Schreiber, der die Texte oft flüchtig oder nachlässig aufzeichnet, nicht anzunehmen, daß er der Reihe der einsilbigen reinen Schlußreime ein zweisilbiges „(ge)machel“ folgen läßt.

des vorletzten Konsonanten als „k“, an sich möglich, nahm Loewenstein zum Anlaß, hier niederdeutschen Lautstand anzusetzen, ein Gesichtspunkt, den er — wengleich mit nicht geringen Vorbehalten — wechselseitig mit dem mittelniederländischen Liede „*Ein vrouleem edel von naturen*“ (S. 20) sowie mit der Version stützte, es handle sich bei den beiden Orts- bzw. Herkunftsnamen auf S. 41 um Lochem im Gelderland und um das Kloster Windesheim, den Stammsitz der Windsheimer Kongregation und Ausgangspunkt der „*devotio moderna*“ bei Zwolle in Holland; auch sei der Name Jodocus („*Judocus de Winßheim*“) auf S. 41 des Liederbuches — u. a. auch als Josquin — in den Niederlanden verbreitet gewesen. Heinrich Besseler hat diesen Ansatz Loewensteins bei seiner Lokalisierung des Liederbuches nach Nürnberg als „Opposition“ zunächst noch ernstgenommen²⁵. Es mag deshalb erlaubt sein, ihn bei dieser Gelegenheit endgültig außer Kraft zu setzen.

Die Hebraisten lesen an der relevanten Stelle ein Qöf²⁶ (bzw. Kaph). Mittelhochdeutsch, genauer Alemannisch-Bairisch wäre eine velare Spirans (Reibelaut) *h* als sogenannter Ach-Laut²⁷ zu erwarten: „*gemahel*“, was nach Verstummen des *h* zu nhd. „*Gemahl*“ kontrahiert wurde, in welchem *h* nurmehr die Funktion des Dehnungszeichens besitzt. Die Spirans ist bereits germanisch vorhanden (* *mahla-*, u. a. „öffentliche Versammlung“ oder „Vereinbarung“), d. h. nicht erst durch die zweite Lautverschiebung aus germ. *k* entstanden. Auch im Niederdeutschen kann hier demnach kein Verschluslaut vorliegen, und so ist es erklärlich, daß Loewenstein ein von ihm herangezogenes ahd. „*gamahha*“ = *uxor*²⁸ lexikalisch für das Mittelniederdeutsche mit Verschluslaut nicht belegen konnte. So stützte er sich auf mnl. „*ghemak*“ mit den Bedeutungen „Ruhe“, „Frieden“, „Wohlgefallen“, „Freude“, „Lust“ sowie auf dazugehöriges „*gemake*“, dem unser — lautverschobenes — „Gemach“ entspräche, und entschloß sich — im Zusammenhang der Stelle folgerichtig — für das erstgenannte Wort mit seinen passenderen Bedeutungen.

Die Frage löst sich auf andere Weise. Die Aussprache der überkommenen Spirans war offensichtlich noch um 1450 in Nürnberg die des Ach-Lautes, und der Schreiber hat versucht, dem durch das Qöf gerecht zu werden, was auf eine mehr oder weniger starke Erweichung des zwischenvokalischen *k* bei den Juden seiner Heimatstadt weisen könnte (diese wäre dann Zeugnis für relative Analogie lautgesetzlicher Veränderungen des Verschluslautes zwischen Vokalen²⁹). Da das Cheth, welches spirantische Aussprache erlaubte, ihm vermutlich nicht bekannt war, versuchte er sich mit dem Zeichen für den Verschluslaut zu behelfen³⁰. Die Aussprache des Wortes „*gemahel*“ mit Ach-Laut bezeugen nun u. a. auch die Schreibungen in zwei anderen bekannten Liederhandschriften des 15. Jahrhunderts aus dem oberdeutschen Raum, in der Mondsee-Wiener³¹ Handschrift und im Augsburger Liederbuch von 1454³². So behält am Ende der von Arnold zu Unrecht gerügte Maßmann recht, der sich als erster zur Frage der Lesung geäußert hatte³³; wir folgen ihm auch bei der Lesung des letzten Buchstabens als L(amed). „*Gemahel*“ ist in der Widmung Neutrum: „*Neben dem*

²⁵ MF I, 1948, 221. — Der Lautstand der Handschrift ist im übrigen oberdeutsch und durchaus „gut nürnbergisch“. Vgl. V. Moser, *Frühneuhochdeutsche Grammatik* I, 1 und I, 3, 1929/1951. passim.

²⁶ Herr Staatsbibliotheksdirektor Dr. Striedl, München, wies auf die große Unterlänge bzw. Abstrich beim Schriftzeichen der Widmung hin.

²⁷ Zum Ach-Laut vgl. H. Paul — W. Mitzka, *Mittelhochdeutsche Grammatik*, 19/1963, § 99.

²⁸ Mit Verweis auf O. Schade, *Altdiesches Wörterbuch* 1872/82. Die übliche ahd. Form ist „*gimahala*“.

²⁹ Das Erweichen der Tenis *k* zwischen Vokalen wird von einigen Hebraisten bestätigt.

³⁰ Diese Erklärung verdanken wir Herrn S. A. Wolf, Berlin.

³¹ Österreichische Nationalbibliothek Wien 2856, fol. 276 v (*guldin sloz*, Marienlied von Albrecht Lesch): „*das gemachi vingeri* (Ring) *er mir an stless / an meinen vinger.*“

³² Vgl. cgm 379 bzw. F. Bolte, *Ein Augsburger Liederbuch vom Jahre 1454*, Alemannia 10 (1890), 116 bzw. Nr. 29: „*Frau gemachel mein.*“ Auf diesen Liedbeginn folgt in Strophe II zweimal freulein („*frelin*“ bzw. „*frölin*“). Vgl. auch „*gemaqel*“ (Gr. Lexer) sowie „*gemedlen*“ „*heiraten*“ bei A. Götze, *Frühneuhochdeutsches Glossar* 6/1960.

³³ Wie er auch lange vor G. Lehmann (AfMf. 5, 1940, 1—11) auf den Seiten 37 und 41 „*Agatha Dorothea*“ las.

*Masc. hat sich ein Neutr. herausgebildet, ursprünglich als gemeinsame Bezeichnung für beide Geschlechter, bald aber — u. a. bei Luther — auf die Frau bezogen*³⁴. Es kann Braut, wie wahrscheinlich im Augsburgers Liederbuch, aber auch Gemahlin bedeuten.

Nach Loewenstein bediente sich der Schreiber des Hebräischen als einer Geheimschrift. Trifft dies zu, so müssen wir folgern, daß er seine in den Ausdruck „gemahel“ gefaßten Beziehungen zu jener Barbara seiner Umwelt noch verborgen halten wollte. Daß ein Eigenname bei einer ganzen Reihe von Widmungen nur hier, d. h. nur in der Verschlüsselung auftritt, macht Loewensteins Vermutung durchaus erwägenswert, „gemahel“ wiese dann nicht auf eine Ehe, sondern auf eine Art heimliches Verlöbniß³⁵. Eine Absicht des noch jugendlichen Schreibers, sich mit seiner Kenntnis der hebräischen Lettern zu brüsten, kann dabei einwirken.

Als Ergebnis halten wir fest:

- a) Die besonderen Umstände der Widmung lassen in dem Hauptschreiber einen jugendlichen Angehörigen nicht des Patriziats, sondern der Nürnberger Bildungsschicht vermuten.
- b) Auch der Lautstand des letzten Wortes kann nicht als Kriterium des Niederdeutschen gelten. Damit entfällt das einzige, ohnehin schwache Argument für Entstehung außerhalb Nürnbergs³⁶, die durch Besslers überzeugende Lokalisierung bereits weitgehend entkräftet war³⁷.

Jägermesse

Beitrag zu einer Begriffsbestimmung

VON SIEGFRIED HERMELINK, HEIDELBERG

Unter den Messen von Orlando di Lasso findet sich ein gedrängt angelegtes vierstimmiges Werk, dessen Titel im Erstdruck¹ *Missa ad imitationem moduli lager* oder, mehreren handschriftlichen Quellen zufolge², *Missa venatorum* bisher nicht erklärt werden konnte. Die erstgenannte Titelfassung kündigt eine Parodiemesse an, doch will die kürzere latei-

³⁴ Vgl. H. Paul, *Deutsches Wörterbuch*, 5., völlig neubearbeitete und erweiterte Auflage von W. Betz, o. J.

³⁵ Anzumerken wäre noch, daß die Widmungen, die nur in der ersten Lage zu finden sind, auf S. 15 — und nur hier — mit „Ir zu lieb“ und „Der allerliebsten Barbara . . .“ in der dritten, sonst überall — auch auf S. 16, in der zweiten Person stehen („dir verpunden“ usw.). Eine besondere Situation? Die Widmungen insgesamt wie auch die Glossen erfordern eine eigene Untersuchung, vgl. auch oben, Anm. 20.

³⁶ Loewenstein hatte in vorbildlicher Zurückhaltung die Gesichtspunkte seiner Kombination gleichfalls als Vermutung bezeichnet, es sei „eigentlich nichts klarer geworden“; er resignierte mit der philologisch-urkundlichen Methode und erhoffte Klarheit von der stilkritischen Untersuchung.

³⁷ Das mittelniederländische Lied „Ein vrouleēn edel von naturen“ läßt sich zwanglos als „Import“ erklären, hatte Nürnberg doch seit dem 14. Jahrhundert enge Handelsbeziehungen mit Flandern, vgl. im *Hansischen Urkundenbuch*, Band I—III, hrsg. von K. Höhlbaum, 1876 ff., Nr. 497—499, die dort 1362 für die Reichsstadt erteilten Handelsprivilegien.

¹ *Missae varitis concentibus ornatae*, ab Orlando de Lassus. Cum cantico beatae Mariae octo modis musicis variato. Paris, Adrian Le Roy & Robert Ballard, o. J. (1577/78). In dem repräsentativen Chorbuchdruck, der 18 vier- bis achtstimmige Messen enthält, steht die genannte an vierter Stelle. Das schon zu Lassos Lebzeiten besonders bekannte und verbreitete Werk ist auch später nie ganz in Vergessenheit geraten (Nachdrucke Gardano 1588, Ballard 1687; Neudrucke Proske 1853, Widmann o. J. (um 1920?), Bank 1950, Lueger 1951, Bäuerle 1956). Weitere Titelfassungen: *Missa lager* (1588), *Missa octavi toni* (alle Neudrucke nach einer Augsburgers Tradition, vgl. Anm. 9); eine Breslauer, z. Z. nicht zugängliche Hs. (um 1570) hat *Missa super: Jeger*. Vgl. E. Bohn, *Die musikalischen Handschriften des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau*, Breslau 1890, S. 108.

² München, Bayer. Staatsbibl. Mus. Mss. 2746 (um 1560), fol. 197 und Mus. Mss. 89 (1597?) fol. 80, Stift Rein bei Graz, Stiftsbibl. Ms. Nr. 101 (um 1575), fol. 141.

nische der Handschriften hierzu nicht recht passen, auch ließ sich ein entsprechendes Modell unter den Jägerliedern der Zeit und auch sonst nirgends nachweisen³.

Bei den Druckvorbereitungen zu der gegenwärtig erscheinenden Lasso-Gesamtausgabe⁴ hat sich nun herausgestellt, daß noch ein weiteres Werk Lassos, die Kurzmesse *Pilons pilons lorge* (Nr. 3, NGA 3, 51 ff.) vereinzelt als *missa venatoria* überliefert ist⁵ und, im Zusammenhang hiermit⁶, daß wir es bei der Bezeichnung *missa venatorum* oder *venatoria*, auf deutsch Jägermesse (s. u.), mit einem allgemeinen Gattungsbegriff zu tun haben, der, ähnlich wie *missa de feria* oder *missa pro defunctis*, sich auf die Zweckbestimmung der so benannten Messen und nicht auf deren musikalische Substanz bezieht. Für die Messe *Pilons pilons lorge* ist letzteres leicht nachzuweisen, denn das Modell, Claudin de Sermisys gleichnamige Chanson⁷, hat keinerlei Beziehung zur Umwelt des Jägers⁸. Aber auch bei unserer *Missa lager* ist das musikalische Vorbild nicht unter Jagdliedern zu suchen, vielmehr im gregorianischen Choral. Wie die nachfolgenden Beispiele zeigen, hat Lasso dem Werk die Kyrie-Melodie XII des Graduale Romanum zugrunde gelegt⁹:

Messe XII, Kyrie I und Christe.

VIII

Ky-ri-e e - le - i - son. iij. Chri-ste e - le - i - son. iij.

³ Vgl. hierzu P. Wagner, *Geschichte der Messe I. bis 1600*, Leipzig 1913, S. 351; H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied*, Berlin 1938, S. 151 Anm. 12; J. Huschke, *Orlando di Lassos Messen* in AfMf 5, (1940), S. 101 und 178; W. Boetticher, *Orlando di Lasso und seine Zeit*, Kassel 1958, S. 416. Huschke vermutet als Modell M. Greitexs (F-jonisches) *Es wollt ein Jäger jagen* (Forster 1540, Nr. 17); Boetticher prüft daraufhin die „Jagdlieder der Stilebene Forster — Egenolf — V. Triller 1530–60“ sowie L. Senfls „*Es jagt ein Jäger geschwinde*“ (Ott 1544, Nr. 4) ohne Ergebnis.

⁴ *Orlando di Lasso, Sämtliche Werke, Neue Reihe*, Kassel, Basel, Paris, London, New York 1956 ff., im folgenden abgekürzt als NGA. Lassos *Missa lager* — diese in der Lit. gebräuchlich gewordene Bezeichnung soll (in der Orthographie des Erstdrucks) im Verlauf beibehalten bleiben — ist in dem soeben erschienenen zweiten Messenband (NGA 4) als Nr. 13 veröffentlicht.

⁵ In dem 1570 datierten, wohl aus Nürnberg stammenden Kodex 26 der Stiftsbibliothek Ellwangen fol. 46. Für den Nachweis dieser seit 1945 als verschollen geltenden, nunmehr im Schwäbischen Landesmusikarchiv Tübingen befindlichen Hs. bin ich Herrn Prof. G. Reichert in Würzburg und besonders Herrn Dr. A. Feil in Tübingen zu Dank verpflichtet. — Boetticher (a. a. O. S. 413 und S. 546) hielt, vom Wortlaut des Titels irrefolgt, die Hs. fälschlich für eine weitere Quelle zu unserer *Missa lager*.

⁶ Es mußte schon auffällig erscheinen, daß zwei verschiedene Messen unter diesem selben Titel vorkommen; inzwischen haben sich aber auch bei anderen Komponisten so bezeichnete Messen gefunden (s. u.).

⁷ In: *Second livre contenant XXVII chansons nouvelles à quatre parties, en ung volume et en deux . . .*, Paris, P. Attaingnant et H. Juliet, 1540 (RISM 1540⁹).

⁸ Der Text der Chanson lautet:

„*Pilons, pilons, pilons l'orge*
Pilons l'orge, pilons la
Tirez-vous ci, tirez-vous là. } Refrain

Mon père me maria
A un vilain me donna
Qui de rien ne me donna
Puis il dit qu'il me battra.“

Die Coupletverse sind einzeln in die bei den Wiederholungen wechselnd angeordneten Refrainzeilen eingebettet, wobei vier Strophen zu 4 bzw. 6 Zeilen entstehen.

⁹ Dokumente über die zu Lasso Zeit in der bayer. Hofkapelle gebräuchliche Fassung des Chorals fehlen, vgl. K. v. Fischer in NGA 2, S. X f.; im Notenbeispiel die Lesart der Editio Vaticana des Graduale, Ausg. Regensburg 1923, S. 38¹. (Das Kyrie II, zunächst eine notengetreue Wiederholung des Kyrie I, endet mit der Melodie des Christe.) Die Textlegung in den Beispielen aus der Messe Lasso folgt dem Münchner Kapellkodex Mus. Mss. 2746. — Der Anm. 1 erwähnte Titel *Missa octavi tont* zweier Augsburger Kapellhandschriften (Augsburg, Staats- und Stadtbibl. 20 Tonk. Schl. 9 und Berlin, Deutsche Staatsbibl. Mus. Mss. 40020) bezieht sich wohl bewußt auf das im achten Kirchenton stehende gregorianische Vorbild der *Missa lager*.

Lasso, Missa Iager (Nr. 13, NGA 4, 73)

Kyrie I. Sopran und Tenor des kompakt vierstimmig gearbeiteten Satzes.

Kyrie e - - - lei - - - son.

Ky - rie e - lei-son, ij.

Christe. Tenor und Baß des paarig imitierend angelegten Satzes.

Chri-ste e - - - lei-son, (ij.)

Chri-ste e - - lei-son, ij.

Sanctus. Altbeginn, Thema der Anfangsimitation.

San - - ctus, ij. San - - (ctus)

Benedictus. Tenorbeginn des Duos mit dem Baß.

Be - - - ne-di ctus qui ve - - - (nit)

Agnus. Sopran- und Tenorbeginn des wie Kyrie I gearbeiteten Satzes.

A - - - gnus De - - - i

A - - - gnus De - - - i

Um nun den Nachweis zu erbringen, daß der Terminus *missa venatorum* mit den erwähnten und noch zu erwähnenden sprachlichen Varianten zur Zeit Lassos tatsächlich ein liturgischer Begriff, sozusagen ein stehender Ausdruck war, und um den Namen selbst zu erklären, muß an eine heute nahezu vergessene, aber in der katholischen Kirche vom 12. bis weit ins 18. Jahrhundert wohlbekannte Gottesdienstform, die *missa sicca*, erinnert werden, die in der Meßrezitation unter Auslassung der Opferung, Wandlung und Kommunion bestand und als Notersatz auf Schiffsreisen, bei Begräbnissen am Nachmittag, bei Trau-

ungen, vor oder während der Jagd und bei vielen anderen Gelegenheiten Anwendung fand, bei denen man durch irgendwelche Umstände an der Feier einer vollständigen Messe verhindert war¹⁰. Wie verbreitet die *missa sicca* zu Lassos Lebzeiten gewesen sein muß, daß sie aber auch Gegner hatte, zeigt ihre Behandlung auf dem Tridentinischen Konzil; ein von der zuständigen Kommission eingebrachter Vorschlag, dieselbe zu verbieten, wurde nach dem Einspruch zahlreicher Bischöfe 1562 abgelehnt¹¹.

Unter den mancherlei Bezeichnungen für die *missa sicca*¹² scheint nun auch *missa venatorum* (*venatoria*, *venatica*), ähnlich wie *missa navalis* (*nautica*)¹³, ziemlich allgemein gebräuchlich gewesen zu sein. So erklärt noch Du Cange¹⁴ die *missa venatica* oder *venatorum* als „*eadem quae sicca et nautica, in qua scilicet sacra mysteria non peraguntur*“ und verweist auf die Stelle bei J. P. Thiers¹⁵: „*Enfin elle (die missa sicca) s'appelait messe de chasse ou des chasseurs, parce qu'elle se disait assez souvent pour les chasseurs, qui sont ordinairement pressés d'aller à la chasse et qui ont peine à trouver le temps qu'il faut pour entendre une messe entière.*“ Daß die *missa sicca* unter der (volkstümlichen) Bezeichnung *Jägermesse* in Deutschland noch um 1730 in Gebrauch und allgemein bekannt war, beweisen die folgenden aufschluß- und bilderreichen Sätze des Abraham a Santa Clara¹⁶, in denen er die Genuß- und Putzsucht der „*ein oder anderen Hoch-Adelichen Dame*“ geißelt, die des Sonntags bis gegen 10 Uhr schläft und sich dann ausgiebig „*putzt, stutzt, ziert, schmiert,*“ usw.: „*endlich kommet sie wie ein gestirnter Himmel gegen 12 Uhr in die Kirchen, . . . Der Laquay . . . legt eine halbe Bibliothek von Betbüchern aus, unterdessen ist der Capellan schon informirt daß er soll eine geschwinde Meß lesen, trifft man dann die nächste beste Jäger-Meß an, ist die Sach desto besser.*“

Aus den angeführten Zeugnissen geht also hervor — um es zusammenfassend noch einmal zu sagen —, daß der Terminus *missa venatorum* (*venatoria*, *venatica*, deutsch *Jägermesse*, franz. *messe de chasse*, *messe des chasseurs*) eine neben anderen oft gebrauchte Bezeichnung für die bis ins 18. Jahrhundert nachweisbare *missa sicca* — Meßrezitation ohne Abendmahlssakrament — darstellt und somit eine Sonderform der Messe mit eigener ritueller Ausprägung betrifft. Der zweifellos auch in seiner lateinischen Fassung eher volkstümliche Ausdruck erklärt sich daraus, daß die verkürzte Gottesdienstform, für die er gebraucht wurde, viel weniger Zeit in Anspruch nahm, als eine vollständige Messe, und daher besonders (aber nicht nur) im Zusammenhang mit Jagdveranstaltungen beliebt war.

Da offenbar auch in dem kürzeren Ritus in der Regel keiner der Ordinariumsteile wegfiel¹⁷, galt für eine zum Gebrauch während der *missa sicca* bestimmte mehrstimmige Meßvertonung als wichtigstes das Gebot letztmöglicher Konzentration. Hieraus erklären sich die „*winzigen Dimensionen*“ der einzelnen Sätze, die P. Wagner an Lassos *Missa laeger* aufgefallen sind¹⁸. Deren Charakter als *Jägermesse* haben aber schon Le Roy und Ballard verkannt, indem sie — vermutlich weil sie als Franzosen den Sinn des deutschen Titels nicht

¹⁰ Vgl. A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter*, Freiburg 1902, S. 79 ff. und bes. die grundlegende Studie von J. Pinski, *Die Missa Sicca* in: *Jahrb. f. Liturgiewissenschaft* 4 (1924) S. 90–118 (mit Nennung aller einschl. Lit.). J. A. Jungmann, *Missarum Sollemnia*, 2 Bde. Freiburg 4/1958 erwähnt die *missa sicca* nur beiläufig (Bd. I, S. 493 und Bd. II, S. 558). Nach Pinski a. a. O. S. 100 ist einer der Hauptgründe für das Aufkommen der *missa sicca* das allgemeine Verbot der Bination im Ausgang des 11. Jhdts.

¹¹ Vgl. Pinski a. a. O. S. 112 f.; die Gegner der *missa sicca* sahen in ihr einen abergläubischen Mißbrauch, vgl. auch Anm. 15.

¹² Pinski a. a. O. S. 100 nennt außer den oben zitierten Bezeichnungen der *missa sicca* noch *officium nudum*, *missa absque canone*, *missa extracta casula*, *missa ficta*, *missae simulatio*, *missae commemoratio*, *missae memoria*.

¹³ Diese seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts oft angewandte Bezeichnung erklärt sich aus dem Verbot der eucharistischen Messe auf Schiffen, vgl. Pinski a. a. O. S. 100.

¹⁴ *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis*, ed. Favre, Bd. 5 (1885) S. 418.

¹⁵ *Traité des superstitions qui regardent les sacrements*, 2 Bde., Paris 1697, Bd. 2 Buch 4 Kap. 2 (S. 375).

¹⁶ *Abrahamisches Gehab dich wohl!*, Nürnberg 1729, S. 63.

¹⁷ Vgl. die von Pinski, a. a. O. S. 95–98 und 105 f. beigebrachten Zeremonienbeschreibungen.

¹⁸ A. a. O. S. 374.

verstanden — den nur für Parodiemessen zutreffenden Titelrahmen *Missa ad imitationem moduli*... beibehielten, woraus sich wiederum die (ebenfalls mißverständliche) kürzere Titelfassung *Missa Lager* des Gardano-Drucks herleitet.

Die genannten Messen Lassos sind nicht die einzigen mehrstimmigen Gattungsbelege, die wir kennen: das sogenannte Göttweiger Inventar¹⁹ führt (als Nr. 46) *Partes Missarum 5 Voc: Jägermeß die erste Meß*, desgleichen enthalten noch G. A. Bernabais *Sex missarum brevium, cum una pro defunctis*, Augsburg 1710, als Nr. 4 eine *missa venatorum*²⁰.

Zur Vorgeschichte der Triosonate

Ein Versuch

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Im Allgemeinen versteht man unter Triosonate eine Sonate für zwei duettierende oder auch rivalisierende Oberstimmen und Baß. Während nun die beiden Oberstimmen sozusagen selbstverständlich auf Melodieinstrumenten (Violinen oder Flöten oder beides gemischt) erklingen, ist beim Baß nicht klar, ob er nur auf einem tiefen Melodieinstrument wiedergegeben wird, wie es beim späteren Streichtrio der Fall ist (allerdings sind alle Streichinstrumente auch akkordisch verwendbar), oder ob er nur als Baß eines akkordisch begleitenden vielstimmigen Instruments wie Cembalo, Laute oder Orgel erklingt, wie beim späteren Klaviertrio, oder ob er gleichzeitig auf einem tiefen Melodieinstrument und als tiefste Stimme des akkordisch begleitenden vielstimmigen Instruments erscheint.

An und für sich ist die generalbaßmäßig-akkordische Begleitung bei der Triosonate etwas nur Hinzukommendes. Der dreistimmige Satz aus Oberstimmduo und Baß ist für sich schon vollkommen, besonders deutlich in den fugierten Teilen von Triosonaten für die Kirche. So hat Bach, der zunächst ganze Triosonaten für das Cembalo bearbeitete oder bearbeiten wollte, Themen oder wenigstens Material aus fugierten Teilen oder Sätzen von Triosonaten von Reinken, Albinoni und Corelli zu richtigen Fugen verarbeitet. Er hat also das Stimmige dieser Teile in den Part des Klaviers hineingezogen.

Für alle vorher genannten Möglichkeiten der Ausführung gibt es Beispiele. Für die reine Dreistimmigkeit sind Bachs Orgeltrios zu erwähnen, eine Übertragung der Triosonate auf die drei Klaviere der Orgel: zwei Manuale und Pedal, jeweils stimmig verwendet. Eine weitere Ausprägung vertreten schon Biagio Marinis Sonaten für Violine und Orgel op. 8 (1626), in denen die Orgel in ausgearbeiteter Weise (also nicht bloß nach Generalbaßmanier Akkorde schlagend) zur Violinstimme die beiden anderen Stimmen des Terzettes bildet.

Die zweite genannte Möglichkeit zeigen Corellis Triosonaten op. 2 (1685), die vorwiegend aus Tanzsätzen bestehen und damit suitenähnlich, also sogenannte Kammer-sonaten sind. Als Besetzung ist bei ihnen angegeben: zwei Violinen, Streichbaß oder Cembalo. Erklängt der Baß wirklich nur auf dem akkordisch begleitenden vielstimmigen Instrument, so ist dieses eigentlich unentbehrlich, obligat, denn der Baß des Satzes ist ja

¹⁹ Im *Inventarium über das Gotteshaus und Abbey Göttweig, DE Anno 1612*. Vgl. F. W. Riedel, *Musikpflege im Benediktinerstift Göttweig (Niederösterreich) um 1600* in: *KmJb* 46 (1962) S. 83—97. Die Numerierung stammt von Riedel.

²⁰ Vgl. K. Forster, *Über das Leben und die kirchenmusikalischen Werke des G. A. Bernabei*, Diss. München 1933, S. 61 und 114. Zu Eingriffen Bernabais an Lassos Jägermesse im Münchner Kapellkodex vgl. *NGA* 4, S. XII Anm. 12. — Auf die beiden letztgenannten Messen hat mich Herr Dr. H. Schmid in München hingewiesen, dem ich dafür auch an dieser Stelle danke. Im Messenschaffen der alten Meister ließen sich bei systematischer Durchsicht sicher noch weitere Beispiele mehrstimmig gesetzter Jägermessen finden. Vielleicht würde dabei auch ein weiteres terminologisches Problem erhellt, das bereits in den vorstehenden Zeilen mehrfach spürbar wird und der Klärung bedarf, nämlich eine genauere Begriffsbestimmung von *missa brevis*.

satztechnisch gesehen notwendig, und es handelt sich dann um eine Sonate für zwei Violinen oder Flöten (oder gemischt) mit obligatem Cembalo.

Die zweite genannte Möglichkeit der Besetzung liegt noch in einem Sonderfall vor: Bach hat jene so abgewandelt, daß er eine der rivalisierenden Oberstimmen dem Cembalo gab, womit dieses jetzt von der betreffenden Oberstimme her gesehen ebenfalls unentbehrlich, obligat wurde, und die Sätze nur noch Sonaten für Violine oder Flöte mit obligatem Cembalo sind.

Bach bezeichnete sechs solcher Sonaten als Sonaten für konzertierendes Cembalo und Solovioline, nach Belieben mit Baß auf der Viola da Gamba. Angesichts dieses Titels liegt allerdings noch eine andere geschichtliche Ableitung dieser Art nahe, nämlich aus der Solosonate für Violine mit Generalbaßbegleitung, nur daß diese bei Bach besonders ausgearbeitet ist.

Der Ausgangspunkt der Violinsonate wiederum war die im *Tratado de glosas* von Diego Ortiz (1553) beschriebene Hinzuimprovisation einer Solostimme zu einer auf einem vielstimmigen Instrument wiedergegebenen Motette oder einem ebenso dargebotenen freien Klanggrund.

Wird aber bei der Wiedergabe jener Sonaten von Bach für den Baß wirklich die Viola herangezogen, so klingt unsere dritte Möglichkeit der Ausführung an. Diese dritte Möglichkeit erscheint in den sogenannten Kirchensonaten op. 1 und 3 (1681 und 1689) von Corelli mit der Satzfolge Langsam — Schnell fugiert — Langsam — Schnell (evtl. fugiert) und der Besetzung zwei Violinen, Streichbaß oder Erzlaute und Orgelbaß (in einer mir vorliegenden Ausgabe heißt es beim Baß von op. 3 Nr. 3 „*Violone ed Organo*“). Giovanni Battista Bononcini's op. 4 (1686) weist sogar fünf Stimmbücher auf: erste Violine, zweite Violine, Cello, Erzlaute und Orgel. In einer Sammlung von Kirchensonaten a tre von Tommaso Vitali (1693) hat ein tiefes Melodieinstrument einen von dem des akkordisch begleitenden vielstimmigen Instruments abweichenden Baß.

Triosonaten für die Kirche konnten im Gegensatz zu den mehr solistischen Kammer-sonaten sogar noch stärker besetzt werden, wobei der Satz jedoch im Grunde dreistimmig blieb, so daß man die Stücke dann auch als Orchestertrios bezeichnete, die von Triosonaten kaum zu unterscheiden sind.

Nach Hugo Riemann (*Präludien und Studien* III, Leipzig o. J., S. 129 ff., besonders S. 132) entstammt die Triosonate der Komposition für zwei Stimmen mit begleitender Orgel (im Generalbaß), wie sie in den *Concerti ecclesiastici* (1602) von Viadana und in Parallelbildungen zu diesen vorliegt¹. Nach Edith Kiwi (*Die Triosonate von ihren Anfängen bis zu Haydn und Mozart*, Zeitschrift für Hausmusik, III, 1934, S. 37 ff., besonders S. 37) ist ihre Abkunft von „der vokalen Fünfstimmigkeit herzuleiten, wie sie in den Motetten, Vokalkanzonen oder Madrigalen des späten 16. Jahrhunderts“ mit ihrer Dreigliedrigkeit der Stimmenanordnung vorliegt: zwei Diskantstimmen, zwei Mittelstimmen und Baß (von denen die Mittelstimmen nicht mehr genau ausgearbeitet, sondern in die akkordische Begleitung einbezogen werden).

Nun ist bei Riemann nicht geklärt, auf welchem älterem Satz die Konzerte Viadanas fußen, und bei Kiwi ist nicht zwischen Motetten- und Lied-(Madrigal-)satz unterschieden. Neuerdings hat sich aber gezeigt, daß eine solche Unterscheidung bis in die um 1600 entstandene Neue Musik, ja sogar bis in den Generalbaß als solchen hinein erforderlich ist. Im folgenden soll nun gezeigt werden, daß dieselbe Unterscheidung auch bei der Erforschung des Ursprungs der Triosonate nicht unerheblich ist.

Nach Kiwi (S. 38, Anm. 5) liegt „in Deutschland die Triobesetzung im Prinzip schon den *Waldliederlein Sckets* (1621) zugrunde (in gemischt vokal-instrumentaler Ausführung)“.

¹ So auch nach H. Haack, *Anfänge des Generalbaßsatzes in den Cento Concerti ecclesiastici* (1602) von Lodovico Grossi da Viadana, Diss. München 1963 (mschrftl.), wonach der Triosatz aus den verschiedenen Oberstimmen und dem gemeinsamen Baß der beiden Chöre zweichöriger Werke besteht, während die Mittelstimmen nur noch generalbaßmäßig im Griff der Hände erklingen.

Dasselbe ist aber in gewisser Weise bei allen Bicinien mit (General-)Baß der Fall, z. B. bei den zweistimmigen Arien von Heinrich Albert, gewissen Bicinien von Michael Prätorius mit beziffertem Baß, ja sogar bei den zweistimmigen kleinen geistlichen Konzerten mit Generalbaßbegleitung von Heinrich Schütz. Alle diese Stücke sind jedoch erst Folgeerscheinungen der italienischen Monodie.

Von den *Waldliederlein* Scheins sagt dieser selbst, daß sie „nach villanellischer Art“ gemacht seien. Ist also diese das Vorbild der Triosonate? Schein gibt ausführlich an, wie die *Waldliederlein* zu erklingen hatten: einzelne Stimmen auf Instrumenten und insgesamt mit oder ohne akkordische Generalbaßbegleitung; daß aber alle Stimmen nur auf Melodieinstrumenten erklingen könnten, ist nicht ausgeführt. Die zuletzt erwähnte Tatsache spricht gegen die villanellische Art als Vorbild der Triosonate. Dagegen spricht außerdem das Vorhandensein von Text in der Villanelle, deren einfache Anlage (während Sonaten aus mehreren, selbst wieder abschnittsweise verschiedenen Sätzen bestehen) und ihre einfache Klanglichkeit (wenigstens die frühen Villanellen bestehen vorwiegend aus parallelen Dreiklängen).

Eher dürfte das Vorbild der Triosonate unmittelbar im italienischen Madrigal, wie Kiwi selbst bemerkt, ja darüber hinaus in dessen direktem Vorläufer, der Frottola zu suchen sein, die wiederum unter dem Einfluß der französischen Chansonsatztechnik entstanden ist. Im Madrigal, wie in der Frottola bilden die beiden Oberstimmen wie später in der Triosonate ein Duett in enger Lage, unterstützt von den weiteren Stimmen.

Wie nahe beim Madrigal die solistische Abspaltung von Oberstimmen und die klangliche Wiedergabe der Unterstimmen lag, zeigt die Entstehung der Monodie um 1600, die nichts anderes als die Erhebung solcher Aufführungspraxis zur Kompositionstechnik darstellt. Die Solostimmen der frühen Monodie, ja die Madrigale des 16. Jahrhunderts insgesamt weisen, verglichen mit dem Satz der klassischen Vokalpolyphonie, ohnehin Instrumentalisten auf, so daß man sie sich leicht unter Auskolorierung auf Soloinstrumente übertragen vorstellen kann.

Die ganze Entwicklung spiegelt sich, abgesehen von zwei frühen Sammlungen geistlicher Gesänge, in den nacheinander erschienenen Sammlungen von Madrigalen, Scherzi und Canzonetten Claudio Monteverdis: Das Hinzutreten von Begleitung auf einem vielstimmigen Instrument (Basso continuo), die Herausarbeitung von Solostimmen aus dem Chorsatz, die Hinzuziehung einzelner Melodieinstrumente, und die Schaffung instrumentaler Abschnitte (Ritornelle) innerhalb ganzer Vokalkompositionen.

Die Unterstimmen der Frottola als Vorläuferin des Madrigals und die der älteren französischen Chanson als in gewisser Hinsicht satztechnisches Vorbild der Frottola muß man sich wohl ohnehin auf Melodieinstrumenten, wenn nicht sogar gelegentlich auf einem Klavierinstrument wiedergegeben vorstellen. Von daher gesehen brachte Monteverdi vielleicht gar nichts wirklich Neues. In der Vorrede zu den *Scherzi musicali a tre* von 1607 behauptet ja der Bruder Monteverdis, dieser habe von einer Reise 1599 nach Frankreich den „Canto alla Francese in questo modo moderno“, der bald zu den Texten von Motetten, bald von Madrigalen, bald von Canzonetten und Arien gebraucht würde, heimgebracht und als erster zu lateinischen und vulgärsprachlichen Texten angewandt. Worum es sich bei dem „modo moderno“ handelt, ist allerdings noch nicht klar, vielleicht jedoch sogar um die kompositorische Gegenüberstellung stimmiger Duette und vor allem Terzette mit quasi deklamatorischer Vollklanglichkeit wie in der späteren französischen Chanson.

Die Sonate als Komposition für ein Instrumentalensemble entstammt generell der Canzone, speziell der Canzone da sonar, d. h. der Bearbeitung von Chansons bzw. Neukomposition von Stücken nach deren Muster (während ja die Canzone d'organo für die Orgel bestimmt ist). So auch die vielstimmige Orchestersonate und spätere Symphonie und mit einigen Besonderheiten das Concerto grosso.

Der mehrhörige Typ der Orchestersonate ist jedoch speziell venezianischen Ursprungs und wurde von Giovanni Gabrieli geschaffen, dann aber auch anderwärts verwendet². Dieser Typ ist jedoch nicht von der Chanson her, sondern nur von der Motette her zu verstehen. Dafür spricht, daß die Sätze *Basso seguente* oder *Basso continuo* aufweisen, der manchmal auf der Orgel mitgespielt wurde. Diese Art steht also der mehr als die Kammersonate zur Vielstimmigkeit neigenden Kirchensonate nahe (fast immer Generalbaß und mehrfache Besetzung der Einzelstimmen, vielleicht mit Verdopplungen in der Oktav).

Absplitterung von Stimmen im solistischen Sinne ist auch im motettischen Bereich geübt worden, wie im Vokalbereich die Kirchenkonzerte Viadanas, und im Bereich der Musik für einstimmige Instrumente aus der Lehre des *Tratado de glosas* von Diego Ortiz für die Violenfamilie hervorgeht. Auch in den *Symphoniae sacrae* von Giovanni Gabrieli (1597), die das endgültige Eindringen der Instrumente in die Kirche zeigen, begegnet Abhebung von z. B. zwei Solostimmen vom übrigen Klangkörper. Weiter gibt es von demselben Meister eine Sonate für drei Violinen mit *Ad-libitum*-Baß. Eine als *Canzon in echo* bezeichnete Bearbeitung einer zehnstimmigen und zweihörigen *Canzone* weist dünner besetzte Teile auf, wo die beiden obersten Stimmen über einer oder zwei Baßstimmen spielen, die übrigen Stimmen dagegen weggelassen oder durch eine begleitende Orgel ersetzt werden. Diese Praxis weist mehr auf das Prinzip des Konzertierens hin.

Nach dem Vorwort zu den Monteverdischen Scherzi von 1607 soll ja jene „gewisse moderne Art“ auch auf Motettentexte angewandt worden sein. Zwar ist der Baß im motettischen Satz nicht immer tiefste Stimme des Satzes, sondern zuweilen werden andere Stimmen für den klanglichen Aufbau des Satzes entscheidend, was dem Generalbaßprinzip widerspricht, doch sobald zur Ausführung derartiger Sätze Klavierinstrumente herangezogen werden, mußte jener satztechnische Mangel behoben werden. War eine Motette von vornherein auch oder sogar ausschließlich zu solcher Aufführung bestimmt, so mußte der Baß sogar als einheitlich tiefste Stimme komponiert werden. So kann also zusammen mit der Orchestersonate mindestens die Triosonate für die Kirche, welche jener verwandt ist, aus der vielstimmigen Motette des 16. Jahrhunderts entstanden sein, die Kammersonate dagegen eher aus dem Madrigal und der älteren Chanson.

In bezug auf die Kammersonate muß auch noch berücksichtigt werden, daß in Frankreich und Deutschland bereits im 16. Jahrhundert Sammlungen von Tänzen für ein mehrstimmiges Ensemble erschienen; das Mitspielen aller Art von Sätzen auf vielstimmigen Instrumenten wurde zur selben Zeit üblich.

Eine wirkliche Klärung der Entstehung unserer Gattung könnte sich vielleicht ergeben, wenn man einmal genau untersuchte, wie weit in der Kammer- oder Kirchensonate der dreistimmige Satz der beiden Oberstimmen und des Basses sich selbst genügt oder die akkordliche Füllung durch das Mitspielen des Generalbaßinstruments verlangt. Man kann die Frage auch anders formulieren: ob die drei entscheidenden Stimmen der Triosonate durch die Generalbaßbegleitung angereichert, oder ob sie aus einem klanglich-vielstimmigen Geschehen herausgelöst wurden.

Zur 150. Wiederkehr des Geburtstages von Adolph Trube

VON WALTER HÜTTEL, GLAUCHAU

Eine wesentliche Aufgabe der Forschung besteht darin, Wirken und Schaffen jener Künstler freizulegen, die unverdient der Vergessenheit anheimgefallen sind. Zu ihnen gehört Adolph Trube, der am 16. Januar 1815 in dem Muldestädtchen Waldenburg das Licht der Welt erblickte und sich zu einem der bedeutendsten Kantoren der Schönburgischen

² Vgl. zu G. Gabrieli und besonders auch zu den musikalischen Gattungen jener Zeit St. Kunze, *Die Instrumentalmusik Giovanni Gabrielis* (Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 8) Tutzing 1963.

Residenzstadt Glauchau und darüber hinaus zu einer markanten Künstlerpersönlichkeit der mitteldeutschen Musikgeschichte entwickeln sollte.

Sein Vater, Johann Adolph Trube (1789—1839), Organist und Mädchenlehrer in Waldenburg¹, ist der Komponist einer klangvollen mehrteiligen Motette für Soloquartett und vierstimmigen gemischten Chor „*Jaudize dem Herrn alle Welt*“. Vor allem hat er sich durch ein weitverbreitetes praktisches Choralbuch bekannt gemacht, dessen charaktervolle Stimmführung auffällt². Dieser Mann mußte der hohen Begabung des Sohnes den rechten Weg weisen. Adolph Trube hat seinen Lebensweg selbst geschildert, der vom Seminar in Plauen (Kantor Fincke) über eine dortige Lehrer- und Organistenstelle zum Schulamte in Schneeberg im Erzgebirge führt. Bezeichnend ist die bewegte Klage über Mangel an künstlerischen Entfaltungsmöglichkeiten: „*Durch die Composition und Aufführung von Concert- Kirchen- und Clavierstücken, sowie durch vielmaligen öffentlichen Vortrag von Clavierconcerten habe ich jedoch auch hier mich musikalisch beschäftigt und fortgebildet. Dieß muß aber hier immer nur Nebenbeschäftigung und innerhalb der Schranken bleiben, die mir mein Schulamte eng genug stellt . . .*“³.

In Glauchau fand Trube günstige Verhältnisse vor. Kurz vor Weihnachten des Jahres 1840 trat er sein Amt als Kantor an der Stadtpfarrkirche St. Georgen an, das seinen Neigungen um so mehr entsprechen mußte, als es nicht mehr, wie bisher üblich, mit der zweiten Lehrerstelle an der Stadtschule verbunden wurde⁴. Trube hat sich weit mehr als sein Vorgänger, Christian Traugott Tag, der letzte wissenschaftlich gebildete und in vollem Schulamte tätige Glauchauer Kantor, als Musiker gefühlt. In Glauchau konnte er sich seinen künstlerischen Plänen vollauf widmen.

Kaum mehr als anderthalb Dezennien waren Adolph Trube für sein Wirken in der Hauptstadt der Schönburgischen Rezeßherrschaft vergönnt⁵; er hat die kurze Zeit sinnvoll genützt. Das Notenarchiv wurde durch Abschriften bereichert, die festtägliche Kirchenmusik in der Zeitung angekündigt. Später trat der Organistendienst hinzu. Infolge der Zeitumstände war der alte Kirchenchor derart zusammengeschmolzen, daß Trube dem „Musikalischen Kränzchen“⁶ den traditionellen Chorgesang beim Convivium aufsagen mußte; mit vier des Gesanges unkundigen Handwerkern und wenigen Schulknaben, „*welche meistens durch das Spulrad an hinreichender Übung verhindert werden*“⁷, konnte er sich nicht hören lassen. Aber Trube wußte sich zu helfen: er ließ den Männergesangverein „Arion“ in der Kirche singen und zog kunstbegeisterte Damen hinzu, so daß ihm ein beachtlicher gemischter Chor zur Verfügung stand. Einen Gipfelpunkt stellt die „Große geistliche Musikaufführung“ anlässlich der 300. Wiederkehr des Tages der Einführung der Reformation im Schönburgischen Lande vor, in der Trube Händels *Dettinger Tedeum* und Mendelssohns *Lobgesang* „*unter gefälliger Mitwirkung von 200 Sängern und Musikern*“ sowie des Altenburger Hoforganisten Reichardt und des berühmten Soloposaunisten Queißer aus Leipzig mit großem Erfolg zu Gehör brachte⁸.

Ein alter Oberlehrer erzählt in seinen Jugenderinnerungen, daß „*bei starker Kälte, während der ausgedehnten Predigten des Herrn Superintendenten*“⁹ viele Kirchengänger“ die wohlige geheizte elterliche Turmstube aufsuchten: „*auch der hochgeschätzte Herr Kantor*

¹ Kirchenbuch Waldenburg, 1821 ff.

² Choralbuch nach Hiller mit Zwischenspielen, Waldenburg 1838, Selbstverlag.

³ Bewerbungsgesuch an den Grafen von Schönburg um das Amt in Glauchau, 2. November 1839.

⁴ Dem Kantor verblieb lediglich der Gesangunterricht.

⁵ Bereits am 17. März 1857 erlag er einem Gehirnschlag.

⁶ Das „Musikalische Kränzchen“ ist die aus dem 1432 erstmals urkundlich genannten Kaland hervorgegangene Kantoreiengesellschaft zu Glauchau.

⁷ H. Germann, *Die Geschichte des Musikalischen Kränzchens in Glauchau und seiner Mitglieder*, Leipzig 1935, S. 363.

⁸ Schönburgischer Anzeiger, 1842, S. 511 f. Trube ist somit der Begründer des Sankt-Georgen-Kirchenchores moderner Prägung, welches Verdienst man bisher seinem Nachfolger zugeschrieben hat.

⁹ Es war dies der als Verfechter strengen Luthertums weithin bekannte Dr. Rudelbach.

Trube verschmähte es nicht, sich bei uns auszuwärmen und spielte uns dann auf meinem ‚dusen‘ Klavier etwas vor, wobei es ganz hübsch klang“¹⁰. Hier wird die freiere Haltung gegenüber dem Ritus spürbar, die, bei aller kirchenmusikalischen Begeisterung und Tüchtigkeit, für Trube kennzeichnend ist und ihn von seinen Vorgängern unterscheidet¹¹. So finden wir unseren Meister als gewichtigen Förderer der in Glauchau schon sehr frühzeitig einsetzenden weltlichen Chorpflge, für die er als Künstler und Organisator vieles getan hat. Die Gründung des gemischten „Gesangverein Glauchau“ (1855) ist ebenso Trubes Verdienst wie das traditionelle „Große Konzert“ (auch „Musikalische Abendunterhaltung“ betitelt) mit Chor und Stadtkapelle¹², gelegentlich unter Heranziehung auswärtiger Solisten. Auf dem Programm¹³ stehen Rombergs *Glocke*, Anackers *Bergmannsgruß* und Beethovens *Egmont-Musik* „mit declamatorischer Begleitung“; Ouvertüren, Solokonzerte und Kammermusik wechseln ab mit Chören, Arien und Loewe-Balladen, den Höhepunkt bildet zuweilen ein Opernfinale (*Fidelio*, *Templer und Jüdin*, *Alessandro Stradella*). Diese anregende Vielseitigkeit erscheint stets in strenger Ordnung gebündigt. Zudem hat sich Kantor Trube energisch für das zeitgenössische Musikschaffen eingesetzt. Auf dem von ihm ins Leben gerufenen und geleiteten großen „Männer-Gesangfest“ vom Jahre 1853, an dem zahlreiche Vereinigungen aus dem ostthüringisch-westsächsischen Raume teilnahmen, konnte er glänzende Anerkennung ernten¹⁴. Als erfolgreicher Pianist endlich hat er die Sonaten und Klavierquartette Beethovens in den Schönburgischen Landen bekannt gemacht und Mendelssohn durch Aufführung der Klavierkonzerte geehrt.

Das Porträt des Meisters müßte unvollständig bleiben, wollte man die phantasievollen, sehr solide gearbeiteten Kompositionen übersehen. Vom Bibelwort bis zum freireligiösen Text¹⁵, vom großen Ensemble zum schlichten a-cappella-Satz reicht der Spannungsbogen der Kirchenmusik, als deren Hauptwerk die erhalten gebliebene Kantate¹⁶ anzusprechen ist. Eine an Mozart geschulte Klarheit der Diktion und Form verbindet sich mit feinem Gefühl für aparte harmonische Entwicklungen. Ausdrucksstarke Melodik, kontrapunktische Kunstfertigkeit und gewählte Instrumentation sind wesentliche Kriterien von Trubes Werken, deren energiegeladene, weitausgreifende Chorsätze den Meister der großen Form zeigen. Der Klangwirkung der Kantate wird sich nicht leicht ein Hörer entziehen können. Trubes virtuose Männerchorkompositionen gehören in ihrer klassischen Haltung zum Besten, was für diese Besetzung geschrieben wurde, und die frischen, einfallsreichen Klavierstücke sind völlig aus der Praxis erwachsen. Charakteristisch ist endlich die großzügige Umarbeitung, die Trube an dem festlichen *Gloria* seines Amtsvorgängers Christian Traugott Tag vorgenommen hat¹⁷; hier sorgen im erweiterten Blasorchester 4 Klarinetten und 3 Posaunen für die erstrebte wärmere Klangfarbe.

So erweist sich Adolph Trube, Glauchaus erster Kantor modernen Stils, als tatkräftige, eigenwillige Künstlerpersönlichkeit, die sich dem kirchlichen Amte verpflichtet weiß und zugleich der profanen Musikpraxis verbunden ist. Der vielseitig interessierte¹⁸, hilfsbereite Mann, der öfters Amtsgenossen finanziell unterstützte, hat es trotz seines kurzen Lebens in fleißiger Arbeitsleistung vermocht, weit über die Grenzen der Kleinstadt hinaus zu wirken und sich seinen festen Platz in der deutschen Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts

¹⁰ W. Schilling, *Türmer-Leben, Jugendentinnerungen aus einem kleinbürgerlichen Familienleben vor 70 Jahren*, Glauchauer Tageblatt und Anzeiger, 1904, Nr. 13 ff.

¹¹ Christian Traugott Tag war Schulmann, Mag. Meyer trat ins Diakonat über.

¹² Einmal wird das Stadtmusikkorps sogar durch die Zwickauer Hautboisten verstärkt.

¹³ Schönburgischer Anzeiger, 1841 ff.

¹⁴ Trube besaß die Ehrenmitgliedschaft von 19 Gesangvereinen.

¹⁵ Man beachte die Vertonung der „letzten Worte“ des beliebten Leipziger Superintendenten und Universitätsprofessors H. G. Tzschirner.

¹⁶ Vgl. das Werkverzeichnis.

¹⁷ Vgl. meinen Artikel *Christian Traugott Tag* in MGG.

¹⁸ Trube gehörte dem neugegründeten „Deutschen Verein zu Glauchau“ an und fungierte als Rechnungsführer im „Musikalischen Kränzchen“.

zu sichern. Schon Trubes Zeitgenossen haben dies dankbar anerkannt: „*Wie oft hat uns die Macht der Töne, die Dein reichbegabter Geist, Dein zartes, inniges Gefühl und Deine kunstgeübte Hand hervorzuzaubern verstanden, bald zur tiefsten Andacht, bald zur höchsten Begeisterung, bald zu Jubel und Freude gestimmt!*“¹⁹

Werkverzeichnis

1. Kirchenmusik

Kantate „*Das ist mir lieb, daß der Herr meine Stimme und mein Flehen höret*“ für 4 Solostimmen, gemischten Chor und Orchester, Ms.

Weitere Kantaten (nicht erhalten, Titel unbekannt)

Vierstimmige Gesänge mit Begleitung von Blase-Instrumenten zu kirchlichem Gebrauche für kleine Sing- und Musikchöre, No. 1. „*O welch ein Glück, ein Mensch zu sein!*“, Chemnitz, J. G. Häcker

Motette *Tzschirners letzte Worte an heiliger Stätte* für 4–7 Solostimmen und gemischten Chor a cappella, Ms. (1838)

Motette *Zum Aerntfest* für 2 Tenöre, Baß und vierstimmigen Männerchor a cappella, Ms. „*Ruhe sanft*“. Arie B-dur für 2 Trompeten, Tenorhorn und Posaune

2. Männerchöre

Einschiffung (C. O. Sternau), a cappella, in: *Ernst und Scherz*, hrsg. v. J. Otto, 24. Heft, Schleusingen/Zürich/Philadelphia, C. Glaser/Gebr. Hug/G. André & Co.

