
EIN UNBEKANNTES ÄGYPTISCHES SAITENINSTRUMENT AUS KOPTISCHER ZEIT

VON HANS HICKMANN

Abkürzungen häufiger zitierter Werke:

- C. Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913: C. Sachs, Reall.
C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1930: C. Sachs, Handb.
C. Sachs, Geist und Werden der Musikinstrumente, Berlin 1929: C. Sachs, G. u. W.
C. Sachs, The history of musical instruments, New York 1940: C. Sachs, History.
A. Schaeffner, Origine des instruments de musique, Paris 1936: A. Schaeffner, O. I. M.

Ein kürzlich im Antiquitätenhandel Kairos aufgetauchtes, jetzt in einer Privatsammlung befindliches Saiteninstrument hat den Anlaß zu der vorliegenden Untersuchung gegeben. Allem Anschein nach nimmt es eine interessante Sonderstellung in der Geschichte der Chordophone ein. Seine morphologischen Eigenheiten machen es zu einem wichtigen Gliede in der Entwicklungsreihe der Saiteninstrumente, im Rahmen der musikkulturellen Zusammenhänge zwischen Ost und West, zwischen dem Altertum und dem europäischen Mittelalter.

I. Beschreibung

Das in Abb. 1 und 2 abgebildete Instrument ist aus einem einzigen Stück gefertigt, aus hartem, schwarzbraunem Holz unbestimmbarer Art. Die Gesamtlänge beträgt 41,5 cm.

Der doppelt gekerbte Resonator ist von der Rückseite aus gemessen 18,3 cm lang. Seine Minimalbreite im oberen Teile ist 3,7 cm, im mittleren Teile 5,0 cm, die Maximalbreite des abgerundeten unteren Teiles beträgt 5,1 cm, die Wandbreite mit einbegriffen. Der dreieckig geformte Fuß, der noch die Spuren des ehemaligen Saitenbezuges in Form dunkelgefärbter Streifen trägt, ist 1,8 cm (Min.) bzw. 2,8 cm (Max.) breit und 4,1 cm lang, wenn man ebenfalls die Wandstärke des Resonators mit einbezieht. Die Tiefenmaße sind schwieriger zu ermitteln: sie ergeben für den Resonator ungefähr 3,1 cm am Halsansatz, 3,3 cm (Max.) in seinem mittleren Teile und 1,5 cm für das untere Ende des Fußes.

Der deutliche Spuren der Ausspatelung aufweisende Hohlraum des Resonanzkörpers zeichnet die gleichen Konturen nach, welche die äußere Form des Instrumentes ausmachen. Die Wandstärke beträgt zwischen 5 und 7 mm. Die Gesamtlänge des eigentlichen Hohlraumes ist

12,4 cm, verringert sich aber gegen den Rücken des Instrumentes zu (ungefähr) 10,8 cm. Seine Breite ist gegen den Halsansatz 2,65 cm, innerhalb des Mittelteils 3,7 cm, im abgerundeten unteren Teile 3,9 cm (Max.). Alle diese Maße gelten nur für die obere Öffnung des Hohlraumes. Die von oben mit einem spatelartigen Werkzeug ausgeführte Aushöhlung hat die natürliche Folge, daß alle angegebenen Maße um eine Kleinigkeit vermindert sind, wenn man sie im Inneren des Instrumentes, gegen seinen Rücken zu, abnimmt. Der Hohlraum ist nahezu gleichmäßig 1,6—1,7 cm tief.

Vom Ende des Griffbretts an bis zum Ende des Fußes, und deutlich vom Griffbrett abgesetzt, sind etwa 2 mm der Gesamtoberfläche des Resonators ausgespart, wohl um dadurch den Platz für die Decke zu erhalten. Sie muß aus Fell, wahrscheinlicher aber aus einem dünnen Brettchen bestanden haben, welches den Resonanzkörper völlig bedeckte und das Instrument in dem Sinne ergänzte, daß sein Gesamtniveau überall das gleiche war. Fragmente der ursprünglichen Decke befinden sich gegen den Fuß zu und scheinen aus dünnen, aufgeleimten Holzspänen einer helleren Holzart zu bestehen (Abb. 3).

Die erste Kerbung unterhalb des oberen Resonatorsteils besteht aus einer 5—6 mm breiten, rechtwinkligen Ausbuchtung, die, sich bis zu 1 mm verjüngend, rund um das Instrument herumläuft, sich also auch auf seinem Rücken deutlich abhebt. Die zweite Kerbung, zwischen dem zweiten und dritten Teil des Resonators, besteht aus je einer runden Ausbuchtung. Die Einschnürung beträgt 8 mm und ist 12 mm breit.

Das Griffbrett ist von vorn gesehen 24,3 cm lang, vom Beginn der Aussparung für die Resonanzdecke an bis zu seinem lichten Oberende vermessen. Vom Rücken her gesehen, ergibt sich als wirkliche Gesamtlänge des Griffbretts bzw. Instrumentenhalses, d. h. vom Ansatz des Schallkörpers ab bis zum oberen Ende, 23 cm.

Der Instrumentenhals ist in drei Abteilungen gegliedert: Aufhängevorrichtung, Wirbelbrett und Griffbrett.

Die Aufhängevorrichtung befindet sich am oberen Ende. Sie ist in Form eines knopfartigen Auswuchses ausgekerbt und ist 1,6 cm lang, 1,5 cm bzw. 1,0 cm breit und 1,8 cm tief. Sie ist durch ein querlaufendes, 9 mm breites Loch durchbohrt. Diese Vorrichtung diente wahrscheinlich dazu, das Instrument nach Gebrauch aufzuhängen.

Der zweite Halsabschnitt ließe sich mit dem modernen Wirbelkasten vergleichen. Er ist vom Griffbrett durch einen Steg abgegrenzt. Oben 3,5 cm breit, verjüngt er sich gegen den Steg zu (2,8 cm). Er enthält drei schrägebohrte Löcher für die Wirbel, von denen zwei von rechts nach links, vom Rücken des Instrumentes aus nach vorn gehen.¹ Die heute

¹ Wir folgen bei der vorl. Beschreibung den systematischen Regeln, welche C. Sachs in seinem Handb. niedergelegt hat (S. 159): „oben ist das Ende der Stimmvorrichtung, unten das entgegengesetzte Ende; vorn ist die Seite des Bezugs (Decke), hinten die entgegengesetzte Seite (Boden); rechts die Flanke, die beim Violoncello nach der rechten Körperseite des Spielers hin liegt, links die entgegengesetzte Flanke.“

abgebrochenen Köpfe dieser beiden Wirbel befanden sich also schräg-rechts hinter dem Wirbelträger, während ihr unterer Teil aus der dem Beschauer zugekehrten Vorderseite des Instruments hervorragte. Die Fragmente dieser beiden Wirbel befinden sich noch in den für sie bestimmten Löchern.

Das Loch für den dritten, heute fehlenden Wirbel befindet sich in der Mitte zwischen den soeben beschriebenen. Es ist von der Vorderseite des Instruments aus von rechts nach links schräg durch den Hals durchgebohrt. Sein Kopf befand sich folglich ebenfalls auf der Rückseite, schräg links vom Wirbelhalter. Daß die Köpfe (wenn dieses Instrument „Wirbel“ in unserem Sinne, also z. B. „T“-förmige gehabt hat) sich außen, schräg-rückwärts befunden haben müssen, beweist der dritte Wirbel (von oben gezählt), welcher sich gegen den Steg zu befindet. Sein Fußende ist gut erhalten und deutlich als solches erkennbar, der Wirbelkopf muß folglich außen gesessen haben.

Wir haben es also mit einem gemischt seiten- und vorderständigen Instrument zu tun, aber nicht im Sinne des syro-libanesischen, Tanburartigen „Buzuq“, dessen vier Wirbel teils wirklich von der Seite, teils gerade von vorn nach hinten gehen. Das vorliegende Instrument, abgesehen davon, daß es nur drei Wirbel besitzt, hat eine gemischt-„schräg-ständige“ Wirbelanordnung.

Der „Steg“ besteht aus einem Brettchen, 2,8 cm lang und 0,8 cm hoch, das in eine 2 mm tiefe Kerbe des Griffbrettes eingefügt ist. Dieser Steg ist auf seiner Oberkante vierfach eingekerbt: in der Mitte sowie in gleichen Abständen gegen die beiden äußeren Enden zu. Die vierte Kerbe befindet sich etwas weiter innen, dicht neben der rechten Außenkerbe. Da das Instrument für drei Saiten eingerichtet ist, müssen wir annehmen, daß die vierte Kerbe dazu angebracht ist, um die Saite, welche der höchsten der modernen Saiteninstrumente entspricht, gelegentlich zu verlagern. Die am meisten einleuchtende Deutung ist, in der betr. Saite einen verstimmbaren Bordun zu sehen, den man, vielleicht sogar während des Vortrages, schnell herumlegen konnte, während man auf den zwei anderen Saiten die Melodie weiterspielte. Dabei ist es unwichtig, ob wir diese Bordunsaite als die höchste oder tiefste des Bezuges annehmen. Nach orientalischer Auffassung wäre eine hohe Bordunnote nicht ausgeschlossen gewesen, außerdem wissen wir aber gar nicht, ob die hohen und tiefen Saiten in der gleichen Anordnung angebracht waren wie diejenigen unserer modernen Instrumente. Nach den überraschenden Resultate zeitigenden Beobachtungen an ägyptischen Volksinstrumenten (Leiern) scheint das sogar ausgeschlossen zu sein.

Das eigentliche Griffbrett ist am Steg 2,7 cm, am Halsansatz 2,4 cm breit und mißt vom Steg bis zum Halsansatz 12,6 bzw. 12,4 cm, mit bzw. ohne die Stegbreite. Die dunkel gefärbte Oberfläche enthält einige hellere Querspuren, welche die Stellen markieren, an denen sich einstmalig Griffmarken befunden haben. Diese Griffmarken sind an modernen

orientalischen Instrumenten zuweilen aus straff um den Hals gewickelten Darmsaiten angefertigt, welche natürlich auf das Holz einen gewissen Druck ausüben. Das würde die heller gefärbten Spuren erklären. Drei davon sind deutlich zu erkennen, eine vierte scheint sich zwischen der zweiten von oben und der letzten vor dem Resonator zu befinden. Die Zwischenräume zwischen den vier (?) „Griffmarken“ sind ungleich groß und verjüngen sich gegen unten zu.

Bei näherem Zuschauen ergibt sich nun, daß auf den beiden Kanten des Griffbretts zweimal vier kleine, regelmäßige Einschnitte angebracht worden sind. Sie befinden sich ungefähr auf der gleichen Höhe der soeben besprochenen Griffbrettmarken, mit denen sie korrespondieren. Sie scheinen dazu gedient zu haben, den Saiten einen Halt zu geben, denselben Saiten, welche ihrerseits die Griffmarken angegeben haben. Die erste Marke, von oben gezählt, befindet sich 3,5 cm vom Steg entfernt. Der Zwischenraum zwischen dieser ersten Marke und der zweiten ist 2,2 cm, zwischen der zweiten und der dritten 2,1 cm, zwischen der dritten und vierten 2,6 cm, zwischen der vierten bis zum Ende des Griffbretts (ohne die Wandbreite des Resonators) 2,0 cm lang.

Im Querschnitt gesehen, ist das Instrument durchweg hemisphärisch geformt: Fuß, Resonator und Hals sind oben gleichmäßig abgeflacht, unten abgerundet.

Sowohl der obere Teil als auch der Schallkörper des Instruments trägt Spuren einer aufgeklebten Stoffverkleidung, welche sich besonders auf dem Rücken des Resonators gut erhalten hat. Die grob gewebten, an Sackleinwand erinnernden Fragmente dieser Hülle sind hellbraun gefärbt. Es bleibe dahingestellt, ob diese Merkwürdigkeit organisch zu diesem Instrument gehört hat, oder aber ob sie mit den gleichen Erscheinungen erklärt werden muß, welche sich an anderen altägyptischen Instrumenten vorfinden (in Linnen eingewickelte Glocken, Schellen und andere Schlag-, Saiten- und Blasinstrumente des Neuen Reiches, der Nachzeit und der koptischen Periode).

Erwähnenswert ist endlich noch ein quergebohrtes Loch, welches sich auf der linken Seite des Schallkörpers, von der Außenseite des rechteckigen mittleren Teiles bis in die Außenseite des oberen, schmalen Teils hinzieht und zweimal sichtbar wird: an seiner Öffnung und innerhalb der Ausbuchtung zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Resonators. Da das ganze Instrument aus einem Stück geschnitzt ist, kann es sich nicht um einen Verbindungsnagel handeln. Vielleicht diente es dazu, das Plektrum mittels einer Schnur am Instrument selbst aufzuhängen.

II. Datierung

Wie es so häufig mit Gegenständen der Fall ist, welche im Antiquitätenhandel erstanden worden sind, fehlt leider auch hier jegliche sichere Angabe über Herkunft und Datierung.

Das vorliegende Instrument soll in Akhmim gefunden worden sein. Damit würde es zeitlich in die frühkoptische Zeit des nachchristlichen Ägyptens rücken (5.—8. Jahrhundert). Eine Bestätigung dieser Hypothese ergibt sich aus der Tatsache, daß ein zweites Instrument dieser Kategorie mit Sicherheit aus dieser Periode stammt. Es handelt sich um ein 85,5 cm langes, also weit größeres Saiteninstrument, welches unter Journal d'Entrée n° 43156 dem Ägyptischen Museum in Kairo angehört hat und jetzt in das Koptische Museum überführt worden ist. Es ist von J. E. Quibell, welcher es seinerzeit ausgegraben hat, ausführlich beschrieben worden (Exc. at Saqqara 1908—1910, S. 141). Im allgemeinen hat es die gleiche Form wie das in Fig. 1 abgebildete Instrument. Der charakteristische Aufhängeknopf befindet sich hier wie dort oberhalb des Griffbretts. Letzteres ist aus zwei ineinandergefügten Teilen zusammengesetzt und hat wieder die typische, sich nach unten verjüngende Form. Der Schallkörper gliedert sich in drei Teile. Der erste, schmalrechteckig, ist von dem zweiten, etwas breiteren durch eine rund um den Resonator verlaufende Kerbung abgeteilt, während der dritte, abgerundete Teil vom zweiten durch eine an die moderne Violine erinnernde Rundkerbung abgesetzt ist. Das Instrument besitzt endlich denselben dreieckigen Fuß als Aufhängevorrichtung für die Saiten. Der Querschnitt ist halbkreisförmig in den Schmalteilen, und der Schallkörper ist, der Größe des Instruments zufolge, schalenmäßig flach gewölbt. Sowohl der Schallkörper als auch ein Teil des Griffbretts ist aus einem Stück gearbeitet, das Innere ausgestemmt. Wieder ist der Steg, am oberen Ende des Griffbretts befestigt, für vier Saiten vorge richtet, während das Instrument nur drei gemischt-schrägständige Wirbel besitzt.

Dieses neue Instrument nun ist in einem der südlichen Gräber des Klosters Apa Jeremias bei Saqqarah gefunden worden. Abgesehen von der Größe stimmt es in allen Punkten derartig mit unserer koptischen Kleinlaute überein, daß wir wohl nicht fehlgehen, wenn wir für beide die gleiche Periode ansetzen. Nun hat das Kloster von St. Jeremias zwischen dem 7. und 8. Jahrhundert geblüht, während die Siedlung des gleichen Namens das Kloster noch um etwa ein Jahrhundert überlebt hat, andererseits bereits im 5. Jahrhundert bestanden haben muß. Wir können daher ohne Zweifel beide Instrumente für die Maximalzeitspanne zwischen dem 5. und dem 8., spätestens dem 9. nachchristlichen Jahrhundert ansetzen.

Ein drittes Instrument der gleichen Kategorie befindet sich im Metropolitan Museum of Art, New York. Es ist im „Bulletin of the Metrop. Mus.“, t. VIII, 4 (April 1913), S. 77 ff. beschrieben worden (vgl. *ibid.* Abb. 9). Es erinnert der Größe nach an das Instrument des Koptischen Museums in Kairo. Es wird vom Autor des Artikels „Egyptian furniture and musical instruments“ für die Zeit zwischen dem 4. und 8. Jahrhundert n. Chr. angesetzt.

III. Systematik

Die Eingliederung unseres Instruments in das System der Saiteninstrumente ist recht schwierig wegen der Mannigfaltigkeit seiner organologischen Bestandteile. Seiner ganzen Form nach gehört es zu den „Lauten“. Es ist daher notwendig, einen kurzen Blick auf die Entwicklung der Lautenfamilie zu werfen, um die Sonderstellung dieses vereinzelt Falles zu würdigen.

Eine Laute ist ein zusammengesetztes Chordophon, bestehend aus einem Schallkörper und einem Halse, welcher gleichzeitig Griffbrett und Saitenaufhängevorrichtung darstellt². Die primitivere Form ist die Langhalslaute, die jüngere die Kurzhalslaute. Letztere existiert als plektrumgezupfte, wirkliche Laute, es gehören ihr aber auch theoretisch alle mit dem Bogen gestrichenen Kurzlauten dreier Kontinente an, welche besser unter ihrem populären Namen (Fiedel, Violine, Viole) bekannt sind. Wir betrachten im folgenden den Ablauf der Lautengeschichte nach diesen Kategorien geordnet: Lang- und Langhalslauten nebst ihrer Abart, den Knickhalslauten, und werfen endlich einen Blick auf die Entwicklung der Bogen-Kurzhalslauten.

Die ersten Langhalslauten haben einen ovalen, mandelförmigen und halbkreisrund gewölbten Schallkörper, welcher mit einer Haut bedeckt ist (Spießlaute)³. In diese Haut wird der lange, aus einem Stabe bestehende Hals hineingesteckt, welcher häufig durch im Innern des Schallkörpers befindliche Querrippen abgestützt wird und dessen äußerstes Ende als Saitenhalter dient. Diese Lautenart ist in alter Zeit immer wirbellos⁴. Ihre Saitenebene liegt parallel zur Oberfläche des Instruments (Rumpf und Hals).

Um 2000 v. Chr. in Mesopotamien beheimatet, zweisaitig bespannt, verrät sie ihren Ursprung noch im spätgriechischen Namen „pandura“, einem Wort, welches nach C. Sachs vom sumerischen „pan-tur“ kommen und auf den vorgeschichtlichen Vorfahren der Lauten anspielen soll, den Musikbogen („pan-tur“ = „Bogen, klein“)⁵. Im 15. Jahrhundert als asiatisches Importgut in Ägypten nachgewiesen⁶, finden wir sie häufig in den Gräbern des Neuen Reiches abgebildet. Sie ist nun immer dreisaitig⁷ und muß als solche noch den Griechen bekannt gewesen sein, welche sie neben „pandura“ auch „trichordion“ benannten.

Sie hat aber auch in Kleinasien immer weiterexistiert. Eine hettitische Lautendarstellung und eine Musikszene aus Carcamish, sowie der Ber-

² Vgl. dazu C. Sachs, *History*, S. 464; A. Schaeffner, O. I. M. („instrument à corps solide, susceptible de tension, à cordes rapportées.“)

³ C. Sachs, *G. u. W.*, S. 163 f., A. Schaeffner, O. I. M., S. 211 ff.

⁴ C. Sachs, *History*, S. 102.

⁵ *ibidem*, S. 82–83.

⁶ *ibidem*, S. 102; *G. u. W.*, S. 164.

⁷ H. Hickmann, *Catalogue général des instruments de musique du Musée du Caire* (in Vorbereitung).

liner Lautenschläger aus Mitanni⁸ beweisen, daß die Lautentradition mindestens bis zum 9. bzw. 8. Jahrhundert bei den asiatischen Völkern immer lebendig geblieben ist.

Die asiatische Langhalslaute hat auch einen fernöstlichen Ableger gezeitigt⁹. Sie lebt fort im türkisch-persischen Tanbur. Im allgemeinen hat der Tanbur die Form der antiken Laute beibehalten, hat sich aber um T-förmige Wirbel sowie Griffbünde bereichert¹⁰. Der Tanbur bzw. seine Buzuq benannte syro-libanesisische Variante hat gemischt vorder- und seitenständige Wirbel, eine Anordnung, wie wir sie an unserem koptischen Instrument in der Abart der schrägständigen Wirbel angetroffen haben. Gelegentlich der Eroberung Nordafrikas durch die Araber ist dieses Instrument dann nach dem Westen getragen worden, wo es das nordafrikanische, besonders in Marokko beheimatete Gnbri (gunbri, gunibri) angetroffen hat. Dieses Saiteninstrument, philologisch zuerst bei Ibn Battuta belegbar, ist nach H. G. Farmer eine abgeleitete Form der altägyptischen Laute¹¹. Als es die Araber in seiner Urform im 7. Jahrh. kennen lernten, wurde es nunmehr durch den vollendeteren Tanbur verdrängt. Zum Volksinstrument abgesunken, hat das Gunbri allerlei Umformungen erlitten, die eben mit dem Eindringen des Tanbur zu erklären sind¹². Es handelt sich hier also um Vorgänge, die sich alle innerhalb einer und derselben Lautenfamilie abgespielt haben, denn sowohl die ägyptische als auch die asiatische, der Tanbur und das marokkanische Gunbri sind Langhalslauten.

Das vorliegende koptische Instrument hat mit den Gliedern dieser Gruppe verschiedene Dinge gemeinsam. Es hat die Dreizahl der Saiten von der altägyptischen Laute geerbt, die merkwürdige Wirbelanordnung scheint derjenigen des Buzuq oder des Tanbur verwandt zu sein, und der breite Langhals erinnert ebenfalls morphologisch an die alte Langhalslaute. Der vormals sehr kleine Schallkörper der altägyptischen Laute verlängert sich außerdem bereits in der Nachzeit (das Laute spielende Krokodil einer parodistischen Darstellung aus Medamud, jetzt in Kairo, hält ein Instrument mit langgezogenem Schallkörper) und ähnelt zur Ptolemäerzeit außerordentlich demjenigen der koptischen Laute, hat sogar schon leicht eingezogene Flanken.

Ein merkwürdig isolierter Fall der altägyptischen Kerblaute findet sich auf dem Ostrakon C. 63805 (Kairo Mus.) abgebildet. Dieser erstmalige Beleg stammt aus der XVIII. Dynastie und ist in Deir el-Medinah gefunden worden. Das Original läßt deutliche Flankeneinschnürung erkennen (Abb. 4).

⁸ C. Sachs, G. u. W., Tafel 21 (146 u. 144), Tafel 19 (130); Sachs, History, Tafel IV.

⁹ Über die japan.-chines. Langhalslaute vgl. C. Sachs, History, S. 219.

¹⁰ *ibidem*, S. 255 ff.

¹¹ H. G. Farmer, Studies in Oriental musical instruments, London 1931, S. 41.

¹² *ibidem* S. 43.

Das organologisch wichtigste Element scheint mir die doppelte Kerbung zu sein. Diese ist zum ersten Male vorgebildet in den drei oben erwähnten altasiatischen Lauten, deren merkwürdige konvexe Flankenwölbung an unsere moderne Gitarre denken läßt. Diese beiderseitige Einbuchtung der „Kerblauten“ (auch „Lauten mit Nebenausbuchtung“ benannt) findet sich an späteren Lautentypen,¹³ u. a. an dem bei C. Sachs im „Reallexikon der Musikinstrumente (Berlin 1913, S. 163) abgebildeten marokkanischen Gunbri sowie an den koptischen Kerblauten, welche der Gegenstand dieser Untersuchung sind.

Mit einem letzten europäischen Ableger der Langhalslaute, welcher für das 9. nachchristliche Jahrhundert belegt ist¹⁴, beschließen wir die Entwicklungsreihe der Langhalslauten, um uns nunmehr der Geschichte der jüngeren Kurzlauten zuzuwenden.

Während die Langhalslaute in ihrer altägyptischen Form (Spießlaute) aus zwei Teilen besteht (Rumpf und Stiel) bzw. späterhin der Hals organisch, aber immer als Fremdkörper, dem Resonator angefügt wird, besteht die Kurzlaute zumeist aus einem einzigen Stück, d. h. der Hals ist, morphologisch gesehen, eine einfache Verlängerung des Schallkörpers selbst und kürzer als letzterer.

Die erste Kurzlaute ist iranisch und für das 8. vorchristliche Jahrhundert belegt. Während der ersten nachchristlichen Jahrhunderte treffen wir dann das Instrument in den hellenistisch-indischen „Gandhara“-Mischstildarstellungen wieder an, und zwar bereits als Querriegellaute¹⁵. Wie die Langhalslaute hat auch die Kurzlaute einen fernöstlichen Verwandten, die chinesische p'ip'a (jap.: biwa).¹⁶ Die frühen Abarten der Kurzlauten, entweder mit sichelförmig abgesetztem Hals oder mit Knickhals, sind dann im Mittelalter in der islamischen Welt verbreitet worden: erstere ist zum türkischen Qupuz geworden¹⁷, letztere wird um 1200 n. Chr. in Ägypten eingeführt und wird zur heutigen „arabischen“ Knickhalslaute¹⁸ mit Querriegelaufhängevorrichtung (al-'ud). Europäische Kurzlauten sind vereinzelt für das 10., häufiger vom 13. Jahrhundert an belegbar¹⁹.

Die Kurzlauten haben mit dem vorliegenden koptischen Instrument eine wichtige Eigentümlichkeit gemeinsam: beide sind sie aus einem Stück gefertigt. Bemerkenswert ist allerdings, daß das große Instrument des Koptischen Museums, Kairo, einen künstlich verlängerten Hals hat; der

¹³ A. Schaeffner, O. I. M., S. 214: „luth à renflement accessoire“, „luth étranglé“ oder „échancré“.

¹⁴ Abbildungen im Utrechtspsalter sowie einem St. Gallerer Manuskript. Vgl. C. Sachs, History, S. 273.

¹⁵ C. Sachs, History, S. 159, 161, 251 f.

¹⁶ ibidem S. 189.

¹⁷ H. G. Farmer, op. cit., S. 73—74.

¹⁸ Dieses Instrument ist ein relativ spätes Produkt. Vgl. C. Sachs, G. u. W., S. 237, bzw. H. G. Farmer, op. cit., S. 91—99.

¹⁹ C. Sachs, History, S. 273.



Abb. 1

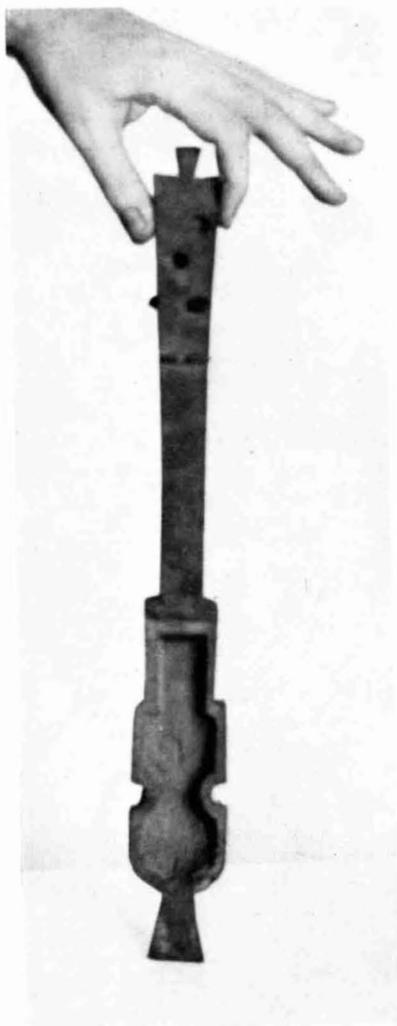


Abb. 2

Zu unserem Beitrag:
Ein unbekanntes ägyptisches Saiteninstrument aus koptischer Zeit

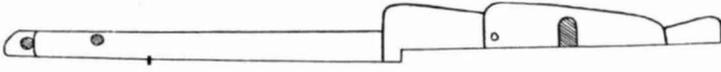


Abb. 3



Abb. 4

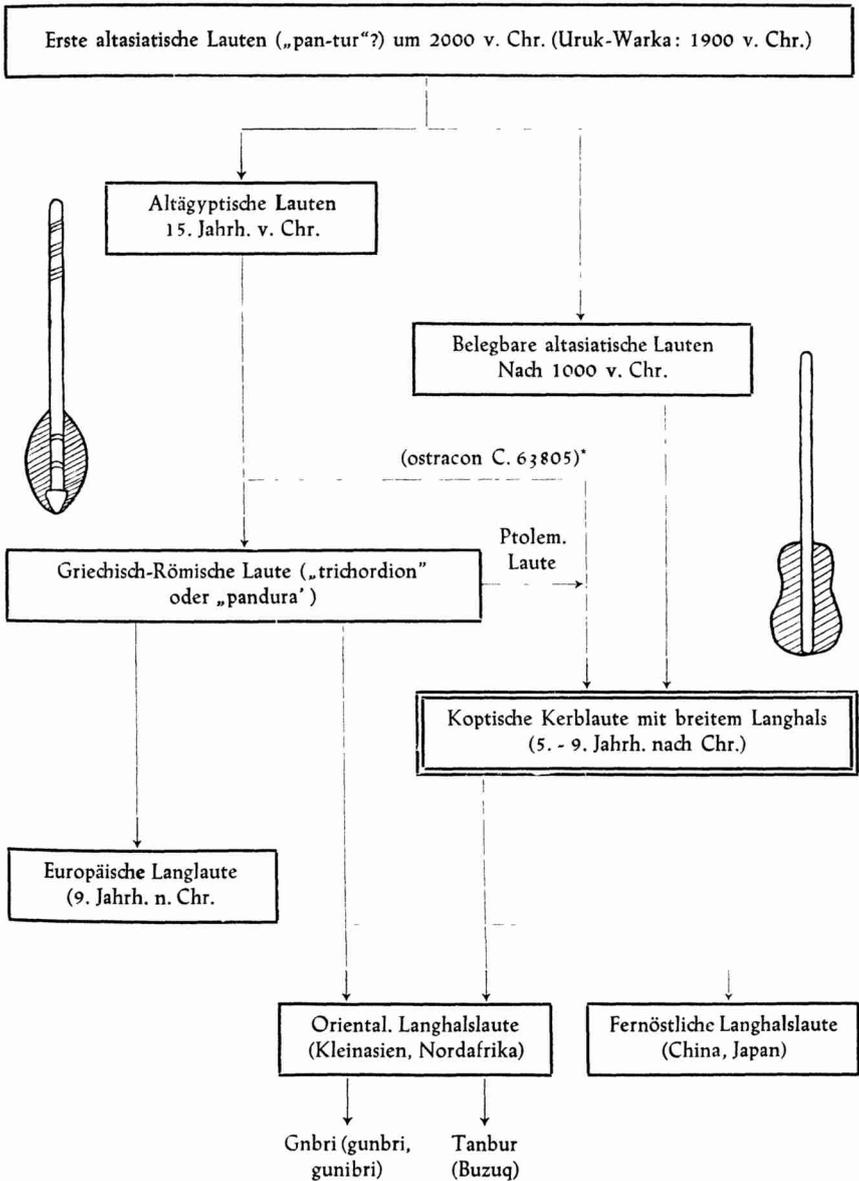


Abb. 5. Die Entwicklung der Langhalslaute.

* Abb. in J. Vandier d'Abbadie, Cat. des ostraca figurés de Deir el-Médinah, II, Kairo 1937, S. 81, T. 53, Nr. 2390.

Halsansatz jedenfalls und ein großer Teil des Halses selbst ist aus dem gleichen Stück Holz wie der Schallkörper herausgeschnitzt.

Die drei vorliegenden koptischen Saiteninstrumente haben jedenfalls den Hals länger als den Resonator (für das kleinere Instrument: 23,0 cm für den Hals und nur 18,3 cm für den Rumpf), während der Definition der Kurzlaute nach der Hals kürzer als der Schallkörper sein soll.

Das in Fig. 1 und 2 abgebildete Instrument gehört also der Struktur nach den in einem Stück gefertigten Kurzlauten an, hat aber einen relativ langen und breiten Hals, der vom Rumpf durch Kerbung abgesetzt ist, eine Tatsache, welche das Instrument sogar unter die Langlauten verweist. Da nun auch der Rumpf noch zwifach gekerbt ist, scheint in diesem Falle das Kerbungsprinzip weit wichtiger zu sein als jedes andere organologische Element, und unser Instrument ist am besten als Mehrfach gekerbte Langlaute mit schrägständiger Wirbelanordnung zu bezeichnen.²⁰

Es steht also in der Mitte zwischen Lang- und Kurzlauten und ist verwandt mit den iranisch-indisch-arabischen Kurzlauten sowie dem türkischen Qupuz, andererseits mit den altasiatischen und altägyptischen Lauten und deren Nachkommen: Tanbur²¹, Tanburica²², Gunbri und Buzuq, endlich mit den gestrichenen und gezupften Kerblauten.

Da das Kerbungsprinzip im vorliegenden Falle eine derart wichtige Rolle spielt, lohnt es sich, einen Blick auf die Kerblauten im allgemeinen zu werfen. Unter den gezupften Lauten²³ mit eingezogenen Flanken waren uns bereits die altasiatischen Langhalslauten aufgefallen. Diese Form ist also bereits für die Zeit nach 1000 v. Chr. belegbar, taucht dann aber erst wieder in jüngerer Zeit auf als Kerblaute der Gandhara-Zeit und als modernes, gelegentlich gekerbtes Gunbri²⁴. Dazu tritt als ferne Verwandte die südindische Kerblaute²⁵.

Die Laute mit Nebenausbuchtung führt uns aber bereits in das Gebiet der mit einem Bogen gestrichenen „Lauten“instrumente, denn zu ihren direkten Nachkommen gehören neben dem gitarreartigen Tar (nicht zu verwechseln mit dem ägyptischen Membranophon des gleichen Namens),²⁶ die halbgedeckten Geigen.²⁷

Am Tar ist die Kerbung derartig ausgesprochen, daß der Schallkörper die

²⁰ luth échancré à double étranglement, aux chevilles obliques (waisted long neck lute).

²¹ C. Sachs, G. u. W., S. 240. Über den Tanbur als Vorläufer der arabischen Laute vgl. auch Baron R. d'Erlander, La musique arabe, tome III (Paris 1938), S. 605.

²² C. Sachs, G. u. W., Tafel 47 (319): südslawische Tanburica.

²³ „luth à renflement accessoire“ (Laute mit Nebenausbuchtung) bzw. Kerblaute („luth étranglé“) nach A. Schaeffner, O. I. M., S. 214. „Luth échancré“ nach C. Marcel-Dubois, Les instruments de musique de l'Inde ancienne, Paris 1941, S. 87.

²⁴ C. Sachs bildet in seinem Reall., S. 163 ein gekerbtes Gunbri ab.

²⁵ C. Sachs, G. u. W., Tafel 41 (277).

²⁶ C. Sachs, Reall., S. 377 (8-förmig. Verbreitungsgebiet: von Persien bis zum Kaukasus).

²⁷ C. Sachs, G. u. W., S. 249.

Form einer Acht (8) annimmt. Ähnliche Instrumente sind aus dem europäischen Mittelalter bekannt, wo sie im 12. Jahrhundert auftauchen²⁸.

Ob es sich nun um die 8-förmige Einschnürung handelt oder um eine weniger auffallende Ausbuchtung anderer Fiedelformen²⁹, immer handelt es sich bei den jüngeren europäischen Instrumenten wie auch den indischen halbgedeckten Geigen um Saiteninstrumente, welche mit dem Bogen gestrichen und nicht mehr, wie die Mittelmeerinstrumente, mit einem Plektrum gezupft werden. Der nordwestafrikanische Typ des Rebabs hat im übrigen ebenfalls konvex eingeschwungene Flanken, wie es schlagend an dem bei C. Sachs, „Reallexikon der Musikinstrumente“ S. 317, abgebildeten Instrument zu ersehen ist.

So könnte man mit Recht auf die Idee kommen, daß diese Einschnürung den Sinn hat, die Bogenführung zu erleichtern.

Die ersten Belege für europäisches Bogenspiel entstammen dem 9. (?), mit Sicherheit dem 10. und 11. Jahrhundert³⁰. Die arabische Stachelgeige ist literarisch ebenfalls erst aus dem 10. Jahrhundert in den Schriften Al-Farabi's erwähnt, und die „kamanga rumi“ wird zum ersten Male in einer persischen Schrift aus dem 9. Jahrhundert zitiert. Es ist also durchaus möglich, daß die Bogentechnik in Ägypten bereits durch die Araber bekannt gemacht worden ist. Das vorliegende koptische Instrument, welches wir in die Zeit zwischen dem 5. und 9. Jahrhundert verlegen, würde dann eine altägyptische Zwischenform der orientalischen Fiedel³¹ darstellen. Wenn diese Hypothese vielleicht auf das kleinere Instrument zutreffen könnte, scheint sie nicht auf das größere des Koptischen Museums zu passen, welches seiner Größe und Breite nach viel mehr an eine wirkliche Laute im modernen Sinne erinnert als an ein Streichbogeninstrument. Wir haben es also aller Wahrscheinlichkeit nach in beiden Fällen mit gezupften Lauteninstrumenten zu tun.

Die Mischung althistorischer und jüngerer Elemente, fernöstlicher, vorderasiatischer und westlicher organologischer Gegebenheiten, in einer technisch so vollendeten Form in einem Instrument vereinigt, verleiht unserer altkoptischen Laute ein weit höheres Interesse, als wenn es sich um einen unkomplizierten Nachkommen der altägyptischen Laute handelte³².

²⁸ C. Sachs, History, Tafel XIV und S. 277; Sachs, Handb., S. 184.

²⁹ C. Sachs, Reall., S. 139 u. 193.

³⁰ C. Sachs, History, S. 275. Vgl. auch H. H. Dräger, Die Entwicklung des Streichbogens und seine Anwendung in Europa, Kassel 1937.

³¹ H. Hickmann, Eine orientalische „Fidel“, in: Allg. Musikzeitung 64, 16 (1937), S. 231.

³² H. Hickmann, Un instrument à cordes inconnu . . ., in: Bulletin de la Société d'Archéologie Copte, XII (1946—1947), Kairo 1949, S. 63 ff.

ERNST BÜCKEN

VON WILLI KAHL

Am 28. Juli 1949 starb Ernst Bücken zu Overath bei Köln. Allein schon die breite Wirkung, die das von ihm herausgegebene „Handbuch der Musikwissenschaft“ weit über die engeren Grenzen des Faches hinaus ausgeübt hat, ist ein überaus charakteristisches Stück Geschichte der Musikwissenschaft während der letzten Jahrzehnte. Wir haben allen Anlaß, des verstorbenen Forschers auch an dieser Stelle zu gedenken.