Fünf Gesänge für vier Männerstimmen, Op. 22, Magdeburg, Heinrichshofen. *Festmarsch, Bergmannslied, Treue Liebe, In's Weinhaus, Abschiedslied*

„*Ich feire meine schönste Stunde*“, in: G. F. Menge, *Maurerisches Gesangbuch*

„*Schön ist's, die Harfe schlagen*“ (Meißner), ebenda

Mondenschein, Quartett (in Glauchau aufgeführt)

3. Orchesterwerke

Ouverturen Nr. 1–3 (bis 1843)

Concert-Ouverture (1849)

4. Klavierwerke

Variations Brillantes sur un thème favori de l'Opéra La Fille du Régiment De Donizetti, Op. 4, Mainz/Antwerpen/Brüssel, B. Schott's Söhne

Sechs kleine Piècen für das Pianoforte zu 4 Händen, Op. 6, Leipzig, C. F. Kahnt

Variationen über ein Thema aus der Oper Der Liebestrank (G. Donizetti) für Klavier zu 4 Händen, Op. 8, Leipzig, C. F. Kahnt

Jugendblüten. Kleine und leichte Fantasieen über beliebte Jugend- und Volkslieder für Pianoforte, Op. 21, Magdeburg, Heinrichshofen

Smaa Albumsblade, Op. 23, Kopenhagen, W. Hansen

Bunte Blumen. Kleine leichte und gefällige Stücke für angehende Clavierspieler, Magdeburg, Heinrichshofen

¹⁹ Nekrolog, Glauchauer Anzeiger und Bezirks-Blatt, 1857, S. 152.

*Impromptu*²⁰25 vierhändige Übungsstücke „für angehende Clavierspieler“²¹

5. Bearbeitungen

Christian Traugott Tag, *Gloria B-dur*Johann Adolph Trube, Motette „*Jauchze dem Herrn alle Welt*“*Unveröffentlichte und wenig bekannte Briefe Joseph Haydns*

VON HUBERT UNVERRICHT, MAINZ

Seit der Gesamtausgabe der Briefe und Tagebücher Joseph Haydns in englischer Übersetzung durch H. C. Robbins Landon¹ konnten in dieser Zeitschrift bereits etliche unveröffentlichte bzw. an versteckter Stelle faksimilierte oder abgedruckte Briefe, die nicht in Landons Ausgabe der Haydn-Briefe vorhanden sind, angeführt werden². In der Zwischenzeit sind weitere Haydn-Briefe aufgetaucht, deren Texte hier entsprechend den seinerzeit³ angegebenen Richtlinien wiedergegeben werden⁴.

1. [An Th. Kuffner in England]

Liebster Freund!

Sie werden vielleicht vernommen haben, wie daß ich voriges Jahr ein *Oratorium* — genant die *Schöpfung* für unsern Hohen Adel in Musick habe setzen müssen, welches wegen dem unverdienten aber ausserordentlichen allgemeinen Beyfall in der *Partitur* mit teutsch und Englischem *Text* sauber und *correct* gestochen 300 seiten Starck mit der *Pronumeration* v' 1 £ 10 Schilling in 3 oder höchstens 4 Monath erscheinen wird; daß geld wird aber erst bey abgab des wercks erlegt, die *Pronumeration* wird derowegen früher angekündt, weil die Nahmen deren *Pronumeranten* dem wercke beygedruckt werden, die übersendung geschieht auf meinem *Conto*: Nun liebster Freund! werden Sie sich noch wohl errinern, daß ich die Ehre hatte Ihre dermahlige schüllerin *Lady Elisabeth Greville* zu *instruiren*, ich wünschte derowegen von Ihrem H Vatter dem *Earl of Marwil* die Erlaubnüß zu erhalten, daß ich der *Lady* ein *Exemplar* mit Ihrem vorgedrucktten Nahmen ohne mindestes *Intereße* überschücken dürfte, bloß um der manchmal ungläubigen welt zu zeigen, daß ich das glück hatte auch in England Beyfall zu erhalten:

Da ich von Ihrer Freundschaft gegen mich überzeugt ware, so hoffe ich auch, daß sie mir diese gefälligkeit nicht verneinen werden, noch mehr aber würden Sie mich verbinden, wenn ich durch Ihr Vorwort mehrere *Pronumeranten* erhalten könnte, ich würde dagegen nicht unerkentlich seyn. in Hoffnung einer Baldigen Andworth bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Meines Liebsten Freunds

Dienstfertigster Fr. und Dr
*Joseph Haydn mpria*²⁰ In Glauchau aufgeführt (Schönburgscher Anzeiger, 1849, S. 828).²¹ Laut ausgezeichnete Rezension (Glauchauer Anzeiger und Bezirks-Blatt, 1855, S. 674) im genannten Jahre im Druck erschienen.¹ *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn*, London 1959.² Mf 16, 1963, S. 53—62.³ Ebenda, S. 55.⁴ Für wertvolle Hinweise möchte ich hier ganz besonders Herrn Dr. Dr. Anthony van Hoboken danken, ferner auch Herrn Professor Dr. Otto Erich Deutsch.

P: S: Meine gehorsamste Empfehlung an den würdigsten H *Doctor v' Mayer* dessen gutherzige Frau Gemahlin und Seinen H Bruder.

Wienn: den 9^{ten} Julj 799.

(Auf der Rückseite die handschriftliche Notiz von Th. Kuffner: „*Dr. J. Haydn's erster Brief*“.)

2. [An Th. Kuffner in England]

Theuerster Freund!

Die Ehre, So sowohl Sie, als auch Beede verdienstvolle-würdige Herrn v' *Mayers* mir durch die abnahme meiner Schöpfung erwiesen, ist für mich nicht allein unschätzbar, sondern beseelt auch meinen alten Kopf zum ferneren fleiß, wenn ich anderst noch im stande seyn solte, Ein dergleichen werck zu vollenden, woran ich aber zweifle, weil ich schwerlich mehr ein so *interessantes* Buch antreffen werde:

Ihren erhabenen Brief, auf welchen ich stolz bin, und welcher von vielen unserer gelehrten mit Verwunderung gelesen wurde, werd ich lebenslang als ein Kleinod aufbewahren, nur bedaure ich, daß ich vielleicht daß Vergnügen nicht mehr werde haben können Sie in *London* zu umarmen, indem nun endlich die hiesige *Nobleß* mich nicht mehr aus Ihrem *Circul* lassen will, und um mich fest zu halten, muß ich neuerdings ein *oratorium* unter dem Titul die *Vier Jahreszeiten* in die *Music* setzen, wouon *Baron Swieten* der Verfasser des *Text's* ist.

Nun Liebster Freund Leben Sie wohl. bey Absendung der Schöpfung werd ich so frey seyn an Sie zu schreiben. unterdessen bin ich mit vorzüglichster Hochachtung

Ihr
aufrichtigster Freund und Diener
Joseph Haydn mpria

Wienn. den 6^{ten} gbr: 799.

Bitte mein *Compl* an die H v' *Mayer* und dessen gemahlin zu vermelden.

(Auf der Rückseite die handschriftliche Notiz von Th. Kuffner: „*meine Correspondenz / mit / Dr. Haydn*“.)

3. [Th. Kuffner an J. Haydn nach einem autographen Entwurf]

Antwort auf Dr. J. Haydns 2ten Brief

Mein Brief für dessen Beantwortung ich Ihnen ergebent danke, enthielt nichts Erhabenes als den Namen des Gegenstandes an dem er gerichtet war; ein Name, der in Jedem der Siñ und Gefül für Musik hat das bezauberndste Andenken zurückke ruft an Alles⁵ was in dieser Kunst gross und schön ist; eine Wahrheit, die jeder Künstler aus Ihren Partituren beweisen kañ.

Nicht das Lob Ihrer Zeitgenossen, wer sie auch sein mögen, kañ Sie zu fernern Fleiss anspornen; Soldie Bewegungsgründe wiegen nur mit Künstlern 2ten Ranges: Ein Genie wie das Ihrige gehordt einem unwiderstehlichen Triebe; Selbstgefül ist sein Lohn, die Bewunderung künftiger Zeitalter sein Loos. — Nur kleine Geister arbeiten für ihre Zeitgenossen, und soldie lohnet der besckrenkte Beifall des sie umgebenden engen Zirkels. Homer war arm und ferkañt,

⁵ Ursprünglich wohl: „für allem“.

und schuf dem ohngeachtet Muster von Fortrefflichkeit für alle folgenden Generationen: Sie sind glücklicher; geboren in einem aufgeklärteren Zeitalter, genossen Sie den allgemeinen Beifall Ihrer Zeitgenossen, und haben die gegründetesten Ansprüche, ich möchte sagen, die grösste Gewissheit der Gegenstand der Bewunderung der Nachwelt zu werden: deñ Sie haben für Alle und Jeden gedichtet, und Ihre Werke sind eine wahre musikalische Encyclopedia. Zu hören, dass wir wahrscheinlich nicht mehr das Fergnügen haben werden Sie in London zu umarmen, weil der Wiener Adel Sie nicht mehr aus seinem Zirkel lassen will, war für uns Alle so unerwartet als unangenehm; doch freuet es uns, das auch das Gefül dieser Klasse Ihrer Mitbürger für Ihren Wert erwacht ist. [Einschub unten am Ende des Briefes:] Früher schon bewunderten Alle Ihr Genie, jetzt scheinen auch diese es belohnen zu wollen. Il vaut mieux ford que jamais. was auch Ihre hiesigen Freunde durch Ihren Forsaze ferlieren mögen — ich hoffe die Welt wird dabei gewinnen, deñ so taetig auch Ihr Geist ist, Ihr Körper hat Ræe nötig, und eine so lange als beschwehrliche Reise, wie diè, von Wien nach London dürfte⁶ Ihre Kraefte schwaechen — [Ende des Einschubs] Sie sêhen⁷ wie uneigennützig ich bin, denn Ihre hœc[h]st schaezzbare Gesellschaft würde für mich und alle aeusserst angenehm und unterrichtend sein. — Sowohl Ihrer Schöpfung, als jedem neuen Chef d'oeuvre Ihres fruchtbaren Genies, sêe ich mit Sehnsucht entgegen, und in diesen Empfindungen sympathisirt Dr. Meyer, seine liebe Gattin und sein schaezzbarer Bruder vollkômnen. Obgleich fiele 100. Meilen von Ihnen entfernt, sind Sie doch immer gegenwaertig Ihren aufrichtigsten Ferehrern und Freunden, worunter einer der ausgezeichnetsten ist Ihr ergebenster
Th. Kuffner

4. [An den Verleger Thomson in Edinburgh]

Wienn. den 27^{ten} April 1801

Monsieur!

Meine Vier Jahreszeiten, welche gestern zum erstenmal mit allgemeinen beyfall sind producirt worden, sind ursach, daß ich Ihre Lieder so spät einsende, hingegen hoffe ich auch, daß Sie Mein Herr ganz zufrieden seyn werden. nur Bitte ich, mir zwey Exemplair, wovon ich eines bezahlen werde bey gelegener zeit zu übermachen, nebst dem wünschte ich auch 12. Ost Indische schnupfdiecher zu überkomen, die Farbe dauon lasse ich Ihren geschmack über, ich sehe nicht auf die feinheit, wenn sie nur starck und groß sind. ich erwarte von Ihnen ein schreiben, ob sie dafür baares geld oder Musicalien haben wollen. indessen bin ich bin aller hochachtung

Dero dienstfertigster diener:

Joseph Haydn impria

P: S: ich liebe⁸ und verstehe die Englische sprache.

(Nach Dr. Dr. van Hobokens Mitteilung auf der Rückseite der Vermerk „Haydn Vienne 27 April 1801“ und „Ans'd 20 July“.)

⁶ Ursprünglich Ansatz zu „müßte“.

⁷ Ursprünglich wohl: „seen“ oder „sehn“.

⁸ Gestrichenes Wort „die“.

Neben diesen bisher unveröffentlichten Briefen Joseph Haynds ist der nachfolgend wiedergegebene 5. Brief Landon nicht im Autograph bekannt gewesen, der inzwischen bereits anderweitig gedruckt vorliegende Brief 6 und die seit langem veröffentlichte Quittung unter Nr. 7 fehlen bei Landon.

5. [An Artaria]

Estoras den 5^{ten} Aprill

784

Wohlgebohrner

Hochzuverehrender Herr!

ohngeachtet ich jedes mahl durch meine *quartetten* mit der *Pronumeration* mehr dan 100 *Ducaten* erhielte, und welche mir auch Herr *Willmann* zu geben versprache, willige ich in die zugesagte 300 f mit folgender ausnahme ein „erstens daß Sie in geduld stehen bis Ende *Julj*, jedoch sollen alle Sechs bis dahin fertiget seyn, zweytens verlange ich entweder 12 *Exemplair*, oder eine willckhürliche *Dedication*, soll⁹ dieser Vertrag anständig seyn, so Erwarte ich den aufsatz des *Contractes*: jene *quartetten*, so ich dermahlen in der arbeith habe, und die helffte fertig, sind ganz klein, und nur mit 3 Stuck, sie gehören nach spanien. mit nächstem Posttag werd ich Ihnen etwas gedrucktes und zwar eine Zergliederung meiner *Cantate*, so Sie haben stechen lassen, mit einem ungemeinig beyfall übermachen, so mir Herr [ab hier Rückseite:] Professor Cramer aus Kiel nebst einem schreiben zuschickte.

Leben Sie unterdessen wohl. ich bin in Eyl

Dero

Dienstfertigster Diener

Joseph Haydn myria

(Autographe Adresse: „*Monsieur / Monsieur de Artaria et / Compagni / à / Viennè.*“ Rotes Siegel. Weitere handschriftliche Vermerke von anderer Hand: „*Haydn —. 1784 / Esterhaz 5 [?] Aple / Wienn 8 d / [wieder von anderer Hand; zunächst ein unleserliches Wort, dann] 8.mei [?]*“

6. [An Giovanni Battista Viotti]

Mr. Viotti

[London], Bury Street, 19th Dec. 794.

Sie werden mich entschuldigen, wenn ich allen Grund zu dem Wunsche habe, unsere geliebte Banti morgen zu hören. Aber als ein armer maestro bin ich nicht in der Lage, eine halbe Guiné öfters auszugeben; so wollen Sie bitte die Güte haben, so es möglich ist, eine Eintrittskarte von Herrn Deller, der mich mit freien Sitzplätzen für das Theater im letzten Winter beehrte, zu bekommen . . .

(Original italienisch; die englische Teilübersetzung in Sothebys Versteigerungskatalog vom 19. 12. 1962, Nr. 763 hier ins Deutsche übertragen.)

⁹ Es folgt ein verschriebenes und wohl ungültiges Wort, vielleicht ursprünglich „*der*“.

7. [An Thomson]

Ich bestätige von Herrn George Thomson aus der Stadt Edinburgh in Schottland aus den Händen der Herren Fries & Co. per ordre der Herren Coutts & Co. aus London 50 Dukaten für die Komposition von Ritornellen und Begleitungen für Pianoforte etc. zu 12 wallisischen und schottischen Liedern erhalten zu haben und erkläre diese ebenso wie 158 andere, welche ich früher für den genannten G. Th. komponierte als sein ausschließliches Eigentum.

Gegeben von meiner Hand zu Wien, den 13. Dezember 1803.
Dr. Haydn.

Nr. des Briefes	Besitzernachweis	Veröffentlicht in:	Benutzte Quelle
1	Fr. Herrmann-Rabausch (1906) → Mannskopfsches Musikhistor. Museum → Stadt- und Universitätsbibl. Frankfurt/M.		Autograph: 1 Blatt Wz.: nur Stege
2	ditto		Autograph: 1 Blatt Wz.: halbiertes Wappen, darunter C & J HONIG
3	ditto		autogr. Entwurf: 1 Doppelblatt Wz.: HOLLAND
4	National Library of Scotland, Edinburgh		Autograph.
5	wie bei Brief Nr. 1		Autograph: 1 Doppelblatt Wz.: HAI
6	Sotheby-Versteigerungskatalog 17.–19. 12. 1962 → unbekannter Privatbesitz	Sotheby & Co: <i>Catalogue of Valuable Printed Books . . .</i> (Versteigerung vom 17. bis 19. 12. 1962) London	Sotheby-Versteigerungskatalog
7		Hugo Botstiber: <i>Zur Entstehung der schottischen Lieder von Josef Haydn.</i> in: <i>Der Merker</i> 1. Jg. 1909/10 H. 19 S. 776	Botstiber

Die Briefe 1–3 bestätigen nicht nur Haydns bereits bekannte Bemühungen um eine möglichst umfangreiche Pränumerantenliste und einen guten Absatz seiner im

Selbstverlag herausgekommenen Partitur der Schöpfung, sondern bieten auch einen Beleg für die Achtung und Hochschätzung, die Haydn am Ende der neunziger Jahre genoß. Die in dem Briefwechsel genannten Dr. von Mayer (Meyer) und sein Bruder sowie Th. Kuffner sind in der Pränumerantenliste angeführt¹⁰.

Bei dem gelegentlich zitierten Ausspruch Haydns — zuletzt in Die Furche. Freie Kulturpolitische Wochenschrift, Wien, 20. 2. 1960, S. 14 — „Ich erkenne die Ehre, so mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch ihre Einladung erzeigt, und weiß solche zu schätzen, nur bedaure ich, daß ich ihr mit meinem Beitritt nicht viel nützlich sein werde.“ handelt es sich nicht um einen autographen Brief Joseph Haydns, sondern um eine Mitteilung des Herrn Schmith des Jüngeren in einem längeren Brief an die Philharmonische Gesellschaft in Laibach¹¹; dieser Brief des Herrn Schmith aus dem Jahre 1800 ist von einigem Interesse und lautet nach Keesbacher¹²:

„Es wird ohne Zweifel die ganze löbliche Gesellschaft sehr erfreuen, daß sich unser unsterbliche[r] Haydn so bereitwillig finden ließ, ein Mitglied derselben zu werden und ihr durch seinen Beitritt einen neuen Glanz zu verschaffen. Seine Worte dabei waren: Ich erkenne die Ehre, so mir die philharmonische Gesellschaft in Laibach durch ihre Einladung erzeigt, und weiß solche zu schätzen, nur bedaure ich, daß ich ihr mit meinem Beitritt nicht viel nützlich sein werde. Er war sehr erfreut, daß eine inländische Gesellschaft schon so weit gediehen ist. Wie stolz war ich nicht in diesem Augenblicke auf meine Vaterstadt. Er gab uns auf Ausuchen sogleich ein neues Amt von seiner Komposition, wo ich für die Kopiaturs 12 fl. erlegte; er spielte auf dem Klavier und sang dazu die meisten Anfänge, damit der Herr Kanonikus sowohl die verschiedenen Tempo's, als auch hie und da den wahren Ausdruck hören und es alsdann Ihnen, als dem so würdigen (Musik-)Direktor sagen könne, wie es Haydn haben will, auf daß Sie die ausübenden Künstler, sowohl einzeln als auch zusammen, unterrichten und hauptsächlich von aller Art unnöthiger Verzierungen abhalten, welche zu weiter nichts, als zur Verunstaltung so einer äußerst delikaten Komposition beitragen, da diese ohnehin schon allen möglichen Ausdruck, so wie es steht, in sich enthält und die größte Schönheit, wie Sie selbst wohl wissen, nur vom richtigen Tempo, gehörigem Schatten und Licht und genauer Produktion abhängt.“

Abschließend sei noch erwähnt, daß es sich bei dem von Landon erwähnten Schritter¹³ um den in Würzburg wirkenden Lehritter¹⁴ handeln dürfte. Der in Jg. 16 dieser Zeitschrift (S. 57 unter Nr. 9) nur mit dem Datum angeführte Brief Haydns dürfte mit dem von Landon publizierten gleichen Datums identisch sein. Die Fußnote 25 (Mf 16, S. 60) soll S. 198 statt S. 98 und in Fußnote 46 (S. 62) soll es Drux statt Drur heißen. Benyovszky schreibt sich, wie hier angegeben (vgl. ebenda S. 62); die Seitenangabe für den faksimilierten Applausbrief in der Österreichischen Musikzeitschrift bezieht sich auf die Sonderausgabe, in dem laufenden Jahrgang steht dieser Brief auf S. 198—200. Auf Seite 60 (Mitte) ist das angegebene Datum des Briefes von Griesinger 20. 1. 1801 in 1802 zu berichtigen.

¹⁰ Nach freundlicher Mitteilung von Frau Dr. Ursula Lehmann in Stuttgart.

¹¹ Fr. Keesbacher, Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze, Laibach 1862 (Separat-Abdruck aus den Blättern aus Krain).

¹² Ebenda, S. 25.

¹³ Landon a. a. O. S. 173 (Brief vom 11. Aug. 1800) u. S. 365.

¹⁴ Siehe Carl Friedrich Cramer, Magazin der Musik. Zweyter Jahrgang. Zweyte Hälfte. 1786, S. 954; ferner Subskribentenverzeichnis der Jahreszeiten und Franz Artaria und Hugo Botstiber, Joseph Haydn und das Verlagshaus Artaria, Wien 1909, S. 83 und Oskar Kaul, Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert. (Fränkische Forschungen zur Geschichte und Heimatkunde H. 2/3) Würzburg 1924, S. 50, 110 u. 116.

Weiteres über die problematische Stelle in Beethovens Diabelli-Variationen

VON ALAN TYSON, LONDON

Der Aufsatz von Siegfried Kross über die Textprobleme einer Stelle in Nr. 15 von Beethovens *Dreißig Veränderungen über einen Walzer von Diabelli* op. 120 (Mf XVI, 1963, S. 267—270) scheint mir einige historische und methodologische Fragen aufzuwerfen, die der weiteren Diskussion bedürfen.

Die Abweichung vom traditionellen Text, die von Paul Mies¹ 1957 vorgeschlagen und von der Neuen Beethoven-Ausgabe² später übernommen wurde, d. h. also die Einsetzung eines Violinschlüssels in der linken Hand vor Takt 21 der Variation XV, so daß Takt 21—24 im Violinschlüssel zu lesen sind, ist nicht neu. Sie wurde zum ersten Male von Ignaz Moscheles in einer Ausgabe des op. 120 eingeführt, die in London im Jahre 1842 erschien. Diese Ausgabe bildete einen Teil der *Complete Edition of the Pianoforte Works of Beethoven*, die Moscheles für den Verlag Cramer, Addison & Beale herausgab³. Die ersten Nummern erschienen um 1834, aber die Ausgabe zog sich über ein Jahrzehnt hin, und das Datum 1842 für op. 120 kann nach der Plattennummer (2933) vermutet werden.

Gibt die Tatsache, daß sie von Moscheles eingeführt wurde, der Emendation größere Autorität? Man kann darauf hinweisen, daß Moscheles ein persönliches Interesse an Diabellis ursprünglichem Plan und seiner Ausgestaltung hatte, da er unter den fünfzig österreichischen Komponisten war, die je eine Variation für die *Zweite Abteilung* beisteuerten. Außerdem war er Ende 1823 in Wien — op. 120 war im Juni 1823 veröffentlicht worden — und besuchte Beethoven bei mehreren Gelegenheiten⁴. Es kann daher nicht ganz ausgeschlossen werden, daß er direkte Informationen vom Komponisten selbst über die korrekte Gestalt des Abschnitts in Variation XV hatte. Ich glaube jedoch, daß es fruchtbarer ist, nach der Vorlage für Moscheles' Ausgabe des ganzen op. 120 zu fragen. Die Untersuchung führt zu dem Ergebnis, daß diese Vorlage eine der Auflagen der Wiener Original-Ausgabe war. Soweit es mir bekannt ist, gibt es vier Zustände dieser Ausgabe, die unterschieden werden sollten.

1. Verleger: *Cappi u. Diabelli*. Die Platten mit dem Notentext im ursprünglichen Zustand.
2. Verleger: *A. Diabelli et Comp.* Platten noch im ursprünglichen Zustand.
3. Wie 2, aber die Platten jetzt in zweitem Zustand mit zahlreichen Änderungen und Zusätzen, vor allem in der Dynamik (z. B. XIV, 6, 7 *fp*; XVI, 5 *cres*; XVII, 1, 3, 9, 11 *fp*; XXV, 16, Fingersatz u. v. a.)
4. Wie 3, aber Platte der S. 8 geändert (zusätzlicher Takt im ersten Teil der Variation IV, so daß dessen Länge nun 16 statt 15 Takte beträgt)⁵.

¹ Paul Mies, *Textkritische Untersuchungen bei Beethoven*, Bonn—München—Duisburg 1957 (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, NF, Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung, II).

² Beethovens *Werke, Abteilung VII*, Band 5: *Variationen für Klavier*, hrsg. von Mitarbeitern des Beethoven-Archivs durch Joseph Schmidt-Görg, München—Duisburg 1961.

³ Vgl. meinen Aufsatz *Moscheles and his „Complete Edition“ of Beethoven*, *The Music Review* XXV, 1964, S. 136—141.

⁴ *Aus Moscheles' Leben*, Leipzig 1872, Band I, S. 84—85; Emily Anderson, *The Letters of Beethoven*, London 1961, Brief Nr. 1245. Aus einer Bemerkung Schindlers in einem Konversationsheft von 1824 geht hervor, daß Czerny sowohl Moscheles als auch Kalkbrenner in die Diabelli-Variationen „einführte“. Vgl. J.-G. Prod'homme, *Les cahiers de conversation de Beethoven*, Paris 1946, S. 314.

⁵ Exemplare aller vier Ausgaben im British Museum, London: 1. Hirsch IV, 387; 2. f 10 z; 3. Hirsch IV, 387a; 4. Hirsch M 69. Zu 4. vgl. Gustav Nottebohm, *Beethoveniana*, 1872, Abschnitt XVI; zu 3. und 4. vgl. Mies, a. a. O., S. 69. 2. und 3. sind bisher nicht unterschieden worden; 2. ist, streng genommen, eine Titelaufgabe, aber Mies und andere benutzen diesen Terminus für 3. Erwin Ratz unterscheidet in seinem Revisionsbericht (vgl. unten) keine der Auflagen und spricht nur von der Original(Ausgabe) von Cappi & Diabelli, womit er offenkundig 3. meint. Über die Bedeutung der Unterscheidung äußerlich identischer, aber im Text verschiedener Ausgaben von Spätwerken Beethovens vgl. meinen Aufsatz *Beethoven in Steiner's Shop*, *The Music Review* XXIII, 1962, S. 119—127.

Ein Vergleich zwischen diesen Plattenzuständen und Moscheles' Ausgabe des op. 120 zeigt, daß er die als Nr. 3 gezählte Auflage als Vorlage benutzte. Wir werden daher, wenn wir uns auf seine Autorität zur Lösung der anderen textkritischen Probleme des op. 120 berufen möchten (vor allem derjenigen Stellen, an denen die beiden jüngsten kritischen Ausgaben, die in der Neuen Beethoven-Ausgabe und die von Erwin Ratz⁶ sich unterscheiden, z. B. X, 56–57; XII, 22–26, 38–42; XV, 16; XXI, 0–1; XXXII, 117), auf den dritten Zustand bzw. die 3. Auflage der Original-Ausgabe zurückverwiesen. An diesen Stellen besteht generelle Übereinstimmung zwischen Moscheles und Ratz, aber nur deshalb, weil Ratz der Original-Ausgabe genauer folgt als die Neue Beethoven-Ausgabe, die nicht selten dem Autograph den Vorzug gibt.

Man darf daher annehmen, daß Moscheles wie später Brahms und wie jüngst Paul Mies, Joseph Schmidt-Görg und Siegfried Kross musikalische und stilistische Gründe hatte, dem Sprung in die Baß-Region in Takt 21 zu mißtrauen und das Problem durch Einsetzen eines Violinschlüssels vor diesen Takt zu lösen. Die Schwierigkeiten einer Rückkehr in die Baß-region überwand er ebenso wie Kross, d. h. er setzte einen Baßschlüssel vor dem letzten Viertel in Takt 24 ein. Aber es wäre voreilig anzunehmen, daß er für beide Änderungen andere Gründe als sein eigenes musikalisches Verständnis hatte.

Soweit der historische Sachverhalt. Betrachten wir nun die methodologische Seite des Problems. Die Lösung von Moscheles und Kross ist zwar eindrucksvoll, es bleibt aber eine Schwierigkeit in Takt 24–25, und es scheint mir, daß das Engelmänn-Skizzenbuch in bezug auf diese Schwierigkeit mit Vorsicht zu benutzen ist.

Wie entstand der traditionelle Text der Stelle? Die wahrscheinliche Reihenfolge der Ereignisse scheint mir diese zu sein:

1. In einem frühen Stadium war die Variation als acht Takte mit der linken Hand oben, staccato, danach acht Takte mit der linken Hand unten, legato (in beiden Teilen) konzipiert.
2. Beethoven schrieb eine verbindende Passage zwischen den zwei Abschnitten in der ersten Hälfte der Variation (Takt 7–8).
3. Aufgrund der besonderen Art und Weise, in der die Töne der linken Hand in Takt 21–24 aufgezeichnet waren (wir lassen im Augenblick unerörtert, ob der Eindruck, sie stünden im Baßregister, Absicht oder Zufall war), sah Beethoven keine Notwendigkeit, eine entsprechende Überleitungspassage zwischen den zwei Abschnitten der zweiten Hälfte der Variation zu schreiben.
4. Er ließ den traditionellen Text nicht nur im Autograph, sondern auch in der Abschrift des Kopisten Rampel, die nach England geschickt wurde, und in den Korrekturen der 1. Auflage der Original-Ausgabe stehen, und er fand es nicht nötig, den Text in den späteren Auflagen bzw. Zuständen dieser Ausgabe zu ändern.

Wenn nun der traditionelle Text korrekt ist, müssen wir den Sprung in die Baßregion in Takt 21 und die oben erwähnte Verschiebung der Symmetrie als Stil-Eigentümlichkeiten betrachten. Natürlich ist dies genau das, was praktisch alle Musiker bisher getan haben.

Wenn aber, was wahrscheinlicher ist, der traditionelle Text falsch ist, scheint Beethoven nicht nur die Notwendigkeit für neue Schlüssel in Takt 21 und 24, sondern auch die Notwendigkeit einer neuen Überleitung zwischen Takt 24 und 25 übersehen zu haben. Da nun diese Überleitung ungeschrieben blieb, ist eine gänzlich zufriedenstellende Lösung des Problems heute vielleicht unmöglich. Der Vorschlag von Moscheles und Kross ist eine ingeniose Lösung, die der Stelle mit einer nur minimalen Änderung, sogar ohne die Eliminierung auch nur einer einzigen „Note“ der Originalausgabe, musikalischen Sinn gibt. Es scheint hier

⁶ Beethoven, *Variationen für Klavier*, Band I. Nach den Autographen und Erstdrucken revidiert von Erwin Ratz, Wien 1960 (Wiener Urtext-Ausgabe).

jedoch, daß Beethoven die Notwendigkeit einer sehr viel weitergehenden Änderung als der bloßen Einfügung eines Taktschlüssels in Takt 24 eingesehen hätte, wenn nicht seine Aufmerksamkeit durch eine bemerkenswerte notationstechnische Mehrdeutigkeit von den Problemen abgelenkt worden wäre. Da wir Beethoven nicht darum bitten können, die Stelle zu überprüfen, gerät der moderne Herausgeber in Schwierigkeiten. Die Konjekturen von Moscheles und Kross hat den großen Vorzug, eine Version herzustellen, die mit Beethovens Intentionen übereinstimmt, soweit wir diese kennen. Aber in einer altphilologischen Textausgabe z. B. wäre eine Stelle wie die Takte 24 und 25 mit einem Korruptel-Zeichen versehen worden, das andeutet, daß der überlieferte Text zwar fehlerhaft ist, aber nicht zufriedenstellend emendiert werden kann⁷.

Die Bedeutung des Engelmann-Skizzenbuches liegt darin, daß es die „Psychopathologie“ des ausgelassenen Violinschlüssels in Takt 24 andeutet: Beethoven ging in diesem Takt zu einer neuen Notierung der linken Hand über, um diese von den Akkorden, die er für die rechte Hand geschrieben hatte, deutlich zu trennen; durch eine Art Beharrungstendenz behielt er alle Eigentümlichkeiten der Notierung einschließlich der versehentlichen Auslassung des Schlüssels in den späteren Abschriften und den Drucken bei. Über die Überleitung im ersten Teil der Variation (Takt 7—8) kann uns das Skizzenbuch jedoch nichts verraten, weil diese Stelle noch nicht komponiert war⁸; ich zögere daher, daran zu glauben, daß die Skizzen uns Beethovens letzten Willen über die Verbindung zwischen den beiden Abschnitten des zweiten Teils überliefern — vielleicht hat Beethoven, wie wir bereits vermuteten, die nötige Überleitung zu schreiben versäumt.

Obwohl Skizzen für die Entstehungsgeschichte einer bestimmten musikalischen Stelle wie für die Genesis und das Weiterleben eines Irrtums von größtem Wert sein können, so müssen wir uns doch davor hüten, sie überzubewerten, sobald es sich um die Frage nach einer endgültigen Version handelt. Ein Beispiel mag die möglichen Gefahren verdeutlichen: Ich habe schon auf den späten Abzug der Originalausgabe von op. 120 Nr. 4 hingewiesen, in dem ein zusätzlicher Takt in Variationen IV eingeschoben ist, so daß der erste Teil 16 statt 15 Takte umfaßt. Seit Nottebohm hat jeder Herausgeber angenommen, daß der zusätzliche Takt eine Einfügung des Verlegers Diabelli ist und keinen Wert hat. Eine ausgeführte Skizze Beethovens aber zählt für diesen Teil der Variation 16, nicht 15 Takte.

Andreas Brunmayer

Ein Salzburger Kleinmeister um 1800

VON HEINZ WOLFGANG HAMANN, BIELEFELD

I

Der Salzburger musikalischen Lokalforschung sind außer Michael Haydn und Carl Maria von Weber bisher wenige Musiker bekannt geworden, die sich im frühen 19. Jahrhundert, einer auch für Salzburg politisch sehr unruhigen Zeit, einen Namen machen konnten¹. Mit Beginn der Säkularisation erstarb auch das seit Wolfgang Amadeus Mozarts Abschied und Leopold Mozarts Tode in ruhigeren Bahnen verlaufende Musikleben des Hofes. Die wenigen

⁷ Eine solche Kennzeichnung wird in einer praktischen Ausgabe kaum möglich sein, kann aber in einer wissenschaftlichen Ausgabe durchaus gerechtfertigt erscheinen.

⁸ „Das Problem des Sprunges in die Baßregion (wie in T. 7 der Endfassung) ist also in diesem Kompositionsstadium überhaupt noch nicht gegeben“, Kross, a. a. O., S. 268.

¹ C. Schneider, *Geschichte der Musik in Salzburg*, Salzburg 1935, S. 101, 143: Michael Haydn „... fährt den Kreis der seiner Generation angehörenden Musiker, die der Wiener Klassischen Schule angehören, wie Fischietti, Hebelt, Malzat, Hafeneder, den jüngeren Paris“. Zu Malzat vgl. auch Walter Senn in MGG.

Salzburger Musiker dieser Zeit werden also mehr an den Pfarrkirchen- und Klosterorgeln der Stadt zu suchen sein.

Als das typische Beispiel eines Musikerlebens dieser Zeit darf dasjenige von Andreas Brunmayer angesehen werden; einem Musiker, dem wir in den letzten vierzehn Jahren seines Lebens gleich an den drei renommiertesten Orgeln des damaligen Salzburg begegnen. Den künstlerischen Weg zu verfolgen, der ihn von St. Peter zu St. Sebastian und von dort zur Domorgel hinführte, soll, auf einige wenige Quellen gestützt, anhand dieser Studie versucht werden.

Andreas Brunmayer wurde im November 1762 in Laufen, in der Nähe Salzburgs, geboren². Nach Pillwein³ erhielt er „den ersten Unterricht in seinen in der Folge rühmlich erwiesenen musikalischen Kenntnissen durch den dortigen Stifts-Organisten Pichler, und kam dann als Singknabe in das löbliche Benediktiner-Stift Michaelbeuern, wo er sich unter der Leitung des verdienstvollen und würdigen Priors, P. Ildephons Langbartner bald so vervollkommnete, daß er als Organist und Kammerdiener des seligen Abtes Nicolaus Hoffmann angestellt wurde“.

Den Tagebuchaufzeichnungen des genannten Abtes sind weitere, bisher unbekannt Einzelheiten über das Wirken Brunmayers in Michaelbeuern zu entnehmen⁴. So erfahren wir, daß Abt Nicolaus Hoffmann eine Normalschule⁵ nach Salzburger Muster einzurichten gedachte. Er entsandte daher seinen Kammerdiener Andreas Brunmayer zur Ausbildung in dieser neuen Schulmethode nach Salzburg. Am 2. Jänner 1786 wurde der Schulbetrieb nach dem Salzburger Vorbild aufgenommen, wobei Brunmayer außer den Posten eines Kammerdieners und Organisten noch das Amt des Schullehrers zu verwalten hatte.

Bei der bischöflichen Visitation im Jahre 1787 beklagte sich Brunmayer über seine schwache Besoldung⁶. Er bekam jedoch keine weiteren Benefizien, indem ihm erklärt wurde, daß auch zwei oder auch wohl drei Schullehrer auf dem Lande zusammen nicht so gut ständen, als der in Michaelbeuern allein.

Nach fünfjähriger pädagogisch-künstlerischer Tätigkeit in klösterlicher Abgeschiedenheit zog es den jungen Musiker wieder in die Residenz, nach Salzburg, zurück, wo er sich bald der Gönnerschaft des Erzbischofs versichern konnte. Ehe er „durch Unterstützung einer gnädigen Fürstenhand nach Wien geschickt wurde“, genoß Brunmayer einige unbestimmte Zeit den Unterricht Michael Haydns. Dieser scheint seinen begabten Schüler schließlich an Albrechtsberger nach Wien weiterempfohlen zu haben, bei dem Brunmayer „die Grundsätze der Composition“ studierte. Auch „bildete er sich unter der sorgfältigen Leitung des Kapellmeisters Leopold Kozeluch im praktischen Klavierspiele noch weiter aus“. Er durfte, nach Schilling⁷, „zu den würdigsten Schülern seiner Meister gezählt werden. Vornehmlich hielt Albrechtsberger sehr viel auf ihn“.

Zuvor aber schien es Divergenzen zwischen ihm und seinem Meister gegeben zu haben, was Pillwein zu der Bemerkung veranlaßte: „Mit einem wahrhaft eisernen Fleiße überwand er die Härte seines Kopfes und entsprach bald den Forderungen seines Meisters. Nach geendeter Studienzzeit“, anscheinend um das Jahr 1795⁸, „ging Brunmayer wieder nach Salzburg zurück und instruierte vielfältig auf dem Flügel, so wie er auch mehrere Messen,

² Über das Geburtsdatum herrscht Unklarheit. Pillwein (vgl. Anm. 3) nennt den 23., Peregrinus (vgl. Anm. 21) den 29. November.

³ *Lexikon Salzburger Künstler*, Salzburg 1821.

⁴ Die Auszüge aus dem Tagebuch des Abtes Nicolaus Hoffmann stammen von P. Willibald Schäfer OSB, Michaelbeuern; Verf. verdankt sie der Güte des Fr. Andreas Laimer OSB, Michaelbeuern, dat. Salzburg.

⁵ In Salzburg hatte Erzbischof Hieronymus von Colloredo die Normalschule eingeführt. Sie scheint in ihrer Zeit eine Art Musteranstalt gewesen zu sein.

⁶ „Damals bestand in Laufen eine Dekanalkasse, zu der aus dem Einkommen der Pfarrkirchen jährlich ein Beitrag geleistet werden mußte. Die Kasse bezweckte u. a. auch die Unterstützung schwach besoldeter Lehrer.“ (P. Willibald Schäfer OSB; vgl. Anm. 4).

⁷ G. Schilling, *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1836/38, Bd. II, S. 35.
⁸ 1797 bewarb sich Brunmayer zum erstenmal um den Organistenposten bei St. Peter in Salzburg (vgl. Anm. 10).

Gradualien und Offertorien nebst zwei Opern von Hafeneder⁹ das ‚Geisterschloß‘ und ‚Der ausgestopfte Mann‘ in Musik setzte“. Erst 1801, im Alter von 39 Jahren also, gelingt es ihm, eine feste Anstellung zu erlangen, nachdem er schon 1797 um jenen Organisten-Posten angesucht hatte, um welchen er sich am 24. Mai 1801 erneut bewarb¹⁰:

„An den hochwürdigsten gnädigen Herrn Prälaten des löblichen Stiftes St. Peter S. S. unterthänigstes Gesuch von Andreas Brunmayer um gnädige Anstellung zum Organisten des obbelobten Stiftes.

Hochwürdiger, gnädiger Herr, Herr!

Da die Organistenstelle im löblichen Stifte St. Peter bereits erledigt ist, so will Unterzeichneter unterthänigst gebetten haben, in die Stelle des bisherigen, und nun ausgetretenen Stiftsorganisten Schmelz versetzt zu werden. Die Gründe, aus denen er sich der Willfährigkeit seiner unterthänigsten Bitte schmeicheln zu dürfen glaubt, sind folgende:

A) ist er ein Salzburger, und glaubt aus diesem Grunde um so mehr die Bewilligung seines Gesuches zu erleben, da Euer hochwürdigsten Gnaden thätige Verwendung für das Wohl der Landeskinder bey jeder Gelegenheit sich so glänzend zeigt, und Unterzeichneter um so mehr auf diese menschenfreundliche Verwendung rechnen zu dürfen glaubt, da er

B) nicht nur ein geprüfter Organist, sondern auch schon mehrere Produkte seiner Kenntnisse im Componiren mit Beyfall lieferte, und auch auf dem Chor des löblichen Stiftes darzustellen das Glück hatte. Da

C) ein jeweiliger Organist zu St. Peter auch Sänger seyn muß, so läßt sich Unterzeichneter !: obwohl das Singen für seine Brust nicht zu behaglich seyn dürfte !: auch auf diese mit der Organistenstelle verbundenen Beschwerde ein, wenn er nicht so glücklich seyn soll, davon dispensirt zu werden, Da er nun

D) mit den nöthigen Kenntnissen eines Organisten auch einen unbescholtenen Charakter besitzt, da er

E) schon um diese damals vom Organisten Wiedmann erledigte Stelle angesucht hat, seiner Bitte aber bloß deswegen nicht Statt gegeben wurde, weil er sich auf das mit der Organistenstelle verbundene Singen nicht einverstehen wollte, — er sich aber jetzt auch auf diese Forderung bereitwilligst einläßt, so harret er, da er keine Hindernisse für die Gewährung seiner Bitte mehr vorhanden sieht, um so mehr mit Zuversicht der gnädigen Entsprechung seiner Wünsche entgegen, als er stets bereit seyn wird, seine Schuldigkeit jederzeit mit untadelhaften Eifer und gränzenloser Thätigkeit zu verrichten.

Salzburg den 24ten May 1801

Andreas Brunmayer“

Als Komponist hatte er sich schon um diese Zeit, „besonders im erhabenen Kirchenstyle bewährt gezeigt“. Schilling nennt, ebenso wie Pillwein, „viele Messen, worunter auch mehrere deutsche Litaneten und Gradualien auf verschiedene Texte. Auch einige wohlgelungene deutsche Oratorien geben die deutlichsten Beweise davon.“ Etliche dieser Sachen „im erhabenen Kirchenstyle“ hatte Brunmayer nach eigenen Angaben bereits vor seinem Ansuchen um die erledigte Organistenstelle „auf dem Chor des löblichen Stiftes darzustellen das Glück“ gehabt¹¹.

Mit seinem Dienst an St. Peter übernahm Brunmayer eine Art von „Frohndienst“¹², wie einer seiner unmittelbaren Amtsvorgänger dieses Organistenamt bezeichnete. „Da gab es reichliche Arbeit, doch schmalen Lohn“, so berichtete Franz Jacob Freystädler dem Gewährs-

⁹ Hafeneder, der Librettist von Brunmayers Opern *Das Geisterschloß* und *Der ausgestopfte Mann*, gehörte ebenfalls zu den Salzburger Komponisten jener Zeit (vgl. Anm. 1).

¹⁰ Landesarchiv Salzburg, Abt. St. Peter, A/310.

¹¹ Die Kirchenwerke Brunmayers wurden auch nach seinem Tode noch in Salzburg aufgeführt. Zur Kirchenmusik im Stift St. Peter standen, nach einer Aufstellung aus den Jahren 1783/84, außer den Singknaben noch 3 Tenöre, 2 Bässe, 5 Violinisten, 2 Flötisten und 2 Trompeter zur Verfügung. Alle diese Musiker beherrschten wenigstens 2 Instrumente; auch die Sänger konnten zur Instrumentalmusik herangezogen werden.

¹² Schilling a. a. O., Bd. III, S. 56.

mann Schillings. Freystädler, der bekannte Salzburger Mozart-Schüler, hatte das Organistenamt von St. Peter in den Jahren 1778 bis 1782 inne, ehe er, wohl auf Anregung Mozarts, nach München und später nach Wien übersiedelte¹³. In der Tat scheint dieser Posten kein leicht zu verwaltendes Amt gewesen zu sein, wenn man bedenkt, daß in den drei Jahrzehnten zwischen 1778 und 1808 sechs Organisten diesen Posten bekleideten¹⁴.

Den Dienstbetrieb der Organisten am Erzstift St. Peter erläutert ein erhalten gebliebener Anstellungsvertrag, dem auch eine Liste desjenigen beigefügt ist, was diese jährlich „zu ziehen“ hatten. Es sind zwei nicht signierte Vertragsabschriften im Archiv des Klosters erhalten¹⁰, die sich in einigen Punkten gleichen, wobei deren eine, durch einen anderen Abt ergänzt, ausführlicher gehalten ist. Aus beiden Handschriften werden im folgenden die wichtigsten Absätze wiedergegeben:

„Punkte, die von einem Organisten des Klosters bey H. Petrus zu beobachten sind.

1.

Er soll bey allen Chordiensten, sowohl in der Klosterkirche, als auch in anderen Kirchen frühzeitig in eigener Person erscheinen. Kann er aus erheblicher Ursache in eigener Person nicht erscheinen, so hat er es bey seinem Vorgesetzten zu melden. Wird ihm von diesem einen anderen zu bestellen, erlaubt, so darf er keinen anderen bestellen als einen, den eben der Vorgesetzte für tauglich befindet.

2.

Treffen zwei Chordienste zu gleicher Zeit zusammen, wozu zwei Organisten erfordert werden, so soll der eigentliche Organist verbunden seyn, zu eynem dieser Chordienste einen fremden Organisten zu bestellen, den man dazu für fähig hält.

3.

Er soll die Singknaben oder andere Musicanten dieses Chores, wenn sie das Clavierspielen erlernen wollen, in dieser Kunst unterrichten. Im Fall aber, daß keiner sich einfände, der das Orgelspielen erlernen wollte, soll er verpflichtet seyn, die Knaben auf der Violin zu unterrichten.

4.

Er soll an den Sonnabenden und an allen Festtagen, die zur zweyten Classe, wenn auf dem Vigurathore keine Musik gehalten wird, im Chor der p. p. Conventualen erscheinen, und bey der Vesper auf dem Positive abschlagen.“

Der zweite Entwurf enthält die gleichen Punkte, allerdings auf sieben Paragraphen aufgeteilt. Er beginnt, abweichend von der ersten Handschrift, mit der Einleitung:

„In der Voraussetzung, daß Organist sich sowohl in Hinsicht der Religion als in Hinsicht seines moralischen Betragens keiner Vorwürfe schuldig machen wird, hat er, was seinen Dienst betrifft, folgende Punkte zu beobachten.“

Neues gegenüber dem ersten Vertragsentwurf bringt Absatz 8, der sich mit der Aufsicht des Organisten auf dem Chore beschäftigt:

„8.

Wird vorzüglich eingeschärft, daß Organist auf dem Chore alle Schwätzereyn, alles unanständige und das Gotteshaus entheiligende Betragen anderer Musicanten besonders

¹³ H. W. Hamann, Franz Jacob Freystädler, Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg VIII, 1960, Heft 3/4, S. 3 ff.

¹⁴ Folgende Organisten konnten aus den Akten ermittelt werden (vgl. Anm. 10): Freystädler 1778—1784; Widemann 1782—1797; Schmelz 1797—1801; Brunmayer 1801—1805; Össlinger 1805—1808; Assmayer 1808 (vgl. Marius Perger, Ignaz Assmayer — ein Wiener Hofkapellmeister aus Salzburg in Österreichische Musikzeitschrift XVII, 1962, S. 361).

der Singer-Knaben abzustellen und zu verhindern, trachte, auch die Schuldigen an gehörigem Orte anzeige, damit die Ordnung aufrecht erhalten werde. Hingegen hat

9.

Organist zu genießen

1mo die Kost mit dem Oberschreiber

2do An den Prioriats Festen im Convente zu speisen

3to jährlich 1 eymer Wein

4to Wochentlich 14 Leibl- und 30 Roggenbrod

5to An Gebottenen Festtügen extra 1 Laibl Brod

6to 31 Stück Fasten Käsl, oder wo solche in Natur nicht eingedient werden, hiefür 4 xr sind 2 fl 4 k zu beziehen.

7mo Als Praebendist alle Quartal 1 fl 30 xr zusammen 6 fl.

8vo Von der Kustodery jedes Bezahlte Requiem den Schlag-Gulden, u. als Praebendist das Stollordnungsmässige Gebühr; Auch werden unter dem Jahr für einige gestifte Jahrtüge kleine Bezahlungen geleistet.

So wie man sich aber

Zehendes — und schlußreichen versichert, daß Organist auf die Orgeln recht obwacht geben, wenn etwas daran fehlen sollte, dies bey Zeiten anzeige, und keine Instrumenten, oder Musicalien ohne Vorwissen des Inspectors zum eigenen Gebrauche vom Chor entfernen wird, so versichert man ihm gegenseitig, daß man ihm in allen Fällen zu unterstützen suchen wird.“

Darunter die Anmerkung:

„Diese von Sr. Hochwürden und Gnaden Herrn Praelaten beynehmigte Instructions-Punkten hat Organist eigenhändig abzuschreiben und anher zu bringen.“

Ein anderes, separat aufgeführtes „Verzeichnis was ein Organist von der Oeconomie und Keller bezieht“, weicht von obiger Aufstellung in Punkt 1 ab. Anstelle der „Kost mit dem Oberschreiber“ erhält der Organist dort „die officier-Kost im Kudlstiebl“.

Der Organistendienst am Kloster St. Peter war, dem Vertrage nach, vielseitig; er konnte einen Musiker, der, wie auch Brunmayer, ein wenig pädagogisches Talent hatte, voll und ganz ausfüllen. Außer dem reinen Kirchendienst hatte der Organist im Klavier- und Orgelspiel, und fallweise auch auf der Violine Unterricht zu erteilen. Brunmayer fand außer dieser Tätigkeit auch noch die Zeit, sich der Komposition weltlicher Werke zu widmen. Ein Jahr nach seiner Anstellung wandte er sich, am 22. März 1802, an die Theaterhofkommission mit der „Bitte um Bewilligung, seine als Akademie gegebene Oper nach der Fastenzeit auch als Oper einigemal aufführen zu dürfen“¹⁵. Es mag sich dabei um die schon erwähnte Oper *Das Geisterschloß* von Hafeneder gehandelt haben, von der das Museum Carolino Augusteum Salzburg ein gedrucktes, mit Illustrationen versehenes Textbuch verwahrt¹⁶. Die Behörde erledigte das Ansuchen positiv: „Insofern Bittsteller die Aufführung seiner Oper ohne eigenen Schaden unternehmen zu können glaubt, wäre sein Gesuch welches ausserdem keinem Anstande unterliegt, zu bewilligen.“¹⁷ Die Bewilligung dieses Gesuches ist um so aufschlußreicher, als etwa sechs Wochen danach ein ähnliches Gesuch des jungen Carl Maria von Weber, der darum bat, mit Studenten der Salzburger Universität seine Oper *Das Waldmädchen* aufführen zu dürfen, abschlägig beantwortet wurde¹⁸. Überhaupt schien während Webers zweitem Salzburger Aufenthalt in den Jahren

¹⁵ Landesarchiv Salzburg, Universitätsakten, Nr. 24, Musik und Theater.

¹⁶ Museum Carolino Augusteum, Sign. 6453.

¹⁷ Randnotiz auf dem Gesuch Brunmayers (vgl. Anm. 15).

¹⁸ H. W. Hamann, *Eine Eingabe Carl Maria v. Webers an die Salzburger Theaterhofkommission*, Mf XV, 1962, S. 173 ff.

1801/02 ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Brunmayer und dem jungen Weber bestanden zu haben. Einmal waren beide Musiker zu diesem Zeitpunkt Schüler Michael Haydns, zum anderen empfing auch Ernst Ludwig Gerber für sein *Neues Tonkünstler-Lexikon* die biographisch-bibliographischen Nachrichten über Andreas Brunmayer „durch die Güte des Herrn v. Weber“¹⁹. Auch Schilling kannte Weber als „einen innigen Verehrer Brunmayers“.