Bücken wurde am 2. Mai 1884 zu Aachen geboren. Er hat mit seinem offenherzigen, geselligen Wesen, seiner unbedingten Aufgeschlossenheit für alles Schöne in Kunst und Natur, seiner geistigen Beweglichkeit und der lebensfrohen Grundstimmung seines Charakters sein Rheinländertum zeitlebens nicht verleugnen können. Vielleicht wurde ihm in der rheinischen Grenzstadt auch schon früh manches vermittelt, was später für seine bemerkenswerte Vertrautheit mit französischem Geistesleben bestimmend werden sollte. So gedachte er einmal mit besonderer Wärme gelegentlich einer Aufführung von Rostands „Cyrano de Bergerac“ im Wiener Burgtheater dieses Lieblingsdramas seiner Aachener Jugendjahre, das er dann auch in seinem Abiturientenaufsatz behandeln durfte.¹ Aus der Schulzeit stammt die Bekanntschaft mit dem Dichter Josef Ponten, dem er sich dann später in den Münchener Jahren über brennenden Fragen aus dem Grenzgebiet zwischen Dichtung und Musik besonders verbunden fühlte.² Als Obersekundaner vertauschte Bücken das Aachener Karlsgymnasium mit der damals von einem der tüchtigsten rheinischen Pädagogen, P. H. Poppelreuter, geleiteten Ritterakademie zu Bedburg a. d. Erft. Von dort aus war das Kölner Musikleben mit den Gürzenichkonzerten unter Fr. Steinbach und den Operaufführungen O. Lohses jederzeit bequem erreichbar.

Dem Bonner Studenten gab das schon auf der Schule gepflegte Violinspiel in eifriger kammermusikalischer Betätigung, gelegentlich auch mit der jungen Elly Ney, das rechte Gegengewicht gegen das wohl mehr aufgezwungene als erwählte Jurastudium, dem Bücken dann auch bald den Rücken kehrte, um, von M. Schillings gründlich beraten, in München einen neuen Anfang zu suchen. Es war das München F. Mottls, in dem insbesondere Fr. Fischer noch immer die echtste Wagnertradition vertrat und F.

¹ Ich entnehme diese und viele andere Tatsachen selbstbiographischen Aufzeichnungen aus Bückens Nachlaß, die mir seine Witwe dankenswerter Weise zur Verfügung stellte. Eine leider nicht ganz erschöpfende Übersicht über Bückens Veröffentlichungen bis 1938 bietet die von H. Corsten herausgegebene Bibliographie „Das Schrifttum der zur Zeit an der Universität Köln wirkenden Dozenten“ (Köln 1938), S. 439 ff.

² Vgl. Bückens Aufsatz „Das Musikalische bei Josef Ponten“, Orplid, 2, 1925, S. 35 ff.

Löwe dem Publikum des Konzertvereins die Welt Brucknerscher Sinfonik zugänglich machte.³ In solcher Umgebung drängte es Bücken, nun auch seine musikalische Ausbildung mit Klavierunterricht bei W. Braunfels, vor allem aber bei Anna Hirzel-Langenhau, sodann als Kompositionsschüler W. Courvoisiers abzurunden. Als Schüler A. Sandbergers suchte der angehende Musikwissenschaftler mit Bedacht und Eifer jeder fachlichen Verengung zu entgehen. Dazu dienten ihm das Studium bei den Philosophen v. Hertling, Lipps, Külpe und v. Aster, vor allem aber der Unterricht des Germanisten Fr. Muncker und die reichen Anregungen des jungen Kunsthistorikers Fr. Burger. Damals wurde Bücken die Schweiz fast eine zweite Heimat, Luzern vor allem, wo er eifrigen Verkehr mit dem ihm benachbart wohnenden Dichter C. Spitteler pflegte. Ein längerer Studienaufenthalt in Paris diente der Vorbereitung seiner Dissertation „Anton Reichas Leben und Kompositionen“ (München 1912), mit der er am 24. Mai 1912 bei Sandberger promovierte. Das fruchtbare Thema wurde später noch nach einer besonderen Seite hin ergänzt mit der Studie „Anton Reicha als Theoretiker“ (Zs. f. Mkwiss., 2, 1919, S. 156 ff.).

Bückens Forschungsinteressen wandten sich dann zunächst, angeregt und gefördert in der Schule Sandbergers, der Operngeschichte zu. Studienreisen führten ihn bis nach Neapel. So entstand die seinem Lehrer gewidmete Arbeit „Der heroische Stil in der Oper“ (Leipzig 1924), mit der sich Bücken im Mai 1920 an der neuen Kölner Universität als Privatdozent der Musikwissenschaft habilitierte. Am 19. Februar 1925 wurde er dort zum nichtbeamteten außerordentlichen Professor ernannt. Neben



vorübergehender Lehrtätigkeit an der Aachener Technischen Hochschule fand er ein weiteres Tätigkeitsfeld, als ihn am 1. Dezember 1936 die Kölner Hochschule für Musik zum Dozenten an ihrer Schulmusikabteilung berief. 1933 wurde Bücken Mitglied der Deutschen Akademie, 1936 der Vereinigung voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis, 1942 des Staatlichen Instituts für Musikforschung und 1938 Ehrenmitglied der Società Antonio Vivadi zu Venedig.

War seine verdienstvolle Dissertation über A. Reicha nach Ziel-

³ Ein Nachklang dieser Münchener Jahre ist Bückens Schrift „München als Musikstadt“ (Leipzig 1923).

setzung und Methode vom Herkömmlichen ausgegangen, so sah sich Bücken bald jener kritischen Lage gegenüber, von der die Arbeit in unserem Fach in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg weithin beherrscht war. Systematik und Methoden, vielen bereits fragwürdig geworden, verlangten zum mindesten nach einer scharfen Überprüfung ihrer Geltung. Nicht zufällig gaben damals die beiden neuen Zeitschriften, die das Erbe der älteren Forschung weiterzuführen berufen waren, gleich in ihren Eröffnungsjahrgängen dem Gedanken einer methodischen Selbstbesinnung unserer Wissenschaft gebührenden Raum.⁴ Wollte die Stilforschung in dieser Lage einen Führungsanspruch im Sinne einer notwendig gewordenen Methodenerneuerung erheben, so hatte sie sich zunächst mit G. Adler, H. Riemann und H. Kretzschmar auseinanderzusetzen. Wie die Dinge also lagen, gewann von selbst Bückens übrigens zum größten Teil schon 1914/15 entstandene Habilitationsschrift für sein weiteres Schrifttum, von seiner Dissertation aus gesehen, eine Art Schlüsselstellung. Die Wendung zur Stilforschung sprach ihr Titel deutlich genug aus. Das Heroische als „Ausdrucksstilform“ in Oper und Musikdrama war ihr Thema. Es wurde ein, wenn auch noch nicht restlos gelungener, Versuch,⁵ die Opernforschung von innen her auf einem absichtlich begrenzten Raum zu bereichern. Einen Schritt weiter führte ein mit P. Mies, der sich bereits mit mehreren wegweisenden stilkundlichen Arbeiten bewährt hatte, gemeinsam geschriebener Aufsatz „Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde“ (Zs. f. Musikwiss., 5, 1923, S. 219 ff.). Es galt, in bewußter Abgrenzung gegen die von Riemann und Kretzschmar bereits eingeschlagenen Wege, die Möglichkeit einer Auffindung von Ausdrucksstilformen programmatisch zu umreißen und damit die Bedingungen für jede künftige stilkundliche Arbeit festzulegen. „Erstens: Die Isolierung möglichst eines Faktors zum Zweck seiner Untersuchung. Zweitens: Eine möglichst vollständige Übersicht über das Auftreten dieses Faktors im betrachteten Umkreis.“

Es dürfte jedem Kenner des stilkundlichen Schrifttums der letzten Jahrzehnte hinreichend deutlich geworden sein, wie und nach welchen Richtungen sich die Wege der beiden Forscher späterhin getrennt haben. Seit Bückens Buch „Musikalische Charakterköpfe“ (Leipzig 1924) vorlag, das, an den Titel der bekannten drei Bände von W. H. Riehl anklingend, „die Einzelpersönlichkeit sozusagen als verkörperte geschichtliche Situation“ hervortreten lassen wollte, seit er hier eine wesentliche „geschichtliche Situation“ des 19. Jahrhunderts aus Charakterbildern seiner führenden „Musiker-Ästhetiker“ dargestellt hatte, ließ Bücken die Musikästhetik als ein Grundelement seines musikgeschichtlichen Weltbildes

⁴ A. W. C o h n, „Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft“, Zs. f. Musikwiss., 1, 1919, S. 351 ff. und E. W e l l e s z, „Die Grundlagen der musikwissenschaftlichen Forschung“, Arch. f. Musikwiss., 1, 1919, S. 437 ff.

⁵ Vgl. die Besprechung von H. A b e r t, Arch. f. Musikwiss., 7, 1925, S. 152 ff.

nicht mehr los. Wie er sich aus einer solchen engen Verbundenheit der Historie mit der Ästhetik eine der Möglichkeiten für die Stilkritik dachte, „über die Grenze der sozusagen direkt faßbaren Stilmomente und Ausdrucksstilformen vorzustößen“, hat er später im Rahmen einer „Einführung in die Ziele der Musikwissenschaft“, von hochschulpädagogischer Warte aus gesehen, ausgeführt, in seinem Beitrag „Die Musikerziehung auf der Universität“ innerhalb des von ihm mit führenden Musikpädagogen herausgegebenen Handbuchs der Musikerziehung (Potsdam 1931, S. 323). „Die Stilforschung wird in ihrer schnell vorwärtsschreitenden Arbeit immer mehr die geisteswissenschaftlichen Problemstellungen in ihre Interessensphäre einbeziehen müssen“. Mit dieser Forderung schließt eine mehr skizzenhafte Erörterung über „Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft“ (Jahrb. d. Musikbibl. Peters f. 1927, 34, 1928, S. 19 ff.). In breiter Ausführung rechtfertigte dann Bücken seine geisteswissenschaftliche Grundlegung der Musikwissenschaft in seinem Buch „Geist, und Form im musikalischen Kunstwerk“ (Potsdam 1929). Es sollte der Einleitungsband zu dem von ihm seit 1927 herausgegebenen „Handbuch der Musikwissenschaft“ sein.

Fassen wir heute die von Bücken ausgegangene Konzeption dieses im Potsdamer Athenaion-Verlag erschienenen Handbuchs als solche ins Auge, seine Zielsetzung im allgemeinen und seine Planung im einzelnen, so dürfen wir über den naheliegenden bekannten Vorbildern der Kunst- und Literaturwissenschaft die inneren Antriebe von unserer eigenen Wissenschaftslage aus nicht vergessen, die beim Herausgeber Idee und Gestalt des großangelegten Werkes reifen ließen. Im weitgespannten Rahmen dieses Handbuchs haben, um nur eben willkürlich diese beiden Bände herauszugreifen, Gegenstände wie die Aufführungspraxis der Musik (R. H a a s) oder die Musik des Mittelalters (H. B e s s e l e r) überhaupt ihre erstmalige, heutigen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende Behandlung gefunden. Das Ziel seiner eigenen stilkritisch fundierten Musikgeschichtsschreibung unter steter Einbeziehung geistesgeschichtlicher Probleme hat der Herausgeber innerhalb des Handbuchs selbst außer im Einleitungsband in seiner Darstellung der Musik des Rokocos und der Klassik (1927) sowie der Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne (1931)⁶ zu verwirklichen erstrebt, wobei für die Darstellung des 18. Jahrhunderts seine Studie „Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung“ (Zs. f. Musikwiss., 6, 1924, S. 418 ff.) als grundlegende Vorarbeit zu gelten hat. Seine stilbegrifflichen Formulierungen konnten nicht unbestritten bleiben, viele Einzelheiten der Darstellung mochten Mißtrauen gegen die Stichhaltigkeit und Tragweite der Methode erwecken, aber man konnte an manchem Neuartigen des Geschichtsbildes, etwa der Erhebung C. Ph. E. Bachs zu einem der großen Meister des klassischen Stils neben Gluck, Haydn und Mozart, ebenso wenig

⁶ Als ein zu seiner Zeit viel beachteter Beitrag zur musikalischen Moderne darf Bückens Buch „Führer und Probleme der neuen Musik“ (Köln 1924) angesprochen werden.

vorbeisehen wie an den zahlreichen einer, wenn auch nicht immer ungefährlichen Intuition entsprungenen geschichtlichen Durchblicken. Es kann kein Zweifel bestehen, daß das „Handbuch der Musikwissenschaft“ seine unbestrittene und heute noch unverminderte Wirkung, namentlich an der Peripherie engerer Fachkreise und darüber hinaus, nicht zuletzt seiner Ausstattung verdankt, dem fast überreichen Bilderschmuck und der mit Notenbeispielen niemals sparenden Durchsichtigkeit der Stoffdarbietung, mag auch ihr sprachliches Gewand, wechselnd mit der Individualität der einzelnen Verfasser, an den fachlich nicht geschulten Leser unterschiedliche Ansprüche stellen. Im ganzen wird man, was eine reichlich verspätete Besprechung für Bückens Rokokoband nur im Vorbeigehen andeutete,⁷ die Verwirklichung einer „weitgehenden Popularisierung musikwissenschaftlichen Gedankengutes“ im besten Sinne durch das Handbuch und damit etwas Wesentliches in der Konzeption seines Herausgebers aus der Geschichte unseres Faches während der letzten Jahrzehnte nicht mehr hinwegdenken können.

Noch ist einer letzten Phase in Bückens Forschungsarbeit zu gedenken. Es ist eine organische Weiterentwicklung seines Gedankenguts der zwanziger Jahre einmal in Richtung auf einen „kulturgeschichtlichen Stilbegriff“ hin, worüber er sich in einem Vortrag auf dem Florentiner „Congresso internazionale di Musica“ im Mai 1938 aussprach,⁸ und dann zu seiner Beschäftigung mit dem Problem der musikalischen Biographik, der er in „Geist und Form“ breitere Ausführungen gewidmet hatte. Schon in seinem programmatischen Aufsatz von 1928 hatte Bücken unter den „Grundfragen der Musikgeschichte als Geisteswissenschaft“ auch die der Musikerbiographie im Sinne einer „Biographie als Kunstwerk“ angeschnitten. Dabei schwebte ihm das Idealbild einer „Dreiteiligkeit von historisch bestimmtem Vorleben — realem Leben — und bestimmendem, historischem Nachleben“⁹ vor. Der Gedanke an den „postmortalen Wirkungszusammenhang“ für eine zu fordernde Einheitsschau der künstlerischen Individualität erfordert besondere Beachtung. Zwangsläufig führte der Weg vom „Handbuch der Musikwissenschaft“ zur entsprechenden Planung eines biographischen Handbuchs, zu der Reihe „Die großen Meister der Musik“, deren Bänden der Athenaion-Verlag die gleiche ansprechende Ausstattung wie dem Handbuch zuteil werden ließ. Auch hier wie im Handbuch gibt es, wissenschaftsgeschichtlich gesprochen, Ereignisse des Schrifttums, diesmal des musikbiographischen, in ihrer Art erstmalige Leistungen wie, um auch hier nur zwei Beispiele auf Anhieb herauszugreifen, den „Bach“ von R. Steglich oder den „Schubert“ von W. Vetter. Bückens eigene Beiträge zu diesem Sammelwerk sind ein Wagner- und ein Beethovenband (1933 und 1934). Ein Beispiel für manche andere aus dem Beethovenbuch möge andeuten, wieviel An-

⁷ E. Schenk, Zs. f. Musikwiss., 17, 1935, S. 318.

⁸ Aus dem Nachlaß erscheint demnächst eine „Kulturgeschichte der Musik Europas“.

⁹ A. a. O. S. 26 f.

regungskraft oft in einzelnen Beobachtungen, im Überblick über gewisse Zusammenhänge mehr als einmal in Bückens Schriften beschlossen liegt. Wenn W. V e t t e r neuerdings den Spuren von Beethovens Beschäftigung mit der Sammlung russischer Volkslieder von Pratsch nachgeht,¹⁰ so kann er darauf hinweisen, daß Bücken¹¹ als einziger bisher bei Beethoven „die stilistische Bedeutung der Verwendung russischer Volksmelodien mit der notwendigen Schärfe“ erkannt hat. Den beiden großen biographischen Werken der 30er Jahre schloß sich dann noch ein der Doppelnatur des Künstlers nachspürendes Buch über Schumann an (Köln 1940), sowie ein Versuch, Mozarts Schaffen aus der schon im Rokokoband des Handbuchs festgestellten Abfolge der Einzelstile des 18. Jahrhunderts abzuleiten („W. A. Mozart. Schöpferische Wandlungen“, Hamburg 1940). Schließlich, um das Bild von Bückens wissenschaftlichem Vermächtnis noch mit einigen Titeln abzurunden, ein Hinweis auf einen Beitrag zur Liedgeschichte, „Das deutsche Lied. Probleme und Gestalten“ (Hamburg 1939), auf „Die Musik der Nationen“ (Leipzig 1937) und seine dankenswerte Ausgabe von Musikerbriefen (Leipzig 1940).

Es entspricht der Art und Zielsetzung seines Schrifttums von dem Augenblick an, da es bewußt, immer wieder nach neuen Wegen Ausschau haltend, sich in die methodische Selbstbesinnung und in die brennenden Probleme der Grundlagenforschung innerhalb unseres Faches nach dem ersten Weltkrieg einreihete, wenn Bücken aus der ganzen Problematik der Wissenschaftslage seiner Zeit heraus einen ausgedehnten Schülerkreis immer wieder lebhaft fesseln und zum Nachdenken anregen konnte. Es darf, was seine Kölner Lehrtätigkeit angeht, nicht übersehen werden, daß er mit seiner Habilitation alles andere als eine Tradition unseres Faches an der neuen Universität vorfinden konnte, daß er ein arbeitsfähiges Musikwissenschaftliches Institut erst einrichten und mit manchen persönlichen Opfern ausbauen mußte. In einem Rechenschaftsbericht über die ersten Jahre seiner Lehrtätigkeit¹² konnte er mit hoher Befriedigung feststellen, daß gerade in Köln „Kapellmeister und angehende praktische Musiker ein ansehnliches Kontingent unter den Studierenden der Musikwissenschaft“ darstellten, daß von der anderwärts wohl stärker vorhandenen Gegnerschaft der praktischen Musiker zur Musikwissenschaft als Universitätsfach wenig zu bemerken war. Man muß allerdings, wägt man die Anregungskraft, die eine so geartete Forscherpersönlichkeit gerade einem derartigen Hörerkreis zu geben vermochte, einmal ab gegen die nüchternen Erfordernisse einer systematischen Erziehung angehender Musikwissenschaftler, die naheliegende Frage stellen, ob Bückens hochgespanntes Ideal einer musikwissenschaftlichen Hochschulpädagogik sich tatsächlich verwirklichen ließ, wobei nach seiner Auffas-

¹⁰ „Ost und West in der Musikgeschichte“, *Die Musikforschung*, 1, 1948, S. 156.

¹¹ „L. van Beethoven“ (Potsdam 1934), S. 113 ff.

¹² „Die Universität Köln im ersten Jahrzehnt nach ihrer Wiederaufrichtung“ (Köln 1925), S. 142.

sung, vor allem in der Institutsarbeit, „die in höherem Sinne stets vergleichend vorgehende Stilforschung sich auf der höchsten Ebene betonter Zusammenhänge zu bewegen“ hätte,¹³ ob solche Forderungen, wie er sie glaubte aus dem von ihm verfolgten Forschungsziel ohne weiteres auch für seine Lehrtätigkeit ableiten zu können, nicht doch zu hoch gegriffen waren. Man wird, wie auch immer die Wissenschaftsgeschichte sein literarisches Vermächtnis auf die Dauer einschätzen mag, an dieser Frage nicht vorbeigehen können, gleichwohl aber auf manche wertvolle und wertbeständige Arbeiten aus Bückens Schülerkreis hinweisen dürfen.

UBER KANTATENFORMEN IN DEN GEISTLICHEN DICHTUNGEN SALOMON FRANCKS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER KIRCHENMUSIK
AM WEIMARER HOF ZUR ZEIT J. S. BACHS

VON ALFRED DURR

Ein Versuch, die stilistischen Voraussetzungen für das Kantatenschaffen des jungen Bach klarzulegen, stößt trotz Spitta, Schering,¹ F. Treiber² u. a. auf besondere Schwierigkeiten, weil gerade aus seinen Hauptwirkungsstätten Mühlhausen und Weimar keine Kantaten erhalten sind, die ihrer Entstehungszeit nach auch nur annähernd darüber Aufschluß geben könnten, was Bach in seinen frühen Kantaten an ortsüblichen Formen übernommen hat, und was er an Eigenem hinzufügt.³ Das ist besonders für die entscheidende Zeit seiner Hinwendung zur „neueren“ Kantatenform bedauerlich, deren Darstellung durch Spitta infolge verschiedener neuerer Thesen⁴ nicht mehr dieselbe Beweiskraft wie einst besitzt.

¹³ „Die Musikerziehung auf der Universität“, a. a. O. S. 319.

¹ Über Kirchenkantaten vorbachischer Thomaskantoren, *Bach-Jahrb.* 1912.

² Die Thüringisch-Sächsische Kirchenkantate zur Zeit des jungen Bach, *Archiv f. Musikforschung*, Jg. 2 (1937), S. 129 ff.

³ Weder von Joh. Georg Ahle sind (nach Eitners Quellenlexikon) Kirchenkantaten erhalten noch von Joh. Sam. Drese, dessen Sohn Johann Wilhelm Drese, aus Georg Chr. Strattners Weimarer Zeit oder von andern gleichzeitigen Hofkomponisten. Lediglich von Christian Gerhard Bernhardt erwähnt Treiber 4 Kantaten, die noch dem älteren Typ zugehören und deren Entstehungszeit (ob überhaupt in Weimar?) völlig im Dunkeln liegt.

⁴ Die wichtigsten davon sind:

a) Die Datierung der Kantate 106 (*Actus tragicus*) in das Jahr 1711 ist nicht hinreichend gefestigt; P i r r o (J. S. Bach, deutsch von Engelke, S. 70) schlägt 1707 vor;

Umso notwendiger ist daher ein Ausschöpfen aller verfügbaren sonstigen Quellen, und zu diesen gehören ganz wesentlich die Dichtungen Salomon Francks, des Weimarer Oberkonsistorialsekretärs, von dessen Kantaten Bach selbst eine größere Anzahl vertont hat. Franck war der Hausdichter des Weimarer Fürstenhauses, wie die große Anzahl von Gelegenheitsdichtungen kundgibt, mit denen er jedes die „Wilhelmsburg“ betreffende Ereignis feierte. Seiner Feder verdanken wir eine erhebliche Anzahl weltlicher und geistlicher Kantaten, deren Aufführungsvermerke — z. B. in seinen „Geist- und weltlichen Poesien“ (im Folgenden „GP“), Teil I, 252, 269; Teil II, 209, 296 u. öfter (weltlich) sowie 157 (geistlich) — keinen Zweifel darüber lassen, daß seine Kirchenkantaten nicht nur private Andachtslyrik darstellten, sondern zur Komposition und gottesdienstlichen Aufführung bestimmt waren, und zwar in erster Linie in der Weimarer Schloßkirche, der Wirkungsstätte Bachs von 1708 bis 1717. Das gleiche beweisen auch Titel und Vorworte der 1715, 1717 und 1718 erschienenen Kantatenjahrgänge. In diesen Kantatentexten besitzen wir also das wahrscheinlich einzige sichere Zeugnis über die Kirchenmusikformen am Weimarer Hof kurz vor, während und kurz nach Bachs dortiger Tätigkeit.

Überblickt man die Werke Francks (soweit sie unter den heutigen Bibliotheksverhältnissen feststellbar und zugänglich sind), so finden sich darin folgende Kantaten:

Vollständige Jahrgänge:

Evangelisches Andachtsopfer, Weimar 1715,
 Evangelische Sonn- und Festtagsandachten, Weimar u. Jena 1717,
 „Epistolisches Andachtsopfer“, Weimar u. Jena 1718,
 Ferner in GP I, Jena 1711:

„Evangelische Seelen-Lust über die Sonn- und Fest-Tage durchs ganze Jahr“ (S. 94 ff.),

und im Teil II, Jena 1716:

„Singende Evangelische Schwanen, Oder Arien von der Sterblichkeit und Betrachtung der seeligen Ewigkeit aus den Sonn- und Fest-Tags Evangelien durchs ganze Jahr“ (S. 1 ff.);

Einzelne Kantaten:

In GP I und II jeweils innerhalb des mit „Geistliche Gedichte“ überschriebenen Abschnitts,
 in verschiedenen Kantaten Bachs von 1714, nämlich Nr. 182, 12, 172 und

-
- b) Die Echtheit der Kantaten 142 und 160 wird angezweifelt (von A. Schering im Bach-Jahrb. 1912, S. 132 bzw. 1938, S. 62 ff. u. a.); als frühester Beleg der neueren Kantatenform bei Bach und zugleich als einziger, dessen Entstehungszeit vielleicht vor 1714 liegt, muß daher Kantate 18 („Gleichwie der Regen und Schnee“) gelten;
- c) Schließlich wird auch Spittas Ansicht, daß die Wendung Bachs sowie Francks zur neueren Kantate durch die Eisenacher Neumeister-Jahrgänge 1711 und 1714 hervorgerufen sei (Spitta I, 480 bzw. 524) im folgenden in gewisser Weise korrigiert werden müssen.

21,⁵ nach Spitta möglicherweise auch in 158⁶ und 53, die jedoch beide wegen der Unsicherheit der Verfasserschaft hier nicht berücksichtigt werden,

Zur Jubelfeier der Reformation 1717: 5 Kantaten („Geistliche Lob- und Dankopfer“).⁷

Diese Werke sollen nun in chronologischer Folge (soweit diese feststellbar) betrachtet werden. Da die Kantaten innerhalb der GP ebenfalls ungefähr chronologisch geordnet sind,⁸ soll der dortigen Anordnung gefolgt werden, wobei für GP I durch Vergleich mit datierten weltlichen Gedichten eine Entstehungszeit zwischen etwa 1700 und 1710 angenommen werden kann. Um jedoch in den GP eine Unterscheidung zwischen privater, nicht zur Vertonung als Kantate vorgesehener Dichtung und eigentlichen Kantatentexten treffen zu können, werden hier nur solche Dichtungen behandelt, deren Zweckbestimmung durch das Auftreten von Bezeichnungen wie „Chorus“, „Madrigal“, „Tutti“ oder gar Überschriften wie „Cantata“ deutlich erkennbar ist, während die Bezeichnung als „Aria“ nur da als Anhaltspunkt gelten kann, wo der Zusammenhang eine Bestimmung als Kantate deutlich macht. Andererseits ist es aber auch wahrscheinlich, daß eine größere Zahl der Strophengedichte, die hier nicht berücksichtigt sind, ebenfalls eine kantatenhafte Vertonung erfahren hat.

Die ersten Spuren eines Kantatenjahrgangs finden sich in GP I, S. 7 ff. Zwei mit „Madrigal“ bezeichnete Reimdichtungen wechselnder Verslänge (Weihnachten S. 7 f.; Passion S. 17 f.) gehören vielleicht nicht unmittelbar dazu, im übrigen treten folgende Typen darin auf:

1. Nur freie Dichtung:

- a) Strophendichtung, abgeschlossen durch „Chor“ (Weihnachten S. 9 f.),
- b) oratorienhaft durchgedichtete Folge von abwechselnd rezitativischen und typisch arienhaften Partien, die allegorischen (Natur, Himmel, Sonne usw.) und biblischen (Joseph von Arimathia, Nicodemus) Personen in den Mund gelegt sind. Abschluß: „Tutti“ (Passionsdichtung S. 22 ff.);

2. Freie Dichtung und Bibelwort:

- a) ein- oder mehrstrophige freie Dichtung, untermischt mit Bibelwort (selten Perikope, meist verwandter Text) (Weihnachten S. 11 f., S. 12 f.; Pfingsten S. 48 ff.),
- b) wie a, aber untermischt mit Dialogpartien Jesus/Seele (1. Ostertag S. 42 ff.; 2. Ostertag S. 44 ff.).

⁵ Zur Verfasserschaft Francks sowie zur Chronologie der genannten Bachschen Kantaten nehme ich in einer noch unveröffentlichten Arbeit über J. S. Bachs frühe Kantaten Stellung mit dem Ergebnis, daß sowohl die Autorschaft Francks als auch ihre Komposition im Jahre 1714 (für Kant. 21 mindestens zum Teil) als sicher erkannt werden.

⁶ Die Übereinstimmung des Versbaues im Arientext „Welt, ade“ der Kantate 158 mit dem Kirchenlied „Eins ist not, ach Herr, dies eine“ läßt vermuten, daß hier kein ursprünglicher Arientext, sondern ein Liedtext zugrundeliegt.

⁷ Beschrieben durch B o j a n o w s k i, Das Weimar J. S. Bachs, Weimar 1903, S. 47.

⁸ Vgl. S p i t t a I, 811.

Vielleicht gehörten zu diesem Jahrgang noch weitere (eingestreuete und nachfolgende) Strophengedichte, die in den üblichen Formen der alten Kantate vertont gewesen sein mögen.

Für die **V e r t o n u n g** der aufgezählten Kantaten ergeben sich folgende Anhaltspunkte: **B i b e l w o r t** wurde wohl meist (wie auch sonst üblich) dem Chor zugewiesen,⁹ innerhalb von Dialogpartien (1. u. 2. Ostertag) jedoch möglicherweise solistisch behandelt (wohl als Arioso), da es „Jesus“ oder der „Seele“ in den Mund gelegt ist und nicht wie sonst durch stärkeren Druck hervorgehoben wird. Die **f r e i g e d i c h t e t e n** Teile, zumal die mehrstrophigen, enthalten häufig keine näheren Anweisungen für die **K o m p o s i t i o n**, mehrfach sind sie dagegen auch ausdrücklich als „Chor“ oder „Aria 1“, „Aria 2“ usw. gekennzeichnet. Oft läßt ein ausgeschriebenes textliches **D a c a p o** auf eine entsprechende musikalische **F o r m u n g** schließen.

Ob die **P a s s i o n s d i c h t u n g** (s. oben 1 b) ebenfalls in der Kirche oder nach Analogie der Hamburger Passionsoratorien in profanen Räumen zur Aufführung gelangte, bleibe dahingestellt; desgleichen die Frage, wie die rezitativischen Parteien dieser Dichtung wiedergegeben wurden (Arioso? Rezitativ? gesprochen?); dagegen weist mehrfach ein ausgeschriebenes **D a c a p o** in den **a r i e n h a f t e n** Teilen auf eine dementsprechende **V e r t o n u n g** als **A r i e** hin.

Bemerkenswert ist das völlige Fehlen des **C h o r a l s** in diesen Kantaten. Der nächstfolgende (erste vollständige) Kantatenjahrgang, „Evangelische Seelenlust“ (S. 94—218 der GPI, anschließend folgen einige mit „Aria“ überschriebene Strophengedichtungen), bringt folgende zwei Grundtypen:

1. **B i b e l w o r t** (Perikope oder verwandter Text) und **g e d i c h t e t e** „Arien“ (meist mehrstrophig) wechseln miteinander ab, beides ist immer vertreten, manchmal auch frei gedichteter „Chor“ (Eingang oder Schluß); Normaltyp:

B i b e l w o r t (oder 2 hintereinander) — mehrstrophige **A r i e** — **B i b e l w o r t** (oder 2) — **m e h r s t.** **A r i e**.

In 2 Fällen findet sich eine **C h o r a l s t r o p h e**.

2. **D i a l o g e**, wobei nur in einem Fall (S. 172 f.) auch **B i b e l w o r t** eingeführt ist, sonst ausschließlich in freier **R e i m d i c h t u n g**; dabei ist meistens jeder Person eine gleichbleibende **S t r o p h e n f o r m** zugewiesen.

Für die **V e r t o n u n g** gilt das gleiche wie oben. Auch hier dürfte **B i b e l w o r t** meist durch Chor wiedergegeben werden, mehrfach ist es jedoch auch **E i n z e l w e s e n** in den Mund gelegt und vielleicht (trotz Fettdruck) **s o l i s t i s c h** gedacht. **A u s g e s c h r i e b e n e s** textliches **D a c a p o** findet sich oft. — Zwei der Dialoge („Der Engel Weynacht Gespräch“ S. 104 und „Geistl.

⁹ So wird z. B. die Weihnachtskantate S. 11 durch ein **B i b e l w o r t** eingeleitet, am Schluß wird durch den Vermerk „Chor ut supr.“ seine Wiederholung gefordert. In der folgenden Weihnachtskantate wird S. 13 ausdrücklich „Chor“ für ein **B i b e l z i t a t** verlangt.

Gespräch-Spiel“,¹⁰ 1. Ostertag S. 145) enthalten wiederum rezitativische Rhythmen. Für sie gilt dasselbe wie für die oben beschriebene Passionsdichtung.

Nun zu GP II, deren Kantatentexte mit Sicherheit vor 1716 datiert werden können, der größte Teil davon jedoch wesentlich früher, wie sich gleich zeigen wird! Von dem ersten in diesem Band enthaltenen Jahrgang, „Singende Evangelische Schwanen“, kann eine Kantatenaufführung in der Schloßkirche nicht mit gleicher Wahrscheinlichkeit wie für die früheren Jahrgänge angenommen werden. Er enthält lediglich freie Dichtung in Strophenform, die ebensogut auch als private Erbauungslyrik (vertont oder nicht) verwendet werden konnte.

Dagegen treffen wir auf S. 132 f. und 134 f. zwei ausdrücklich „Cantata“ überschriebene freie Dichtungen an, die zweite mit Einleitung durch ein Bibelwort, die vollkommen den Neumeister-Typus ausprägen. Ihnen folgt ein zwar nicht vollständiger, aber doch die Hauptfeste des Kirchenjahres in chronologischer Folge berücksichtigender weiterer Jahrgang; seine Dichtungen gehören dem schon durch Spitta (I, 523 f.) geschilderten, für Franck bezeichnenden „vermittelnden“ Typus an, der sich an die Neumeister-Form anlehnt, auf frei gedichtete Rezitative jedoch verzichtet. Eine ins einzelne gehende Darstellung der auftretenden Typen scheint hier geboten (BW = Bibelwort, A = Arie, C = Chor, Cl = Choral):

1. BW—4-strophige A (Weihnachten S. 136),
2. BW—A—C—2A (Weihnachten S. 138),
3. BW—4A—Cl (Passions-Andacht S. 143),
4. BW—3A—C (Communion S. 147),
5. C—BW—3A—Cl (Ostern S. 149),
- 5a. wie 5, jedoch Schlußwiederholung des Eingangs-C (Himmelfahrt S. 153, Pfingsten S. 155),
- 5b. wie 5a, jedoch mit 4A (statt 3) (Geburtstag Herzog Wilhelm Ernsts, aufgeführt am 20. nach Trin. 1710, S. 157),
6. C—4A—BW(=C) (Geburtstag Herzog Wilhelm Ernsts S. 159),
7. Dialoge, enthaltend BW, A, A à 2, Cl (einmal auch C) in vermischter Reihenfolge (Passions-Andacht S. 145, Ostermontag S. 150).

Folgende Merkmale kennzeichnen diesen Typus:

Bibelwort findet sich mit wenigen Ausnahmen nur noch zu Beginn der Kantate oder anschließend an den Eingangschor. Die Strophenaria tritt mit einer Ausnahme (S. 136) nicht mehr auf, stattdessen werden Arien unterschiedlichen Metrums ohne Zwischenschaltung von Rezitativen aneinandergelagert. Im größten Teil der Kantaten findet sich eine Choralstrophe.

Bemerkenswert ist hier der Aufführungsvermerk von 1710 (s. oben 5 b!), den Spitta übersieht, wenn er diese Kantaten als „nach dem Jahre 1711

¹⁰ Die Bezeichnung „Gesprächsspiel“ (die wohl für alle 3 Dichtungen dieses Typs — S. 22, 104, 145 — gelten kann) weist auf die damals häufigen Schulaufführungen biblischer Stoffe, oft mit szenischer Darstellung, hin.

entstanden“ bezeichnet (I, 524). Im Zusammenhang mit einem zwischen Weihnachts- und Passionskantaten eingestreuten Neujahrsgedicht zu 1712 (S. 139, 4-strophig, Verwendung als Kantate daher zweifelhaft) läßt sich vermuten, daß sich die Aufführung dieser Kantaten mindestens auf eine Zeitspanne von Ende 1710 bis Anfang 1712 erstreckte. Ob hier das Bibelwort bereits — wie durch Bach 1714 meistens — rezitativisch, oder ob es noch chorisch (wie durch Bach in Kantate 21) vertont wurde, ist nicht zu entscheiden. Im übrigen weisen jedoch in diesem Jahrgang nicht nur ausgeschriebene, sondern mehrfach (S. 149. 151. 158) auch durch ein einfaches „Da Capo“ vorgesehene Wiederholungen der Anfangszeilen in Arien auf das Vordringen italienischer Kompositionsforderungen hin. Die in GP II S. 190 ff. noch mitgeteilte „Paßions-Cantata“ entstammt dem Jahrgang 1715 und gehört typologisch zu diesem (s. unten). Betrachten wir nun die Franck-Kantaten, die Bach 1714 gleich nach der Ernennung zum Konzertmeister vertonte, so zeigt sich, daß auch diese noch genau demselben Typus angehören:

Kant. 182 (Urform) u. 172 wie oben Nr. 5a (die erstgenannte allerdings ohne Cl),

Kant. 12 wie oben Nr. 5,

Kant. 21 offenbar durch Hinzunahme älterer Sätze erweitert,¹¹ aber stellenweise dem Dialogtypus (s. oben Nr. 7) nahestehend.

Im Jahrgang von 1715 („Evangelisches Andachtsoffer“) ist dann die Neu-meister-Form rein ausgeprägt. „Recit.“ und „Aria“ wechseln miteinander ab, den Schluß bildet fast stets eine Choralstrophe. Der Normaltyp ist

Arie — Rezit. — Arie — Rezit. — Arie — Choral

(statt Arie gelegentlich Duett Jesus/Seele oder ähnl.), der nur selten durch Auslassung oder Hinzufügung von Arie, Rezitativ oder beidem erweitert bzw. verkleinert wird. Die Choralstrophe fehlt nur in 2 Fällen (Sonnt. n. Weihn. — vgl. Bach, Kant. 152 — und 14. n. Trin.), Bibelwort (zu Beginn) findet sich einmal (Passionskantate, Gal. 5, 24), Chor in freier Dichtung tritt einmal zu Beginn (Herzog Wilhelm Ernsts Geburtstag) und einmal nach dem Schlußchoral (Quasimodogeniti) auf. Nur in einem Falle ist der Dialogtypus wiederaufgenommen durch ein Wechselgespräch der klugen und törichten Jungfrauen sowie einer „Stimme“, untermischt mit Arien (27. n. Trin.).

Als nächster Jahrgang folgen die „Evangelischen Sonn- und Festtagsandachten“ 1717, die mit dem fast stets beibehaltenen Aufbau

Chor — 4 Arien — Choral

(60 Fälle, nur in 6 Fällen wird die Zahl der Arien auf 3 verringert, einmal auf 2, davon die zweite „Aria à 2“ als Duett Seele/Jesus) wieder den früheren, rezitativlosen Kantatentyp aufnehmen. In dieses Jahr fallen auch die 5 Kantaten („Geistliche Lob- und Dankopfer“) zur Jubelfeier der Reformation und zu des Herzogs Geburtstag (30. 10. bis 2. 11. 1717), die

¹¹ Einzelheiten hierzu in meiner Arbeit über Bachkantaten.

demselben Typus zugehören, dabei aber durch Aufnahme eines Bibelworts besonders deutlich auf die 1710 bis 1714 verwendete Form hinweisen.

Ihr Aufbau ist:

- 1.: C — BW — 4 A — Cl — C,
 2., 3. u. 5.: C — BW — 2 A — C — A — Cl — C,
 4.: C — BW — 3 A — C.

Der letzte überlieferte Jahrgang schließlich, das „Epistolische Andachtsopfer“ 1718, verzichtet auf Bibelwort, Choral und Chor völlig, der Normaltypus ist hier:

Arie — Rezit. — Arie — Rezit. — Arie

(44 Fälle). Abweichungen treten nur durch Auslassung (14 Fälle) oder Hinzunahme (11 Fälle) eines Doppelgliedes (Arie — Rezit.) und in einem Falle durch Auslassung der Schlußarie auf.

Die *Vertonung* der drei Jahrgänge von 1715, 1717 und 1718 läßt keine Fragen aufkommen; hier sei auf die Beispiele der Bachschen Kantaten in ihrer Weimarer Urform (dabei Nr. 70, 186 u. 147 ohne Rezitative!) verwiesen. Bemerkenswert ist, daß der Chor, der noch 1714 erhebliche Aufgaben hatte, 1715 plötzlich fast nur noch Schlußchoräle zu singen hatte und 1718 gänzlich unbeschäftigt blieb, eine Lage, mit der sich Bach dadurch abfand, daß er gelegentlich Francksche „Arien“ als Chöre vertonte, so in den Kantaten 31, 161 (1715) und 72 (wohl erst in Leipzig).

Überblicken wir nun Francks Kantatenschaffen in seiner Gesamtheit, so wird folgende Entwicklung deutlich:

In den ersten Kantaten, wohl aus den Jahren 1700 bis 1709,¹² dominieren Bibelwort und freie strophische Dichtung. Der Choral fehlt nahezu gänzlich. Partien, die an eine rezitativische Vertonung denken ließen, finden sich nur in drei „Geistlichen Gesprächsspielen“ (eines davon ausdrücklich so bezeichnet), deren Aufführung im Kirchenraum zweifelhaft ist.

Die Wendung zum Neumeister-Typus geht über eine vermittelnde Form vor sich,¹³ die in der Zeit von 1710 bis 1714 vorherrscht und sich außer durch das Fehlen von Rezitativen durch Einschränkung des Bibelworts auf normalerweise einen Kantatensatz und durch häufige Einführung des Schlußchorals auszeichnet. In den folgenden Jahrgängen 1715 und 1717 ist dann — ein allgemeiner Zug der Zeit — das Bibelwort völlig verschwunden, der Schlußchoral wird dagegen zur Regel, bis schließlich 1718 jede Spur nicht nur des Bibelworts, sondern auch des Chorals wegfällt. Es lassen sich also in formaler Hinsicht 3 Typen aufstellen, die folgendermaßen gekennzeichnet sind:

¹² Die Datierung aus GP II S. 157 auf 1710 macht diese Einschränkung („bis 1709“) möglich.

¹³ Die ersten reinen Neumeister-Formen Francks stehen zwar in GP II vor den Kantaten des Übergangstypus (S. 132 f. und 134 f.); um sie aber auch zeitlich vor 1710 anzusetzen zu können, bedürfte es eindeutigerer Beweise.

- I. Typ der älteren Kantate (Bibelwort und Strophendichtung vorherrschend) ca. 1700—1709,
- II. Der für Franck bezeichnende Übergangstypus (Bibelwort seltener, frei gedichtete Chöre, moderne Arienformen, keine frei gedichteten Rezitative, oft Schlußchoral) 1710—14 u. 1717,
- III. Typ der Neumeister-Kantate (ohne Bibelwort, ohne frei gedichtete Chöre, mit Rezitativen und Arien, zuerst mit, später ohne Schlußchoral) 1715 u. 1718.

Die ausdrückliche Datierung der Geburtstagskantate aus GP II S. 157 auf den 20. n. Trin. 1710 läßt jedoch noch weitere Schlüsse zu. Zunächst den, daß der Francksche Übergangstypus nicht, wie Spitta (I, 524) vermutet, durch Neumeisters 3. und 4. Kantatenjahrgang (1711 und 1714) veranlaßt sein kann. Dadurch erscheint die Geschichte von Bachs Wendung zur neuen Kantatenform in einem neuen Lichte: Bach verwendete für die ersten als Konzertmeister 1714 komponierten Kantaten eben die Form, die in Weimar bereits seit mindestens 3 $\frac{1}{2}$ Jahren die gebräuchliche war. Ob aber Bach bereits 1710 auf die Wahl der Kantatenform in irgendeiner Weise eingewirkt hat, muß als zweifelhaft angesehen werden, da sich Kantaten Bachs aus dieser Zeit nicht erhalten haben. Unklar bleibt es auch, ob die endgültige Wendung zum Neumeister-Typus durch Einfügen von Rezitativen auf Bachs Initiative zurückzuführen ist, da weder die ersten derartigen Kantaten Francks noch die Bachs (wohl Kantate 18) hinreichend sicher datierbar sind. Immerhin scheint sich Bach jedoch zu dieser Entwicklung positiv eingestellt zu haben; denn da der erste gesondert gedruckte Kantatenjahrgang (1715) gerade für das auf Bachs Ernennung folgende Kirchenjahr angefertigt wurde, so gehen wir wohl nicht fehl mit der Annahme, daß sowohl die Form dieser Kantaten (Bach hatte ja bereits in den Kantaten 18, 21, 199 u. 61 frei gedichtete Rezitative verwendet!) wie auch überhaupt der Anstoß zur regelmäßigen, allsonntäglichen Aufführung ad hoc komponierter Kirchenkantaten (also einer „regulirten kirchen music“) durch Bach gegeben wurde. Ob dagegen die Auslassung der Rezitative aus dem Jahrgang 1717 in Bachs Sinne lag, ist fraglich. Ist hier schon das Zeichen beginnender Entfremdung Bachs mit dem Hofe (die dann Ende 1717 zur Übersiedlung nach Köthen führte) zu spüren? Vielleicht ist auch die zunehmende Heranziehung des Chorals bis 1715/17 auf Bachs Einfluß zurückzuführen (der ihn ja nicht nur im Schlußchoral, sondern überdies häufig als instrumentales Zitat in den Arien erklingen ließ), da sie durchaus nicht im Sinne der Zeit lag und da der Choral vor und nach Bachs Weimarer Wirksamkeit aus den Kantaten Francks spurlos verschwindet.

Auch auf die Datierung früherer Werke Bachs läßt sich von jenem Auf führungsvermerk von 1710 noch ein Blick tun. So muß es uns äußerst zweifelhaft erscheinen, daß Bach die Kantate 106 (*Actus tragicus*), die sich völlig im Stil der Mühlhausener Kantaten hält, tatsächlich zum Tode

des Weimarer Rektors Großgebauer 1711 komponierte (wie Spitta I, 451 f. annimmt), während in der Schloßkirche schon Kantaten von ganz anderer Form erklangen, und zwar von ebenderselben, die Bach 1714 selbst anwendet. Die Datierung Pirros in das Jahr 1707 erhält von daher eine größere Wahrscheinlichkeit. Desgleichen ist zu vermuten, daß die Kantate 150 — soweit sie von Bach ist¹⁴ — mit ihrer noch der alten Kantate zugehörenden Form ebenfalls vor Ende 1710, also wohl zwischen 1708 und Anfang 1710 entstanden ist.

Die vorliegenden Zeilen sollen jedoch lediglich einer ersten Orientierung dienen. So ließe es sich noch näher ausführen, wie die bei Franck so beliebten Dialoge, beginnend mit den dramatischen „Gesprächsspielen“, allmählich immer mehr lyrisiert werden über Bibelzitate (wobei bezeichnenderweise Hoheliedtexte eine große Rolle spielen) bis hin zu den aus Bachs Kantaten bekannten, pietistisch anmutenden frei gedichteten Liebesdialogen zwischen Jesus und der gläubigen Seele oder ähnlichen. Aber auch eine Betrachtung der Franckschen Kantaten ihrem Inhalt nach auf dem geistesgeschichtlichen und religionsgeschichtlichen Hintergrund der Auseinandersetzung zwischen Orthodoxie und Pietismus sowie eine stilgeschichtliche Würdigung der Dichtung selbst wären reizvolle Aufgaben, zu deren Inangriffnahme diese Zeilen vielleicht anzuregen vermögen.

DER VERGESSENE TON FRAUENLOBS

VON ALFRED REICH

Das Verständnis der mittelalterlichen Monodien stößt noch immer auf erhebliche Schwierigkeiten. Zwar ist man in jüngerer Zeit — seit den Arbeiten der Straßburger Schule und des Frankfurter Kreises um Friedrich Gennrich — merklich vorwärtsgekommen, aber die Erkenntnisse kommen doch im Grunde der Musiktheorie zugute, während die Wiederherstellungen der alten Melodien noch immer Rekonstruktionen bleiben, soll heißen zu stark vom Konstruierten leben. Um aber etwas Gütiges über sie aussagen zu können, müssen die Klangkörper jener Lieder wieder lebendig erstehen. Nun wird es uns, bei dem weiten Abstand der Zeiten und der völlig gewandelten musikalischen Haltung, nicht gelingen, die Lieder wieder so erklingen zu lassen, wie sie die Leute damals gehört haben; aber erstrebt werden muß es, und wir müssen so nahe wie möglich an dieses Ziel herankommen.

Der grundlegende Unterschied gegen die moderne Liedkunst liegt wohl darin, daß der mittelalterliche Gesang nicht eine Musik geben will, der

¹⁴ Echtheitszweifel bei A. Schering, Bach-Jahrbuch 1912 und 1913, vgl. dagegen H. J. Moser, Bach, S. 86 und W. Neumann, J. S. Bachs Chorfüge (Leipzig 1938), S. 38, wo die Echtheit eines Chorsatzes nachgewiesen ist. Weitere Argumente für die Echtheit besonders der Chorsätze in meiner oben erwähnten Arbeit über Bachkantaten.

die Worte des Gedichtes nur als Substrat untergelegt sind, wobei die Melodie darauf ausgeht, vor allem die allgemeine Haltung und den Gefühlsgehalt des Textes auszudrücken. Im Mittelalter ist vor allem die Dichtung da, und die Musik ist berufen, in der Singweise durch eine besondere Stimmführung (die sich eben durch ihre Musikalität von der Stimme des Sprechenden Vortrages unterscheidet), den Worten Klang zu geben. Eine nur gesprochene Lyrik gibt es nicht. Sie wird als ein Unding empfunden. Umso enger aber ist der Gesang auf den Text gegründet. Er ist das Gewand, das die Schönheit des Wortkörpers, hier durch Verhüllung, dort durch Hervorhebung, unterstreicht.

Grundlage aller Stimmführung im Gesang ist demnach der Wortlaut. Alle Lieder des Minne- und auch noch des Meistersanges sind damit Blüten an dem Baume, der seine Wurzeln noch in das Erdreich der Psalmodie senkt. So weit sie auch von dem psalmodierenden Sprechvortrag hinwegentwickelt sind, so haben sie doch noch mit ihm gemein, daß aller Gesang sich auf den Worten aufbauen und immer wieder auf sie bezogen werden muß.

Was uns an der unmensurierten Notierung vor allem fehlt, ist die Rhythmisierung. Das Tempo im allgemeinen, die Unterscheidung betonter Noten gegen unbetonte, wie auch die Dauer der einzelnen Noten und Notengruppen sind in keiner Weise angegeben. Daraus ist aber auf keinen Fall zu schließen, daß diese Musik es nicht gehabt habe! Eine Angabe dieser Werte machte sich aber erst in dem Maße nötig, als der enge Kontakt zwischen Wort und Weise sich löste und es dem eingeweihten Sänger eben nicht mehr möglich war, die Vortragsart aus den angegebenen Hilfsmitteln (einschließlich des Textes) zu erkennen.

Wir müssen auch heute wieder diesen Weg gehen (obwohl er vom heutigen Standpunkt aus erhebliche Schwierigkeiten bietet). Doch ist er nicht aussichtslos. Wir müssen die Korrespondenz zwischen Text und Melodie in allen Einzelheiten studieren und daraus der Singweise wieder Fleisch und Farbe gewinnen. Andererseits ergeben sich daraus auch überraschende Fingerzeige für die Klarstellung des Textes.

Am praktischen Beispiel einer Melodie Frauenlobs — dem Vergessenen Ton — sollen diese Gedanken in ihren Einzelheiten dargetan werden.

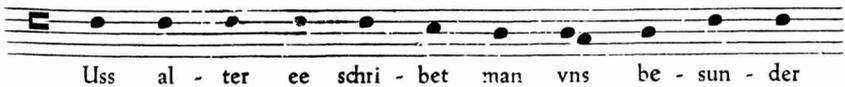
Der Vergessene Ton Frauenlobs ist überliefert allein in der Colmarer Hdschr. Bl 166 und allgemein zugänglich nur in der recht mangelhaften Wiedergabe durch Runge ¹.

Diese Wiedergabe sieht folgendermaßen aus:

Im vergessenen ton frauenlobs.

In antiquo dictamine,

mixolyd?



¹ O. Runge, Die Sangesweisen der Colmarer Handschrift. Leipzig 1896.

Danach lautet die erste Zeile:

1. Ansatz.

Diesen Tönen ist in der Handschrift folgender Wortlaut untergelegt:
(316) uz alter e schribet man uns besunder.

Zunächst stellt er sich dar als ein alternierender fünfhebiger Vers: uz älter é schribét man úns besúnder, der durch das „schribét“ ziemlich hölzern und wenig gelungen erscheint. Fragen wir nach dem Sinngehalt des Satzes, so erkennen wir als hervortretende Sinnträger die Worte: alter e schribet . . . besunder. Und wenn wir danach die Akzente verteilen, entsteht folgendes Bild: uz älter é/schribet man uns besúnder. Damit wandelt sich der Charakter des Verses ganz erheblich. Erstens ist der alternierende Rhythmus gefallen. Stattdessen wird der Vers jetzt durch einen Einschnitt in zwei Teile zerlegt, dessen zweiter einen lockeren Aufbau zeigt. Zum andern hat der Vers, sofern man nur jene Sinnträger als Akzente annimmt, nur noch 4 Hebungen. Immer, wenn sich in der Senkung die Silben häufen, wird der Vortrag dadurch beschleunigt, denn das Gesamtmaß muß ja immer einigermaßen erhalten bleiben. Daraus ergibt sich als erste rohe Formung folgende Rhythmisierung:

schribet man uns besunder: — — .

Befragen wir nun die zugehörigen Noten, so findet dieser Ansatz eine günstige Bestätigung. Die halbbetonte Nebenhebung „uns“ ist durch 2 Töne ausgezeichnet, die aber nach dem oben Gesagten bestimmt als kurz anzusetzen sind. Halten wir daran fest, und verkürzen wir noch das „schri-“ auf die gleiche Kürze (ohne ihm seinen Akzent zu nehmen), so ergeben sich zwei Achteltriolen, die als der bewegte Teil des Verses den Gegensatz bilden zu dem ruhigeren Gang der Silben vor- und nachher.



2. Ansatz.

Die betonten Silben halten sich jetzt also auf der Hochebene des c, während die Häufung der unbetonten rasch einmal in ein Tal hinab- und wieder zur alten c-Ebene zurücksteigt.

Diese deutlich sich abzeichnende Gegensätzlichkeit führt uns zu einer weiteren rhythmischen Abwandlung, nämlich den ersten und letzten Ton der Zeile zu dehnen. Eine Dehnung der Eingangsnote ist in den alten Liedern, sobald eine Bezeichnung dafür einsetzt, keine Seltenheit. Und eine Dehnung der Schlußnote ist deshalb sehr naheliegend, weil ja nach jeder Zeile eine freie Pause gehalten wird, in die diese Dehnung sozusagen einmündet. Damit gewinnt aber der Gesamtrhythmus verblüffend an Klarheit und Geschlossenheit. Er sieht dann so aus:



3. Ansatz.

In dieser Form wirkt die erste Zeile durchaus befriedigend. Fest umrissen, fast wie Fanfarenstöße, setzt sie mit den wiederholten c ein. In wohlthuendem Gegensatz schließt sich die zweite Hälfte in ihren bewegteren Formen an, um aber doch wieder auf die Höhe der c in Viertelwerten zurückzukehren.

Wir können aber das so Erworbene noch durch einen breiteren Unterbau sichern, denn es stehen uns ja für das gleiche Melodistück noch weitere Texte zur Verfügung.

Zunächst bietet sich da als erste Möglichkeit der Anfangsvers des 2. Stollens. Er lautet: zu Babilon da was der kung gesessen.

Ganz deutlich zeigt sich der Einschnitt hinter „Babilon“, denn die Ortsbezeichnung wird durch das „da“ noch einmal aufgenommen, was aber eine zwischenliegende Pause voraussetzt. Weiterhin heißt es „zu“, nicht „ze“. Das deutet auf einen schwereren Ton der Silbe, musikalisch gesprochen auf ein Viertel statt des Achtels. Die erste Vershälfte „zu Babilon“ fügt sich demnach der von uns aufgestellten Rhythmisierung bestens ein. Die Umrhythmisierung des „schríbét“ zu „schríbet“ findet ihre Entsprechung in „da was“. Die außerordentlich harte Konsonanz des „kung ge-“ können wir in „kúnig ge-“ auflösen, wofür ja die Noten aus der Ligatur des „uns“ zur Verfügung stehen. Damit ergibt der Vers dasselbe Bild wie vorher der erste. Einmal bestätigt er unseren Ansatz in allen Punkten, zum anderen wird der Wortlaut wiederum durch den Vergleich mit seiner musikalischen Gewandung flüssiger, von seinen Härten befreit.

Im Vergessenen Ton Frauenlobs liegen mir 23 Lieder vor. Auch sie kön-

nen zur Kontrolle unseres Befundes herangezogen werden. Es würde jedoch zu weit führen, die ganze Fülle dieser Texte immer durch unsere Erörterungen mitzuschleppen. Um nun aber keine voreingenommene oder irgendwie einseitige Auswahl zu treffen, nehme ich kurzerhand die bisher gedruckten 11 Lieder heraus. Sie bieten noch dazu den Vorteil, am leichtesten zugänglich zu sein. Weiterhin können wir es uns bei einer so reichen Überlieferung leisten, zunächst nur die ersten Strophen der Lieder heranzuziehen, denn oft entsprechen die weiteren Strophen der Singweise nicht so exakt, sondern erlauben sich hin und wieder Freiheiten, die uns bei unserer Untersuchung nur in die Irre führen können.

Gedruckt finden sich die Lieder in folgenden Werken:

1. B a r t s c h , Meisterlieder der Kolmarer Handschrift, Bibl. des Lit. Vereins in Stuttgart., Bd. 68, Stuttgart 1862.
2. E t t m : Heinrichs von Meißen, des Frauenlobes, Leiche, Sprüche, Streitgedichte und Lieder. hsg. v. Ludw. E t t m ü l l e r . Quedlinburg u. Leipzig 1843.
3. H M S : Minnesinger . . . hsg. v. Fr. H. v. d. H a g e n . 4 Bde. Leipzig 1838.

Bezeichnen wir das bisher betrachtete Lied, das ja auch in der Handschrift (Kolm Hdschr. Bl. 145 a) der Melodie untergelegt ist, und das sich bei Runge mit abgedruckt findet, als 316.

Dann treten nun zur weiteren Vergleichung folgende Lieder hinzu:

- 317: Kolm. Hs. 146 a gedr. Bartsch Nr. 38.
 318: Kolm. Hs. 154 b gedr. Bartsch Nr. 45.
 319: Kolm. Hs. 146 c gedr. Bartsch Nr. 39, Etm 221, HMS 3, 377b.
 321: Kolm. Hs. 147 b gedr. Bartsch Nr. 40.
 323: Kolm. Hs. 149 a gedr. HMS 3, 377a.
 325: Kolm. Hs. 150 a gedr. Bartsch Nr. 41.
 326: Kolm. Hs. 150 c gedr. Etm 219, HMS 3, 376b.
 327: Kolm. Hs. 151 a gedr. Bartsch Nr. 42.
 328: Kolm. Hs. 151 c gedr. Bartsch Nr. 43.
 333: Kolm. Hs. 154 a gedr. Bartsch Nr. 44.

Wir brauchen zunächst die Eingangsverse der beiden Stollen, die ich der Kürze halber als a (den Eingangsvers des I. Stollen = V. 1) und als b (den Eingangsvers des II. Stollen = V. 5) bezeichne. Es lauten die in Betracht kommenden Verse:

- 317 a: Ir huet iuch vor der kunst diu schaden wecket
 b: Wol im der rehte kunst nu kan behalten
 318 a: Mit züchten lob ich sitzen bi dem wine
 b: Man sol da sprechen singen und hovieren
 319 a: Künd ich den tac mit secken in gefüeren
 b: saet ich min korn in dorne und uf die steine
 321 a: Ze kirchen obe dem tische und an dem tanze
 b: Ze kirchen sol man pflegen gotes güete
 323 a: Der ersten sach zuokunft du sist gegrüezet
 b: Er was gar unbegriflich aller sinne
 325 a: Du sagst mir vil von dinen schirmeslegen
 b: Laest du der künste swert her gein mir swingen

- 326 a: Gegrüezet si diu veterlich persone
 b: Gegrüezet si daz wort daz uz den drien
 327 a: Ich füere ein swert daz sol mir nieman strafen
 b: Da mit wil ich der künste barant houwen
 328 a: Mich dunket wol in allen minen sinnen
 b: Dar umb so kum ich her an disen anger
 333 a: Her Frouwenlop ir hant iuch hoch vermezzen
 b: Den adelarn füer ich an minem schilde.

Was zunächst die erste Eigentümlichkeit angeht, den Einschnitt zwischen dem markigen Eingang und dem bewegten Teil des Verses, so ist er durch 6 der Lieder belegt: 319 a/b, 325 a, 326 a/b, 327 a, 328 a, 333 a/b. Dagegen gehen 317 a/b und 318 b ganz ausgesprochen über den Einschnitt hinweg. Das bedeutet, daß er auch von diesen 10 Liedern her gut gesichert ist. Völlige Einheitlichkeit wird sich kaum in einem Punkte erreichen lassen. Immer wird es Stücke geben, besonders wenn es schwächere Dichtungen sind, die die eine oder andere Eigentümlichkeit des musikalischen Aufbaus nicht voll herausbringen.

Es ist freilich gefährlich, eine Dichtung als schwächer zu bezeichnen. Denn nur zu leicht, wenn wir das als Argument einführen, kommt unsere Erörterung in die schwankende Sphäre des Subjektiven. Andererseits dürfen wir auch nicht überängstlich alles und jedes meiden, was nach einer Wertung aussieht, denn es hat nun mal eine verschiedene Bedeutung, ob in einer guten Dichtung eine Abweichung auftritt oder in einer auch sonst schon wenig gewandten. Durch eine blinde und gleichmacherische Objektivität würde uns dieses Kriterium aber blind und stumpf. Als gewandte Dichtungen können wir die Stücke 319, 323, 327 und 333 bezeichnen.

Die Betonung und damit auch die Dehnung der ersten Silbe bestätigt sich aus fast allen Stücken. 317 a/b, 319 a/b, 325 a/b, 327 a/b, 328 a/b und 333 a haben sie ganz ausgesprochen. Lediglich 321 a/b scheint geradezu die Kürze zu fordern. Aber das hier gegebene „ze“ steht gerade dem „zu“ in unserem ersten Lied (316 b) gegenüber und wird dadurch entkräftet. Ich glaube, wir können mit gutem Gewissen sagen, daß hier in 321 die musikalischen Möglichkeiten nicht voll ausgeschöpft wurden.

Etwas anders steht es mit der Umrhythmisierung, wie wir sie für den Anfang des zweiten Teiles unserer Zeile angesetzt hatten. So klar der Einschnitt in den meisten Liedern bezeugt ist, so machen doch wenige von ihnen die Umrhythmisierung mit. Deutlich sichtbar wird sie eigentlich nur an 323 a, 327 a, 333 a/b. Manche Lieder fordern dagegen die alternierende Form: — / —, wenn wir bei ihnen nicht einen krassen Widerspruch zwischen Versbetonung und musikalischem Akzent annehmen wollen. Es sprechen demnach Beweise sowohl für die eine wie für die andere Form. Wenn wir gar noch sehen, daß sie — wie in 323 und 327 — in den beiden Stollen des gleichen Liedes verschieden auftreten, werden wir dazu geführt, hier eine rhythmische Freiheit anzunehmen, die für

Sehen wir uns zunächst die vorderen Vershälften an, so springt an ihnen die rhythmische Ähnlichkeit mit dem entsprechenden Teil der 1. Zeile ins Auge: $\frac{1}{\quad} \frac{1}{\quad}$. Besonders deutlich finden wir ihn in 317 b, 318 a, 319 a, 325 a/b, 327 a/b, 333 a, aber auch in den allermeisten anderen klingt er durch. Das gibt uns die Berechtigung, auch den zugehörigen Noten die entsprechenden Längenwerte zuzuteilen:



Auch mit der zweiten Vershälfte verhält es sich so. Lesen wir die Verse glatt hintereinander durch, so fällt auf, wie viel stärker die ersten Hälften mit inhaltlich schweren Silben gefüllt sind als die Verschlüsse. Diese rollen, meist nur von einem einzigen Sinnträger belastet, viel flüssiger dahin. Das aber führt uns darauf, daß wir es auch hier wieder mit dem zweiten, jenem bewegteren Motiv zu tun haben.

Damit stellen wir also sowohl in der ersten wie in der zweiten Vershälfte eine Parallelität dieser Zeile mit der ersten fest, eine Beobachtung von weittragender Bedeutung, denn sie legt uns die Vermutung nahe, daß vielleicht die Singweise des ganzen Liedes auf jene beiden Motive gebaut ist, die wir in der ersten Zeile nebeneinander feststellten, so daß wir also mit dem dort gefundenen Charakter den des ganzen Liedes hätten.

Was aber die 2. Zeile angeht, so führt doch die eben besprochene Parallelität nicht zu einer genauen Übereinstimmung mit der 1. Zeile. Im Gegenteil! Gerade auf der Grundlage dieser Ähnlichkeit treten die Unterschiede umso klarer heraus. Zunächst enthält die zweite Vershälfte hier keine Triolen, sondern nur einfache Achtel, was die Bewegung zu einem guten Teil mäßigt. Weiterhin ist zwar der Rhythmus des Eingangsmotives der gleiche wie vordem, aber es wird hier nicht mehr das gleichbleibende c beibehalten. Das Motiv geht noch vom c aus, weicht aber dann nach h ab, um bis zum d hinaufzusteigen. Es bleibt damit das Feste und Kräftige des Motivs erhalten, aber das Fanfarenähnliche des Liedeingangs ist geschwunden. Ja, um es völlig zu verwischen, ist noch eine dritte Änderung eingetreten. Der Einschnitt nach dem ersten Motiv ist beseitigt. In den allermeisten Fällen werden die Worte ausgesprochen über die Stelle hinweggeführt. So 316 a/b, 317 b, 318 a/b, 321 a/b und noch oft. Aber auch in den anderen Liedern geht zumeist der Satz so flüssig über die Stelle hinweg, daß von einem Einschnitt keine Rede sein kann. (Ausnahme höchstens 319 a/b.) Durch das Fehlen des Einschnitts gewinnt aber das d noch mehr an Bedeutung. In ihm gipfelt das erste Motiv. Das Wort, das hier zu stehen kommt, wird in seiner ersten Silbe stark betont und zugleich gedehnt, um dann mit seiner zweiten Silbe zu dem anderen Motiv als einer bewegten Kadenz weiterzuleiten:



Damit ist der Grundcharakter beibehalten, die Ausformung aber völlig anders geworden. Das erste Motiv hat etwas in seiner Starrheit nachgegeben, nimmt nun etwas Bewegtheit an; das zweite hat an Beweglichkeit nachgelassen und ist mit dem ersten näher zusammengerückt. Der Schwerpunkt ist aber in der ersten Vershälfte verblieben.

Die 3. Zeile

Das Material:

Wieder bezeichnen wir den entsprechenden Vers des 1. Stollen mit a, den des 2. Stollen mit b. Dazu kommt aber nun noch ein dritter Vers. Die Weise kehrt in den beiden Schlußzeilen des Abgesanges zu der Form zurück, die auch die Endzeilen der Stollen aufweisen. Da wir sie in der Aufzeichnung genau übereinstimmend finden, müssen wir sie auch hier zur Vergleichung heranziehen.

316 a: wie der so gar gewaltig was V. 3.

b: wie daz mit grozen herren wer V. 7.

c: und kem got selber zu mir her V. 14

317 a: kunst alle dinc durchgriffen hat

b: unkunst vert in der helle grunt

c: diu valsche kunst ist ungesund

318 a: als ez diu maze danne git

b: man sol da alle seitenspil

c: und so man dannen scheiden wil

319 a: schepft ich mir wazzer mit dem sib

b: swer snoeden herren dienen muoz

c: wirt aber ieman sorgen buoz

321 a: zuht zieret umbe und umbe wol

b: sus zieret in dem bade scham

c: ze vil was ie der maze gram

323 a: waz e, waz nu, waz noch geschicht

b: von einem worte daz geschach

c: got mensche wart, nature brach

325 a: mit miner künste buckeler

b: doch rate ich dir in triuwen ganz

c: nu gip mir her der künste kranz

326 a: gegrüezet si der vrone geist

b: an allen siuchen er ie wart

c: hilf, vrou, der sel die lesten vart

327 a: ez ist ze allen orten ganz

b: der vindet des sin herz begert

c: des wirt er bald von mir gewert

- 328 a: ir künnent vil der schirmeslege
 b: wer rüert mir an daz krenzelin?
 c: der sich mit unreht wirfet in
 333 a: ich meine ouch die genaden vol
 b: die er ze muoter hat erkorn
 c: und sols iu immer wesen zorn

Gehen wir hier einmal aus von dem überlieferten Notenbild. Es zeigt am Ende der Zeile eine Notendreiheit, die durchgehend auf die letzte Silbe des Verses gesungen wird (bei 328a auf „slege“). Das gibt uns aus den überlieferten Noten selbst eine Bestätigung für den Dreiertakt, wie wir ihn für das bewegte Motiv schon in der ersten Zeile angesetzt haben. Dort waren wir aus ganz anderen Erwägungen zu dem Aufbau des Motivs gekommen, nun ist uns die Bestätigung aus dem Notenbild her willkommen.

Für die vorliegende 3. Zeile erfahren wir daraus, daß sie zum mindesten mit jenem bewegten Motiv in Triolenart schließt. Es liegt also der Gedanke nahe, daß der Grundaufbau mit der Zusammenstellung der zwei Motive, wie wir ihn in den beiden vorausgehenden Zeilen gefunden haben, auch hier gegeben sei, daß wir also eine schwerere erste Vershälfte und die bewegte zweite Hälfte anzusetzen haben. $\frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2} \frac{1}{2}$ so würde dann die Zeile aussehen, wobei die Doppelstriche = als Viertel und die einfachen — als Achtel zu denken sind. Aber was ist das für ein Gebilde! Der zweite Teil der Zeile ist einfach zu luftig. Er hat, schon ganz äußerlich gesehen, zu wenig Silben, um neben dem massiven Bau der ersten Hälfte bestehen zu können. Er zerflattert daneben in einem leichten Takt. Nun ist aber die Schlußtriolen für die zweite Hälfte gesichert. Wir werden demnach zwangsläufig darauf geführt, der ersten Hälfte etwas von ihrer Schwere zu nehmen.

Wollen wir unserem Grundsatz nun treu bleiben, aus dem Wortlaut her zu ergänzen, was uns die Notenschrift vorenthält, so müssen wir die betonten Silben den unbetonten gegenüber mit der doppelten Breite ansetzen. Damit wandelt sich der Charakter von Grund aus, denn der Dreerrhythmus zieht auch in die erste Vershälfte ein.



Damit ist auch erreicht, daß der ganze Vers glatt und beschwingt dahinfließt, ohne Riß und ohne Stoß. Es heißt aber zugleich, daß am Aufbau dieser Zeile nicht mehr, wie in Zeile 1 und 2, die beiden Motive beteiligt sind, sondern das bewegte, zweite Motiv füllt hier die Zeile allein aus und gibt ihr die Gestalt.

Ein Punkt ist aber noch nicht befriedigend gelöst. Die erste Silbe trägt nach dem bisherigen Ansatz einen ganz leichten Auftakt. In einer ganzen

Reihe der Lieder trägt aber diese Silbe eine nicht zu verkennende Betonung (316a, 317a/b, 318a, 319a/c, 321a, 327c, 328a/b/c, 333b/c). Das fordert einen Akzent auf dieser Silbe. Ohne weiteres möglich ist er auch bei 316a/b, 318b/c, 319b, 321b/c, 327a/b. Bringen wir aber diesen Akzent zusätzlich dort an, so landen wir ja wieder bei unserem „schweren Motiv“, von dem wir eben feststellten, daß es hier nicht am Platze ist. Wenn wir nun aber beobachten, daß daneben die zweite Silbe durchgängig eine sehr leichte ist, so werden wir dazu geführt, den Akzent von dieser Silbe auf die erste zu verschieben. Damit entsteht nun auch am Eingang der Zeile eine Triole, die in der Schlußtriolen ihre Entsprechung findet.



Gegen die Rhythmisierung spricht nur ein einziges Lied, 323a/b. Abgesehen davon, daß schon das zahlenmäßige Übergewicht des Befundes eine klare Entscheidung bedeutet, ist auch die Entstehung der Abweichung leicht zu verstehen. Die alternierende Betonung der Dichtung wirkt auch hier, wie wir es schon einmal sahen, auf die Melodieführung zurück. Und der Rhythmus ist um jene Zeit noch so weit frei, daß er zu solcher Veränderung Raum gab.

An zwei Stellen, 323c und 326c, sind jedesmal die beiden ersten Silben ungewöhnlich tonhaltig. Man wird sich hier mit einer schwebenden Betonung helfen können, besonders auch, um die harte Konsonanz von „helf frau“ in 326c zu mildern. Es wäre gar nicht nötig, das besonders zur Sprache zu bringen, wenn sich daraus nicht eine allgemeinere Beobachtung ableitete. Auch 316c, 321c, 327c und 333c neigen dazu hin. Das sind aber jedesmal die c-Zeilen, will sagen, es ist die Stelle, an der der Abgesang wieder in die Melodie der Stollen einbiegt. Das legt die Vermutung nahe, daß hier die Dehnung der Eingangstriole schon im Original gegeben war.

Die 4. Zeile.

Kein Zeilenpaar im ganzen Liede ist so eng verbunden wie 3 und 4 und die ihnen entsprechenden Verse im weiteren Verlauf des Liedes. Fast könnte man sie als einen einzigen Vers auffassen mit einem stärkeren Einschnitt dazwischen. Darauf führt auch der Reim, der zu Anfang ganz mangelt und dann über eine weite Strecke hin gespannt wird. So muß man wohl die Pause, die üblicherweise hinter jeder Zeile gehalten wurde, hier weit kürzer ansetzen, als gewöhnlich.

Das Notenbild der Zeile 4 erscheint im Liede viermal, und zwar zu Vers 4, 8, 11 und 15. Die entsprechenden Worte sind folgende:

- 316 a: über all welt gemeine V. 4
- b: wann er doch alters eine V. 8
- c: ich bin ein kunig riche V. 11

- d: er must mir doch entwichen V. 15
317 a: kunst diu kan waten und swimmen
b: kunst den himel erklimmen
c: die rehter kunst sich flizzen
d: den die den ursprinc wizzen
318 a: da sol man trinken gerne
b: merken biz uf den kerne
c: und grüezen frömde geste
d: friuntschaft si da daz beste
319 a: daz mich daran benüeget
b: dem wirt sin heil gebüeget
c: und hat sin niht ze gelten
d: da von, daz siht man selten
321 a: noch baz an den vier enden
b: daz brüeven die behenden
c: nach gotes handelungen
d: daz sagen die wisen zungen
323 a: si genzlich hat besachtet
b: ave daz wunder machet
c: gar aller creatiuren
d: wer möhte in des gestiuren
325 a: wil ich die streiche empfahen
b: du solt dich niht vergahen
c: du liezest ez wol bliiben
d: ich wil mich lazen schriben
326 a: der alle wunder machet
b: in bloedikeit besachtet
c: von künigen her gewidmet
d: da manic man erbidmet
327 a: in rehter lenge gemezzen
b: ich wil sin niht vergezzen
c: er wirt von mir geleret
d: sin lop daz wirt gemeret
328 a: die wil ich underbrechen
b: daz wil ich an im rechen
c: an iuwer künste wafen
d: ich wil in helfen strafen
333 a: daz merk ouch min geselle
b: daz merk ouch swer da welle
c: manc horn da wart erschellet
d: mit listen man iuch vellet

Schon die enge Verbindung mit dem voraufgehenden Vers legt die Vermutung nahe, daß sich der rhythmische Charakter der 3. Zeile auch hier noch fortsetzt, daß also der Dreierhythmus auch diese Zeile beherrscht. Aber wir wollen nichts auf Vermutungen bauen und halten uns darum auch hier an die Überlieferung. Da finden wir im Notenbild auf dem vorletzten Versfuß eine Bindung — zwei Noten auf eine Silbe. Das ergibt naturgemäß, zusammen mit der darauf folgenden kurzen Note eine

triolenartige Ausführung. Und bedürfen wir dafür noch einer Bestätigung, so wird sie uns gegeben durch die vereinzelt Stellen, wo die Bindung einmal aufgelöst und jeder Note eine eigene Silbe untergelegt ist. Das findet sich in 317a und b sowie in 327a. In allen diesen Fällen zeigt der Versrhythmus — also im Wortlaut — deutlich den Dreiertakt. Wir sind also berechtigt, den Zeilenausgang so anzusetzen:



Wie sieht nun der Anfang der Zeile aus? Wir sind ja hier mit Belegen besonders reich versehen, weil die Noten im Liede viermal auftreten. Dabei ist festzustellen, daß in den Versen a, b und d bei 6 Stücken im Wortlaut ganz deutlich der Dreierhythmus als $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$ ausgeprägt ist. Es sind das die Lieder 316, 317, 318, 319, 325 und 328, in 327 hat es nur die Zeile b. In der Schwebel, sowohl auf der ersten wie auf der zweiten Silbe, liegt die Betonung bei 323a, b und d. Einige andere bleiben indifferent. Klar dagegen sprechen nur 321 (in allen vier Versen), 326a, b, c und 333 (in allen vier Versen). Die überwiegende Zahl der Lieder verlangt also hier den triolenartigen Rhythmus $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$.

Für die wenigen Stücke, die die zweite Silbe betonen, müssen wir die Abwandlung ansetzen, die ganz in dem Sinne geht wie schon die Abwandlung bei der 3. Zeile.

Die normale Form heißt demnach:



während einige Lieder die Abwandlung haben:



Für die Zeile c (Vers 11) hat allerdings die überwiegende Mehrzahl der Lieder — bis auf zwei Ausnahmen — ganz deutlich eine Betonung, die die abgewandelte Form fordert. Darunter ist auch eine Reihe der Lieder, die für die Verse a, b und d ebenso deutlich für die Normalform standen (317, 318, 319 und 328, wozu noch 323 kommt, das bei den übrigen drei Versen in der Schwebel blieb). Für die Zeile c müssen wir demnach die Rhythmisierung nach der abgewandelten Form für die eigentliche halten.

Die Zeilen 1—8 umschließen die beiden Stollen unseres Liedes. Für sie wäre die Singweise durch die bisherigen Feststellungen klargestellt.