Zu dessen Werken bemerkt Schillings Gewährsmann: „Seine Versuche im komischen Opernstyle sind nicht näher bekannt geworden, was auf einen geringeren Erfolg schließen läßt. — Dagegen sind wieder seine vierstimmigen Kantaten von denen uns mehrere kleine mit einfacher Begleitung von wenigen Blasinstrumenten vorliegen, wahre Meisterwerke ihrer Art, und seine Lieder mit Clavierbegleitung, deren er eine große Menge ein- und mehrstimmig componirt hat, waren vor einem Jahrzehnt²⁰ noch Lieblingsstücke der Dilettanten, wie nicht weniger auch seine kleineren Sachen fürs Clavier bestehend in Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuetten, etc. Von seinen Quintetten für Blasinstrumente ist uns niemals etwas zu Gesicht gekommen, weshalb wir auch über deren Wert nicht zu urteilen vermögen, doch sprach ihnen C. M. v. Weber, der überhaupt ein inniger Verehrer Brunmayers war, viel Gründlichkeit und tief-bedeutsame charakteristische Behandlung der einzelnen Partien zu, welches Zeugnis aus dem Munde eines solchen Meisters nicht wenig sagen will. Eben deshalb bedauern wir auch, über die noch näheren Lebensumstände dieses adenswerten Künstlers keine ausführlicheren und bestimmteren Nachrichten hier mittheilen zu können.“

Die „näheren Lebensumstände“ dieses Salzburger Kleinmeisters, dem schon bei Antritt seines Amtes bei St. Peter „das Singen für seine Brust nicht zu behaglich“ gewesen war, scheinen über lange Jahre durch Krankheit getrübt gewesen zu sein. In einem Gesuch aus seinen ersten Dienstjahren bittet er um die Erlaubnis, seine Mittagskost aus dem „Kuchl-stiebl“ wegen Krankheit mit nach Hause nehmen zu dürfen; es wurde ihm aus nicht näher bekannten Gründen versagt¹⁰. Die anfangs schon erwähnten Verhältnisse bei St. Peter, u. a. die sogenannte „Frohnarbeit“, konnten auf die Dauer auch Brunmayer nicht recht zufriedenstellen. Um 1805²¹ finden wir ihn als Stadtpfarr-Organisten an St. Sebastian; er starb, laut Verlassenschaftsakt, als Domorganist²² am 10. Februar 1815, „nachdem er viele Jahre gekränkelt hatte“.

Verzeichnis der Brunmayer-Musikalien in Salzburg

A. Erzstift St. Peter²³

1. *Missa solemnis* in B Dur a Canto, Alto, Tenore, Basso, Organo, Violone, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Clarini B, Timpani.

¹⁹ E. L. Gerber, *N TL*, Bd. I, 538, kennt bis 1803 folgende Werke Brunmayers, „von denen aber noch nichts gedruckt war“: „6 große Messen, darunter 2 deutsche; 2 Litaneien, eine große, und eine deutsche; 16 Graduale auf verschiedene Feste; 1 deutsches Oratorium; 2 große komische Opern, davon die eine noch unter der Arbeit war; Kleine Kantaten für vier Stimmen mit 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten; Ode von Hagedorn mit Klavierbegleitung; 8 deutsche Lieder für 4 Stimmen mit Klavierbegleitung; Serenate per Clavier avec Violon; ‚Variations‘ über verschiedene Themen; VI Quintetten für Blasinstrumente; 24 Menuetten nebst Trios fürs volle Orchester“.

²⁰ D. h. um das Jahr 1825; Schillings *Encyclopädie* erschien 1836–1838.

²¹ J. Peregrinus, *Geschichte der Salzburger Domsängerknaben oder schlechthin des Kapellhauses*, Salzburg 1809, S. 121. Nach Peregrinus war Brunmayer, „einst Kapellknabe im Dom“, seit 1802 als Organist an der St. Sebastianskirche in Salzburg.

²² Nach Pillwein (a. a. O.) starb Brunmayer als „Stadtpfarr-Organist“. Der Verlassenschaftsakt No. 1195 des Salzburger Stadtsyndikats (im Landesarchiv Salzburg) weist ihn jedoch als „Domorganisten“ aus.

²³ Der folgenden Ordnung liegt das Verzeichnis des Hw. P. Eberhard Steinbrecher OSB zugrunde, dem ich für die Einsichtnahme zu Dank verbunden bin. Die Musikalien zu St. Peter sind weder geordnet noch nummeriert. Teilweise sind die Werke mit alten Nummern einer früheren Zählung versehen, die hier nicht berücksichtigt werden konnte. Um eine baldige Neuordnung der gesamten St.-Peter-Bestände ist die Michael-Haydn-Gesellschaft Salzburg bemüht.

2. *Missa cum textu patrio en D Dur a Quadro Voci, 2 Violini, 2 Clarini C, 2 Corni, Violoncello obbligato („Et incarnatus“) Timpani, Organo et Violone.*
3. *Missa in D Dur a 4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini, Timpani, Violon et Organo.*
4. *Seelenamt a 3 Tromboni, Violone et Organo e 4 Voci.*
5. *Seelenamt mit 2 Singstimmen, 2 Hörner, Violon ed Organo.*
6. *Graduale de Apostolis a Corni A, Oboi, Violini, 4 Voci et Organo.*
7. *Graduale de Confessore a 4 Voci, 2 Violini, 2 Clarini e Timpani, 2 Corni, Tromboni, Violone con Organo.*
8. *Offertorium de Confessore a Soprano, Alto, Tenore, Basso, 2 Violini, 3 Tromboni, Violone et Violoncello con Organo.*
9. *Deutsche Messe a 4 Voci, 2 Violini, 2 Corni, Violone et Organo.*
10. *Deutsche Messe a Corni Es, 2 Violini, Violone et Organo.*
11. *Deutsche Messe a 2 Canti, Basso, Corni, Violone, Organo, Tromboni.*
12. *Litaney zum Allerheiligsten Altarsakramente, con 4 Voci, con due Clarini, Violone con Organo.*
13. *Litanie a Canto, Alto, Tenore, Basso, 2 Clarini, Violone et Organo.*
14. *Litaney mit 3 Singstimmen, 2 Hörner, Violon und Orgel.*
15. *Litaney mit 3 Singstimmen, Horn, Violon und Orgel.*
16. *Litaney mit 3 Singstimmen, 2 Hörner Violon und Orgel.*
17. *Litaney mit 3 Singstimmen, Orgel, Horn und Violon.*
18. *Salve Regina con 3 Voci, due Corni, Violone e Organo.*
19. *Salve Regina Duetto a Tenore e Basso, 2 Corni in G, Violone e Organo.*
20. *2 Salve Regina.*
21. *Alma a 4 Voci, due Corni Es, Violone e Organo.*
22. *Kirchenlied bei einem Amte a 4 Voci con due Corni, Violone e Organo.*
23. *„Zu Lassers Messe No 4 die Orgel arrangirt“.*

B. Museum Carolino Augusteum

1. *Deutsche Litaney a Canto I, II, 2 Clarini, Corni, Timpani, Organo e Basso²⁴.*
2. *Contredanse a 2 Violini, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Corni, Piccolo, Trommel und Baß²⁵.*
3. *Das Geisterschloß. Komische Oper in 2 Aufzügen, Text von Josef Hafeneder. Textbuch, Salzburg 1802.*

Daniel Friedrich Eduard Wilsing

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

In seinem Brahms ankündigenden Aufsatz *Neue Bahnen* erwähnt Robert Schumann den „hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit, den tief sinnigen, großer Kunst befähigten geistlichen Tonsetzer Wilsing“. Von diesem waren bis 1853 nur einige Instrumental- und Vokalwerke bekannt geworden. Sein Hauptwerk „*De Profundis*“, von Friedrich Wilhelm IV. 1851 mit der Goldenen Medaille ausgezeichnet und auf dessen Kosten 1853 bei Schlesinger gedruckt, war eben erschienen. Schumann, der es durch Vermittlung des Kapellmeisters J. H. Krüger kennengelernt und in einem Briefe vom 16. März 1853 an diesen hoch gepriesen hatte, konnte seinen Plan einer Aufführung auf dem im Mai 1853 in Düsseldorf unter seiner Leitung stattfindenden Niederrheinischen Musikfest nicht mehr verwirklichen,

²⁴ Paukenstimme fehlt; in der 1. und 2. Hornstimme der Vermerk: „B. O. Jung 1818“.

²⁵ Sign. H. S. 1717. Stimmen Anfang 19. Jh., Baßstimme fehlt.

doch brachte W. Schellenberg auf Schumanns Anregung das Werk am 29. Oktober des gleichen Jahres in Leipzig unter Mitwirkung der Thomaner und sämtlicher Gesangvereine. Bald darauf empfing Schumann Wilsing, der von des Meisters Persönlichkeit aufs höchste beeindruckt wurde, in Düsseldorf.

Über Wilsings Leben wußte Schumann wohl nicht viel. Daniel Friedrich Eduard Wilsing, als Sohn eines reformierten Predigers am 21. Oktober 1809 in Hörde geboren, bezog nach dem Besuch des Gymnasiums das Soester Lehrerseminar; dann war er, über dessen musikalische Ausbildung nichts bekannt ist, 1829—1834 Organist in Wesel, von wo er nach manchem Ärger, zum Teil durch eigene Starrköpfigkeit und Widersetzlichkeit, entlassen wurde.

Die Akten des Weseler Presbyteriums, von der Gemeinde liebenswürdigerweise zur Verfügung gestellt, geben ein nicht ganz vollständiges, aber ausreichendes Bild über den Gang der Ereignisse in Wesel.

In einem Schreiben vom 20. November 1828 nimmt Wilsing die Stelle als Organist der „Großen“ und Mathenakirche an; nach dem Berufsschein vom 6. Juli 1829 hatte er daneben sechs Stunden wöchentlich Gesangunterricht in der Elementarschule zu geben mit der Auflage, auch die Lehrer, *„wenn es das Presbyterium für gut befinden wird, in Gesang und Musik weiterzufördern“*. Bald gab es Mißhelligkeiten: Im März 1830 erhält Wilsing einen Verweis wegen *„Nachlässigkeit bei der Bedienung der Orgel und bei der Abhaltung der Singstunden“*, im September wird ihm eine Ordnungsstrafe von fünf Talern auferlegt und mit Entlassung gedroht. Im Dezember fordert ihn das Presbyterium auf, *„Vorschläge zur Bildung eines Chorgesangs“* in der Kirche zu machen. Wilsing schreibt dazu am 9. Februar 1831, er könne *„dem Befehle nicht Folge leisten“*, er überließe das dem Presbyterium. Am 3. Juli des gleichen Jahres willigt er aber gelegentlich einer Beratung mit den Lehrern ein, ein solches Choralbuch zu schaffen; die Hauptschwierigkeit sei die *„Verschiedenheit der Melodien in beiden Kirchen“*. Ein weiteres Gutachten Wilsings vom 16. September schlägt aber anstatt eigener Leistung das *Choralbuch für evangelische Kirchen* von B. C. L. Natorp (mit Zwischenspielen von Rindk) vor, das 1829 erschienen war. Ohne diese Anschaffung könne er nicht den aus Gemeindegliedern bestehenden Vorsängerchor unterrichten, wozu er Sonntags nach dem Gottesdienst bereit sei. Allerdings müsse die Gemeinde vom Pfarrer ermahnt werden, *„leise, ja leise nachzusingen, wie der Vorsängerchor vorsänge“* — eine etwas seltsame Zumutung! Er hätte auch nichts dagegen, wenn Mitglieder des Presbyteriums ihn beim Unterricht besuchten. Das sei ihm eine Ermunterung, denn dieser Unterricht sei für ihn *„ein Geist und Herz tötendes Geschäft“*, sein *„Eifer sei peinlich abgekühlt“*. Das Schreiben enthält viele, zum Teil recht arrogante Anspielungen auf Vorwürfe gegen die Art seiner Amtsführung. Er erhoffe *„eine freundlichere Behandlung, auf welche meine Bemühungen wol Anspruch machen dürften“*, die vorgesetzte Behörde meine wohl gar, seine *„Geschicklichkeit“* reiche für eine solche Aufgabe nicht aus, das aber sei es nicht: es mache ihm *„zuviel Mühe“*. Am 11. Dezember 1831 gibt das Presbyterium darauf eine ziemlich scharfe Antwort, rät ihm dringend, unter Androhung der Entlassung, zu besserer Pflichterfüllung und zur *„Bescheidenheit, welche einem jungen Mann und untergeordneten Beamten gegen seine vorgesetzte Behörde wol ansteht“*.

1832 wird Wilsing von den Kollegen, wie es scheint, beaufsichtigt. Ihre Ende August darüber abgegebenen Gutachten sind fast einstimmig negativ: seit Pfingsten habe er insgesamt nur drei Singstunden gegeben. Darauf entschließt sich das Presbyterium, ihm auf Ostern 1833 zu kündigen, zumal er auch die Kinder *„mißhandelt“* habe. Wilsing, der eine Kündigung wahrscheinlich nicht erwartet hatte, antwortet nun am 20. September de- und wehmütig: er bäte um Zurücknahme der Kündigung, Grund für sein unrichtiges Verhalten sei seine große Kunstliebe und *„der Feuereifer eines Jünglings, welcher mit aller seiner Kraft das Gute erzwingen wollte, der aber allem seinen Streben für das Wohl der Gemeinde“*

kalt berechnete Hindernisse in den Weg gelegt zu sehen wähnte, wodurch sein Eifer geschwächt werden mußte, daß er unmuthig verzagte und endlich mit der Welt zerfiel". Die Behörde nahm daraufhin die Kündigung gegen Versprechen der Besserung probeweise zurück. In der Sitzung vom 12. November entschuldigte sich Wilsing mit der von den Lehrern geduldeten mangelhaften Disziplin der Kinder. Er sei bereit, die dazu brauchbaren Kinder Mittwoch und Sonnabend im Chorsingen einzuüben, aber es werde noch etwas dauern, bis sie zur Unterstützung des Vorsängerchores hinreichend vorbereitet seien.

Am 4. Februar 1833 räumt das Prebyterium Wilsing ein, den Gesangunterricht ohne die Gegenwart des betreffenden Lehrers zu halten, aber die Kollegen sollten doch der Behörde anzeigen, ob er die Stunden auch regelmäßig hielte. Wieder sind die Meldungen durchaus negativ: mit Wilsing sei „nicht zu rechnen“, er ließe sich so gut wie gar nicht sehen. Darauf wird beschlossen, dem Beschuldigten nur die Hälfte seines Gehaltes zu zahlen, bis er nachweislich seinen Verpflichtungen zum Gesangunterricht regelmäßig nachkomme. Die Antwort des Gemeindegelten vom 3. Juni ist gereizt: man sei bisher wohl nur darum auf das Gutachten von Professor L. Bischoff, dem Weseler Gymnasialdirektor, einer hochangesehenen Autorität (später Herausgeber der Niederrheinischen Musikzeitung, Freund Hillers und Gegner Wagners, 1794—1867) nicht eingegangen, „um Ursache zu haben, einen Theil meines Gehaltes zurückhalten zu können, da das Presbyterium wol weiß, daß ich durchaus nicht da arbeiten werde, wo ich mir keine Früchte meiner Arbeit versprechen kann“. In seinem Gutachten vom 4. März 1833 hielt Bischoff die bisher getätigte Methode des Schulgesangunterrichts für nutzlos: Wilsing möge mit den Fähigsten der Schüler außerhalb der Schulstunden einen mehrstimmigen Singechor bilden und ihn einüben, der dann imstande sein werde, den Choralgesang der Gemeinde zu leiten; drei bis vier Stunden wöchentlich genügten. Bischoff riet als Grundlage das erwähnte Choralbuch von Natorp an, der Dirigent müsse aber darauf sehen, daß die Oberstimme „streng nach der Melodie ohne Schnörkel“ gesungen werde. Dieses Schreiben Bischoffs findet in einer undatierten, wohl von allen Lehrern gebilligten aber nicht unterzeichneten Kundgebung Beifall: Wilsing müsse zur Pflicht gerufen werden; gewiß sei er ein sachkundiger und tüchtiger Musiker, aber er wälze gern die Schuld auf die Kollegen ab und betrachte seine Stelle als Sinekure. Am 3. Juli machte Wilsing dazu Gegenvorschläge, die zwei Tage später zu einer Einigung führten: er solle, statt wie bisher einmal wöchentlich in jeder der sechs Klassen, „einer jeden der oberen Classen wöchentlich zwey Stunden Gesangunterricht ertheilen und zu demselben aus den drei unteren Classen die fähigeren Kinder hinzuziehen“. Die Stunde solle nach der Schule stattfinden, die Lehrer brauchten nicht dabei zu sein. Das Ganze sei eine Probe.

Nun schien so etwas wie Friede eingekehrt zu sein. Doch dem war nicht so. Nach dem Protokollbuch beschließt man am 21. Januar 1834 ohne weitere Angaben, „dem Wilsing wegen seiner vielen Versäumnisse seine Stelle . . . aufzukündigen“. So schied er am April aus und ging nach Berlin.

Blicken wir zurück. Ein sehr begabter junger Mann kommt in ein ihm wesensfremdes kleinstädtisches Milieu, mit dem er sich von Anfang nicht befreunden kann. Den Aufgaben des Organisten scheint er, zumal die Wahrnehmung zweier Ämter (an der „Großen“ und der Mathenakirche) eine gewisse Wachsamkeit erforderte, immerhin nicht allzu nachlässig nachgekommen zu sein. Von Anfang war aber seiner Künstlerschaft und seinem Selbstbewußtsein der pflichtmäßige Gesangunterricht ein Dorn im Auge, zumal in Wesel (wie andernorts) noch primitive Verhältnisse geherrscht haben mögen. In diesem Punkt entschloß er sich, vielfach gemäßregelt und kontrolliert, nur schwer zum Nachgeben. Das Jahr 1829, Jahr der Erweckung der Matthäuspension und Bachs überhaupt, scheint hier sinnbildlich: die folgenden Zeiten brachten langsam, zunächst in den größeren Städten, eine Besserung nicht nur des Ansehens, sondern auch der Einkünfte der Organisten. Das vom Presbyterium

bewilligte Gehalt von 100 Tl. 19 Sgr. quartaliter erscheint, selbst in Anbetracht des billigen Lebensstandes in Wesel, für einen Junggesellen ziemlich niedrig, zumal für ihn in dieser Kleinstadt wohl wenig Gelegenheit zum Nebenverdienst bestand und es vielleicht der Wahrheit entspricht, wenn die Lehrer einmal schreiben, der Organist sei bei den Eltern unbeliebt. Wilsing, dieser frühreife und selbständige Geist, konnte wahrscheinlich in keiner dienstlichen Stellung Genüge finden; möglicherweise wollte er seinen Abgang erzwingen. Dabei gewinnt man aus dem Studium der Akten durchaus den Eindruck, daß das Presbyterium, das in anderen Fällen energisch gegen die Lehrerschaft auftreten konnte, gerade diesem Künstler gegenüber im Grunde geduldig und wohlwollend war. So war die Entlassung des jungen Mannes, dessen Verhalten sehr von ferne an dasjenige Bachs in Arnstadt erinnern möchte, verständlich und für beide Seiten am Ende kein Unglück.

Von nun ab wirkte Wilsing, wie es scheint wohlhabend und glücklich verheiratet, bis zu seinem Tode am 2. Mai 1893 in Berlin, ohne irgendwie an die Öffentlichkeit zu treten. Er hatte Umgang mit vielen Berliner Größen wie Ludwig Berger, Adolf Bernhard Marx und Eduard Grell. Hochgebildet und immer mehr im Zwange religiös-mystischer Spekulationen, vernichtete er vor seinem Tode alle persönlichen Dokumente, so daß über das von W. Fritsch (in der Musik 9/1, 1909, 156 ff. und in der Rheinischen Musik- und Theaterzeitung X, 1909, 561 ff.) Zusammengetragene hinaus nichts Neues mehr zu ermitteln war.

In der Musikgeschichte hat Wilsing nur einen Platz durch das „*De Profundis*“ mit dem Untertitel in klassischem Latein: „*Psalmum CXXIX (bzw. 130) canendum ad plenam symphoniam sedecim per quatuor choros vocum concentu modulatus (I) Friderico Guilelmo IV., Regi Borussiae Principi Potentissimo summa cum veneratione D(at) D(onat) D(edicat) Fridericus Eduardus Wilsing . . .*“. Das Werk muß schon um 1840 fertig gewesen sein, da es damals der Berliner Singakademie einreichte, die es erst 1862, auf Kosten des Komponisten, unter Grell aufführte. Schon äußerlich wirkt die (sehr selten gewordene) sorgfältig gedruckte Großfoliopartitur von 103 Seiten etwas erschreckend durch die der damaligen Übung fremd gewordene Großtaktigkeit und ihre Fünfunddreißig-Zeilen-Dimension in der altfränkischen Anordnung 4 Pauken, 2 Trompeten, 2 Hörner, Flöten, Oboen, Klarinette, Kontrafagott, 3 Posaunen, Erste und Zweite Violinen, Bratsche, 4 vierstimmige Chöre (in den alten Schlüsseln), Cello und Kontrabaß. Wie der einzige ausführliche Kritiker K. — nach Stil und Einstellung vermutlich Eduard Krüger — in der Niederrheinischen Musikzeitung 1856, 26 ff. sagt, könnte dabei, und nicht nur damals „*einem Grünling blau vor den Augen*“ werden. Der Komponist hat von dem Psalm nur die Verse 1—4 und 6 (diesen nur teilweise) vertont, wohl um unter Auslassung der speziell Israel betreffenden Stellen das Allgemein-Religiöse herauszuheben. Das Werk zerfällt in zwei ungleich lange und strukturell verschiedenartige, mit seitenlangen wörtlichen Reprisen arbeitende Teile, deren organische Proportionierung Krüger mit philologischem Verständnis auseinandersetzt. Die 16 Stimmen werden mit hoher Erfinderkraft und feinem Klangsinn in der Art der traditionellen klassischen Vokalpolyphonie miteinander gemischt, so daß die Partitur ein belebtes aber nicht beliebiges Bild bietet, da die Stimmen, deren Einsatz und Anzahl den Anforderungen des Textes oder musikalischer Bauprinzipien entspricht, bald wieder zu gewohnten oder erwarteten Beziehungen zusammenwachsen; doch treten sie an Höhepunkten (S. 9) zu klangmächtigen unisonischen Blöcken zusammen. Natürlich kann bei solcher Klangfülle nicht jede Stimme obligat bleiben, so daß Terzfüllungen nicht selten sind. Deutlich erkennbare Fugierung tritt erst am Ende ein, sonst ist die Stimmführung die polyphon motettische. Die Themen, meist motivisch kurz, doch ausdrucksvoll und ohne Symbolhaltung, vorwiegend in den Bahnen der modernen Tonalität, weisen häufig auf Bach (z. B. das „*Et me salvabis*“ S. 74). Geschickt kontrastiert und manchmal beherrschend hervortretend erscheinen mit

3 Sängern besetzte Soli, denen besonders eindrucksvolle Melodien anvertraut sind, z. B. S. 87:

Do - mi - ne, spe - ra -

- vi in te, spe - ra - vit

a - ni - ma me - a in te - et me sal -

va - bis, sal - va - bis

A - men

Melismen finden sich öfter, werden aber geschickt kontrapunktisch verwendet. Der modulatorische Grundplan ist ruhig, nur im zweiten Teil (S. 60 ff.) wird er charakteristisch durchbrochen. Krüger vermerkt den häufigen Dominantschluß der Abschnitte als „stehend geworden“. Dem gegenüber trifft man aber genug herbe Chromatismen, Kühnheiten, ja (nach Krüger) „Ungeheuerlichkeiten“. Auffallend ist die persönliche, ausdrucksvolle Baßführung. Dem dunklen und erhabenen Charakter des Werkes entspricht — nach Krüger „bei den alten Tonsetzern... unerhört und unmöglich“ — trotz E-dur-Aufhellung der mächtige Abschluß im anfänglichen und immer wieder anlautenden e-moll. Die Deklamation

ist genau, sinnentsprechend, oft intensiv, doch hat der Kritiker der „Signale für die musikalische Welt“ 1853 S. 348 nicht ganz Unrecht, wenn er, besonders für den zweiten Teil die „*unverhältnismäßig große Ausdehnung der Musik*“ bei so wenig Worten anmerkt. Die wirkungsvolle Instrumentation („*köstliche Behandlung der Bratsche*“) und ihre teilweise Selbständigkeit hat schon Schumann hervorgehoben.

Wilsings „*De Profundis*“, etwa sechs Jahre nach den Anregungen von Winterfeldts *Palestrina* und *Gabrieli* entstanden, aber auch (wenn auch auf ganz anderer stilistischer Grundlage) zu zeitgenössischen Kolossalgemälden wie Lesueurs Kirchenmusik, Berlioz' *Requiem* und *Tedeum*, ja zu Raimondis Experimenten nicht ohne Beziehung, ragt aus der Berliner Schule, an deren Tradition es doch in den wesentlichen Zügen gebunden ist, durch seine Eigenart und Kraft heraus, doch erscheint es zweifelhaft, ob es auf das erst zwanzig Jahre später zutage getretene Hauptwerk der Richtung, Eduard Grells *Missa solemnis a cappella*, von wirksamem Einfluß war, da dieser, bei gleichem, wenn nicht höherem satztechnischem Können, der wesentlich gemäßigtere, zurückhaltendere Geist war. In einem unterscheidet sich Wilsings Leistung von den irgendwie akademischen Arbeiten seiner Berliner Zeitgenossen wie Rungenhagen, Bernhard Klein, Eduard Grell und Heinrich Bellermann: in dem innerlich erlebten oder, wie Schumann es ausdrückt, in „*dem tief religiösen Charakter*“ seines Werkes, das „*der Höhe seiner Musik nach einem zu fest gegründeten Geist angehört als daß ihm das Urtheil der Welt etwas anhaben könnte*“. Nach Belegen braucht nicht lange gesucht werden: schon der so einfache und doch eigenartige Aufklang, dann die langsame Steigerung des „*clamavi ad te*“, das sich S. 9 zu inbrünstigem Anruf „*Quis, quis?*“ aufrafft, oder der für Krüger „*gräßliche*“ Barrabamschrei S. 61 (nur eine großartig eingeführte verminderte Septime), all das fällt sofort ins Ohr. Das sind gewiß Wirkungen, die der zeitgenössischen Musik, zumal im Berlin Spontinis, nicht fremd waren, aber hier wirken sie, auch auf Hörer, deren Ideal der zeitentrückte reine A-cappella-Klang war, nicht opernhaft, sondern elementar, und nicht als Glanzpunkte eines Mischstils.

Über Wilsings zweites Hauptwerk, das dreiteilige Oratorium *Christus* zu Choral- und Bibelworten, kann nicht viel gesagt werden, da die Partitur, an der der Komponist fast vierzig Jahre gearbeitet hatte, seit 1945 aus der Berliner Staatsbibliothek verschwunden ist. Schering (*Geschichte des Oratoriums* 1911, S. 466) sieht „*in den Fugen und Doppelfugen*“ noch einmal „*die Technik des strengen alten Vokalsatzes*“ erstanden, dagegen spiele das Instrumentale nur eine „*Nebenrolle*“. Während die Chöre „*oft genial aufgebaut*“ seien, erschienen die Soli der Mendelssohn-Nachfolge verpflichtet. Arnold Mendelssohn führte die beiden ersten Teile des Oratoriums (dem in Kiels, Liszts und später Draesekes gleichnamigen Werken gefährliche Nebenbuhler entstanden), über das keine Musikzeitung berichtet, am 22. Juni 1889 in Bonn mit einem Privatchor und dem städtischen Kölner Orchester auf; Solisten waren Luise Mendelssohn (Sopran), Clara Schacht (Alt), Litzinger (Tenor) und Max Dawison (Baß). Der Kritiker der Kölner Zeitung (Nr. 178 vom 29. Juni) rühmt neben den Chören die Deklamation und die Rezitative; das Stück zeuge weniger von genialer Erfindungsgabe als vom Streben nach Wahrheit und Schönheit. Weitere Aufführungen sind nicht nachweisbar.

Unter den sonstigen Kompositionen ragen die Klaviersonaten (op. 1, 1—3 und op. 7, alle bei Bote & Bock, Berlin) hervor, klar geformte, keineswegs romantische oder brillante, gern zweistimmig gehaltene, symmetrisch gebaute, charakteristisch durchgeführte, meisterhaft gesetzte Stücke aus der Nachfolge des ersten und mittleren Beethoven, denen wohl das zurückhaltende Urteil Schumanns (*Gesammelte Schriften*, Leipzig 1914, Bd. I, 395), sie gingen „*nicht weit über die Prosa eines stillen Studierstübchens hinaus*“, geschadet hat. Am gelungensten scheint op. 7. Jedenfalls nehmen diese Arbeiten — von Paul Egert in seiner *Klaviersonate im Zeitalter der Romantik* 1934 nicht erwähnt — in der Epoche des „*Übergangs zur hochromantischen Klaviersonate*“ einen bemerkenswerten Platz ein.

Daß Wilsings wenig umfassendes Werk zu seinen Lebenszeiten — eine Wiedererweckung wäre auch heute erfolglos — so wenig beachtet wurde, hat mancherlei Gründe: er scheint sich wenig dafür eingesetzt zu haben, war er doch ein „zur Beschaulichkeit neigender Künstler“ (Riemann-Lexikon), sein Schüler Arnold Mendelssohn nennt ihn einen „seltsamen Burschen . . . und ex-ordine-Menschen“ (in Gott, *Welt und Kunst*, 1949, 377); er verstummte sehr früh; er war unter den sich bildenden Parteien schwer unterzubringen, auch veröffentlichte er keine Oper oder gängige Klavierware; sein Hauptwerk verlangt außergewöhnlich viel von Hörern wie Ausführenden; der allmächtige Grell, radikaler Gegner instrumental begleiteter geistlicher Vokalmusik, wird auch seine Bedenken gehabt haben, ließ er doch das „*De Profundis*“ zwanzig Jahre liegen. Als er am 11. Oktober 1862 das Werk in der Singakademie auführte, war der Eindruck mächtig. Auch Meyerbeer, der, mit der Partitur in der Hand, der Darbietung folgte, schloß sich dem allgemeinen Beifall an. Doch soll (nach *Neue Berliner Musikzeitung* 16, 1862, S. 332) die Ausführung nicht fehlerlos gewesen sein. So erscheint Wilsings, auch menschlich so wenig deutliche und deutbare Gestalt als die eines hochbegabten Musikers, der wohl berufen, aber nicht auserwählt war.

Die Enharmonik der Griechen

VON R. P. WINNINGTON-INGRAM, LONDON

Die Veröffentlichung der Studie Martin Vogels¹ läßt wieder einmal die Frage auftauchen, ob wir irgendeine zuverlässige Kenntnis der Leitern, der Intervalle und der melodischen Stile der klassischen griechischen Musik besitzen oder besitzen können. Das Wesen des Problems ist bekannt: Wir haben einige wenige Bruchstücke griechischer Melodien, die (ein einziges Stück vielleicht ausgenommen) sämtlich nachklassisch sind, einige auloi in schlechtem Erhaltungszustand, auch zumeist aus später Zeit, brauchbare obwohl unvollständige Kenntnisse des theoretischen Systems des Aristoxenos (späteres 4. Jahrhundert v. Chr.), einen wichtigen Traktat des Ptolemaios (2. Jahrhundert n. Chr.) und schließlich einen größeren Bestand verschiedenster Teilinformationen. Die frühere Forschung neigte zu der Annahme, man könne vom System des Aristoxenos ebenso auf die Musik der klassischen Periode zurück-, wie auf die Musik der mittelalterlichen Kirche in Ost und West vorausschließen. Die jüngere Forschung ist in diesen Punkten vorsichtiger geworden. Bei der Erforschung der klassischen griechischen Musik würde heute wohl niemand mehr die harmoniai Platons mit den Oktavengattungen bei Cleoneides oder Aristoteles Quintilianus gleichsetzen. Das Extrem der heutigen skeptischen Haltung gegenüber diesen Problemen zeigt etwa der ausgezeichnete Beitrag M. I. Hendersons zur *New Oxford History of Music*, in dem die Verfasserin einzig die klassische dorische Stimmung in einer Oktavengattung — der enharmonischen Oktave von e'-e — erkennen zu können glaubt².

Ist es die Konsequenz dieser Situation, daß wir jede Hoffnung aufgeben müssen, Sicherer über die klassischen Leitern und Stile zu erfahren? Wenn die heutige Forschung gleichwohl zögert, zu diesem negativen Schluß zu kommen, so geschieht das nicht aus unzulässigem Vertrauen in die Theorie des Aristoxenos, sondern weil wir einige andere Informationsquellen besitzen, die Auskunft über die klassische Periode geben oder doch geben könnten.

¹ *Die Enharmonik der Griechen*. 1. Teil: *Tonsystem und Notation*; 2. Teil: *Der Ursprung der Enharmonik*. Düsseldorf: Verlag der Gesellschaft zur Förderung der systematischen Musikwissenschaft e. V. 1963. 153, 189 S. (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik. 3 und 4).

² Vgl. Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris 1926, 5: „Il peut sembler étrange qu'un auteur qui a passé plus de quarante ans de sa vie à étudier la musique grecque ose avouer qu'il ne sait pas au juste ce que c'est qu'un mode grec, à l'exception de la Doristi.“

Das Melodiebruchstück einiger Zeilen aus dem *Orestes* ist wahrscheinlich, wenn auch nicht mit Sicherheit, euripideisch. Die Notationssysteme gehen vermutlich auf das frühe 4., wenn nicht bis ins 5. Jahrhundert zurück. Aristeides teilt die Intervalle von Leitern mit, die nach aristoxenischen Maßstäben anomal sind, und von denen er glaubt, daß sie die in Platos *Staat* erwähnten seien. Ptolemaios überliefert die von Archytas (frühes 4. Jahrhundert) ausgearbeiteten Zahlenverhältnisse für enharmonische, chromatische und diatonische Tetrachorde. In einem fälschlich Plutarch zugeschriebenen Traktat finden wir wertvolle, von Aristoxenos hergeleitete Informationen über die *spondeia* (Trankopfer-Melodien), eine Gattung der frühen religiösen Musik.

Diese und andere Belege sind oft untersucht und diskutiert worden, aber sie hören nicht auf, die Forschung zu faszinieren, zu quälen und vielleicht in die Irre zu führen. Vermutlich können wenn nicht ganz sichere, so doch plausible Erkenntnisse nur dann erzielt werden, wenn mehrere Indizien zusammentreffen, z. B.: einige der Leitern des Aristeides haben ein Ganztonintervall sowohl über als auch unter einem enharmonischen Tetrachord. Dieses Phänomen würde verdächtig sein, fänden wir es nicht ganz ebenso in der Leiter des Melodiefragments des *Orestes*-Papyrus³. Oder: das mittlere Intervall des diatonischen Tetrachords bei Archytas ist ein Septimalton (8:7). Man könnte vermuten, daß es sich hier um bloße Berechnungen handelt, aber Ptolemaios stellt fest, daß eine solche diatonische Stimmung zu seiner Zeit üblich war, und Aristoxenos räumt ihr, wenigstens en passant, eine gewisse Berechtigung ein, so daß wir annehmen dürfen, daß es sich hier wirklich um eine musikalische Tatsache handelt⁴. Oder: das untere Intervall in den drei genera des Archytas ist stets ein kleiner septimaler Halbton oder Drittelton (28 : 27). Wieder möchte man annehmen, es handele sich um bloße Mathematik, aber wir finden, daß die Notationssysteme die enharmonische, chromatische und diatonische Parhypate (oder Triten) durch dasselbe Zeichen darstellen (was zu der ingeniosen, aber unhaltbaren Hypothese geführt hat, daß die Notationssysteme eine Skordatur für eine pentatonisch gestimmte Lyra darstellen)⁵. Oder: in Pseudo-Plutarchs Bericht über das frühe *spondeia* steht ein Trichord *a-f-e* anstelle des normalen Tetrachords. Erstaunlicherweise kann man feststellen, daß dieser liturgische Stil noch in den delphischen Hymnen des 2. Jahrhunderts v. Chr. weiterlebt, so daß unser Vertrauen in die literarische Quelle erhebliche Unterstützung erfährt⁶.

Die Angaben des Pseudo-Plutarch — d. h. des Aristoxenos — bilden die Grundlage für Vogels Arbeit. Danach bilden Stil und Skala der Libations-Melodien, die dem halb legendären Olympos zugeschrieben werden, das ursprüngliche enharmonische Geschlecht, d. h., daß nach dieser Darstellung das Trichord der enharmonischen Ordnung mit „Viertel-tönen“, die in der späteren griechischen Theorie das Normale ist, voranging. Für Vogel, mit dem ich hierin völlig übereinstimme, ist es ein wesentlicher Punkt, daß der entscheidende Zug der griechisch-enharmonischen Ordnung nicht die Teilung des Semitonus in Mikrotöne, sondern der ungeteilte Ditonus war⁷. Aber um welche Art von Ditonus und Semitonus handelt es sich? Für Vogels Interpretation ist es nicht minder wesentlich, daß Olympos (oder was auch immer die Tradition über ihn vertritt) die reine Groß-Terz (5 : 4) anstelle des pythagoreischen Ditonus (81 : 64) einführte⁸; dies war die reine Stimmung, die der enharmonischen Ordnung ihren Namen gab. Große Terz und Semitonus (16 : 15) bildeten ein Trichord, und die Verbindung zweier solcher Trichorde ergab eine pentatonische

³ Vgl. Vogel, I, 111.

⁴ Vgl. Vogel, I, 48 ff.

⁵ Vgl. *Classical Quarterly* 49, 1956, 169—186; Vogel I, 69 ff.

⁶ Nicht nur das Trichord, sondern (in der zweiten Hymne) der Tritonus, der Olympos so gefallen zu haben scheint!

⁷ Vogel zitiert M. I. Henderson, a. a. O. 388 zur Unterstützung. Vgl. C. Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World*, New York (1943), 207 ff.

⁸ Dies ist verbunden mit der Interpretation des Ausdrucks *syntonoteros spondeiasmos* bei Pseudo-Plutarch, vgl. Anm. 10.

Leiter⁹. Vogel argumentiert (mit Gründen, die ich nicht gänzlich überzeugend finde), daß die ursprüngliche enharmonische Leiter aus „verbundenen“ und nicht, wie oft angenommen wird, aus „getrennten“ Trichorden bestand ($d' b a f e$, nicht $e' c h a f e$). Die Teilung des Halbtones sei später hinzugetreten. Mit Recht betont Vogel, gestützt auf den *Orestes-Papyrus*, daß der Zwischenton nicht nur beim portamento gebraucht wurde, sondern in einem begreifbaren Verhältnis zu anderen Tönen der Leiter stand. Sein Bericht über dessen historischen Ursprung ist jedoch spekulativ: danach entstand er daraus, daß zwei Stimmungen, das heißt zwei „Halbtöne“ gleichzeitig verfügbar waren, das pythagoreische *leimma* (256 : 243) und der enharmonische Halbton (16 : 15), jeder zunächst mit einem eigenen System von Tonbeziehungen. Aber die Differenz zwischen diesen Stimmungen war ein Komma (81 : 80) ohne melodischen Wert, und im weiteren Verlauf der Entwicklung wurde der Zwischenton auf eine Tonhöhe hinabgedrückt, die den Septimalhalbton (28 : 27) ergab, den wir als unteres Intervall in allen drei Tetrachorden des Archytas wiederfinden. Auf Grund eines komplizierten und zweifelhaften Argumentationsganges wird dieser Prozeß dem Musiker Polymnastos aus dem 6. Jahrhundert zugeschrieben, aber es war Archytas, der eine Notation entwickelte, die Rücksicht auf alle melodischen Möglichkeiten nahm und Leitern in reiner Stimmung innerhalb eines grundsätzlich pythagoreischen Rahmens bereitstellte. Jedes Notationssymbol in ihr entspricht einer genauen Intonation.

Außer dem Bericht über den Ursprung der Enharmonik gibt es bei Pseudo-Plutarch einen weiteren zweifellos von Aristoxenos stammenden Abschnitt, demzufolge im „Stil der Libationsmelodien“ bestimmte Noten nur in der Begleitung, nicht in der Melodie benutzt wurden. Vogel gibt eine sehr interessante Deutung dieses Abschnitts (den er mit Recht nicht emendiert), in der er die Ansicht vertritt, daß die nur in der Begleitung zu findenden höheren Töne $e' d'$ auf einer eigenen Pflöge des Doppelaulos gespielt wurden und als Orgelpunkte zur Melodie dienten; das mag sehr wohl richtig sein, kann aber kaum bewiesen werden.

Ich habe einige der wichtigsten Punkte in Vogels Darstellung hervorgehoben. Vieles von dem, was er über diesen Melodiestil sagt (von dem wir mit guten Gründen annehmen müssen, daß er im klassischen Griechenland wichtig war und in irgendeiner Form bis in die hellenistische Periode überlebte) ist richtig oder könnte doch richtig sein. Aber er geht in dem Versuch, aus der Überlieferung ein zusammenhängendes System zu erschließen, noch einen guten Schritt weiter, und in diesem Versuch muß das Beweismaterial gelegentlich eine allzugroße Last von Schlüssen tragen; gelegentlich wird es sogar falsch interpretiert. Es ist hier nicht der Ort, die Interpretation griechischer Texte im Detail zu diskutieren; ich beschränke mich daher auf zwei oder drei Punkte von allgemeinem Interesse.

1. Der Terminus *syntonos* und seine Gegenbegriffe *aneimenos* und *chalaros* treten in verschiedenen Verbindungen auf; sie bezeichnen hohe und niedrige Stimmung, obwohl sie gelegentlich auch in moralischem Sinne verwendet werden konnten. *Syntonos* wird gelegentlich als Bezeichnung für Intonationen benutzt. Vogel ist der Meinung, daß es in diesem Sinne stets dann gebraucht wird, wenn es sich um Skalenzusammenhänge handelt; das scheint aber eine ungerechtfertigte Annahme zu sein. Man betrachte z. B. die *syntonolydische harmonia*¹⁰: Nach Vogel, der aus der Skala des Aristeides eine zweifelhafte Unterstützung seiner Ansicht zieht, war diese *harmonia* durch den Gebrauch des c' in pythagoreischer Stimmung gekennzeichnet. Es ist aber zweifelhaft, ob man dies wirklich als *syntonisch*

⁹ Vogel gibt eine interessante Diskussion pentatonischer Skalen (II, 39 ff.), in der er eine klare Unterscheidung zwischen anhemitonischen Skalen, deren Bedeutung für die Entwicklung er nicht leugnet, und diesem sehr viel selteneren Phänomen durchführt, das keine evolutionäre Bedeutung hat.

¹⁰ Vogels Interpretation des *syntonoteros spondeiasmos* bei Pseudo-Plutarch, Kapitel 11, ist kompliziert und nach meiner Meinung nicht überzeugend; sie scheint Intervalle und Töne durcheinanderzuwerfen, eine für Aristoxenos (von dem der *Passus* hergeleitet ist) unmögliche Terminologie zu implizieren und zu zwei *ditoni* in Parallele statt nacheinander zu führen.

bezeichnen kann und zweifelhaft, ob eine Bezeichnung für einen gebräuchlichen musikalischen Dialekt aus einer so subtilen Unterscheidung abgeleitet werden konnte. Vogel übergeht zu schnell die Ansicht, daß zumindest zunächst einige harmoniai durch eine allgemein hohe oder tiefe Lage charakterisiert wären. Pseudo-Plutarch spricht von einem Lydisch, das hoch gestimmt (oxeia) und zur Trauer geeignet war; Plato nennt Mixolydisch und Syntonolydisch ebenfalls „klagend“. Das Argument, synton- in diesem Fall als hohe Lage zu verstehen, ist also stark. Die „niedrigen“ harmoniai (aneimenoi — chalaroi) waren nach Plato sympotisch, nach Aristoteles passend für die Alten: Alter und Alkohol sind Feinde der hohen Töne, nicht der tiefen. Es ist außerdem bemerkenswert, daß das Barbiton, das mit seinen langen Saiten eine relativ tiefe Lage gehabt haben muß, ausgesprochen in sympotischen Zusammenhänge gehörte. Das bedeutet natürlich nicht, daß diese Skalen oder modalen Stile im Laufe der Entwicklung der griechischen Musik nicht auch in einer mittleren Lage hätten verwendet werden können. In der theoretischen Skalenanalyse lag die mixolydische Oktavengattung, die einige Beziehungen zu der harmonia dieses Namens gehabt haben mag, im System tiefer, aber das ist eine andere Frage.

2. Diese Analyse betraf eine Doppeloktavskala (wie die weißen Tasten des Klaviers von $a'-A$), die als das größere perfekte System oder, wenn ein „verbundenes“ Tetrachord ($d' c' b a$) zusätzlich zum „getrennten“ ($e' d' c' h$) eingeschlossen wurde, als wechselloses System bekannt war. Die Möglichkeit des Wechsels zwischen Synaphe und Diazeuxis an einem bestimmten Punkt mag eine bedeutende Rolle in der klassischen griechischen Musik gespielt haben, so wie sie es in einigen von Vogels Interpretationen tut. Diese Alternative mag auch, lange bevor das System in der Theorie vollständig entwickelt war, existiert haben; Vogel deutet auf die Aufnahme des h auf einer frühen Stufe in das Phrygische, so wie er auch e' als die Arbeit Terpanders, aber nur im Mixolydischen, ansieht. Die Einführung des diazeuktischen Tones ($h-a$) und des Tetrachordes Diazeugmenon schreibt er Pythagoras zu; er folgt damit der neo-pythagoreischen Tradition, die er hier und anderweitig zu überschätzen scheint¹¹. Pythagoras mag einigen Einfluß auf die Entwicklung der Theorie im 5. Jahrhundert gehabt haben, aber es ist schwer einzusehen, wie dieser großgriechische Philosoph die musikalische Praxis in der ganzen griechischen Welt beeinflusst haben könnte, oder warum wir den oder jenen Zug früheren Komponisten nur aus dem Grunde absprechen sollten, daß Pythagoras noch nicht den diazeuktischen Ton eingeführt hatte (auf dessen Präexistenz man schon aus seinen berühmten akustischen Entdeckungen fast schließen könnte). So ist die Überlieferung über Pythagoras kaum ein gültiger Grund für die Annahme, daß die Enharmonik des Olympos aus „verbundenen“ Tetrachorden bestand — eine Annahme, die ohnehin zu Schwierigkeiten in der Interpretation der Denkmäler führt.

3. Die von Ptolemaios eingeführte Unterscheidung zwischen den thetischen und dynamischen Aspekten der Noten in einer gegebenen Skala ist oft diskutiert worden. Vogel sucht sie in Verbindung mit einer neuen Interpretation der Termini hypatoeides, mesoeides und netoeides, die Aristoteles zur Klassifikation verschiedener Typen der melodischen Komposition (melopoiia) benutzte. Vogel geht von einem Grundbestand von zwei Oktaven aus und nimmt an, daß die melopoiia hypate-artig war, wenn der mittlere Ton des Grundsystems (thetische mese) den Wert einer hypate meson hatte (was den Gebrauch des b und des Tetrachords Synemmenon impliziert); wenn sie den Wert einer nete diezeugmenon hatte, war die melopoiia nete-artig; wenn thetische und dynamische Aspekte zusammenfielen, war die melopoiia mese-artig. Diese Hypothese bringt einige Schwierigkeiten mit sich, vor allem dadurch, daß dem Grundsystem und seinem Notationsschema das tiefe B fehlt, das eine nete-artige Melodie notwendig fordert. Vogel erwähnt nicht, daß diese Termini (zusammen mit hyperboloeides) in Bellermanns Anonymus (§ 63 ff.) für größere Höhenbereiche benutzt

¹¹ Zweifellos verteidigt er diese Anschauung in seiner Dissertation (*Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Bonn 1954), die ich nicht gesehen habe.

werden, so daß, wie man erwarten sollte, hypate-artig tief und nete-artig hoch bedeutet. Er berücksichtigt auch nicht, daß wir, wenn die drei Termini mit Tragödie (hypate-artig), Dithyrambus (mese-artig) und Nomos (nete-artig) assoziiert werden, vielleicht entsprechend an Baßoli in der nachklassischen Tragödie, an die mittlere Lage dithyrambischer Chöre und an die Tenorsoli im orthischen Nomos denken sollten. Ich vermute, daß diese Klassifikation spät ist, aber das wird Vogel, dem es auf dieses Hypothesengebäude offenkundig ankommt, sicherlich nicht überzeugen. Allgemein habe ich den Eindruck, daß seine Interpretation zu einseitig auf dem Zweioktaven-Grundsystem aufbaut, das er als eine praktische Leiter eher denn als eine theoretische Konstruktion betrachtet, der eine Vielzahl von Leitern angepaßt wurde; ich vermisse außerdem eine genaue Diskussion der tonoi, die aus einer Umstimmung der zentralen Oktave so abgeleitet zu sein scheinen, daß sich eine Vielzahl von Leitern innerhalb eines zentralen Tonhöhenbereiches ergab. Wenn Vogel seine hypate-artige, mese-artige und nete-artige melopoiia beschreibt, beschreibt er tatsächlich drei tonoi, die Transpositionen des Grundsystems eine Quarte über und unter der Normallage darstellen, d. h. also den lydischen tonos zusammen mit dem hypolydischen und hyperlydischen. Aber die erste Delphische Hymne ist phrygisch (wo die mese fehlt) notiert. Welcher Kategorie gehört sie an?

Man sieht, daß es viele Pfade gibt, auf denen ich Vogel bei seinen kühnen und ingeniösen Hypothesen nicht folgen kann. Seine Arbeit ist niemals weniger als interessant und stets klar, aber ich glaube, daß er dazu neigt, seine Trümpfe zu überspielen. In Untersuchungen wie dieser besteht stets die Gefahr anzunehmen, daß diejenigen Phänomene, mit denen wir zufällig bekannt sind, wenn nicht die einzigen, so doch die bedeutendsten sind. Es gibt z. B. gute Gründe zu glauben, daß die Stimmungen des Archytas eine Gruppe praktischer Möglichkeiten darstellen; die einzigen aber sind sie wohl kaum gewesen. Die musikalische Wirklichkeit mag erheblich vielfältiger gewesen sein, als es uns die kümmerlichen Bruchstücke der Überlieferung zu vermuten erlauben. Ein gewisses Maß an Skepsis zusammen mit allergründlichster Untersuchung der Überlieferung ist also angezeigt. Die Denkmäler der Überlieferung aber müssen wieder und wieder untersucht und interpretiert werden — die literarischen Denkmäler vor allem, denn was sonst besitzen wir? Die Tradition Westphals und Riemanns — und Vogel gehört durchaus in diese Tradition¹² — ist sehr achtbar, auch wenn sie heute etwas außer Mode gekommen ist. Musikwissenschaftliche Analogien sind zwar beliebter, aber gefährlich, wenn sie nicht auf spezifische und unangreifbare Fakten der griechischen Überlieferung gestützt werden können. Allerdings ist für die griechische Musik aller Epochen die Überlieferung beinahe ausschließlich literarisch, doch kann man sehr wohl bezweifeln, ob wir jemals ohne Zwang ein schlüssiges System aus unserem Wissen entwerfen können, auf das Analogien sinnvoll anzuwenden wären. Kann man wirklich die Ansicht Rudolf Schäfkes akzeptieren, die Vogel zitiert: *„Die Hemmungen liegen nicht so sehr in dem Mangel an praktischen Denkmälern. Was nützt, ist gerade das Durchforschen der reichlich vorhandenen literarischen Quellen zu ihrer Theorie“*? Der eigentliche Mangel bleibt das Fehlen der Melodien, und keine aus der klassischen Zeit wird jemals zu finden sein. Von Zeit zu Zeit entdecken wir einen fragmentarischen Papyrus hellenistischer oder griechisch-römischer Provenienz, von Zeit zu Zeit das Fragment eines aulos¹³, und solche Entdeckungen helfen ein kleines Stück weiter. Aber wieviel können uns solche Rohrblattinstrumente erzählen, vor allem, wenn das Rohrblatt selbst fehlt? Aristoxenos war verzweifelt über ihre Ungenauigkeit (und, so können wir hinzufügen, ihre Anpassungsfähigkeit), und ebenso ergeht es uns. Die Stimmung der Lyra aber ging von Augenblick zu Augenblick verloren.

¹² Vogel verwendet sehr viel mehr Raum und Sorgfalt als die meisten anderen Forscher auf die Darstellung der Anschauungen des 19. Jahrhunderts und selbst früherer Autoritäten.

¹³ Vgl. J. G. Landels, *The Brauron Aulos*, Annual of the British School of Archaeology at Athens, 58, 1963, 116—119.