Nach jeder Zeile müssen wir beim Singen eine einschneidende Pause halten. Da sie im musikalischen Gefüge selbst keinen organischen Platz hat, kennzeichnen wir sie durch eine Fermate oberhalb des Linien-systems.

Das Zeitmaß dürfen wir, da es sich um ein Werk der frühen Meistersingerzeit handelt, noch durchaus flüssig nehmen. Doch liegt, will mir scheinen, jene pathetische und lehrhafte Ruhe darüber, die der Art Frauenlobs entspricht. In der Vortragsart werden dem Sänger, der mittelalterlichen Schreibweise entsprechend, sehr weite Grenzen gelassen. Von hier aus erklären sich manche Abweichungen und Wandlungen. Es mag schon sein, daß die Lieder an den verschiedenen Orten und zu den verschiedenen Zeiten recht verschieden geklungen haben. Danach können wir annehmen, wenn eine Form gut und sicher belegt ist, daß Lieder, die tiefgreifende Veränderungen vornehmen, Nachdichtungen fremder Sänger, je nach Art der Änderungen auch aus späterer Zeit, darstellen.

Der Abgesang.

Wir wenden uns nun zur Besprechung der noch verbleibenden Zeilen. Wie wir schon sahen, kehrt die Zeile 4 des Stollen zweimal im Abgesang wieder. Da sie nun aber deutlich den Charakter einer Schlußkadenz trägt, zerlegt sich der Abgesang dadurch in zwei Teile, den ersten zu 3, den zweiten zu 4 Zeilen. Und dadurch, daß diese Schlußfigur das erste Mal nur mit einer Zeile, am andern Mal aber durch Wiederholung zweier Stollenzeilen gegeben wird, bezeichnet sich ganz einprägsam das verschiedene Gewicht der Abschlüsse. Das erste Mal ist es nur ein vorübergehender Schluß, ein Einschnitt, das andere Mal steigen wir damit ab zum Schluß des Liedes überhaupt.

Zeile 9/10.

Sind wir aber so weit in unserer Erkenntnis gedungen, so werden wir nun besser fahren, die Zeilen, die noch verbleiben, nicht als Einzelgebilde zu betrachten, sondern die bereits erkannten Abschnitte beieinander zu lassen. Die Zeile 11 markiert uns einen solchen Abschnitt. Wir werden uns also zunächst mit Zeile 9/10 zu befassen haben und dabei auch die bereits bekannte Zeile 11 mit heranziehen.

Wenn wir die überlieferten Noten, ohne noch Rhythmisierung oder Vortrag zu versuchen, einfach Ton für Ton vor uns hinsingen, so bemerken wir ein stetiges Ansteigen der musikalischen Intensität, die sich dann in der Zeile 11 wieder löst. Soll diese Verzahnung praktisch wirklich werden, so muß der Dreirhythmus der Schlußzeile auch schon in den beiden vorausgehenden eine Rolle spielen.

Sehen wir uns daraufhin den Wortlaut an:

- 316: und do er uf dem stuole saz
gar üppiglich er sich vermaz
317: kunst ist ein ewiclicher hort
kunst freude git hie unde dort

- 318: man sol da fremde maere sagen
man sol da ezzen heizen tragen
- 319: noch minner heiles dem beschilt
dann einem der vil veiles siht
- 321: zuht zieret umbe und umbe wol
swa man die spise niezen sol
- 323: wol uz der zuokunft Jesu Christ
diu erste ursach er doch ist
- 325: du dunkest dich ein meister sin
ich sprich daz uf die triuwe min
- 326: gegrüezet si ir werder nam
und ir gebenediter stam
- 327: wie man den sin uzrihten sol
wil er in künsten lernen wol
- 328: ich hoer von iu, ir künnen vil
des manger niht gelouben wil
- 333: der kunc Herodes ist genant
diu meit zoch uz in fremdiu lant

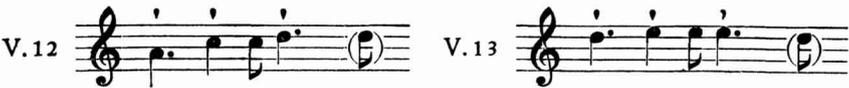
Zunächst sei darauf hingewiesen, daß die sinntragenden Worte zumeist sich in der zweiten Vershälfte finden. Vergleichen wir damit die Noten, so finden wir hier eine Abwandlung der Tonhöhe vom a allmählich absteigend bis zum f, während die erste Hälfte gleichbleibend auf dem a verharrt. Nun liegt es ja auf der Hand, daß ich bei einer sich abwandelnden Melodie weit eher die einzelne Note verbreitern kann, als bei immer sich wiederholendem Tone, über den ich rascher hinweggehen muß, soll er nicht schleppend werden. Wollen wir dazu noch den Dreierhythmus einführen, den wir oben als angemessen erkannten, so muß die Zeile so aussehen: $\underline{\underline{f}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{d}} \quad \underline{\underline{c}} \quad \underline{\underline{b}} \quad \underline{\underline{a}}$.

Diesem Schema fügt sich die Zeile 9 durchgängig gut ein. Es ist geradezu eine Freude zu sehen, um wie vieles plastischer der Wortlaut durch diese Rhythmisierung wird, wie gerade die sinntragenden, wichtigen Worte dadurch herausgehoben werden und der sonst so leicht hölzern und klapperig wirkende Stil Glätte bekommt. Die Zeile 10 hingegen widersetzt sich durchgehend der Eingangstriole. Hier liegt der Eingangsakzent auf der zweiten Silbe, so daß sich das rhythmische Schema abwandelt in: $\underline{\underline{f}} \quad \underline{\underline{e}} \quad \underline{\underline{d}} \quad \underline{\underline{c}} \quad \underline{\underline{b}} \quad \underline{\underline{a}}$. Die Belege sind in den meisten Fällen so eindeutig (316, 319, 321, 323, 325, 326, 328 und 333), daß an der Tatsache wohl nicht zu rütteln ist. Interessant wird dann ein Verspaar, wie es 317 bietet: Beide Verse beginnen mit dem gleichen Worte: kunst. Aber gerade die Akzentveränderung bringt hier in die Parallelität eine Abwandlung hinein, die dem künstlerischen Gehalt des Liedes bestimmt zu gute kommt, von der wir aber keine Ahnung haben, solange wir nicht in dieser Weise die rhythmischen Verhältnisse uns wieder lebendig werden lassen.

Wir sprachen vorhin von einer durch beide Zeilen hin zunehmenden Intensität. In ihr kann auch der Grund gefunden werden für die Verän-

- 328: dar umb so kum ich her in iuwer künste schuol
und wil in selber legen in der schanden pfuol
- 333: der heiden zoch der meide uf irm geverte nach
her Frouwenlop, also bescheidet man iuch doch

Die Verse sind sehr lang, noch um eine Hebung länger als die Eingangsverse (1/2, 5/6). Lange Verse lassen sich aber nur meistern, indem man entweder viele unbetonte Silben in rascher Folge ablaufen läßt, oder indem ein Einschnitt den Vers in zwei Unterteile zerlegt. Für das Zweite ist ein Anhalt ohne weiteres gegeben. Wir haben, wo sich Einschnitte aus dem Wortlaut ergeben, sie schon im Schriftbild kenntlich gemacht. Nur drei Stücke haben einen solchen Einschnitt nicht: 319, 321 und 328. Alle anderen haben ihn, und zwar alle an der gleichen Stelle (wenn dabei eine einzelne unbetonte Silbe vor oder hinter die Schneide fällt, hat das nichts auf sich). Das durch den Einschnitt abgetrennte Vorderstück entspricht aber in seiner Länge (4 Silben) genau dem Eingangsmotiv, wie es uns in Vers 1 und 2 begegnete, und ist ihm auch in der Betonung eng verwandt: $\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad}$. Diese Betonung springt besonders ins Auge bei den Liedern 316 (für beide Verse), 317, 12, 318 beide, 323 beide, 328, 12 und 333, 13. Ja, bei dem letzten Beispiel hat V. 13 genau die selben Worte wie V. 1: „Her Frouwenlop“. All das weist uns darauf hin, auch musikalisch in diesem Abschnitt das Eingangsmotiv wiederzufinden.



Natürlich fehlt dem Motiv hier der eigentliche Eingangsscharakter, also das, was wir dort fanfarenartig nannten. Aber das kann ja hier, wo der Vortrag aus dem Vorhergehenden weitergeführt wird, auch nicht am Platze sein. Immerhin stehen die beiden Formen in V. 12 und 13 in ähnlicher Entsprechung zu einander wie V. 1 zu 2, was schon äußerlich darin zum Ausdruck kommt, daß die Reprise im jeweilig zweiten Vers um einen Ton höher hinaufsteigt. Es ist offensichtlich eine Fortführung des ersten.

Tritt aber hier das schwere Eingangsmotiv wieder auf, so legt das für die zweite Hälfte der Zeile auch hier wieder, wie in Zeile 1 und 2, eine bewegtere Gangart nahe. Wenn wir aber vorhin die Forderung aufstellten, lange Verse durch eine raschere Gangart erträglicher zu machen, so trifft sich das hiermit. In keinem der Verse läßt sich aber auch nur die Spur eines Dreierhythmus finden. Jeder irgendwie geartete ungerade Takt verzerrt nur den gegebenen Wortlaut, nur der gerade Takt erweist sich als richtig. Die Lockerung gegenüber dem ersten Versteil wird hier also nicht durch das Triolenmotiv erreicht, sondern kann sich nur in einer leichteren Vortragsart aussprechen, verbunden mit einer gewissen Beschleunigung.

Der Übergang der schweren ersten in die leichtere zweite Vershälfte wird durch einen Halt erreicht. Das ist eine Pause hinter dem letzten Ton des schweren Motivs, wo ein Einschnitt gegeben ist, bzw. ein Aushalten auf ihm, wo der Einschnitt übersungen wird.



Damit kommen wir schon zu einer
Übersicht über das ganze Lied.

Dazu wollen wir als erstes unsere Wiederherstellung im Zusammenhang hersetzen.

Freilich macht die Schreibweise dabei erhebliche Schwierigkeiten. Mit jeder Form moderner Notierung tragen wir Vorstellungen unserer heutigen Musik hinein, die für die mittelalterliche Singweise eine Verfälschung bedeuten. So bitte ich die gewählten Zeichen als ein unzulängliches Behelfsmittel zu nehmen und dahinter das eigentliche Klangleben jener Melodie zu suchen.

Sie geht in ruhigen, ich möchte sagen gravitatischen Schritten, deren Einheit die ♩ ist; ich möchte sie nach M. M. ungefähr = 70 ansetzen, doch ist das reine Schätzung und entbehrt quellenmäßiger Unterlagen. Um die Schritte zu markieren, habe ich über die Betonten jeweils Ikten gesetzt. Ein solcher Iktenschlag umfaßt also $\frac{3}{8}$, mit Ausnahme der Stellen, wo ein gerader Takt einbricht. Hier nehmen $\frac{2}{8}$ etwa die selbe Zeit ein. (Das ist in den zweiten Hälften der Zeilen 2, 12 und 13 der Fall.) Wir könnten hier auch Viertel schreiben, wenn wir uns einigen wollten, sie eine Kleinigkeit rascher als erst vorzutragen. Genau gibt den Wert keine Note wieder, weil der Wert überhaupt nicht genau festgelegt ist. Die einzelnen Schritte (Ikten) fügen sich zu viert in eine größere Einheit deutlich spürbar zusammen. Ich habe es durch kleine Taktstriche zwischen den Ikten angedeutet. Praktisch von Bedeutung wird es nur in den längeren Zeilen, wo die Vierereinheit nicht mit der Länge der Zeile selbst zusammenfällt. Durchbrochen wird diese Vierereinheit in den zweiten Hälften von 12 und 13. Aber es hieße moderne Gedanken hineinragen, wenn man hier fünf Schläge herauszählen wollte oder das Ganze trotz der vielen Noten auf vier Schläge zusammenpressen. Für die Dauer der 4 e in Z. 12 (und der entsprechenden Noten ddca in Z. 13) setzt eben das harte Taktieren mehr oder weniger aus, um sich erst mit den folgenden zwei Achteln wieder in die normale Gangart abzufangen. (Ich markiere das durch Punkte über den in Frage kommenden Noten.)



Z. 1/5

Uz al - ter e schribet man uns be-sun - der
Zu Ba - bi-lon da was der kunig ge-ses - sen



Z. 2/6

Von ei - nem kün - ge list man durch ein wun - der
Zu ei - ner zi - ten het er sich ver-mez-zen



Z. 3/7

wie der so gar ge-wal - tic was
wie daz mit gro - zen her - ren wer



Z. 4/8

ü - ber all welt ge - mei - ne
wann er doch al - ters ei - ne



Z. 9

Und do er uf dem stuo - le saz



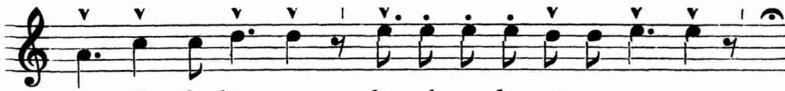
Z. 10

gar üp - pic-lich er sich ver-maz



Z. 11

ich bin ein ku - nig ri - che.



Z. 12

über al - le kün - ge die uf er - den mü - gen we - sen



Z. 13

von den man hoe-ret schriben sin-gen o - der le - sen



Z. 14

und kem got sel - ber zu mir her



Z. 15

er must mir doch ent - wi - chen.

Auf den Text hin betrachtet zeigt Frauenlobs Vergessener Ton den üblichen Aufbau eines Meistersingerliedes in 2 Stollen und dem Abgesang. Musikalisch gesehen zerlegt sich das Lied jedoch in 4 Teile: Vers 1—4 der erste Stollen, 5—8 der zweite Stollen, der dem ersten gleich gebildet ist. Dann folgt 9—11 ein kürzeres Zwischenstück, während schließlich 12—15 die Art des Stollen in abgewandelter Form wieder aufnehmen. Ebenso verhält es sich mit den einzelnen Sätzen: Der Text gibt 15 Verse, und wir haben sie als Zeilen auch im Notenbild beibehalten. Im musikalischen Aufbau aber ist die Einheit jenes Gefüge von 4 Schritten (oder Ikten), die wir vorhin besprochen, wenn man so will, eine Art $12/8$ -Takt. Solcher Einheiten hat jeder Stollen 6 (Zeile 1 und 2 je zwei, Zeile 3 und 4 je eine), der folgende Teil III (Zeile 9—11) hat 3 (jede Zeile eine) und der Schlußteil IV hat wieder 6 (in Parallele zu den Stollen). Wir kommen also im musikalischen Aufbau auf 4 Teile mit $6 + 6 + 3 + 6$ Einheiten. Es läßt sich nicht leugnen, daß die aus dem musikalischen Bau gewonnene Einteilung viel mehr über den inneren Aufbau und das Kräfteverhältnis zu sagen weiß, als die Aufteilung nach dem Text, die im Äußerlichen bleibt.

Es stellt sich nun wirklich heraus, daß das ganze Lied aus jenen beiden Motiven aufgebaut ist, die bereits in der 1. Zeile mit programmatischer Klarheit gegeneinander gesetzt sind. Alle folgenden Formen sind Abwandlungen dieser beiden. Immer wieder spüren wir die Beziehungen und finden uns doch wieder vor neuen Gestaltungen. So geht eine reichhaltige, phantasievolle Gestaltung mit einer klaren, durchdachten Gliederung Hand in Hand und gibt dem Ganzen einen Reiz, der auch heute noch zu wirken imstande ist.

STUDIEN ZUR RHYTHMIK DER ANTIPHONEN

VON WALTHER LIPPHARDT

I

Die rhythmischen Zeichen des Hartkerschen Antiphonars (St. Gallen, um 1000) und ihre Bedeutung, dargestellt an den Nokturnantiphonen des Festes Mariae Himmelfahrt.

Die ältesten Gesänge des großen Marienfestes „Assumptio B. M. V.“ stehen als Antiphonen in den drei Nokturnen vor den neun Psalmen,¹ die das römische Brevier für das nächtliche Chorgebet vorsieht. Wenn deren Texte auch gleichzeitig mit denen der Laudes² und Messe bei der Einführung des Festes in die römische Liturgie durch die griechischen Päpste des 7. Jahrhunderts³ entstanden sein mögen, so greifen doch die

¹ Diese Neunzahl der Psalmen in der römischen Nokturn ist nachweislich älter als die Zwölfzahl des benediktinischen Breviers, die eine Erweiterung des römischen Nokturnenkursus darstellt. Ursprünglich hatte das benediktinische Brevier diese Erweiterung nur im Kursus der Ferialpsalmen für Sonn- und Wochentage. Dagegen hielt man sich auch in Benediktinerklöstern wohl bis ins 9. Jahrhundert im Festbrevier an den römischen Kursus mit 9 Psalmen und 9 Antiphonen. Erst die kluniazensische Reform scheint die Zwölfzahl des benediktinischen Ferialbreviers in strenger Anwendung der Regel auch auf das Festbrevier ausgedehnt zu haben. (Erste Erwähnung von 12 Antiphonen bei dem Martinusoffizium von O d o v. C l u n y († 942), Migne, P. L. 133, 48 f.). Das benediktinische Antiphonar des 9. Jahrh. besitzt noch regelmäßig für alle Feste 9 Antiphonen (sogenanntes „Antiphonar Karls des Kahlen“ aus Compiègne, Paris Nat. Bibl. 17436, Migne, P. L. 78), das zweitälteste benediktinische Antiphonar, der C o d. H a r t k e r von St. Gallen (um 1000) besitzt die noch heute bei den Benediktinern gültige Ordnung mit 12 Psalmen und 12 Antiphonen, von der nur die Nokturnen der Karwoche, des Totenoffiziums und des Dreifaltigkeitsoffiziums ausgenommen sind. Der jüngere Charakter der hinzugefügten Psalmen und Antiphonen läßt sich meist schon durch textkritische Untersuchungen nachweisen. Vgl. hierzu mein demnächst erscheinendes Buch „Officium divinum. Choralwissenschaftliche Studien zur Geschichte des römischen Breviers“ und E. Callewaert, *Sacris erudiri. Fragmenta liturgica collecta a monachis S. Petri de Aldenburgo in Steenbrugge, ne pereant*. Steenbrugge 1940. S. 149 ff. Letzterer begeht allerdings den Fehler, die zwölf Antiphonen im benediktinischen Festbrevier schon dem hl. Benedikt von Nursia zuzuschreiben, was nach Ausweis der frühen Quellen des benediktinischen Antiphonars keineswegs zutrifft.

² In der Geschichte des Offiziums hat die „Laus matutina“ lange Zeit (etwa von 600—900) den Vorrang vor der „Laus vespertina“. Das zeigt sich schon darin, daß in dieser Zeit die für die Laudes bestimmten Antiphonen einfach auf die Vespere übertragen werden.

³ Nach dem Bericht des Liber pontificalis war es Papst Sergius I. (687—701), der die Feste der Adnuntiatio, Dormitio (die alte Bezeichnung für Assumptio) und Nativitas B. M. V. sowie das Fest Hypapante (heute Purificatio B. M. V.) zuerst in Rom einführt und in griechischer Weise (mit Prozession) feiern ließ. Duchesne. *Lib. Pont. Rom.* I. 376, 381.

neun Antiphonen der Nokturnen bewußt auf älteste Modellmelodien der römischen Liturgie zurück, die sich schon in den psalmographen⁴ Antiphonen des nächtlichen Chorgebets der Hauptfeste (geordnet im 5. Jahrhundert) finden⁵ und zu den beliebtesten und sicher auch volkstümlichsten Weisen der ältesten römischen Liturgie gehörten.⁶

Die drei Nokturnen des genannten Festes zeigen in der römischen Überlieferung eine ganz klare Ordnung der Tonarten; denn in der ersten und dritten Nokturn stehen alle Psalmen im vierten Ton, in der zweiten Nokturn im siebenten Ton.⁷ Alle Antiphonen zu den Psalmen der ersten und dritten Nokturn benutzen nur das Melodiemodell o,⁸ ebenso die Antiphonen der zweiten Nokturn das gemeinsame Melodiemodell yc. Diese

⁴ „Antiphona psalmographa“ (Orationale der Kap.-Bibl. Verona um 700), ein Begriff der mozarabischen Liturgie, zuerst von P. Wagner in die Choralwissenschaft eingeführt (in seinen Untersuchungen zu den Gesangstexten und zur responsorialen Psalmodie der altspanischen Liturgie, Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft. Ges. Aufs. zur Kulturgesch. Spaniens 2. Bd. Münster 1928 S. 74). Es werden damit Antiphonen bezeichnet, die dem Psalm selbst entnommen sind, zu dem sie gesungen werden, wie das in Rom bis etwa 600 fast ausschließliche Praxis war. Im Mittelalter werden sie auch als „Antiphonae regulares“ bezeichnet im Gegensatz zu den „Antiphonae irregulares“, die nicht den Psalmen entnommen sind (J. A. Jungmann, S. J., Missarum Sollemnia, Wien 1948, I., 408). Im Festoffizium von Mariae Himmelfahrt stehen die Psalmantiphonen der zweiten Nokturn den Ant. regulares am nächsten, da sie wenigstens den größten Teil ihres Textes den zugehörigen Psalmen entnehmen.

⁵ So die Liturgien der Nokturnen von Weihnachten, Epiphanie, Christi Himmelfahrt und die des Commune Apostolorum, Martyrum und Confessorum, sowie das Officium defunctorum.

⁶ Vgl. z. B. die Ant. „Laetentur coeli“ von Weihnachten, sowie die Antiphonen der I. Nokturn von Christi Himmelfahrt.

⁷ Das gilt nicht nur für die römische Ordnung, sondern auch für die des ältesten benediktinischen Antiphonars. In beiden Ordnungen wird ein Commune der Marienfeste verwendet, das folgende Antiphonen aufweist (Zählung nach Omlin, Die st. gallischen Tonarbuchstaben, dort auch die Angabe der Differenzen):

574	575	576	579	580	581	583	584	578
o	o	i(o)	yc	yc	yc	o	oc	ob

Diese Antiphonen verzeichnet Hartker beim ersten Marienoffizium des Antiphonars, bei Purificatio. Für das Fest Mariae Himmelfahrt werden die ersten drei Antiphonen im römischen und altbenediktinischen Antiphonar durch die drei Antiphonen

1266	1267	und 20	(letztere aus der Adventszeit)
o	o	o	

ersetzt, während das benediktinische Antiphonale des 11. Jahrhunderts die Eigenantiphonen des Festes vor die 9 Antiphonen des Commune stellt, so daß die tonale Symmetrie empfindlich gestört wird, da jetzt die ersten 6 Antiphonen (1. benedikt. Nokturn) im 4. Ton, die nächsten 6 (2. benedikt. Nokturn) dagegen zur Hälfte im 7., zur andern Hälfte im 4. Ton stehen.

⁸ Wenn wir hier die Melodiemodelle der kurzen Antiphonen kurzerhand mit den st. gallischen Tonarbuchstaben bezeichnen (vgl. E. Omlin, OSB., Die st. gallischen Tonarbuchstaben, Heft 18 Akademie Freiburg, Regensburg 1934), so geschieht das in der Erkenntnis, daß in der ältesten Zeit für die Antiphonie kaum mehr Melodieforneln zur Verfügung standen, als Differenzen verwendet wurden. (Vgl. O. Ursprung, Die Katholische Kirchenmusik, in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, S. 32.)

beiden Melodiemodelle oder Hirmoi⁹ — um den Ausdruck der byzantinischen Choralwissenschaft hier zu verwenden — sollen nun zum Gegenstand rhythmisch-paläographischer Untersuchungen gemacht werden. Mit Hilfe solcher Hirmoi läßt sich — so glauben wir — die schwierige Frage nach der eigentlichen Natur des Choralrhythmus mit großer Wahrscheinlichkeit einer sicheren Lösung zuführen.¹⁰ Daß wir hierfür gerade die verhältnismäßig späten Antiphonen des Marienfestes aussuchen, hat seinen Grund darin, daß hier die einzelnen Antiphonen der beiden Melodiemodelle in einer gewissen Häufung auftreten. So hat der Leser die Gewähr, daß ihm keine ausgewählten Beispiele vorgesetzt werden — wie das leider in der paläographischen Rhythmusforschung bisher meist der Fall war;¹¹ der Verfasser aber hat die Möglichkeit, sich in seinen Darlegungen auf wenige Beispiele zu beschränken, statt sich dauernd auf die 50—100 Antiphonen des gleichen Melodiemodells beziehen zu müssen.¹²

Alle Studien über die Rhythmik der Antiphonen nehmen heute ihren Ausgang vom ältesten neumierten Antiphonar des Abendlandes, dem berühmten *Codex Hartkeri* der Stiftsbibliothek von St. Gallen (cod. 390/91).¹³ Zur Aufzeichnung der beiden Modellmelodien des vierten und siebenten Tones benutzt diese Handschrift, ein typischer Vertreter der st. gallischen Neumenschrift mit rhythmischen Zusatzzeichen,¹⁴ folgende Neumen:

⁹ Die Lehre vom Melodiemodell ist bisher am stärksten von der byzantinischen Choralwissenschaft ausgebaut worden. Vgl. vor allem die jüngste Schrift von E. Wellesz, *Eastern Elements in Western Chant*, *Monumenta Musicae Byz. Subsidia II*, Oxford 1947. Auf dem Gebiet der lat. Choralwissenschaft haben sich bisher vor allem P. Ferretti OSB., *Estetica gregoriana*, Rom 1934, und K. G. Fellerer dieses Fragenkomplexes angenommen.

¹⁰ Vgl. W. Lipphardt, *Neue Wege zur Entzifferung der linienlosen Neumen*. Die Musikforschung I, 1948, S. 121 ff.

¹¹ P. Wagner hat an der Methode Mocquereaus vor allem getadelt, daß er nur Beispiele brachte, die seine Theorie zu bestätigen schienen, alles Gegenteilige aber verschwie. („Ist der Wortakzent im gregorianischen Choral eine Länge oder eine Kürze?“, *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 1932, S. 49 ff.)

¹² Das Melodiemodell o besitzt im Cod. Hartker allein an die 90 Antiphonen innerhalb der Prinzipalkadenz o, der ersten Diff. ob und eines Teils der zweiten Diff. oc. Das Melodiemodell yc besitzt an die 50 Antiphonen. Seine erste Verwendung zeigt die psalmographe Antiphon „Exortum est“ der Weihnachtsvesper. Im 9. Jahrhundert ist dieses Modell mit Vorliebe für die neuen Eigenoffizien der römischen Märtyrerfeste verwendet worden.

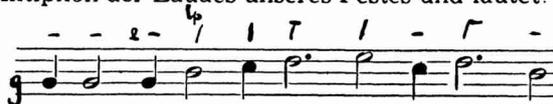
¹³ Beschreibung der Handschrift bei Omlin a. a. O., S. 27 ff. Vgl. die photographische Wiedergabe des Codex in der *Paléographie musicale — Série II*. Bd. 1. Tournay 1900.

¹⁴ Über diese rhythmischen Zusatzzeichen: P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien*. Bd. II. Neumenkunde. Leipzig 1912, S. 233 ff. *Paléogr. mus.* XI. 1912, S. 41 ff. — Nicht zustimmen können wir den Ausführungen von Jammers über Herkunft und Bedeutung dieser Zeichen in seinem Aufsatz „Zur Entwicklung der Neumenschrift im Karolingerreich“. *Glauning-Festschrift*, Leipzig 1936.

1) Den Gravis — als Zeichen für einen tiefen Ton am Anfang oder Schluß oder zwischen zwei höheren Tönen als Zeichen des Tiefpunkts,

2) den Akut / als Zeichen für den höheren (an- oder absteigenden) Ton.¹⁵ Beide Zeichen sind rhythmisch indifferent, womit jedoch nicht gesagt ist, daß die Ausführung dieser Noten absolut gleich (äqualistisch) sei.¹⁶ Vielmehr wird ihr Rhythmus aus der rhythmischen Struktur des Textes gewonnen, der nach dem Zeugnis der „*Musica enchiriadis*“ und anderer Quellen in alternierender Weise (mit gelegentlicher Mora) vorgetragen wird.

Sowohl Gravis als Akut können nun aber durch ein kleines Strichlein rhythmisch genauer bestimmt werden; (die *virgula* der mittelalterlichen Theoretiker — das *Episem* der Solesmenser). In allen solchen Fällen ergibt sich offensichtlich eine Überlänge (Dreizeitigkeit), die den Wert zweier Einzelnoten zusammenfaßt.¹⁷ Das beste Beispiel hierfür steht in der ersten Antiphon der Laudes unseres Festes und lautet:



As sump - ta est Ma - ri - a in coe - lum

Die Dehnung der Einzelnote über „-ri“, die das *Episem* fordert — übrigens in den Solesmenser Ausgaben einfach unterdrückt¹⁸ —, ist keine

¹⁵ Die Bezeichnungen „Gravis“ und „Akut“, die der Herkunft der Neumen aus der antiken Prosodie am besten entsprechen, scheinen besser geeignet zu sein als die von P. Wagner gebrauchten: „*Virga recta*“ und „*Virga jacens*“, auf deren Problematik schon J. Handschin und E. Jammers hingewiesen haben (vgl. E. Jammers, *Der gregorianische Rhythmus, Antiphonale Studien*, Straßburg 1937).

¹⁶ Vgl. hierzu W. Lipphardt, *Zwei mittelalterliche Theoretikerstellen zum Choralrhythmus und ihre Deutung*, CVO (Cäcilien-Vereins-Organ) 69. Jhrg., S. 227 ff.

¹⁷ Solche Bezeichnungen der Dreizeitigkeit kennt schon die antike Notenschrift, denn das berühmte Seikilosliedchen (auf einer Grabstele in Tralles in Kleinasien im 1. Jahrhundert n. Chr. eingegraben) kennt für zweizeitige Längen den einfachen Strich —, für dreizeitige einen Strich mit *virgula* am hinteren Ende —|, während die einzeitige Kürze unbezeichnet bleibt. In der byzantinischen Neumenschrift wird die Überlänge durch die *Diple* // oder das *Argon* —| bezeichnet.

In der ältesten Mensuralschrift entspricht dem die *Longa* ¶, deren *Cauda* vermutlich aus der *Virgula* der rhythmischen Neumenschrift entwickelt ist. Das alles deutet darauf, daß es sich bei den st. gallischen Zeichen nicht um eine Sonderentwicklung handelt, wie P. Wagner und D. de Mähle OSB., *Le chant grég.* Paris 1946, angenommen haben, sondern um eine uralte Tradition, die von der Antike bis zu den mensuralen Aufzeichnungen des 13. Jahrhunderts reicht.

¹⁸ Vgl. das neue *Antiphonale monasticum* der Benediktiner, Tournay 1934, S. 1014. Dieses *Antiphonale* betont im Vorwort, daß es vor allem auf der Neumenüberlieferung des Cod. Hartker fußt. Es besteht nun weder ein philologischer, noch ein praktischer Grund, der die Auslassung des *Episems* an dieser Stelle rechtfertigte. Aber das Axiom von Solesmes heißt: „Die Akzentsilbe ist kurz“, und nach dem bewährten Grundsatz, daß nicht sein kann, was nicht sein darf, wird jenes wichtige Zeichen hier und an vielen anderen Stellen einfach fortgelassen. Umso dringlicher muß die Choralwissenschaft den Ruf nach einer wissenschaftlich korrekten kritischen Ausgabe des rhythmischen *Antiphonale* erheben, ohne die ein günstiger Fortgang ihrer Forschungen kaum zu erwarten ist.

Willkür des Neumenschreibers, sondern ergibt sich als Selbstverständlichkeit aus den Akzenten des Textes.¹⁹

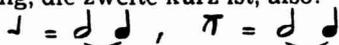
Sehr oft steht in unseren Melodien an Stelle zweier Einzelnoten:

3) der Pes \downarrow als Zeichen für die Vereinigung von Akut und Gravis

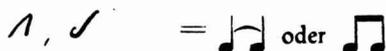
4) die Flexa π , eine episemierte Clivis als Zeichen für zwei gebundene absteigende Töne.

Beide Zeichen besitzen den gleichen Wert wie die Einzelneumen, die sie in unsern Modellen vertreten und von denen nach der Ordnung des Skandierens die erste lang, die zweite kurz ist, also:

Beide Zeichen besitzen den gleichen Wert wie die Einzelneumen, die sie in unsern Modellen vertreten und von denen nach der Ordnung des Skandierens die erste lang, die zweite kurz ist, also:



mit anderen Worten: die rhythmisch ausgezeichneten zweitönigen Ligaturen entsprechen in ihrer Dauer genau einer episemierten Virga: Sie füllen einen ganzen Motus,²⁰ jene Einheit, die als Vorläufer unseres Taktbegriffes in der mittelalterlichen Melodielehre eine große Bedeutung hatte. Erscheinen die beiden Ligaturen aber ohne jene Zusatzzeichen in ihrer schlichten runden Gestalt als Podatus²¹ \downarrow und Clivis \wedge , so stehen sie nicht mehr stellvertretend für zwei Einzelneumen, sondern sind nur Auszierungen einer einzigen Virga, sie haben also nicht den Charakter der sogenannten Kontraktionsligaturen.²² Das bedeutet aber, daß ein solches Zeichen auf betonter Silbe wie zwei Viertel, auf unbetonter Silbe wie ein Viertel gewertet werden muß:



Nach diesen Vorbemerkungen untersuchen wir nun das Verhältnis von Textverteilung und Neumenzeichen in folgender Tabelle des Hirnos: o²³

¹⁹ Vgl. W. Lipphardt, *Neue Wege* . . . S. 132, vor allem Anm. 49.

²⁰ Über den Begriff Motus siehe Dom. Johner OSB., *Wort und Ton im Choral*, S. 43 ff. — H. Sowa, *Theorie des Motus*, Gregoriusblatt 1931, S. 152 ff. Derselbe, *Quellen zur Transformation der Antiphonen*, Kassel 1935, S. 162 ff.

²¹ Wir schlagen vor, nach O. Fleischer, *Germanische Neumen*, Frankfurt a. M. 1923, S. 57, die beiden Bezeichnungen Pes und Podatus in Zukunft nur noch getrennt auf die beiden verschiedenen Formen der zweitönigen aufsteigenden Ligatur zu verwenden, den älteren lat. Ausdruck Pes für das substantielle Zeichen, den jüngeren griechischen für das akzidentielle Zierzeichen. Ebenso unterscheiden wir die Flexa π von der Clivis \wedge .

²² Zu diesem Begriff vergl. W. Lipphardt, *Neue Wege* . . . S. 135.

²³ Diese interessante, überaus häufige Modellmelodie ist in der choralwissenschaftlichen Literatur schon öfters wegen ihrer tonalen Struktur behandelt worden. Vgl. F. A. Gevaert, *La mélodie ant.*, Gand 1895 § 155. — G. Jakobsthal, *Die chromatische Alteration im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche*, Berlin 1897, S. 89 ff.

Auf die rhythmische Regelmäßigkeit dieser Formel hat zuerst H. W. Frère im Antiphonale Sarisburiense (London 1901) und in *Grovès Dictionary of Music* unter „Antiphon“ aufmerksam gemacht.

	1	2	3	4	5	6	7	8		
1266	Ex - al-		ta - ta	es	sanc - ta	De - i	Ge - ni -	trix		
1267	Pa - ra -	dy - si	por -	tae	per te	no - bis a -	per -	sunt		
575	Be - ne -		dic - ta	tu	in mu -	li -	e - ri -	bus		
583	Gau - de	Ma - ri - a	vir -	go	cunc -	tas	he - re -	ses		
584	Dig - na -	re me lau -	da - re	te,	vir -	go sa -	cra -	ta,		
578	Post par -	tum	vir -	go in -	vi - o -	la - ta	per - man -	si - sti:		
	9	10	11	12	13	14	15	16		
	su -	per	cho -	ros An -	ge -	lo -	rum	ad coe -	le - sti - a	reg - na.
quae	ho - di -	e	glori -	o -	sa	cum	An -	ge -	lis tri -	um - phas.
et	be -	ne	dic -	tus	fruc -	tus ven -	tris tu -	i.		
so -	la in -	te -	ri -	mi -	sti in	u -	ni -	ver -	so mun -	do.
da	mi -	hi vir -	tu -	tem	con -	tra ho -	stes tu -	os.		
De -	i		Ge -	ni -	trix,	in -	ter -	cede pro	no -	bis

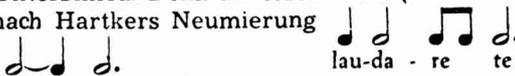
Sämtliche Antiphonen dieses Typus bestehen aus 4 Abschnitten, die wir hier rhythmisch nach ihrer Motuszahl bestimmen: Abschnitt 1 reicht von 1 bis 4, Abschnitt 2 von 5 bis 8, Abschnitt 3 von 9 bis 12, Abschnitt 4 von 13 bis 16. Die Formel beruht also ganz ohne unser Zutun, einfach auf Grund der Hartkerschen Neumen auf einer völlig symmetrischen Liedstruktur von 4×4 Motus, die auch meist erhalten bleibt, wenn ein Abschnitt einige Silben weniger hat als der andere.

Wie sind nun diese einzelnen Abschnitte rhythmisch gefüllt? Motus 1—4 zeigen folgende Füllungen:

a)	1	2	3	4
	- /	/ /	/ J	/
	Ex - al-		ta - ta	es
	Be - ne -		dic - ta	tu
Dig -	na - re	me lau -	da - re	te

	1	2	3	4
	/	- /	/ /	┘
	Pa - ra-	dy - si	por-	tae
Gau-	de Ma-	ri - a	vir-	go
Post	par - tum		vir-	go

Wir unterscheiden in jedem Abschnitt 3 Teile: Motus 1 enthält das Initium, Motus 2 das sogenannte Ison,²⁴ die Reperkussion auf dem Ton c (dieser Motus kann bei zu geringer Silbenzahl fortfallen), Motus 3 und 4 enthalten die Kadenz. Der letzte Teil ist der rhythmisch wichtigste, wie man schon aus dem Vorwiegen der rhythmischen Neumen an dieser Stelle entnehmen kann. Auf Grund verschiedener Schlußbildungen haben wir oben eine Trennung nach Gruppe a und b vorgenommen. a enthält im Text rhythmische Schlüsse dieser Art / . . , sogenannte Proparoxytona, b dagegen rhythmische Schlüsse dieser Art / . , sogenannte Paroxytona. In beiden Fällen liegt der Hauptakzent auf Motus 3, der im 1. Fall zwei Neumenzeichen mit 3 Noten, im 2. Fall ein Neumenzeichen mit 2 Noten enthält. Unter diesen Neumen finden wir jedesmal eine aufsteigende zweitönige Ligatur. Diese Ligatur bietet nun einen beachtlichen rhythmischen und — wie die spätere Überlieferung ausweist — auch melodischen Unterschied. Denn im ersten Fall (bei den Proparoxytona) müssen wir nach Hartkers Neumierung



Fall dagegen por - tae rhythmisieren

Diese Regel hat in den Antiphonen dieses Typus, die wir untersuchten, wirklich gesetzmäßige Geltung.²⁵ Vor diesen festliegenden Schlußklauseln bestehen gewisse rhythmische Freiheiten. So kann die Silbenzahl vor dem Hauptakzent zwischen 2 bis 5 wechseln. Bei nur zwei Silben fällt, wie wir schon sahen, Glied 2 aus. Es ist für die Struktur der Melodie sowieso unwichtig, da es als Ison den Ton c von Motus 3 zweimal vorausnimmt. Bei drei Silben fällt ebenfalls Glied 2 aus, und da es sich um eine auftaktige Bildung handelt, wird der Akut a dem Gravis G von Motus 1 vorausgeschickt. Bei vier Silben werden die Motus 1 und 2 gefüllt, bei 5 Silben ebenfalls, nur daß auch hier der Akut a als „Auftakt“ vorausgeschickt wird. Hierbei spielt es, wie man sieht, keine Rolle, ob die erste Silbe betont oder unbetont ist.

Besondere Beachtung verdient noch das Glied 4 dieses Abschnitts. Hier steht am Ende des ganzen Kolons in der Regel ein Franculus, sicher eine Neume, die der episemierten Virga in ihrer Länge entspricht, wenn sie

²⁴ Auch dieser Begriff stammt aus der byzantinischen Choraltheorie. Er bezeichnet dort eine der wichtigsten Intervallneumen: , die das Verharren auf einem Ton angibt. In den Litterae significativae von St. Gallen entspricht dem e oder  (= equaliter).

²⁵ Auf einen anderen Fall solcher gesetzmäßigen rhythmischen Unterschiede habe ich in meinem Aufsatz „Neue Wege . . .“ a. a. O. S. 135, Anm. 56 hingewiesen.

auch noch andere melodische Bedeutungen zu haben scheint.²⁶ In unsern 6 Beispielen fehlt der Franculus nur an einer Stelle in „Post partum virgo“. Ein Blick auf unsere Tabelle zeigt sofort, warum: Der zweite Abschnitt schickt einen auftaktigen Akutus d dem Motus 5 voraus, dieser nimmt der vorausgehenden Schlußnote des ersten Kolons ihren Longawert, ein deutliches Zeichen dafür, wie auch die Einzelabschnitte genauestens rhythmisch verkettet waren.

In Motus 5—8 (dem zweiten Abschnitt) finden wir folgende einfache Umspielung des Schlußtones d als Melodieformel:

c d / e c / d d / d

Der Schluß ist in unsern Beispielen fast immer dreisilbig:

/ / /
ge - ni - trix
mu - li - e - ri - bus
he - re - ses

Nur in der Ant. „Dignare me“ haben wir zweisilbigen Schluß: sacrata. Das wirkt sich in der rhythmischen Neumenschrift Hartkers sofort dadurch aus, daß an Stelle der e i n e n episemierten Virga z w e i treten, also Longadehnung der beiden letzten Silben. Abweichend von der allgemeinen Formel ist die Ant. „Post partum“ gebildet. Hier sind eigentlich zwei Silben zuviel, nachdem schon der Auftakt von Motus 5 in Anspruch genommen wurde. Es ist nun interessant, daß diese zwei Silben nicht als eigener Motus eingeschaltet werden, sondern unter genauer Wahrung des Zeitmaßes, die das Modell für diesen Abschnitt vorschreibt, auf Motus 7 und 8 verteilt werden. Dabei ergibt sich nun die unschöne Folge eines vierfachen d. Um das zu vermeiden, hat der Melode des 7. Jahrhunderts die Umgestaltung des 7. Motus in zwei Zierligaturen vorgenommen, so daß das Ganze in folgender Gestalt erscheint:



Vor dem Motus 7, der den wichtigsten Gerüstton²⁷ der Formel enthält, können wieder 2—5 Silben stehen. Bei nur zwei Silben fällt jedoch nicht, wie im ersten Abschnitt, ein Motus aus (man beachte, daß der Formel das Ison fehlt), sondern Motus 5 und 6 werden durch Pes und Flexa kontrahiert, sondern Motus 5 und 6 werden durch Pes und Flexa kontra-

hiert: cunc-tas. Bei drei Silben wird nur Motus 5 kontrahiert, während

²⁶ Über den Franculus oder die Virga strata siehe P. Wagner, Einf. II. S. 156 ff. und die vorzügliche neumenkundliche Studie von D. L. Carpentier, Revue Grég. 1927

²⁷ Den Begriff „Gerüstton“ für die akzentuierten Stellen der Melodiemodelle finde ich zuerst bei E. Jammers, Der gregorianische Rhythmus, Straßburg 1937, S. 24 ff.

Motus 6 mit Akut und einfacher Clivis erscheint, der noch als Zeichen der Kürze der Buchstabe c (celeriter) hinzugefügt ist. Bei vier Silben sind sämtliche Kontraktionsligaturen aufgelöst, nur die Zierligatur auf der letzten Silbe kann stehen, ist aber nicht unbedingt erforderlich, denn sehr oft finden wir statt ihrer auch die einfache Virga in der mittelalterlichen Überlieferung. Bei fünf Silben:



tritt einmal der sehr seltene Fall ein, daß auch eine Zierneume aufgeteilt wird.

Motus 8 ist diesmal stets mit Episem versehen, auch wenn der dritte Abschnitt mit Akut d auftaktig beginnt, ein Zeichen, daß hier keine rhythmische Verzahnung der Abschnitte gewollt war, sondern die Longa als echter Ruhepunkt zu werten ist, dem eine größere Atempause vor dem neuen Einsatz folgt.

Die Finalklausel des dritten Abschnitts (Motus 9—12) ist in der Regel zweisilbig und ist melodisch durch die doppelte (gedehnte) Flexa gekennzeichnet (a). Die selteneren Proparoxytona werden durch Dierese (Trennung) der ersten Flexa gebildet (b). Folgt im dritten Abschnitt ein Akut als Auftakt, so erscheint die zweite Flexa in Dierese. Ihre letzte Note gehört dann als Auftakt zum nächsten Abschnitt.

- a) $\overline{\pi} \overline{\pi}$
 An - ge - lo - rum
 Be - ne - dic - tus
 vir - tu - tem
- b) $\overline{/} - \overline{\pi}$
 Ge-ni-trix
- c) $\overline{\tau} \overline{/} -$
 glo - ri - o - sa cum
 in - te - ri - mi - sti in

Diesem Schluß gehen nach unseren Beispielen 2—6 Silben voraus, die den für die Melodiebildung so überaus wichtigen Quartennotus a—d und den noch wichtigeren motus interpositus h—c mit seinem unregelmäßigen²⁹ Semitonium auszufüllen haben. Das geschieht bei zwei Silben durch Kontraktion der beiden Motus:

a d h c
 De - i

²⁹ Stände die Antiphon auf der Finalis E, statt auf a, so müßte das h \sharp lauten. Daher die Transposition in die höhere Quarte.

Dabei hat Cod. Hartker die Bewegungsrichtung des zweiten Motus umgekehrt und schreibt: $\int \pi$ De - i eine Änderung, die auch sonst in dieser Handschrift häufig vorkommt, ohne daß sie allgemeine Geltung im Mittelalter besessen hätte²⁹ (Cod. Lucca z. B. aus dem 12. Jahrhundert hat die üblichen Peszeichen in dieser Antiphon). Bei drei Silben

a d h c
 $\int \int \int$
 et be - ne - dictus

wird auf der ersten Silbe der Kontraktionspes beibehalten, während auf dem zweiten Dierese eintritt. Bei vier Silben tritt (bei Betonung der zweiten) nicht etwa Dierese des ersten Pes ein, sondern auftaktiger Akut:

d a d h c
 $\int \int \int \int$
 da mi - hi vir-(tutem)

An diesem Beispiel zeigt sich deutlich, daß auch Motus 9 ursprünglich den Charakter eines (betonten) Gerüsttones besitzt. Erst bei fünf Silben wird Dierese der Flexa in Motus 9 notwendig:



Bei sechs Silben scheint eine gewisse Unsicherheit über die Verteilung der Silben zu herrschen. Ant. 1266 fügt das Ison als „Schaltmotus“ ein (durch das Zeichen st und den Buchstaben i — statim und inferius (?) —) besonders gekennzeichnet. Ant. 1267 dagegen (auftaktig) zerlegt die kurze Zeit des 10. Motus und kennzeichnet diesen Vorgang durch ein c beim Akut. Die Kadenzzeile des ganzen Melodiemodells (Motus 13—16) lautet ganz regelmäßig in den meisten Antiphonen:

13 14 15 16
 G F G a c a a
 \int \int \int \int \int \int \int
 cum An - ge - lis tri - um - phas
 fruc - tus ven-tris tu - i
 in u - ni - ver - so mun - do
 con - tra ho-stes tu - os

²⁹ Vgl. W. Lipphardt, Neue Wege . . . , S. 128.

Ein einziges Mal nur erscheinen auf dem Paroxytonon des Schlusses zwei Episeme. Es ist aber fast selbstverständlich, daß auch die Paroxytona der andern Antiphonen Longadehnung beanspruchen können. Am meisten fällt in den vier genannten Beispielen der stark akzentuierende Charakter dieses Schlusses auf. Jeweils die erste Note jedes Motus trägt einen Haupt- oder Nebenakzent.

Eine Bestätigung findet dieses regelmäßige Verhalten in den sieben-silbigen Zeilen, die nicht auftaktig anfangen. Hier begegnet uns derselbe Vorgang der Ersatzdehnung, den wir schon oben in der Antiphon „Assumpta est“ erwähnt:



Beide Sätzchen müßten wie in Cod. Lucca so auch in Cod. Hartker nach der gleichen Melodie gehen. Aber Hartker geht bei der zweiten Antiphon wieder eigene Wege. Er wandelt die Formel der ersten Antiphon in folgender Weise ab:



was wohl rhythmisch einwandfrei trotz Fehlens des erwarteten Episems nur so gedeutet werden kann:



Das Episem auf a wurde vom Schreiber nicht gesetzt, wahrscheinlich, weil es als selbstverständlich angesehen wurde.

Daß ähnliche Gesetze, wie sie hier für das Modell oc aufgezeigt wurden, auch für andere Antiphonenmodelle Gültigkeit besitzen, zeigen die drei Vertreter des Modells yc in der zweiten Nokturn. Es besitzt die gleiche Zahl der Abschnitte und die gleiche symmetrische Struktur.

Das erste Glied umspielt den Reperkussionston d in schwingendem Rhythmus:



Schon die ersten Silben zeigen ein klares Beispiel von Ersatzdehnung: Folgen nämlich auf die betonte Silbe des Anfangs zwei unbetonte Silben statt einer unbetonten, so wird die erste Silbe dadurch als Longa den beiden folgenden übergeordnet, daß man die beiden ersten Noten als Kontraktionspes zusammenfügt. Der rhythmische Unterschied des Pro-paroxytonon und Paroxytonon, wie er sich in obigem Beispiel wieder zeigt, ist uns schon aus dem Melodiemodell oc bekannt. Von besonderem Interesse ist dabei die rhythmische Bezeichnung der Paroxytonaschlüsse: In Motus 3/4 finden wir: — — tua, und — — eam, letzteres ebenso zweimal in Motus 7/8 suo, nostrum (siehe unten). Wir sahen bei der Bezeichnung des vorhergehenden Modells, daß in seltenen Fällen die Longadehnung der beiden Silben durch Episem auf beiden Silben gekennzeichnet würde, daß dies aber ebenso — wie meist in den Finalkadenzen — fehlen konnte. In den Binnenkadenzen aber kam es mehr darauf an, die Distinktionsgrenzen deutlich zu machen, dazu genügte auch ein Episem nur auf der letzten oder vorletzten Note. Der rhythmische Sinn blieb derselbe, denn dieses Episem auf der letzten Note perfizierte auch die vorausgehende Note zur Longa. Es ist kaum denkbar, daß hier, wie Jammers annimmt,³⁰ der Schreiber eine synkopische Fügung verlangt hat, weil der folgende Abschnitt Auftaktbedeutung gehabt hätte (letzteres trifft für unsere Beispiele in keinem Sinne zu): | ♪ ♫ ' ♪ | (nach Jammers).³¹ Die zweite Zeile lautet in den 3 Antiphonen:

5 6 7 8

De - - us vul - - tu su - o

om - - - ni - - um no - strum

et pul - chri - tu - - di - ne e - ius

Sie führt die Melodie in einer Fallzeile von d nach G ursprünglich wohl überall in der Folge: d h d a G G. Wenn nun im 6. Motus bei „vultu“ im Cod. Hartker ein Podatus c d erscheint, so ist das nur als Auszierung zu werten. Dagegen muß der Cephalicus d h im 5. Motus auf „omnium“ auch ohne rhythmisches Sonderzeichen unbedingt als Longa betrachtet werden.

³⁰ Der gregorianische Rhythmus.

³¹ Vgl. auch die Übertragung der Antiphon „Nativitas tua“ bei Jammers, wo die gleichen Schlüsse jedesmal verschieden übertragen werden, je nach Vorhandensein oder Nichtvorhandensein der Episeme.

Im dritten Beispiel stehen an Stelle der Einzelsilbe oder der zwei Silben vier Silben. Das erfordert die Erweiterung des 5. Motus zu einem Doppel-motus.

Die dritte Zeile beginnt in Motus 9/10 mit dem Ison c. Die beiden ersten Beispiele bringen diesen Ton fünfmal hintereinander, so daß man sich an psalmodische Rezitation erinnert fühlt:

9 10 11 12

De - us in me - di - o e - ius
 ha - - bi - ta - ti - o est in te
 In - - - ten - de pro - spe - re pro -

Der Rhythmus der beiden ersten Antiphonen verläuft hier fast äqualistisch mit kleinen bezeichnenden Unterbrechungen. Das strenge Gesetz des Skandierens scheint auf das Ison keine Anwendung zu finden. In der dritten Antiphon jedoch schrumpft das Ison auf drei Silben zusammen, so daß die Gefahr besteht, daß die beiden Motus nicht mehr vollwertig ausgefüllt werden; da zeigt sich nun in dem Epistem über der unbetonten Silbe „In-“, welch großen Wert man auf die Unversehrtheit und rhythmische Konstanz der Formel legte.

Die Kadenz der dritten Zeile $11/12$ entspricht genau der Kadenz in oc an gleicher Stelle, nur daß hier an die Stelle der ersten Ligatur meist Dierese tritt, da die Schlüsse unserer Antiphonen meist Proparoxytona sind, auch „est in te“ und „(medi)o eius“, wo die beiden letzten Silben in Übereinstimmung mit grammatischen Regeln des Lateinischen enklitisch benutzt werden.

Die Schlußzeile:

13 14 15 16

non sanc - ta pro - cce - de
 com - mo - de et reg - na
 ve - ni - et reg - na
 bi - tur - ni - trix - na

bildet nach dem Gesagten für das Verständnis keinerlei Schwierigkeiten.

Man wird sich fragen, warum hier auf die haargenaue rhythmische Deutung solch einfacher Melodietypen ein so großer Wert gelegt wird. Der

Grund ist folgender: Nur in dieser einfachen Umgebung läßt sich der Wert der rhythmischen Zeichen in der st. gallischen Neumenschrift mit Sicherheit ermitteln. Wir werden in einem zweiten Abschnitt zeigen, wie die hier gewonnenen rhythmischen Werte auch in die reicheren Antiphonen der Laudes und der Vespere des gleichen Festes eingesetzt werden können. Welch große praktische Bedeutung sie aber außerdem haben können, das sieht man erst, wenn man vor der Aufgabe steht, unsere beiden Melodiemodelle mit Übersetzungen der Antiphonen in andere Sprachen, etwa ins Deutsche, zu versehen.

Wenn solche Übertragungen seit dem 16. Jahrhundert bis heute meist so wenig befriedigen, so nur deshalb, weil sie nicht gründlich genug die rhythmische Struktur des Melodiemodells wiedergeben.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

JOHANN VIERDANCK UND SEIN „GEISTLICHES KONZERT“
VON HANS ERDMANN

In nächster Zeit legt der Bärenreiter-Verlag als Teildruck eines bisher leider undruckten Heftes der „Landschaftsdenkmale der Musik in Mecklenburg-Vorpommern“ zwei der fünf für dieses Heft vorgesehenen „Geistlichen Konzerte“ von Johann Vierdanck in praktischer Ausgabe vor. Erstmals haben Neuausgaben vor fast zwei Jahrzehnten, die zum Teil in den von Hans Engel herausgegebenen „Denkmälern der Musik in Pommern“ erschienen, die Aufmerksamkeit einer breiteren Öffentlichkeit auf diesen bedeutenden Stralsunder Organisten des 17. Jahrhunderts gelenkt.

Wie so viele hervorragende Männer der evangelischen Kantorei entstammte Vierdanck, auf den Joh. Mattheson noch ein Jahrhundert später in der „Grundlage einer Ehrenpforte“ (1740) nachdrücklich verwies, sehr wahrscheinlich Mitteldeutschland. Über sein Leben geben die Quellen nur spärlich Auskunft. Engel¹ vermutet, daß Vierdanck um das Jahr 1612 im Sächsischen geboren wurde. Dem entspricht zeitlich in gewisser Weise eine Angabe Heinrich Schützens in seinem Dienstschriften vom 14. Juli 1628², in dem er Vorschläge über die weitere Ausbildung des „großen Capellknaben Johans Virdank“ machte, so daß man auf einen etwa Sechzehnjährigen schließen könnte. Sollte jedoch, wie auf Grund der Aktenkenntnis E. H. Müller meint³, Johann Vierdanck identisch sein mit jenem „Johannes“, von dem Heinrich Schütz am 23. September 1616 an den Reichspfennigmeister Christoph von Loß auf Schleinitz bezüglich seiner Kapellknaben schrieb⁴: „Johannes ist ein feiner sittsamer mensch, hat in der Composition gar einen guten und fundamental anfang gemacht, daß wohl heut oder morgen von ihm etwas zu hoffen ist“, dann müßte sein Geburtsjahr um einiges vorverlegt werden. Ein solches Urteil könnte selbst bei einer offensichtlich großen Begabung frühestens über einen Acht- bis Zehnjährigen gefällt werden, der nicht nur in den Anfangsgründen der Musiktheorie, sondern auch als aktiver Kapellknabe Gehöriges zu leisten vermochte⁵. Erhärtet wird diese Annahme durch ein späteres, undatiertes Schreiben Schützens⁶, das in seinem Urteil dem des erwähnten Briefes an Chr. v. Loß entspricht. Hier heißt es: „Wilhelm Günthers

¹ Vorwort zu J. Vierdanck: Spielmusik. Bärenreiter-Ausgabe 426. Kassel.

² E. H. Müller: Heinrich Schütz. Gesammelte Briefe und Schriften, Regensburg (1922) S. 93.

³ A. a. O. S. 320.

⁴ E. H. Müller: a. a. O. S. 40.

⁵ Schütz spricht unmittelbar vor den „Johannes“ betreffenden Ausführungen von dessen erkranktem Kameraden Caspar (Kittel), den er „Gott lob . . . am nächsten Sonntag wieder gebrauchen“ könne.

⁶ E. H. Müller: a. a. O. S. 89: „Wilhelm Günthers Knabe hatt Vnter allen Capelknaben zu der Music ein fürtrefflich ingenium, Vnd ist Vnser Gnedigster H nach möglichkeit Vnterthenigst zu disponieren, das Ihre Churf. Durchl, berürten Knaben, durch Friedrich Lebzeltern, oder jemand anders, dem keys. Zinckenbläser Johann Samson recommendiren Vndt auf ein bahr Jahr alda Vorlegen lassen, werden Ihr Churf. Durchl einen Musicanten an ihme erziehen, welcher alleine mehr, als Unterschiedene ander, zu schätzen sein wirdt.“

Knabe, hatt Vnter allen Capellknaben zu der Music ein fürtrefflich ingenium . . . werden Ihre Churf. Durchl einen Musicanten an ihme erziehen, welcher alleine mehr, als Vnterschiedene ander, zu schätzen sein wirdt“. Mit „Wilhelm Günthers Knabe“ kann kaum jemand anders gemeint sein als Johann Vierdanck; dafür sprechen folgende Gründe: Vierdancks Aufenthalt bei Wilhelm Günther ist sowohl durch die Akten des Sächsischen Staatsarchivs⁷ wie durch Schützens Schreiben vom 14. Juli 1628⁸ verbürgt. Dieses letztgenannte Schriftstück, das Vierdanck namentlich nennt, ist hingegen eine — stellenweise wörtliche — Wiederholung des obigen undatierten Schreibens, so daß die darin angeführte Charakterisierung sich mit größter Wahrscheinlichkeit nur auf Joh. Vierdanck beziehen kann.

Nach all dem ist anzunehmen, daß Johann Vierdanck bereits um das Jahr 1616 in die sächsische Hofkapelle aufgenommen worden ist, sein Geburtsjahr müßte somit „um 1608“ liegen. Als ihm 1628 der Geheime Kammerdiener Friedrich Lebzelter auf Schützens Befürwortung die Lehrstelle bei Giovanni Sansoni, dem berühmten Fagott- und Cornettvirtuosen der Wiener Hofkapelle, vermittelte, wird Johannes Vierdanck als etwa Zwanzigjähriger in einem Alter gestanden haben, worin man sich schlechthin zum Studieren anschickt. Nach dem Stimmwechsel dürfte er bereits in Dresden weitgehend als Instrumentalist herangezogen worden sein⁹. Über Vierdancks Wiener Zeit ist nichts bekannt, auch seine Aufenthalte in Kopenhagen und Lübeck, die er im Vorwort zu seinem „Ander Theil . . . Capricci, Canzoni. Rostock 1641“ erwähnt, sind bisher noch in Dunkel gehüllt. Über seine Güstrower Tätigkeit berichtet Cl. Meyer¹⁰, daß er durch Herzog Johann II. im Jahre 1631 in die G ü s t r o w e r H o f k a p e l l e eingestellt worden ist. Johannis 1632 schied er bereits wieder aus. Daß Vierdanck in Güstrow auch als Organist tätig gewesen wäre, wie Engel meint, ist unwahrscheinlich. Eine Untersuchung der Güstrower Organistenakten in Güstrow und Schwerin lieferte jedenfalls keine Anhaltspunkte, auch Meyer erwähnt davon nichts. Ebenso wenig lassen sich Beweise für Engels Mitteilung finden, Vierdanck habe in Güstrow als Violinist fungiert. Wenn Sansoni in Wien der Lehrer war, dürfte wahrscheinlicher sein, daß Vierdanck vornehmlich als Bläser gewirkt hat. Seit 1641 weisen ihn seine Veröffentlichungen als Organisten der St. Marienkirche in S t r a l s u n d aus, wohin er jedoch schon einige Zeit früher berufen sein wird. Akten der Marienkirche sind nicht mehr vorhanden, so daß auch sein Stralsunder Wirken im einzelnen nicht näher bekannt ist. Nach Hans Engel ist Vierdanck am 1. April 1646 in Stralsund begraben worden.

⁷ Verzeichnis derer Knaben, welche . . . Instrumentisten bey unterhalten . . . Hanß Vierdanck, bey Wilhelm Günthern. (Sächs. Staatsarchiv. Acten, Loc. 8687. Vgl. H. Engel a. a. O.)

⁸ E. H. Müller a. a. O. S. 93. „Das der Chur S. H. HaussMarschall den großen Capellknaben Johans Virdank, welcher sich bishero bey Wilhelm Günthern aufheft durch ein vntterthenigst recommendationsschreiben bey unserm Gnedigsten herrn vorbitten wolle, das bey Ihrer Churf. Durchl er einen gnedigsten befehl an Friedrich Lebzeltern erhalten und mitbringen möge, damit er sein studium bey dem kays. Coretisten Sansone fortsetzen könne.“

⁹ Der Begriff „Instrumentistenknabe“ tritt wiederholt in Schützens Verzeichnissen auf. (E. H. Müller: a. a. O. S. 86 f.)

¹⁰ Geschichte der Güstrower Hofkapelle (Jahrbücher des Vereins für mecklenburgische Geschichte und Altertumskunde, 1919. S. 22).

Johann Vierdanck zeigt sich in seinem Schaffen eng den allgemeinen geistigen Grundlagen der Zeit verbunden. In den Vorworten zu den beiden Quellen, denen die Konzerte entnommen sind — „Erster Theil Geistlicher Concerten“, Rostock 1642, „Geistliche Concerten mit 3. 4. 6. 7. vnd 9. Stimmen“, Rostock 1643 — kommt jene Seite in der Musikanschauung des Barock zum Ausdruck, die ihre Wurzel in dem religiösen Grunderlebnis der Zeit hat. Ist doch dem Barockmenschen das „Vorhandensein einer transsubjektiven, übermenschlichen Macht“ ein in der Tiefe wirkender Lebensfaktor. „Dem Gebiet des Seelisch-Menschlichen steht gegenüber ein Bereich des Geistig-Göttlichen, objektiv daseiend und absolut geltend“.¹¹ Aus diesem Lebensgefühl motiviert Johann Vierdanck, wie so viele Komponisten der Zeit, die Herausgabe seiner Konzerte durch Hinweise auf Bibelworte, in denen die gottverbundene Aufgabe der Musik gezeigt wird, und folgert weiter: „Wie nun solche Music vrsprünglich von Gott dem HERN herkommt, so muß dieselbige vornehmlich Gott darmit zu ehren und zu loben wiederumb angewendet werden“. In protestantischem Sinne ist schlechthin von der „Music als Gabe des Allerhöchsten“ und nicht von der Kirchenmusik im engeren Sinne die Rede, wenn Vierdanck auch den „leichtfertigen, schandpösshaften, ärgerlichen und Buhlenliedern“ als Teufelswerk absagt. Luthers Auffassung der Musik als einer edlen Gabe Gottes hat im protestantischen Norddeutschland auch im Barock tiefgreifende Wirkungen gehabt; sie hat wie sonst nirgends die Grenzen zwischen geistlicher und weltlicher Musik aufgehoben und im Zusammenhang damit Kantorei und Hofkapelle als in höherem Sinne verwandte Institutionen erscheinen lassen. Ein Wechsel zwischen beiden Plätzen vollzog sich ohne Bruch und ungewollt. Vierdancks Leben und Wirken ist dafür wie das vieler hervorragender Musikergestalten des Barock beispielhaft¹².

Mit den „Geistlichen Concerten“ führte Johann Vierdanck eine Musizierform weiter, die seit dem Jahrhundertbeginn und vor allem seit Schützens „Symphoniae sacrae“ (I 1629) und den „Kleinen geistlichen Concerten“ (1636/39) schnell in Haus und Kirche des protestantischen Deutschlands Fuß gefaßt hatte. Die innere und äußere Anlage der Konzerte verrät, daß ihr Schöpfer zwar weitgehend dem Vorbilde seines Lehrers Heinrich Schütz verpflichtet ist, aber eine kernhaft-gesunde Gediegenheit ihrer musikalischen Gestalt beweist andererseits auch die eigenständig künstlerische Art Johann Vierdancks; sie rechtfertigt Schützens Urteil über ihn, mögen ihm auch Weite und Tiefe der Diktion seines Lehrmeisters fehlen. Der aus elementarer Wortdeklamation abgeleitete rhythmisch-dynamische Schwung der Konzerte, ihr ursprüngliches Auskosten klar und herb gegeneinander gestellter harmonischer Flächen, die planvolle Auswertung neuer barocker Stilelemente monodischer Prägung, die der italienischen Manier abgelauachten Reize des Aus-der-Pause-heraus-Musizierens, jene formklare Gliederung, die gerne der Barform folgt: alles das erhebt die Konzerte zum Kunstwerk und kennzeichnet ihren Schöpfer als Meister einer unartistischen, von edler Volkstümlichkeit getragenen Musik.

¹¹ W. Fleming: Deutsche Kultur im Zeitalter des Barock. (Handbuch für Kulturgeschichte; Lfg. 45. Heft 1. S. 7 f.)

¹² Wie der Herausgeber andernorts zeigen konnte, klangen die lutherischen Leitideen von der propädeutischen Wirkung der Musik in den Ländern des Ostseeraumes über das Barock hinaus noch stark im 19. Jahrhundert nach. (Vgl. Hans Erdmann: Schulmusik in Mecklenburg-Schwerin, Rostock 1940. S. 46 f.)

DER TITEL UND DAS TITELBILD

von Johann Heinrich Buttstedts Schrift „Ut, mi, sol, re, fa, la—tota Musica et Harmonia aeterna oder Neueröffnetes altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices“ (1717)¹

VON WALTER BLANKENBURG

Obwohl der Originaldruck von Buttstedts musiktheoretischem Werk keinen Zweifel über den richtigen Wortlaut des Titels läßt, findet man ihn gewöhnlich folgendermaßen zitiert: „Ut, re, mi, fa, sol, la — tota musica . . .“ usw., so beispielsweise in H. Riemanns Musiklexikon bis zur letzten Auflage 1929, ferner in H. J. Mosers „Geschichte der deutschen Musik“ II, 1 (1923) S. 240 und sogar in der Dissertation über Buttstedt von E. Ziller (Halle 1933). Lediglich in dem Versteigerungskatalog der Musikbibliothek Wolfheim (1. Teil S. 86) ist mir bisher eine richtige Wiedergabe des Titels begegnet (in den ersten Auflagen von H. J. Mosers Musiklexikon fehlt Buttstedt ganz, die angekündigte dritte Auflage liegt mir bis zur Stunde noch nicht vor).

Der Grund für die hartnäckige falsche Zitierung von Buttstedts Schrift ist nicht schwer zu erraten: Der Sinn eines nicht der Reihe der Solmisationssilben nach folgenden Wortlauts wurde nicht verstanden und daher eine solche Ordnung der Durtonleiter gemäß hergestellt. Aber gerade auf die Folge „ut, mi, sol, re, fa, la“ kam es Buttstedt bei seinem Eintreten für die Solmisation (bekanntlich als Kampfansage gegen Matthesons „Neueröffnetes Orchester“ von 1713) an; denn selbstverständlich sieht er zu seiner Zeit nicht mehr das Hexachord, sondern als ein völlig im Generalbaßzeitalter verwurzelter Musiktheoretiker Dur- und Moll-Dreiklang als das Fundament der Musik an. Das nämlich besagt die Anordnung der Solmisationssilben „ut, mi, sol“ (Durdreiklang) und „re, fa, la“ (Molldreiklang), was selbstverständlich aus dem Inhalt der Schrift obendrein hinreichend hervorgeht. Buttstedt sagt aber nicht nur, daß Dur- und Moll-Dreiklang gleichsam A und O der Musiktheorie und der Musik selbst seien, vielmehr geht bereits aus der Formulierung des Titels hervor, daß es sich hier um ein im theologischen Sinne „ewiges“ Fundament der Musik handelt. Unüberhörbar ist dabei der Anklang an einen älteren Satz der barocken Musiktheorie. In Johann Crügers „*Quaestiones musicae practicae*“ (1650) steht beispielsweise zu lesen: „*Mi et fa est tota musica*“, was nichts weiter besagen will, als daß vom rechten Gebrauch der Solmisationssilben bei b-durum und b-molle (h und b) alle Musikübung abhängt. Wer diese „Mutation“ beherrscht, beherrscht die Musik. Handelt es sich hier daher nur um eine Regel des musikalischen Satzes, so hat bei Buttstedt der Begriff „tota musica“ entsprechend dem der „harmonia“ universalen Klang und theologisches Gewicht. Dur- und Moll-Dreiklang, auf denen der Generalbaß ruht, sind keine menschlichen Erfindungen, sondern — nach Ansicht der gesamten Musiktheorie jenes Zeitalters — auf Grund ihrer mathematischen Verhältnisse in den Gesetzen der göttlichen Schöpfung und das heißt in Gottes Wesen und Willen begründet und darum selbst etwas Göttliches und also „wahres und ewiges Fundament der Musik“. Mit dieser Blickrichtung steht Buttstedt völlig im Bann von Andreas Werckmeisters Schrifttum, auf das er ausdrücklich und häufig Bezug nimmt.

Jedoch ist mit dieser Behandlung der Grundlage der Musik im Sinne einer

¹ Verf. besitzt einen Film von Buttstedts Titelbild und vermittelt gern Abzüge zum Unkostenpreis. Anschrift: Schlüchtern, Hessen.

natürlichen göttlichen Offenbarung noch nicht alles gesagt. Dur- und Moll-Dreiklang erschienen in ihrem göttlichen Ursprung zugleich als Abbild und Spiegel der Trinität Gottes; das bedeutet, daß in dem vom frühen 17. Jahrhundert ab ständig gebrauchten Begriff der „Trias harmonica perfecta“ natürliche und biblische Theologie ineinanderklingen, der Dreiklang bekommt über seine Göttlichkeit hinaus Gleichnischarakter. Bis zu Johann Lippius (1585—1612) hat sich dieser bisher zurückverfolgen lassen. Es entspricht somit nur dem allgemeinen Symbolverständnis des Dreiklangs, daß der Unterschied von Dur- und Moll-Dreiklang von Buttstedt nicht nur von deren ästhetisch-psychologischem Affektgehalt her erfaßt wird (Dur als majestätisch-prächtig, Moll als sanft und demütig), wie es seit dem 16. Jahrhundert üblich ist, sondern darüber hinaus als Gleichnis für die göttliche und menschliche Natur Christi (vgl. S. 170 bei Buttstedt!).

Von daher erklärt sich das Titelbild der Schrift, in dessen Mitte sich ein von einem Strahlenkranz umgebener sechseckiger Stern befindet, der aus zwei gleichseitigen Dreiecken, das eine mit der Spitze nach oben, das andere umgekehrt, zusammengesetzt ist. Die Bedeutung liegt auf der Hand: Das aufrechte Dreieck meint den Dur-Dreiklang (ut, mi, sol) und damit die göttliche Person Christi, das umgekehrte mit der Spitze nach unten den Moll-Dreiklang als die — den Intervallen nach — Umkehrung des Dur-Dreiklangs (re, fa, la) und die menschliche Person Christi. Die drei Flammenpunkte in dem durch die beiden, teilweise sich deckenden Dreiecke entstandenen Sechseck in der Mitte des Sterns meinen den Heiligen Geist, der Gott Vater und Gott Sohn in eins ist. Der Stern ist zunächst umgeben von einem Kreis von 12 Engeln (12 als eine die Vollkommenheit versinnbildlichende Zahl) und darüber hinaus von vier weiteren Engeln, die die vier Weltenden symbolisieren. Die unteren beiden Engel halten ein Spruchband mit Hiob Kap. 38 Vers 7 als Aufschrift: „Wo warst du, als ich die Erde gründete, da mich die Morgensterne miteinander lobten und jauchzten alle Kinder Gottes?“, ein Schriftwort, das die Musiktheoretiker des Barock besonders gern anführen, weil es ihnen ein biblischer Beleg für die Universalität des Gotteslobs sowohl im Makrokosmos ist, in der Schöpfung (die Morgensterne!) und zwar auf Grund ihrer gottgesetzten Ordnung, gleichsam ihres unbewußten Soseins, als auch im Mikrokosmos, bei den glaubenden Kindern Gottes.

Die Betrachtung von Dur- und Moll-Dreiklang im Rahmen einer natürlichen Theologie in gleichzeitiger Verbindung mit christlicher Symbolik, wie sie Buttstedt vornimmt, ist auch sonst ein Kernstück der Musiktheorie des Generalbaßzeitalters (wobei hier nicht der Frage nachgegangen werden soll, wie weit es sich dabei um spezifisch protestantisch-deutsches Gedankengut handelt bzw. wie weit aber auch der Jesuitismus hier eingewirkt hat, wie weit ferner die beginnende Aufklärung mitbestimmend ist; einem Teil der Fragen bin ich in meinem Aufsatz „Bach und die Aufklärung“ in der vor kurzem erschienenen Bach-Gedenkschrift 1950 der Internationalen Bach-Gesellschaft nachgegangen). Niemand aber hat wohl die Dreiklangssymbolik so ausdrücklich auf die erste und zweite Person der Trinität bezogen wie Buttstedt. Diese Feststellung erscheint deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil es sich dabei ja keinesfalls um bloße Theorie und Spekulation handelt; vielmehr haben wir es hier mit dem bisher m. W. einzigen nachweisbaren theoretischen Beleg für ein Zentralstück symbolischer Formensprache B a c h s zu tun. Daß Bach den Pachelbelschüler und Lehrer Johann Gottfried Walthers Buttstedt, der an der Pre-

digerkirche in Erfurt wirkte, in seiner geistigen Welt kennen gelernt hat, darf als sicher angenommen werden. Jedenfalls haben wir in Bachs Werk einen eklatanten Niederschlag solcher Symbolauffassung, wie sie Buttstedt aus der Gesamtanschauung der barocken Musiktheorie heraus betreibt. Der beste Beweis dafür ist das Credo der h-moll-Messe. Während dort in dem Satz „Et incarnatus est“ die fünf Vokalstimmen mit einem gebrochenen h-moll-Akkord in der Abwärtsführung einsetzen und das ganze Stück dadurch sowie durch abgewandelte weitere Einsätze ähnlicher Art charakterisiert ist, ruht der Auferstehungschor „Et resurrexit“ auf einem nach oben geführten, gebrochenen Dur-Akkord des Basso continuo. Die Sinnbildlichkeit ist unübersehbar: Die Menschwerdung Gottes und die Auferstehung Christi, d. h. der Erweis seiner Göttlichkeit werden praktisch-musikalisch genau so dargestellt, wie es in dem Titelbild von Buttstedts Schrift geschieht.

ADOLF KARL KUNTZEN UND SEINE LIEDER „ZUM UNSCHULDIGEN ZEITVERTREIB“

VON JOHANN HENNINGS

Unter den Musikern, die sich um die Entwicklung des einstimmigen begleiteten Liedes im 18. Jahrhundert ein Verdienst erworben haben, darf auch Adolf Karl Kuntzen, Lübecks Organist an der Ratskirche St. Marien von 1757 bis 1781, ehrenvoll genannt werden.

Die Kuntzen stammen aus Leisnig in Sachsen. Der älteste Vorfahre, den wir kennen, ist Daniel, der, um 1605 geboren, nach dem Studium auf der Leipziger Universität Prediger an der Stadtkirche seiner Vaterstadt wurde und an ihr bis zu seinem Tode um 1655 amtierte. Durch den 30jährigen Krieg und seine Folgen völlig verarmt, konnte er seinem damals fünfjährigen Sohn Johann Christian nichts hinterlassen, so daß dieser den Beruf eines Tuchmachers ergreifen mußte. In Leisnig wurde ihm am 31. August 1696 sein Sohn Johann Paul¹ geboren, der, 1733 als Organist an die Marienkirche in Lübeck berufen, am 20. März 1757 starb. Sein Nachfolger wurde sein am 20. September 1720 in Wittenberg geborener Sohn Adolf Karl, der sich durch die sorgsame Pflege seiner starken musikalischen Begabung zu einem Wunderkinde entwickelte, so daß er bereits 1727 in Deutschland, 1728 und 1729 auch in Holland und England konzertierte. Am 28. Oktober 1749 wurde er von dem regierenden Herzog Christian Ludwig in die Stellung als Konzertmeister der herzoglichen Kapelle in Schwerin berufen. Drei Jahre später, am 15. Mai 1752, wurde er zum Kapellmeister ernannt. Die Stellung bekleidete er durch sein eigenes Verschulden, vor allem durch die Schroffheit seines Wesens, nicht minder durch sein selbstbewußtes und unliebenswürdiges Verhalten gegenüber manchen Mitgliedern des Hofstaates, nur bis zum 26. April 1753. Von 1754 bis 1757 hielt er sich in London auf, um dann die Nachfolge seines Vaters im Juli 1757 anzutreten. Bis zu seinem Tode war Adolf Karl Kuntzen der gute musikalische Hausgeist Lübecks als tüchtiger Musiker und fleißiger und anregender Gestalter des Musiklebens, das ihm viel verdankte. Anfang Juli 1781 starb er, am 11. Juli

¹ In seiner Biographie in Matthesons „Ehrenforte“ wird der 30. August als Geburtstag genannt. Das ist ein Irrtum. Das Taufbuch der Stadtkirche in Leisnig gibt den 31. August als Geburtstag an.

wurde er in der Gruft, in der auch Tunder und Buxtehude ihre letzte Ruhestätte gefunden hatten, beigesetzt.