Zwei deutsche Briefe Alexander Borodins an Carl Riedel

VON ERNST STÖCKL, JENA

Von den Beziehungen zwischen Alexander Borodin (1833—1887) und Carl Riedel (1827—1888) läßt sich aus den Briefen des russischen Komponisten¹ ein einigermaßen klares Bild gewinnen. Borodin lernte Riedel während der Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Magdeburg (9.—12. Juni 1881) kennen. Riedel, der von 1869 bis zu seinem Tode Vorsitzender dieses Vereins war, erwies sich nach Borodins Worten als „sehr herzlicher Mensch, wir schlossen Freundschaft, und es war, als ob wir schon hundert Jahre miteinander bekannt gewesen wären“². Der deutsche Musiker benutzte in Magdeburg jede Gelegenheit, um Borodin allen bedeutenderen Musikern vorzustellen, die sich über die persönliche Bekanntheit mit dem russischen Komponisten sehr erfreut zeigten, da sie fast ausnahmslos Borodins 1. Sinfonie (Es-dur) schätzten, die 1880 auf der Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden aufgeführt worden war. In Magdeburg äußerte Riedel den Wunsch, Borodin möge ihn und seine Familie in Leipzig besuchen. Der russische Komponist reiste jedoch zunächst nach Weimar: „... Wie Sie sehen, blieb ich in Weimar stecken. Wie Tannhäuser kam ich in meinen Venusberg, zu meiner lieben grauhaarigen Venus, dem greisen Liszt, und — das Beispiel Tannhäusers völlig ignorierend — rufe ich nicht einmal die Jungfrau Maria um ihren Beistand an“³. Aus einem erhalten gebliebenen, jedoch nicht abgeschickten kurzen Schreiben Borodins an Riedel⁴ geht hervor, daß der russische Tonschöpfer dem Leipziger Kollegen seinen Besuch ursprünglich am 6. oder 7. Juli 1881 abstatten wollte. Doch hat er hierauf seinen Plan wieder geändert. „... Liszt, die Baronin von Meyendorff und die Jugend um Liszt halten mich hier mit allen Kräften fest, und ich werde bis zum 6. Juli, bis zum berühmten Wurst-Konzert, bleiben (so nennt Gille⁵ scherzhaft jene Konzerte, wie ich 1877 in Jena eins miterlebt habe, denn nach einem solchen Konzert begeben sich die Teilnehmer zu Gille und essen bei ihm Bratwürstchen). Von dort, d. h. von Jena, fahre ich nach Leipzig, wo ich bis 12. Juli bleiben möchte, denn am 9., 10., 11. und 12. wird dort an vier Abenden Wagners berühmter Nibelungen-Ring ohne Kürzungen und in einer vortrefflichen Aufführung gegeben. Ein Musiker darf eine so seltene Gelegenheit nur dann verpassen, wenn etwas sehr Wichtiges vorliegt“⁶. Borodin war es indessen nicht beschieden, Wagners Opernzyklus zu hören, da dieser kurzfristig vom Spielplan abgesetzt und erst im Herbst wieder gegeben wurde. „Dafür wurde ich durch die Aufnahme in Leipzig völlig entschädigt“, schrieb Borodin an seine Frau. „Riedel... ist einfach eine Seele von einem Menschen! Ich fühle mich bei ihm wie zu Hause. Seine Familie nimmt mich wie einen Verwandten auf. Riedels Töchter ‚Tony‘ und ‚Ella‘... betreuen mich, miteinander wetteifernd, rührend“⁷. Und in einem anderen Briefe Borodins ist zu lesen: „Ich fühlte mich so wohl und geborgen im Kreise der Familie Riedel, daß es mir schien,

¹ Vgl. *Pis'ma A. P. Borodina. S primečanjami S. A. Dianina* (A. P. Borodins Briefe. Kommentiert von S. A. Dianin), Bd. III u. IV, Moskau—Leningrad 1949 u. 1950.

² Brief vom 19. (7.) Juni 1881 (Weimar) an seine Frau; *Pis'ma A. P. Borodina* (A. P. Borodins Briefe), a. a. O., Bd. III, S. 161. (Die in Klammern stehenden Zahlen bezeichnen jeweils das Datum nach dem alten Kalender, der in Rußland bis 1918 gültig war.)

³ Brief vom 30. (18.) Juni 1881 (Weimar) an A. P. u. E. G. Dianin; *ibid.*, Bd. III, S. 164. Die Beziehungen zwischen Borodin und Liszt sind mehrfach dargestellt worden. Vgl. V. A. Kiselev, *Franz Liszt i ego otnošenije k russkomu iskusstvu* (Franz Liszt und sein Verhältnis zur russischen Kunst), Moskau 1929; A. Habets, *Borodin et Liszt*, Paris 1895 (englische Fassung von R. Newmarch, London 1896).

⁴ Vom 30. (18.) Juni 1881 (Weimar); *ibid.*, Bd. III, S. 165.

⁵ Dr. jur. et phil. Carl Gille (1813—1899), juristischer Beirat und Bevollmächtigter bei der Großherzoglichen Sächsischen Staatsregierung. Gille erwarb sich besondere Verdienste um die Wiederbelebung der Jenaer Akademischen Konzerte, war Mitglied des Direktoriums des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und mit Liszt eng befreundet (vgl. seine Biographie in A. Stern, *Franz Liszts Briefe an Carl Gille*, Leipzig 1903).

⁶ Brief an seine Frau vom 30. (18.) Juni 1881 (Weimar); *ibid.*, Bd. III, S. 166.

⁷ Brief an seine Frau vom 14. (2.) Juli 1881 (Leipzig); *ibid.*, Bd. III, S. 182.

als ob ich mit diesen Menschen schon von jeher bekannt gewesen sei"⁸. Entschädigt für den ausgefallenen Ring wurde Borodin auch dadurch, daß der Riedel-Verein unter der Leitung seines Dirigenten und mit eigens zu diesem Zwecke eingeladenen Solisten eine Borodin interessierende „Messe“⁹ von Heinrich Schütz für ihn aufführte. Völlig zufrieden mit seinem Aufenthalt, verließ der russische Komponist Leipzig am 15. Juli 1881, um über Berlin wieder in seine Heimat zu reisen.

Eine nächste Begegnung zwischen Borodin und Riedel fand erst im Sommer des Jahres 1885 statt. Als Borodin damals zusammen mit Cesar Cui auf Einladung der musikliebenden Comtesse de Mercy-Argenteau nach Belgien reiste, führte ihn sein Weg wiederum nach Leipzig, wo er Riedel besuchen wollte¹⁰. Der deutsche Musiker war jedoch am Vortage nach Friedrichroda im Thüringer Wald abgereist, und Borodin traf Riedel erst auf der Rückreise zu Hause an. Er verbrachte drei Tage in Leipzig¹¹ und weilte offenbar wiederholt bei seinem deutschen Freunde. Einzelheiten über diesen letzten Besuch haben sich indessen in Borodins Briefen nicht niedergeschlagen.

Zwischen Borodin und Riedel bestand also eine herzliche Freundschaft. Tatsächlich hat der russische Komponist den Leipziger Kollegen auch als „*Sehr geehrter Herr und Freund*“¹² angedeutet. Ihr freundschaftliches Verhältnis beruhte auf den gemeinsamen Bemühungen um die Propagierung der russischen Musik in Westeuropa und auf der persönlichen Sympathie, die die beiden Musiker füreinander empfanden.

Borodin wurde sowohl als Chemiker wie auch als Musiker veranlaßt, mit deutschen Partnern in deutscher Sprache zu korrespondieren. Von seinen Briefen an Riedel blieben nur die Entwürfe erhalten, die meist nach wenigen Worten abbrechen und daher fast wertlos sind. Wie Sergej A. Dianin, der Herausgeber der Briefe Borodins, mitteilt, hat ihn Riedels jüngere Tochter, Frau Tony Eilfeldt, auf seine entsprechende Anfrage zu Beginn der 1930er Jahre davon in Kenntnis gesetzt, daß die Briefe des russischen Komponisten an ihren Vater verlorengegangen seien¹³. Es handelt sich bei den im folgenden abgedruckten offenbar um die einzigen erhalten gebliebenen Briefe Borodins an Riedel. Sie befinden sich in der Bibliothek des Franz Liszt-Konservatoriums in Weimar¹⁴.

I.

St. Petersburg, 21. (9.) Mai 1878¹⁵

Hochgeehrter Herr Professor!

Ich bedauere sehr, daß ich erst jetzt im Stande bin meine Pflicht zu erfüllen, und Ihnen den wärmsten Dank auszusprechen für die hohe Ehre, die Sie mir erweisen und bitte recht sehr um Entschuldigung.

Noch bitte ich um Entschuldigung, daß Ihnen eine so schlecht geschriebene Partitur meiner Sinfonie zugesandt worden ist, und dabel nicht die gehörige Anzahl Geigen- und Bratschen-

⁸ Brief an A. P. u. E. G. Dianin vom 15. (3.) August 1881 (Žitovka); *ibid.*, Bd. III, S. 186.

⁹ Welches geistliche Werk von Heinrich Schütz (von dem orthodoxen Borodin einfach als „Messe“ bezeichnet) hier gemeint ist, ließ sich nicht eindeutig ermitteln. Riedel ist als Herausgeber und Bearbeiter Schützscher Kompositionen hervorgetreten (*Die sieben Worte*, Leipzig 1873; *Historia des Leidens* [aus den vier Passionen zusammengestellt], Leipzig 1870). Da Riedel die *Historia des Leidens* mit seinem Verein am Palmsonntag 1881 in einem Kirchenkonzert in der Leipziger Nikolaikirche aufgeführt hat (vgl. NZfM Nr. 18 vom 29. April 1881, S. 190), liegt die Vermutung nahe, daß er seinem russischen Freunde dieses Werk vorgeführt hat.

¹⁰ Borodin verließ Petersburg am 8. August 1885 und kehrte am Abend des 25. Septembers 1885 wieder dorthin zurück. W. Kahl (MGG, II, 142) nennt für Borodins Aufenthalt in Belgien irrtümlicherweise 1885/1886.

¹¹ Borodin kam am 20. September, 22 Uhr, in Leipzig an und verließ es am 24. September, früh um 4 Uhr.

¹² *Pis'ma A. P. Borodina* (A. P. Borodins Briefe), a. a. O., Bd. IV, S. 27.

¹³ *ibid.*, Bd. III, S. 324.

¹⁴ Herrn Dr. J. F. Richter, Direktor der Bibliothek des Franz-Liszt-Konservatoriums in Weimar, möchte ich an dieser Stelle herzlich dafür danken, daß er mich auf diese Briefe aufmerksam gemacht hat.

¹⁵ Die Rechtschreibung und Zeichensetzung des Originals wurde beibehalten. Beide Briefe Borodins an Riedel sind im Original nach dem alten Kalender datiert.

stimmen¹⁶. Die Noten gehören nicht mir, und es standen leider keine andere zu Verfügung. Schließlich bin ich so frei Sie um die Gefälligkeit zu bitten, die beigelegten 20 Mark als Beitrag bei meinem Eintritt in den Musikverein verwenden zu wollen.

Mit ausgezeichnetener Hochachtung
Ihnen ergebener
A. Borodin

Adresse: St. Petersburg. Kaiserliche Medico-Chirurgische Akademie
Akademiker u. ord. Professor Dr. A. Borodin

II.

St. Petersburg, 22. (10.) Mai 1885

Sehr geehrter Herr Professor!

Empfangen Sie meinen innigsten Dank für die Ehre, welche Sie mir erweisen; denn die Aufführung des Quartetts¹⁷ hab ich gewiß Ihnen zu verdanken. Noch dank ich Sie sehr für die freundliche Einladung und ihren lebenswürdigen Vorschlag für meine gastfreundliche Aufnahme zu sorgen. Um so mehr thut es mir leid, daß ich mich des Vergnügens nach Karlsruhe zu kommen entsagen muß. Ende Mai ist gerade die Zeit, wo ich in diesem Jahre meine Examina habe. Ich verliere aber nicht die Hoffnung Sie später zu besuchen; etwa im Juni oder Juli¹⁸. Denn ich habe große Lust nach Westen zu ziehen und mich ein Bisschen auslüften. Sie wissen aber, daß ich leider nicht unabhängig bin; es ist sehr traurig, aber da ist Nichts zu machen. Also, vielleicht, — auf Wiedersehen!
Empfehle mich achtungsvollst bei Ihren hochgeehrten Damen.

Ihnen sehr ergebener
A. Borodin

Der Briefwechsel zwischen Borodin und Riedel hat sporadischen Charakter und scheint sich — wie auch die beiden gefundenen Briefe — ausschließlich auf die Aufführung russischer

¹⁶ Es handelt sich um Borodins 1. Sinfonie in Es-dur (komponiert 1862—1867). Riedel hatte in einem Brief an den russischen Musikverleger V. V. Bessel' (März/April 1878) — „einen Wunsch von Dr. Franz Liszt erfüllend“ — um die Zusendung der Partitur und der Stimmen zur Es-dur-Sinfonie gebeten, da dieses Werk auf der Tonkünstler-Versammlung zu Erfurt (21.—26. Juni 1878) aufgeführt werden sollte. Borodin sandte das gewünschte Material an Bessel' mit der Bemerkung: „Wenn Sie der Meinung sind, daß die akkuraten Deutschen an einer solchen alten (wenn auch völlig leserlich geschriebenen) Partitur keinen Anstoß nehmen, so schicke ich sie Ihnen“ (Pis'ma A. P. Borodina, a. a. O., Bd. III, S. 13). Zur Aufführung von Borodins 1. Sinfonie in Erfurt ist es dann nicht gekommen, doch behielt Riedel Partitur und Stimmen zurück. Weshalb das Werk in Erfurt nicht gespielt wurde, ließ sich nicht ermitteln. So enthielt das Programm der Tonkünstler-Versammlung 1878 kein einziges russisches Werk, eine für die Veranstaltungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bemerkenswerte Tatsache, denn von den 36 Tonkünstler-Versammlungen, die 1859—1900 in verschiedenen deutschen Städten stattfanden, sind auf 24 eine oder mehrere russische Kompositionen vortragen worden.

Die beabsichtigte Aufführung von Borodins 1. Sinfonie in Erfurt dürfte den Komponisten jedoch bewegen haben, dem Allgemeinen Deutschen Musikverein beizutreten, und hat den direkten Briefwechsel zwischen Borodin und Riedel ausgelöst, denn der Brief vom 21. (9.) Mai 1878 war sicher das erste Schreiben Borodins an Riedel. Dadurch wird belegt, daß nicht erst die persönliche Bekanntschaft einen Briefwechsel zwischen den beiden Musikern verursacht hat, wie dies S. A. Dianin (Pis'ma A. P. Borodina, a. a. O., Bd. III, S. 269) annimmt.

Die deutsche Uraufführung von Borodins 1. Sinfonie fand unter der Leitung von W. Weißheimer auf der Tonkünstler-Versammlung in Baden-Baden (1880) statt, und zwar — wie Riedel seinem russischen Kollegen am Tage darauf berichtete — „mit dem glänzendsten Erfolg“. 1883 wurde die Er-dur-Sinfonie in Leipzig unter A. Nikisch wieder aufgeführt. Zu den Konzerten der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig hatte Riedel Borodin mit allem Nachdruck eingeladen, doch erlaubte es Borodins materielle Lage damals nicht, eine Auslandsreise zu unternehmen.

¹⁷ Gemeint ist Borodins Streichquartett Nr. 1 in A-dur (1879), das er am 29. Januar 1885 an Riedel geschickt hatte. Die Aufführung dieses Werks fand am 30. Mai 1885 auf der Tonkünstler-Versammlung in Karlsruhe statt.

¹⁸ Borodin verließ Petersburg wegen einer Cholera, die er zu überstehen hatte, erst am 8. August 1885.

Kompositionen in Deutschland und deren Vorbereitung zu beziehen. Es ist Franz Liszts Verdienst, die Originalität russischer Musikwerke erkannt und sich großmütig für ihre Propagierung in Westeuropa eingesetzt zu haben. Er hatte es sich geradezu zur Aufgabe gemacht, die Kompositionen des „Mächtigen Häufleins“ in Deutschland zu popularisieren, und gab Riedel für die Programmgestaltung der Tonkünstler-Versammlungen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins entsprechende Hinweise¹⁹. Riedel hat diese nicht nur befolgt, weil sie von Liszt, dem Gründer dieses Vereins kamen, sondern war offenbar selbst sehr für die Russen eingenommen und hat sich nach Kräften bemüht, ihre Werke in die Programme der Tonkünstler-Versammlungen aufzunehmen. Borodin hielt Riedel über das Schaffen seiner Kollegen auf dem laufenden, und vorwiegend ihm oblag der Briefwechsel, der die Auf- führung russischer Musikwerke in Deutschland anregte und vorbereitete²⁰. Er spielte also bei der Vermittlung russischen Musikguts eine bemerkenswert aktive propagandistische und organisatorische Rolle. Dazu war er befähigt, weil er über ausgezeichnete deutsche Sprach- kenntnisse verfügte, die er vornehmlich während eines Studienaufenthalts in Heidelberg (1859—1862) erworben hatte und die er durch die Lektüre deutscher Werke zu erhalten bemüht war. In Weimar hat sich Borodin 1881 an zwei aufeinanderfolgenden Abenden die beiden Teile des *Faust* mit großem Genuß angesehen. Von seinem ausgezeichneten deut- schen Sprachgefühl zeugt, daß er „zu dem Schluß kam, ‚Faust‘ müsse unbedingt in deutscher Sprache aufgeführt werden, insbesondere müsse Gretchen deutsch sprechen und von einer deutschen Schauspielerin dargestellt werden“²¹. Borodins deutscher Briefstil ist daher fast frei von Russizismen.

¹⁹ Besonders aufschlußreich in dieser Hinsicht sind zwei Briefe Liszts an die Comtesse de Mercy-Argenteau. „Certes, je ne me désisterais pas de ma propagande des remarquables compositions de la nouvelle école russe que j'estime et apprécie de vive sympathie. Depuis 6 ou 7 ans, aux grands concerts annuels de l'association de Musique („allgemeiner deutscher Musikverein“) que j'ai l'honneur de présider, les œuvres orchestrales de Rimsky-Korsakoff et Borodine figurent sur les programmes. Leur succès va crescendo, malgré la sorte de contumace établie contre la musique russe. Ce n'est point par singularité d'esprit que je m'attache à la propager, mais par un simple sentiment d'équité, appuyé sur ma conviction de la valeur réelle de ces œuvres de haute lignée“ (Franz Liszt's Briefe. Gesammelt u. hrsg. von La Mara, Bd. II, Leipzig 1893, S. 375). — „Aux concerts annuels de l'association musicale allemande et universelle (Allgemeiner deutscher Musik- Verein) on exécute chaque fois, depuis plusieurs années, sur mon indication, quelque œuvre des compositeurs russes. Peu à peu le public se formera“ (ibid., S. 371 f.).

²⁰ Daß Riedel über die russischen Komponisten gut orientiert war, geht auch aus einem im Franz-Liszt- Konservatorium zu Weimar aufbewahrten, bisher nicht veröffentlichten Brief M. P. Beljaevs (1836—1904) an Christian Friedrich Kahnt (1823—1897), den Kassierer des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, hervor, der hier im vollen Wortlaut zitiert werden soll.

17. (5.) Januar 1884, St. Petersburg

Hodigeschätzter Herr!

Beiliegend sende ich Ihnen eine Anweisung an die Leipziger Bank für M. 63 und bitte Sie den jungen Com- ponisten Alexander Glasnowff wohnhaft: St. Petersburg, Kasanskaya Haus N 10 Wohnung 76 — als Mitglied (auf Lebenszeit) des Allgemeinen Deutschen Musikverein's einzuschreiben und mir die Quittung und das Mitgliedbillet unfrankiert zu senden.

Näheres über Glasnowff können Sie von Herrn Professor Carl Riedel erfahren.

Ich verbleibe

Ihr ergebener
M. P. Beliaeff

Nikolaevskaya N 15

Borodin hatte in seinem Brief vom 30. (18.) April 1883 (*Pis'ma A. P. Borodina*, a. a. O., Bd. IV, S. 28) dem Verleger Beljaev davon informiert, daß er an Riedel geschrieben und ihm mitgeteilt habe, daß Beljaev dem deutschen Musiker über „unser Wunderkind A. K. Glazunov“ vieles berichten könne. Glazunov trat dem Allgemeinen Deutschen Musikverein als Achtzehnjähriger bei, nachdem er knapp zwei Jahre vorher als Gymnasialist seine 1. Sinfonie (E-dur) vollendet hatte, die 1884 im Beisein des Komponisten und des greisen Liszt auf der Tonkünstler-Versammlung in Weimar für Deutschland uraufgeführt wurde.

²¹ *Pis'ma A. P. Borodina*, a. a. O., Bd. III, S. 160.

Zu Hindemiths Tonleiterversuch

VON GÜNTER KLEINEN, HAMBURG

Im Abschnitt II der *Unterweisung*¹ befaßt sich Hindemith mit dem musikalischen „Werkstoff“, als den er die Obertöne und ihre Anordnung in der Obertonreihe ansieht. Daraus ergibt sich der Durdreiklang als „eine der großartigsten Naturerscheinungen“. In analoger Weise will Hindemith nun einen logischen, „natürlichen“ Weg zur Tonleiterbildung beschreiten.

Andere Tonleitersysteme — wie das auf der Quarte beruhende altgriechische Tetrachordsystem oder manche Tonleitern der arabischen Musik, welche die Oktave umgehen — sieht er wohl als gewollt an, da sie nicht aus der Natur entspringen, also „künstliche, auf die Anweisungen der Obertonreihe wenig Rücksicht nehmende Gebilde“ (U 43) darstellen. Die chromatische Tonleiter gleichschwebender Temperatur dagegen ist zwar „eine der genialsten Erfindungen des menschlichen Geistes“, doch auch nicht recht zufriedenstellend, denn es ist nicht ungefährlich, „dem Ohre nur Musik in temperierten Intervallen zu bieten; es gewöhnt sich an den ständig getrübteten Klang und vergißt ebenso wie ein durch überwürzte Speisen verdorbener Geschmackssinn das Gefühl für die natürlichen Verhältnisse“ (U 46).

Das pythagoreische Tonsystem charakterisiert Hindemith „als weise Berechnung“ trotz der Abweichung der pythagoreischen von der natürlich-harmonischen Terz, welche dieses System für mehrstimmige Musik unbrauchbar mache (U 49). Wenn auch das durch reine Quinte und reine Terz gewonnene Tonleitersystem sich besser der „Reinheit der Naturtonreihe“ nähert, so läßt sich doch ein „Rest“, der sich in einem „falschen Klange“ äußert (U 50), nicht aus der Welt schaffen². Hindemith setzt daher diesen Tonsystemen und früheren Tonleiterversuchen seinen „neuen Vorschlag“ (U 50 ff.) gegenüber: „Ich folge den Anweisungen, welche in der Obertonreihe für den Hörenden und Verstehenden verborgen sind und komme so zu einer einfachen, unkünstlichen Erzeugung der Tonleiter“.

Die Entstehung seines „tonalen Planetensystems“, seine Ableitungen mit „Vater“, „Söhnen“, „Enkeln“ und „Urenkeln“ wollen wir hier nicht in den Einzelheiten verfolgen. Sie bauen auf dem Gedanken auf, daß jeder Oberton eines bestimmten Grundtons auch als Oberton von zahlreichen anderen Grundtönen gedacht werden kann³. Angemerkt werden muß allerdings, daß Hindemiths Ableitungen weder systematisch noch konsequent sind, wie an einigen Beispielen gezeigt werden soll.

1. Erhält Hindemith einen Ton auf mehreren Wegen, so wählt er sich einen davon als den „günstigsten“ heraus. Als Beispiel: „Die spätgezeugten Söhne Es und As liefern uns die Töne Ges (92, 16), ces (122, 88) und Fes (81, 92). Wir verzichten jedoch auf diese Gabe. Das Ges werden wir noch in einer besseren Form bekommen, die es zu seinen Nachbartönen in das Verhältnis des bisherigen kleinsten Intervalls (des Halbtones E-F) versetzt; das ces (122, 88) verträgt sich nicht mit dem E (80)“ (U 59). Wäre Hindemith konsequent

¹ Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz I, (Theoretischer Teil)*, Mainz 1937. Zitiert wird nach der erweiterten Auflage von 1940. Die Seitenzahlen erscheinen hinter der Abkürzung U.

² Im Gegensatz dazu gilt es heute als erwiesen, daß beim Musizieren sowohl in pythagoreischer als auch in natürlich-harmonischer als auch in gemischter Stimmung intoniert wird. — Auch die folgende Ansicht steht im Widerspruch zur Wirklichkeit: „Mit unreinen Quinten, wenn die Abweichung sehr klein bleibt, wird das Ohr zur Not fertig, wie die gleichschwebend temperierte Tonleiter zeigt, unreine Oktaven läßt es sich dagegen nicht gefallen“ (U 49). — In der Praxis werden Oktaven, um optimal zu erscheinen, simultan ein wenig, in der Sukzession ganz beträchtlich vergrößert.

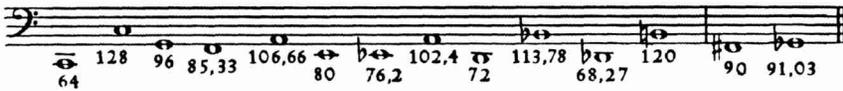
³ Jacques Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, vermerkt auf Seite 131: „... ob Hindemith wußte, daß er dieses Prinzip aus d'Alemberts *Éléments*, Neuausgabe von 1762, 22 entlehnt hat, wo in dieser Weise die Mollterz abgeleitet wird?“.

dem „Gesetz der Natur“ gefolgt, wie er es verkündet, müßte er auch diese Töne akzeptieren. Die Zahl der Beispiele ließe sich vermehren⁴.

2. Zwischen *Fis* und *Ges* läßt Hindemith die Entscheidung offen, er läßt beide Töne gelten. „Mit dieser kleinen Störung können wir noch fertig werden, die bisher gewonnenen Tonleitertöne werden davon nicht berührt“ (U 60).

3. Hindemith beendet seine Ableitungen ohne zureichenden Grund mit dem siebenten Oberton. „Wollten wir mit ihm auf dieselbe Art wie mit seinen Vorgängern umgehen, so kämen wir zu erschreckenden Ergebnissen.“ „Das Chaos wäre die Folge“ (U 55). Hier tut sich die Frage auf, wieso gerade diese Willkür aus der „Natur der Obertonreihe“ folgen solle. Hindemith weicht der Fragestellung, die auf die Problematik seiner Ausgangsbasis und seiner Verfahrensweise hindeutet, in die Mythologie des Altertums aus. „Das Geheimnis der 7 war bekannt; wer es beherrschte, der konnte Herr oder Zerstörer des Weltgebäudes werden. Es ist zu verstehen, daß eine derart mystische und unbegreifliche Zahl als heilig angesehen wurde. Auch für das Tonempfinden ist der heilige Bezirk unzugänglich“ (U 57).

Die Widersprüchlichkeit und Uneinheitlichkeit der Hindemithschen Tonleiter-Ableitung, die bei (notwendigen) Ungereimtheiten Ausflucht in mystische Andeutungen nimmt, liegt auf der Hand. Doch werfen wir vorerst einen Blick auf das Ergebnis, auf Hindemiths „Reihe 1“



Zweierlei können wir daraus entnehmen:

1. Die Reihenfolge, in der die Töne aus dem „Erzeugerton“ abgeleitet wurden, gibt eine Rangfolge der Tonverwandtschaften an (U 76).

2. Hindemith hat durch Frequenzangaben die Höhe der einzelnen Töne genau bestimmt.

Hierin läßt sich schwerlich ein „neuer Vorschlag“ der Tonleiterbildung erkennen: solche Überlegungen haben mit dem originären Vorgang einer Tonleiterbildung wenig zu tun. Tonsysteme werden eigentlich nie ad hoc erfunden, sondern dienen immer erst nachträglich zur Begründung einer Vielzahl bereits im Gebrauch befindlicher musikalischer Bewegungsgestalten. Bei Hindemith aber bleiben diese Faktoren unberücksichtigt; allein der physikalische Parameter der Tonhöhe, die Frequenz, geht in seine Überlegungen ein. Letztlich steckt ein mit etwas Magie verbrämter Physikalismus⁵ dahinter. Psychologische Vorgänge lassen sich indessen nicht durch Obertonspekulationen erfassen, die teilweise sogar mit Rücksicht auf die „Erfahrungen des praktischen Musizierens“ manipuliert werden.

Zudem sind Hindemiths Ergebnisse nicht neu:

1. Die Rangfolge der Tonverwandtschaften, wie er sie zu begründen versucht, liegt in unserer abendländischen Geschichte seit langem fest, wenn auch deren ästhetische Beurteilung sich von Epoche zu Epoche verschob. Da Hindemith bei der Entscheidung zwischen

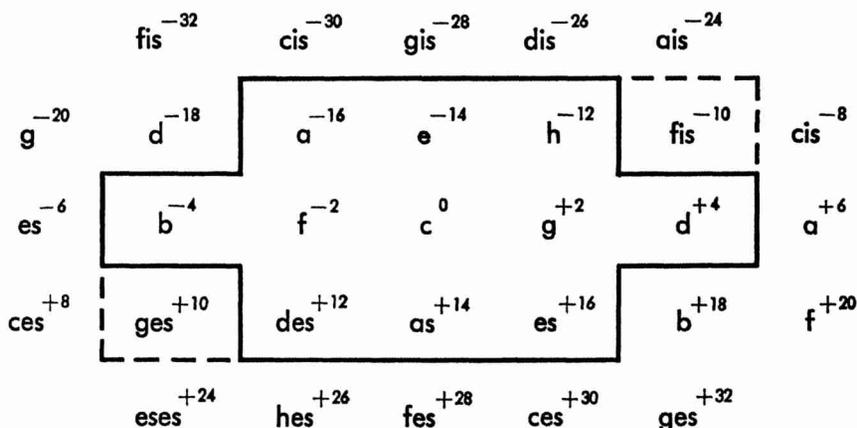
⁴ Einen ziemlich umfassenden Nachweis dafür findet man bei Norman Cazden, *Hindemith and Nature*, *Music Review* XV, 1954, S. 288–306.

⁵ Heinrich Schöle, *Hindemiths „Unterweisung im Tonsatz“*, *Die Musik* 30, 1938, S. 528.

mehreren Tönen gleichen Namens vermutlich durch ein in unserer Tradition begründetes „Systemgefühl“ (oder wie man es nennen mag) geleitet worden ist, trägt sein „natürlicher“ Beweis den Charakter einer Tautologie.

2. Vergleicht man die Frequenzen der Hindemithschen „Reihe 1“ mit denen der traditionellen abendländischen Tonsysteme, so kommt nichts anderes heraus als das, was schon Didymos bzw. Ptolemaios in Ansätzen aufgestellt haben und was schließlich bei Zarlino⁶ bereits als vollständig entwickeltes System vorliegt. Berechnen wir nämlich nach dem sogenannten natürlich-harmonischen System, das aus reinen Quinten (Frequenzverhältnis 2 : 3) und aus reinen großen Terzen (Frequenzverhältnis 4 : 5) aufgebaut ist, die Tonleiter über C = 64 Hertz (wovon Hindemith ausgegangen ist), so erhalten wir dieselben Zahlen. Hindemith bedient sich also des natürlich-harmonischen Tonsystems, mit dessen Hilfe er nicht nur die diatonischen sondern auch — und das ist als einziges neu — die chromatischen Töne seiner Leiter berechnet.

In Beispiel 2 sind im natürlich-harmonischen Tonsystem Hindemiths Tonleitertöne eingerahmt. Sie gruppieren sich symmetrisch um den „Stammvater“ C. Fis und Ges sind nur gestrichelt, weil Hindemith die Entscheidung zwischen beiden ja offen läßt.



Hindemiths „Reihe 1“ innerhalb des natürlich-harmonischen Tonsystems

In der Abbildung sind zu den einzelnen Tonbezeichnungen die Abweichungen von der temperierten Leiter in Cents-Werten (= Prozentwert eines Halbtonintervalls) eingetragen. Erstaunlicherweise hat Hindemith genau den Abschnitt aus dem natürlich-harmonischen Tonsystem herausgegriffen, der im ganzen am wenigsten von der temperierten Leiter auf C abweicht (er hätte ja z. B. statt des Des das vielleicht gebräuchlichere Cis, statt As Gs o. ä. nehmen können, wodurch das Ergebnis wesentlich ungünstiger geworden wäre). Fis und Ges weichen beide gleich weit von der temperiert-chromatischen Leiter ab und erhalten erst, wenn man das festgestellt hat, einigermaßen plausibel ihre „Gleichberechtigung“.

Was Hindemith mit seinem „neuen Vorschlag“ darlegt, ist also nicht neu: dieses Tonsystem ist uns im Prinzip seit gut zweitausend Jahren bekannt. Was wir vielleicht erwartet hätten, eine Klärung des Problems der Enharmonik oder eine anschauliche Begründung der

⁶ Gioseffo Zarlino, *Istituzione harmoniche*, Venedig 1558.

Intonationsschwierigkeiten, in denen der Gegensatz zwischen pythagoreischem und didymischem Tonsystem und ihre gleichzeitige Wirksamkeit⁷ zutage tritt —, in der *Unterweisung* suchen wir vergebens danach.

Indessen zeigt Hindemiths Ableitung, daß alle zwölf Töne der chromatischen Tonleiter in einer bestimmten Verwandtschaft zueinander stehen, daß sie zusammen sinnvoll in das Schema einer Tonalität einzuordnen sind; vor allem dieser Nachweis ist für den Fortgang seiner *Unterweisung* im Tonsatz notwendig — die Beschränkung des Allgemeinheitsanspruches seiner Ableitungen auf sich und seinen Stil wird damit aber unumgängliche Forderung⁸.

Trotzdem lassen sich Gesetzmäßigkeiten des musikalischen Hörens feststellen. Sie können sowohl durch tonpsychologische Versuche⁹ als auch durch die Ergebnisse der musikalischen Völkerkunde¹⁰ erhärtet werden; allerdings liegen sie in einem erheblich weiteren Rahmen, als es für den Beweis der „Naturgesetzlichkeit“ eines Stils notwendig wäre.

Hindemith prophezeit uns für seine *Unterweisung*, daß wir darin „die Grundzüge des Tonsatzes finden, wie sie aus der natürlichen Beschaffenheit der Töne sich ergeben und deshalb allezeit Gültigkeit haben“ (U 23). Die Autorität, die Hindemith als Komponist und Musiker besitzt, stützt ein Ideen- und Lehrgebäude, das — wie wir am Beispiel der Tonleiterbildung zu zeigen versuchten — der Prüfung ihrer Allgemeingültigkeit nicht standhält. Er versucht alles aus seiner Vision „naturgegebener Untergründe“ neu zu schaffen und übersieht dabei sowohl die zahlreichen Theorien und Erkenntnisse vergangener Jahrhunderte als auch die Ergebnisse der neueren wissenschaftlichen Forschung. Sein System ist in sich widersprüchlich, steht in mehreren Punkten in heftigem Widerspruch zur Wirklichkeit; vor allem vergißt Hindemith seinen eigenen historischen Standpunkt¹¹. Es dürfte somit nicht mehr den Ansprüchen exakter Wissenschaftlichkeit genügen, zum Beleg einer Ansicht „populäre“ Hindemith-Zitate heranzuziehen, wie das in manchen Diskussionen um die Zwölftonmusik und in zahlreichen neueren tonpsychologischen Arbeiten getan wird.

⁷ Norman Cazden, *Pythagoras and Aristoxenos Reconciled*, *Journal of the American Musicological Society* 11, 1958, S. 104.

⁸ Auch Albert Jakobik, *Zur Einheit der Neuen Musik*, Würzburg 1957, S. 112 ff., besteht auf einer „Relativierung des Hindemith'schen Tönedenkens“.

⁹ Hans-Peter Reinecke, *Über die Eigengesetzlichkeit des musikalischen Hörens und die Grenzen der naturwissenschaftlichen Akustik*, *Musikalische Zeitfragen* 10, Kassel und Basel 1962, S. 34–44.

¹⁰ Walter Wiora, *Die Natur der Musik und die Musik der Naturvölker*, *Musikalische Zeitfragen* 10, Kassel und Basel 1962, S. 112 ff.

¹¹ Norman Cazden, *Hindemith and Nature*, S. 306 f.

Vorlesungen über Musik an Universitäten und sonstigen wissenschaftlichen Hochschulen

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

Sommersemester 1965

Aachen. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Kirchmeyer: Einführung in die Musikgeschichte (2) — Mozarts Sinfonien (2).

Basel. Prof. Dr. A. Schmitz: Anton Bruckner (1) — Ü: Ausdrucksfiguren in der Musik des 16. Jahrhunderts (2).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Pros: Paläographie der Musik (1) — Die Musik Indiens (1).

Lektor Dr. E. Mohr: Das Rondo in Klassik und Romantik (1) — Analyse der Streichquartette von Béla Bartók.

Lektor Dr. W. Müller von Kulm: Einführung in den Kontrapunkt II (1).

Lektor Dr. W. Nef: Geschichte der Orgel (1) — Lektüre und Besprechung von Quellenchriften zur Vorlesung (1).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. E. H. Meyer: Bach-Händel-Epoche (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Kammermusik des 20. Jahrhunderts (1).

Prof. Dr. G. Knepler: Studien zur Entwicklungsgeschichte der Tonalität (2) — S zur Methodologie der Musikwissenschaft (2) — Allgemeine Musikgeschichte, Teil 2 (für Pädagogen) (2) — Teil 4 (für Pädagogen) (2).

Oberassistent Dr. A. Brockhaus: Musik in der Periode des Impressionismus und Expressionismus (Fortsetzung) (2) — Musikwissenschaftliches Repetitorium (3) — Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (für Pädagogen) (2).

Lehrbeauftragt. Dr. J. Elsner: Einführung in Methoden und Probleme der Volksmusikforschung (2).

Lehrbeauftragt. V. Ernst: Geschichte und Probleme der Musikpsychologie (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Lehrbeauftragt. Dr. D. Lehmann: Musikgeschichte Rußlands (Fortsetzung) (2) — Musikgeschichte der Sowjetunion (für Pädagogen) (2).

Lehrbeauftragt. G. Mayer: Musikästhetik (für Pädagogen) (2).

Lehrbeauftragt. H. Weitzendorf: Ü zur Chorleitung (2).

Freie Universität. Prof. Dr. A. Adrio: Geschichte der biblischen Historienkomposition (2) — Haupt-S: Motettenkomposition des 16. Jahrhunderts in Deutschland (mit Ass.) (2) — Ober-S: Haydns Streichquartette (2) — Chor (durch Ass.) (2).

Prof. Dr. K. Reinhard: Stilelemente des europäischen Volksliedes (2) — Pros: Methoden der Musikethnologie (2) — Ü zur außereuropäischen Variationstechnik (2).

Dr. A. Forchert: Instrumentalkreis (2).

Lehrbeauftragt. Prof. J. Rufer: Kontrapunkt III (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (2).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Das Formproblem der Neuen Musik (2) — Die Oper von der Florentiner Camerata bis Pergolesi (2).

Prof. B. Blacher: Experimentelle Musik (1).

Prof. Dr.-Ing. F. Winkel: Kommunikation und Kybernetik von Musik und Sprache (2).

Dr. Th. M. Langner: Stilkunde der Musik (2).

Dr. F. Bose: Volksmusik Europas im Überblick (2).

H. Poos: Musiktheorie (4).

Bern. Vorlesungen nicht gemeldet.

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Musikalische Paläographie (2) — Haupt-S (2) — Pros: Grundfragen der Musikgeschichte (2) (durch Assistent Dr. S. Kross).

Prof. Dr. K. Stephenson: Ü: Brahms als Symphoniker (2).

Dozent Dr. M. Vogel: Die Musik des 20. Jahrhunderts und ihre theoretischen Grundlagen (1) — Ü: Schönberg und Hindemith als Theoretiker (2) — Die Entwicklung des abendländischen Tonsystems (1).

Prof. H. Schroeder: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt I (Der zweistimmige Satz) (1).

Akad. Musikdirektor Dr. E. Platen: Formenlehre: Vokale Großformen (Messe, Passion, Oratorium) (1) — Methodik der Formenlehre (1) — CM (Chor und Orchester) (je 2) — Kammermusik in Gruppen verschiedener Besetzung (je 3).

Braunschweig. Technische Hochschule. Dozent Dr. K. Lenzen: Die Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, 2. Teil (1) — S: Werkanalysen einzelner Beethoven-Sonaten, 2. Teil (1) — CM instr. (Akad. Orchester) (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Oratoriums (2).

Prof. Dr. K. Marguerre: CM voc. (2) — CM instr. (2).

Erlangen. Prof. Dr. M. Ruhnke: Musikleben und Aufführungspraxis im 16. und 17. Jahrhundert (2) — Mozarts Instrumentalkonzerte (1) — S: Probleme der Neuedition von Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Praktikum (Chor-Ü): Französische und italienische weltliche Vokalmusik des 16. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. B. Stäblein: Aktuelle Fragen der mittelalterlichen Musikgeschichte (Diskussion auf Wunsch) (1).

Dozent Dr. F. Krautwurst: Richard Wagners Musikdramen (2) — S für Doktoranden: Besprechung von Arbeiten der Teilnehmer (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Beethoven und die Anfänge der Romantik (2) — Pros: Ü im Einrichten älterer Musik für wissenschaftliche und praktische Zwecke (2) — Haupt-S: Deutsche Sinfonien des 19. Jahrhunderts (2).

Prof. Dr. W. Stauder: Die Musik im Altertum III: Griechenland und Rom (2) — S: Ü zur Musikethnologie (2).

Dozent Dr. L. Hoffmann-Erbrecht: Geschichte des Oratoriums (2) — Ü: Die Motette im Wandel der Geschichte (2).

Kustos P. Cahn: Ü zur harmonischen Analyse (2) — Gehörbildung (1) — Orchesterpartiturstudien (2) — Kontrapunkt III (2) — CM instr. (2) — CM voc. (2).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. H. H. Eggebrecht: J. S. Bach in Köthen und in Leipzig (2) — Ober-S: Zu Bachs Kompositionsart (2) — S: Interpretations-Ü (Klaviermusik des 19. Jahrhunderts) (2) — Doktoranden-Kolloquium (2) — Ensemble zur Aufführung mittelalterlicher Musik (2) — CM voc. (2).

Dozent Dr. R. Dammann: Musikinstrumente und Klangideale in der europäischen Musikgeschichte (2) — S: Ü zur Musiklehre des deutschen Spätbarock (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. W. Gümpel: Pros: Ü zur frühmittelalterlichen Musiktheorie (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Breig: Pros: Quellen- und Notationskunde der Musik für Tasteninstrumente bis 1750 (2).

Lehrbeauftragt. Chr. Stroux: Pros: Quellen und Literatur zum Studium der Musikgeschichte (2).

Gießen. Prof. Dr. W. Kolneder: Die Klaviersonaten Beethovens (2).

Göttingen. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die musikalische Philologie (3) — S: Ü zur musikalischen Philologie (2).

Prof. Dr. W. Boetticher: Ausgewählte Stilprobleme der musikalischen Frühromantik (3) — Ü: Die Themengestalt bei Beethoven (2).

Dozent Dr. R. Stephan: Debussy und die französische Musik seiner Zeit (1) — Ü zu Wagners „Meistersingern“ (2).

Akad. Musikdirektor H. Fuchs: Harmonielehre I (1) — Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1) — Gehörbildung (1) — Im Rahmen der Vorlesungen der Theologischen Fakultät: Grundbegriffe der Kirchenmusik (1) — Liturgische Ü (1) — Akad. A-cappella-Chor (2) — Akad. Orchestervereinigung (2).

Graz. Prof. Dr. O. Wessely: Der junge Bruckner (4) — Paläographie der Musik IV (2) — S: Die italienische Triosonate des 17. Jahrhunderts (2) — Dissertanten-S (1).

Dozent Dr. W. Wünsch: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft (2).

Halle: Prof. Dr. W. Siegmund-Schultze: Musikgeschichte der Klassik (3) — Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts (3) — Probleme der modernen Musik (2) — S für Diplomanden (vierzehntägig 2) — Ober-S für Doktoranden in zwei Gruppen (vierzehntägig 2).

Dr. G. Fleischhauer: Geschichte der Musik von 1600 bis 1750 (3) — Repetitorium der Musikgeschichte (1) — Musikgeschichte der Antike und des frühen Mittelalters (2).

Dr. B. Baselt: Notationskunde (1).

Hamburg. Prof. Dr. G. von Dadelsen: Allgemeine Musikgeschichte III: Renaissance und Barock (3) — Pros (mit Dr. A. Holschneider): Lektüre eines mittellateinischen Mensuraltraktats (2) — S: Grundfragen der musikalischen Editionstechnik (2) — Doktoranden-S (n. V.).

Prof. Dr. F. Feldmann: Doktorandenkolloquium (n. V.).

Prof. Dr. H. Hickmann: Ü zur Geschichte der Tasteninstrumente (2) — Ü zum außereuropäischen Instrumentarium (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene.

Dozent Dr. H. Becker: Die Oper in Frankreich von Grétry bis Saint-Saens (2).

Dozent Dr. C. Floros: Joseph Haydns Streichquartette (1) — Ü zur Vorlesung (1).

Dozent Dr. H. P. Reinecke: Einführung in die Raumakustik (1) — Guido von Arezzo, Micrologus (2) — Kolloquium für Fortgeschrittene.

Lehrbeauftragt. J. Jürgens: Kontrapunkt I (2) — Harmonielehre I (2) — Gehörbildung (2) — Chor der Universität (3) — Orchester der Universität (3).

Hannover. Technische Hochschule. Prof. Dr. H. Sievers: Franz Schubert und seine Zeit (1) — Musikalische Meisterwerke des 20. Jahrhunderts (1) — CM instr. (2) — Hochschulchor (durch L. Rutt) (2).

Heidelberg. Prof. Dr. R. Hammerstein: Die Romantik in der Musik (3) — Ober-S: Dichtung und Musik im italienischen Madrigal (2) — S: Ü zu Bachs Klaviermusik (2).

Prof. Dr. E. Jammers: Ü zur Neumen- und Choralnotenschrift (2) Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. S. Hermelink: Die Vertonung der Messe (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (2) — Chor, CM (Studentenorchester) (je 2).

Lehrbeauftragt. W. Seidel: Musikgeschichtliches Pros (2).

N. N.: Lehrkurs zur Harmonik des 19. Jahrhunderts (2).

Innsbruck. Prof. Dr. H. von Zingerle: Allgemeine Musikgeschichte VIII (Spätromantik) (4) — Musikinstrumente und Akustik (1) — Ü zur Musikgeschichte (2).

Lektor Oberstudienrat Prof. Dr. W. Schosland: Harmonielehre II (2) — Kontrapunkt II (2) — Generalbaß II (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule. Akad. Musikdirektor Dr. G. Nestler: Einführung in die Musik der Gegenwart (2) — Elektronische und Computermusik (1) — Musikstunde: Einführung und Aufführung von Werken alter und neuer Musik (2) — Akad. Orchester (2) — Akad. Chor (2).

Kiel. N. N.: Ober-S (2) — Ü zur Notationskunde: Instrumental-Notationen (durch Dr. W. Braun) (2).

Prof. Dr. A. A. Abert: Operngeschichte des 19. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2).

Prof. Dr. K. Gudewill: Das Streichquartett im Zeitalter der Wiener Klassik (2) — Ober-S: Norddeutsche Musik der Barockzeit (2) — Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (1) — Capella. Ü zur Aufführungspraxis älterer Vokalmusik mit Instrumenten (2).

Wissenschaftl. Rat Dr. W. Pfannkuch: Instrumentenkunde (2) — Ü zu Bruckners Symphonik (1) — Harmonielehre I (für Anfänger) (1) — Harmonielehre II (für Fortgeschrittene) (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Kammerchor) (1) — Kammermusikkreis (2 vierzehntägig).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Polyphonie des 15./16. Jahrhunderts (3) — Mittel-S: Oratorium (1) — Ober-S: Stilkritische Ü (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (1) — Offene Abende des CM (mit Dr. H. Druß) (2).

Prof. Dr. Marius Schneider: Symbolik der Musikinstrumente (1) — Die Musik Afrikas (2) — Ober-S: Ü zur Vergleichenden Musikwissenschaft (2).

Dozent Dr. K. W. Niemöller: Gattungen und Formen in der Musik des 17. Jahrhunderts (2) — Unter-S: J. S. Bach: Kantaten (2) — Ü: Mensuralnotation (1).

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

Lektor Dr. H. Druß: Besprechung musikalischer Werke nach Schallaufnahmen: Sinfonien von W. A. Mozart (1) — CM voc. (2) — Madrigalchor (2) — CM instr. (3) — Kammermusikzirkel (2) — Musizierkreis für alte Musik (2).

Lektor Prof. Dr. W. Stockmeier: Harmonielehre III (1) — Kontrapunkt II (1).

Lektor W. Hammerschlag: Kontrapunkt I (1) — Partiturspiel I (1).

Lektor R. Radermacher: Harmonielehre I (1) — Kontrapunkt III (1).

Leipzig. Prof. Dr. H. Bessler: Die Musik der antiken Kulturen und des frühen Mittelalters (3) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. H. Chr. Wolff: Der Einfluß des Orients auf die abendländische Musik (2). — Französische Musik der Gegenwart (2) — Ü zur Vorlesung (2).

Dr. H. Größ: CM voc. (2) — CM instr. (2).

E. Klemm: Notationskunde (2) — Einführung in die wissenschaftliche Arbeitsweise der Musikwissenschaft (2) — Einführung in die Musik der USA (2).

Dr. P. Rubardt: Geschichte und Systematik der Musikinstrumente (2).

Dr. P. Schmiedel: Naturwissenschaftliche Grundlagen der Musik II (1) — Elektroakustische Studioteknik Ü (1).

Dr. W. Schrammek: Volksliedkunde (2).

W. Wolf: Musik des 20. Jahrhunderts: Prokofiew, Schostakowitsch, Kochan (2) — Ü zur Vorlesung (1).

Mainz. Prof. Dr. H. Federhofer: Die Musik des Mittelalters (2) — Ober-S: Besprechungen der Arbeiten der Mitglieder (2) — Mittel-S: Ü zur Notationskunde (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Das deutsche Volkslied (1) — Das klassische Streichquartett (1) — CM voc. (Kleiner Chor) (2) — CM voc. (Großer Chor) (2) — CM instr. (Orchester) (2).

Dozent Dr. G. Massenkeil: Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts (2) — S: Messe, Oratorium und Motette im 17. Jahrhundert (2).

Prälat Prof. Dr. A. Gottron: Mittelrheinische Musikgeschichte im 16. bis 18. Jahrhundert (1) — Einführung in Quellen und Literatur der mittelrheinischen Musikgeschichte (1).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Walter: Harmonielehre II (1) — Kontrapunkt II (1) — Formenlehre (Sonatenform) (1) — Generalbaß (für Fortgeschrittene) (1).

Prof. Dr. G. P. Köllner: Die musikalischen und liturgischen Grundformen des katholischen Kultgesanges (1) — Die Gesangsformen der Messe (1) — Die Kirchenmusik nach dem 6. Kapitel der liturgischen Konstitution des 2. Vatikanischen Konzils (1).

Prof. Dr. Hellmann: Wesen, Formen und Aufgaben der Musik im Gottesdienst (1) — Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten. Form und Aussage (1) — Orgelmusik und Orgelspiel (Grundlagen des Orgelspiels; Orgelmusik im Gottesdienst, die Orgelimprovisation; das künstlerische Orgelspiel) Ü (2).

Marburg. Prof. Dr. H. Hüschen: Das Zeitalter Palestrinas und Lassos (2) — Besprechung musikwissenschaftlicher Arbeiten (Doktoranden-Kolloquium) (1) — S: Impressionismus und Expressionismus in der Musik (2).

Prof. Dr. H. Engel: Die Sinfonie nach Beethoven (Studium generale) (vierzehntägig 2) — Vorführung und Betrachtung ausgewählter Werke zum Kolleg (2) — W. A. Mozart (1) — S: Mozart und seine Zeit (1).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Heussner: Der neue Stil in der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts (Joh. Seb. Bach bis Joseph Haydn) (2) — S: Johann Mattheson als Musikschriststeller (1).

München. Prof. Dr. Thr. H. Georgiades: Einführung in die Geschichte der Musik: die Musik, die Sprache, die Künste (3) — Haupt-S: Ü zur Geschichte der musikalischen Edition (2) — Kolloquium für Doktoranden (1) — Instr. Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. H. Schmid: Ü: Gluck (2).

Lehrbeauftragt. Dr. M. Pfaff: Ü: Tropus und Sequenz (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Schlötterer: Satzlehre der mittelalterlichen Mehrstimmigkeit (2) — Palestrinasatz (2) — Vokales Ensemble (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Traimer: Partiturspiel (2) — Generalbaß für Anfänger (2).

Lehrbeauftragt. Dr. Th. Göllner: Ü für Anfänger (2) — Aufführungsversuche: Orgel- und Klaviermusik bis zur Entstehung des Generalbasses (2) — Das deutsche Tenorlied des 15. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. W. Osthoff: Ü zur weltlichen Musik des 16. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. E. Waeltner: Ü zu den Symphonien Gustav Mahlers (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Bockholdt: Ü: Die Musik der Romantik und J. S. Bach (2).

Lehrbeauftragt. K. Haselhorst: Lehrkurs: Ausgewählte Werke des 15. bis 17. Jahrhunderts in instrumentaler Praxis (2).

Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. F. Karlinger: Geschichte der Musik von 1700 bis 1750 (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Darstellung ausgewählter Instrumentalwerke der Romantik (1) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (mit Assistent) (2) — Kolloquium für Doktoranden (2 vierzehntägig).

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Richard Wagner (2) — Haupt-S: Ü zur Geschichte der Passion (2).

Professor Dr. G. Croll: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (2) — Ober-S: „Türkenopern“ bei Gluck, Haydn und Mozart (2).

Lektor Dr. R. Reuter: Geschichte der Musiktheorie (Übersicht) (1) — Mittelalterliche Quellen zur Musiktheorie (2) — Bestimmungs-Ü (1) — Einführung in die Harmonielehre (1) — Ü im zweistimmigen Satz (1) — CM instr. (2) — CM voc. (Universitätschor) (2) — Das Musikkolleg, Kammermusikabende mit Einführungen (vierzehntägig).

Rostock. Prof. Dr. R. Eller: Musikgeschichte der Antike und des Mittelalters (2) — Musikgeschichte von 1600 bis 1750 (2) — Repetitorium zu Fragen der Musikgeschichte (1) — Instrumentenkunde (1) — S: Mozarts Opere (2) — S: Chopins Persönlichkeit und Schaffen (2).

Saarbrücken. Prof. Dr. W. Wiora: Grundriß der Musikgeschichte I (2) — Haupt-S: Josquin des Prés (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2) — Ober-S: Entwicklung und Wandlung musikalischer Gattungen (2).