Adolf Karl Kuntzen war, wie so manche Musiker in der Zeit des Barock, ein Vielschreiber, nicht durch Neigung, sondern durch die Zeit, in die er hineingeboren war. Sowohl Franz Tunder als auch Dietrich Buxtehude brachten nur eigene Werke in ihren Kirchenkonzerten, den Abendmusiken, zu Gehör, und dasselbe taten auch ihre Nachfolger im Organistenamte von St. Marien. Das forderte von allen ein hohes Maß von künstlerischer Arbeit, das nach der Einrichtung auch der weltlichen „stehenden“ Konzerte seit 1733 immer größer und bedeutsamer geworden war. Johann Paul Kuntzen, ihr Urheber, hat nur ein einziges Mal, am 9. April 1754, gewagt, die Besucher des Konzertes mit einem fremden Werke von dem Hamburger Telemann bekannt zu machen. Wie zur Entschuldigung für diesen Einbruch in die geheiligte Tradition fügte er der Ankündigung des Ungewöhnlichen die Worte hinzu: „Der Dichter hat in diesem Stücke für den Tonsetzer und dieser für jenen gearbeitet. Man darf also an der Schönheit des Stückes nicht zweifeln, da Musik und Poesie von einem Verfasser sind.“ Endgültig brach mit dem 16. Februar 1759 erst Adolf Karl Kuntzen mit der Überlieferung, so daß in der Folge regelmäßiger auch Werke nicht-lübeckischer Musiker zu Gehör gebracht wurden. Länger dauerte es, bis auch für die Abendmusiken in der Marienkirche der Geist einer neuen Zeit siegte, denn erst 1789 wurde auch das Werk eines ortsfremden Musikers, Johann Heinrich Rolles Oratorium „Der Tod Abels“, in diesen vornehmsten und bedeutendsten Konzerten Lübecks aufgeführt. Wer könnte es einem Johann Paul Kuntzen zum Vorwurf machen, daß er in der ewigen Unrast seiner künstlerischen Tätigkeit nicht zur Besinnung, zur Selbstkritik seines Schaffens gelangen konnte? Und dieselbe Entwicklung machte auch sein Sohn in der ersten Hälfte seines Lebens und noch darüber hinaus durch. Was alles lag auf seinen Schultern in der Zeit, da er als Konzertmeister und später als Kapellmeister am herzoglichen Hofe in Schwerin tätig war! Resigniert spricht er einmal in der Verteidigungsschrift bei seinem erbitterten Streit mit Kapellmeistern der Residenz aus, daß er nicht nur Komponist, sondern auch Accompagnist, Cembalist, Vocalist, Organist, ja bisweilen sogar Poet und Copist gewesen sei. Von Adolf Karls Abendmusiken wissen wir, daß er Jahr für Jahr ein neues Werk zu schaffen hatte. In einer Eingabe an Lübecks Senat vom Dezember 1764 legte er dar, daß der Dichter für die Passionsdichtung vier bis fünf Monate brauche, er selbst mit der Komposition für die Abendmusik vier Wochen vor Johannis beginne und sie in der Regel Mitte Dezember beende. So kann es nicht überraschen, daß in seinen Werken neben wertvolleren Gedanken auch minderwertige stehen. Das prägt sich in allen seinen uns erhaltenen Werken aus, Werken, die sich nur für eine Auf-führung erhielten und dann den Tod schneller Vergessenheit erlitten. So sind sie uns Nachfolgenden nur Bekenntnisse ihrer Zeit geblieben, und unser Interesse gilt ihnen lediglich als geschichtlichen Zeugen einer kommenden Entwicklungsepoche der Musik.

Das gilt auch für das Werk Kuntzens, das seinen Namen am weitesten in die Lande hinausgetragen hat, seine „Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib“, von denen das erste Heft im Jahre 1748 in Hamburg erschien, die erste Fortsetzung 1754 in Lübeck, die zweite 1756 in London.

Die Schaffung dieser Lieder lag im Zuge der Zeit. Im 18. Jahrhundert hatte das deutsche volkstümliche Lied einen mächtigen Aufschwung genommen,

nachdem die Entwicklung im 17. Jahrhundert durch Albert, Krieger und andere sich in der Folge wegen der überragenden Bedeutung, die die Oper gewonnen hatte, nicht hatte auswirken können. Ihr erlag das Lied mehr und mehr, bis im 18. Jahrhundert Männer wie Erlebach, Bachoven, Sperontes, Gräfe und Görner sich in ein verschüttetes Gebiet wagten. Ihnen schloß sich Adolf Karl Kuntzen 1748 mit 30 Liedern an, deren Titel darauf hinweist, daß der Komponist frühere Werke dieses Titels gekannt haben wird, so die 1743 von einem Unbekannten herausgegebene Sammlung „Musicalischer Zeitvertreib“, deren erste Fortsetzung 1746 erschien, Unbekannt werden ihm auch nicht Erlebachs 1697 erschienene „50 Moralisch- und Politische Arien nebst zugehörigen Rittornellen a II Violini“ geblieben sein, ebenso die 1704 von demselben Autor herausgegebenen „Zwölf kurzgefaßten geistlichen Arien, accompagniret à doi Violini“. Erlebach bringt 1710 in der Fortsetzung dieser Arien auch die Begleitung von „Diversi Stromenti“. Auch in Valentin Rathgebers Tafelconfect (1733 und 1737) findet sich die Begleitung von Instrumenten, so daß Kuntzen an schon Geübtes in seinen Liedern anknüpfte. Man könnte auch daran denken, daß der Komponist bei seinem Aufenthalt in London im Jahre 1729 auch gesellige englische Lieder mit Instrumentalbegleitung kennengelernt hatte, die er ebenfalls in seinen Liedern verwandte, denn in England waren Violine und Flauto traverso als Begleitinstrumente für den Gesang sehr beliebt.

Über die Entstehung und das Ziel seiner ersten Sammlung vom Jahre 1748 schreibt Kuntzen in seinem Vorbericht vom März:

„Ich gestehe, daß die wenigsten dieser Lieder in der Absicht verfertigt worden sind, daß sie im Kupferstiche und im Druck erscheinen sollten. Ja, ich würde nicht aufrichtig genug handeln, wenn ich vorgäbe, daß ich mir bey derselben Verfertigung besondere Mühe geben, und allen möglichen Fleiß anwenden können, nein, ich bekenne vielmehr, daß die meisten, ohne besondere Anstrengung der Kräfte, nur bey Gelegenheit und in Gesellschaft anderer, ja öfter drey, vier auf einmal in weniger Zeit als einer Stunde verfertigt worden sind . . . Je weniger ich bey dieser meiner Lieder-Arbeit geschwitzet habe, desto weniger werden auch diejenigen gähnen, die sie entweder hören, oder singen und spielen. Ich bin kein Freund vom Zwange, und habe mich also hie und da, mit Vorsatze, von einigen alten musikalischen Kunst-Gesetzen entfernt, deren zureichender Grund bisher vergeblich von mir gesucht worden ist. Ich habe frey gedacht, den Charakter und die Leidenschaften nach Vermögen auszudrücken mich bemühet, und bin überhaupt dem neuesten Geschmack mehr, als allen anderen gefolget.“

Die Texte zu den 30 Liedern der Sammlung stammen von Hagedorn (3), Gellert (1), Schlegel (2), unbekanntem Dichtern und Kuntzen selbst, der 12 Lieder aus der eigenen Werkstatt beigesteuert hat.

Auf die Musik Kuntzens hat wohl keiner der Vorgänger mehr Einfluß gewonnen als Johann Valentin Görner, Hamburgs Musikdirektor am Dom. Seine Oden und Lieder gab er in drei Teilen heraus, von denen der erste 1742, der zweite 1744 erschien. Kuntzen wird den talentvollen Musiker übrigens auch persönlich gekannt haben und nicht nur aus seinen Oden und Liedern. Sein Einfluß auf den Lübecker Komponisten war nicht unbedeutend, nicht nur in der Formung der Melodien, sondern auch durch die Mitwirkung des Chors. Die Einführung der Begleitstimmen verdankte Kuntzen, wie wir wohl als sicher annehmen können, dem schon genannten, 1746 in Frankfurt-Leipzig erschienenen „Musicalischen Zeitvertreib“. Gleich waren sich Görner und

Kuntzen darin, daß sie Kinder der Zeit waren und bleiben. Neue Wege vermochten beide dem Liede nicht zu weisen. Und trotzdem erzielte die Görnersche Sammlung einen Erfolg, den wir uns heute kaum mehr voll erklären können. „Wir leben in einer Zeit“, so schrieb Görner in der Vorrede seiner Sammlung vom Jahre 1742, „da die Lieder bey uns eben so stark zur Mode geworden sind, als bey anderen Völkern.“ Das Lied spielte in der Familie und bei Geselligkeitsveranstaltungen eine große Rolle, und daß die Nachfrage nach singbaren Melodien groß war, ist durchaus verständlich.

Ob die Kuntzenschen Lieder „Zum unschuldigen Zeitvertreib“ eine gleich große Verbreitung fanden, wissen wir nicht, dürfen es aber annehmen, denn in dem Vorbericht schreibt er von der ersten Fortsetzung der Lieder, die er übrigens schon bald nach dem Erscheinen des ersten Heftes versprochen hatte: „Hoffentlich sind die Lieder nicht schlechter geraten, als die ersten, welche beynahe durchgängig eines höhern Beyfalls gewürdigt werden, als ich es kaum verlangen können, wie solches der tägliche Gebrauch selbiger, der sich, an manchen Orten, bis zur Gemeinwerdung erstreckt hat, bisher sattsam erwiesen.“

Eine besondere Pflanzstätte für die Pflege der Lieder wurde der herzogliche Hof in Schwerin, wohl schon gleich nach ihrem Erscheinen. Die erste Fortsetzung der Sammlung, die wieder 30 Oden umfaßte, widmete Kuntzen der Erbprinzessin Louise Friederika und den beiden Prinzessinnen Ulrika Sophia und Amalia, die in besonderem Maße auf den Komponisten eingewirkt hatten, neue Lieder bald folgen zu lassen.

Eine Änderung gegenüber dem Muster vom Jahre 1748 vorzunehmen, hat Kuntzen nicht für erforderlich gehalten, wenn auch nicht in solchem Maße, wie es in dem Vorbericht heißt, „daß gar nichts neues, fremdes, oder unerwartetes anzutreffen sein sollte.“ Das gilt sicherlich auch für die Komposition der einzelnen Lieder, wenn er ausspricht, daß „sein Gebrauch bekannter maßen nicht bey seinen Setzen sey, lange zu zaudern, die Feder nachsinnend zu zerbeißen, Melodien ängstlich schwitzend zu suchen, reizende Stellen und ausgesuchte Sätze andern braven Setzkünstlern vorsätzlich zu rauben, das gestohlene übereinander zu hängen, und mir, wegen übelerlernter Grundsätze zweifelhaft, und endlich dennoch unrecht schreibend, hinter die Ohren zu kratzen. Nein, ich betrachte in der Kürze das herrschende des Affects, den Schwung der Gedanken, das rührende jedes Ausdrucks, das Bemerkenswürdigste eines jeden Wortes, aldann schreite ich zur Arbeit, und

... folge deiner holden Spur

Mehr als der Kunst, o reizende Natur.

Die Einrichtung ist wieder, wie die vorige zum Singen, General Baß, Spielen auf dem Clavier und der Violine, und Blasen auf der Flaute Traverse gemacht und der neueste Geschmack ist abermahl derjenige gewesen, dem ich ohne Zwang und Bedenken gefolget bin, weil er mich bey der Wahl meiner ersten Lieder nicht um den Beyfall zärtlicher Ohren gebracht hat.“

In eigenen Dichtungen bleibt sich Kuntzen im allgemeinen gleich in den leicht, oft allzu leicht aus der Feder geflossenen Texten, die auf eine hervorragendere dichterische Begabung nicht schließen lassen. Sie behandeln die Tugend, die Jugendlust, die Gleichgültigkeit, die kleine Jungfer, die Verliebte usw. mit jener Zugabe von hausbackenen Nützlichkeitsbeweisen, die der Zeit entsprachen. Eine größere Rolle spielt in den Dichtungen die noch immer nicht ausgestorbene Schäferpoesie, wenn auch nicht mehr in der Betonung, wie sie in der älteren Zeit üblich war.

Über die Verfasser der Dichtungen schweigt sich Kuntzen aus. Er sagt nur, daß einige bekannt sind, einige nicht, einige ganz neu, einige schon gedruckt, einige von fremden, einige eigene Poesie. In dem Verzeichnis der 30 Lieder weisen 11 die Heraushebung durch einen Stern auf. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß es sich bei ihnen um fremde Dichter handelt, während die verbleibenden 19 wohl meist Kuntzen zum Verfasser haben. Von den 11 Liedern ist kein Autor nachzuweisen. Die Verpflichtung, auch dem Dichter seinen gewichtigen Anteil an der Gestaltung des Liedes durch Nennung seines Namens zu wahren, erkannte man in dieser Zeit noch nicht allgemein an.

Neu in ihrer Art sind in dieser ersten Fortsetzung der Lieder diejenigen, die man heute als Couplets bezeichnen würde; Lieder, die mit dem alten Begriff, dem wir namentlich in der Zeit Couperins begegnen, nichts zu tun haben. Es handelt sich in ihnen vielmehr um Dichtungen, die auf die am Schluß jeder der zahlreichen Strophen stetig wiederholte Pointe zugeschnitten sind und dadurch die Spannung bis zum letzten Worte erhalten. Man darf annehmen, daß gerade diese Lieder es waren, die zu den beliebtesten in der Sammlung gehörten. Es handelt sich im ganzen um fünf Lieder dieser Gattung, von denen Kuntzen drei, als „Zugabe einiger Wahrheiten, auf begehren beygefüget“ in den Anhang verweist. Sicher nachzuweisen ist für diese Lieder — und das gilt auch für die ganze Sammlung — nur ein einziger Dichter, Nicolas Dietrich Giseke (1724 bis 1765). Kuntzen hat das Lied des Dichters der „Sammlung vermischter Schriften“ entnommen, aus der auch Lambo, Müthel, Kirnberger und Philipp Emanuel Bach Texte entnommen haben. Nur drei Strophen seien wiedergegeben:

Ihr Freunde, zankt nicht mit den Thoren,
 Sie haben einen Eid geschworen;
 Den halten sie: und bleiben dumm:
 Sie werden euren Spott ermüden;
 Und bleiben doch mit sich zufrieden.
 Das ist ihr privilegium.
 Ein jeder Mensch hat seine Freude,
 Und denkt wohl, daß man ihn beneide;
 Der Thor denkts auch: denn er ist dumm:
 Wollt ihr ihm seine Freude nehmen?
 Sollt er sich seiner Weise schämen?
 Er hat sein Privilegium.
 Vergebens bleicht man einen Mohren;
 Vergebens straft man einen Thoren:
 Der Mohr bleibt schwarz, der Thor bleibt dumm.
 Das Bessern ist nicht meine Sache;
 Ich laß sie Narren seyn und lache:
 Das ist mein Privilegium.

In der Komposition schließt sich Kuntzen eng an die Lieder des ersten Teiles der Sammlung an. Ausdrücklich bemerkt er in dem Vorbericht, daß die Melodien sowie die Texte „mehrentheils von einer höhern Wahl als der seinigen abgehangen haben“. Er hat sie also Gönnern seiner Tonkunst vorgelegt und die Auswahl ihnen überlassen. Nur in kleinen Einzelheiten weisen die Lieder, allerdings nur wenig in Erscheinung tretende, Neuerungen auf, so, wenn das Klavier als Begleitinstrument auch ein kurzes Zwischenspiel wagt oder wenn die Singstimme zur besonderen Heraushebung einer Textphrase einmal mit einem Rezitativ überrascht, oder wenn der Komponist sogar die Menuettform, und mit viel natürlicher Anmut, wählt. Nur einen Vorwurf muß auch diese

Sammlung der Lieder, und das gilt auch für die dritte, hinnehmen, den der schweren Sangbarkeit. Es ist wohl nicht daran zu zweifeln — wenigstens trifft das für Lübeck zu —, daß die Hausmusik im 18. Jahrhundert weitaus mehr gepflegt wurde als heute, wo durch die reiche Konzerttätigkeit und das Radio vieles langsam, aber doch unaufhaltsam zerstört wurde, was einst den besonderen Reichtum des kulturellen Lebens bildete. Aber Zweifel muß man doch daran hegen, daß die gesanglichen Fähigkeiten der Menschen um die Zeit von 1748 an auf solcher Höhe standen, um die Schwierigkeiten der meist verschnörkelten Gesangsstimme, auch in rhythmischer Beziehung, meistern zu können. Daran konnte auch die Mithilfe durch das begleitende Klavier, durch Violine und Querflöte nicht viel ändern. Was den Liedern fehlte, war der echte, einfache Volkston, wie er vornehmlich erst von Johann Abraham Peter Schulz in seinen Liedern geschaffen wurde, Liedern, die zum Teil noch heute im Volke lebendig sind. Das gilt auch für die zweite Fortsetzung der Lieder, die 1756 in London erschien, wo Adolf Karl Kuntzen damals längere Zeit weilte. Diese letzten dreißig Lieder waren dem regierenden Herzog zu Mecklenburg, Ludwig, gewidmet, dem Fürsten, der ihm während der Zeit seiner Tätigkeit stets „Beschützer wider Misgunst und Feinde“ gewesen war. Der Herzog war es gewesen, auf dessen „Befehlen und Anmahnen“ die zweite Fortsetzung herrührte. Kuntzen selbst zweifelt daran, daß „an dem Werke oder an der Wahl der Lieder was wichtiges und wirkliches auszusetzen gefunden werde; vielmehr lebe er der guten Hoffnung, diesmal mit seinen Liedern durchgängig mehr Beyfall zu gewinnen, als er vorher nie habe erwarten können, indem er sie nicht nur in vielen Stücken leichter, gefälliger, aufgeräumter, weniger fremd und in einem gewöhnlicheren Styl gesetzt, sondern auch bey der Wahl derselben mehr auf Moral, Scherz und Freude, als auf Liebe und Zärtlichkeit gesehen habe.“

Von den dreißig Liedern sind Dichter die heute ganz unbekanntes Fr. C. Freiherr von Creutz, Professor J. G. Faber, G. Schrenkendorf, „von dem die meisten moralischen und aufgeräumten Lieder sind“, Gellert (1) und Kuntzen selbst (6). Die übrigen Verfasser nennt er nicht, kennt sie zum Teil auch nicht. In der Musik schließt er sich eng an die vorausgegangenen Hefte an, auch in der kleinen Kammermusik, wie er die Begleitung von Klavier, Violine und Flauto traverso nennt. Im übrigen weist er besonders darauf hin, daß verschiedene der neuen Lieder in munteren Gesellschaften auch vom Chor angestimmt werden können. Das betrifft vor allem die coupletartigen Gesänge, deren Zahl er auf 14 erhöht. Sparsamer ist Kuntzen in den Auszierungen der Melodie geworden, in reicherm Maße finden sich kleine Zwischenspiele des Klaviers und die Verwendung von Violine und Flöte auch als selbständigen Begleitinstrumenten.

Im allgemeinen darf man sagen, daß Adolf Karl Kuntzens Lieder im dritten und letzten Heft gegenüber den vorigen einen Fortschritt zur Einfachheit bedeuten. Das läßt es bedauern, daß der Komponist von der Fortsetzung der Oden abgesehen hat. Er war sich selbst noch nicht einig darüber, wenn auch die geringe Zahl der Vorherbestellenden ihm keinen Anreiz zu einer Fortsetzung geben konnte. Er spricht aber aus, daß, wenn sein Freund Balthasar Münter sein Wort halte, ihm eine Sammlung ganz neuer Oden zu übermachen, er „noch einmal in den sauren Apfel beißen wolle“, um eine dritte und letzte Fortsetzung zu bieten, um so mehr, da er während seines Aufenthaltes in England von Musiksachverständigen viel Beifall mit Werken aus seiner Feder

gefunden habe. Daß er dazu nicht gekommen ist, kann nur bedauert werden, denn es kann nicht bezweifelt werden, daß Kuntzen in seinem Ringen nach größerer Einfachheit der Melodien jene Linie gefunden hätte, die ihm wohl vorschwebte.

Über die Verbreitung der Lieder sind wir nicht unterrichtet, doch darf man wohl annehmen, daß sie viel gesungen wurden, nicht nur in Lübeck, sondern auch anderswo, auch am herzoglichen Hofe zu Schwerin, dessen Herr Kuntzen stets seine besondere Gunst erwiesen hatte. Unter den Subskribenten der zweiten Fortsetzung stand er mit 16 Exemplaren an der Spitze der Vorbesteller.

Die Werke Karl Adolf Kuntzens, und das gilt für alle, auch seine instrumentalen Schöpfungen und seine Abendmusiken, wurden schnell vergessen, schon mit dem Jahre 1781, dem Todesjahr des Künstlers. Es ging ihm nicht anders als seinen Vorgängern im Organistenamte an St. Marien, Tunder, Buxtehude und Schiefferdecker, deren Namen mit ihrem Tode auch Schall und Rauch wurden. Adolf Karl Kuntzen war zweifellos ein tüchtiger Musiker und vielseitiger Künstler, aber es wurde ihm in seiner Schweriner und Lübecker Tätigkeit nicht die Zeit gegönnt, langsam ausreifen zu lassen, was ihm an Ideen zuströmte. Diese Tragik seines Lebens hat er selbst als Kind seiner Zeit wohl nicht empfunden, aber wir Nachlebenden spüren, was diesem hochbegabten Musiker an Bestem genommen wurde.

Kuntzen fand übrigens einen Nachfolger in dem Eutiner Kantor und Kapellmeister am fürstbischöflichen Hofe Johann Heinrich Hesse (1733—1778), dem Vorgänger von Franz Anton v. Weber, der seinen Dienst am 9. April 1779 antrat. 1757 erschienen von Hesse in Lübeck seine „Lieder zum unschuldigen Vergnügen“, die aber durchaus mittelmäßig sind. 1774 kamen „Gellerts geistliche Oden und Lieder“ in zwei Teilen heraus, 1777 30 neue „Moralische Oden und Lieder“ in Eutin, die auch nicht auf einem höheren Niveau stehen.

DOKUMENTE ZUR MUSIKPFLEGE IN SCHWEIDNITZ (SCHLESIEN) UM 1700 VON FRITZ HAMANN

Im Bach-Jahrbuch 1934 veröffentlichte Fritz Feldmann im Aufsatz „Chr. Gottlob Wecker“ (S. 89—100) drei bisher unbekannt gebliebene eigenhändige Schreiben Bachs, die sich im Besitze der evangelischen Friedenskirche zu Schweidnitz befanden. Im Archiv derselben Kirche lagen noch einige interessante Dokumente aus der älteren Zeit, die im folgenden auszugsweise zur allgemeinen Kenntnis gebracht werden sollen. Sie erhärten die Tatsache, daß Schlesien auch um 1700 eine rege Eigenproduktion aufzuweisen hatte, die den Anschluß an die damalige moderne Kunst nicht versäumte. Sie sind um so wertvoller, als von ca. 1650 bis 1740 der evangelische Kultus im größeren Teil von Schlesien verboten war.

Zunächst seien zwei Briefe des Breslauer Organisten Tobias Z e u t s c h n e r erwähnt. Dieser Musiker (1615 bis 1675) entstammte dem Kreis um Apelles von Löwenstern und war ab 1655 Organist der Breslauer Maria-Magdalenen-Kirche. Seine Werke fanden weite Verbreitung. Nachgewiesenermaßen waren sie z. B. vorhanden in Glauchau und Halle (Serauky, Musikgeschichte der Stadt Halle, S. 342 und 333), in Lüneburg (Terry, J. S. Bach. Deutsche Aus-

gabe 1929, S. 346), in den sächsischen Städten Leipzig und Schwarzenberg (Vollhardt, Geschichte der Kantoren und Organisten in den Städten Sachsens). Zeutschner unterhielt freundschaftliche Beziehungen zum Schweidnitzer Obervorsteher des Kirchenkollegiums Gottfried Ortlob von Otterau, wie aus dem Brief vom 16. 10. 1654 hervorgeht. Laut dessen hatte sich Zeutschner vorgenommen, „... auf etzliche Tage recreationis causa zu Ihnen hinauf auf eine gutte musicam zu kommen.“ Wichtiger ist das Schreiben vom 26. 9. 1654, in dem es u. a. heißt: „Schließlich berichte ich meinem geehrten Herrn, daß ich Voritzo willens bin ein tractätlein nach art H. Heinrich Alberts ... zu geben.“ Zeutschner wurde auch gebeten, im Verein mit dem Schweidnitzer Organisten der Pfarrkirche, Bernard, den Orgelneubau des Orgelbauers Klose (Brieg) zu prüfen (1669).

Allgemein bekannt aus jener Zeit sind die Klagen darüber, daß Kantor und Organist einer Stadt „miteinander über den Fuß gespannt sind“, wie Mattheson sich einmal ausdrückt. Ein erfreuliches Gegenbeispiel bieten Kantor Balthasar W i n k l e r und Organist Siegismund W a g n e r. Diese beiden Musiker offerieren und dedizieren 1701 dem Kirchenkollegium der Schweidnitzer Friedenskirche einen nicht näher beschriebenen Jahrgang Kirchengesänge als ein Denkmal ihrer Dienste und schreiben dazu: „Nachdem wir bishero mit unsern Diensten an der Christlichen Kirchen-Music jeder Zeit dahin getrachtet haben, wie wir die Ehre Gottes und die Erweckung der Andacht ... möchten befördern helfen. Zu dem Ende auch von unterschiedenen Orten berühmter Evangelischer Musicorum und Componisten schöner Arbeit mit nicht geringen Kosten verschrieben und mit vielfältiger Mühe abgeschrieben ... Als haben wir ... zu berichten nicht unterlassen wollen, daß wir in dem abgewichenen Jahre etwas von unsrer eignen Arbeit haben aufführen können.“ Aufschlußreich über die schlesischen Musikverhältnisse um 1700 ist das Schreiben des Kantors Samuel T i l g n e r. Tilgner (1683—1774), Kantor und Schulkollege in Jauer (Schlesien), hatte einen Jahrgang „Geistreiche Andachten über die Sonn- und Festtags Evangelii“ des Schweidnitzer Pastors und damals sehr berühmten geistlichen Poeten Benjamin Schmolk († 1737)¹ in Musik gesetzt, diesen Jahrgang in seiner Gemeinde „nicht ohne applause gantz durch musiciret“ und überreicht nun das Werk der Kirche zu Schweidnitz, in der Hoffnung, daß es „geneigt und gefällig angenommen werde“. Aus seinem langen Widmungsschreiben seien folgende musikgeschichtlich bedeutsame Stellen mitgeteilt. Tilgner schreibt: „Es fehlet in der Welt jetzund nicht an Viel- und mancherley Musicalien. Auf die Verfertigung derselben möchte man jenen ausPruch Von dem Violinbücherschreiber appliciren und sagen: Es ist des Componirens kein Ende. Gleichwie man aber jenes prüfet und das Beste behält, also machet man auch hierinnen gern einen Selectum, und erwehlet sich jeder was seines ort am bräuchlichsten, am liebsten und angenehmsten zu sein scheint. Wir Hören unserer annoch lebenden Seelen Hirten durch sie selbst Verfertigte geistliche Lieder Von Heiliger Städte mit nicht geringem Vergnügen beten oder lesen. Und es ist ohnstreitig, daß auf gleiche art Andacht und Erbauung durch derselben Figuralisches Musiciren unter währendem Gottesdienste öfters nachdrückl. gestärket und befestigt werde. Die meisten Capellen und berühmtesten Kirchen Hören Von ihren eignen lehrern Verfertigten Andachten, und Von ihren der Music Vorstehenden Musicis aufge-

¹ Auch im neuen „Evangelischen Kirchengesangbuch“ ist Schmolk mit einigen Liedern noch vertreten.

setzte Compositiones wo nicht weit lieber als andere, wenigstens doch nicht ohne besonderen Vorzug an. Ja, es sind in unserem Schlesien an gewissen örtern wohl ehender solche Zeiten gewesen, da man nur allein eigenverfertigte musicalien produciret; worüber ich mich vorjetzo nicht eben auf etwas Speciales beziehen, sondern nur noch meine unvorgreiflichen gedanken also dazu setzen wil, daß ich davor halte, daß eben dergleichen bey Vorfallender Bequemlichkeit und gelegenheit zu thun, die größte Schuldigkeit eines Cantoris oder Musices directoris erfordern.

Meines ortes Zwar Habe ich im hoc passu . . . in Verfloßnen Zeiten schon rühmlische Vorgänger gehabet . . .“

Über die Beschaffenheit seines Werkes äußert sich Tilgner so:

„Die stücke an sich selbst sind nicht eben nach denen Opern, nach welche art bißweilen in Kirchen ärgerlich scheineth, eingerichtet, sondern mit Absicht auf alte Gott wohlgefällige andacht verfertigt, so daß sie ohne Bedenken und Anstoß in öffentl. Gemeinen können musiciret werden . . . Mit denen Instrumenten und Singstimmen habe ich bißweilen gewechselt, weil auch hierinnen eine unverwerfliche Variation delectiren kan. Allzustark Habe ich sie nach der Beklagenswürdigen Schwäche meiner Instrumental-Adjuvanten nicht einrichten dürfen, sie sind daher desto leichter zu produciren. Ob nicht entweder Anti-Musicî oder Neidische Gemüther etwas daran zu tadeln finden solten, davor kan ich nicht stehen, weil alles in der Welt diesen fatis unterworfen . . .“
So weit die Sprache der Dokumente. Auch sie zeugen von der Wahrheit des alten Sprichworts: „Silesia cantat!“

DER WELTKONGRESS DER MUSIKBIBLIOTHEKEN IN FLORENZ (27. BIS 30. OKTOBER 1949) VON WOLFGANG SCHMIEDER

In der Zeit vom 27. bis 30. Oktober 1949 fand auf Einladung der das erste Jahrhundert ihres Bestehens feiernden Accademia Luigi Cherubini in Florenz ein Weltkongreß der Musikbibliotheken statt, dem insofern eine besondere Bedeutung zukommt, als er der erste Kongreß dieser Art überhaupt war und als ihm nach dem Wunsch der Teilnehmer künftig in jedem Jahr eine weitere Zusammenkunft jeweils in einem anderen Land folgen soll. Der von Italien, Frankreich, Deutschland, der Schweiz und Amerika besonders gut besuchte Kongreß befaßte sich mit folgenden vier Themen, die in Referaten und anschließenden Diskussionen ausführlich behandelt wurden: 1. Internationale Zusammenarbeit zum Zweck der Ergänzung bzw. Neuausgabe von Eitners Quellenlexikon, 2. Schaffung einer zentralen Sammelstelle für Mikrofilme von besonders wertvollen handschriftlichen oder gedruckten Musikalien, 3. Katalogisierung der „Musica practica“ in den Bibliotheken, 4. Schutz der Kostbarkeiten und ihre Nutzbarmachung.

Bei der Besprechung des ersten Themas (Eitner, Quellenlexikon) wurde mit Recht auf die Bestrebungen der Société Internationale de Musicologie hingewiesen, die bereits eine Kommission für die Vorarbeiten zu einem neuen Quellenlexikon ernannt hat. In einer Resolution empfahl daher der Kongreß die Schaffung einer Zentralkommission bei der Société Internationale de Musicologie zur Lösung der technischen und wissenschaftlichen Fragen. Außerdem

wurde als notwendig erkannt, daß sich im Einvernehmen mit den Regierungen einzelner Länder daselbst nationale Arbeitskommissionen bilden sollten, die in gemeinsamer Arbeit mit der internationalen Zentralkommission die Neuschöpfung eines Quellenlexikons in der Art des Eitnerschen bewerkstelligen würden.

Die Behandlung des zweiten Themas (Mikrofilm-Sammelstelle für Kostbarkeiten) löste eine längere Debatte aus über den Begriff „Unica“, über das, was als kostbar anzusehen ist, und über die Frage, wie weit der Kreis des auf Mikrofilm Aufzunehmenden gezogen werden soll. Es wurde — ebenfalls in einer Resolution — angeregt, daß jede Nation eine Mikrofilm-Sammelstelle bilden solle, die die gesamten Musikhandschriften und -Drucke bis zum 18. Jahrhundert erfassen müßte, und daß die UNESCO aus diesen nationalen Sammlungen Kopien von denjenigen Stücken käuflich erwirbt und an einem besonders sicheren Ort der Erde aufbewahrt, die vor möglichen Katastrophen besonders geschützt zu werden verdienen. Auch an einen Tausch von gleichwertigen Filmkopien zwischen den einzelnen Ländern ist in dieser Resolution gedacht. Daß der Gedanke, die gesamten in deutschen Bibliotheken liegenden Musikhandschriften und Musikdrucke bis zum 18. Jahrhundert zu photographieren, ein Wunschtraum ist, dem praktische Bedeutung zur Zeit nicht zukommt, sei hier nur am Rande vermerkt. Das Prinzip der Vollständigkeit würde sich hier — wie in so vielen bibliothekarischen Gebieten — wieder einmal als besonders unglücklich und unfruchtbar erweisen.

Zum Thema „Katalogisierung der Musica practica in den Bibliotheken“ wurden verschiedene ausführliche Referate von Musikbibliothekaren Frankreichs, Italiens, der Schweiz und Deutschlands verlesen, die, bis auf das deutsche, das sich mehr den allenthalben auftretenden Problemen der Katalogisierung von Musikalien zuwendete, die in den einzelnen Ländern geübte Katalogisierungspraxis entwickelten. In der Debatte wurde die deutsche These, daß nach Lage der Dinge und nach der historischen Entwicklung der Katalogisierungsmethoden in den einzelnen Ländern — es herrscht auch bei der sehr viel einfacheren alphabetischen Katalogisierung von Büchern keine Übereinstimmung — eine einheitliche internationale Regelung nicht zu erwarten sei, auch von nichtdeutscher Seite lebhaft unterstützt.

Das letzte Thema des Kongresses (Schutz der Kostbarkeiten und ihre Zugänglichkeit) konnte kürzer behandelt werden, da die bereits erörterte Mikrophotographie von Kostbarkeiten ja auch einen Schutz vor der Vernichtung bedeutet und da die Frage der Sicherung mit der Kenntnis zukünftiger Zerstörungsmittel aufs engste verknüpft, d. h. also praktisch unlösbar ist.

Eine an Kostbarkeiten einzigartige Ausstellung von mittelalterlichen Musikhandschriften, wertvollen Drucken und Autographen im Palazzo Davanzati, eine Festaufführung von Cherubinis „Stabat mater“ in c-moll unter Leitung des Präsidenten des Kongresses Professor Adriano Lualdi und ein gemeinsames Essen in Fiesole belebten die Kongreßtage in schönster Weise und halfen die in den Kongreßsitzungen angespannten Verbindungen von Land zu Land und Mensch zu Mensch noch enger knüpfen.

Der überaus freundlichen Aufnahme der deutschen Delegation, die während der Kongreßtage Gast der Accademia Luigi Cherubini gewesen ist, und der besonderen Ehrung, die der deutschen Musikwissenschaft dadurch widerfuhr, daß Herrn Prof. Friedrich Blume die Leitung der Schlußsitzung übertragen wurde, sei auch an dieser Stelle dankbar gedacht.

BESPRECHUNGEN

Rudolf Malsch, Geschichte der deutschen Musik. Ihre Formen, ihr Stil und ihre Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. (3. Aufl.). Berlin: de Gruyter 1949. VIII, 413 S. 8^o.