Prof. Dr. W. Salmen: Die Musik der asiatischen Hochkulturen (1) — S: Das Spätwerk Beethovens (2).

Dozent Dr. E. Apfel: Grundformen der europäisch-abendländischen Mehrstimmigkeit (1) — S: Ü zur Vorlesung (1).

Univ.-Musikdirektor Dr. W. Müller-Blattau: Musiklehre für Anfänger und Fortgeschrittene (je 1) — CM voc., CM instr. (je 2) — Akad. Orchester (2) — Unterweisung im Gebrauch historischer Blasinstrumente (2).

Stuttgart. Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. A. Feil: Musik als Geschichte: Das Generalbaßzeitalter (2) — Ü im Anschluß an die Vorlesung (1).

Prof. Dr. H. Matzke: Die großen Leistungen des abendländischen Musikinstrumentenbaues und ihr musikalischer Umkreis (2).

Tübingen. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Geschichte der älteren Instrumentalmusik (2) — Anleitung zum musikalischen Hören (1) — S: Ü zu Claudio Monteverdis Madrigalen (2).

Wissenschaftl. Rat Dozent Dr. B. Meier: Pros: Lektüre mittelalterlicher Theoretiker (2) — Kolloquium gregoriano-polyphonicum (2) — Harmonielehre I (2) — Kontrapunkt I (1).

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

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

Wien. Prof. Dr. E. Schenk: Ludwig van Beethoven III (4) — Pros (2) — Haupt-S (2).

Prof. Dr. W. Graf: Einführung in die Musik der außereuropäischen Hochkulturen VI (2) — Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft IV (2) — Die außereuropäischen Musikinstrumente II (Verbreitung und Geschichte) (2) — Musikethnologische Ü (2).

Prof. Dr. L. Nowak: Formen der weltlichen Musik um 1500 (2).

Dozent Dr. F. Zagiba: P. I. Tschaikowskij II (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Schnürl: Paläographie der Musik III (Mensuralnotation II) (2) — Paläographie der Musik IV (Tabulaturen) (2).

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

Lehrbeauftragt. Dr. H. Knaus: Einführung in die Musikwissenschaftliche Arbeitstechnik (4).

Lektor F. Schleiffelder: Harmonielehre II (4) — Kontrapunkt II (4).

Lektor K. Lerperger: Harmonielehre IV (1) — Kontrapunkt IV (1) Formenlehre II (1).

Würzburg. Prof. Dr. G. Reichert: Musikalische Struktur und Form und deren Voraussetzungen (2) — Oratorien und Messen von Joseph Haydn (1) — Musikalische Quellen- und Bücherkunde (1) — Ober-S: Die Instrumentalmusik von 1600 bis 1750 (2) — Pros: Lektüre musiktheoretischer Schriften des 18. Jahrhunderts (mit Assistent) (2).

Professor Dr. H. Beck: Die Anfänge der Mehrstimmigkeit (2) — CM voc. (2) — CM instr. (2).

Dr. M. Just: Einführung in den musikalischen Satz (1).

Zürich. Prof. Dr. K. von Fischer: Die Anfänge der Oper und des konzertierenden Stils (1) — Klang- und Harmoniestil im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert (1) — Pros: Die Notation der einstimmigen und frühesten mehrstimmigen Musik des Mittelalters (2) — Ü zum monodischen und konzertanten Stil (2) — Kolloquium für Doktoranden (1).

Prof. Dr. H. Conradin: Geschichte der Musikästhetik II (1).

Privatdozent Dr. H. Oesch: Außereuropäische Musikinstrumente (1) — Ü zu dieser Vorlesung (1).

Musikdirektor E. Hess: Musik des 18. Jahrhunderts (1).

Musikdirektor P. Müller: Harmonielehre (2).

lic. phil. R. Häusler: CM: Musik des 17. Jahrhunderts (1).

BESPRECHUNGEN

In memoriam Jacques Handschin, ediderunt H. Anglès, G. Birkner u. a. Argentorati: Heitz 1962. 200 S.

Sieben Jahre nach dem Tode Handschins erschien dieser Gedenkband, weniger um die Erinnerung an einen vorbildlichen Gelehrten unserer Wissenschaft wach zu halten (das tun die Schriften Handschins selber, deren Verzeichnis mit 357 Nummern den ersten Beitrag dieses Gedenkbandes bildet), sondern um den Dank der Beiträger auszudrücken, — und Danken ist immer lobenswert, vor allem, wenn es durch so ausgezeichnete Artikel erfolgt wie hier. Selbstverständlich ist es dem Rezensenten unmöglich, in extenso und gleichmäßig zu ihnen Stellung zu nehmen. Es möge genügen, die Interessierten auf die Probleme aufmerksam zu machen.

Mit dem „Jubilare“ als einer besonderen Art der Musik befassen sich C. A. Moberg: *Kühreihen, Lobetanz und Galder* und W. Wiora: *Jubilare sine verbis*. Moberg geht vom konkreten Stoffe aus, Wiora zunächst von den Berichten der alten Autoren. Die Ergebnisse kommen weitgehend, doch nicht restlos zusammen. Als Kern der Kühreihen ergibt sich nicht ein Lockruf, sondern ein altheidnischer Zaubergesang, vor allem in den melismatischen Außenteilen, während der textliche Innenteil anscheinend zu einer Aufzählung der Tiere verharmlost worden ist. — Aus den Quellen ergibt sich, daß „Jubilare“ nicht bloß als Gefühlsausbruch (und nicht bloß der Freude) zu verstehen ist, sondern auch als Zaubergesang (als ein Sichelgütend-Machen in der [bedrohlichen] Umwelt?). Der Jubilus, in hoher Tonlage ertönend, roh (= bäuerlich, aus der Vorzeit stammend) in „regelloser Rhythmik“ oder Architektur hingezogen, textlos (vgl. aber den Kühreihen und die Zauberseite überhaupt, die doch nach Worten verlangt) nimmt gewissermaßen eine Zwischenstellung ein zwischen vokaler und instrumentaler Musik. Bei der Frage, welchen Anteil das heimisch-pagane „Jubilare“ an der Entstehung des liturgischen Jubilus hat, möchte der Rezensent vorsichtiger sein als Wiora. Einesteils steht fest, daß die Form als solche aus dem Osten stammt; anderenteils wird man beim „Jubilare“ wohl zu unterscheiden haben zwischen mediterranem, orientalischem und transalpinem „Jubilare“ und von diesem Unterschied aus die Frage für die

einzelnen Gesänge und Zeiten verschieden beantworten.

H. Husmann setzt in seinem Beitrag: *Die Sequenz Duo tres* seine sehr beachtlichen, aber doch gelegentlich zum Widerspruch aufreizenden Sequenz- und Alleluia-Studien fort. Hier versucht er, mit der Zahl der Töne das Aufbauprinzip duo-tres zu fassen. Im Wege steht, daß keine exakte Edition der Sequenz vorliegt. Zweifellos aber haben nicht alle Versiculi der Sequenz 8 oder $n \times 8$ Töne. Der Verfasser behilft sich, indem er die Schlüsse der Melodieabschnitte bald auf eine ursprüngliche Form von zwei Tönen reduziert, bald aber dreitönig beläßt. Es handelt sich aber um eine feststehende Formel *FGG (cdd)*. So bleibt nur, daß die Versiculi bald zwei-, bald dreiteilig sind.

G. M. Beyssac berichtet in einer liturgisch-textlichen Arbeit über die *Versus ad Christe* der Prim in der katalanisch-aquitainischen Tradition.

L. Schrade (*The cycle of the Ordinarium missae*) stellt anhand einer weiteren Quelle zum Problem der Entstehung des Zyklus fest, daß eine Verteilung der Ordinariumsgesänge auf die Feste — wie im heutigen Graduale-Kyriale — statt einer Gruppierung nach Textarten schon im 13. Jahrhundert einsetzt. Der Rezensent fühlt sich dabei an die einheitliche Komposition von Festoffizien (Reimoffizien) erinnert, die ihren Höhepunkt im gleichen Jahrhundert erlebt.

Sehr willkommen ist der Beitrag von B. Di Salvo über *Le antiche raccolte musicali bizantine*. Der Verfasser bringt eine Übersicht über die Gesangsarten der byzantinischen Liturgie: 1. die hagiopolitanischen, d. h. liturgischen Gesänge und zwar a) das Genus ekfonetikon (= recitativum), b) sticherarikon (= antiphonale oder hymnicum), c) asmatikon (= popolare), d) psaltikon (= responsoriale der Lateiner) sowie 2. die Asmata = freie Kompositionen. Die Sammlungen entsprechen dieser Gliederung. Man kann unterscheiden: a) Evangelium, Apostolos, Prophetologion usw.; b) Sticheraria für die Stichera und die Heirmologia für die Heirmoi der Kanones; c) Asmatika für Volksgesänge wie das Trisagion, d) Psaltika (Alleluaria, Kontakaria), und schließlich e) die Asmata für die Solisten (z. B. das Cherubikon). Diese Notierung

nach Gesangsarten bleibt in Kraft bis zum 13. Jahrhundert; dann tritt Vermischung ein.

G. Birkner berichtet über die *Notre Dame-Cantoren und -Succentoren vom Ende des 10. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*. Es ergibt sich anhand der sorgfältigen Listen: die Cantores sind Verwaltungsbeamte des Capitels, der zweite Mann des Capitels nach dem Dekan. Die Succentores sind gleichfalls Verwaltungsbeamte, denen aber vorzugsweise die Musik anvertraut ist. Die großen Musiker der Notre Dame-Schule Leonin und Perotin haben wir daher allenfalls unter den Succentores, aber in erster Linie unter den Magistri puerorum zu suchen. Perotin könnte vielleicht mit dem Succentor Petrus identisch sein (Petrus minor = Perotinus); das hielt bereits Handschin „nicht für unmöglich“. Für Leoninus kommt außer einem Totenbucheintrag „Magister Leoninus“ noch ein mehrfach erwähnter „Henricus Leonellus laicus canonicus professor“ von St. Victor in Frage, der vom Pariser Bischof Wohnungen erhielt oder solche in unmittelbarer Nähe von Notre Dame oder im Musikerviertel der Stadt (apud Thermas, im vicus Harpsiae) zufolge Urkunden zwischen 1169 und 1187 besaß.

A. Hughes bringt in seiner *Topography of English Mediaeval Polyphony* eine Karte und eine Tabelle der englischen Quellen zur mehrstimmigen Musik und damit einen Überblick über die Pflege der Mehrstimmigkeit in England. Die Quellen sind in drei Gruppen gegliedert: a) bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts = ars antiqua, dann b) die zur Ars nova und schließlich c) die Quellen für die Zeit Dunstables.

Bei J. Chailleys *Fragments d'un nouveau manuscrit d'Ars antiqua à Châlons-sur-Marne* handelt es sich um zwei Bogen eines vielleicht umfangreichen Werkes wohl aus Marchiennes (D. Hourlier folgert dies aus liturgischen Gründen), geschrieben in den Jahren etwa zwischen 1224 und 1250. Es handelt sich um einstimmige Prosen, ein- bis dreistimmige Conductus und dreistimmige Motetten. Mehrere Motetten-Copulae waren unbekannt. Die Beschreibung der einzelnen Gesänge ist eingehend und sorgfältig.

G. Reichert, dessen Bemühungen um die Strukturprobleme der ältesten Sequenz, d. h. um die Beziehungen zwischen Text und Melodik bei ihr noch in guter Erinnerung sind, untersucht hier in ähnlicher Methodik

die *Wechselbeziehungen zwischen musikalischer und textlicher Struktur in der Motette des 13. Jahrhunderts*. Er zeigt den Strukturwandel von der „Tropus-Motette“ zur Klauselmotette, zur freien Motette, Doppelmotette, „Strophenmotette“ anhand der Beachtung der Coloresgrenzen. In der Tropusmotette wird die Oberstimme vom Colorwechsel des c. f. beherrscht; die Musik bestimmt den Aufbau des Textes. In der Klauselmotette beginnt man, die Colorgrenze zu überbrücken; Musik und Text bemühen sich also gemeinsam um den Aufbau des Werkes. Dann werden die Unterglieder beachtet oder überbrückt; bisweilen wendet man ein „quarithmetisches“ Verfahren an, um Versgebäude und Colorfolge einander anzugleichen. Die Beachtung der Abschnitte bedeutet dabei einen Ansatz für die Entwicklung der Isorhythmik oder Isoperiodik. Eine Vielfalt der strukturellen Beziehungen zwischen Text und Musik in der Motette des 13. Jahrhunderts wird durch diesen Beitrag sichtbar.

E. Gerson-Kiwi schreibt *Sulla genesi delle canzoni popolari nel 500*. Sie stellt dem Florentiner Zentrum, dessen Canzoni eine burgundisch-flämische Grundlage besitzen, ein zweites Zentrum in Mantua gegenüber, das italienisch-volkstümlicher, dem ballo stark verbunden ist und dessen Baßstimme „vero basso nel senso moderno in quanto esso accompagna la cantilena“ ist.

Ch. van den Borren erörtert die *Musique expérimentale à travers les âges* als Parallele zu den Experimenten der modernen Musik, wobei freilich die Art des Experimentes (etwa aufgrund theoretischer Erwägungen?) nicht immer gleich bleibt.

Den Abschluß des Gedenkbandes bildet die Frage von F. Brenn nach der *Möglichkeit und Aufgabe der Musikpsychologie*. Sie wird hinsichtlich der Möglichkeit fast mehr verneint als bejaht. Der Rezensent stößt sich an einer Einzelheit, daß nämlich die Räumlichkeit zur wesenseigenen Qualität der Musik gehöre und nicht durch Assoziationen aus dem Optischen und Haptischen hereingetragen und bedingt sei. Dieser Satz wird „mit größter Bestimmtheit“ als Ergebnis von angestellten Versuchen ausgesprochen; Versuchen anscheinend mit Musikhörern, die an abendländische Musik gewöhnt sind — und beim Hören von abendländischer Musik. Es scheint mir, daß die Trennung von Musiktheorie und -psychologie bei solchen Versuchen noch nicht grund-

sätzlich genug gemacht wird. Doch bleibt der Artikel sehr erwägenswert.

Ewald Jammers, Heidelberg

Ernst Emsheimer: *Studia ethnomusicologica eurasiatica*. Stockholm 1964. 107 S. (Musikhistoriska Museets Skrifter. 1).

Diese Sammlung von 10 Aufsätzen erschien zum 60. Geburtstag Emsheimers, was zwar nicht im Titel des Buches, wohl aber im Geleitwort von Carl-Allan Moberg ausgesprochen wird. Den Fachkollegen werden diese sämtlich bereits vorher publizierten Aufsätze bekannt sein; dennoch wird man eine solche geschlossene Form des Nachdrucks begrüßen, denn zumindest die älteren Arbeiten aus der Zeitschrift *Ethnos* werden für die meisten Interessenten schwer erreichbar sein.

Alle Aufsätze befassen sich mit Themen aus Skandinavien und dem nördlichen und zentralen Asien. Den Beginn macht eine Studie über die Maultrommeln in Sibirien und Zentralasien von 1941, die nicht nur das Instrument und seine Spieltechnik, sondern auch seine hier noch deutlich feststellbare Funktion als Mittel der Magie und Wahrsagekunst behandelt. Hier ist die Maultrommel noch Schamaneninstrument, doch wird sie heute auch bei den Mongolen bereits durch die Schamanentrommel abgelöst, der Emsheimer drei Aufsätze widmet. Von diesen ist der über die ideologischen Grundlagen der lappischen Zaubertrommel von 1944, eine der besten Arbeiten dieses Bandes, eine gründliche Untersuchung der magischen Rolle dieses Instruments an Hand vieler, dem Musikethnologen meist nicht bekannter und schwer zugänglicher Quellen. Die Beziehungen zwischen Schamanentrommel und Trommelbaum behandelt der nächste Aufsatz aus *Ethnos* 1946, eine primitive Schalmei der Lappen wird im folgenden Jahrgang vorgestellt und die Parallele zwischen einem lappischen und einem sibirischen Trommeltyp im nächsten 1948. Es folgt der Vortrag in Lüneburg 1950 über die lappischen Kultlieder, der MGG-Artikel *Lappische Musik*, ein interessanter Bericht über kirgisische und kasakische Rhapsoden 1956, der MGG-Artikel *Mongolische Musik* und schließlich die Analyse einer in Danzig gefundenen Streichleier des 13. Jahrhunderts. Da dies der erste Fund eines relativ gut erhaltenen Saiteninstrumentes aus dem Mittelalter in Europa ist, verdient er größtes

Interesse. Er ist dem Musikwissenschaftler im Westen bisher nur durch die Abbildung einer falschen Rekonstruktion in *Grove's Dictionary* bekannt, denn die polnischen Veröffentlichungen sind hier kaum erhältlich. Emsheimers gründliche Untersuchung stellt das Instrument in eine Reihe mit den fenno-skandinavischen Saiteninstrumenten vom Typ der Streichleier und der Kantele.

Fritz Bose, Berlin

Musicus-Magister. Festgabe für Theobald Schrems zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Hrsg. von Georg Paul Köllner. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet 1963. XXXII und 228 S.

Der im November 1963 plötzlich verstorbene Regensburger Domkapellmeister, Dr. Theobald Schrems, wurde noch einige Monate vor seinem Tode von seinen Freunden und Schülern mit einer Festschrift geehrt, die als eine laudatio nicht nur für den Jubilar selbst, sondern gleichzeitig für die gesamte Regensburger Schule verstanden sein will. Der Ehrentitel *Musicus-Magister*, der die enge Verbindung von Kirche, Schule und Musik als Programm versinnbildlichen soll, umschreibt zugleich das im Dienste der Kirche geleistete Lebenswerk des Regensburger Schul- und Musikerziehers. Die verschiedenen Beiträge der Festgabe, fast ausschließlich natürlich „pro domo“ geschrieben, vermitteln ein vorzüglich abgerundetes Bild von der geistigen und musikalischen Zielsetzung, der Entwicklung und Auswirkung der sogenannten Regensburger Tradition. August Scharnagl bringt Berichtigungen und Ergänzungen zur Geschichte des Regensburger Domchores; Joseph Thamm schreibt über das Regensburger Musikgymnasium, als Schlußstein der von C. Proske eingeleiteten und von F. X. Haberl und C. Thiel fortgeführten Reformbestrebungen. Einen Einblick in die Regensburger musikpädagogische Arbeit und das Wirken Th. Schrems' gewähren die Aufsätze von Otto Jochum und Hans Schrems. Johannes Hafner beleuchtet den Münchner Ausgangspunkt der kirchenmusikalischen Reform, während Georg Paul Köllner über den Mainzer Domchor, als eine Pflanzstätte der Regensburger Tradition, berichtet.

Der Hauptteil des Buches umfaßt systematische Aufsätze, welche die *musica sacra* aus theologischer, musikwissenschaftlicher

und philosophisch-ästhetischer Sicht umschreiben. Richard Schömiß stellt einige Erwägungen über das Wesen des christlichen Kultgesanges an, als ein Beitrag zu einer bis heute noch ausstehenden theologischen Gesamtschau dieses Fragenkomplexes. P. Urbanus Bomm verteidigt die *Editio Vaticana* gegen ihre Kritiker, insbesondere aus dem wissenschaftlichen Lager, indem er klar herausstellt, daß der „Sinn dieses Buches... nicht die rein historische Restaurierung des alten Choralen“, sondern „seine praktische Anwendung auf die Bedürfnisse der gegenwärtigen Liturgie“ sei (S. 69). Carl Winter untersucht die Beziehungen zwischen Musik, Kult und Kultur, leider aus einer etwas allzu engen, den vielfältigen Erscheinungsformen der Musik und Musikausübung nicht ganz gerecht werdenden Sicht heraus.

Von eigentlichem musikwissenschaftlichem Interesse sind die Beiträge von Ferdinand Haberl, Karl Gustav Fellerer und Higinio Anglés. Haberl gibt eine eingehende Analyse der musikalischen Struktur der Gradualien des dritten Modus, anhand der beiden Typen „*Exsurge, Domine, fer opem nobis*“ (Dienstag nach dem 4. Fastensonntag) und „*Exsurge, Domine, non praevaleat homo*“ (3. Fastensonntag). Mit der zweifachen Verbindung zwischen katholischer Kirchenmusik und Musikforschung (die Kirchenmusik und das Kirchenmusikleben als Objekt und als praktisches Anwendungsgebiet der Forschung) befaßt sich der Aufsatz von K. G. Fellerer. Ausgehend von dem seit Beginn der abendländischen Mehrstimmigkeit zu verschiedenen Zeiten akuten Problem der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit der Kirchenmusik der Vergangenheit, gibt Fellerer besonders wertvolle Anregungen, wenn er den bis heute weit unterschätzten Wert der religions- und musiksoziologischen wie -psychologischen Fakten für die Beurteilung der Kirchenmusik der Vergangenheit und Gegenwart hervorhebt. Er weist damit der systematischen und vergleichenden Musikwissenschaft (musikalische Akustik für Klang- und Raumprobleme, ethnologische Musikforschung für die Kirchenmusik in den Missionsländern) einen neuen interessanten Aufgabenbereich zu. Die Studie von Anglés schließlich ist dem repräsentativsten spanischen Meister der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, Cristóbal de Morales, gewidmet, über dessen kompositorisches Werk wir zwar einige sehr gute Einzelstudien (ins-

besondere von Anglés und R. Stevenson), jedoch noch immer keine umfassende Monographie besitzen. Anglés' Ausführungen konzentrieren sich diesmal auf den sakralen und darüber hinaus auf den spezifisch spanischen Charakter der Kirchenmusik von Morales, der auch in dieser Hinsicht als direkter Vorläufer der beiden anderen großen spanischen Meister des 16. Jahrhunderts, F. Guerrero und T. L. de Victoria, anzusehen ist. Unter Hinweis auf die beiden Widmungen des *Missarum Liber Primus* und *Secundus* (beide 1544) an Cosimo de Medici bzw. Papst Paul III. betont Anglés die geistig isolierte Stellung des Morales in Rom. Denn im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen zeigte dieser Meister „wenig Interesse für die Komposition profaner Musik“ (S. 122), bezog deutlich Stellung gegen das Überhandnehmen der weltlichen Musik und des weltlichen Elements innerhalb der geistlichen Musik und war „als Künstler und Komponist in erster Linie Priester“. Seine Arbeiten „atmen bereits den Geist der liturgisch-musikalischen Reform des Tridentinums“. (S. 115).

Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Vademecum deutscher Lehr- und Forschungsstätten (VDLF). Überarbeitete Ausgabe 1964, hrsg. vom Stifterverband für die deutsche Wissenschaft. Essen: (Gemeinnützige Verwaltungsgesellschaft für Wissenschaftspflege m. b. H., Verlagsabteilung 1964). XIX, 432 S.

Das hier anzuzeigende, schon seit seiner ersten Auflage bewährte *Vademecum* hält mehr, als sein Titel verspricht. Es verzeichnet nicht nur Lehr- und Forschungsstätten der Bundesrepublik und Westdeutschlands, d. h. die Wissenschaftlichen Akademien mit ihren Kommissionen und die Universitäten und Hochschulen mit ihren Instituten, sondern gibt auch einen Überblick über staatliche Spitzeninstitutionen, Organe der Selbstverwaltung und Selbsthilfe. Die vollzählig aufgenommenen Institute der Universitäten und Hochschulen sind mit Adressen, Telefonnummern, Personalangaben und zum Teil auch mit Hinweisen auf spezielle Aufgabenbereiche und Forschungsschwerpunkte verzeichnet. Besonders nützlich sind Listen der wichtigsten Archive, öffentlichen Bibliotheken, Dokumentationsstellen und Museen und der wissenschaftlichen Gesellschaften, Verbände und Vereinigungen, informativ die

Übersichten über Auszeichnungen und Preise und akademische Berufe. Für die rund 1 200 (!) wissenschaftlichen Zeitschriften in der Bundesrepublik und Westberlin wird auf das *Verzeichnis der deutschen wissenschaftlichen Zeitschriften* verwiesen. Namens-, Orts- und Sachregister erschließen die Unmenge von Informationen des Bandes vorbildlich. Die Abkürzungsliste der Institutionen ist notwendigerweise nicht erschöpfend, enthält aber so schöne Bildungen wie GFZfP (*Gesellschaft zur Förderung zerstörungsfreier Prüfverfahren*). Einige Wünsche seien für spätere Auflagen angemeldet: Unter den musikwissenschaftlichen Institutionen sollten die Forschungsinstitute Berlin und Regensburg genannt werden; Hinweise auf die musikwissenschaftliche Arbeitsstelle im Deutschen Historischen Institut Rom und auf die J. G. Herder-Forschungsstelle für Musikgeschichte in Kiel wären nützlich. Die selbständigen Theaterwissenschaftlichen Institute der Universitäten Berlin, Kiel, Köln und München, die jetzt — sicherlich nicht zu ihrer Freude — unter Musikwissenschaft subsumiert sind, sollten eine eigene Rubrik erhalten. Die Ergänzung von Postleitzahlen bei den Adressenangaben würde die praktische Brauchbarkeit des Bandes als einer ausgezeichneten Arbeitshilfe und hervorragenden Quelle für schnelle und genaue Information noch erhöhen.

Ludwig Finscher, Kiel

Alexander Weinmann: Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella. Wien: Universal Edition (1962). 135 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 7).

Über die Musikalien-Produktion des Verlegers und Notenstechers Huberty ist die Forschung auf Grund der umfangreichen Publikation von Cari Johansson (*French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*, Stockholm 1955) authentisch informiert. Trotz dieser Arbeit hat Alexander Weinmann sich der Mühe unterzogen, die Titel der Pariser Produktion nochmals zusammenzustellen und die wenigen Titel der Wiener Produktion hinzuzufügen. Die stilistisch und formal wenig geglückte Einleitung soll den Leser über Leben und Werk des Verlegers informieren, für dessen Wiener Zeit neue Fakten vor allem den Wiener Verlassenschaftsakten entnommen werden konnten. Läßt sich der

Vertrieb der Pariser Verlagswerke in Wien bereits seit 1770 (Anzeige im Wiener Diarium) feststellen, so sind die ersten Wiener Drucke nach dem augenblicklichen Forschungsstand im Juni 1777 veröffentlicht worden, also über ein Jahr früher als das erste Verlagswerk der Firma Artaria (sechs Trios von Bonaga), welcher bisher die Einführung des Notenstichs in Wien zugeschrieben wurde. Mit Recht weist der Verf. auf notwendige weitere Untersuchungen über den Stecher des ersten Artaria-Verlagswerkes hin, was u. U. zu neuen Aufschlüssen über einen etwaigen Konkurrenten Hubertys führen könnte.

Die Anlage der Listen für Huberty erfolgte weitgehend unter Zugrundelegung der Arbeit von Johansson. Berücksichtigt wurden erfreulich viele Gesichtspunkte. Man findet nicht nur eine Aufzählung der Pariser Werke nach den erhaltenen „Catalogues“ mit Hinweisen auf Ankündigungen im Wiener Diarium, sondern auch den Nachweis der erhaltenen Drucke mit Fundort-Angaben. Kurze Listen der Wiener Verlagswerke, der von Huberty für andere Wiener Verleger gestochenen Ausgaben sowie der Abdruck des Wiener *Catalogus* von Huberty erschließen ein umfassendes Material.

Für Christoph Torricella, dessen verlegerische Arbeit mit Huberty eng verbunden war, bietet der Verf. Listen über erhaltene und angekündigte Drucke, über in der Wiener Zeitung nicht angekündigte Verlagswerke, eine höchst aufschlußreiche Übersicht über die bei der Versteigerung 1786 angebotenen und von Artaria erworbenen Stichplatten sowie einige Anzeigen aus verschiedenen Zeitschriften.

Für die Dokumentation zur Geschichte der Wiener Verlage ist die Arbeit von Nutzen. Sind die Angaben in den Originalkatalogen der Verleger des späten 18. Jahrhunderts auch oft ziemlich unpräzise und bedürfen sie auch stets der Überprüfung, so bedeuten sie dennoch eine wertvolle Hilfe für die Erforschung der Werküberlieferung.

Richard Schaal, München

Claudio Sartori: Assisi. La Cappella della Basilica di S. Francesco. I. Catalogo del Fondo Musicale nella Biblioteca Comunale di Assisi. Mailand: Istituto Editoriale Italiano 1962. 449 S.

Die Geschichte der Kapelle der Basilika von S. Francesco in Assisi ist bisher noch

weitgehend unbekannt. Zwar begegnet man gelegentlich den Namen einiger ihrer Kapellmeister (Francesco Maria Benedetti, Giuseppe Paolucci, Agostino Ricci und Antonio Maria Amone z. B.), doch bleibt das Bild farblos. Wir haben weder eine Vorstellung von ihrer Zusammensetzung noch von ihrem Repertoire. Einen ersten Zugang zu diesem letzteren gibt uns der hier vorliegende Katalog der Musiksammlung der Biblioteca Comunale in Assisi. Zwar gehört dieser auch die Sammlung Cesare Minciottis (1834 bis 1922) an, doch bildet ihren wesentlichen Kern — das geht aus P. Giuseppe Zaccarias wertvollem Vorwort zu diesem Band deutlich hervor — das Kapellarchiv, das nach bedeutenden Verlusten (insbesondere während der napoleonischen Zeit) aufgrund der Säkularisierungsgesetze von 1860 und 1866 der städtischen Bibliothek angegliedert worden ist.

Der Katalog folgt der Gliederung der Sammlung in Drucke (*Musiche a Stampa*, Teil 1), Musiktheorie (*Letteratura Musicale*, Teil 2) und Handschriften (*Musiche Manoscritte*), letztere wiederum unterteilt in solche mit bekanntem Autor (Teil 3) und Sammlungen anonymer Kompositionen, zu denen auch Graduale und Antiphonare gezählt werden (Teil 4). Innerhalb der einzelnen Gruppen werden Autoren bzw. Titel in alphabetischer Folge genannt. Ein Namensregister verweist abschließend auf eventuelle Querverbindungen in den einzelnen Gruppen und auf den Inhalt von Sammeldrucken und Sammelhandschriften.

Das Schwergewicht der Sammlung — der Drucke wie der Handschriften — liegt bei Meistern des späten 17., des 18. und des frühen 19. Jahrhunderts, doch begegnen auch Handschriften und Drucke aus früherer Zeit. Unter letzteren finden sich zahlreiche Drucke Petruccis, das einzige bekannte Exemplar der *Ecclesiasticarum Cantionum* A. Gabriellis (Lib. I., 1576) und schließlich wohl die vollständigste bekannte Sammlung von Drucken G. Asolas.

Zum zweiten Teil des Katalogs wäre lediglich darauf hinzuweisen, daß es sich bei dem Titel *Battuta musicale* (Signatur Lett. N. 35, S. 132) um ein unvollständiges Exemplar von Don Agostino Pisas *Battuta della musica dichiarata*, Rom, Bartolomeo Zannetti 1611 (2., erweiterte Auflage) handelt.

Unter den Handschriften ragt der von A. Seay (*Le Ms. 695 de la Bibliothèque Com-*

munale d'Assise, *Revue de Musicologie* 39, 1957, S. 10—35) beschriebene Cod. 695 (*Antifonario e Graduale*) hervor. Dieser Kodex französischer Provenienz enthält neben einstimmigen Ordinariums- und Propriumsge-sängen (insbesondere Tropen und Sequenzen) auch sechs polyphone Kompositionen (ein dreistimmiges Kyrie, zwei zweistimmige Agnus Dei und drei zweistimmige Sequenzen) und gibt möglicherweise einen ersten Hinweis auf die Pflege mehrstimmiger Musizierpraxis im dreizehnten Jahrhundert auch in Umbrien. Von Bedeutung ist weiterhin die umfangreiche Sammlung von Kompositionen Costanzo Portas, darunter der wahrscheinlich größtenteils autographe Cod. Mss. N. 3. Den Grundstock des Kapellarchivs jedoch bilden reiche z. T. autographe Sammlungen von Meistern, die oft in direkter Beziehung zur Kapelle gestanden haben, insbesondere von Antonio Maria Amone, Francesco Maria Benedetti, Antonio Maria Costantini, Giovanni Battista Martini (Beziehungen zu Assisi ergaben sich wahrscheinlich über Martinis Schüler Paolucci), Vincenzo Monteverde, Celestino Orsi, Giuseppe Paolucci, Agostino Ricci, Nicola Antonio Zingarelli und Francesco Maria Zuccari. Hier ist es freilich bedauerlich, daß es offenbar nicht möglich gewesen ist, den alten Fundus der Kapelle von der Sammlung Minciotti zu trennen. Der Repertoirecharakter des Katalogs verliert dadurch leider sehr an Deutlichkeit.

Der besondere Wert des Bandes hingegen — auch im Vergleich zu dem Katalog Francesco Pennacchis (*Catalogo delle Opere Musicali — Città di Assisi*, Bollettino dell'Associazione dei Musicologi Italiani, 1921, Serie XI), der freilich nur die Druckwerke beschreibt — liegt in den ausführlichen Inhaltsangaben, bei den Drucken außerdem im Nachweis weiterer Fundorte und im Abdruck wichtiger Vorreden und Widmungen (etwa in Antegnatis Widmung seiner *Salmi a otto voci*, Venedig 1592). Wir dürfen daher dem Verfasser wie dem Verlag dankbar sein für diesen wichtigen Beitrag zur Kenntnis einer bedeutenden mittelitalienischen Kapelle und ihres Archives.

Walther Dürr, Tübingen

Musiche italiane rare e vive da Giovanni Gabrieli a Giuseppe Verdi. A cura di Adolfo Damerini e Gino Roncaglia. Siena: Accademia Musicale Chigiana 1962. 317 S.

Unter den letzten Veröffentlichungen der Accademia Musicale Chigiana ist dieser aus Anlaß der Siener Festwoche vom Juli 1962 edierte Band zweifelsohne der umfangreichste geworden. Daß er hinsichtlich der Gewichte Verteilung etwas uneinheitlich ausgefallen ist, darf man den beiden Herausgebern nicht zum Vorwurf machen; der in Menge vorhandene Stoff sollte eben möglichst vollständig zum Druck gelangen. Der in dieser Aufsatzsammlung behandelte Zeitraum ist durch die Namen Gabrieli und Verdi deutlich umgrenzt; wesentliches Fazit aber ist die bemerkenswerte Tatsache, daß die stärkste wissenschaftliche Erhellung gerade einigen italienischen Kleinmeistern zuteil wird, die bisher in den allgemeinen Nachschlagewerken (Eitner, Schmidl) bloß kursorische Artikel erhalten hatten. Mario Fabbri, einer der jüngeren und anscheinend aktivsten Musikologen Italiens, hat zu dieser Festschrift nicht weniger als sechs Beiträge beigezeichnet; seinem Forscher-Spürsinn ist es gelungen, viel neues Material zu Tage zu fördern. Irrtümer auszumerken und so umfassende Porträts von Francesco Feroci (1673—1750), Francesco Zannetti (1737—1788), Alessandro Felici (1742 bis 1772) und Giuseppe Buccioni (1758—1830) vorzulegen. Feroci wird in den Gesamtzusammenhang der Florentiner Organistenschule gerückt, die man über Giovanni Maria Casini und Francesco Nigetti bis zu Frescobaldi zurückverfolgen kann. Eine eingehende Würdigung des hauptsächlich in Perugia tätigen Zannetti war seit langem fällig; in seiner Zeit hoch geschätzt, hat er nahezu sämtliche Kompositionsrichtungen mit Werken bedacht. Alessandro Felici, den jung verstorbenen Sohn von Bartolomeo Felici, hat das *Dizionario Ricordi* von 1959 nicht einmal erwähnt; auch er hat nun in Fabbri seinen ersten genauen Chronisten gefunden. Aus kleinen und kleinsten, stets mit Bienenfleiß erarbeiteten Mosaiksteinen setzt Fabbri seine Musikerbilder zusammen; in zwei anderen Artikeln beschäftigt er sich mit Einzelwerken: mit Lorenzo Pio Bonis kennenswerter *Stabat Mater* von 1744 sowie — wiederum unter Aufgebot eines erheblichen biographischen Apparats — mit Felice Gardinis Duetten für zwei Violoncelli.

Die knapper gefaßten *Saggi* sind zugleich als Einführungen zu den während der Siener Festwoche dargebotenen Kompositionen gedacht: Bianca Becherini äußert sich zu Lotti, Damerini zu Giovanni Bo-

noncini und Brescianello. Wichtig ist da vor allem Guglielmo Barblans Aufsatz über Giuseppe Ferlendis und dessen Oboenkonzert in F-dur, das zu Unrecht oftmals mit Mozart in Beziehung gesetzt wurde. — Vier kleinere Beiträge von Claudio Sartori, Alfredo Bonaccorsi und Gino Roncaglia gelten den Männern des „Quartetto toscano“, wobei sich zu den berühmt gewordenen Meistern Nardini und Boccherini noch Filippo Manfredi und Giovanni Giuseppe Cambini gesellen. — Ohne eigentlich neue Gesichtspunkte zu entwickeln, beleuchten drei größere Aufsätze jeweils eine für die Epoche des italienischen Barock prominente Musikgattung: *La Sonata a uno o più strumenti* (Riccardo Allorto), *Il Concerto* (Bonaccorsi), *Musica vocale da camera* (Claudio Gallico). — In diese Sammelpublikation aufgenommen wurde auch noch Adriano Lualdis bereits aus dem Jahre 1928 stammendes, warmherziges Plädoyer für Agostino Steffani, dessen Hauptwerke in Deutschland ediert, in seinem Heimatlande jedoch vergessen seien.

1962 ist ein Gedenkjahr sowohl für Giovanni Gabrieli als auch für Francesco Geminiani gewesen; die *Celebrazioni* sind deswegen diesen beiden Meistern gewidmet. Barblan befaßt sich mit dem Schaffen des großen Lucchesen, hier speziell mit dessen Transkriptionen von Sonaten Corellis, die er zu *Concerti grossi* erweiterte. Sehr umfassend ist Egon F. Kentons Untersuchung über den Spätstil Gabrielis angelegt, wobei vokale und instrumentale Schöpfungen (vor allem der Individualdrucke von 1615) gleichermaßen Berücksichtigung finden. Kenton bleibt keineswegs im Biographischen hängen, sondern geht den formalen wie den personalstilistischen Zügen im Opus des Venezianers nach, dessen Nachwirkung bis heute immer noch gewachsen ist. Die Gestalt Giovanni Gabrielis dürfte — trotz der vielen vorliegenden, schon mit Winterfeld beginnenden Einzelstudien — zu denjenigen Themen gehören, die für die Musikwissenschaft noch längst nicht erschöpft sind. — Neben Kentons Aufsatz kann derjenige von Pierluigi Petrobelli (*Per l'edizione critica di un concerto tartiniiano, Downtas 21*) Beachtung beanspruchen; er führt tief in die Probleme der Editions- und Aufführungspraxis, die ja immer auch im Geiste des als Theoretiker bedeutenden Tartini gelöst und ihm verpflichtet sein müssen.

In Siena erklangen 1962 auch solche geistlichen Werke wie Perosis Oratorium *Il Natale del Redentore* und Verdis *Tedum* und *Stabat Mater*. Ihnen gelten zwei Essays von Roncaglia, von denen derjenige über Verdi (*La religiosità di Verdi*) einen besonderen Hinweis verdient: Wesentliches ist hier ebenso kenntnisreich wie taktvoll im Wort festgehalten.

„Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ — die Buntscheckigkeit dieser Sammelpublikation mag nicht überall voll befriedigen. Der ausgesprochene inhaltliche Gewinn im Kleinen aber wird schließlich auch für eine breitere Gesamtsicht von Nutzen sein. Werner Bollert, Berlin

Martin Ruhnke: Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Berlin: Verlag Merseburger 1963. 346 S.

Die Sozialgeschichte des Musikers ist noch weitgehend unerforscht (siehe dazu die Ansätze im Artikel *Musiker* in MGG). Damit ist aber ein Fragenkomplex der Musikentwicklung nur unzureichend bekannt, der auch Teilaspekte der geschichtlichen Werkbetrachtung ungelöst ließ. Angesichts der Dringlichkeit einer umfassenden Erhellung aller den Musiker in seinem Dasein sowie seiner Wirksamkeit betreffenden Probleme muß jede Studie dankbar begrüßt werden, die einen klärenden Beitrag hierzu enthält. Die vorliegende Habilitationsschrift behandelt eines dieser offenen sozialgeschichtlichen Themen, und zwar die personelle Zusammensetzung, Besoldung, soziale Geltung, praktischen Aufgaben sowie das Leistungsvermögen der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert. Manche Fehlurteile über aufführungspraktische Fragen von Werken aus dieser Zeit sind im Hinblick auf sogenannte „werkgetreue“ Wiedergaben heute daraufhin zu überprüfen. Bietet doch dieses Buch Listen, Statistiken, Übersichten mit Material aus fast sämtlichen deutschen Residenzen, aus denen ziemlich genau erschlossen werden kann, was die jeweiligen Hofmusikensembles unter den verschiedenen Herren und Kapellmeistern (wie etwa Mancinus oder Prätorius) zu leisten vermochten, welche Möglichkeiten den Komponisten gegeben waren, die sich ja oft nach dem örtlich Vorhandenen zu richten hatten. Naturgemäß kann dabei angesichts des derzeitigen Forschungsstandes keine Vollständigkeit

der Angaben erreicht werden, das Wichtigste jedoch ist erfaßt.

Die Studie beginnt mit einer Schilderung der Verhältnisse am Wolfenbütteler Hof. Dieser fast die Hälfte des Buches füllende Teil ist der vollständigste und sachlich ergiebigste, zumal darin viel neues Quellenmaterial zugänglich gemacht wird (ergänzend siehe dazu Niedersächsisches Jb. f. Landesgesch. 30, 1958, S. 238 ff.). Ruhnke beschreibt die unter den verschiedenen Herzögen erheblich wechselnde Zusammensetzung der Hofmusikerschaft, deren ebenfalls sich ändernde soziale Stellung (z. B. verlieren die Trompeter an Geltung), Dienstanzweisungen und Besoldung, wobei er besonders zu letzterem Punkte sehr aufschlußreiche Berechnungen vorlegt. Aus diesen geht hervor, welchen realen Wert der Lohn sowie die Deputate und Sonderzuwendungen damals hatten, indem der Autor die Musikerentlohnung in Relation zu der der übrigen Bediensteten stellt. Dieser wirtschaftsgeschichtliche Exkurs sollte als Vorbild für weitere Erhebungen dienen. Dabei möge jedoch stets berücksichtigt werden, daß in früheren Jahrhunderten ein Lohn sowohl quantitativ wie auch qualitativ von Wert sein konnte (siehe dazu Salmen, *Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter*, Kassel 1960, S. 140 ff.). Im III. Kapitel hat Ruhnke zusammengetragen, was ihm an Quellen über den Personalbestand der übrigen deutschen Hofmusikkollegien zugänglich war. Die Königsberger Namenslisten bieten ebenso manche Neuigkeit wie die der Hofmusiker der Kurfürsten von Brandenburg. Hier hätten allerdings bei weiterer Umschau auswärtige Quellen, wie etwa die Baumeisterrechnungen der Stadt Augsburg oder Archivalien der Stadt Basel, insbesondere für die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts manche Lücke im Verzeichnis füllen können (vgl. z. B. Basler Zs. f. Gesch. u. Altertumskunde 44, 1945, S. 229). Auch über die Musiker der Grafen zur Lippe ist mehr bekannt als hier angegeben (siehe Salmen, *Geschichte der Musik in Westfalen bis 1800*, Kassel 1963, S. 81 u. S. 207). Zur Geschichte der sächsischen Hofmusik sei auszugeweise ergänzt, daß 1500 in Augsburg „Hertzog albrechts von Sachsen ffuuf trumeter . . .“ bezeugt sind, oder 1510 in Nördlingen des „Hertzog von sachsen trometer“, 1504 auf belgischem Boden ein Harfenist u. a. Zu den kurpfälzischen und badischen Höfen sei zusätzlich hingewiesen

auf den Aufsatz in der *Badischen Heimat* 42, 1962, S. 122. 1505 ist bemerkenswerterweise ein Musettebläser des Herzogs von Württemberg bekannt (siehe *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* 4, 1934, S. 41). 1506 entsandte Herzog Ulrich VI. fünf Trompeter nach Nördlingen, womit indirekt deren Vorhandensein belegt ist. Die Quellen zur Geschichte der bayerischen Hofmusiker ließen sich sehr ergiebig ergänzen anhand etwa der Stadtkammerrechnungen im Stadtarchiv zu Traunstein (Sign. R XI) oder denen der Stadt Ochsenfurt, die etliche Namen und Zahlen enthalten. Die Hofkapellen der Habsburger beschließen die Übersichten in diesem Buche. Insonderheit einige geistliche Fürstensitze, an denen Sänger oder Instrumentalisten fest angestellt waren, blieben leider unerwähnt.

Im IV. Kapitel zieht der Autor die Summe aus diesen insgesamt umfangreichen Erhebungen, wobei er vor allem auf die Unterschiede zwischen Kapelle, Kantorei und Musikkollegium eingeht. Nun weiß man genauer, welches Repertoire diesen geläufig war, welche Instrumente ihnen zur Verfügung standen, welche Besetzungsmöglichkeiten sich anboten, wobei allerdings häufig ungewiß bleibt, in welchem Maße auch Stadtpfeifer sowie Fahrende zu bestimmten Musiziergelegenheiten hinzugezogen wurden. Daß nirgendwo Massenchöre vorhanden waren, Instrumente jedoch zur Ausführung auch der geistlichen Vokalwerke oft benutzt wurden, weist dieses Buch deutlich aus. Insofern hat es über den engeren Rahmen der Musikwissenschaft hinaus auch Bedeutung für die derzeitigen Praktiker alter Musik.

Walter Salmen, Saarbrücken

Gervase Hughes: *Composers of Operetta*. London: Macmillan & Co. Ltd. 1962. 283 S.

Angesichts der wenig umfangreichen Literatur zur Geschichte der Operette darf man jedes Buch willkommen heißen, das geeignet ist, sie zu ergänzen und den Überblick über die Fülle der Gesamtproduktion auf diesem im allgemeinen nicht ganz ernst genommenen Gebiet des Musiktheaters zu klären. Sieht man von den Monographien über einzelne hervorragende Vertreter der Gattung (Offenbach, J. Strauß, Sullivan) ab und scheidet man die Schriften aus, deren Anliegen — wie etwa Westermeyers *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes* (1931)

— mehr eine kritische Würdigung als das Historisch-Deskriptive ist, so bietet die Literatur nur wenige umfassende, ausführliche und aufschlußreiche Darstellungen der Operettengeschichte, die vor allem in Deutschland bzw. Österreich geschrieben wurden: so Otto Kellers noch immer unentbehrliches Werk *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung* (1926) und die *Kulturgeschichte der Operette* von Bernard Grun (1961), daneben etwa auch die freilich nur ein Teilgebiet beschreibende *Wiener Operette* von Hadamowsky und Otte (1954).

Da in diesen und anderen Büchern, ungeachtet mancher kritischen Erwägungen, die rein musikalischen Erörterungen gegenüber dem Biographischen, Theatergeschichtlichen, Kulturhistorischen und Betrachtungen der Stoffwelt der Operette bzw. der Libretti einen bescheideneren Platz einnehmen, erscheint ein Werk wie das vorliegende als Arbeit eines Musikers und musikalischen Kenners, der sich besonders eingehend mit den Eigentümlichkeiten der Tonsprache einzelner Komponisten befaßt, erhöhter Beachtung wert. Gervase Hughes, der bereits mit einem Werk über die Musik Arthur Sullivans hervorgetreten ist, verzichtet zwar bescheiden darauf, sein Buch eine Geschichte der Operette zu nennen; seine zusammenfassende Darstellung der Entwicklungsgänge des historischen Ablaufs ergibt aber doch ein gutes, klares Gesamtbild des Geschehens auf diesem Gebiet. Soweit es überhaupt möglich ist, auf etwa 250 Seiten eine erschöpfende Behandlung des Themas zu bieten, hat Hughes diese selbstgewählte Aufgabe ausgezeichnet bewältigt. 220 Komponisten und über 1000 Werke sind es, mit denen sich der fleißige Autor befaßt, und dank dieser Gründlichkeit kann er weit mehr bieten als eingehende Schilderungen der bekannten Hauptvertreter der Operette; ein nicht geringer Vorzug seiner Arbeit liegt in der Erwähnung, Charakterisierung und Würdigung von Komponisten, die man, weil ihre Stücke nicht mehr gespielt werden, oft nur mehr dem Namen nach kennt und andernorts nur beiläufig erwähnt und nach angelesenen Urteilen bewertet findet. So gewinnen etwa aus dem Umkreis der älteren französischen Operette Gestalten wie Massé, Planquette oder Varney bedeutend an Interesse. Das rein Biographische bleibt meist auf das zum Verständnis der persönlichen Entwicklung und künstlerischen

Herkunft Notwendige beschränkt; dagegen beschäftigt sich der Verfasser bei allen profilierten Autoren und Werken in immer fesselnder Weise mit der Eigenart der musikalischen Gestaltung, mit Wesenselementen der Melodik, Rhythmik, Harmonik, Instrumentation und Textbehandlung, wobei zahlreiche Notenbeispiele solche Hinweise verdeutlichen.

Hughes beginnt sein Buch mit einer ausführlichen Schilderung der Entwicklung der Operette in Frankreich, wobei Offenbach, Lecocq und Messager eigene Kapitel eingeräumt sind; im zweiten Hauptteil — *Round the Continent* — befaßt er sich mit deutschen und österreichischen, skandinavischen, slawischen, italienischen und spanischen Komponisten, wobei die Wiener Operette mit ihren bedeutenden und kleineren Repräsentanten sowie die der „Strauß-Ära“ folgende Zeit nach 1900 von Lehár und Lincke bis Künneke, Benatzky und P. Burkhard in auffallend gedrängter Form abgehandelt wird; der dritte Abschnitt ist den Vertretern der englischen Operette mit Arthur Sullivan als der zentralen Gestalt gewidmet, und im *Finale* wird ein Bild des Entwicklungsgangs in Nordamerika bis zur jüngsten Musical-Gegenwart entworfen.

Über das Sachlich-Informierende hinaus fesselt Hughes' Buch durch rühmliche Klarheit der stilistischen Prägung, durch Selbstständigkeit der Urteile und eine immer lebendige, nicht selten witzige Art der Darstellung.

Eine starke Eigentümlichkeit des Werks aber, die, wenigstens auf den deutschen Leser, oft befremdlich wirkt, bedeutet die Einbeziehung zahlreicher Komponisten in die Reihe der *Composers of Operetta*, die nach Brauch und Tradition der Musikgeschichtsschreibung ihren Platz in der Operngeschichte haben. Dieses Verfahren hängt mit der grundsätzlichen Erwägung des Verfassers zusammen, daß sich — zumal nach seiner Auffassung, daß das Wort „Operette“ keine eindeutige, absolut verbindliche Begriffsdeutung zuläßt — viele leichtere, minder anspruchsvolle Bühnenwerke, insbesondere der Spielarten Komische Oper und Singspiel mit Recht als Operetten bezeichnet werden können. Man kann nicht bestreiten, daß es Grenzfälle gibt, die eine solche Auffassung berechtigt erscheinen lassen — daß es Spielopern mit operettenhaftem Einschlag, umgekehrt aber auch Operetten gibt, die

„beinahe“ Opernrang haben. Auch läßt sich eine weitherzige Auslegung des Gattungsnamens Operette sozusagen aus der geschichtlichen Entwicklung rechtfertigen, da er ja früher einmal das bezeichnete, was wir heute Singspiel nennen. Dennoch empfindet man es wohl als fragwürdig, nun bei Hughes unter den *Composers of Operettas* Meister wie Lortzing, Nicolai, H. Goetz, P. Cornelius, Dvořák und E. Wolf-Ferrari zu begegnen, und wenn sich Hughes versucht fühlt, ein Werk wie Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* hier „*the only really important German operetta ever written*“ zu nennen, so führt das alles doch wohl zu weit aus dem eigentlichen Bereich der wirklichen Operette fort und fördert zweifellos eine Verwirrung und Verwischung der Begriffe. Im Grunde lassen sich ja „Oper“ und „Operette“ doch recht deutlich gegeneinander abgrenzen, so bald man die oft nur subjektive Wertung, ob ein Werk als anspruchlos oder leichtgewichtig zu bezeichnen sei, beiseite läßt und sich darauf besinnt, daß eine Operette nie in der Art einer durchkomponierten Oper gestaltet ist, daß die in ihr angewandten Musikformen überwiegend einfacher Art sind (Lied, Tanz) und daß jede echte Operette ausgesprochen unterhaltende Züge meist volkstümlichen Charakters trägt (vgl. dazu auch meinen Artikel *Operette* in MGG). Begäbe man sich damit nicht wieder aufs Glatteis letztlich subjektiver Geschmacksbewertungen, so könnte man auch noch anführen, daß die Art der melodischen (und auch rhythmischen) Erfindung in der typischen Operette aller Grade weithin wesenhaft von der aller ernstesten Opernmusik verschieden ist (was sich vielleicht oft weniger an einzelnen Stücken, aber immer aus dem qualitativen Gesamtduktus eines Werkes nachweisen läßt).