Unter den bisherigen Darstellungen der deutschen Musikgeschichte hat sich das vorliegende Buch von vornherein ganz bewußt in den Dienst musikerzieherischer Aufgaben gestellt. Man versteht, wenn beim Erscheinen der ersten Auflage (1926) die grundsätzliche Frage aufgeworfen werden konnte, ob es „einer gegenwartsgerichteten Musikerziehung“ überhaupt möglich sei, „einen musikgeschichtlichen Unterricht so vorwiegend auf die deutsche Musik zu stellen“ (S. Günther in seiner Besprechung, Zeitschr. f. Musikwiss., 10, 1928, S. 433). Gleichwohl, das Buch hat sich, so wie es war, in der Unterrichtspraxis und darüber hinaus bei allen, die es ansprechen wollte, anerkanntermaßen so bewährt, daß der Verf. mit der neuen Auflage keinerlei Veranlassung hatte, das ursprüngliche Ziel seiner Arbeit zu verschieben. Somit ist im feststehenden Rahmen einer Darstellung der deutschen Musik in ihrer Entwicklung lediglich „das äußere Blickfeld erweitert worden, und die Verflechtungen und gegenseitigen Befruchtungen der Nationalkünste sind deutlicher herausgearbeitet worden zur Erkenntnis der Tatsache, daß die deutsche Musik wie jede Nationalmusik zwar eine eigentümliche Sprache redet, daß aber die Kunstgebilde der Welt geschenkte Offenbarungen des großen allgemeinen und ewigen Geistes sind, der Nationen und Völker zu einer geistigen und menschlichen Gemeinschaft vereint“ (Vorwort S. VI). Es wird demgemäß an keiner Stelle mit den für diese Tatsache aufschlußreichen Ausblicken auf die außer-

deutsche Musik gespart. Dem Kapitel „Neue Musik“ fehlt z. B. nicht ein Hinweis auf die Jazzmusik in ihrem Ursprungsland. Die im Titel versprochene Begründung des Gegenstandes aus deutschem Kultur- und Geistesleben gibt über das rein Musikgeschichtliche hinaus viele Anregungen, für die gerade der Musikerzieher, der das Buch dem Unterricht zugrunde legen will, dankbar sein wird. Auch hier ist die neue Auflage durchaus mit der Zeit gegangen, wofür man etwa den Hinweis auf Th. Manns „Dr. Faustus“ und seine Bedeutung für das Problem „Neue Musik“ vergleichen möge (S. 381). Wertvolle geschichtliche Durchblicke beleben die Darstellung, etwa die Verbindung vom Schuldrama des 17. Jahrhunderts über die Schulooper zum „Lehrstück“ der jüngsten Zeit (S. 100) oder von der Mehrchörigkeit der Renaissance und des Barock zu den Wechselchören im letzten Akt von Wagners „Parsifal“. Man wird von einem solchen Buche Ergebnisse eigener Forschung kaum erwarten wollen und dürfen, wichtig aber bleibt die Feststellung, daß der Verf. sich seinem Stoff und der stark pädagogisch unterbauten Aufgabe seiner Darstellung im großen und ganzen bis in alle Einzelheiten hinein verantwortlich gefühlt hat. Gerade dadurch hebt sich sein Buch von manchen anderen ähnlicher Zielsetzung vorteilhaft ab. Auf Schritt und Tritt bewährt sich eine glückliche Gabe des Verfassers, mit wenigen, aber klaren Worten bei der gebotenen Beschränkung auf das Notwendigste möglichst viel zu sagen, bei aller Gemeinverständlichkeit nicht zu verflachen, insbesondere die bewußt aufgesuchte Methode einzuhalten, „jede wichtige Form-, Stil- und Inhaltserörterung an ein kennzeichnendes anschauliches Beispiel“ anzuknüpfen (Vorwort S. V). Die, was besonders

gesagt sein will, bibliographisch durchaus zuverlässigen Literaturhinweise durften in einem solchen Buch einen gewissen Rahmen nicht überschreiten, die Nachweise von Neuausgaben der Werke mußten sich möglichst an das praktisch allgemein Zugängliche halten. Wenn zu diesem erfreulich gut durchgearbeiteten Anmerkungsapparat nun doch noch einige ergänzende Vorschläge und zur Darstellung selbst einige kritische Anmerkungen gemacht werden, so mögen sie einer weiteren Vervollkommnung des Buches mit seiner nächsten Auflage dienen. Viele Namen und Werke konnten bei der Fülle des Stoffes leider nur kurz registriert werden. So behält die Anmerkung über das neuere und neueste Opernschaffen S. 391 nur vorläufigen Wert. Vielleicht ließe sich noch später zu den Ausführungen über das ältere geistliche Volkslied das Weihnachtslied der Aachener Schöffen („Sylwillekomen heirre kerst“) einschalten, zu den Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts (S. 46) das des Arnt von Aich, zum katholischen Kirchenlied (S. 96) der notwendige Hinweis auf Fr. v. Spee. Auch vermißt man unter den näher behandelten oder auch nur genannten Komponisten ungern Adam von Fulda sowie im Bereich der Frühromantik Prinz Louis Ferdinand. Nicht an Beethovens Bagatellen, sondern an Tomaschek und Wozzischek knüpfen Schuberts lyrische Klavierstücke an (S. 278). Irreführend ist die Einreihung der Schubertschen „Wandererphantasie“ in seine angeblichen „Phantasien für Klavier“ (S. 279). Der Vorklang in Liszts Lied „Ich möchte hingehen“ (S. 325¹) ist nur ein Fall unter anderen in der Vorgeschichte der Einleitungstakte des „Tristan“ (E. Istel, Wagners Tristanakkorde eine „Reminiscenz“, Die Musik 7, 1908, S. 328 ff.). An Ergänzungen zu den Literatur-

nachweisen wäre etwa vorzuschlagen: S. 17¹ die Ausgabe des „Ordo virtutum“ von der Abtei St. Hildegard, Eibingen 1927, S. 22³ J. Müller-Blattau, Die deutschen Geißlerlieder, Ztschr. f. Musikwiss. 17, 1935, S. 6 ff., S. 152¹ A. Einstein, Zur deutschen Literatur für Viola da Gamba im 16. und 17. Jahrhundert, 1905, S. 252 A. W. Thayer, L. v. Beethovens Leben, 1—5, 1866—1908, W. Nagel, Beethoven und seine Klaviersonaten, 1. 2, 1903—05, S. 301¹ H. Kille, A. Lortzing, 1938, S. 350¹ W. Niemann, Brahms, 1920, P. Mies, J. Brahms, 1930. Schließlich noch einige Versehen: S. 135² und 140¹ muß es heißen Kretzschmar, S. 140¹ L. Schieder, S. 218¹ A. Scherich, S. 275¹ P. Greff. Willi Kahl

Hans Mersmann, Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit. Verlag Julius Steeger. Bayreuth 1949. 60 Seiten.

Nach langen Jahren des Schweigens meldet sich das deutsche Schrifttum über modernes Musikschaffen wieder eindringlich zu Worte. Zu den ersten bemerkenswerten Arbeiten auf diesem Gebiet (Strobel, Wörner, Adorno) gehört auch eine Schrift des verdienstvollen Vorkämpfers der neuen Musik aus den Jahren zwischen den beiden Weltkriegen. Es handelt sich hierbei um eine Zusammenfassung von neun Aufsätzen, die Hans Mersmann während der letzten Jahre in verschiedenen deutschen Zeitschriften veröffentlichte. Wer die früheren einschlägigen Arbeiten des Verfassers (seine „Tonsprache der modernen Musik“, „Die moderne Musik seit der Romantik“ u. a. m.) kennt, wird in der vorliegenden Publikation manche bekannten Thesen und Deutungen wiederfinden, die sich auch heute noch, aus größerem zeitlichem Abstand gesehen, im wesentlichen als stichhaltig und tragbar erweisen. Ihre Formulierung erfolgt jetzt aus einer

geklärten Schau der Probleme in konzentrierter und allgemeinverständlicher Weise und erfüllt damit in hohem Maße die besondere Bestimmung dieser kleinen Schrift, Verständnis für die noch immer umstrittene Materie zu erwecken, vor allem aufklärend für einen jugendlichen Hörernachwuchs zu wirken.

„Das Erbe der neuen Musik“, der Eröffnungsartikel, überprüft die ehemals gesicherten Werte aus der Perspektive der Nachkriegsjahre. Sprache, Formen und Inhalte werden von neuem einer wägenden Beurteilung unterzogen. Der Verfasser beschränkt sich dabei ganz auf die Musik bis 1933. Diese Begrenzung des Fragenkreises möchte man bedauern, schließt sie doch die sehr wesentlichen Entwicklungszüge der letzten Jahre fast ganz aus. Zweifellos sehen wir heute, von einer neu erreichten Ebene aus, gerade auch die Zeit vor 1933 unter neuen Gesichtspunkten einer Relativierung der Werte. Wie gern hätten wir von diesem gut unterrichteten Protagonisten der modernen Musik Neues und Wesentliches zur Deutung der jüngsten Vergangenheit erfahren. Wir erwähnen hier nur die Bedeutung, die das Werk Bartoks in den letzten Jahren für uns gewonnen hat. Seit uns das Gesamtwerk des ungarischen Komponisten lückenlos zugänglich geworden ist, haben sich nicht nur für das besondere Verständnis seines Schaffens, sondern auch für die Erkenntnis der inneren Gesetzmäßigkeit der modernen Tonsprache schlechthin ganz neue Ausblicke ergeben. Gerade das Spätwerk Bartoks, das diesen Komponisten in die vorderste Reihe der „Klassiker der modernen Musik“ gerückt hat, führte zu reicheren Aufschlüssen. Die Beobachtung, daß durch alle Phasen von Bartoks Schaffen, auch seiner radikal-problematischen Entwicklungsperiode, ein unterirdischer Zusam-

menhang mit den echten Werten der klassisch-romantischen Tradition erhalten blieb, weiterhin die Erkenntnis der eigentümlich irrationalen, gleichsam surrealistischen Ausdruckswerte seiner Klangsprache, die hinter den „Expressionismen“ seiner Frühwerke nur verhüllt in Erscheinung traten, sind ganz wesentliche neue Beiträge zur Bartok-Deutung.

Der zweite Aufsatz, eine kleine Hindemith-Monographie, gehört zu den wertvollsten Teilen dieser Sammel-schrift. Der ehemalige tatkräftige Förderer von Paul Hindemiths Musik legitimiert sich in dieser konzentrierten Studie als einer ihrer besten Kenner. Ein Strawinsky-Beitrag knüpft an eine Wiederbegegnung mit der „Geschichte vom Soldaten“ an. Der besondere Wert dieses kleinen Essays liegt in dem persönlich erfüllten Ton der Werkbetrachtung, in der sich frühere und neugewonnene Eindrücke reizvoll miteinander verknüpfen. Auch hier wäre man für Ausblicke auf die jüngste Entwicklung Strawinskys dankbar gewesen — auf dessen neuerliche Verarbeitung romantischer Stilprinzipien, auf die bedeutende Eigenentwicklung der Rhythmik, die, anfangs aus ungebrochener Urkraft geboren, neuerdings in dem rationalen System seines „rhythmischen Kontrapunkts“ gleichsam kodifiziert wurde. In einem Schlußartikel „Musik und Bildkunst in unserer Zeit“ berührt der Autor das heiße Eisen der „wechselseitigen Erhellung der Künste“, ein Thema, das seit den ersten Versuchen dieser Art beim exakten Wissenschaftler in keinem guten Geruch steht. Mersmann ist sich der Gefahren bewußt, die sich durch Zurechtbiegen des Vergleichsstoffes oder durch Überbewertung von Äußerlichkeiten ergeben können. Er sichert sich, indem er bei der Feststellung von Gemeinsamkeiten mit äußerster Vorsicht vorgeht und

sich immer wieder bei seinen vergleichenden Betrachtungen unter das „übergeordnete Gesetz in der Entwicklung der Künste“ stellt. Mit wenigen Ausnahmen, die beim Leser Zweifel erwecken können (z. B. die Parallele von Pointillismus und Schönberg), gelangt der Verfasser zu interessanten und für das Verständnis der modernen Kunst fruchtbaren Ergebnissen. Zum Schluß sei noch auf den Aufsatz „Rainer Maria Rilke und die Musik“ hingewiesen, ein eindrucksvoller und in seinen Ergebnissen besonders ergiebiger Beitrag. Die Vertonung Rilkescher Texte ist, so oft sie auch unternommen wurde, bisher kaum befriedigend gelöst worden. Die an sich schon musikgesättigte Sprache des Dichters scheint kaum noch der klanglichen Umhüllung zu bedürfen. Rilkes Widerstand gegen eine Vertonung seiner Gedichte, wie gegen die Musik an sich, resultiert sicherlich aus ähnlicher eigener Erkenntnis. Hier ergibt sich eine verblüffende Parallele zur Goetheschen Einstellung gegenüber der Wortvertonung. Mersmann ist der Überzeugung, daß die Musik der ersten Fassung von Hindemiths „Marienleben“ ganz aus der Form und dem Wesen von Rilkes Dichtung herauswächst. Bei aller Würdigung der stilgeschichtlichen Bedeutung von Hindemiths vokalem Frühwerk glauben wir doch feststellen zu müssen, daß die Gleichung Rilke-Hindemith nicht restlos aufgeht. Die typische Fin-de-siècle-Atmosphäre der Rilke'dichtung, ihr spezifischer Stimmungsgehalt, bleibt doch letztlich in der kühlen objektiven Klangsprache des Komponisten unerfüllt.

Alles in allem stellt Mersmanns Arbeit einen sehr anregenden Beitrag zu der neubelebten Diskussion um die brennenden Fragen der modernen Musik dar. Sicherlich würde sie ihren Zweck noch besser erfüllen, wenn

ihre Veröffentlichung, ergänzt um jüngste Ergebnisse, zu einem späteren Zeitpunkt erfolgt wäre.

Herbert Hübner

Adam Krieger (1634—1666), An den Wassern zu Babel saßen wir und weineten (Psalm 137), für Sopran, Tenor, Baß, zwei Violinen und Basso continuo (Orgel). Hrsg. v. Helmuth Osthoff. Bärenreiter - Ausgabe 448. Kassel (1948), DM 4.50.

Von den nur drei erhaltenen umfangreicheren geistlichen Kompositionen Adam Kriegers sind zwei in der Berliner Musikhandschrift 30 215 (der ehemaligen Preuß. Staatsbibliothek) überliefert, woraus jetzt Helmuth Osthoff diejenige des 137. Psalms, auf die A. Heuß, A. Schering und Osthoff selbst vor mehr als zwanzig Jahren bereits mit Nachdruck hingewiesen haben, in Form einer praktischen Neuausgabe zum erstenmal vollständig vorlegt. Hinsichtlich der Entstehungszeit des nicht datierten Werkes möchte der Hrsg. aus der „Reife und Selbständigkeit des Stils“ und der „Feinheit der Konzeption“ auf die letzten Lebensjahre des Komponisten schließen, die dieser 1658 bis 1666 im Bannkreis eines seiner Lehrer, des alternden Heinrich Schütz, am Dresdner Hofe verbracht hat. Die überliefernde Quelle bestimmt diese Psalmkomposition für den 10. Sonntag nach Trinitatis; möglicherweise erlaubt dieser de-tempore-Hinweis den Schluß, daß die wenigen überlieferten Kirchenmusikwerke des frühvollendeten Meisters auch wohl nur einen Bruchteil der tatsächlich von ihm geschaffenen darstellen.

Soweit dieses eine Werk über die „geistliche“ Gestaltungskraft eines so jungen Musikers, dessen Genialität auf dem Gebiete des Liedes ja seit langem außer Frage steht, ein Urteil überhaupt zuläßt, zeugt es in der Tat, wie Osthoff meint, „für Kriegers hohe

Meisterschaft, . . . wie er hier in einem intimen Rahmen und mit bescheidenen Mitteln, unter Verzicht auf monumentale Wirkung und äußere Dramatik, Töne fand, die den Worten und dem seelischen Gehalt des Psalms treffenden und ergreifenden Ausdruck verleihen“. Daß in dieser Ausdruckswelt die Neigung zu einer mehr liedhaft - ariosen Kantabilität spürbar wird, entspricht zwar der vorherrschenden Tendenz der Zeit, ist nicht zuletzt aber auch jener spezifisch lyrischen Begabung Kriegers zu danken, die, neben der klaren Formgliederung (Sonata-Concerto-Ritornello - Arioses Rezitativ - Ritornello-Concerto-Ritornello-Concerto), seine Komposition mit den entsprechenden Vokalschöpfungen Buxtehudes ebenso verbindet wie mit den späteren solistischen Konzertwerken von Heinrich Schütz.

Die rein solistische Bestimmung des der Gattung des „geistlichen Konzerts“ zugehörigen Stückes betont der Hrsg. mit guten Gründen, was um so verdienstlicher ist, als gerade praktische Ausgaben diesen auch für die meisten ähnlichen Schöpfungen Buxtehudes und anderer zeitgenössischer Meister vorliegenden Tatbestand gern zugunsten einer chorischen Ausführung zu verdunkeln pflegen. Für die geschichtliche Betrachtung der Entwicklung der kirchlichen Kantatenkomposition ist es von wesenhafter Bedeutung, daß man sich des solistischen Ausgangspunktes dieser „Concerto“-Entfaltung stets bewußt bleibt. Die Ausgabe vermittelt das von der Quelle überlieferte Original; das Vorwort macht deutlich, daß sämtliche Strichbezeichnungen, Phrasierungsbögen, dynamische Zeichen und die in Klammern stehenden Akzidentien Zutaten des Hrsg. sind. Damit erfüllt diese der Praxis gewidmete Veröffentlichung auch die Anforderungen an eine wissenschaftliche Ausgabe

des wertvollen und das Bild des Komponisten von einer neuen Seite her bereichernden Werkes. Adam Adrio

Giacomo Puccini, Briefe des Meisters herausgegeben von Giuseppe Adami. Werk-Verlag KG Frisch & Perneder, Lindau. 260 S., 16 Abb., DM 10.50.

Briefe sind immer wertvolle Quellen für Persönlichkeit und Schaffen eines Meisters. Die deutsche Ausgabe der Briefe Puccinis nach der Ordnung und Sammlung seines Freundes und Textdichters Adami gibt einen bedeutsamen Einblick in Leben und Werk des Meisters. Die rastlose Suche nach Operntexten, seine Auseinandersetzung mit dem Libretto, seine Naturliebe und Freude an Geselligkeit und Humor, sein warmes menschliches Fühlen wie der Einsatz für seine Kunst sprechen aus diesen Briefen, die der Herausgeber sinnvoll nach den in den einzelnen Epochen entstandenen Werken ordnet. Immer wieder drängt Puccini nach einem neuen Libretto: „Hätte ich doch ein reiner Sinfoniker werden können . . . doch Gott berührte mich mit dem kleinen Finger und sprach: Schreibe fürs Theater; hüte dich: nur fürs Theater — und ich habe den höchsten Rat befolgt“. Die Libretto-Not spricht aus vielen seiner Briefe. Rührend sind die Schreiben an die Mutter aus seiner Studienzeit und ihren Nöten, von seinen ersten künstlerischen Eindrücken und seiner ersten Oper „Die Willis“. Die Schreiben an seinen Verleger Ricordi sind voll von ersten künstlerischen Überlegungen, die die Leichtigkeit der Auffassung seines Werks, wie sie Frank Thieß u. a. zeichnen, in manchen Zügen in anderem Licht erscheinen läßt. Mit trefflichem verbindendem Text versehen, lassen die ausgewählten Briefe Puccinis rastloses Schaffen erstehen, bis zu den letzten Briefen aus der Brüsseler Klinik, in der Puc-

cini am 29. November 1924 sein Leben vollendete. Die Vollendung der „Turandot“ ist auf dem Sterbelager seine quälende Sorge. Die Briefe geben einen Blick in die Werkstatt und die Tiefe der Persönlichkeit des Meisters, der manches anders erscheinen läßt, als flüchtige Betrachtungen seines Werks und Lebens es glauben machen möchten. — Genauere Datierungen und Anmerkungen zu den einzelnen Briefen, wie Angaben der Fundorte wären in der Ausgabe wünschenswert gewesen.

Karl Gustav Fellerer

Wilibald Gurlitt, Johann Sebastian Bach, der Meister und sein Werk. 3. Aufl., Bärenreiter-Verlag Kassel und Basel (1949), 8°, 116 S., DM 3.20.

Aus dem Schwarm der Bach-Vorträge des Jubiläumsjahres 1935 hat sich einzig Wilibald Gurlitts „J. S. Bach, der Meister und sein Werk“ nicht nur gehalten, sondern weiter entfaltet schon in der zweiten Auflage 1947 und nun, in der dritten, noch insbesondere in den Ausführungen zum Orgelwesen (Mühlhäuser und Weimarer Orgeldispositionen). Was diesem Bach-Buch eigenen Charakter und Wert gibt, dazu besondere Einprägbarkeit für den Kenner wie den Laien, das ist die geglückte, Bachisch gesagt die glücklich „regulierte“ Zusammenschau des gewaltigen Stoffes in dem Dreiklang Heimatwelt. Glaubenswelt, Berufswelt. Wobei die Glaubenswelt der recht verstandenen lutherischen Orthodoxie gleichsam als Tonika, die Heimatwelt der „musicalisch-Bachischen Familie“ als Unterdominante, die Berufswelt als Oberdominante erscheint. Die tiefgegründete Vertrautheit des Verf. mit den musikalisch-kulturellen und musiksoziologischen Verhältnissen, auch des 17. Jahrhunderts und zumal im mitteldeutschen Raum, gibt seiner Darstellung das feste Fundament und

bringt manche neue Erhellung, so durch den fruchtbaren Hinweis auf das „neubürgerliche Ideal des „glückseligen Musicus“, eine Formulierung Kuhnaus, die auch das Verständnis für die „Musici“ der Bach-Generation erleichtert; so auch durch des Weimarer Hofdichters Lorber „Lob der Musik“, das besonders geeignet ist, die Vorstellung der zahlenmäßigen Ordnung der Welt und der Musik deutlich zu machen, in der Bach aufwuchs und die etwas wesentlich anderes ist als das mysteriöse Zahlenspiel, das er nach mancher neueren Meinung mit Vorliebe getrieben haben soll. Nur in wenigen Einzelheiten vermag der Referent dem Verf. nicht beizustimmen, so zum Beispiel was das „abstandhaltende Umgehen mit der Taste“ betrifft und die Bezeichnung des Dritten Teils der Klavierübung als Orgelmesse mit der daraus abgeleiteten Bestimmung der vier Duette als Abendmahlsmusik — während der Charakter dieser Stücke selbst keinerlei solche Beziehung erkennen läßt. Die Darstellung ist zu alledem ausgezeichnet durch die präzise Knappheit, die eine Fülle von Erkenntnis in sich faßt, und die straffe Gliederung des Ganzen, die den Lebensabschnitten je eine charakterisierende Übersicht über die Werke folgen läßt — eingehendere Werkanalysen konnten auf so engem Raum natürlich nicht gegeben werden.

Das charaktervolle und inhaltreiche Buch ist für einen weiteren Leserkreis geschrieben — der ihm zugrunde liegende Vortrag wurde 1935 bei der Bach-Feier des Evangelischen Studentenpfarramtes der Universität Freiburg i. Br. gehalten. Doch hat es auch dem Fachmann Wesentliches zu sagen.

Rudolf Steglich

Kurt von Fischer: Die Beziehungen von Form und Motiv in Beethovens Instrumentalwerken. 1948,

Sammlung musikwissenschaftlicher Arbeiten, Bd. 30. Verlag P. H. Heitz, Straßburg-Zürich.

In den durch von Fischer behandelten Motiven geht es um die von K u r t h in die musikwissenschaftliche Betrachtung eingeführten Entwicklungsmotive. Bei der Wichtigkeit des Begriffes für die Untersuchung halte ich es für notwendig, hier einige der in dem Buche Fischers auftretenden Begriffsbestimmungen anzuführen. „Doch kommt nun gerade den nicht- oder nur entfernt-thematischen Motiven stilbildende Bedeutung zu. In ihnen spielen sich wichtige Entwicklungen ab“ (S. XV). „Die Entwicklungsmotive sind aber nicht willkürlich erdacht, sondern organische Teilelemente . . . Sie beruhen auf einer Rückspiegelung des Gesamtformkomplexes auf den einzelnen Bewegungszug“ (S. XVI). „Das Entwicklungsmotiv beginnt also dort, wo das Thema aufhört, es selbst hört auf, wo färbende oder verstärkende Tonfolgen auftreten“ (S. XVII). „Entwicklungsmotive sind Motive, die im Drange der Entwicklung entstehen“ (S. 61). „Sie können überall dort auftreten, wo eine Entwicklung stattfindet“ (S. 79). Es „bilden Thema und Entwicklungsmotiv in ihren ausgeprägten Formen Gegensätze“ (S. 107). „Entwicklungsmotive können natürlich auch innerhalb eines Themas vorkommen, überhaupt kann auch ein Hauptmotiv, das selbst der Verarbeitung zugrunde liegt, also thematische Bedeutung hat, die Züge eines Entwicklungsmotivs aufweisen“ (S. 109).

Die Untersuchung selbst verläuft in vier Kapiteln. Im ersten werden die Entwicklungsmotive bei Beethoven aufgestellt, ihre Grundtypen (Seufzermotiv, Tonleitern, Arpeggien, Raketensformen usw.), ihr Auftreten als Ornament, wobei bedeutsame Lichter fallen auf die Wandlungen, welche

das Ornament bei Beethoven und in Beethovens Entwicklung durchmacht; die Bedeutung der Rhythmik und deren Abhängigkeit von der Funktion des Motivs, was an der Synkopierung, den komplementären Rhythmen, dem Dreischlagmotiv u. a. m. aufgezeigt wird; die spezifisch instrumentalen Entwicklungsmotive, wie sie aus dem Charakter des Klaviers, der Holz- und Blechbläser entstehen; schließlich die Bedeutung der Außendynamik als Entwicklungsmotiv. Das zweite Kapitel befaßt sich mit der Begleitung, ihren Typen, ihrer Bedeutung als obligates Akkompagnement und der Entwicklung der Begleitungsformen bei Beethoven. Bei dem großen Umfang des untersuchten Gebietes ist verständlich, daß manches nur kurz behandelt ist; über das Unisono wäre zweifellos mehr zu sagen als die Bemerkung auf S. 103. Das dritte Kapitel befaßt sich mit den Beziehungen von Thema und Entwicklungsmotiv, der schwierigste Teil der Überlegungen, über den im weiteren noch zu sprechen sein wird. S. 113 werden die Möglichkeiten solcher Beziehungen gruppiert, es werden die Beziehungen von Schluß- und Entwicklungsmotiven untersucht, die Themenverarbeitung wird betrachtet und schließlich die Bedeutung des Seitenthemas beleuchtet. Notwendigerweise kommt hier der Kontrast zwischen I. und II. Thema zur Sprache. Es macht mir den Eindruck, daß Fischer diese Kontraste zu sehr lediglich in der motivischen Verschiedenheit sieht; auch bei motivischer Gleichheit oder beim Entstehen des II. Themas durch Ableitung können stärkste Kontraste entstehen. Das war ja gerade der Sinn der „kontrastierenden Ableitung“ in der Terminologie von A. S c h m i t z. Das letzte Kapitel untersucht die Beziehungen von Entwicklungsmotiv und Form. Es werden dabei die Anfänge, die

Überleitungen, die Höhepunktbildungen, Schlüsse, Exposition und Reprise, Durchführung und Coda, Variation und „freie“ Formen getrennt untersucht. Eine Fülle feiner Einzelanalysen und Beobachtungen wird hier geboten. Was man vielleicht erwartet hätte, daß sich gewisse Entwicklungsmotive zu bestimmten Funktionen und Formteilen gruppieren würden, tritt nicht ein; das ist nur für die Schlüsse bis zu einem gewissen Grade der Fall, was erklärlich ist. Vielleicht hätte schärfer unterschieden werden können z. B. zwischen den Überleitungsarten (solchen zwischen I. und II. Thema, zwischen Durchführung und Reprise usw.), um noch tiefer liegende Resultate zu gewinnen. Der Gedanke, daß „Form und Motiv bei Beethoven zu einer psychologischen Einheit werden“ (S. 264), erscheint in von Fischers Arbeit eingehend durchgeführt und belegt.

Bei der Bedeutung, die das Entwicklungsmotiv bei Fischer und überhaupt einnimmt, scheint mir eine nähere Betrachtung dieses Begriffes einmal geboten. In den zu Anfang dieser Besprechung gegebenen Definitionen sind zwei Dinge von Wichtigkeit: einmal der Gegensatz von thematischem und Entwicklungsmotiv, das andere Mal das Ineinanderfließen der gleichen Motivarten. Das ist zweifellos eine terminologische Schwäche, die nach meiner Auffassung zu manchen Unklarheiten führen muß und führt. Ich bin mit Fischer gleicher Ansicht, wenn er manchen Untersuchungen vorwirft, in der Ableitung vom thematischen Material zu weit zu gehen (z. B. S. XXIII/IV). Aber er selbst scheint mir manche Zusammenhänge zu übersehen. Daß die Verhältnisse bei Beethoven besonders verwickelt liegen, ist sicher. Ein einfaches Beispiel möge hier Klarheit geben. In meiner Arbeit „Die Kraft des Themas dargestellt an BACH“ (Bachjahrbuch

1922) spielt der Gegensatz zwischen Themenkopf und Entwicklungsmotiv eine bedeutsame Rolle. Der Eigenart des gewählten Materials zufolge stellt das thematische Motiv B-A-C-H aber einen deutlichen Gegensatz dar zu den übrigen Entwicklungsmotiven, deren Werdegang verfolgt werden kann. Daß durch Sequenzierung des B-A-C-H eines der von Fischer gekennzeichneten Treppentriaden entstehen kann, ist richtig. Wesentlich bleibt dabei die Tatsache, daß es vom thematischen Motiv abstammt und vom Hörer ohne weiteres darauf bezogen wird. Während für diesen Fall nie ein Mißverständnis auftreten kann, ist das bei Fischer anders, gibt aber dadurch vielfach ein anderes Bild. Das Anfangsarpeggio des vierten Satzes der Sonate op. 2 II (S. 18 Nb. 29) ist kein Entwicklungsmotiv zur thematischen Melodie, sondern ist der Beginn des Themas; auch in der 7. Sinfonie unter den Entwicklungsmotiven einen „thematischen Kopf“ aufzuführen (S. 58 Nb. 116), scheint mir nicht richtig. Daß in einem Falle ein Motiv „nicht primär thematisch zu verstehen ist“, weil es in anderen Werken als Entwicklungsmotiv vorkommt (S. 23/24), halte ich für einen nicht zulässigen Schluß. Immer wieder weist Fischer auf die Bedeutung des Entwicklungsmotivs hin, so S. 80, wo er als Problem aufstellt, „das Durchsetzen des Klangorganismus mit Entwicklungsmotiven im Sinne einzelner neu hinzutretender Kraftlinien zu betrachten“. Dabei geht er meines Erachtens, im Gegensatz zu der von ihm gerügten Betrachtung der rein thematischen Ableitung, zu weit, sieht thematische Beziehungen nicht oder wertet sie nicht, wo sie ohne weiteres vorliegen. Dafür einige Beispiele: Der Dreischlagauftakt im Durchführungsende des dritten Satzes der Sonate op. 10 I entspringt dem Thema (S. 56). Die

Begleitung in op. 18 IV ist durchaus nicht eine entwicklungsmäßige Selbstständigkeit eines Albertibasses, sondern ist eine Parallelführung und Verstärkung zum Thema durch Umformung eines Albertibasses (S. 81). Ich bringe hier das Notenbeispiel



Fischers; man braucht nur die Linienführung von Thema und Begleitung miteinander zu vergleichen. Auch die Behauptung (S. 217), daß in den Durchführungen der Klaviersonaten op. 53 und 75 „das alte Prinzip der unthematischen Durchführung in neuer dynamischer Form ersteht“, vermag ich nicht zu bejahen. Gerade in diesen Werken ist die Ableitung aller Figuren und Motive von den Hauptthemen nicht schwierig und naheliegend. Daß der Schluß des ersten Satzes in op. 18 „zunächst zwar an das thematische Hauptmotiv anknüpft, gegen den Schluß zu sich aber immer mehr von der individuellen Form des Themas entfernt, um zuletzt in Figuren allgemeinsten Art überzugehen“ (S. 178), ist mir ebenfalls nicht einsichtig; das thematische Motiv beherrscht den Satz bis zum letzten Ton.

Diese und noch weitere Beispiele, die ich nicht anführe, rühren nur insofern an Fischers Untersuchungen, als meines Erachtens in diesen den thematischen Motiven ein viel größerer Raum zukommt, als es nach Fischers Darstellung scheint. Zugleich wird noch ein Weiteres übersehen. Es gibt neben dem thematischen Verfahren noch einen anderen Weg vom thematischen zum Entwicklungsmotiv. Das hatten meine zitierten Untersuchungen über B-A-C-H gezeigt; er führt über die Harmonisierung und kontrapunktische Typen; besonders bei Beethoven führt er auch gelegentlich über später eliminierte Zwi-

schenglieder (vgl. mein Buch „Die Bedeutung der Skizzen Beethovens“ z. B. S. 104/5). Es wäre vielleicht ertragreich, einmal den Untersuchungsweg umzukehren, von gleichen Typen deutlicher und sicherer Entwicklungsmotive auszugehen und sie mit ihren Ausgangsthemen in Beziehung zu bringen und zu vergleichen. In meiner Arbeit „B-A-C-H, Zufall oder Zitat?“ (Deutsche Musikkultur, Jahrgang V) erwies sich ja, wie motivische Bildungen verschiedener Art eng miteinander zusammenhängen und zueinander führen. Dafür bietet auch von Fischer zwei interessante Beispiele. Einmal im Zusammenhang eines „Nachbebungsmotivs“ mit der Tonart d-moll (S. 253) und noch verblüffender der des „Dreischlagauftaktes“ mit einzelnen Tonarten, vor allem c-moll (S. 55/6). Fischer stellt fest, daß das Motiv nach der V. Sinfonie fast völlig verschwindet; das gilt, wie ich in meinem Buche „Der Charakter der Tonarten“ gezeigt habe, ebenso für die Tonart c-moll bei Beethoven. Es liegen hier Zusammenhänge zwischen Motiv, Tonart, stimmungsmäßigem Inhalt im Geiste des Schöpfers vor, die thematische und Entwicklungsmotive in gleichem Maße umfassen. Denn daß das Dreischlagauftaktmotiv in beiden Bedeutungen vorkommt, stellt auch Fischer fest.

Diese Einwände gegen einzelne der Betrachtungen von Fischers möchten vor allem dazu anregen, solchen Fragen der Terminologie erhöhte Aufmerksamkeit zu widmen. Es wirkt sich immer ungünstig aus, wenn ein Begriff der nötigen Bestimmtheit ermangelt, so daß etwa S. 160 ein Ineinander von Fortspinnung, thematischem Willen, Willen zur Entwicklung, dynamischer Entfaltung, Überleitungstypen und entwicklungsmotivischen Bildungen entsteht, das nicht einfach zu durchschauen ist.

Am bedeutsamsten wirken sich Fi-

schers Untersuchungen aus, wenn man alle die Bemerkungen im Zusammenhang überblickt, welche die Entwicklung Beethovens von seinen Frühwerken an betreffen. Für einzelne Abschnitte hat er das selbst gemacht (Kap. II,3 Begleitung und Satztechnik, III,2 Beziehung von Thema und Entwicklungsmotiv), aber auch an anderen Stellen finden sich wichtige Bemerkungen (z. B. S. 24, 65, 102 über Figuration, 40/1, 51 Wandel in Bedeutung und Auftreten des Trillers, S. 60 punktierte Rhythmen im Spätstil, S. 68 Entwicklung des Fanfarenmotivs, S. 137 Einschmelzung des Seitenthemas, S. 151 Wandlung der langsamen Einleitung, S. 215 Bedeutung selbständiger Motive, S. 239 Wandel der Fugearbeit u. a. m.). Ihre Zusammenstellung ergibt ein deutliches Bild von der motivischen Entwicklung und Konzentration in Beethovens Werden. In dessen Kenntnis führt die Arbeit von Fischers ein gut Stück weiter. Sie beweist aufs neue, zu welcher subtiler Untersuchung gegriffen werden muß, um in der Analyse und Begründung solcher tief liegender Probleme weitere Fortschritte zu machen. Paul Mies

Hedwig und E. H. Mueller von Asow, Georg Friedrich Händel, Biographie von John Mainwaring, Briefe und Schriften. Herausgegeben im Auftrage des Internationalen Musiker-Brief-Archivs. Lindau im Bodensee (1949), 80, 219 S., 14 Tafeln.

Bereits 1935 hat Erich H. Müller die Briefe und Schriften Händels in einer englischen Ausgabe veröffentlicht (*The Letters and Writings of G. F. Handel*, Cassell and Co., Ltd. London). Nunmehr bietet er sie in einer deutschen Ausgabe: den englischen und französischen Dokumenten ist eine deutsche Übersetzung beigegeben, Vorwort und Anmerkungen sind aus der englischen Ausgabe im allge-

meinen rückübersetzt und hier und da ergänzt.

Ein Irrtum jener Ausgabe, die doppelte Mitteilung des Briefes Nr. XVI, ist beseitigt. Zugefügt sind als Nr. XXVIII—XXXI vier Mitteilungen Händels an seine Subskribenten im *Daily Advertiser* vom Oktober 1744 bis Februar 1746. Nicht aufgenommen ist auch hier das der Leichenpredigt auf Händels Vater beige druckte Trauergedicht, das mit den Worten schließt: „Also bethrante den zwart seeligen / doch ihm allzu frühen Hintritt / seines herzlich-geliebten Herrn Vaters / George Friedrich Händel / Der freyen Künste ergebener“. Wird auch der Zwölfjährige dies Gedicht kaum völlig selbständig verfaßt haben, so ist doch unwahrscheinlich, daß er gar keinen Anteil daran hatte, zumal angesichts des Zusatzes „der freyen Künste Ergebener“, der übrigens auch die dauernde Abneigung des Vaters gegen die künstlerischen Neigungen des Sohnes unwahrscheinlich macht. (Das Gedicht wurde von Th. W. Werner in der *ZfMW* XVII (1935), 102 f. und im selben Jahr von Rolf Hünicken in der *Halleschen Festschrift* „G. F. Händel, Abstammung und Jugendzeit“ S. 54 mitgeteilt.)

Die Herausg. haben den Wert ihres Buches erhöht durch die Aufnahme der von John Mainwaring im Jahre nach Händels Tod herausgegebenen „*Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel*“ in der deutschen Übersetzung, die Mattheson wiederum ein Jahr später, 1761, mit eigenen Anmerkungen veröffentlichte. Man mag bedauern, daß nicht auch der zweite Teil des Mainwaring'schen Buches, die „*Observations of the Works*“ mitübersetzt und aufgenommen wurden, die wertvolle Einblicke in das Musikleben der Händelzeit und die Bewertung Händelscher Musik geben. Noch notwendiger wäre freilich gewesen, die ohne jede An-

merkung abgedruckte Matthesonsche Übersetzung gründlich zu kommentieren.

Schon Burney beanstandete Matthesons Anmerkungen und Zusätze als „weder sehr unpartheyisch noch sehr rühmlich für seine Denkungsart“. Zudem macht Matthesons „sonderbare, ganz eigentümliche und oft sehr launige Schreibart“ (Eschenburgs Urteil!) die Übersetzung überhaupt weder besonders getreu noch leichtverständlich. So reizvoll es für den bewanderten Historiker ist, diese Übersetzung als Doppelspiegelung zu sehen, so schwer ist doch das rechte Verständnis für andere Leser; ihnen wäre mit einer sachlichen neuen Übersetzung besser gedient. Performer — Ausrichter, amazing fullness — entsetzliche Vollstimmigkeit, manager — Vorsteher des Werkes, arguments — Schlußreden, subscription — Unterschreibung, these Italian humours — solche italienische Feuchtigkeiten, in consequence of this resort — durch solche Springfelder: das sind einige Beispiele für Matthesons dem heutigen Leser nicht ohne weiteres eingehende Übersetzung. Dazu kommen Irrtümer Matthesons, zum Beispiel, daß Händel noch 1709 in Hamburg gewesen, daß er 1684 geboren sei, ferner hämische Bemerkungen wie die zum Messias, das Weglassen mancher Stellen, zum Beispiel S. 32 nach Zeile 9 eines achtzeiligen, für Mattheson nicht sehr schmeichelhaften Absatzes, S. 48 die ihn wohlgenierenden Adverbien much and often zu Händels Besuchen in den römischen Kardinalspalästen. Von Druckfehlern sei als sinnstörend nur der S. 23, 22 erwähnt: statt viermal muß es vielmal heißen.

Auch in den Briefübersetzungen stören manche Druckfehler und Irrtümer. Zum Beispiel S. 95: „a collection of Psalms“ ist nicht nur „eine Komposition von Psalmen“; 163: „great

Delight“ ist noch etwas anderes als „große Begeisterung“; „engages me warmly“ ist nicht ganz „beschäftigt mich heftig“; 166: „The Anthems come in very properly“ — „kommen gut heraus“?, und: „Tell it out among the Heathen“ — „Sprich es aus im Himmel“?? (Gervinus-Chrysander: „Kündet überall den Heiden“); 182ff.: eine wesentlich bessere Übersetzung der Briefe an Telemann hat Georg Kinsky gegeben in ZfMW XV, 32ff.; 198, 4ff. muß es heißen: „... seine Aufforderung nicht bekräftigt, hätte durch die Ehre einer Empfehlung...“; 198, 11: „Sie“ statt „sie“; 199, 4 v. u.: „niemand“ statt „niemals“; 206: „reconciling reason and dignity with musick and fine machinery“ ist durch „in Vereinbarung von Musik und feiner Instrumentierung“ sehr unzulänglich wiedergegeben; 207: „at once“ nicht „sofort“, sondern „zugleich“. 163 ist in der Übersetzung der bezeichnende Satz übersehen: „it has furnished me with Expression“. Die Anmerkungen bringen vor allem Familiennachrichten, kaum Literaturhinweise. So wäre S. 125 Anmerkung 2 nachzutragen, daß die Leichenrede auf Händels Mutter zum Hallischen Händeltag 1939 von der Bartholomäusgemeinde und dem Giebichensteiner Heimatbund herausgegeben wurde.