Es liegt allerdings im Ermessen des Lesers und Beurteilers, in Hughes' neuartiger und gewagter Erweiterung des Kreises der *Composers of Operettas* einen Vorzug, einen besonderen Reiz oder eine Schwäche zu sehen. Eine sehr lesenswerte, aufschlußreiche Arbeit ist das Buch auch für den, der dem Verfasser nicht auf allen Wegen folgen will. Bei einer Neuauflage wäre nur die Ausmerzung einiger Ungenauigkeiten wünschenswert: der Vorname des Librettisten und Komponisten Genée lautet Richard, nicht Franz; das Lied „*Im kühlen Keller sitzt' ich hier*“ stammt nicht von Lortzing,

sondern von Ludwig Fischer (1802); die Revueoperette *Im weißen Rössl*, die nicht ganz richtig als Gemeinschaftsarbeit von Benatzky und Stolz bezeichnet wird, spielt am Wolfgangsee im Salzburgischen, nicht am Weißensee in den bayerischen Alpen; die aus Melodien von Johann Strauß gemachte Operette *Die Tänzerin Fanny Elssler* wurde nur von Oskar Stalla musikalisch eingerichtet, nicht von Stalla und A. Melichar. Ein Versehen ist es wohl, daß im Abschnitt über Hervé ein Hauptwerk dieses Komponisten, *Mamzelle Nitouche*, unerwähnt bleibt und daß unter den seriösen Musikern, die sich auch mit Operetten versuchten, A. Honegger als Autor der hübschen *Aventures du Roi Pausole* nicht genannt wird.

Anton Würz, München

Ursula Bäcker: Frankreichs Moderne von Claude Debussy bis Pierre Boulez. Zeitgeschichte im Spiegel der Musikkritik. Regensburg: G. Bosse-Verlag 1962. 314 S.

„Was musikalische Fachzeitschriften und allgemein geisteswissenschaftliche Blätter über die Neue Musik in Frankreich zwischen dem ersten und zweiten Weltkriege aussagen, läßt sich zu einem geschlossenen Bild formen, das den unermüdelichen Kampf der französischen Musiker um ihre ‚musique française‘ zum Ausdruck bringt“ (I). Um diesen zur Darstellung zu bringen, werden — nach knapper geistesgeschichtlicher Einleitung, welche an Hand von Curtius, Klemperer, Grautoff u. a. (in naturgemäß überschärftem Bilde) die Überwindung des Fin-de-siècle-Geistes und die Wiedergewinnung der klassischen Haltung sowie die Entwicklung der Musikkritik von einer feuilletonistischen zu einer sachlichen, vor allem charakterisiert durch H. Prunières und seine *Revue Musicale* (1920) umreißt — an Hand von ausgewählten Stimmen der Kritik die französischen, alle insgesamt dem französisch-klassischen Geiste eigenen Charakteristika (bzw. ihre Gegensätze) untersucht und widergespiegelt: *Mesure* und *Nécessité*, *Sensibilité* und *Sérénité*, *Intellectualité* und *Cébralité* und schließlich *Universalité* und *Cosmopolitisme*. Ein ausführliches Quellen- und Literaturverzeichnis runden die Studie ab.

In sich genommen, ergibt die fleißige Arbeit ein interessantes Bild. Aber, so muß man aus grundlegenden geschichtstheoretischen Aspekten fragen, ist es auch rich-

tig? Denn was geschieht hier methodisch: ein wissenschaftlicher Bearbeiter, der offenkundig diese Jahre in Paris nicht (wie der Unterzeichnete) persönlich miterlebt hat, stützt sich auf Zeugnisse der Musikkritik (welche in sich wieder subjektiv ist und subjektiv ausgelesen wird), um ein objektives Bild zu gewinnen! — Es ist dies eine geschichtstheoretisch-methodologische Fragestellung von hoher Bedeutung, die an der Bäckerschen Arbeit aufscheint und erweist, wie notwendig solche grundwissenschaftlichen Besinnungen allgemein sind, wenn es sich um „historische Darstellungen“ handelt. Mit diesem Quasi-Totenspiel der Objektivität mußte die Verfasserin in Teufels Küche kommen. Es ist hier nicht Raum, alle Hinweise zu geben auf Ausführungen, die durch falsche bzw. über- oder unterbetonte Akzente, etwa Nebensächlichkeiten wie die damals überhaupt nicht ernst genommene Gounodrenaissance (147), durch Fehlinterpretationen wie diejenige der Aussagen von Prunières über Webern (170) oder die des keineswegs literaliter zu nehmenden Urteils Schloezer über das Russische Ballett in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre (210), durch Übernahme überhaupt von subjektiven und auch von Ignoranz strotzenden Urteilen von Kritikern sozusagen Schönheitsfehler der Arbeit darstellen. Es können hier nur vom geschichtstheoretischen Zentralproblem Grundprobleme umrissen werden.

Die Kritiker, auf die sich die Verfasserin stützt, sind fast mehr naturalisierte Nichtfranzosen wie Schloezer, Lourié, Souvtchinsky — auch der Belgier Collaer — als Franzosen, unter denen Prunières, Suarès, Koehlin, Coeuroy, Bernard, Landormy hervorragen. Aber was noch schwerer wiegt: die Komponisten, an denen der französische Geist exemplifiziert wird, sind vor allem Strawinsky, der im Mittelpunkt steht, Honegger und Ravel. Milhaud, Roussel, Ibert werden gleichsam am Rande neben wenigen anderen erwähnt. Aber das Gros der typisch französischen Elite wie Florent Schmitt, L. Aubert, Roger-Ducasse, P. O. Ferroud, Migot, Roland-Manuel, Koehlin (als Komponist), Delannoy und die vielen anderen scheinen überhaupt nicht auf. Da es um „Frankreichs Moderne“ geht, nicht um die „Neue Musik in Frankreich“ (ein Widerspruch zwischen dem Titel und dem ersten Satz der Arbeit!), die in der Musikkritik widergespiegelt werden soll, ist das spezifische Ziel der Arbeit verfehlt. Denn hier

wäre scharf auseinanderzuhalten gewesen, was allgemein in Europa gültig ist — wie grundsätzlich der Neuklassizismus, den Strawinsky gewiß auch in Frankreich als Haupt verkörpert (geistig bei ihm zweifelsohne durch die französische Geistigkeit, musikalisch aber primär, wie es scheint, durch Italien [Pergolesi] angeregt), — und was als ganz spezifisch Französisches sich in dieser Zeit eben gerade in den „französischen Musikern“ widerspiegelte, welche im Klassizismus nach echt nationaler Art immer noch den Lyrismus nach Fauré pflegten, so daß nur wenige von ihnen sozusagen „das europäische Niveau“ erreichten, wie vor allem Ravel und Milhaud (was keineswegs gegen ihre Leistung spricht); kurz, das, was sie im Rahmen des Neuklassizismus gerade als echte Franzosen von Strawinsky und dem Weltklassizismus abhob.

Die Lage der zwanziger Jahre mit der „Pariser Schule“ von Ausländern war dergestalt, daß hier Prokofeff, Martinů, Harsanyi, C. Beck, Markewitsch, Nabokoff, Mihalovic u. a. sich gleichsam um Strawinsky und neuklassizistische Ideale scharten, wobei die „Retour-à-Bach“-Bewegung nicht die Rolle des „Rausches der Disziplin“ (116) spielte, sondern gerade die Verbindung von Bach und Jazz in dem „*mouvement continu*“ (Schloezer, 117) an erster Stelle stand. Honegger wurde nie als französischer Musiker genommen, sein emotionelles Alemanentum hob ihn allzu deutlich von der französischen Latinität ab; Milhaud galt im Ausländerkreis, wurde aber im französischen, offenbar aus rassistischen Vorurteilen, stark unterschätzt. Der „Ecole de Paris“ der Ausländer stand nun der eigentliche französische Kreis gegenüber, der sich naturgemäß in der Zeitproblematik mit der des herrschenden Ausländerkreises überschneidet, aber eben von typisch französischer Prägung war, welche der Weltbreite ihrer Wirkung auch bei ausgezeichneten Werken (Roussel, Ibert z. B.) im Wege stand. — Grundsätzlich muß dem hinzugefügt werden, daß Literatur und Malerei insbesondere als Künste in Frankreich breiteste Schichten interessieren, während die Musik im letzten Jahrhundert sozusagen kein „Fach der Nation“ ist, wenngleich dieser immer wieder einzelne überragende Musiker entsprossen. Hieraus versteht man auch die seltsame Naivität, die sich in Musikurteilen mitunter kundtut. — Ein Punkt sei abschließend noch hervorgehoben. Wenn Bäcker von dem „bekämpften Hedo-

nismus“ (140) spricht, so wäre hier die positive Kategorie „Esprit gaulois“ einzuführen gewesen. Iberts *Angélique* wie *Persée et Andromède* und andere ironisierende, persiflierende Werke haben ihren Wert in diesen Bezirken, welche aus der Literatur (etwa Anouilhs *Antigone*) wohlbekannt sind.

Die Klärung der französisch-geistigen Grundbegriffe ist in der vorliegenden Arbeit gut bewältigt und durch Zitate wohlbelegt; das ist ihr Positivum. Im Hinblick auf den verfehlten Grundansatz, der in verschiedenen Perspektiven kritisch beleuchtet wurde, könnte die keineswegs wertlose Arbeit mit einer Titeländerung wie „Französischer Geist, gespiegelt in der Pariser Musikkritik der zwanziger und dreißiger Jahre“ ihrer konkreten Aussage nach entsprechend ausgerichtet werden. Andreas Liess, Wien

Lyndesay G. Langwill: *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*. 2nd enlarged Edition. Edinburgh: Selbstverlag 1962. 202 S.

Nach der ersten Auflage des *Index* 1960 folgt ziemlich schnell die zweite. Die Tatsache der weiten Verbreitung und der willkommenen Aufnahme des umfassenden Nachschlagewerkes über die Hersteller von Blasmusikinstrumenten zeugt von der Bedeutung dieser Veröffentlichung, deren schneller Verkauf schon vor zwei Jahren vom Referenten vorausgesagt wurde. Über den Nutzen und Gewinn dieser Publikation für die Musikforschung und im besonderen für die Instrumentenkunde habe ich im Jahrgang XIV dieser Zeitschrift bei der Besprechung der 1. Auflage Ausführliches geschrieben.

Die vorliegende zweite Edition verwendet im Hauptteil den unveränderten Satz von 129 Seiten der ersten Ausgabe und fügt im Anhang einen besonderen Teil Addenda und Corrigenda von 30 Seiten an, auf denen zu den betreffenden Seiten und Namen die Veränderungen und Ergänzungen angegeben sind. Das macht die Benutzung etwas umständlich, ersparte aber dem Verfasser die vollständige Neufassung des alphabetischen Index, so daß er an eine weitere bibliographische Erschließung des Materials herangehen konnte. Eine Ergänzung an Titeln hat die Bibliographie der Veröffentlichungen zur Instrumentenkunde einschließlich der Kataloge bestimmter Ausstellungen von zeitlicher Begrenzung gefunden. Hier sind auch

die bisher vermiften Bände der MGG und Riemanns (nicht Reimanns) Musik-Lexikon, 12. Aufl., nachgetragen.

Der Nachweis der bestehenden Instrumentensammlungen nach Städten geordnet mit Angabe der Kataloge und der Literatur ist gleichfalls vergrößert. In der ersten Auflage des *Index* fehlte noch eine Liste von Instrumentenmachern, die nach den Orten ihrer Wirksamkeit geordnet ist. Nach der Erklärung des Verfassers konnte die Zusammenstellung damals aus wirtschaftlichen Gründen noch nicht aufgenommen werden. Die Benutzer wird es erfreuen, sie nun im Anhang der neuen Auflage zu finden und anschließend noch eine Liste von 360 Instrumentenbauern, deren Werkstattplatz unbekannt geblieben ist.

Der neue *Index* ist reicher bebildert. Eine Reihe von Firmenkarten von John Ashbury, William Bull, Hoftrompeter und Lieferanten von Karl II., Coenraad Rijkel u. a. in guten Wiedergaben, Museumsstücken besonderer Art und Darstellungen von Musikern und Instrumenten beleben die bibliographischen Angaben und unterstützen wertvoll die Vorstellung, welche Menge interessanter Einzelheiten unter den Namen und Fabrikanten begriffen werden kann. Zum Bildmaterial können noch zwei Seiten Werkstattzeichen gerechnet werden, die auf Holzblasinstrumenten des 16.—18. Jahrhunderts gefunden wurden.

So rundet sich das Bild der Veröffentlichung, die in der zweiten Auflage mehr ist als nur eine Ergänzung und Berichtigung. Sie ist in der Erschließung des Materials reicher geworden und zeugt wiederum von dem unermülichen Fleiß des Sammlers, dem die Zusammenstellung eines *Index* dieser Art zu einer Forschungsaufgabe geworden ist. Georg Karstädt, Mölln

Alexander Sydow: *Das Lied. Ursprung, Wesen und Wandel.* Göttingen: Verlag Vandenhoeck & Ruprecht 1962. 487 S. mit 4 Bildtafeln, 26 Anschauungstabellen und zahlreichen Abbildungen im Text.

Ein vom Verlag großzügig ausgestattetes Buch, das „Lernende und Lehrende, Liebhaber und Fachkundige — aber auch jene, die als aufgeschlossene Hörer aus benachbarten geistigen oder künstlerischen Bereichen einen Weg zum Lied suchen“ ansprechen möchte. „Dabei sollte . . . im Vordergrund aller Bemühungen nicht so sehr die

Gegenüberstellung von Volks- und Kunstlied stehen als vielmehr deren innere Gemeinsamkeit, die auf eine jahrhundertealte Überlieferung zurückgeht und besonders heute [!] wieder zu neuen, fruchtbaren Wechselwirkungen führt“ (S. 12). Der „im Sinne der angewandten [?] Wissenschaft“ verfaßten Schrift geht es im 1. und 2. Teil darum, „das Lied aus seinen Lebenszusammenhängen herzuleiten“, im 3. Teil es „in seiner geschichtlichen Bedingtheit zu erfassen“ (S. 11). Die Fülle der dabei meist anhand von Zitaten angeschnittenen und anhand weiterer Zitate beantworteten Fragen ist imponierend. Für sechzig Abschnitte mit anregenden Überschriften, wie „Das sanfte Gesetz“ und „Der heile Mensch“, „Grundschichtverluste, dargestellt an mehreren Liedgruppen“, „Volkslied im [!] Mikrophon“, „Übernommene und selbstkomponierte [!] Volkslieder im Werk bekannter Komponisten“, „Die Ganzheit: Melodie und Text“, „Vom Drei- zum Siebentonraum“, „Moll und Dur — und nochmals Dur“, „Innenmelodie und Motivveränderung“, „Die Geschichtshaltigkeit des Gestaltwandels“, werden Theodor W. Adorno und Alois Melichar, Hans J. Moser und Werner Dankert, Ludwig Klages und Hermann Hesse, Walther Hensel und Jens Rohwer, Walter Wiora und Joseph Müller-Blattau, Ernst Kurth und Paul Hindemith, Gedichte von Schiller und Goethe, Mörike und Rilke herangezogen.

Der Rezensent muß sich auf wenige Bemerkungen beschränken: 1. Ausgangspunkt mehrerer Mißverständnisse ist das Fehlen einer Volkslied-Definition; aus dem Verlauf der Schrift wird nur klar, daß Sydow Wioras heute allgemein verbreiteter Definition (*Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst*, Kassel 1957, S. 22) nicht folgt. 2. Im Abschnitt *Melodiegestalt* (S. 196 ff.) stellt Sydow „Innen- und Außenmelodie“ gegenüber. Ein solches Verfahren ist durchaus nicht erst von B. Scheidler 1950 gefunden worden. Arnold Schering wies bereits um 1910 mit Nachdruck auf ein solches Dekolorieren hin; Heinrich Schenkers Lehre beruht geradezu auf der Gestaltanalyse, wie sie heute von Oswald Jonas und Hellmut Federhofer (*Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz 1950) in erster Linie angewandt wird. 3. Als typisch romantische Liedweise wird S. 388, Nr. III eine Fassung von „Es liegt ein Schloß in Österreich“ angezeigt. Der Vergleich dieser in den beiden

letzten Takten überdies falsch rhythmisierten Weise mit Brauchtumsmelodik und Liedern aus Rückzugsgebieten (Gottschee, Siebenbürgen, Wolga, Dobrudscha) legt nahe, in solcher in Sekundabständen auf- und abwärts getragener terzgeschichteter Engmotivik eine Frühform musikalischer Gestaltung anzunehmen. 4. Der Rezensent sieht keine fruchtbare Wechselwirkung (S. 12) zwischen zeitgenössischer Musik und heute gepflegter Volksmusik. Boulez, Henze oder Stockhausen haben sich als anerkannte moderne Komponisten denkbar weit vom Volkslied entfernt. Auf tatsächlich bestehende Verbindungen, den von Zoltán Kodály besorgten Aufbau der ungarischen Musikerziehung etwa, wird jedoch nirgends hingewiesen, wie überhaupt alle ausländische Literatur fehlt. 5. Von welcher Warte aus Sydow seine Betrachtungen anstellt, belegt das Verzeichnis jener Liederbücher, aus denen die Notenbeispiele in der Regel entnommen sind. Am Anfang steht *Das aufrecht Fähnlein*, am Ende der *Zupfgeigenhansl*, dazwischen unter der mehrmals erscheinenden Sigle NS *Nationalsozialistische Liederbücher: 1933—1945* ohne Angabe der Provenienz. Dagegen fehlen unter den häufig zitierten Ausgaben nicht nur *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien*, herausgegeben vom Deutschen Volksliedarchiv, Berlin/Leipzig 1935 ff., sondern alle grundlegenden landschaftlichen Volksliedsammlungen von Tschischka-Schottky über Hoffmann von Fallersleben und Ditfurth bis Pink. Es geht nicht an, unter dem Titel „angewandte Wissenschaft“ vorzüglich Pseudo-Volkslieder zu behandeln oder aus sekundären Quellen zu schöpfen, sich zwar immer wieder auf den führenden Vertreter einer wissenschaftlichen Disziplin, Walter Wiora, zu berufen, jedoch wesentliche Ergebnisse der neueren Volksliedforschung nur bruchstückweise zur Kenntnis zu nehmen.

Wieweit diese von der Volksliedforschung vorgebrachten Bedenken von seiten der Musikerziehung übersehen werden dürfen, der ja wohl trotz des eingangs zitierten weiter gesteckten Rahmens das Buch zunächst zugeordnet ist, läßt der Rezensent offen. Sicherlich sind da und dort fruchtbare Ansatzpunkte für jeden Leser zu finden. Wer stimmte nicht gerne zu, wenn Sydow etwa S. 23 betont, daß es unwesentlich sei, von welcher Art Musik der Anfänger ausgehe, wesentlich sei, zu welcher Art Musik er hin-

geleitet werde; oder S. 21 „Der ältere Lehrer, der das Liedgut seiner Klasse nicht kennt, kann nicht erwarten, daß die Jugend Wanderlieder seiner Generation singt“. Vor allem volkskundlich-soziologische und psychologische Fragestellungen werden in solchem Zusammenhang mit sichtbarer Routine und ergebnisreich abgehandelt. Für diese Besprechung mußte jedoch maßgebend sein, wieweit ein Buch das erstrebte Ziel erfüllt hat, wissenschaftliche Erkenntnisse an Musikerzieher und Außenstehende weiterzugeben. Stünde statt Volkslied Geselliges Lied, Volkstümliches Lied, Gemeinschaftslied, Lied der Jugendbewegung, so wären manche Bedenken hinfällig. — Der Verbreitung mag überdies die schwere Lesbarkeit des Buches hinderlich sein. Die Melodien der 52 Beispieltafeln sind erst vom Benutzer aus dem oben unter 4 angezeigten Bereich von Liederbüchern zusammenzusuchen.

Wolfgang Suppan, Freiburg i. Br.

Curt Sachs: *The Wellsprings of Music*. Edited by Jaap Kunst. Den Haag: Martinus Nijhoff 1962. 228 S.

Kunst hat das Erscheinen dieses nachgelassenen Werkes seines Freundes und Lehrmeisters nicht mehr erlebt. So können wir ihm nicht mehr danken für die selbstlose Hingabe, mit der der schon Todkranke die Arbeit des Verstorbenen aufgriff und vollendete. Er hat das hinterlassene Manuskript unverändert gelassen, obwohl er „gelegentlich in Versuchung war, ein Fragezeichen an den Rand zu malen“ (Vorwort S. VII). Das ist etwas, wofür wir ihm ebenfalls Dank schulden, denn so haben wir es in allen Stücken mit der Meinung von Sachs allein zu tun — und es ist wichtig, das in diesem Falle sicher zu wissen, da in diesem Buch manche der früher von Sachs vertretenen Anschauungen und Meinungen gründlich revidiert sind.

Nur in einem Punkte hätte Kunst das Manuskript abändern sollen: das Inhaltsverzeichnis und damit die ganze Disposition des Werkes kann unmöglich so von Sachs gewollt sein. So wie es jetzt gedruckt vor uns liegt, hat es 10 Kapitel. Aber die beiden ersten füllen allein mehr als die Hälfte des ganzen Buches. Sie sind auch in vier bzw. sechs Unterkapitel unterteilt, die fortlaufend von I—X nummeriert sind. Die nun folgenden acht Hauptkapitel haben keine Unterteilungen. Umfang und Thematik

entsprechen etwa den Unterkapiteln der beiden ersten Hauptkapitel. Man könnte glauben, sie wären Skizzen und Sachs hätte sie zu ähnlicher Größe wie die ersten beiden auffüllen wollen, oder der Gegenstand, über den die beiden ersten Kapitel handeln, hätte ihn so viel mehr gefesselt, daß er hierüber so viel mehr zu schreiben wußte. Beide Erklärungen befriedigen jedoch nicht recht. Die kurzen Kapitel 3 bis 10 sind in demselben Stil abgefaßt wie die Riesenskapitel 1 und 2, sie sind also keineswegs Skizzen oder Gerippe, die einer Auffüllung bedürften. Hier wie in den Anfangskapiteln herrscht derselbe Elan, dieselbe Meisterschaft der Erzählerkunst, mit der Sachs seit jeher in seinen Büchern wie auf dem Katheder glänzte. Und daß nun andererseits ein solcher Meister der Feder ein Buch mit solchen Mängeln in der Disposition schreiben sollte, ist vollends unwahrscheinlich.

Wenn Kunst auch hier genau dem Manuskript gefolgt ist, dann ist dieser Fehler in der Disposition ein Versehen von Sachs, das man ruhig hätte korrigieren dürfen und müssen. Bei genauem Hinsehen tritt der Fehler klar zu Tage: die beiden ersten Kapitel mit ihren Unterteilungen in fortlaufender Zählung werden gefolgt vom dritten Kapitel, das, als einziges aus der Reihe der noch folgenden, zwei Überschriften hat (*Chapter Three: On the Way and darunter Growth, Personality, Art*). Inhaltlich stellt es eine Art Einleitung zu den folgenden sieben Kapiteln dar, die sich sämtlich mit der Weiterentwicklung der Musik aus dem im zweiten Kapitel behandelten Stadium der primitiven Anfänge zu immer kunstvolleren Schöpfungen des menschlichen Geistes befassen. So scheinen diese acht Kapitel ein Ganzes zu bilden, und die erste Überschrift des dritten ist vielleicht oder wahrscheinlich als Überschrift für das Ganze gedacht: *On the Way*. Die jetzt mit Kapitel 3 bis 8 bezeichneten Teile wären dann Unterabschnitte von Kapitel 3 und analog zu Kapitel 1 und 2 weiterzumerken als XI bis XVIII. Nun ergibt sich eine klare Disposition mit wohl ausgewogenen Einzelteilen, wie sie für Sachs eine Selbstverständlichkeit war, der nicht einmal in freier Rede eine solche klare Gliederung vermissen ließ. Die doppelte Überschrift des Kapitels 3 ist nur so zu verstehen, und Kunst hätte besser daran getan, hier nicht sklavisch die von Sachs nicht mehr revi-

dierte Kapitelverteilung zu übernehmen, sondern aus den acht kleinen ein großes drittes Kapitel zu machen, wie es wohl ganz offensichtlich die Absicht von Sachs gewesen war.

Der kleine Ärger über das unproportionierte Inhaltsverzeichnis vermag aber den Genuß an der Lektüre dieses letzten Meisterwerks des federgewandten Autors nicht zu schmälern. Denn ein literarisches Meisterwerk ist auch dieses Buch, und wer an frapierenden Formulierungen, witzigen Wortspielen, kühnen Vergleichen und an einer kultivierten Schreibweise abseits der alltäglichen Klischees seine Freude hat, wird hier auf seine Kosten kommen. Doch soll hier nicht von den literarischen Qualitäten, sondern vom Inhalt des Buches die Rede sein. Man nimmt es nicht ohne Skepsis in die Hand, denn der Titel verspricht kaum mehr als eine Neuauflage früherer Werke: nach *The Rise of Music* (1943) nun die *Wellsprings of Music*, und damit vermutlich wieder, wie schon in *Geist und Werden der Musikinstrumente* (1929), *Vergleichende Musikwissenschaft* (1930) und *Weltgeschichte des Tanzes* (1933) Spekulationen über den Ursprung der Musik, dargestellt an der Musik heutiger Naturvölker und ausgerichtet an den Vorstellungen einer Kulturmorphologie, die eine zentrale „Wiege der Menschheit“ in fernen Urzeiten annimmt, von der aus sich die Völker und Kulturen in Wellen ringförmig über die Erde ausgebreitet haben. So berechtigt es ist, die vielfältigen Erscheinungsformen der Musik entwicklungsgeschichtlich zu ordnen, so unhaltbar hat sich die „eineitige“ Betrachtungsweise der „Kulturkreislehre“ erwiesen, die gerade unter den Musikethnologen so eifrig Verfechter gefunden hatte (v. Hornbostel, Sachs, Kunst, Schneider), obwohl sie in der allgemeinen Völkerkunde wenig Anklang fand.

In Amerika hatte diese Anschauung kaum Fuß gefaßt, und so ist es wohl der Einfluß der amerikanischen Anthropologen, der Sachs in diesem Buch von einer neuerlichen Interpretation der Musik der Naturvölker im Sinne der Entwicklungstheorie der Kulturkreise absehen läßt. Zwar verzichtet er keineswegs auf den Versuch einer historischen Einordnung der verschiedenen Musikstile nach dem Grad der Simplität oder Kompliziertheit, und er findet musikalische Äußerungen bei den primitiveren der Naturvölker, die den „Urquellen“ der

Musik näher sind als andere, aber er vergißt nicht zu erwähnen, daß dieselben paläolithischen Züge auch in der Musik entwickelter und hochspezialisierter Kulturen vereinzelt vorkommen können.

Das Suchen nach solchen paläolithischen Relikten ist zwar nicht das Hauptanliegen der Musikethnologie, und die Frage nach dem Ursprung der Musik beschäftigt die Gemüter heute viel weniger als um die Jahrhundertwende, man wird sie aber nicht als unzulässig überhaupt ablehnen. Sachs hat mich mißverstanden, was er ja auch als möglich hinstellt (S. 215, Fußnote), wenn er mir eine strikte Abneigung gegen jede Art historischer Betrachtungsweise in der Musikethnologie unterstellt. Im Gegenteil ist gerade die Stratigraphie der Musik, das Aufdecken der verschiedenen historischen Schichten im Erscheinungsbild der aktuellen Musik in allen Kulturen der Welt heute das wichtigste Anliegen der Musikethnologie. Und wenn Sachs die Musik des Abendlandes als ein sich ständig wandelndes Produkt aus Tradition und Fortschritt ansieht und in ihr das bewußte wie unbewußte Nebeneinander verschiedener historischer Einflüsse von der frühesten Urzeit bis in die letzte Generation erkennt, so würden wir nur wünschen, daß er diese Erkenntnis auch auf alle Musik in der Welt generell ausgedehnt hätte, um mit ihm völlig konform zu gehen.

Auch die simpelste Musik der primitivsten Pygmäen, Wedda oder Feuerländer ist immer noch eine Weiterbildung aus noch primitiveren Vorläuferstufen. Auch in ihr steht Schlichtes neben Entwickelterem, mischen sich Fortschritt und Tradition. Solche Musik ist dem „Urquell“ sicher näher als der Tölzer Schützenmarsch oder die *Missa Solemnis*, aber auch nur um einige Grade. Der „Urquell“ selbst ist sie nicht, von dem wir heute wohl nur das eine sicher sagen können, daß es ihn nicht als Singular gegeben haben wird. Es sind sicherlich viele Quellen, aus denen die Bächlein der vorgeschichtlichen Musik gespeist wurden, wie auch der Stammbaum der Menschheit sicherlich mehrere Wurzeln gehabt hat. Diese Anfänge der Musik liegen unerreichbar weit in der Vergangenheit. Was wir an Zeugnissen aus der Vorgeschichte besitzen, ist kaum älter als fünf Jahrtausende und zeigt bereits die Züge einer fortgeschrittenen Kulturentwicklung.

Von den „Urquellen“ ist auch die Musik des Paläolithikums fast ebenso weit entfernt wie unsere heutige Musikkultur.

So kommt denn auch Sachs zum Schluß des ersten Kapitels (*Thoughts and Methods*) zu der Feststellung, daß alle kulturmorphologischen Deutungsversuche mit Skepsis aufzunehmen seien. Die Absage an die Kulturkreislehre wird eingeschlossen in den resignierenden Verzicht auf eine eigene Kulturmorphologie der Musik angesichts des „*unglaublich komplizierten und trügerischen Gewebes stets sich wandelnder Kulturen, Völkerwanderungen und nicht identifizierbarer Verschmelzungen der Muster*“ (S. 48). Das Kapitel gibt eine vorzügliche Einführung in die Geschichte der Musikethnologie und ihrer Methoden, um dann die verschiedenen Ursprungstheorien zu erörtern, von den mythologischen der alten Kulturvölker und der heutigen Naturvölker bis zu denen der Historiker, Anthropologen und Philosophen unserer Zeit, deren keine zu befriedigen vermag, so daß die Frage nach dem Ursprung der Musik von der Musik selbst her nicht lösbar ist und bleibt (S. 39). Auch die Anthropologie, Ethnologie und Prähistorie vermögen nicht den letzten Schleier von den Geheimnissen um die allerersten Anfänge der Musik zu lüften. Die heutigen Überreste alter Traditionen sind nur bedingt als Zeugnisse für eine vorgeschichtliche Epoche verwendbar, da sie wie alles Lebende stetem Wandel unterliegen (S. 43).

Diese Überreste alter Überlieferungen werden nun im zweiten Kapitel, dem umfangreichsten des Bandes, analysiert und auf ihren Wert als Zeugen für die früheste Musik der Menschheit geprüft. Es ist klar, daß das nicht ohne Eigenwilligkeiten geschehen kann, die Sachs trotz der zuvor ausgesprochenen Abneigung gegen die Festlegung auf eine bestimmte kulturhistorische Theorie doch wieder in das Gestrüpp unbeweisbarer Axiome führt. Immerhin sind seine Formulierungen weiterhin so gemäßigt und so mit Vorbehalten bedacht, daß wir ihm gern folgen, indem wir seine Vorbehalte zu unseren machen. So hält Sachs auch an seiner alten Lieblingsidee fest, daß zwei heterogene Urmelodien am Beginn aller musikalischen Entwicklung stehen: das Prinzip der von einer emphatisch betonten Ausgangsposition an der oberen Grenze des Stimmbereichs in ursprünglich noch tonal

indifferenten, wechselnd großen Stufen bis zur unbetonten Tiefe absinkenden Tonbewegung, das er „*tumbling strains*“ (purzelnde Töne) nennt, und das Prinzip der monotonen oder einstufigen horizontalen Rezitation ohne starke Emotion, die er „*one-step-melodies*“ nennt. Er hält beide Typen für gleich alt, sie können nebeneinander vorkommen (S. 72). In der weiteren Kulturentwicklung gleichen sich die beiden Urtypen einander an, das Treppengelös durch tonale Fixierung des Rahmenintervalls wie der Zwischenstufen, das Einschnitt-Melos durch Erweiterung des Tonraumes nach oben und unten und durch Intervallteilung. So plausibel diese geniale Konstruktion anmutet, so wenig darf übersehen werden, daß die beiden „Urtypen“ recht ungleiche Pendanten sind: das Treppengelös findet sich weniger oft und fast nur bei Naturvölkern, das Litaneiprinzip sehr verbreitet und auch bei Hochkulturen.

Daß Vokalmusik älter als Instrumentalmusik sei (S. 91), wird gern geglaubt, wenn dabei an selbständiges, melodisch-rhythmisches Musizieren auf melodiefähigen Instrumenten gedacht ist. Zieht man auch die einfachen Geräuschwerkzeuge sowie die rhythmischen Körperschälle wie Klatschen und Stampfen mit in Betracht, wird man die Frage nach der Priorität der Vokalmusik kaum so bestimmt bejahen können. Nachrichten über angeblich instrumentenlose Völker sollte man mit Vorsicht interpretieren, da viele Beobachter primitive Musikinstrumente nicht als solche erkannt haben. Mit einer Fülle interessanter Details verbreitet sich Sachs über die Funktion und Entwicklung des Musikinstruments in der menschlichen Gesellschaft, speziell des melodiefähigen und leiterbildenden. Der das Kapitel abschließende Abschnitt *Rhythm and Form* behandelt diese interessanten Komplexe leider etwas summarisch.

Das folgende dritte Kapitel *On the Way* schildert zunächst den allgemeinen Weg der Weiterentwicklung aus den beiden Urtypen des Melos durch äußere Einflüsse (Kulturübernahme) wie innere Ursachen (soziale, religiöse, wirtschaftliche Veränderungen) und untersucht dann die Rolle, die der Sänger und Musikant als Interpret, Bearbeiter und Schöpfer der von ihm produzierten Musik in den verschiedenen Entwicklungsstufen der Kultur spielt. Auch bei Naturvölkern kann der Schöpfungsakt

bewußt und individuell sein; die Gemeinschaftskunst hat auch ihre individuellen Spielarten (S. 138). Im 4. Kapitel wird der Weg der Weiterentwicklung des horizontalen Melos zum Zwei- und Dreischritt-Melos aufgespürt. Die häufig beobachtete Dreiklangs-Melodik wird als Erweiterung aus solchen nuklearen Zwei- und Dreiton-Melodien ohne Mitwirkung eines harmonischen Bewußtseins gedeutet (S. 147).

Im fünften Kapitel behandelt Sachs die Melodien mit Quart- und Quint-Rahmenstrukturen, aus denen die halbtönlose Pentatonik abgeleitet wird. Unter *Centric Melodies* faßt er im nächsten Kapitel alle Melodietypen zusammen, die sich in die früheren Schemata nicht recht einordnen wollten (S. 168 ff.). Das 7. Kapitel *Polyphony* wird dem interessanten Gegenstand vollauf und ausführlich gerecht. Auf eine historische Ordnung der verschiedenen Typen und Vorkommen polyphoner Musik bei den Naturvölkern wird ausdrücklich verzichtet (S. 176), da die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens als unüberwindbar erkannt werden. Die mehrstimmige Musik der Naturvölker ist frei von harmonischen Funktionen (S. 181). Die Ausblicke auf die Entwicklung der Mehrstimmigkeit in Europa und in der heutigen europäischen Volksmusik sind mit vielen guten Beispielen belegt.

Es folgt ein Abschnitt über die Polyrhythmik und einer über den Musikerstand in der außereuropäischen Musik, dann das Schlußkapitel mit dem Titel *Progress?*, eine elegische Absage an den Fortschrittsglauben, der noch vor wenigen Jahrzehnten sowohl die historische wie die ethnologische Musikforschung bestimmt hatte. Sachs überblickt am Ende des Buches die Entwicklung der Musik in einer nach Zehntausenden von Jahren zählenden Geschichte, von der nur ein winziges Stück datierbar und bekannt ist. Und dieses sieht Sachs keineswegs als Endphase der Entwicklung. Der überschaubare Abschnitt der Musikgeschichte ist nur eine Zwischenstufe in der unendlichen Kette von Umbildungen und Veränderungen, die, wie Sachs abschließend feststellt, keineswegs immer Verbesserungen waren. In dieser Abkehr vom Evolutionismus neigt sich Sachs einer modernen humanistischen Auffassung zu, und das ist es, was uns sein letztes Buch so besonders wert macht. Es zeigt die überlegene Geisteshaltung eines

Weisen, der am Ende eines langen und segensreichen Lebens als Forscher und Lehrer zwar nicht die *Wellsprings of Music*, aber dafür die Erkenntnis gefunden hat, daß nichts beständig ist als der Wandel und keine Musik je ersonnen wurde, die nicht das in ihr errungene Neue mit dem Verlust von Altbewährtem, Vertrautem bezahlen mußte. Woraus zu folgern wäre, daß alle Wertungen im Sinne von „fortschrittlich“ oder „rückständig“ zweifelhaft und letztlich unmöglich sind. Angesichts der Übereinstimmung der menschlichen Seele in allen Zeiten und Zonen schrumpfen die graduellen Unterschiede einzelner kultureller Äußerungen wie der Musik zur Bedeutungslosigkeit zusammen. Fritz Bose, Berlin

Josef Kuckertz: Gestaltvariation in den von Bartók gesammelten rumänischen Colinden. Regensburg: Bosse 1963. 178 S., 51 S. Notenteil (Kölner Beiträge zur Musikforschung. 23).

Bartók definiert die Colinde als „Gesänge der rumänischen Bauern, die um die Weihnachtszeit von Burschen . . . die von Haus zu Haus wandern, vorgetragen werden“. In der jüngeren Literatur (T. Alexandru, M. Siminel-Fusteri) werden dieser Kategorie alle Heischelieder religiösen und profanen Inhalts zugerechnet, da sie alle gleich den Weihnachtsliedern melodisch mannigfaltig und rhythmisch besonders markant sind.

Bartóks Ausgabe ordnete die 454 Lieder nach Zeilen- und Silbenzahl sowie nach Variantengruppen und gab ihnen zugleich eine mechanisch-äußere und organisch-innere Ordnung. An der letzteren setzt die Arbeit des Verfassers ein: an der Spitze einer Variantengruppe finden wir nicht das konkrete Lied, von dem die anderen durch Varianten abgeleitet wurden, sondern die „Gestalt“, ein in der musikalischen Vorstellung gegenwärtiges „Thema“, das „stets unausgesprochen bleibt“, also „einzig im Sinne der platonischen Idee existiert“ (Lachmann). In der Annahme, daß auch die Colindalieder dem Prinzip der Gestaltvariation gehorchen (S. 2), unternimmt der Verfasser eine auf jedes kleinste Detail sich erstreckende Analyse der Bartókschen Sammlung, um dadurch zu einer tiefer begründeten Neugruppierung zu gelangen.

Statt 133 Nummern (in drei Abteilungen) der Bartókschen Ordnung werden hier 13 Gruppen aufgestellt und der Struktur nach in drei großen Klassen (Quint-, Terz- und

Quartstruktur) zusammengefaßt. Die Annahme des beweglichen und dehnbaren Gestalt-Hintergrundes hat in der Umordnung der Varianten gute Dienste geleistet: so manches Lied hat hier seine passende Umgebung gefunden, die es bei Bartók entbehren mußte (so treffen sich z. B. Bartóks Nr. 79, 95 und 105 leicht in der neuen Gruppe C usw.). Als Ergebnis der Analysen wird festgestellt (S. 169—176), daß in den Colinden mehrere Gestalten vorliegen, aufgrund derer sich feste Liedstrophen bilden, mit vielen Varianten von Strophe zu Strophe wie auch von Sänger zu Sänger. Im Gegensatz zur Ragatechnik sind Form und Gestalt oft unlösbar miteinander verzahnt, die Melodie- linie oder ihr Skelett ist sehr konstant, und die „speziellen Ausprägungen“ entstehen in erster Linie durch die immer neue Aufnahme kurzer Figuren. Dagegen ist das Metrum — wie auch in den Raga — das am meisten variable Element.

Diese Ergebnisse deuten nicht auf eine Gestaltvariation in jenem dynamischen Sinne, wie er im Kapitel *Prinzipien der Gestaltvariation* (S. 152—168) namentlich für die rumänische *Hora lunga* oder die Raga-Maqam-Technik vorausgesetzt wird. Vielmehr handelt es sich hier um Gestaltvariation in statischem Sinne, um eine Gruppierung von Varianten, die vom Gesichtspunkt der Gestaltvariation aus vorgenommen wird, wobei der Begriff Variante erheblich biegsamer und weiter als üblich verwendet wird. Die Grundschwäche der außerordentlich fleißigen und minutiösen Analysen besteht eben darin, daß sie diesen Unterschied außer acht lassen. So werden den einzelnen Elementen: Struktur, Substruktur, Metrum, Dynamik, Rhythmus, Agogik, Form, Tonreihe, gleich aktive Kräfte zugeschrieben, und da sie oft nicht einmal klar auseinandergehalten sind (so ist z. B. in der Gruppe M beim Stichwort „Form“ von Struktur und Metrum, unter „Gestalt“ von der Form, unter „Substruktur und Tonreihe“ von der Struktur, unter „Dynamik“ von Metrum und Form die Rede), wird der Leser statt klarer Begründung der Neugruppierung dem unentwirrbaren Kräftespiel all dieser Elemente gegenübergestellt. Darum fühlt er sich auch gezwungen, vielen Einzelanalysen zu widersprechen (auch findet er auf den Abbildungen S. 129 die gleichen musikalischen Momente unter verschiedenen Figuren). Um noch ein *argumentum ad hominem* hinzuzu-

fügen: die im Notenteil fehlenden Nummern der Bartókschen Ausgabe (Gruppe Es, Nr. 14–15 = Nr. 84 a–b bei Bartók und Gruppe N, Nr. 11–13 = Nr. 56 a–b und 109 bei Bartók) konnten nach den mechanischen Prinzipien Bartóks schnell und leicht identifiziert werden; das umgekehrte wäre viel schwerer. Das heißt: die Gestalt-Ordnung von Kuckertz mag viele neue Beziehungen aufdecken, als praktische Ordnung bleibt sie hinter der Bartóks zurück.

An Stelle der vielen Wiederholungen, die recht ermüdend wirken, möchte der Leser über das rein Formale hinaus etwas mehr über konkretere Fragen lesen. Um einiges nur anzudeuten: 1. Entgegen der Meinung des Verfassers (S. 2) gibt es nach Bartók (S. XXVII) eben in den Colinden Beispiele „für die Gebundenheit eines Textes an eine spezielle Melodie“; etwa 5% der Lieder, wozu die Sammlungen von Dragoi und Cucu auch noch zu untersuchen wären. Bräiloiu hat sogar die Ansicht vertreten, daß „die musikalische Form der Colinde in der Regel durch die metrisch irregulären Refrains bestimmt wird“ (Kodály-Festschrift 1943, S. 301). 2. Die formale Festigkeit der Colinde wird schwerlich „aus dem ungarischen Volkslied eingedrungen“ sein (S. 173). Die Behauptung, die Gestaltvariation sei „in der gesamten rumänischen Musik . . . vorhanden“ (S. 2), ist übertrieben; sie ist nur für die *Hora lunga* einwandfrei belegt. Über die rumänische Volksmusik liegt noch keine endgültige Zusammenfassung vor. 3. Übernahmen, Bruchstücke, Kontamination sind im Verhältnis zum übrigen Liedschatz in den Colinden außerordentlich häufig, was zum Teil auch den Sängern zuzuschreiben ist: gut 15% des Materials wurde von Zigeunern aufgenommen, die zwar zur Gestaltvariation geneigt, aber auch bekanntlicherweise höchst unzuverlässig sind. (Bartók hatte sich vorgenommen, die Aufnahmen noch mehrmals zu wiederholen, was ihm leider später nicht mehr gelang.)

Marius Schneider, dem wir die wichtigsten Hinweise auf die europäische Gestaltvariation verdanken, schrieb im Jahre 1943: „Wirklich verwandte Typen können nur nach Gehörerinnerungen ermittelt werden . . . Die Vorbedingungen . . . kann man nicht durch Vergleiche geschriebener Noten schaffen“ (Kodály-Festschrift S. 179). Die Aufstellung einzelner Gruppen (z. B. Gruppe C, K), die funktionale Übertreibung zufälliger Ziernoten deuten auf einen überstarken

Einfluß des Notenbildes auf die Systematik zu Lasten der klingenden Weisen, während die Raga-Analysen einen feinen Sinn vertragen für die formale Wertung des Gehörten. Auf letzterem Gebiet oder dem der *hora lunga* würden wir eine größere analytische Arbeit des Verfassers sehr willkommen heißen. Benjamin Rajeczky, Budapest

Hans Hickmann: *Présence de la constante de quarte, de quinte et d'octave, son rôle structurel dans l'antiquité pré-hellénique*. Sonderdruck aus *La résonance dans les échelles musicales. Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique*, Paris 9–14 mai 1960. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1963, S. 103–107.

ders.: Vorderasien und Ägypten im musikalischen Austausch. Sonderdruck aus der Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 111, Wiesbaden 1963, S. 23–41.

ders.: Koptische Musik. Ausstellungskatalog Koptische Kunst, Villa Hügel, Essen 1963, S. 116–121.

Die hier zu besprechenden Aufsätze Hickmanns beschäftigen sich wiederum mit Fragen der ägyptischen Musikgeschichte. Sein Pariser Referat behandelt die Bedeutung der konsonanten Intervalle für die Stimmung von Saiteninstrumenten und die Grifflochanordnung bei Blasinstrumenten sowie für das Spiel, auch für das mehrstimmige. Er verweist auf die Rolle der Quinte in der ägyptischen Cheironomie, die aus zwei Grundzeichen im Quintabstand entwickelt ist. Die hier dargelegten Gedankengänge sind z. T. schon in früheren Arbeiten Hickmanns behandelt.

Auch der zweite Bericht ist ein Referat, das schon 1959 beim Assyrologentreffen in Heidelberg gehalten wurde. Hier stellt der Verfasser die Frage nach der Herkunft einiger sowohl im alten Orient wie in Ägypten nachgewiesener Instrumente. Nahm man früher den Orient als das Ursprungsland für alle im Mittelmeerraum anzutreffenden Musikinstrumente an, so ergibt die Auswertung neuerer Funde und anderer Quellen ein anderes Bild. Für einige Instrumente glaubt Hickmann eine unabhängige Entstehung in beiden Verbreitungsgebieten annehmen zu müssen, während andere auch von Ägypten in den Orient übernommen worden sind. Er schließt nicht, wie früher

Sachs und Galpin, auf Grund der Datierung des ersten Belege auf die Herkunft eines Instrumententyps, da ein solches erstes Auftreten besonders bei bereits organologisch entwickelteren Instrumenten einen Rückschluß auf Ort und Zeit der Entstehung nicht mit genügender Sicherheit zuläßt. Wesentlicher sind der Nachweis von Vorstadien und das Auftreten reicher Variation. So kann man heute die Stab- und Plattenklappern als afrikanischen, die Becken aber als orientalischen Ursprungs ansehen. Beim Sistrum stammt zwar der früheste Beleg aus Mesopotamien, doch beweist Hickmann die autonome und wahrscheinlich frühere Entstehung in Ägypten. Röhren-, Faß- und Kesseltrommeln gelangen aus Afrika über Ägypten nach dem Orient, während die Rahmentrommel aus weiblichen Götterkulten im Zweistromland nach Ägypten exportiert wurde. Bei Lauten und Leiern ist ebenfalls Ägypten der nehmende Teil, während Hickmann für die Harfen eine unabhängige Entwicklung in beiden Verbreitungsgebieten annimmt. Die Doppeloboe, die erst im Neuen Reich in Ägypten auftritt, noch dazu in den Händen offenbar fremdstämmiger Musikerinnen, stammt einwandfrei aus dem Orient, während die Längsflöte, die Doppelklarinette und die Trompete wohl von Ägypten aus den vorderen Orient erreichten. Auch über die Musik selbst sind wir dank der Mitteilungsfreudigkeit der ägyptischen Künstler durch Musikkarstellungen und Inschriften in den Gräbern und zahlreiche Schriftdokumente heute weitaus besser unterrichtet — nicht zuletzt durch die Forschungsarbeit des Verfassers —, so daß wir auch ohne wirkliche musikalische Denkmäler ein Bild der ägyptischen Musikkultur entwerfen können, in dem sogar Hinweise auf die Herkunft einzelner Stile, Formen, Texte und Musizierarten gegeben werden können.

Der Aufsatz über koptische Musik gibt eine knappe Übersicht über die historischen Zusammenhänge und Entwicklungen der Liturgik in der koptischen Kirche, die trotz ihrer Bedeutung für die frühchristliche Kirchenmusik dennoch so wenig beachtet wird.

Fritz Bose, Berlin

Trần Văn Khê: La musique vietnamienne traditionnelle. Paris: Presses universitaires de France 1962. 384 S. (Annales du Musée Guimet. LXVI.)

Der Verfasser dieses Werkes, der bereits sowohl durch praktisches Musizieren wie durch verschiedene Publikationen an die Öffentlichkeit getreten ist, gibt in dem vorliegenden Bande die erste in Europa erscheinende geschichtliche Darstellung der Musik von Vietnam. Die Arbeit ist in ihren wesentlichen Zügen nicht von der Problemstellung der modernen Musikethnologie geprägt, sondern im Stil der alten Schule gehalten, wie sie z. B. bei Maurice Courant zum Ausdruck kommt. In Anlehnung an diesen Altmeister der musikwissenschaftlichen Sinologie behandelt der Verfasser die „*période obscure*“ und die Zeit vom 11. bis zum 18. Jahrhundert, wobei er unter anderen Quellen ein besonders wichtiges und bislang unbekanntes literarisches Dokument, *Lê Tac, Annam chú lúoc*, heranzieht, welches wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert stammt. Weiterhin benutzt er ein Manuskript von Pham Dinh Hô, dessen Lebensdaten jedoch nicht bekannt sind. Die durch Ausgrabungen und literarische Belege gegebenen Fakten wertet der Verfasser so gründlich wie möglich aus, um den vorwiegend chinesischen und den geringeren indischen Einfluß nachzuweisen. Es handelt sich dabei wesentlich um eine große Zahl verschiedener Orchester- und Programmzusammensetzungen, denen noch einige wichtige soziologische Bemerkungen folgen. Den größten Teil des Buches nimmt das 19. Jahrhundert ein, in dem besonders das „*théâtre renové*“ eine große Rolle spielt, obgleich es eigentlich nur eine bedauernde Dekadenzerscheinung darstellt. Das Repertoire der Hof- und Kultmusik wird sehr in extenso behandelt, aber leider ohne Musikbeispiele.

Der instrumentenkundliche Teil hat den großen Vorzug, viele spieltechnische Einzelheiten zu erwähnen, wofür wir dem Verfasser zu großem Dank verpflichtet sind. Bedauerlich ist jedoch die unwissenschaftliche Einteilung in Blas-, Saiten- und Schlaginstrumente, durch die der Verfasser zuweilen selbst in Verlegenheit gerät. Auch wünschte man sich, daß die Instrumente öfter mit ihrem technischen Namen bezeichnet würden, und (zwar schon lange eingeführte, aber durchaus unbrauchbare) Ausdrücke wie z. B. „*tambour de bronze*“ für Kesseltrommel in einem musikwissenschaftlichen Werke nicht mehr erschienen.

Bei der Untersuchung der Melodien lehnt der Verfasser zu Recht den europäischen Modusbegriff ab. Er begründet dies durch

die Abwesenheit eines eindeutigen Grund- und Finaltons und setzt anstelle des Modus den (nicht gerade sehr glücklichen) Begriff „modale Systeme“ (S. 215), *Bac* und *Nam*. Daneben glaubt er noch auf eine der höchst problematischen Pelogleitern hinweisen zu müssen (209). *Bac* ist die pentatonische Leiter, *Nam* ist vorwiegend viertonig. Nun gerät der Verfasser bei der Analyse des Materials in seltsame Widersprüche. Einerseits möchte auch er noch die Quintengenerationslehre von Stumpf, Courant und anderen (die von Bräiloiu widerlegt, aber von J. Chailley wieder aufgegriffen wurde) zur Basis der fünfstufigen Leiter machen (201). Andererseits aber spricht er im *Nam*-System, das er selbst als wesentlich viertonig (mit dreitoniger Grundlage) bezeichnet (243), von Bräiloius „*métabole*“ im Sinne von zwei verschiedenen Systemen, die sich auf Grund der *pien* überschneiden. Da aber überdies diese *pien* ausdrücklich als schwankend intonierte Töne charakterisiert werden (200), so muß der Verfasser eine „*Deformation*“ präjudizieren (225–234). Die ganze Schwierigkeit würde verschwinden, wenn man sich endlich dazu entschließen wollte, *h/b* und *f/fs* als schwankend intonierte Wechseltöne zu betrachten und das System *d e f/fs g a b/h c d* als Grundlage zu nehmen (s. Artikel *Tonsysteme* in MGG).

Auf den Seiten 255/6 berührt der Verfasser leider nur kurz ein Problem, das für die moderne Musikwissenschaft sehr wichtig geworden ist. Er bringt zwei metrisch und melodisch recht verschiedene Melodien, die aber in ihrem Wesen identisch sein sollen, weil in beiden Fällen die wichtigsten Strukturöne die gleichen sind. Die Beispiele sind jedoch nicht so angeordnet, daß man diesen Zusammenhang erkennen könnte, noch sind die besagten Strukturöne vom Verfasser gekennzeichnet. Ob *Trân vân Khê* dabei ein Melodiemodell im Sinne der Ragatechnik denkt, ist nicht zu erkennen. Im übrigen ist oft von einem „*schéma mélodique*“ die Rede, ohne daß gesagt würde, was damit eigentlich gemeint ist. Sollte das Schema eine Modellvorlage sein (was meist unwahrscheinlich ist), so müßte auch seine praktische Durchführung aufgezeichnet sein. Anderenfalls aber wäre es doch weit nützlicher gewesen, die Melodien so aufzuzeichnen, wie sie in Wirklichkeit gespielt und gesungen werden, da man mit den zahlreichen Schemata doch praktisch nichts anfangen kann. Dies ist ganz besonders beim *chant du*

désert (Bsp. 95) ohne „*rythme défini*“ sehr bedauerlich, weil die Umriss des Schemas sehr stark an einen sehr weit verbreiteten wandernden Melodietypus erinnern (Ethnologica II, Köln 1960).