16 Abbildungen bereichern den Band — zu den im Verzeichnis genannten 14 Tafeln kommen noch Faksimiles des Titels des Klaviersuiten-Nachdrucks von 1734 und des Briefes an Jennens vom 29. 12. 1741. Die Unterschrift zu dem Operszenenbilde S. 120 ist nach J. Eisenschmidt, Die szenische Darstellung der Opern G. Fr. Händels, 2. Teil, Halle 1941, S. 132 zu berichtigen. In der Beschriftung des Bildes von Paolo Rolli ist zu ergänzen, daß er auch die Texte zu Muzio Scevola, Scipione und Alessandro geschrieben hat.

Wünschen wir der an sich verdienstlichen Dokumentensammlung eine gründlich durchgesehene, ergänzte und verbesserte zweite Auflage!

Rudolf Steglich

Leo Schrade, *Beethoven in France, The Growth of an Idea*, New Haven, Yale University Press, 1942. Schrade hat in der Festschrift für Ludwig Schiedermair eine aufschlußreiche Studie über das französische Beethovenbild der Gegenwart veröffentlicht (1937). In seinem 5 Jahre später erschienenen Buch „Beethoven in France“ stellt er dar, wie von Anfang bis zur Gegenwart das geistige und literarische Frankreich Beethoven begegnete. Keineswegs nur darauf kam es dem Verf. an, zu registrieren, wann und von welchen französischen Kreisen Beethoven entschlossen abgelehnt oder begeistert aufgenommen wurde; auch nicht darauf, festzustellen, wie sich die Beethoven-Auffassungen in Frankreich zur geschichtlichen Wirklichkeit verhalten. Vielmehr fragt Schr. nach den Ideen, die hinter der Begegnung erkennbar werden.

Die erste Bekanntschaft der Pariser Musikfreunde und Musiker mit Beethoven wurde durch Aufführungen Habenecks wie auch durch den Vertrieb Beethovenscher Werke vermittelt, den Heinrich Simrock, der Bruder des Bonner Musikverlegers, besorgte. Die Spuren lassen sich bis 1802 zurückverfolgen. Die Reaktion in den ersten zwei Jahrzehnten war Befremden und Ablehnung. Cambini (1811), mit Momigny einer der Wortführer der damaligen französischen Beethoven-Kritiker, begründete diese Ablehnung mit dem Hinweis auf die „Germanismen“ Beethovens, die „Unschönheiten“ seiner Form, die Heftigkeit seines Ausdrucks. Noch wirkte damals in Frankreich Beethoven gegenüber der italienische Geschmack, noch wurde weitgehend überhört,

wieviel näher die Heftigkeit Beethovens dem Elan der eigenen nationalen Musik stand als die Musik Haydns und Mozarts.

Begeisterte Aufnahme fand Beethoven in den geistigen Kreisen Frankreichs nicht aus rein musikalischen Beweggründen, sondern durch die Anziehungskraft von Ideen, die auf ihn projiziert wurden, so daß er selbst schließlich als die Personifikation einer wachsenden und werbenden Idee erschien.

Mit dem Durchbruch der Romantik in Frankreich begann diese Begeisterung, zunächst allerdings noch nicht überall hell aufflammend, sondern gedämpft durch die alten kritischen Stimmen. V. Hugo, Balzac, E. Deschamps, Gautier und G. Sand interpretierten Beethoven poetisch, aber Berlioz tat viel mehr: er schuf in Frankreich das Bild vom Poeten Beethoven. Dieser Poet ist Wohltäter und Freund der Menschheit, er ist aber vor allem der Kündler und Beherrscher des „Unendlichen“. Er ist erhaben wie ein gottähnlicher Schöpfer. Nicht jeder kann sich ihm nähern, sondern nur wer selbst von inspirierten Visionen erfüllt ist. Zu diesen Inspirierten gehört in erster Linie Berlioz selbst. Weder ein Musiker noch ein Dichter verfügte in Frankreich bei der Beschreibung musikalischer Kunstwerke über eine so reiche Vorstellungskraft und über eine solche Fülle von poetischen Bildern wie Berlioz. Sorgfältig und mit großer Geduld untersucht Schrade die Fäden, die diese Beethoven-Auffassung mit der Literatur der französischen Romantik, ja auch mit dem St. Simonismus verbinden. Und ebenso aufmerksam verfolgt er auch die Nachwirkung in der französischen Musikliteratur (Sabbattier, Barbedette, E. de Pompéry). Wenn auch die „Idee vom Unendlichen“ in der Musikliteratur der 60er Jahre langsam verblaßt, noch

bis in unser Jahrhundert hinein gibt es in Frankreich Beethoven-Interpretationen, die auf Berlioz zurückzuführen sind.

Wir kennen die Rede vom „Unendlichen“, das in der Musik erahnbar wird, sattsam auch aus der deutschen Romantik. Interessant ist, daß es damals Franzosen gab, die gegenüber dieser Rede wachsam blieben, und die aus ihr mehr Mangel an Glauben als wahren Glauben heraushörten (J. Aynard). Gab es zur gleichen Zeit solche Wachsamkeit auch in den Kreisen deutscher Literaten? Im übrigen dürfen wir sagen, daß die Romantisierung Beethovens in Frankreich durchaus ein analoger Vorgang zu der Romantisierung Beethovens in Deutschland war. Es mag reizvoll erscheinen, die feineren Unterschiede zu ergründen, das Ergebnis ist hier wie dort zunächst das gleiche: eine Apotheose Beethovens.

Aber die Beethoven-Apotheose in Deutschland, in ihrer Vollendung von Richard Wagner herbeigeführt, ist eine Apotheose der Kunst und des Künstlers. In Frankreich, wo sie sich langsamer durchsetzte und erst nach geistigen Krisen, zeigt sie sich in ihrer Vollendung bei Romain Rolland als eine Apotheose des Menschen und seiner moralischen Kräfte. Das ist ein bedeutsamer Unterschied.

In Frankreich wurde seit Rolland trotz zahlreicher Darstellungen kein neues Beethovenbild mehr geprägt. Es gelang hier wie in Deutschland auch der wissenschaftlichen Forschung (z. B. de Wyzewa und Rolland selbst) nicht, mit ihren eigenen Mitteln ein einheitliches Bild zu gestalten. Aber der geschichtliche Vorgang der Aufnahme Beethovens in Frankreich enthüllt ein wichtiges Stück französischer Geistesgeschichte im Laufe eines vollen Jahrhunderts. Schr. hat dies klar und überzeugend dargestellt, und das ist ein großes

Verdienst. Seinem Buch sind gute deutsche und französische Übersetzungen zu wünschen. Arnold Schmitz

Guglielmi Dufay, Opera omnia, edidit Guglielmus de Van. I. Motetti qui et cantiones vocantur. Rome 1947. XXIV u. 30 p. II. Motetti isorhithmici dicti. Rome 1948, XXXII u. 96 p. American Institute of Musicology in Rome.

Das American Institute of Musicology in Rom hätte sein Corpus Mensurabilis Musicae, in dem die Publikation der musikalischen Hauptwerke des Spätmittelalters und der Renaissance geplant ist, nicht gewichtiger eröffnen können als mit der Gesamtausgabe der Werke Dufays, des Musikers, der den Gang der europäischen Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts gewiß am entscheidendsten und folgeschwersten bestimmt hat. Die Arbeit der deutschen Musikwissenschaft an der Erkenntnis der Kunst Dufays ist bekannt: Haberls grundlegende Monographie (1858) und die Veröffentlichungen aus den Trienter Codices in den DTÖ seit 1900 stellen, um nur diese zu nennen, die bedeutendsten Beiträge dar. Als nach dem ersten Weltkrieg in Deutschland unter dem Eindruck einer mächtigen Stilkrise die Musik des Mittelalters ein verstärktes Interesse gewann, geriet auch die Dufay-Forschung, im Jahre 1926 durch Ch. van den Borrens Monographie wesentlich bereichert, von neuem in Fluß und sollte durch eine Gesamtausgabe im Rahmen von Theodor Kroyers PÄM einen gewissen Abschluß finden. Die Ungunst der Zeit, unter der das Fach schon so oft zu leiden hatte, ließ den schon weit geförderten Plan damals nicht zur Ausführung kommen, und nach dem zweiten Weltkrieg schienen die Schwierigkeiten in der Tat unüberwindlich. In diese Lücke treten jetzt die beiden ersten Bände (der 3. Band ist eben erschienen), die der im Som-

mer 1949 verstorbene französische Forscher Baron G. de Van herausgegeben hat, der durch seine Arbeiten über die Musik des Spätmittelalters sowie durch deren eindrucksvolle praktische Aufführung bekannt geworden ist.

Mit wenigen energischen Strichen umreißt der Herausgeber im ersten Band die Stellung Dufays innerhalb der mittelalterlichen Polyphonie, indem er ihn — ohne auf den künstlerischen Anteil Englands, der Niederlande und Italiens einzugehen — als einen signifikanten Vertreter jenes *esprit français* charakterisiert, der die 300-jährige musikgeschichtliche Entwicklung Frankreichs von Leonin und Perotin über Petrus de Cruce, Philippe de Vitry, Machaut, Ockeghem bis zu Josquin und Lassus durchwaltet, und Frankreich eine führende Rolle in der älteren abendländischen Musik sichert. Die Gesamtausgabe sieht 20 handliche Bände vor, in denen das Schaffen Dufays in folgender Weise gruppiert wird: I. Motetten (Band 1 und 2), II. Messen (3—10), III. Einzelne Teile des Ordinarium Missae (11—15), IV. Verschiedene liturgische Werke (16—18), V. Weltliche Werke (19—20). Die Gliederung, die die Motetten von den eigentlichen liturgischen Werken abtrennt, ist sachlich begründet und auch praktisch gerechtfertigt, indem nun jeder Band ein in sich abgeschlossenes Ganzes darstellt und mit seinem kritischen Apparat alles enthält, was zu seiner unmittelbaren Benutzung erforderlich ist; ein ausführlicher Kommentar-Band mit Quellenbeschreibungen soll nach Abschluß der Ausgabe erscheinen.

Ausführlich setzt sich der Herausgeber im I. Band (p. IV—VIII) mit der Übertragungsmethode auseinander, die in jedem einzelnen Fall neu geklärt und bewußt gemacht werden muß; in der Tat: each work is a pro-

blem in itself. Indessen scheint heute eine Polemik gegen die Verdienste von Heinrich Bellermanns Schrift (1858) kaum mehr angebracht, da die evolutionistische Betrachtungsweise der Geschichte der Notenschrift längst aufgegeben ist. Daß die originale Notation in ihrer Weise wirklich unersetzlich ist, daß sie nicht allein einem technischen Zwecke dient, sondern einen bestimmten Ausdrucks- und Symbolwert besitzt, daß — vor allem in früheren, nicht-technisierten Zeitaltern — die Notation den adäquaten schriftlichen Niederschlag einer bestimmt gearteten Musik darstellt und insofern nicht „verbesserungsbedürftig“ sein kann, ist seit der eingehenden Diskussion, die in den zwanziger Jahren geführt wurde, bekannt genug. (Hier darf etwa an H. Birtners aufschlußreichen Beitrag in der *ZfMW* XI, 534 erinnert werden oder an meinen Versuch von 1928, an Stelle der Taktstriche die zeitmessenden Mensurstriche zwischen die Notensysteme zu setzen.) Jede Art von Übertragung ist schon als solche ein Kompromiß, und dieser Kompromiß steht notwendigerweise selbst wieder sowohl in geschichtlichen Zusammenhängen wie in Gegenwartsbezügen, die durch die jeweilige „moderne“ Musik nicht unwesentlich beeinflusst werden. Die graphische Wiedergabe einer historischen Notation sagt immer auch etwas aus über die Art und Weise, wie der Editor eben diese Musik verstanden, d. h. musiziert und gehört hat, und es ist kein Zweifel, daß sich der Herausgeber der tiefen Kluft, die unsere moderne Notation von der mensuralen des 15. Jahrhunderts trennt, bewußt ist. Er schließt sich in seiner Edition im wesentlichen an die Ergebnisse von Fr. Ludwigs Machaut-Ausgabe und an das Verfahren H. Besslers (*AMW* VII u. VIII sowie *ZfMW* XI) an, wobei er bestrebt ist, die anschaulichen Qualitäten der

Handschriften und den mensuralen Grundcharakter der Musik möglichst zu bewahren, um auch die moderne Partitur, so „unhistorisch“ sie ist, der Sinnerfassung der alten Musik dienstbar zu machen.

Das Schriftbild der Neuausgabe wird bestimmt durch die Verkürzung der Brevis auf die Halbe, also perfekte Brevis = punktierte Halbe (diminuierte perfekte Brevis = punktiertes Viertel), so daß stets die Viertelnote als Bewegungseinheit hervortritt und zusammen mit der Achtelnote, bei diminuiertem Tempus mit den Sechzehnteln das Schriftbild beherrscht. Damit ist der notationsgeschichtliche Zusammenhang der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts mit dem 14. Jahrhundert, d. h. das anfängliche Weiterbestehen der französischen schwarzen Ars-nova-Notation auch im Druckbild zum Ausdruck gebracht. (Temp. perf. = $3/4$, Temp. imperf. = $2/4$, ev. zu Großtakten zusammengefaßt; Temp. imperf. c. prol. maj. = $6/8$; die diminuierten Tempora erscheinen als $6/8$ bzw. $4/8$). Die Folgerichtigkeit dieser Verkürzung ist unbestritten; aber wird diese Konsequenz den musikalischen Vorgängen, die sich im rhythmischen und harmonischen Felde während Dufays Schaffenszeit abgespielt haben und deren geistiger Urheber wohl Dufay selbst war, ganz gerecht? Denn wenn in der komplizierten Rhythmik um die Jahrhundertwende noch die Minima als Bewegungseinheit galt, so vollzog sich doch schon vor der Mitte des 15. Jahrhunderts eine Verlangsamung des Tempos, in der sich die Semibrevis als Bewegungseinheit maßgebend durchsetzte, und dies offenbar gerade im Werke Dufays. (Eine noch weitergehende rhythmische Verbreiterung erfolgte dann in der Gombert-Willaert-Generation und führte bekanntlich zu der fast völligen Alleinherrschaft der Semibrevis im Temp. imp.

dim.) Der bekannte „Umschwung“ in die weiß-schwarze Notation in der Generation Ockeghems, das Verschwinden der zwischen $3/4$ und $6/8$ schwankenden Prolatio-Notierung und deren „Ersatz“ durch das Temp. perf. dim., d. h. durch ein breiteres und strafferes Tempo weisen ebenfalls auf eine gewisse kraftvolle Verfestigung des Tempos hin. Der musikalische Vorgang einer rhythmischen Abklärung und Vereinfachung, der in der dominantischen Harmonik seine Parallele findet, müßte doch auch in der rhythmischen Wiedergabe anschaulich gemacht werden. Diese Überlegungen offenbaren zugleich die Schwierigkeiten, die sich einer überzeugenden Umschrift alter Musik in unsere heutigen Notenformen entgegenstellen. So führt die eigentümliche Variabilität und die vor allem so bezeichnende Relativität der spätmittelalterlichen Mensuralnotation auch dazu, dieselben rhythmischen Vorgänge mit verschiedenen Mitteln in der Partitur darzustellen. Im 2. Band wird z. B. kein Unterschied gemacht zwischen Prolatio-Notierung und diminuiertem Temp. perf., die beide — je nach der Tenormensur — gleichsam als $6/8$ Takte auftreten (vgl. Nr. 2 „Balsamus“, Takt 79 und 98 gegenüber Takt 92 und 111; in Nr. 4 „O Sancte Sebastiane“ erscheinen Prolatio und Temp. perf. dim. als Achtel-Triolen, in Nr. 6 und 7 wiederum als $6/8$ Takte). Und wenn wir an Dufays Spätwerke, etwa an seine Sterbemotette „Ave Regina coelorum“ denken, so müßte in logischer Konsequenz der 1. Teil als $3/4$, der 2. diminuierte Teil als $2/4$ übertragen werden! Nach Besselers Ausführungen in ZfMW XI, 9 wäre dieses eine notwendige Folge, von der er sich aber in Acta musicologica XX, 35 und MF I, 109 mit der Übertragung von Temp. perf. dim. als $6/4$ mit einleuchtenden Gründen distanziert. Allerdings ver-

wendet der Herausgeber die eben genannten modernen Taktbezeichnungen nicht, sondern ersetzt sie durch die Zahl 3 bzw. 2, mit denen er eine 3- oder 2-schlägige Bewegung kennzeichnen will, die allerdings eher für die echte Prolatio-Notierung als für das Temp. perf. dim. berechtigt erscheint. Aber sollten nicht doch gerade unsere heutigen Takt- und Notenzeichen in einer besonderen Anwendung dem Bewegungsablauf der alten Musik dienstbar gemacht werden?

Jede Umschrift der originalen Einzelstimmen-Notierung, die den schichtenhaften Aufbau und den linear-polyphonen Charakter der mensuralen Musik unzweideutig ausprägt, in das moderne System der Partitur, die alle Stimmen gleichzeitig überschaubar macht, stellt den Herausgeber vor die Frage der Taktstriche, die eine besondere Crux der rhythmischen Interpretation alter Musik darstellen. Die etwa vor 1435 liegenden Werke Dufays, die noch Prolatio-Notierung aufweisen, gibt der Herausgeber mit durch das Linien-System gezogenen Taktstrichen wieder; vgl. Bd. I, Nr. 3, 4, 5 und 6; in Bd. II. die Nr. 1—7 und Nr. 13 (trotz Temp. perf. dim.-Schluß). Die Nr. 8—12 dagegen, die wohl alle nach 1435 entstanden sind, stellen die Mensurstriche zwischen die Systeme. Dadurch werden die Werke mit fester rhythmischer Gruppenbildung auch in der Wiedergabe unterschieden von den späteren durch italienischen (oder englischen) Einfluß verwandelten Stücken, die eine konstante Gruppenbildung geradezu vermeiden. So führt auch die Taktstrich-Frage wiederum auf das bei der Verkürzung der Notenwerte schon berührte Problem, das der Stilwandel im Schaffen Dufays selbst für eine adäquate Übertragung stellt. In der Wahl der Schlüssel folgt der Herausgeber der Machaut-Ausgabe Lud-

wigs, die die originalen Schlüssel beibehält. Aber die Ablehnung der modernen Schlüssel (Violinschlüssel, oktavierter Violinschlüssel und Baßschlüssel) ist doch wohl nur zum Teil berechtigt. Die Anschaulichkeit und die graphische Schönheit, mit denen sich die melodischen Linien in ihren originalen Schlüsseln darstellen, sollen gewiß nicht bestritten werden, und jedes Facsimile macht diese Qualitäten sofort deutlich. Aber ohne Zweifel wird die Partitur, zumal für die praktischen Musiker, an die sich die Neuausgabe doch auch wendet, leichter benutzbar mit den uns geläufigen Schlüsseln. Dabei können unschöne Hilfslinien weitgehend vermieden werden durch den oktavierten Violinschlüssel, der in seiner Lage als Contratenor altus, d. h. als hohe Männerstimme ebenso anschaulich wie zweckmäßig ist. Ist man sich des kompromißhaften Charakters jeder Übertragung bewußt, so kann der Anwendung der uns geläufigen Schlüssel mit einer neuen Sinngebung und der Verwendung moderner Taktzeichen, die in Klammern vorausgesetzt werden können, kein ernsthafter Einwand begegnen. Dagegen scheint mir der gänzliche Verzicht auf die Kennzeichnung der Ligaturen nicht berechtigt. Sie müßten mindestens in den gesungenen Stimmen vermerkt sein, da sie für die Melodik doch charakteristisch sein können (vgl. Bd. I, Nr. 1 mit Besslers Ausgabe im Chorwerk 19, Nr. 1), wie auch Ludwig in der Einleitung der Machaut-Ausgabe ausdrücklich betont. Die originalen Mensurzeichen, *b quadratum* und *rotundum*, rote, schwarze und hohle Noten sind jeweils im kritischen Apparat aufgeführt; Akzidentien des Herausgebers, die diskutabile Vorschläge bringen, hier aber nicht erörtert werden sollen, stehen wie üblich über den Noten.

Der I. Band enthält unter dem Titel

„Motetti qui et C antiones vocantur“ sechs Werke Dufays und zwei Opera dubia (Nr. 7 „Qui latuit“ und Nr. 8 „Veni dilecte mi“, letzteres von Johannes de Limburgia), die in weniger zuverlässigen Quellen irrig Dufay zugeschrieben werden. Mit Recht trennt der Herausgeber die im engeren Sinne liturgischen Kompositionen (Antiphonen, Hymnen, Magnificat, Responsorien, Propriumstücke der Messe u. ä.), die einen festen Ort im Gottesdienst haben, von den Motetten ab und verweist sie in die Gruppe der Opera liturgica. So verbleibensechs motettische Werke: Cantiones, d. h. frei erfundene, ohne Cantus prius factus gearbeitete Werke, die wegen ihrer stilistischen Verschiedenheit und in Ermanglung exakter Entstehungsdaten of a purely musical order, based upon an ideal stylistic development, in 2 Gruppen erscheinen: als works resembling isorhythmic motets (mit motettischer Klangstruktur) figurieren Nr. 1 „Mirandas parit“, ein Lobpreis auf Florenz bezw. auf eine Florentiner Dame, den der Herausgeber in die Jahre 1435/36 verlegt (in Tr 88 zum Marienlied „Imperatrix angelorum“ vergeistlicht), für 2 Singstimmen mit instrumentalem Tenor und in zweiteiligem Aufriß (temp. perf. und temp imp. dim.), und Nr. 2 „Inclita stella maris“, eine Marienmotette für 2 kanonisch entwickelte Oberstimmen im perfekten und imperfekten Tempus mit 2 freien instrumentalen Contratenores. Als eigentliche Liedmotetten, die der Herausgeber nach Handschins Vorschlag als Cantilena-Motetten bezeichnet, um mit einem zeitgenössischen Terminus auf das Vorbild des volkssprachlichen weltlichen Liedes (chanson) hinzuweisen, figurieren die works composed in cantilena style: Nr. 5 „Ave virgo que in celis“ (in „F-dur“ mit tiefgelegtem Stütz-Baß), Nr. 6 „O beate

Sebastiane“ (ähnlich in „C-dur“), beide Stücke im temp. perf. dim. für 1 Singstimme und instrumentalen Tenor und Contratenor, ferner Nr. 3 „Flos florum“, ebenfalls im temp. perf. dim. mit 2 bezw. 3 textierten Stimmen. Eine Sonderstellung nimmt offensichtlich Nr. 4 ein: „O Proles Yspanie — O Sidus Yspanie“, das in Dufays Testament genannte Werk mit 4 textierten Stimmen (Cantus-Tenor-Gerüst mit 2 Contratenores) und ausdrücklich für vokalen Vortrag bestimmt; es steht ebenfalls im temp. perf. dim., hat einen kontrastierenden Mittelteil im temp. perf. und fällt durch kurze (ausgeschriebene) fauxbourdonartige Zwischensätze (57, 66), einzelne Imitationen und chansonhafte Wendungen auf. Gerade durch ihre Verschiedenheit lassen die genannten Stücke die mannigfaltigen Einflüsse erkennen, die von den weltlichen Formen auf die geistlichen übergriffen und von Dufay zu eigenartigen Gebilden religiöser Devotion (vgl. die durch Coronae gedehnten Vokative) und frei-lyrischen Aussingens geformt wurden. Über die Edition der Musik wurde oben berichtet; die Texte sind in mittelalterlicher Schreibweise wiedergegeben. Mit großer Akribie verzeichnen die Anmerkungen alles für den historischen Anlaß, den Text und die Datierung der Motette Wesentliche, nebst einer ausführlichen Bibliographie (einschließlich der Schallplatten). Die rhythmischen Signa, Kanonvorschriften, Verkürzungen, Besonderheiten der Notation sowie die musikalischen Varianten sind für jede einzelne Handschrift übersichtlich aufgeführt. Dreizehn große isorhythmische Motetten, Gelegenheitswerke im Sinne des Mittelalters und aufschlußreiche Dokumente des politischen und kirchlichen Lebens der Epoche, sind nebst einem Opus dubium (Nr. 14 „O gloriose tyro“ — „Divine pastus“ —

„Iste sanctus“, auf St. Theodor, nach Handschrift Mod B, vielleicht von Dunstable?) im II. Band vereinigt, wovon neun Werke hier zum ersten Male veröffentlicht werden. Im Vorwort charakterisiert der Herausgeber diese spätmittelalterlichen Musikformen als Ausdruck eines rationalen und scholastischen Geistes, als Probestücke höchster Meisterschaft des Komponisten, als Arcana musikalischer Komposition, die, zwischen mens und anima beheimatet, weit abliegen von unserer heutigen Musik (was angesichts etwa der Bemerkungen Hindemiths zur isorhythmischen Motette nicht unbedingt zuzutreffen scheint). Dem Niedergang und der unfruchtbareren Erstarrung dieser traditionsbelasteten französischen Kunstform wirkte vor allem der melodisch-harmonische Geist Italiens entgegen, den Dufay schon in jungen Jahren kennen lernte, und gerade die isorhythmischen Motetten geben ein schönes Beispiel dieser neuartigen Synthese des nördlichen und südlichen Ingeniums, rhythmisch-zahlhafter und melodisch-harmonischer Gestaltung. Außerdem weist der Herausgeber auf den entscheidenden Einfluß der in Zypern entstandenen Handschrift Turin, die durch die Vermählung der Anna von Lusignan mit Louis von Savoyen (1434) nach Europa kam und dem damals am Savoyer Hof arbeitenden Dufay vermutlich bekannt war. Von den mitgeteilten Motetten sind bisher sieben genau datiert: Nr. 1 „Vasilissa — Concupivit rex“, 1421 (zur Vermählung der Cleophe de' Malatesta mit Theodor von Morea), Nr. 3 „Apostolo glorioso — Cum tua doctrina — Andreas Christi famulus“, 1426 (für Patras, cf. Bessler in *Acta musicologica* XX, 29), Nr. 13 „Eccelesie militantis — Sanctorum arbitrio — Bella canunt gentes“ — *Ecce nomen Domini — Gabriel*“, 1431 (Papstwahl Eugens IV.), Nr. 2 „Balsamus — Isti

sunt agni novelli“, 1431 (Verteilung der „Agnus dei“ durch Eugen IV.), Nr. 5 „Supremum est mortalibus bonum“, 1433 (Friede von Viterbo), Nr. 11 „Nuper rosarum flores — Terribilis“, 1436 (Florentiner Domweihe), Nr. 12 „Magnam me gentes — Nexus amicitie — Haec est vera fraternitas“, 1443 (Allianz zwischen Bern und Freiburg); für die übrigen Stücke gibt der Herausgeber nur annähernde Daten zwischen 1426 und 1446. Aus diesen Gründen ist auch in diesem Band auf eine chronologische Folge verzichtet und statt dessen eine systematische Ordnung gewählt, die von der rhythmischen Zubereitung des Tenors, der Zahl der Durchführungen und deren zahlenmäßigen Proportionen ausgeht (according to an ideally chronological order, forming a series based upon progressive complexity, and the evolution of isorhythmic technique). Sie entspricht allerdings der historischen Folge nur annähernd, da z. B. Nr. 13 mit seiner besonders kunstvollen Tenor-Arbeit ganz an den Schluß rückt. Als wichtiges Merkmal in der Datierung legt der Herausgeber wiederum das Auftreten des temp. imp. c. prol. maj. zu Grunde in den Nummern 1—7, deren Oberstimmen mit durchgezogenen Taktstrichen versehen sind; die Nummern 8—12, die temp. perf. dim. aufweisen, setzen Mensurstriche; allerdings bringt schon Nr. 13 vom Jahr 1431 am Schluß temp. perf. dim. Nur in vier Motetten sind die Oberstimmen-Komplexe frei gestaltet, in allen übrigen Stücken sind auch die Tripla und Moteti isorhythmisch gebaut. Die Wiedergabe folgt, wie schon erwähnt, den Grundsätzen, die Fr. Ludwig und Bessler entwickelt haben, so daß der Leser durch die anschauliche graphische Darstellung der isorhythmischen Perioden und ihrer proportionalen Mensur einen klaren Einblick in den Aufbau der Werke gewinnt. Der Heraus-

geber hat dieses System in allen Nummern durchgeführt und außerdem für jede Motette gewissermaßen eine Bauformel (Isorhythmic Analysis) im kritischen Bericht gegeben, die die Konstruktion von Tenor- und Oberstimmen-Bau übersichtlich darstellt. Alle in diesen Zusammenhang gehörigen historischen und paläographischen Einzelheiten, die Kanons und rhythmischen Signa sind, soweit ich sehe, mit erschöpfender Genauigkeit im kritischen Apparat vermerkt, die Quellen der Texte und liturgischen Cantus firmi so weit als möglich nachgewiesen, alles in allem eine gründliche kritisch-philologische Leistung des Herausgebers.

Endlich darf die erlesene und auch bibliophilen Wünschen entgegenkommende Ausstattung hervorgehoben werden. Kleine äußere Mängel wie die Verwechslung des langen s und f in der Textunterlage, die ohne allzu strenge Konservierung gewisser paläographischer Eigenheiten hätte vermieden werden können, einzelne Stichversehen im Notentext, die Vertauschung der Systeme in Bd. II, 23, die Verwechslung des Titels im II. Band können leicht beseitigt werden. Vor allem aber wünschte sich der Benutzer einer so repräsentativen Ausgabe ausgewählte Facsimiles der wichtigsten Dufay-Handschriften. Die Anordnung des Satzes im Text- und Musikteil ist großzügig und klar, und das von allen kleinlichen kritischen Zeichen entlastete Notenbild wirkt auf den Beschauer oft mit geradezu faszinierender Eindringlichkeit — im Ganzen ein würdiges Gewand der künstlerischen Hinterlassenschaft Dufays.

Hermann Zenck

MITTEILUNGEN

Bekanntmachung des Präsidenten

Nachdem die Verhandlungen mit den beteiligten deutschen und ausländischen Stellen über die Veranstat-

tung eines musikwissenschaftlichen Kongresses im Bachjahr zum Abschluß gekommen sind, hat der Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung beschlossen, die beiden folgenden Tagungen abzuhalten:

1. einen „Allgemeinen musikwissenschaftlichen Kongreß“ vom 16. bis 20. Juli 1950 in Lüneburg und 2. eine „Wissenschaftliche Bachtagung“ vom 23. bis 26. Juli 1950 in Leipzig.

Zu beiden Tagungen werden die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung hierdurch eingeladen. Besondere Einladungen sind im Laufe des Monats März verschickt worden. Anmeldungen baldmöglichst erbeten (Anmeldeformulare sind mit den Einladungen versandt worden).

Außer den Mitgliedern der Gesellschaft für Musikforschung werden alle musikwissenschaftlichen Gesellschaften des Auslands, sowie die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft und die erreichbaren Musikwissenschaftler aller Länder einzeln eingeladen.

Außer den beiden genannten Tagungen findet vom 20. bis 22. Juli 1950 in Lüneburg der „Zweite Weltkongreß der Musikbibliotheken“ (in Fortsetzung des ersten im Oktober 1949 in Florenz abgehaltenen Kongresses) statt. Auch zu dieser Tagung, die von der Gesellschaft für Musikforschung nicht veranstaltet, sondern nur organisiert wird, sind besondere Einladungen im Laufe des Monats März ergangen.

Alle etwaigen Anfragen hinsichtlich dieser Tagungen sind an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung Kiel, Neue Universität, Haus 11 zu richten.

Es wird gleichzeitig darauf aufmerksam gemacht, daß diese von der Gesellschaft für Musikforschung zu veranstaltenden, bzw. zu organisierenden Tagungen in enger Verbindung mit den Bachfestwochen stehen, die vom 23. bis 30. Juli 1950 in Göttin-

gen und vom 26. bis 30. Juli 1950 in Leipzig stattfinden. gez. Blume

Wiedereröffnung der Robert-Schumann-Gesellschaft. In Zwickau nahm am 11. September 1949 die Robert-Schumann-Gesellschaft ihre Tätigkeit offiziell wieder auf. Die Eröffnungsfeier wurde aus Anlaß von Clara Schumanns 130. Geburtstag (13. 9.) vornehmlich mit Kompositionen von ihr ausgestaltet. Die Schumann-Gesellschaft wurde im Jahre 1920 gegründet. Natürlicherweise fiel auf Schumanns Geburtsstadt Zwickau die Wahl als Gründungsort und Sitz der Gesellschaft. Ihre Bedeutung kennzeichnet die Tatsache, daß ihr viele führende Persönlichkeiten des Kulturlebens angehörten, Komponisten wie Hans Pfitzner und Joseph Haas, die Dirigenten Wilhelm Furtwängler, Hermann Abendroth, Peter Raabe und Georg Göhler, die Schumann-Biographen Hermann v. d. Pfordten, Hermann Abert sowie zahlreiche weitere Universitätsprofessoren, bekannte Pianisten (u. a. Max Pauer, Friedrich Wührer, Mary Wurm), namhafte Institutionen, wie die Brahms-Gesellschaft, die Frankfurter Museums-gesellschaft, das Leipziger Gewandhaus sowie große öffentliche Bibliotheken und Verlagshäuser.

Wenn jetzt im Zuge des kulturellen Neuaufbaus die Schumann-Gesellschaft ihre Arbeit wieder beginnt, muß Zwickau als Zentralstelle der Schumann-Pflege und mit seinen Erinnerungsstätten, die zu Wallfahrtsorten vieler Menschen nicht nur Deutschlands geworden sind, der Sitz der Gesellschaft bleiben. In Zwickau sind alle wesentlichen Gedenkstätten an den großen Sohn der Stadt im Krieg unversehrt geblieben: das Geburtshaus, das Denkmal und insbesondere das Museum, das eine Sammlung von einzigartigem Wert darstellt und durch sein reichhaltiges

Archiv die zentrale wissenschaftliche Stelle der Schumann-Forschung ist.

Die Gesellschaft sieht bei ihrer zukünftigen Arbeit die Aufgabe darin, durch Veranstaltung von Konzerten, durch Vorträge und wissenschaftliche Veröffentlichungen alle Volkskreise mit dem musikalischen und literarischen Schaffen Robert Schumanns vertraut zu machen und auch die Erinnerung an seine Gattin, die berühmte Pianistin Clara Wieck-Schumann, lebendig zu erhalten. Die Gesellschaft handelt ganz im Sinne des Meisters, wenn sie in besonderem Maße auch das moderne Tonschaffen pflegt und dafür zum Hören und Aufnehmen erzieht. Sie sieht ferner in der Unterstützung aufstrebender Talente eines der wesentlichen Vermächtnisse Schumanns.

Alle früheren Mitglieder der Gesellschaft, alle Verehrer von Schumanns Kunst und Persönlichkeit werden herzlich gebeten, ihre Mitgliedschaft zu erneuern bzw. Mitglied zu werden, um dadurch mitzuarbeiten an der Verwirklichung des hohen, von Schumann selbst gesteckten Zieles: „Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst“. Schon nach kurzer Zeit sind zahlreiche Anmeldungen aus der Ost- und Westzone sowie auch aus dem Ausland eingegangen. Namhafte Künstler und Wissenschaftler haben ihre Bereitschaft zur Mitarbeit erklärt. Dies beweist erneut die Notwendigkeit der Existenz einer solchen Schumann-Gemeinde, wie sie die Schumann-Gesellschaft darstellt. Anmeldungen nimmt das Sekretariat der Robert-Schumann-Gesellschaft in Zwickau/Sa., Domhof 2, entgegen. Der Monatsbeitrag beträgt DM 1.— (Konten: für die Ostzone: Postscheckkonto Leipzig Nr. 40763; für die Westzonen: Postscheckkonto Berlin-West Nr. 60720); außer anderen Vergünstigungen erhalten die Mitglieder alle Veröffentlichungen der Gesellschaft kostenlos.

Am 17. Dezember 1949 konnte Professor Dr. Fritz Stein seinen 70. Geburtstag begehen. Der Jubilar hat sein Leben lang sich im Dienste der Musikwissenschaft und der Wiederbelebung älterer Musik ebenso ausgezeichnet wie in seiner Tätigkeit als Dirigent und Direktor der Berliner Hochschule für Musik. Die „Musikforschung“ verbindet mit ihrem Dank die besten Wünsche für viele noch recht fruchtbare Lebensjahre.

Für das Deutsche Bachfest 1950 in Göttingen wird eine Ausstellung von Autographen, Kopien, Erstdrucken, wichtigen Neuauflagen und anderen Dokumenten zum Leben und Werk J. S. Bachs vorbereitet. Die dazu benötigten Quellen sind, soweit es sich um den Besitz öffentlicher Sammlungen handelt, zu einem Teil wieder zugänglich. Nicht übersehen lassen sich die privaten Besitzverhältnisse. Im Interesse der Vollständigkeit der Ausstellung werden die Besitzer von Handschriften, Kopien, bedeutenden Drucken und anderen Dokumenten gebeten, diese für die Dauer der Ausstellung leihweise zur Verfügung zu stellen. Der private Besitz wird wie der öffentliche gekennzeichnet; für seine Sicherheit werden die notwendigen Maßnahmen getroffen. Der vorbereitende Ausschuß für das Bachfest 1950 bittet um entsprechende Mitteilungen an die Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek in Göttingen.

I. A. gez. Dr. Luther, Erster Bibliotheksrat und stellvertr. Direktor.

Das Comitato Nazionale per le Onoranze a Guido d'Arezzo hat einen Preis in Höhe von Lire 500 000,— für eine historisch-kritische Studie über Guido von Arezzo ausgeschrieben. Einzelheiten sind zu erfahren bei Segreteria del Comitato Nazionale in Arezzo, presso l'Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze.

Auf Einladung der Freien Universität Berlin hielt Professor Dr. Leo Schrade von der Yale-Universität Vorlesungen und Übungen über folgende Themen: „Die Anfänge der Mehrstimmigkeit“ — „Monteverdi als Schöpfer neuer Musik“ — „Das späte Mittelalter in der Musik“ — „Die Musiktraktate des Johannes Tinctoris“.

Prof. Dr. Heinrich Bessler, der die Herausgabe der Werke Dufays übernommen hat, erhielt für das Sommersemester 1950 Auslandsurlaub. Mit seiner Vertretung an der Universität Jena wurde Dozent Dr. Günter Haußwald in Dresden beauftragt.

Professor Dr. Wilhelm Merian, Basel, den die Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft auf ihrem 4. Kongreß zum Ehrenmitglied ernannt hat, konnte am 16. September 1949 seinen 60. Geburtstag begehen. Die deutsche Musikforschung wünscht ihm noch viele Jahre fruchtbaren Schaffens.

Dr. Ing. Ulrich Rück in Nürnberg, der als Kenner, planvoller Sammler und sachkundiger Wiederhersteller historischer Musikinstrumente internationalen Ruf genießt, dem auch das Musikwissenschaftliche Seminar der Erlanger Universität außerordentliche Förderung verdankt, wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen durch die Verleihung der Ehrendoktorwürde ausgezeichnet. Seine außerordentlich wertvolle Musikinstrumentensammlung, beheimatet in den Räumen des Nürnberger Pianohauses Rück, die der Krieg zerstörte, fand nach der Rückkehr aus den Bergungsorten im Kollegienhaus der Universität unter der Obhut des Musikwissenschaftlichen Seminars Unterkunft.