Immerhin ist durch dieses Werk eine empfindliche Lücke in der musikethnologischen Literatur ausgefüllt worden. Es wäre zu wünschen, daß der Verfasser seine Arbeit nun durch einen Band mit vollausgeschriebenen Musikbeispielen ergänzte.

Marius Schneider, Köln

Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs. Vorgelegt und erläutert von Werner Neumann und Hans-Joachim Schultze. Kritische Gesamtausgabe. Gemeinsame Edition Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter und Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1963. 288 Seiten. (Bachdokumente, hrsg. vom Bacharchiv Leipzig. Suppl. zu J. S. Bach, Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Bd. I.)

Der aus einigen mustergültigen Arbeiten der großen Bachgemeinde rühmlich bekannte Direktor des Leipziger Bacharchivs, Prof. Dr. W. Neumann, legt in obigem Werke alle irgendwie festgestellten Autographa Bachs aus einer umfangreichen im einzelnen angeführten Literatur vor. Diese Edition entspricht allen wissenschaftlichen Anforderungen, die für die Quellenkritik, die Textgestaltung, den Sachkommentar und die Quellen- und Besitzangabe gefordert werden können. Die drei wissenschaftlichen Apparate sind außerordentlich zuverlässig, sehr wertvoll und umfassen z. B. für die Genealogie 5 1/2 Seiten. Sie werden dem Kenner wie dem Laien gute Dienste tun. Zweifelhaft ist mir nur, ob Bach die Endsilbe „-us“ wirklich γ oder nicht doch wie allgemein üblich, φ schrieb.

Die Autographa hat der Bearbeiter — die im Vorwort nicht umrissene Mitarbeiter H.-J. Schulzes scheint sich auf dessen Veröffentlichung im Bachjahrbuch 1961 zu beschränken — in acht Sachgruppen aufgeteilt, die, jede in sich, chronologisch geordnet sind. Gewiß ist es schön, z. B. alle Orgelgutachten an einer Stelle beisammen zu haben. Aber die Art der einzelnen Handschriften ist nicht immer inhaltlich einwandfrei zu bestimmen. So werden wohl die meisten Zeugnisse in Wirklichkeit Empfehlungen sein. Und Quittungen sind doch auch Urkunden, haben rechtlich keinen

anderen Charakter als die in der Abteilung *Urkunden* untergebrachten Verpflichtungserklärungen des Thomaskantors und seine Vollmacht für Andreas Krebs als Kurator für Anna Magdalena Bach. So könnte die Frage gestellt werden, ob die einzelnen Dokumente ohne Rücksicht auf ihren Inhalt nicht besser chronologisch zu ordnen gewesen wären, zumal dann die vom Autor beabsichtigte „*Abrundung des biographischen Bildes*“ erleichtert würde. Doch kann dieses Bedenken den Wert des Werkes in keiner Weise mindern.

Im Vorwort wird eine kurze Geschichte ähnlicher Bestrebungen gegeben, dann folgen die Darlegung der Editionsgrundsätze und eine Übersicht über die 184 Dokumente. Als Anhang werden Notizen, Besitzvermerke und *Incerta* gebracht. Ein Verzeichnis der Abkürzungen, Zeichen und der Literatur sowie dankenswerterweise ein ausführliches Personenverzeichnis beschließen den Band. Druck und Ausstattung des Werkes sind ohne Tadel. Fünf gut gelungene Fotokopien zeigen den Duktus der Schrift Bachs von 1706—1744.

Der Bearbeiter stellt in seinem Vorwort fest, daß der größte Teil der Autographa berufliche und dienstliche Angelegenheiten betrifft, aber Briefe familiärer, freundschaftlicher Art fehlen, also verlorengegangen sind, während die erhaltenen Handschriften meist in Archiven erhalten blieben. Damit kommt Neumann zu demselben Ergebnis wie die Lutherforschung, die trotz der vielen Freunde und Schüler Luthers, die Abschriften von seinen Briefen nahmen, doch auch feststellen mußte, daß kaum ein Drittel des Briefwechsels des Reformators erhalten blieb. Aber auch der Restbestand von Bachs wie Luthers Autographa ist von größter Bedeutung für die Forschung. Für seine musterhafte Veröffentlichung sind alle Bachfreunde dem Direktor des Bacharchivs zu größtem Danke verpflichtet.

Reinhold Jauernig, Neu-Isenburg

Willi Reich: *Alban Berg, Leben und Werk*. Zürich: Atlantis Verlag 1963. 215 S.

Willi Reich, der erste Berg-Biograph, schrieb kurz nach dem Tode des Komponisten 1937 dessen erste Würdigung in Zusammenarbeit mit Th. W. Adorno und Ernst Krenek, die im Herbert Reichner Verlag, Wien, erschienen war. Nun liegt eine

Bearbeitung des damaligen Buches vor, die Reich als alleinigen Herausgeber ausweist.

In der Vorbemerkung betont der Verfasser die Bedeutung Bergs in den vergangenen 27 Jahren, die ihn zu einem „*Klassiker der Neuen Musik*“ gemacht haben. In seinen Ausführungen geht es Reich vor allem um die menschliche Erscheinung und die hohe Geistigkeit Bergs.

Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte: Leben, Werk und einen Anhang mit drei Aufsätzen Bergs. Die Lebensbeschreibung umfaßt 97 Seiten, in denen Reich sich ausführlich mit den 50 Jahren des Meisters befaßt. In die einzelnen Kapitel sind vier Interludien eingeschoben, die jeweils eine Etappe aus dem Leben Bergs besonders beleuchten. Reich kommt auf das bekannt gute Verhältnis Schönbergs zu seinem Schüler Berg zu sprechen und erwähnt Bergs Aufbauarbeit am Verein für musikalische Privataufführungen zur Förderung der Neuen Musik. Interessant ist für den Leser zu erfahren, wie Berg sich in der Neuen Musik-Zeitung 1928 über seine Oper *Wozzeck* äußerte. Seinen Worten nach wollte er dem Drama dienen, und mir scheint, daß ihm mit dem *Wozzeck* nur durch sein einmaliges gefühlsmäßiges Eindringen in Büchners Stoff und Vorstellungswelt ein Wurf gelungen ist, mit dem er weder eine Opernreform erstrebte noch Schule machen wollte.

Der umfangreiche Teil über Bergs Werke bringt ausführliche Betrachtungen vor allem über die beiden Opern. Reich lehnt sich hier stark an sein Buch von 1937 an. Die komplizierte Vielschichtigkeit der Struktur des *Wozzeck* wird konzentriert mit Notenbeispielen behandelt. Dabei schneidet Reich die Problematik der Formen nur an. Der Leser erhält einen abgerundeten Überblick über den musikalischen Aufbau wie über die formbildenden Harmonien.

Ebenfalls ausführlich gewürdigt wird Bergs zweite, unvollendete Oper *Lulu*. Es gelingt Reich, durch Notenbeispiele die Verarbeitung der 12-Ton-Reihe, die in dieser Oper formbildend ist, dem Leser anschaulich zu machen. Seine Darstellung macht außerdem die Einheitlichkeit der Werke, trotz des fragmentarischen Zustands des 3. Aktes, überzeugend deutlich.

Beim Violinkonzert erwähnt Reich, daß seine Besprechung des Werkes aus dem Vorbehalt „*Soweit überhaupt eine Umschreibung in Worten möglich ist*“ entstand und von Berg angeregt wurde. Der analytische

Teil wurde von Reich im Frühjahr 1936 unter Anleitung von Anton von Webern verfaßt. Leider wird die Darstellung in ihrer Kürze dem Konzert meines Erachtens nicht ganz gerecht. Auch die Darlegungen über das Kammerkonzert, die Lyrische Suite und die Weinarie sind sehr gedrängt, allerdings auch sehr konzentriert.

Der Anhang umfaßt drei Aufsätze Bergs aus den Musikblättern des Anbruchs sowie aus dem Musikalischen Taschenbuch 1911, die hier zum ersten Male vollständig veröffentlicht werden, so daß der Band auch dokumentarischen Wert erhält; besonders aufschlußreich ist dabei Bergs subtile Analyse von Schumanns *Träumerei*.

Das verarbeitete umfangreiche Bildmaterial aus dem Leben Bergs und den Aufführungen der Opern lockern die Ausführungen Reichs in ansprechender Weise auf. In der Nachbemerkung vermißt man eine ausführliche Bibliographie und ein eingehendes Schallplattenverzeichnis. Die Behauptung Reichs, daß die meisten der im Handel befindlichen Aufnahmen von Werken Bergs nur in geringem Maße den künstlerischen Ansprüchen genügen, kann man in Anbetracht des umfangreichen zur Verfügung stehenden Materials nicht teilen.

Konrad Vogelsang, Berlin

Georg Karstädt: Die „extraordinären“ Abendmusiken Dietrich Buxtehudes. Untersuchungen zur Aufführungspraxis in der Marienkirche zu Lübeck. Mit den Textbüchern des „Castrum Doloris“ und „Templum Honoris“ in Faksimile-Neudruck. Lübeck: Verlag Max Schmidt-Römhild 1962. 46 und 16 S. (Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Neue Reihe, 5.)

Der überraschende Fund des Textbuches zur Abendmusik Buxtehudes *Templum Honoris* (1705) im Jahre 1956 hat den Finder, den Lübecker Bibliothekar Dr. Georg Karstädt, dazu angeregt, jetzt dieses Büchlein herauszugeben, das auf übersichtliche Weise unser Wissen über die Lübecker Abendmusikinstitution bis einschließlich Buxtehude zusammenfaßt. Nach einer Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Abendmusiken (*Ursprung und Entstehung der Lübecker Abendmusiken*), ihrer praktischen und wirtschaftlichen Realisation (*Die Organisation der Lübecker Abendmusiken*) und ihrer Aufführungspraxis (*Chor und Orchester der Lübecker Abendmusiken*) versucht

der Verfasser zum Schluß, den Abendmusikbegriff gegen die Kantaten abzugrenzen (*Die Abendmusik und das Kantatenwerk Buxtehudes*).

Der Titel des Buches ist etwas irreführend, da sich der Inhalt auf die Abendmusik im allgemeinen und nicht speziell auf die beiden „extraordinären“ Aufführungen anläßlich des deutschen Kaiserwechsels 1705 bezieht. Erst auf den letzten fünf Seiten des Buches konzentriert sich die Darstellung auf diese beiden besonderen Abendmusiken, *Castrum Doloris* und *Templum Honoris*, deren Textbücher am Ende des Buches in Faksimile abgedruckt sind.

Neue Gesichtspunkte zur Beleuchtung der aufgestellten Probleme in bezug auf die besondere Eigenart der Abendmusik werden nicht vorgeführt; der Inhalt ist mehr referierender Art. Die Schwierigkeiten einer genauen Abgrenzung der Abendmusikgattung hängen mit dem sehr spärlichen Material zusammen, das uns überliefert ist. Von Buxtehude sind nur drei Textbücher bekannt; dazu kommt das anonym und ohne Titel überlieferte Werk, das Willy Maxton unter dem Titel *Das jüngste Gericht* herausgab und mit dem Buxtehudewerk identifizierte, das im Leipziger Messekatalog 1684 und später von Moller erwähnt wird: *Das Allerschröcklichste und Allererfreulichste, nämlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit*. Die Haltbarkeit dieser Identifizierung kann jedoch angezweifelt werden (vgl. Martin Geck in dieser Zeitschrift 1961, S. 407 ff.). In der Frage, was man als gottesdienstliche Musik (das Kantatenwerk) und was man als spezifische Abendmusik betrachten solle, bewegt sich der Verfasser vorsichtig auf schwankendem Boden. Die Möglichkeit fließender Übergänge wird offengehalten, daß zum Beispiel gewisse Abendmusiken aus einem gemischten Programm von Oratorien und Kantaten bestehen können. Ein allgemeines Kennzeichen, betont der Verfasser, sei der Unterschied im klanglichen Aufwand: „*Gegenüber den Kantaten zeigt sich in diesen Konzertveranstaltungen mit ihrem starken Klangapparat ein wesentlicher Unterschied, der ... zu neidvoller Betrachtung führte*“. Deutlicher hätte man vielleicht so definieren können, daß die Abendmusiken bei Buxtehude immer (nach den Quellen) einen großen klanglichen Aufwand benutzen, während ein entsprechender Aufwand bei den gottesdienstlichen Kantaten nur gelegentlich

vorkommt (*Ihr lieben Christen, freut euch nun; Nun danket alle Gott*). Viele Probleme im Verhältnis der beiden Werkkategorien zueinander sind jedoch auch nach dieser Definition immer noch ungelöst, und bis auf weiteres, solange man nicht mit Sicherheit die Musik zu einer einzigen Abendmusik von Buxtehude kennt, halte man sich die Feststellung des Verfassers vor Augen: *„Die Bemühungen der Musikforschung um die Abgrenzung der Abendmusiken und des Kantatenwerkes haben noch keine endgültige Klärung herbeiführen können“*.

Die Entstehung und die älteste Geschichte der Abendmusik werden vorher in der Schrift klar und übersichtlich dargestellt. Es wird auf die außergottesdienstlichen Orgelkonzerte der reformierten Kirche in Holland und auf die allgemein vorkommende Erscheinung hingewiesen, daß die Kaufherren Sitten und Gebräuche voneinander übernehmen. Und gerade die eifrige Teilnahme der Kaufmannschaft an der Organisation der Lübecker Abendmusiken entspricht deutlich den Verhältnissen bei den Konzertveranstaltungen der holländischen reformierten Kirche. Diese Konzerte wurden im wesentlichen von den Kaufherren gestützt, die ja in den Vorständen der reformierten Kirche die führenden Positionen hatten. Der Verfasser gibt Beispiele von der Ausbreitung dieser „Orgelkonzertbewegung“; er hätte (gerade in Verbindung mit Buxtehude) noch ein berühmtes Beispiel hinzufügen können, und zwar den Organisten der Nikolaikirche zu Kopenhagen Johann Lorentz, der von den 1630er Jahren an außergottesdienstliche „Orgelvorträge“ hielt, und von dem es in der damaligen Zeit heißt: *„Organista ipse nulli in Europa secundus“* (vgl. Bo Lundgren im Bericht über den siebenten internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Köln 1958, Kassel 1959, S. 183—185).

Der Verfasser betont mit Recht, es sei Buxtehudes Verdienst gewesen, die Abendmusik in Lübeck von dieser Orgelkonzertebene zu der oratorienartigen Form mit dem Massenaufwand an Mitwirkenden zu erheben, die den Ruhm der Lübecker Abendmusiken für lange Zeiten befestigte.

Søren Sørensen, Aarhus

Hans Ludwig Schilling: Paul Hindemiths Cardillac. Beiträge zu einem Vergleich der beiden Opernfassungen — Stilkriterien im Schaffen Hindemiths. Würz-

burg: Verlag Konrad Tritsch 1962. XV und 149 S. sowie 36 S. Notenbeilage (Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen. 17).

Das sehr schön gedruckte, mit sauber gestochenen Notenbeispielen ausgestattete Buch, dessen ansprechendes Äußeres hohe Erwartungen weckt, bereitet dem Leser eine herbe Enttäuschung. Sein Inhalt ist dürftig, sein Stil peinlich. *„Wie die Oper gattungsmäßig als ein Zwitter unter den Künsten weilt, so muß sich diese Abhandlung denn mit den verschiedenen Erbteilen, denen der Musik und denen des Textes, befassen, und alle müssen als gleichgewichtige Waben zu einem Stock zusammengebaut werden“* (128). Man erwartet also, daß Text und Musik der Oper Cardillac in gleicher Weise untersucht werden, aber an anderer Stelle erfährt der Leser, daß — Gründe werden nicht genannt — *„auf eine Beobachtung des Sprachstils bei Lion und Hindemith. . . verzichtet werden“* muß (37 A.). Immerhin wird der Inhalt der Oper erzählt, die Geschichte des Stoffes (mit umständlicher Ausführlichkeit) dargestellt — auch die Geschichte des Phaeton von Lully, der teilweise in die zweite Fassung des Cardillac eingearbeitet erscheint, wird nicht vernachlässigt —, schließlich werden noch einige Stilkriterien der Hindemithschen Musik herausgestellt. Dabei ergibt sich als Resultat die Erkenntnis, daß die Musik Hindemiths, entgegen der Bemerkung im Vorwort (IX), den in der Unterweisung erhobenen Forderungen entspricht. Analysen, die über die Mitteilung leerer Schemata hinausgehen, wird man vergeblich in dieser Schrift suchen. Wie sollten auch sinnvolle Äußerungen über Musik von einem Autor geboten werden können, der über die musikalische Form sich auf folgende Weise vernahmen läßt: *„Mit der Betonung auf der temporalen Seinsweise der musikalischen Kunst können wir sagen: Das klingende Tönematerial in all seinen Detailwerten ergibt als Multiplikation mit dem Zeitablauf das ‚Produkt‘ der musikalischen Form“* (90). Über ein anderes zentrales Problem äußert Schilling: *„Das Wort-Ton-Verhältnis in Hindemiths Werk läßt sich mit einem einfachen mathematischen Vergleich erklären: beide Elemente, Text und Musik, werden zu einer Summe addiert, sie durchdringen sich jedoch nicht endgültig zu einem Produkt; und um mit dem Chemiker zu reden: es entsteht eine*

Vermengung und keine Verbindung. Manchmal scheinen beide Gedankenäußerungen sich die Waage zu halten, meistens jedoch ist dem akustisch reicheren Mittel der Musik die führende Stellung zuteil. Die ‚romantisch‘ gemeinte Synästhesie von Wort und Ton ist an dieser stilistischen Übergangsstelle völlig aufgegeben“ (104 f.).

Schilling steht nicht nur der Musik hilflos gegenüber, er ist auch nicht in der Lage, den historischen Platz der Hindemithschen Werke zu bestimmen. Ihm „erscheint in der Reihe Bach-Beethoven-Brahms-(Bruckner)-Reger Hindemith als Endglied einer Stilentfaltung“ (IX). Wie relevant seine geschichtliche Einordnung der beiden Opernwerke Hindemiths ist, kann man erraten, wenn man zwei Charakteristiken des entsprechenden Kapitels sich vergegenwärtigt: „Wagner sah in der Bühne die Transplantation der Wirklichkeit in eine höhere idealisierte Ebene, er beabsichtigte das Gleichnis und er warb mit dem Symbol“ (7), Bertolt Brecht dagegen „durchmaß die Stationen der Gesellschaftskritik hinauf bis zu den Existenzfragen des menschlichen Seins; durch Kurt Weill fanden seine gemeißelten Texte eine grelle Ausleuchtung und wurden viel beachtet“ (12).

Wer glauben möchte, es handle sich hier um ein Florilegium vereinzelter stilistischer Entgleisungen, irrt. In dieser Art ist das ganze Buch geschrieben, Seite für Seite, Satz für Satz. Unverständlich, daß ein Schriftsteller, der solche Satzmonstren in Ruhe ausbrütet, keine Gelegenheit ausläßt, um sich über die Journalisten, die meist in Eile schreiben müssen, zu erheben. Leider sind auch die Kenntnisse Schillings sehr beschränkt. So weiß er z. B. nicht, daß eine der berühmtesten Opern unseres Jahrhunderts *Wozzeck* heißt (und nicht *Wozzek*, wie an fünf Stellen zu lesen ist), es keinen Komponisten namens Poulence (85) oder Poulance (142) gibt, sondern nur Poulenc. Auch hält er fälschlich den Expressionisten August Stramm für den Textdichter der Oper *Das Nusch-Nusch* (5 A.), hebt als Besonderheit das Fehlen der hohen Streicher in Hindemiths drittem Bratschenkonzert hervor, wo sie doch auch im ersten und zweiten fehlen, usf. usf. Besonders peinlich, aber nicht weiter verwunderlich bei seiner geringen Kenntnis der Sekundärliteratur über Hindemiths Bearbeitungen, ist wohl die Tatsache, daß er den *Essai* von Ferdinand Lion, des ersten

Cardillac-Librettisten, über dessen eigenes und Hindemiths Textbuch nicht kennt (Akzente 1957). Rudolf Stephan, Göttingen

Wolfgang Boetticher: *Aus Orlando di Lassos Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchener Musikgeschichte. Mit 8 Bildtafeln und 5 Abbildungen im Text. Kassel—Basel—London—New York: Bärenreiter 1963. XII, 209 S. (Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.).*

Seit der ersten umfassenden Sichtung des in München und Wien befindlichen Archivmaterials zu Orlando di Lasso und seiner Münchner Hofkapelle durch A. Sandberger (*Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter O. di Lasso*, Bd. 1 und 3, Leipzig 1894/95) wurden zahlreiche weitere Aktenbelege neu entdeckt und publiziert (u. a. B. A. Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst*, Diss. München 1912; B. Ph. Baader, *Der bayerische Renaissancehof Herzog Wilhelms V.*, Diss. München 1943). Mit dem neuen Buch von W. Boetticher wird der Öffentlichkeit die seit Sandberger bisher umfangreichste archivalische Studie über Dokumente zum Lebens- und Wirkungskreis des Münchner Hofkapellmeisters vorgelegt.

Die Publikation ist in vier Abschnitte gegliedert, welche, wie schon der Titel verrät, keineswegs einseitig auf die Person Lassos zugeschnitten sind, sondern vielmehr umfassendes Material auch zur allgemeinen Musikgeschichte der Zeit bereithalten. Es handelt sich durchweg um neue Quellen, um eine Bereicherung unserer Kenntnis äußerer und innerer Zusammenhänge der Münchner Hofkapelle. Allerdings verzichtet der Verfasser in der Regel auf eine vollständige Wiedergabe der betreffenden Schriftstücke; vielmehr arbeitet er die von ihm aufgefundenen Texte bzw. Textfragmente in eine monographische Darstellung ein, welche als Erläuterung des jeweiligen Textes und der damit zusammenhängenden Fragen von erheblichem quellenkundlichen Wert ist. So werden sämtliche Fakten musikgeschichtlich und bibliographisch durchleuchtet.

Schon der erste Abschnitt (*Neue Briefe Lassos und seiner Gattin*) erweist deutlich den Wert der monographischen Quellenverarbeitung. Der Mitteilung neuer Briefe, welche vor allem beredtes Zeugnis für die leicht erregbare Natur des Künstlers

ablen, geht eine kurze Übersicht über die bisherigen Briefpublikationen voraus. Der zweite Abschnitt gibt *Hinweise auf Lasso in Korrespondenzen der Landesherren*. Er enthält nicht nur umfangreiches Material aus der Korrespondenz Wilhelms V. mit seinem Vater Albrecht V., sondern darüber hinaus ausführliche Darlegungen über den Musikaustausch zwischen München und dem von der Forschung etwas stiefmütterlich behandelten Landshut. Die vermittelnde Tätigkeit der Gattin Lassos und von deren Mutter Margarethe Wäckinger wird ebenso fundiert nachgewiesen wie der auf Lasso bezügliche Inhalt des Briefwechsels zwischen dem bayerischen und steiermärkischen Hof. Die Vielfalt der Nachweise beleuchtet z. B. der Absatz über die Anwerbung italienischer Musiker durch Lasso (S. 34 f.) und über andere soziologisch bemerkenswerte Tatsachen. Im dritten Abschnitt (*Interne Probleme der Kapelle unter Lasso*) werden sich Belege zur Vorgeschichte, vor allem aber umfassende *Materialien zum Etat und Personenkreis* der Kapelle aus Lassos erstem Chordner Jahrzehnt. Der *Erziehung der Chorknaben* ist ein eigener Absatz gewidmet. Umfassende Aktennachweise zieht der Verfasser als Belege für die *Anwerbung auswärtiger Musiker in Lassos mittlerer Zeit* heran. Weitere ausführliche Absätze dieses Abschnitts gelten den *Fronleichnamsfesten und geistlichen Dramen, der Korrespondenz mit hohen Geistlichen, der Beteiligung Lassos und seiner Kapelle an Reisen des Herzogs, der Anwerbung von Musikern in Lassos späterer Zeit und der Sozialen Lage der Kapellmitglieder nach Lassos Tod*. Im vierten Abschnitt ergänzt der Verfasser die Ausführungen in seiner Lasso-Monographie (1958) vor allem über die Nachkommen des Meisters.

Die wertvollen Ergebnisse der umfassenden Recherchen des Autors werden durch ein ausgezeichnetes und höchst zuverlässiges Register erschlossen, welches dem Suchenden mühsame Arbeit erspart. Mit Hilfe dieses Registers wird jedoch auch ein Mangel ausgeglichen, der darin begründet liegt, daß die Darstellung in den einzelnen Abschnitten eine Überfülle kennenswerter Quellen, monographisch erarbeiteter Übersichten und bibliographischer Angaben nachweist, deren sinnvolle Auswertung durch den Benutzer ohne das Register außerordentlich erschwert wäre. Da die vom Verfasser aufgefundenen

und edierten Texte den verschiedensten Themenkreisen angehören und sich teilweise auf speziellste Detailfragen beziehen, hat der Leser Mühe genug, die an den verschiedensten Stellen des Buches auftauchenden Fakten in der vorgelegten Gliederung des Materials zu erfassen. Erfreulicherweise erleichtert das reich gegliederte Inhaltsverzeichnis die Benutzung des Buches zusätzlich.

Wer sich über den neuesten Stand der Lasso-Forschung informieren möchte, wird sich zweckmäßigerweise mit sämtlichen Spezialschriften des Verfassers vertraut machen. Da jede dieser Publikationen neues, ergänzendes und teilweise auch berichtendes Material enthält, kann das vergleichende Studium dieser Schriften nur nachdrücklich empfohlen werden. In Gestalt der neuen Archivstudie und unter Einschluß der großen Lasso-Monographie des Verfassers (1958) besitzt die Lasso-Forschung nunmehr Fundamente, deren Tragfähigkeit sich schon jetzt als äußerst solide erweist. Über die Spezialforschung hinaus bereichert die neue Studie das musik- und kulturgeschichtliche Wissen über das 16. Jahrhundert in ungewöhnlich reichem Maße. Unter den Quellschriften der Nachkriegszeit zählt sie zu den methodisch saubersten.

Richard Schaal, München

Lars Ulrich Abraham: *Der Generalbaß im Schaffen von Michael Praetorius und seine harmonischen Voraussetzungen*. Berlin: Merseburger 1961. 182 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 3).

Was sich von selbst versteht, braucht nicht begründet zu werden. Die Meinung, daß die Entstehung des Generalbasses mit einer Wandlung der Harmonik verbunden war, scheint so unbezweifelbar zu sein, daß man es für überflüssige Pedanterie halten könnte, sie durch ausführliche Analysen zu rechtfertigen. Versucht man aber, wie Lars Ulrich Abraham in seiner Berliner Dissertation über den Generalbaß bei Michael Praetorius, das Verhältnis von Generalbaß und Harmonik genauer zu bestimmen, so gerät man in ein Labyrinth von Ungewissheiten und Widersprüchen. Was ein Generalbaß ist, steht nicht fest; und zur Beschreibung der Harmonik des frühen 17. Jahrhunderts fehlt es an adäquaten Kategorien. Abraham weicht keiner Schwierigkeit aus; geduldig und skeptisch entwirrt er die Probleme. Seine Metho-

de ist die Detailanalyse, die — pointiert ausgedrückt — jedem Ton die *raison d'être* abverlangt.

Im ersten Kapitel unterscheidet Abraham, nach Mattheson, fünf Merkmale des Generalbasses. Drei der Bestimmungsmomente, die „*durchlaufende Baßstimme*“, die „*Benutzung eines der Mehrstimmigkeit fähigen Instruments*“ und die „*improvisatorische Freizügigkeit*“, reichen in die Begleitpraxis des 16. Jahrhunderts zurück. Neu sind im frühen 17. Jahrhundert die Bezifferung und der obligate Charakter des Generalbasses. Beide Merkmale sind „*Stilelemente*“ oder können es sein. Das Verfahren, durch die Ziffer „6“ außer der Sexte auch deren Oktave oder Doppeloktave zu bezeichnen, setzt voraus, daß der Zusammenklang von der Stimmführung abstrahiert und als Akkord begriffen wird (23). Und daß der Generalbaß obligat wird, ist einerseits satztechnisch zu verstehen — er füllt Lücken aus — und muß andererseits im Zusammenhang mit der Tendenz gesehen werden, die Besetzung, also die Klangfarbe, in die „*kompositorische Planung*“ einzubeziehen (24).

Um das Verhältnis von Generalbaß und Harmonik darstellen zu können, ohne sich dem Vorwurf einer willkürlichen Auswahl der Beispiele auszusetzen, vergleicht Abraham im zweiten Kapitel zwei Fassungen einer Choralbearbeitung von Praetorius; die erste ist ohne, die zweite mit Generalbaß konzipiert. Von scheinbar geringfügigen Korrekturen ist eine Tendenz zur Dur-Moll-Tonalität ablesbar; doch wäre es eine Übertreibung, von einer radikalen Wandlung der Harmonik zu sprechen (74).

Die Harmonik des frühen 17. Jahrhunderts ist zwiespältig und unentschieden. Und im dritten Kapitel sucht Abraham nach Kategorien, die dem „*Interregnum*“ zwischen dem „*Kirchentonsystem als Theorie diatonischer Einstimmigkeit*“ und dem „*modernen Dur-moll als Theorie harmonisch orientierter Mehrstimmigkeit*“ gerecht werden (79). Er vergleicht Marpurgs Aussetzung der Baßskala nach der Regola dell'ottava mit der Griffabelle in Scheidts *Erinnerung wegen deß General-Baß* (1634). Die Regola dell'ottava ist funktional begründet; die dritte Tonstufe der Durskala wird als Tonkaterz (I^o) auf IV, die siebente Tonstufe als Dominanterz (V^o) auf I bezogen. Dagegen fordert Scheidt zwar über der Septime der Skala, aber nicht über der Terz einen Sextakkord; und daß er die Septime durch V^o statt durch

VII harmonisiert, dürfte primär durch die Notwendigkeit, die verminderte Quinte zu vermeiden, motiviert sein. Die Akkorde stehen — außer in der Kadenz — ohne funktionalen Zusammenhang nebeneinander.

Auch Praetorius' Harmonik ist, wie Abraham im vierten Kapitel an acht Harmonisierungen der ersten Zeile aus „*Vom Himmel hoch*“ demonstriert, noch „*weitgehend nicht-funktional*“ (128). „*Es kann somit grundsätzlich auf jeden Akkord jeder andere Akkord folgen, wenn sein Baßton im Modus verfügbar ist und zu dem betreffenden Diskantton wie auch zum vorhergehenden Baßton in einem angemessenen Verhältnis steht*“ (121). Der Generalbaß aber bewirkte, wie jedes Abbrüviaturen- und Formelsystem, eine Verfestigung des bestehenden Zustands. Er hat „*nicht den Evolutionsprozeß der Harmonik bis hin zu Bach ausgelöst, sondern ihn eher behindert*“ (129).

Carl Dahlhaus, Kiel

Israil Nestjew: Prokofjew, der Künstler und sein Werk. Berlin: Henschelverlag 1962. 450 S.

Die 1957 in Moskau erschienene grundlegende sowjetische Prokofjew-Monographie von I. Nestjew liegt nunmehr auch in einer deutschen Fassung vor (Übersetzer: Christa Schubert-Consbruch, wissenschaftliche Bearbeitung der deutschen Ausgabe: Prof. Dr. Karl Laux). Unter den in den letzten Jahren in der Sowjetunion erschienenen Werken über sowjetische Musik und sowjetische Komponisten ist das Buch von Nestjew eines der gewichtigsten. Es ist die Frucht mehrjähriger Forschungsarbeit des Autors und zeigt eine souveräne Beherrschung des umfangreichen Materials. Die flüssige, lebendige Darstellung macht die Arbeit nicht nur für den Fachmann, sondern auch für einen breiteren Leserkreis wertvoll und nützlich.

Wie aus dem Vorwort hervorgeht, stellte sich der Verfasser die Aufgabe, die Lebensbeschreibung Prokofjews und kurze Charakteristiken seiner wichtigsten Werke mit einigen Betrachtungen über seinen schöpferischen Stil zu vereinen (S. 5). Leben und Schaffen Prokofjews werden somit nicht getrennt dargestellt, und diese ganzheitliche Darstellungsmethode gestattet es dem Verfasser, die Gestalt Prokofjews in ihrer Entwicklung zu zeigen, sein Schaffen mit dem allgemeinen Entwicklungsweg der westeuro-

päischen und sowjetischen Musik und Musikultur zu konfrontieren.

Der Verfasser gliedert den Schaffensweg Prokofjews in drei Perioden: die Frühzeit (1907—1918), die Periode im Ausland (1918—1932) und die sowjetische Periode (1933—1953). Bei der Charakterisierung der Jugendwerke Prokofjews geht der Autor auf das Besondere und Wesentliche jedes Werkes ein, seine Darlegungen sind jedoch zumeist allzu gedrängt und knapp. Dem Auslandsaufenthalt Prokofjews sind zwei Kapitel (*Jahre der Irrfahrt und Krisis*) gewidmet. Diese Periode im Schaffen Prokofjews wird durch Nestjew erstmalig in der sowjetischen Musikforschung näher beleuchtet. Beide Kapitel sind freilich noch knapper angelegt als die über die Frühzeit. Der Leser vermißt eine Darstellung des Musiklebens in Westeuropa und Amerika in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg und eine Zusammenfassung der stilistischen Eigenheiten der Tonsprache Prokofjews in den zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Überhaupt hätte die Abhängigkeit der damaligen musikalischen Position Prokofjews von den zeitgenössischen musikalischen Tendenzen in Westeuropa und Amerika prägnanter herausgearbeitet werden müssen. Nichtsdestoweniger führt der Verfasser zahlreiches bisher unbekanntes Material über die Entstehungsgeschichte der Werke jener Periode, u. a. der Ballette *Der stählerne Schritt*, *Der verlorene Sohn* und *Am Dnepr* an und bietet eine instruktive Analyse der Oper *Die Liebe zu den drei Orangen*. Er gibt eine kritische Einschätzung dieser Werke, bemüht sich aber gleichzeitig, das Auftauchen humanistischer Elemente in diesen Kompositionen hervorzuheben. So weist Nestjew auf die zarte Lyrik in der Musik des Ballettes *Der verlorene Sohn* hin, die in Prokofjews späterem Schaffen in verstärktem Maße zutage tritt und vermerkt den gesunden Humor, der vielerorts durch die häßliche Groteske durchblickt.

Dem Wirken Prokofjews nach seiner Rückkehr in die Sowjetunion ist die zweite Hälfte des Buches gewidmet. Diese Periode stellt der Verfasser sehr ausführlich dar. Nestjew geht aus von der allgemeinen Situation der sowjetischen Musikkultur in den dreißiger Jahren. Er verschweigt nicht die Schwierigkeiten, die Prokofjew hatte, um den lebendigen Kontakt mit dem sowjetischen Musikleben und namentlich den Musikhörern herzustellen, er übergeht auch

nicht die Fehler und Mißerfolge, die Prokofjew mit seiner *Kantate zum 20. Jahrestag der Oktoberrevolution* op. 74 (1936) und seiner *Ballade vom unbekanntem Knaben* op. 93 (1942/43) hatte, aber der Akzent ruht mit Recht auf den zahlreichen wertvollen Kompositionen, die Prokofjew in seiner sowjetischen Periode schuf. Sehr gelungen ist die Charakterisierung eines der bedeutendsten Werke Prokofjews, des Ballettes *Romeo und Julia*, das auf Grund der realistischen Gestaltung eines tragischen Themas einen gewissen Wendepunkt im Schaffen des Meisters markiert. Instrukтив sind auch die Bemerkungen zu der sinfonischen Kantate *Alexander Newski*, zu dem Ballett *Aschenbrödel* sowie zur 5. und 7. Sinfonie.

Die Frage, welches Verhältnis Prokofjew zum russischen Volkslied hatte — eine für das Verständnis des Spätschaffens des sowjetischen Meisters außerordentlich wichtige Frage —, wird von Nestjew nicht übergangen, jedoch nur am Rande beleuchtet und unzureichend mit den allgemeinen Beobachtungen über den Stil Prokofjews in Zusammenhang gebracht. Daß der Autor nicht alle Werke Prokofjews, die im Zeitraum von 1944—1953 entstanden, eingehend analysiert, darf ihm gewiß nicht zum Vorwurf gemacht werden, doch hätte die Oper *Krieg und Frieden*, die der Entwicklung des neueren sowjetischen Opernschaffens wichtige Impulse gegeben hat, unbedingt eine eingehende Würdigung verdient. Das Buch schließt mit dem Kapitel *Der Stil*, in dem der Verfasser die gewonnenen Erkenntnisse über den Stil Prokofjews zusammenfaßt. Dieses aus 14 Seiten bestehende Kapitel ist sehr inhaltsreich, allerdings zu stark thesenhaft in der Darlegung. Nestjew betont mit Recht das nationalrussische Element im Schaffen Prokofjews und dessen lebendige Bindung an die große russische Musiktradition des 19. Jahrhunderts (insbesondere an Rimski-Korssakow, Mussorgski und Borodin). Diese wichtigen Ausführungen werden aber nicht durch entsprechende konkrete Beispiele illustriert (eine wertvolle Ergänzung zu den Darlegungen Nestjews bietet in diesem Zusammenhang Tatjana Boganowa mit ihrer Studie *Die nationalrussischen Traditionen in der Musik Prokofjews*, Moskau 1961). Das Problem des Neuerertums erkennt der Verfasser als Zentralproblem bei der Beurteilung des Schaffenswegs Prokofjews und es gelingt ihm, das Bemühen des Komponisten um

ständige Erneuerung und Aktualisierung der musikalischen Ausdrucksmittel in allen drei Schaffensperioden anschaulich darzulegen.

Die Arbeit von Nestjew ist unbeschadet aller angeführten kritischen Bemerkungen, die lediglich Detailfragen betreffen, ein interessanter und wertvoller Beitrag der sowjetischen Musikwissenschaft zur Prokofjew-Forschung. Daß das Buch keine Auseinandersetzung mit der neueren westlichen Prokofjew-Literatur enthält, erklärt sich aus der Tatsache, daß es in erster Linie für einen breiten sowjetischen Leserkreis als Informationsquelle gedacht und entsprechend konzipiert ist. Die deutsche Fassung steht dem sowjetischen Original nicht nach. Sie ist sprachlich sehr flüssig und kann durchweg als gelungen bezeichnet werden. Das Buch weist eine ansprechende äußere Form auf und enthält qualitativ gute Illustrationen. Ein Namen- und Werkverzeichnis beschließen das Werk. Ein Literaturverzeichnis steht leider aus. Dieter Lehmann, Leipzig

Walter Salmen: Johann Friedrich Reichardt, Komponist, Schriftsteller, Kapellmeister und Verwaltungsbeamter der Goethezeit. Freiburg i. Br. und Zürich: Atlantis-Verlag 1963. 363 S.

Im Schatten der Wiener Klassiker stehend, in seiner Vielseitigkeit und Wandelbarkeit keineswegs leicht überschaubar, hat Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) anderthalb Jahrhunderte warten müssen, bis er die umfassende Würdigung erhielt, auf die er zufolge seiner einflußreichen Stellung am Berliner Hofe, dank der Vielfalt seiner Begabungen und Bestrebungen und dank seinen Beziehungen zu fast allen bedeutenden Männern der Goethezeit Anspruch hat. Schletterers Versuch von 1865 ist an der Fülle des Stoffes erstickt und Torso geblieben. Teiluntersuchungen haben seitdem wichtige Einzelarbeit geleistet. Die Zeit ist reif geworden für das fällige sichtende und wertende Reichardtbuch. Walter Salmen hat es geschrieben.

Nach einer Rückschau auf die bisherige Reichardtforschung wird im ersten Buchdrittel unter Ausschöpfung aller, zum Teil neuer Quellen und Hilfsmittel in sechs Kapiteln der wechselvolle Lebensweg von Königsberg bis Giebichenstein aufschlußreich dargestellt. Neun mit Notenbeispielen durchsetzte analytische Kapitel orientieren auf 74 Seiten über das dramatische Werk, das

Lied- und Chorwerk sowie die Instrumentalkomposition. Zwischen biographischem und analytischem Hauptteil stehen 15 Längsschnitte, in denen Wesenszüge des Vielgewandten herausgearbeitet werden, der äußere und der innere Habitus, die Einstellung zu Religion, Natur, Kunst und Volksmusik. Die musikästhetischen Grundsätze, die Beziehungen zur bildenden Kunst, die Leistung als Musikkritiker und Musikhistoriker, als Sänger, Rezitator, Dirigent und Volkserzieher werden klargestellt. Alle diese Kapitel sind Konzentrate und eine achtungsgebietende Bewältigung eines gewichtigen Materials, das in 1239 Anmerkungen, meist Literatur- und Quellenhinweisen, die sich den Einzelkapiteln anschließen, zum Ausdruck kommt. Umfangreich sind auch Literatur- und Personenverzeichnisse.

Das Ziel, „ein Gesamtbild, so umfassend als derzeit möglich“ zu geben, ist erreicht, auch wenn von einem resumierenden Schlußkapitel Abstand genommen wurde, ebenso wie von einem Werkverzeichnis. Salmen hätte zum Abschluß hierfür nochmals auf seinen Beitrag in MGG XI verweisen können. Ein paar beliebig gewählte Stichworte mögen den Reichtum neuer Feststellungen und Erkenntnisse andeuten: Reichardt als Tellheimdarsteller — Beiträge zur Entitalianisierung und Verbürgerlichung der Musik in Berlin — der Palestrinasammler — Bach, Händel und Gluck als Hausheilige — Xenienangriffe als Folge der Horenkonkurrenz — vom Frankophilen zum Patrioten — neuaufgefundene Körnervertonungen — Beethoven als Rivale für Kassel — Reichardtverehrung im Schubertkreis — Plato und Fichte im Nachlaß.

Nicht ganz folgen wird man Salmens Kommentar zu Reichardts Ursprungshypothese der Gregorianik (S. 206). Nachzutragen wäre die Begegnung mit Röllig, der das Glasharmonikaquintett zu verdanken ist. Zu den Verlustmeldungen (S. 328 und 185) sei festgestellt, daß sich sämtliche im *Thematischen Verzeichnis* von 1930 genannten Klavierkompositionen sowie Reichardts Briefe an Breitkopf abschriftlich im Besitz des Richterstatters befinden.

Salmens Reichardtbuch ist mehr als eine Biographie. Es erhellt einen ganzen Landschafts- und Zeitraum. Es wäre keine schönere Frucht zu denken als eine repräsentative Ausgabe der wertbeständigen Lieder, Chöre, Klavier- und Kammermusikwerke nach dem Vorbild von Salmens Neuausgabe

innerhalb des Erbes deutscher Musik 1963, dazu ein Dokumentenband mit dem Wertvollsten aus den Briefen und Schriften.

Hans Dennerlein, Bamberg

English County Folk Songs. Edited by Cecil J. Sharp. 2. Auflage. London: Novello & Co. Ltd 1961. 234 S.

Vor einem halben Jahrhundert, zwischen 1908 und 1912, wurde diese Sammlung englischer Volkslieder in fünf Heften erstmalig publiziert. Nun legt sie der Verlag erneut vor, zusammengefaßt in einem prächtig ausgestatteten Band. Es handelt sich um 74 Volkslieder aus verschiedenen Landschaften. Ihre Veröffentlichung verdanken sie einer Anregung Cecil J. Sharp's, der zu Beginn unseres Jahrhunderts das englische Volkslied wiederentdeckte und durch seine eigene, beispielgebende Arbeit in vielen Teilen des Landes eine intensivere Sammeltätigkeit einleitete. Mit verständlicher Freude über das bereits verloren Gelaubte und nun Wiedergefundene war er bemüht, die ersten Ergebnisse der Sammelaktion möglichst schnell einer breiteren Öffentlichkeit mitzuteilen. So raffte er die wenigen vorliegenden Aufzeichnungen zusammen und gab sie geordnet nach Landschaften heraus, wobei allerdings manche Gebiete nur mit ein oder zwei mehr oder minder zufälligen Stücken vertreten sind. Sharp wollte durch die Publikation zur erneuten Verbreitung und zu einer besseren und vertieften Kenntnis des englischen Volksliedes beitragen, von dem er sich eine Wiedergeburt der nationalen Musikkultur erhoffte. Um das Bekanntwerden der Lieder, vor allem unter Mithilfe der Schule, zu erleichtern, ließ er sie mit Klavierarrangements versehen, übertrug selbst die mundartlichen Texte in die Hochsprache und ergänzte und verbesserte lückenhafte und verderbte Fassungen. Das so entstandene Sing- und Spielbuch ist etwa mit Erk-Friedländers *Deutschem Liederschatz* zu vergleichen. Als ein Dokument aus der Frühzeit der englischen Volksliedforschung darf seine Neuauflage dankbar begrüßt werden. Erich Stockmann, Berlin

Heinrich Finck: *Ausgewählte Werke*. Erster Teil: Messen und Motetten zum Proprium Missae, hrsg. von Lothar Hoffmann-Erbrecht. Frankfurt a. M.: C. F. Peters 1962. XVI und 104 S., 4 Faksimile-

Reproduktionen. (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 57; Abtlg. Ausgewählte Werke einzelner Meister, Bd. 6.)

Die innerhalb der deutschen Musik um 1500 bedeutende schöpferische Persönlichkeit Heinrich Fincks (1444/45–1527) wurde von der musikwissenschaftlichen Forschung schon früh erkannt und mit einer bis in unsere Tage führenden Reihe von Neuausgaben gewürdigt. Bereits im Jahre 1879 veröffentlichte R. Eitner 34 geistliche und weltliche Stücke (PGfM VIII). Zwei Messen und verschiedene Lieder erschienen im 5. Band der Musikgeschichte von Ambros-Kade, in der Chorwerk-Reihe und in anderen, z. T. praktischen Ausgaben. R. Gerber hat teils im Chorwerk (Heft 9 und 32), teils mit der Neuausgabe des *Sacrorum hymnorum liber primus* von Rhau (Das Erbe deutscher Musik, Bd. 21 und 25) und des *Apelkodex* (Bd. 32–34) u. a. nahezu das gesamte Hymnen-Opus Fincks ediert. Die Erstellung einer von Kurt Westphal für das Erbe deutscher Musik am Ende der 30er Jahre vorbereiteten Gesamtausgabe scheiterte an den Kriegseinwirkungen. Da nun in dieser wissenschaftlichen Reihe prinzipiell keine Gesamtausgaben mehr aufgenommen werden, galt es, die wichtigsten Werke Fincks, die in den bisherigen Erbe-Bänden und in den vorgesehenen vollständigen Handschriften-Publikationen (Annaberger Chorbücher, Zwickauer Schalreuter-Handschrift, Berliner Chorbuch Mus. Ms. 40021, Orgeltabulatur des Joh. v. Lublin) nicht erfaßt sind, in einer Auswahl-Edition zusammenzufassen. Von den vorgesehenen und von L. Hoffmann-Erbrecht betreuten zwei Bänden liegt der erste jetzt vor. Hierin erscheinen erstmalig im Neudruck die 4st. *Missa Dominicalis* und vier Motettenzyklen zum Proprium Missae: „*Rorate caeli*“ (4. Adventssonntag), „*Puer natus est*“ (3. Weihnachtsmesse), „*Ecce advenit*“ (Epiphania) und „*Alleluja*“ mit *Versus* (In Festo Corporis Christi). Außerdem enthält dieser Teil die 3st., bereits von Ambros-Kade mitgeteilte und dort — nach Hoffmann-Erbrecht — zu Unrecht als *Missa de Beata Virgine* bezeichnete Messe sowie die im Chorwerk (Heft 21) als *Missa in Summis* edierte 6st. Vertonung des Ordinarium Missae. Der zweite Teil der neuen Finck-Ausgabe soll die Magnificat, die Offiziumsmotetten und sämtliche deutschen Lieder bringen, so daß dann in einiger Zeit nahezu das gesamte heute bekannte Opus

Fincks in wissenschaftlichen Ausgaben neu erschlossen sein dürfte.

Schon der erste, hier zu besprechende Band vermittelt einen vorzüglichen Eindruck von der stilistischen Reichweite des kompositorischen Gesamtwerks dieses Meisters, dessen Schaffensspanne sich über sechs Jahrzehnte hinweg erstreckte und der gerade deshalb zu einer überaus interessanten musikalisch schöpferischen Erscheinung für uns wird. Ausgesprochene, der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts verpflichtete Frühwerke, wie die 3t. Messe und das alleinstehende „Alleluja“ mit Versus, mit ihrem oft kleinteiligen, melismatisch geführten melodischen Duktus, der rhythmischen Verästelung und den harten, spröden Zusammenklängen, stehen neben späteren Stücken, wie der wahrscheinlich 1511 entstandenen 6t. Messe, und ausgesprochenen Alterswerken, wie der *Missa dominicalis* oder dem Motettenzyklus „*Ecce advenit*“, deren klangvolle, ausgeglichene, klar gegliederte und textbezogene Satzkonzeption mit dem Altersstil Josquin Desprez' und der Schreibart der Senfl-Generation vergleichbar ist. Wie schwierig sich in manchen Fällen die Akzidentiensetzung gestaltet, ersieht man vor allem aus der 3t. Messe mit ihren z. T. unsystematischen originalen *b*-Vorzeichen; Werke dieser Art stellen den Editor auch heute noch vor unlösbare Probleme. Gerade hier können die auch im übrigen vom Hrsg. sparsam verwendeten Akzidentien-Ergänzungen oft nur den Charakter eines mehr oder weniger verbindlichen Vorschlags haben. Für die Edition der Notentexte wurden sämtliche heute erreichbaren Quellen herangezogen und mit ihren Varianten im ausführlichen Revisionsbericht angeführt. Recht nützlich ist der aufführungspraktische Hinweis des Hrsg. (S. 103) bezüglich des innerhalb der Proprienzyklen verschiedentlich zur Anwendung kommenden Alternatimprinzips, das den einstimmigen choralen Gesang z. B. in die Folge Introitus—Versus—Introitus mit einbezieht, auch wenn es in den Quellen nicht eigens vermerkt ist.

Das Vorwort geht seinem Inhalt nach über den Rahmen eines solchen, üblicherweise nur einleitenden Textes weit hinaus und bestätigt den Eindruck, daß diese Finck-Ausgabe bei dem Hrsg., der z. Z. eine Finck-Monographie vorbereitet, in den besten Händen liegt. So erfahren wir hier erstmalig den Namen, den Stand und die Lebensdaten der mutmaßlichen Eltern Hein-

rich Fincks, der mit großer Wahrscheinlichkeit einer wohlhabenden Bamberger Bürgerfamilie entstammt; bisher hatte man die Bamberger Herkunft des Komponisten lediglich aufgrund einer Universitätsmatrikel vermutet. Mit Sicherheit gelang es Hoffmann-Erbrecht, den Aufenthalt Fincks in Polen nachzuweisen (vgl. auch das Referat des Hrsg. im Kgr.-Ber. Kassel 1962). Weiterhin gibt das Vorwort erstmalig einen genaueren zahlenmäßigen Überblick über den Umfang des Finckschen Opus (112 gesicherte Werke) sowie der einzelnen Werksgruppen. Als besonders vorteilhaft erweist sich in diesem Zusammenhang das Bestreben des Hrsg., jeweils das gesamte von Finck überlieferte Repertoire der beiden in diesem Band berücksichtigten WerksGattungen auch dem Titel nach und mit den Quellen aufzuführen; darüber hinaus nennt Hoffmann-Erbrecht die Titel der zehn, nur fragmentarisch in den Bartfelder Handschriften mitgeteilten und bis heute noch nicht zu rekonstruierenden Sequenzen Fincks. Auf diese Weise entsteht für die einzelnen Gruppen ein vollständiges Werksverzeichnis, welches bis dahin noch nicht existierte. Der lange Aufenthalt Fincks in Polen sowie die vielfach nur singuläre und vor allem überwiegend späte, posthume Überlieferung seiner Kompositionen lassen den Schluß zu, daß wir gerade im Falle dieses Meisters mit sehr starken Quellen-Verlusten zu rechnen haben und daß das heute noch nachweisbare Oeuvre nur einen Teil des Lebenswerkes dieses Komponisten darstellt.

Alles in allem ist die neue Finck-Ausgabe eine sehr gründliche, aufschlußreiche und anschauliche Edition, die auch von der technischen Seite her, trotz einiger stehengebliebener Druckfehler, Beachtung verdient. Winfried Kirsch, Frankfurt a. M.

Josquin des Prés: Motetten Bundel XXIII, hrsg. von Myrosław Antonowycz, Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1961, S. XXIX/XXX und 109—142 (Werken van Josquin des Prés, 49. Aflevering).

Kaum jemand wird die Schwierigkeit erkennen, die anspruchsvolle Ausgabe der *Werken van Josquin des Prés* zu einem angemessenen Abschluß zu bringen, zumal da komplizierte Fälle, *Dubiosa* und *Incerta*, sich angesammelt zu haben scheinen. Dennoch drängt sich der Gedanke auf, daß M.

Antonowycz als Nachfolger A. Smijers' mit seinen quellen- und stilkritischen Entscheidungen eine glücklichere Hand hätte beweisen können (vgl. Mf 13, 1960, 376 f. und Mf 16, 1963, 101 f.). Auch das XXIII. Bündel Motetten bietet wenig Anlaß, die bisherigen Fehler und Unstimmigkeiten für die üblichen Mängel bei Übernahme einer solchen Aufgabe zu halten, schon gar nicht, wenn der Herausgeber in zwei Aufsätzen zu verstehen gibt, daß er sich „dem Problem der Authentizität besonders zuwenden“ (Kgr.-Ber. New York I, 56) und „die von Smijers angewandte Arbeitsweise“ beibehalten will (TVer XIX, 6).

Diese Arbeitsweise vermißt man vor allem im Kritischen Bericht. Kleine und große Nachlässigkeiten lassen eine unangemessene Sorglosigkeit bei der Abfassung vermuten: bei der dritten Quelle zu Nr. 83 muß es in der Anmerkung zum Tenor „34, 2–3“ heißen; bei der vierten Quelle zur gleichen Motette bezieht sich die Angabe unter „Superius“ auf den Schlußton; bei Motette Nr. 85 findet sich der Hinweis „148–156: 3 in alle stemmen“, der die Secunda pars, ein Tricinium, betrifft, unter „Primus Altus“, obwohl diese Stimme nicht beteiligt ist. Zu den größeren Mängeln gehört, daß die Anmerkungen zu einzelnen Stimmen oder Quellen überhaupt fehlen: unter Nr. 83 zum Secundus Bassus der dritten Quelle und zum Codex 46 der Capella Sistina, unter Nr. 84 zu den vier tiefen Stimmen. Das Fehlen von Anmerkungen mit dem Fehlen von abweichenden Lesarten gleichzusetzen geht nicht an, da der Herausgeber an anderer Stelle „geen afwijkingen“ eigens vermerkt.

Kann dies alles noch als Flüchtigkeit interpretiert werden, so ist der Verzicht auf Handschriften-Beschreibungen (übrigens seit dem XX. Bündel Motetten) doch wohl intendiert. Das ist besonders fragwürdig, wo es periphere und singuläre Quellen betrifft, wie hier bei Nr. 82 „Absolve, quaesumus, Domine“, zu deren Quelle — Toledo, Cathedral, Bibl. Capit., Libros de facistol Ms 21 — wir den Hinweis auf Beschreibung und Inhaltsangabe in MME I, 130–131 (H. Anglés) nachtragen. Gegen 1549 (1) geschrieben, enthält die Handschrift vorzugsweise Kompositionen spanischer Meister (Morales, Peñalosa u. a.), daneben das „Ave Maria“ Compères, ein „Agnus Dei“ Josquins und die genannte Motette mit der Zuweisung „Jusquin“. Das Quellenbild ist

nicht so überzeugend, daß ein Abdruck der Motette in der Gesamtausgabe ohne weiteres daraus folgen könnte. Im Gegensatz zum Herausgeber, dem der stilistische Befund offenbar keine Zweifel erregt hat, scheint uns die Echtheit der Motette Nr. 82 fraglich. Dabei sträubt sich nicht nur die subjektive „Stileinführung“ (TVer XIX, 6); auch die im Anschluß an H. Osthoff zusammengestellten Kriterien (Kgr.-Ber. New York I, 56 f.) scheidet das Werk aus der Reihe der authentischen aus: das schärfere Wort-Ton-Verhältnis leidet unter einer kraft- und planlosen Stimmführung, von den wenigen synkopischen Wendungen verlaufen die meisten konsonant, der Kadenzplan ist farblos, selbst wenn man die Bindung an den Kanon berücksichtigt, Stimmgruppierungen oder sonstige klare Dispositionen fehlen.

Grundsätzlich scheint für die Herausgabe Josquinscher Werke eine größere Skepsis angebracht, kann es doch nicht die Aufgabe sein, ein irgendwo und irgendwann Josquin zugeschriebenes Werk für die Gesamtausgabe zu „retten“. Es sollte vielmehr der Gedanke vorherrschen, den Kreis der authentischen Werke vor dubiosen so streng wie möglich zu schützen, um damit jener Neigung der Nachfahren Josquins entgegenzuwirken, dem anerkannten Meister leichtfertig oder aus unedlen Motiven Kompositionen zuzuweisen. Es sei noch erwähnt, daß „O Virgo virginum“ (Nr. 83) und „Responsum acceperat Simeon“ (Nr. 85) — dies trotz singulärer Überlieferung — zu den allgemein anerkannten Werken Josquins zählen, während „Inter natos mulierum“ (Nr. 84) von H. Osthoff (MGG-Artikel Josquin, Sp. 203) zu den zweifelhaften gerechnet wird. Martin Just, Würzburg

Wolfgang Amadeus Mozart: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Konzerte. Werkgruppe 15: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 6, vorgelegt von Hans Engel und Horst Heussner. Band 7, vorgelegt von Hermann Beck. Band 8, vorgelegt von Wolfgang Rehm. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter 1961, 1959, 1960. XXII und 269, XVI und 257, XXXVI und 199 S. Dazu: Kritischer Bericht Serie V Werkgruppe 15, Band 7, vorgelegt von Hermann Beck. Ebda. 1964

Die hier im Rahmen der neuen Gesamtausgabe erschienenen Partituren der acht in den Jahren 1785/91 komponierten Klavierkonzerte KV 466, 467, 482, 488, 491, 503, 537 und 595 enthalten erstmals einen kritisch überprüften Notentext, der vor allem der Klavierstimme zugute gekommen ist. Die auch drucktechnisch einwandfrei durchgeführte Einbeziehung der im Autograph vorgesehenen „col Basso“- (Tutti-) Funktion des Soloparts setzt die textkritische Klärungsarbeit fort, die sich bereits (lange vor Beginn der Publikationen der NMA) in den der Mozart-Bibliographie gewidmeten Arbeiten Alfred Einsteins sowie in den Vorworten zu Friedrich Blumes revidierten Taschenpartituren Mozartscher Klavierkonzerte im Verlag Eulenburg findet und erstmals auf die vielfachen Diskrepanzen zwischen Autograph und Frühdrucken hinweist. Auch meine eigenen, bei Eulenburg in den Jahren 1950/55 veröffentlichten, als Urtextausgaben erschienenen Taschenpartituren der Klavierkonzerte KV 413, 415, 449 und 456 mit erstmals vollständig reproduzierten Solostimmen bilden einen weiteren textkritischen Auftakt zu den zur Debatte stehenden Bänden der NMA.

Die Individualität der Herausgeber macht sich vor allem in den durch sorgfältig ausgewählte, aber nicht immer ganz geglückt reproduzierte Faksimiles illustrierten Vorworten bemerkbar, die auch wichtige textkritische Erkenntnisse der jeweiligen Kritischen Berichte mit einbeziehen.

In diesem Zusammenhang ist es zu bedauern, daß die S. IV des jeweiligen Bandes als bereits erschienen angezeigten Kritischen Berichte im Falle der Notenbände 6 und 8 de facto noch unveröffentlicht sind. Damit wird eine gerechte Würdigung der wissenschaftlichen Leistung des jeweiligen Herausgebers sehr erschwert. Der im Notentext wie im Vorwort wiederholt gemachte Hinweis auf Einzelheiten eines vorläufig unzugänglich gebliebenen Kritischen Berichtes trägt auch nicht gerade dazu bei, dem Benutzer der betreffenden Bände seine Aufgabe zu erleichtern. Es müßten Mittel und Wege gefunden werden, ein möglichst synchronisiertes Erscheinen von Notenband und Kritischem Bericht zu ermöglichen, wie das ja auch bei der neuen Haydn-Gesamtausgabe der Fall ist.

Besonders wertvoll sind die Vorworte zu den Bänden 6 und 8, für die Hans Engel, Horst Heussner und Wolfgang Rehm ver-

antwortlich zeichnen. Im ersteren wird die Tutti-Funktion des Soloparts und die generelle Bedeutung des Symbols „Col B“ (Col Basso) im Autograph klar exponiert, aber auch das schwierige Probleme der offenbar erwarteten zusätzlichen Auszierung des Systems der rechten Hand der Solostimme an Hand interessanter Belege aus den von J. B. Cramer und J. N. Hummel edierten Früh Ausgaben dieser Konzerte eingehend besprochen. Das Vorwort zu Band 8 enthält unter anderem eine wichtige Klärung gewisser textkritischer Fragen in KV 595, die sich aus Mozarts Schriftsymbol „NB“ ergeben. Hier, wie im Vorwort zu Band 6, fällt die reiche Dokumentation „unterm Strich“ und die sorgfältige Einbeziehung der Frühdrucke und anderer Sekundärquellen angenehm auf.

Im Gegensatz zu der reichen Informationsquelle dieser Vorworte ist das Vorwort zu Band 7 sehr knapp gehalten. Der eben erschienene, gründlich bearbeitete Kritische Bericht Hermann Beck's zu diesem Notenband ist dafür um so aufschlußreicher. Er enthält unter anderem einen vollständigen Abdruck der vielleicht unter Mozarts Aufsicht, jedenfalls noch im 18. Jahrhundert angelegten ausgezeichneten Fassung des Adagio zu KV 488, die unbedingt von jedem stilbewußt vorgehenden Pianisten übernommen werden sollte. Auch zur Klärung der komplizierten Situation des Autographs von KV 491 steuert dieser Kritische Bericht Wesentliches bei. Dennoch erscheint mir der Notentext dieses schwer entzifferbaren Autographs nicht immer hieb- und stichfest zu sein.

Im ersten Satz des KV 491 halte ich — auch nach Kenntnisnahme des Kommentars im Kritischen Bericht hierzu — folgende Lesarten für zweifelhaft: 1. Satz, T. 354, Klavier rechts: 8. Note f#, die möglicherweise f h heißen sollte; T. 359—61, Klavier, rechts: 6. Note a b, die meines Erachtens a h heißen sollte, und das um so mehr, als das Auflösungszeichen im Autograph un schwer zu erkennen ist.

Über die im dritten Satz im Takt 137 ff. vorgenommenen „Ausführungsvorschläge“ der angeblich „abgekürzten Schreibform des Originals“ wird man zweierlei Meinung sein können. Die im Kritischen Bericht erwähnten beiden Frühdrucke von KV 491 (André, ca. 1800, und Breitkopf & Härtel, ca. 1802) sind für den dritten Satz und das dort hervortretende Problem der skizzenhaften Ausführungen der Klavierstimme

leider nicht herangezogen worden. Weder aus dem Vorwort noch aus dem Kritischen Bericht zum Notenband 7 geht hervor, daß André die betreffenden skizzenhaften Stellen in genauester Übereinstimmung mit dem Autograph bringt, während Breitkopf & Härtel in ihrer Ausgabe diese „Abkürzungen“ bereits im Sinne einer virtuosen Ausführung interpretieren. Über diese grundsätzliche Diskrepanz zwischen den beiden Frühdrucken gibt meine 1948 in „The Music Review“ veröffentlichte Abhandlung über KV 491 genaue Auskunft. Becks Kritischer Bericht verweist auf diese Abhandlung an einer Stelle, ohne jedoch Konsequenzen aus ihrem Inhalt zu ziehen. Obwohl er im wesentlichen der Auffassung zuneigt, das Autograph als eine ergänzungsbedürftige Skizze zu behandeln, gibt er letzten Endes doch zu, daß — speziell im Falle der Takte 137/45 des dritten Satzes — es nicht feststehe, „inwieweit die gebotene Notierung Skizze oder endgültige Fassung ist“.

Es ist schade, daß im Falle von KV 488 und 491 keine Faksimilereproduktionen der Wasserzeichen der Autographe erfolgen konnten wie im dankenswerten Fall von KV 503. Wenn ein Mikrofilm der Wasserzeichen im Falle der in London und Paris beheimateten Autographen von KV 488 und 491 nicht zu beschaffen war, dann hätte zumindest eine auf exakter Durchpausierung beruhende Nachzeichnung in Faksimile diese Lücke füllen sollen. Die in beiden Fällen gebotene literarische Beschreibung der betreffenden Wasserzeichen ist kein wissenschaftlich brauchbarer Ersatz.

Band 8, besorgt von Wolfgang Rehm, legt, nebst den textkritisch einwandfrei reproduzierten Notentexten des (in so vielen modernen Ausgaben verstümmelt wiedergegebenen) Krönungskonzerts KV 537, wie des B-dur-Konzerts KV 595, das Rondo in A-dur für Klavier und Orchester KV 386 vor, dessen nahe Verwandtschaft zu KV 414 seit Alfred Einsteins Konjektur zur Debatte steht und zu dessen Primärquellen das Vorwort besonders interessante Aufschlüsse gibt. Den Beschluß dieses die Reihe der Mozartschen Klavierkonzerte abschließenden Bandes 8 machen die Fragmente, Entwürfe und Skizzen zu weiteren unvollendet gebliebenen Klavierkonzerten, die im Vorwort reichhaltig kommentiert werden. Man wird gerade nach den Kostproben in diesem Vorwort das Erscheinen des Kritischen Berichtes zu Band 8 mit Ungeduld erwarten.

Eines steht fest: mit den hier angezeigten drei Bänden der acht reifsten Klavierkonzerte Mozarts ist ein Höhepunkt seiner schöpferischen Leistung in textlich würdiger Form der heutigen Musikpraxis wieder zugänglich gemacht und damit einer der dunkelsten Punkte der AMA endgültig bereinigt worden.
Hans F. Redlich, Manchester

Ernst Rohloff: Neidharts Sangweisen. Berlin: Akademie-Verlag 1962. 130 und 414 S. (Abhandlungen der Sächsischen Akademie der Wiss. zu Leipzig. Phil.-hist. Klasse, Heft 3 und 4).

Nur wer sich, wie der Referent, dreißig Jahre mit den Liedern von Neidhart befaßt und auseinandergesetzt hat, kann den Wert dieser Publikation recht würdigen. Sie beendet einen weiteren Abschnitt der Beschäftigung unseres Faches mit Neidharts Sangweisen, die ihren Ausgang nahm von W. Schmieders verdienstlicher Ausgabe in DTÖ XXXVII/1 (1930). Der Verfasser gibt selbst einen kurzen Überblick über die ältere Forschungsgeschichte, um dann zu den beiden letzten Beiträgen zu Neidhart, Hatto-Taylors englischer Teilausgabe (vgl. *Mf* XIII, 234 ff.) und W. Müller-Blattaus Abhandlung *Melodietypen bei Neidhart* (*Annales Univ. Saraviensis, Phil.* 1, 1960) sich ausführlicher zu äußern. Diese Einleitung hat einen bemerkenswerten Anmerkungs-Apparat. Es folgt der Bericht über Wortgut und Weisen; der Zusammenfassung folgen die Anmerkungen zu den einzelnen Stücken, nach Texten und Melodien getrennt.

Mit Recht bedauert der Verfasser das schwankende Fundament der Textgestalt (als letztes Wiessners Textausgabe, 1955); er mußte selbst einen gangbaren Weg finden. Zur vormusikalischen rhythmischen Deutung vom Wort her wählt er „als Notbehelf“ große und kleine Notenzeichen über dem Text. Nun wird das Hauptthema, die „Sangweisen“ angegangen. Denn mag auch zweifelhaft bleiben, welche Dichtungen, welche Melodien dem historisch bezeugten Neidhart angehören und welche dem Kreis der Nachahmer — unbezweifelbar ist die Fülle der Sangweisen, die in den fünf mit Musiknoten versehenen Handschriften (Fotokopien bei Schmieder) nach 200—250 Jahren unter Neidharts Namen auftauchen. Sie sind zum großen Teil Tanzlieder, waren aber sicher nicht zur Tanz-Ausführung (im höfischen Kreise) bestimmt. Auch gibt es

keinen Gegensatz der Weisen von Sommer- und Winterliedern, während die wenigen politischen und religiösen Lieder, die Neidhart zugeschrieben werden, ganz anders sind.

Zwei Bautypen stellt Rohloff fest: Barform und freie Form. Die Zeile ist die kleinste Einheit. Die Tonalität ist nicht ausgesprochen kirchentonal (am häufigsten der *d*-Typus und der *f*-Typus) oder sie hat klare Durgestalt. Rohloff nennt mit Recht als dritte, bisher unerwähnte Möglichkeit die Pentatonik. Doch ist damit die schwierige Frage der Tonalität für diese Weisen und für das mittelalterliche Lied im allgemeinen noch nicht völlig geklärt. Wichtig ist, daß Rohloff sich nicht auf eine einzige „modale“ (Tanzlied-) Interpretation einläßt, sondern die Übertragung in den beiden Möglichkeiten des geraden und des Dreier- oder Doppeldreiertaktes gibt.

Noch wichtiger aber ist, und das möchte ich als das entscheidende Verdienst der Ausgabe bezeichnen, daß Rohloff zu jeder Weise nicht nur die erste Text-Strophe gibt, sondern endlich einmal die Problematik der Wortunterlegung für die weiteren Strophen aufzeigt; er gibt sie ganz bei, mit der entsprechenden Interpretation. Dabei ergibt sich nun, daß alle „Deutung“, die nur an der 1. Strophe vorgenommen wird, für die Klärung des Wort-Ton-Verhältnisses lückenhaft bleibt. Das erweisen die abweichenden Einzelheiten bei jeder Strophe aufs deutlichste. Aber die große Mühe des Herausgebers bleibt nicht ohne Lohn. Denn gerade hier zeigt sich nun die freizügige Handhabung des „Grundschemas“ im lebendigen Singen. Auch rechtfertigt die so geschaffene Klarheit die Aufwendigkeit der Ausgabe, die selbst für das bänkelsängerische lange Lied „*Wolt ihr hoeren ein niuwez Geschicht*“ (51) beibehalten ist. Es handelt sich im Grunde gar nicht um den Gegensatz von Schritt oder Tanz, sondern um zwei Arten (*modi*) der Ausprägung der Hebigkeit. (Dabei sei wenigstens darauf hingewiesen, daß auch der zweite *Modus* nach dem Wortgut durchaus möglich ist, wie z. B. bei Walthers Palästina-Lied.) Rohloff selbst stellt fest, daß gerader Takt nur bei 53 in einer Quelle (S. 9) unmißverständlich geschrieben ist, bei 55 „*scheint der gerade Takt sich wie von selbst zu ergeben*“. Bei allen übrigen läßt der Verfasser die Wahl frei.

Daß bei dieser Treue im kleinen mancherlei Fraglichkeiten wie Akzentverlagerung,

Zusammenrücken zweier Hebungen, ausschweifende Nebensilben und gelegentliche Aufblähungen des Textes („*Textgeschwülste*“) oder Zeilenübergrieffe nach beiden Seiten („*Wandernote*“) sich leichter erkennen und lösen lassen, dafür sind reichlich Beispiele gegeben. Einzig die Einführung des Begriffes „*Taktschritt*“ (S. 52) scheint mir nicht nötig. Als Abschluß sei eine Frage erlaubt: Rohloffs Titel *Neidharts Sangweisen* meint die in den Handschriften erhaltenen Melodien zu Texten des Neidhart von Reuenthal und seiner Nachahmer; „*Tondichter*“ war Neidhart kaum. Von wem also stammten die Sangweisen? Diese Frage bleibt offen; sicher ist nur, daß sie einen einzigartigen Einblick in die Melodiegestaltung des nachmittelalterlichen Liedes geben. Sie im Einzelnen ausführlich aufgewiesen zu haben, ist Rohloffs Verdienst.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Cornelis Thymanszoon Padbrué: *Nederlandse Madrigalen*. Edidit Frits Noske. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1962. LI, 159 S. (Monumenta Musica Neerlandica. V).

In diesem Bande legt die holländische Gesellschaft zum ersten Male Vokalmusik, und zwar des 17. Jahrhunderts vor. Über Padbrué hat Noske bereits in MGG X, 561 berichtet. Das Vorwort trägt einiges nach, so, daß der Komponist als Sohn eines städtischen Schalmeyenspielers das väterliche Amt in Haarlem von 1610–35 bekleidete, sich von 1641 ab, eine Zeit lang wegen Unverträglichkeit entlassen, „*Musicijn*“ und 1643 „*Jubalist*“ von Haarlem nennt, anscheinend vermögend und unverheiratet war. Über seine Lehrer ist leider nichts bekannt. Sein hier vorgelegtes Hauptwerk besteht in der Hauptsache aus nicht immer vollständigen, drei- bis fünfstimmigen Vertonungen von 13 „*Basia*“-Gedichten des auch von Goethe geschätzten holländischen Neulateiners Johannes Secundus (1511–36), hier in niederländischer Übersetzung als „*Kusjes*“ eines „*poeta minor*“ Jacob Westerbaen. Es folgen neun Stücke, mit Ausnahme eines italienischen Siebenzeilers und einer Petrarca-Übertragung, ebenfalls zu holländischen Texten, von J. Brosterhuysen und S. de Bray; angehängt sind zwei Madrigale von Dilettanten, den Malern P. Luidhens und P. F. de Grebber. Als Vorlage diente die nicht

unwesentlich veränderte und vermehrte 2. Auflage von 1641, da von der ersten von 1631 nur der Baß erhalten ist.

Ausnahmsweise zu holländischen Texten gesetzt, weisen diese Madrigalspätlinge alle Anzeichen eines hochentwickelten Spätrenaissancestils auf. Diese verschieden langen Liebeslieder sind deutlich in bis zu sieben, melodisch voneinander unabhängige, stets tonal klar abkadenzierende Abschnitte („Deele“) aufgeteilt, auch die Zeilen heben sich meist voneinander ab. Polyphone und homophone Arbeit, nicht auf die Abschnitte beschränkt, sondern oft innerhalb ihrer einander ablösend oder durchdringend, halten sich etwa die Waage. Stimmenüberschneidungen, besonders zwischen Cantus und Quintus, sind häufig. Sie verlangen ein subtiles Singen, da der führende Cantus, oft von edler Erfindung und vollendeter Volkstümlichkeit, eine geschlossene melodische Linie bildet, die vom Quintus streckenweise überdeckt oder doch überboten scheint (S. 36/37). Doch gibt es auch Fälle, wo sich die beiden Stimmen komplementär ergänzen (76/77), ja manchmal ist der Weg zur begleiteten Arie nicht weit, so Nr. VIII, Deel 1, oder Nr. IV, wo die durchgehende Hinneigung zur Dominante das Stück sogar auf dieser schließen läßt. Daß die fünfstimmigen Stücke in der Regel polyphoner gesetzt sind als die wenigerstimmigen, auch nicht selten gegen jene melodisch zurücktreten, versteht sich leicht, doch wird — bis auf einen Fall bewußter Steigerung von der Vier- zur Fünfstimmigkeit (Nr. XII) — die Anfangsstimmenzahl beibehalten, die allerdings von stellenweiser Freistimmigkeit gern Gebrauch macht. Dialogisierende Takte sind seltener, ebenso Stimmtausch, Umkehrung, Augmentation und Diminution; Imitation in feinsinniger Abwandlung und ungezwungen Kanonisches, dies auch in motettisch gestuftem Einsatz (83) begehren häufiger. Der Baß, im motivischen Leben schon nicht mehr völlig gleichberechtigt, dient gern als Stütze zu verlängerten Schlußklauseln und breitauslautender Tonika; daher dürfte der Verlust der B. C.-Stimme praktisch nicht unersetzbar sein. Die Modulation, die in der Akkordfolge hie und da Spuren der Kirchentonalartigkeit zeigt und manchmal „gewagte harmonische Effekte“ hervorruft (S. 135, T. 42 f. und 47 ff.), führt an sich nicht allzuweit, ist aber stellenweise rege (Nr. XVII); dagegen steht

z. B. Nr. VII in einheitlichem G-dur. Chromatik ist sehr sparsam eingesetzt.

Der Satz in diesen durchaus zur Gattung zählenden Stücken, die auch von Parlandi und Tonrepetitionen vorübergehend Gebrauch machen (38), ist mustergültig sauber. Wiederholungen, sowohl textlicher wie musikalischer Art, mehr von Zeilen als von einzelnen Worten, sind häufig, sie sind nicht immer getreu, treten auch in stufenweiser Steigerung (oder, noch öfter, Senkung) auf, zweimal finden sich strophisch bedingte Replikationszeichen (21 und 101), desgleichen ein Dacapo (46 bzw. 92). Das rhythmische Leben ist angesichts der reifen polyphonen Arbeit, überwiegend in den C-taktigen Teilen, lebendig; selbst der, diese in der Mehrzahl der Stücke ablösende oder eingestreute, Tripeltakt (in Nr. VII in deutlich abgesetztem Wechsel), grundsätzlich Note gegen Note, läßt eine leise scheinpolyphone Unterströmung zu. Sein tanzartiger, melodisch recht reizvoller, wenn auch rhythmisch manchmal rationalisierter Charakter ist nicht immer textbedingt. Der Belebung dienen auch komplementäre Rhythmen (S. 20, T. 21/23, und S. 95, T. 6/9).

Diese stilistischen Einzelheiten, die sich beliebig vermehren ließen, deuten bereits an, wie reich das Werk an überlegten Madrigalisten ist; das ist erklärlich, da Padbrué ein sehr gebildeter Mann war, der u. a. in Beziehungen zu J. v. d. Vondel und Const. Huygens stand. Mit Recht hebt der Herausgeber diese Züge hervor. Während manche, von Einförmigkeit nicht freien Melismen mehr einen musikalischen Sinn erfüllen (z. B. S. 6 bei „*schuytje*“, vielleicht übernommen aus S. 5, T. 68), sind andre originell und hochmalerisch: Das „*Slapen*“ (S. 3, T. 40 ff.), das die Zeile ausnahmsweise auf dem Sextakkord landen läßt, die synkopisch schleichende Rhythmik der „*Afgesloofdheid*“ (64 ff.), das Rudern, „*Roeijen*“ (66, T. 86 ff.), das Lachen (100, 125 oder vor allem 117!), das „*Spinneweb*“ (118, T. 31 ff.), der „*Sangh*“ (S. 146, T. 43 ff.), die zahlreichen Anrufe (S. 19, S. 115, T. 164 f.). Tatsächlich, der hochbegabte Melodiker und subtile Satzkünstler Padbrué ist ein gültiger Zeuge dafür, „daß die niederländische Musik nach Sweelinks Tode sich auf einem hohen Niveau behauptete“ (MGG X, 561). Wir täten gut daran, dem Herausgeber unsere Erkenntlichkeit für seine mit gewohnter Sorgfalt redigierte, ausreichend

bevorwortete, übersichtlich gedruckte Entdeckung eines Riemann und Fétis anscheinend unbekannt gebliebenen Meisters durch praktische Aufführungen dieser zweifellos dankbaren Kunstwerke (möglichst solistisch oder mit kleinem Chor) zu beweisen.

Reinhold Sietz, Köln

Adrian Le Roy: *Fantaisies et Danses extraites de A briefe and easye Instruction* (1568). Édition et Transcription par Pierre Jansen. Étude des Concordances par Daniel Heartz. Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1962. XV und 30 S.

Le Roys *Instruction* ist nicht in der französischen Originalausgabe erhalten, die 1567 angesetzt wird, sondern in zwei englischen, im Inhalt abweichenden Übertragungen aus den Jahren 1568 und 1574. Die 1568 in London bei Ihon Kingston gedruckte Ausgabe besorgte J. Alford. Als Vorlage für seine Neubearbeitung diente Jansen das einzige bekannte Exemplar aus dem Besitz des Britishen Museums in London. Es wurden die auf den theoretischen Teil folgenden Musikstücke veröffentlicht: 2 Fantasien und 22 Tänze, unter denen die Branles und Gaillarden am zahlreichsten vertreten sind. Aus der beigefügten Studie von Heartz geht hervor, daß zahlreiche Übereinstimmungen mit den von Le Roy ausgewählten Tänzen die *livres de danseries* enthalten, die Jean D'Estrée 1559–1564 bei Nicolas Du Chemin veröffentlichte. Mit den vier *Branles of Malte* ist die Musik zu einer Hofmaskerade erhalten. Der meist drei- bis vierstimmige Satz der Tänze ist akkordisch angelegt; sieben Tänzen sind „*Doubles*“ beigefügt, die stärker diminuiert sind. Der Rhythmus ist oft recht reizvoll. Le Roy vermeidet in den Tänzen ein höheres Lagen-spiel. Die beiden kleinen Fantasien sind weniger beachtenswert.

Jansen bringt außer der Übertragung auch die französische Lautentabulatur. Dies ist sehr zu begrüßen, da so eine Überprüfung der Übertragung möglich ist. Doch erklärt er nicht die in der Tabulatur auftretenden Spielzeichen. Es sind Haltestriche („*tennes*“), die auch bei leeren Saiten angewandt werden, sowie Punkte. Ein Punkt unter zwei- oder dreistimmigen Akkorden fordert den Anschlag mit zwei bzw. drei Fingern ohne Benutzung des Daumens. Es fällt auf, daß in Nr. 5 und 21 bei melodi-

schen Gängen und Koloraturen schon der Wechselschlag zwischen Mittelfinger (.) und Zeigefinger (.) verlangt wird. Diese Anschlagsart wird bei der Laute zum erstenmal von Jean Baptiste Besard 1603 in seiner Spielanweisung erwähnt. Seiner Übertragung legt Jansen die Lautenstimmung $G c f a d' g'$ zugrunde und notiert den Lautensatz mit einer Ausnahme auf ein Doppelsystem mit Violin- und Baßschlüssel, wie es auch in den meisten wissenschaftlichen Ausgaben üblich ist. Wegen der tiefen Lage der Laute wird aber die oberste Linie des oberen Systems gar nicht, die zweitoberste nur in Nr. 1 und 2 gebraucht. Auch bekommt der Lautensatz das Aussehen eines Klaviersatzes, wenn beide Systeme zu weit auseinanderstehen. Zur Erzielung eines einheitlichen Notenbildes empfahl schon die alte *Kommission für Erforschung der Lautenmusik*, die beiden Systeme möglichst nahe aneinanderzurücken (ZIMG XIV, 1912/13, S. 4). Um den Lauten- bzw. Vihuelasatz vom Klaviersatz deutlich zu unterscheiden, rücken Rudolf Wustmann (*Musikgeschichte Leipzigs* I, Lpz. u. Bln. 1909, S. 493), Walter Gerwig (Reusner-Ausgabe, 1928) und Leo Schrade (Milan-Ausgabe, 1927) die Systeme so nahe zusammen, daß die Hilfslinie des c' von beiden Systemen gleich weit entfernt ist. Diese Notierungsweise hat viel für sich.

Von heutigen Lautenspielern wird die „*klaviermäßige*“ Notierung des Lautensatzes abgelehnt, und die Versuche, das Doppelsystem in praktischen Ausgaben einzuführen, fanden keinen Anklang. Die Lautenspieler betonen, daß die „*Griffe*“ dem Notenbild auf zwei Systemen nicht entsprächen und die Aufspaltung des Lautensatzes die Technik erschwere (ZfM 95, 1928, S. 160; Musik im Haus VI, Wien und Leipzig 1927, S. 53; Die Gitarre IX, Berlin 1928, S. 28). Sie ziehen ein Fünfliniensystem mit oktaviertem Violinschlüssel vor, auf das der Lautensatz eine Oktave höher notiert wird als er klingt (vgl. Hans Neemann: *Lautenmusik des 17./18. Jahrhunderts*, RDI. Reihe, Bd. 12, Braunschweig 1939). Lautenspieler, die das Spiel nach der französischen Tabulatur beherrschen, ziehen diese unbedingt einer Übertragung auf ein Doppelsystem vor.

Jansen verkürzt die Werte auf die Hälfte ($\uparrow = \downarrow$) oder den vierten Teil ($\uparrow = \downarrow$), um das Auffassen der rhythmischen Verhältnisse zu erleichtern. In den Tänzen der Lau-

tentabulaturen des 16. Jahrhunderts sind die Taktstriche häufig abweichend von unserem heutigen Gebrauch gesetzt: Sie zeigen nicht die Lage der rhythmischen Schwerpunkte an oder sind z. T. überflüssig. Daher korrigiert Jansen in seiner Übertragung die Stellung der Taktstriche. Meist faßt er zwei Takte der Tabulatur zu einem zusammen, nur in Nr. 14 übernimmt er die Taktstrichanordnung des Originals. In manchen Fällen wird je nach dem subjektiven Empfinden eine verschiedene Deutung möglich sein. Die Übertragung von Nr. 11 *First Branle of Malte* umfaßt durch Zusammenziehung von vier geraden Takten der Tabulatur zu einem nur vier Takte im 4/4-Takt. Es ist wohl sinnvoller, zwei Takte zu einem zusammenzuziehen. In der Übertragung von Nr. 9 *Le petit gentilhomme* steht der 1. Teil durch Zusammenfassung von zwei Tripeltakten der Tabulatur zu einem im 6/8-Takt, der 2. durch Zusammenfassung von drei zu einem im 9/8-Takt. Die Taktstriche markieren aber nicht überall die Lage des schweren Takteils. Ob es angebracht ist, den alten Tänzen eine moderne Takteinteilung anzupassen, scheint mitunter doch recht fraglich zu sein. Die alte Lautenkommission stellte den Grundsatz auf, die Takt- oder Tempuszeichen des Originals nicht abzuändern. Bei *Le Roy* kommen nur die Zeichen ϕ und 3 vor.

Jansen liefert eine „musikalische“ Übertragung, macht also die in der Tabulatur verborgene Stimmführung kenntlich. Hierbei sollte aber auch auf die technische Ausführbarkeit auf der Laute Rücksicht genommen werden. So hat es wenig Sinn, längere Notenwerte zu schreiben, wenn Töne nicht so lange auf der Laute ausgehalten werden können. In Nr. 15 *Pavane si je m'en voy* kann im Takt 22 der Tabulatur der leere 2. Chor *d'* nicht als halbe Note erklingen, da auf ihm *f'* und *e'* der Koloratur (die Buchstaben *d* und *c*) gegriffen werden. Es empfiehlt sich, die Stelle mit den gebrochenen Terzen in der *Fantasia* Nr. 1, Tabulatur Takt 42—47, zweistimmig auszusprechen. Sonst ist die Übertragung sehr sorgfältig angefertigt, und ausgesprochene Übertragungsfehler, die sich leicht einschleichen können, wurden vermieden.

Einige Druckfehler wurden übersehen: Nr. 5, Tabulatur Takt 11 und 12: das *a* muß zwischen der 4. und 5. Zeile stehen statt unter der 5. — Nr. 6, Tabulatur Takt

14: *b* statt *d*. — Nr. 11, Tabulatur Takt 15:
d *b*

¶ muß über dem ersten *c* stehen. — Nr. 15, S. 17 (*plus diminuée*) Tabulatur Takt 5: *d* zwischen 2. und 3. Linie statt *b*; dieselbe Stelle in der Übertragung: *c'* statt *as*. — Nr. 16, Übertragung Takt 3, letzter Akkord: *B* statt *As*. — Nr. 22, Übertragung Takt 2: *as'* statt *a'*. — Fehlende Wertzeichen in der Tabulatur von Nr. 12 (*autrement*) Takt 7 und von Nr. 16 Takt 5 können leicht nach der Übertragung ergänzt werden.

Hans Radke, Darmstadt

Adolf Hoffmann: Die Lieder der Singenden Geographie von Losius-Telemann. Zugleich ein Beitrag zur Deutung der Umwelt Georg Philipp Telemanns während seiner Schulzeit in Hildesheim um 1700. Hildesheim: August Lax 1962. VIII, 55 S. (Alt-Hildesheim. Sonderheft 1).

Der um die Erforschung des Werkes von G. Ph. Telemann verdiente Autor legt mit seiner kleinen Veröffentlichung eine Studie über die anonym überlieferten Lieder der *Singenden Geographie* von Johann Christoph Losius vor (Hildesheim 1708) und gibt darüber hinaus einen Überblick über die Umwelt des Komponisten während seiner Schulzeit in Hildesheim um 1700.

Kurz, aber treffend wird die Geschichte des Gymnasiums Andreanum in Hildesheim geschildert, dessen berühmtester Schüler Telemann war. Biographische Hinweise gibt der Verfasser unter Heranziehung der Autobiographien des Komponisten und unter eingehender Berücksichtigung der Lehrer, Erzieher und Förderer Telemanns: Caspar Calvör, Johann Christoph Losius, Johann Caspar Lange und Pater Crispus. Dabei ergeben sich mehrere neue Feststellungen zur Biographie des Künstlers, was die Forschung dankbar begrüßt.

Der *Singenden Geographie* ist der Hauptteil der Schrift gewidmet. Das Werk erschien 1708 in Hildesheim und diente als erdkundliches Schulbuch. Neben der kulturgeschichtlichen Bedeutung dieses Buches rechtfertigt der musikgeschichtliche Wert die vorliegende Untersuchung. Das Werk von Losius ist in 24 Kapitel gegliedert und enthält 45 meist mehrstrophige Gedichte. Durch die Beigabe von handschriftlichem Notentext, welcher bisher von den Benutzern unbeachtet gelassen worden war, ge-

winnt der Druck an Interesse für die Musikwissenschaft, so daß der 1960 erstmals publizierte Notentext (hrsg. von A. Hoffmann, Wolfenbüttel, Mösel) eine wesentliche Bereicherung unserer Kenntnis vom frühen kompositorischen Schaffen Telemanns darstellt. Für die Autorschaft des Komponisten weist der Verfasser überzeugende Dokumente nach, obwohl der Notentext anonym überliefert ist und sich Ausführungen in der Selbstbiographie des Komponisten (1739) nur auf seine allgemeine musikalische Mitarbeit an Texten des Schulmannes Losius beziehen (bereits 1943 hatte F. von Jan im Archiv für Landes- und Volkskunde in Niedersachsen, Heft 16, einen stilistisch untermauerten Nachweis der Autorschaft Telemanns erbracht; vgl. Hoffmann, S. 38, Anm. 63). Wir besitzen in den Liedern der *Singenden Geographie* Frühwerke Telemanns (geschrieben im Alter von etwa 20 Jahren), die als Belege für das deutsche Sololied um 1700 durchaus von Bedeutung sind. Der Verfasser geht in seiner Untersuchung nicht nur auf äußerliche Kriterien, sondern erfreulicherweise auch auf stilistische Fragen ein, so daß die Schrift für die Telemann-Forschung einen Gewinn darstellt.

Richard Schaal, München

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Giammateo Asola: Sixteen Liturgical Works. Ed. by Donald M. Fouse. New Haven: A—R Editions Inc. 1964. XIII, 115 S. (Recent Researches in the Music of the Renaissance. Vol. I).

Bach-Jahrbuch. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Alfred Dürr und Werner Neumann. 50. Jahrgang 1963—1964. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt (1964). 108 S.

Hermann Beck: Die Suite. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1964). 124 S. (Das Musikwerk. 26).

Pieter Bustijn: Drie Suites voor Clavecimbel, uitgegeven en ingeleid door Alan Curtis. Amsterdam: Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis 1964. 31 S. (Exempla Musica Neerlandica. I).

Jose Lopez, S. J. Calo: La Musica en la Catedral de Granada en el Siglo XVI. Vol. I: Texto. Vol. II: Musica. Granada: Fundacion Rodriguez Acosta 1963. XIX, 326 und XXII, 153 S. mit einer Schallplatte.

Marc-Antoine Charpentier: Judicium Salomonis. Ed. by H. Wiley Hitchcock. New Haven: A—R Edition Inc. 1964. XIV, 112 S. (Recent Researches in the Music of the Baroque Era. Vol. I).

James Coover und Richard Colvig: Mediaeval and Renaissance Music on Long-Playing Records. Detroit: Information Service Inc. 1964. XII, 122 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 6).

Dragotin Cvetko: Jacobus Gallus Carniolus. Ljubljana: Slovenska Matica 1965. 291 S.

Claude Debussy: 1862—1962. Paris: Editions Richard-Masse (1964). 175 S. (La Revue Musicale. Numéro spécial 258).

Claude Debussy: 1862—1962. Programmes radiodiffusés et télévisés consacrés en 1962 à l'œuvre de Claude Debussy en l'année du centenaire de la naissance. Paris: Editions Richard-Masse (1964). 55 S. (La Revue Musicale. Carnet Critique 259).

Paul Doe (Hrsg.): Early Tudor Magnificats I. London: Stainer and Bell (o. J.), (published for the British Academy) XII, 138 S. (Early English Church Music. 4).

George Enescu: (Sammelband). (Hrsg.): Academia Republicii Populare Romine. Institutul de Istoria Artei. Bukarest: Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R. P. R. 1964. 433 S.

Hans Engel: Das Solokonzert. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1964). 132 S. (Das Musikwerk. 25).

Festschrift Hans Engel zum siebenzigsten Geburtstag. Hrsg. von Horst Heussner. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter-Verlag (1964). 464 S.

Festschrift Walter Gerstenberg zum 60. Geburtstag. Im Namen seiner Schüler hrsg. von Georg von Dadelsen und Andreas Holschneider. Wolfenbüttel und Zürich: Mösel Verlag (1964). 175 S.

Georg Friedrich Händel: Hal-lische Händel-Ausgabe (Kritische Gesamtausgabe). Serie IV: Instrumentalmusik. Band 14: Zwölf Concerti grossi opus 6. Hrsg. von Adolf Hoffmann und Hans Ferdinand Redlich. Kassel — Basel — London — New York: Bärenreiter 1961. XIV, 276 S. Dazu: Kritischer Bericht von Hans Ferdinand Redlich. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1964. 94 S.

Niels Martin Jensen: Den danske romance 1800—1850 od dens musikalske forudsætninger. o. O. [København]: Gyldendalske Forlag — Nordisk Vorlag (in Kommission) 1964. XII, 255 S.

A. M. Jones: Africa and Indonesia. The Evidence of the Xylophone and other Musical and Cultural Factors. Leiden: E. J. Brill 1964. VIII, 248 S., XXVII Tafeln.

Journal of the International Folk Music Council. Vol. XVII, 1965, Part One. VI, 80 S.

Miloš Juzl: Musikalische Intonationen und Genres. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig 13, 1964, Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Heft 5, S. 963—966.

Willi Kahl (†): Bilder und Gestalten aus der Musikgeschichte des Rheinlands. Köln: Arno Volk-Verlag 1964. (6 ungez. und) 73 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 59).

John Henry van der Meer: Gedanken zur Darbietung einer Musikinstrumentensammlung. Sonderdruck aus: Museumskunde, hrsg. vom Deutschen Museumsbund, 1964, S. 152—164.

Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung. Hrsg. von Hans Fromm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1963 (1., unveränderter fotomechanischer Nachdruck der Ausgabe 1961). X, 456 S. (Wege der Forschung. XV).

Monumenta Polyphoniae Liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae. Series I: Ordinarium Missae. Tomus IV/I: Missa Vinnus Vina auctore Gulielmo Faugues. Nunc primum in lucem edita secundum codicum fidem. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1965. 30 S.

Christian Gottlob Neefe: Zwölf Klavier-Sonaten. Nr. VII—XII. Mit Nachwort und Kritischem Bericht hrsg. von Walter Thoene. Düsseldorf: Musikverlag Schwann 1964. 44 S. (Denkmäler rheinischer Musik. 11).

Jacobus Obrecht: Opera omnia. Editio altera quam edendam curavit Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. Missae. VII. Maria zart. Edidit M(arcus) van Crevel. Amsterdam: (Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis) 1964. CLXIV, 63 S.

Peter Prelleur: The Modern Music-Master or The Universal Musician 1731. Faksimile-Nachdruck, hrsg. von Alexander Hyatt King. Kassel — Basel — Paris — London — New York: Bärenreiter 1965. (Documenta Musicologica. Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles. XXVII).

Repertorium Liturgiae Polychoralis. I: Catalogus thematicus et bibliographicus Joannis de Georgiis operum sacrarum omnium. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1962. 156 S. und Beilage in Tasche.

Repertorium Liturgiae Polychoralis. II: Catalogus thematicus et bibliographicus Pompei Cannicciarii operum sacrarum omnium. Trient: Societas Universalis Sanctae Ceciliae 1964. VIII, 207 S.

H. Richter: Zu Fragen der musikalischen Populärwissenschaft. Bericht über die Absolventen-Weiterbildungstagung der Musikerzieher. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig 13, 1964, Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Heft 5, S. 1074—1075.

Jens Rohwer: Neueste Musik. Ein kritischer Bericht. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1964). 211 S.

Peter Schmiedel: Intonation und Gestalt (Bemerkungen zur Diskussion um den Begriff des sozialistischen Realismus in der Musik) — Tagungsbericht. Sonderdruck aus: Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig 13, 1964, Gesellschafts- und Sprachwiss. Reihe, Heft 5, S. 1073—1074.

Willi Schuh: Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss. Legende und Wirklichkeit. (München): Carl Hanser Verlag (1964). 47 S. und 2 Bl. Faksimile.

Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Unter Leitung von Erich Schenk. 26. Band. Graz-Wien-Köln: Hermann Böhlau Nachf. 1964. 230 S.

Jed H. Taylor: Vocal and Instrumental Music in Print. New York—London: The Scarecrow Press Inc. 1965. IV, 166 S.

Martin Vogel: Der Schlauch des Marsyas. Sonderdruck aus: Rheinisches Museum für Philologie, N. F. 107, 1964, S. 34—56.

Herbert Weinstock: Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris and Vienna in the First Half of the Nineteenth Century. London: Methuen & Co. Ltd. (1964). XV, 453 S.

Mitteilungen

Die „Jahrestagung 1965 der Gesellschaft für Musikforschung“ wird, wie bereits im Bericht über die vorjährige Tagung angekündigt, vom 22.—24. Oktober in Coburg stattfinden. Die eigentliche Mitgliederversammlung mit Neuwahl des Vorstandes ist am Sonntag, den 24. Oktober, 15.00 Uhr vorgesehen. Über alle sonstigen Einzelheiten, wie Sitzungen der Fachgruppen, wissenschaftliche Vorträge, Rahmenprogramm usw. unterrichtet eine Einladung, welche die Mitglieder im Lauf des Juni zugesandt erhalten.

Ankündigung

Im September 1966 wird in Weimar der nächste Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung stattfinden. Neben Symposien mit je zwei Vorträgen und Diskussion sind „Sektionen mit Referaten über frei gewählte Themen“ geplant. Die Kommission für die wissenschaftliche Vorbereitung bittet die Mitglieder der Gesellschaft, besonders die jüngeren unter ihnen, neue Ergebnisse ihrer Arbeit vorzutragen. Die Referate sollten dem Charakter eines Kongresses entsprechen und über eine solche Mitteilung hinausgehen, die besser in eine Zeitschrift passen würde. Die Redezeit darf höchstens 15 Minuten betragen; für Musikbeispiele können weitere fünf Minuten gewährt werden. Bei der Anmeldung eines Referats sollten nicht

nur Name und Thema angegeben, sondern möglichst auch der Inhalt in einigen Sätzen skizziert werden. Annahmeschluß: 1. 9. 1965. Einsendeort: Musikwissenschaftliches Institut der Humboldt-Universität, 108 Berlin, Universitätsstraße 7. Diese Ankündigung erscheint gleichzeitig in der Zeitschrift „Beiträge zur Musikwissenschaft“, Berlin.

Dr. Dahlhaus	Prof. Dr. Laux
Prof. Dr. Fellerer	Prof. Dr. Meyer
Kluge	Prof. Dr. Wiora

Am 22. Januar 1965 verstarb in München Professor Dr. Walter Riezler im Alter von 86 Jahren.

Am 26. Januar verstarb im Alter von 67 Jahren in München der ehemalige Leiter der Musiksammlung der Bayerischen Staatsbibliothek Dr. Hans Halm.

Frau Dr. Eva Badura-Skoda, Wien, hat einen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der University of Wisconsin, Madison, erhalten.

Professor Dr. Dénes Bartha, Budapest, hat eine Einladung an die Harvard University für das Sommersemester 1965 erhalten.

Dr. Hermann Beck, Würzburg, wurde mit Wirkung vom 17. 11. 1964 zum apl. Professor an der Universität Würzburg ernannt.

Professor Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, ist zum Rektor der Universität Tübingen für das Studienjahr 1965/66 gewählt worden.

Dr. Hans Hickmann, Hamburg, wurde im Dezember 1964 vom Senat der Universität Hamburg zum apl. Professor ernannt.

Professor Dr. Heinrich Hüsch, Köln, hat den an ihn ergangenen Ruf auf den musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Philipps-Universität Marburg zum 1. November 1964 angenommen.

An der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen hat sich Dr. Ulrich Siegele im Februar 1965 für das Fach Musikwissenschaft habilitiert. Das Thema der Habilitationsschrift lautet: „Die Musiksammlung der Stadt Heilbronn. Katalog mit Beiträgen zur Geschichte der Sammlung und zur Quellenskunde des XVI. Jahrhunderts“ (erscheint in den Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Heilbronn).

Professor Dr. Hans Hickmann, Hamburg, hielt vom 7. bis 14. Oktober 1964 Vorträge auf Einladung der Königlichen Musikakademie in Kopenhagen, der Norwegischen Vereinigung für Musikforschung in Oslo und des Musikhistoriska Museet in Stockholm.

Professor Dr. Heinrich Husmann, Göttingen, hielt im Juni 1964 in den Ortsgruppen Basel, Bern und Zürich der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Vorträge über „Troubadourgesang und frühe Epik“, „Trouvèregesang und Notre-Dame-Schule“ und „Meister und Meistersinger“. Ferner sprach er am 14. Juli 1964 an der Freien Universität Berlin auf Einladung des Romanischen Seminars und des Instituts für Balkanologie über das Thema „Der Vortrag der altfranzösischen chansons de geste, verglichen mit dem liturgischen lateinischen Rezitativ“ und am 15. Dezember 1964 an der Universität Hamburg auf Einladung des Musikwissenschaftlichen Instituts über „Pariser Musikzentren des frühen 13. Jahrhunderts“.

Professor Dr. Jan Ráček, Brno (Brünn), hielt im Dezember 1964 auf Einladung der Universitäten Bonn, Köln und Münster Gastvorträge über tschechische Musik.

Anlässlich einer Bibliotheksstudienfahrt nach Jugoslawien, die das Zentralsekretariat des Internationalen Quellenlexikons der Musik (RISM) im Herbst 1964 unternahm, hielt Dr. Friedrich W. Riedel, Kassel, auf Einladung der Universität Ljubljana Vorträge über „Johann Sebastian Bach und Johann Joseph Fux“ und über „Stilprobleme in der Klaviermusik des 17. und frühen 18. Jahrhunderts“.

Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff, Leipzig, sprach in der Zeit vom 4. bis 12. 3. 1965 über „Das Musikalische in der modernen Malerei (1860—1960)“ im Kunstmuseum Basel vor dem Verein der Freunde des Kunstmuseums sowie vor der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, außerdem (in französischer Sprache) in Paris im Musikwissenschaftlichen Institut der Sorbonne vor der Société Française de Musicologie und in Bordeaux in der Universität im Rahmen der Cours d'Histoire de la Musique auf Einladung der Faculté des Lettres et Sciences.

Am 30. Januar 1965 wurde das neue Gebäude des Musikwissenschaftlichen Instituts

der Universität Amsterdam, Amsterdam, Ferdinand Bolstraat 9, mit einer Feierstunde seiner Bestimmung übergeben.

Die 20. Internationalen Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik finden vom 18. bis 31. Juli 1965 statt. Verbunden mit den Ferienkursen ist in diesem Jahr ein Kongreß, der unter dem Thema „Form in der Neuen Musik“ steht.

Das XVIII. Internationale Schütz-Fest fand vom 3. bis 9. Mai 1965 in Berlin statt.

Die Università degli Studi Bologna veranstaltet im kommenden Sommer wiederum zwei Studienkurse: vom 1.—15. Juli in Certaldo über „La musica italiana dell'Ars Nova“ und vom 17. Juli—1. August in Romano über „Momenti della musica sacra italiana nella seconda metà di Cinquecento“. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat der Corsi di Studi musicali per italiani e stranieri, Comune di Certaldo bzw. Centro studi musicali, Larga Trombetti 1, Bologna.

Im Verlag Edizioni Southern Music Milano, Piazzetta Pattori 2, ist das erste Heft einer neuen Zeitschrift erschienen: *Jucunda Laudatio. Rassegna di Musica Antica*, herausgegeben vom Benediktiner-Orden. Die Zeitschrift soll dreimal jährlich erscheinen und Beiträge zur Liturgik, zur mittelalterlichen Musiktheorie und zur kirchenmusikalischen Praxis enthalten.

Wiederauffindung verschollener Mozartautographen: Ein Teil der in dem „Verzeichnis der verschollenen Mozart-Autographen der ehem. Preuß. Staatsbibliothek Berlin (BB)“, (Heft 2 [1964] S. 152—155 der „Musikforschung“) als verloren gemeldeten Mozart-Autographen ist vor kurzem wieder aufgetaucht. Von unbekannter Seite wurden dem Tübinger Depot der Staatsbibliothek (Stiftung Preußischer Kulturbesitz) die Autographen der Kompositionen Köchel-Verzeichnis Nr. 63, 99, 100, 125, 127, 243, 375, 388, 522 und eine Trioskizze (Anm. zu KV 266), die bis Kriegsende im Besitz der früheren Preußischen Staatsbibliothek waren, zugestellt. Die offenbar in der Turbulenz der letzten Kriegswochen abhanden gekommenen Notenhefte sind in unversehrtm Zustand und können sofort der Forschung, besonders der z. Zt. erscheinenden neuen Mozart-Ausgabe als wichtige Quellen zur Verfügung gestellt werden.