

Friedrich Gennrich in memoriam

VON WERNER BITTINGER, RÜSSELSHEIM

*Musicorum et cantorum magna est distancia:
Isti dicunt, illi sciunt quae componit musica.*



Am 22. September 1967 verstarb in Langen bei Frankfurt am Main, im 85. Lebensjahr aus beglückender Forschertätigkeit „ganz plötzlich herausgerissen“, Friedrich Gennrich. Mit ihm ist eine der markantesten und profiliertesten Persönlichkeiten unserer Wissenschaft dahingegangen, ein wahrhaft Großer unter der ältesten Gelehrtergeneration unserer Tage, der auf seinem spezifischen Fachgebiet nicht nur bahnbrechend gewirkt, sondern zugleich auch gewichtige, unverwechselbare Akzente von einmaliger Gültigkeit gesetzt hat.

Friedrich Gennrich widmete sich auf breiter Basis der Erforschung der ein- und mehrstimmigen Musik des Mittelalters. Nichtsdestoweniger gehörte seine besondere Vorliebe zeitlebens der Monodie. Ohne Randgebiete oder verwandte integrale Bereiche wie z. B. die mittellateinische Lyrik zu vernachlässigen, konzentrierte sich sein

Interesse vorzugsweise auf die vielfältigen Erscheinungen des europäischen Minnesangs, der bekanntlich, bevor er sich anderswo wie etwa im mittelenglischen oder mittelhochdeutschen Sprachraum ausbreitete, zuerst in der Liedkunst Frankreichs zu höchster Blüte und vollkommener Entfaltung gelangt ist. Es war daher nur natürlich, daß die Lieder der altprovenzalischen Trobadors und der altfranzösischen Trouvères das zentrale Arbeitsfeld Friedrich Gennrichs ausmachten, von wo aus er unentwegt mit der ihm eigenen Zähigkeit und Beharrlichkeit zielstrebig seine kühnen Vorstöße in bislang unbekanntes Neuland unternahm.

Das Geheimnis seines weltweiten Erfolges wird hier faßbar. Die unermüdete Beschäftigung mit den altprovenzalischen und altfranzösischen Liedern, außer mit den Melodien auch mit den Liedtexten, hätte ihn niemals zu so grundlegenden und umfassenden Erkenntnissen hingeführt, wenn er nicht sozusagen zwei Forscher in sich vereint haben würde, die, gleichsam in stetem Wettstreit miteinander, sich fortwährend wechselseitig ergänzten und belehrten: den Musikwissenschaftler und den Romanisten. Eine ersprießliche Zusammenarbeit zwischen Musikwissenschaft und romanischer Philologie war schon vor Beginn seines Wirkens wiederholt gefordert worden (von E. F. Kossmann 1902, von P. Runge 1904). Friedrich Gennrich hat

diese Forderung in einzigartiger Weise erfüllt: er hat die Synthese der beiden Disziplinen in jeder Phase seines Schaffens vorgelebt; er hat sie erstmals mit einer Intensität vollzogen, die für die weitere Erforschung der Musik des Mittelalters schlechthin beispielgebend und richtungweisend sein wird.

Zu solcher Symbiose war der am 27. März 1883 im oberelsässischen Colmar Geborene gewissermaßen schon von der Wiege an prädestiniert. Für den jungen Studenten, der 1903 in Straßburg die heimatliche Universität bezog, war es auf jeden Fall ein unschätzbare Gewinn, neben Vorlesungen in Germanistik, Anglistik und Philosophie, in romanischer Philologie und in Musikwissenschaft zwei vorzügliche Lehrer vom Format eines Gustav Gröber und eines Friedrich Ludwig zu hören, zwei überragende Fachgelehrte also, die auf der Höhe ihres Schaffens mit Meisterwerken von einer bis heute noch unübertroffenen Weltgeltung hervorgetreten sind. Da Friedrich Ludwigs Interessen vorwiegend auf die hauptsächlich in Frankreich blühende Musik des Mittelalters gerichtet waren und die mittelalterlichen Studien Gustav Gröbers sich gleichfalls auf französischen Boden konzentrierten, nimmt es nicht wunder, daß durch das Vorbild der Lehrer in Friedrich Gennrich schon damals jene hohe, nie mehr versiegende Liebe zur romanischen Welt des Mittelalters geweckt worden ist, die dann sein späteres Lebenswerk so durchgreifend formen sollte. Studienjahre an der Sorbonne, namentlich bei Joseph Bédier, und am Collège de France in Paris erweiterten und vertieften seine in Straßburg erworbenen Kenntnisse auf das Vortrefflichste. Dorthin zurückgekehrt, promovierte er 1908 mit einer kritischen Ausgabe des *Roman de la Dame à la Lycorne*. Ebenfalls in Straßburg war er nach dem Staatsexamen bis 1919 Oberlehrer. Dankbar gedenkt er selbst später (1940) jener friedvollen, durch die Kriegsereignisse jäh erlöschenden Straßburger Zeit, die ihn mit Friedrich Ludwig, dem geistigen Haupt der „Straßburger Schule für Musikwissenschaft“, in gedeihlicher, zäher Forschungsarbeit vereinigte.

Nach dem ersten Weltkrieg siedelte Friedrich Gennrich nach Frankfurt am Main über, wo er zunächst als Studienrat Anstellung fand. Er habilitierte sich 1927 für Musikwissenschaft; 1929 wurde seine *Venia legendi* auf das Gesamtgebiet der romanischen Philologie ausgedehnt. Seitdem lehrte er ununterbrochen, bis ins hohe Alter, an der Frankfurter Johann Wolfgang Goethe-Universität, die ihn 1934 zum außerplanmäßigen Professor ernannte. Studienaufenthalte von vier bzw. sechs Wochen 1925 und 1926 in Paris, eine dreimonatige Studienreise 1928 durch Frankreich und Italien dienten der Erweiterung einer schon vorher begonnenen, groß angelegten Materialsammlung. Die Wirrnisse des zweiten Weltkrieges verschonten auch Friedrich Gennrich nicht vor der Bitterkeit unaussprechlichen persönlichen Leides, noch vor der Einbuße unersetzlicher materieller Werte. Die tragischen Ereignisse raubten ihm den einzigen Sohn; — kostbare Schätze seiner reichen wissenschaftlichen Bibliothek fielen einem brutalen Vernichtungswerk zum Opfer. Aber ungeachtet der doppelt schweren Bürde eines widrigen, unabwendbaren Geschicks erstarkte die beispielhafte Arbeitsenergie des emsigen Gelehrten zu noch mächtigerem Impuls. Mit Stolz und innerer Genugtuung konnte 1953 der Siebzigjährige auf erstaunliche, bewunderungswürdige Zeugnisse seines nie erlahmenden Fleißes zurückblicken, auf rühmenswürdige Arbeiten, welche nicht nur, der Verbreitung mittelalterlicher Musikkultur analog, im europäischen Raum Widerhall gefunden,

sondern darüber hinaus Weltgeltung erlangt hatten, den leuchtenden Vorbildern seiner einstigen Lehrer ebenbürtig.

Die letzten zwei Dezennien seines Lebens verwandte Friedrich Gennrich unablässig auf den konsequenten Ausbau und die folgerichtige Abrundung seines Werkes. In Gestalt der beiden Reihen *Musikwissenschaftliche Studien-Bibliothek* und *Summa Musicae Medii Aevi* gab er seit 1946 die Mehrzahl seiner Publikationen im Selbstverlag heraus; auf diese Weise dokumentierte der Musikologe und Romanist erneut die Vielfalt und Breite seiner Begabungen. Mit welcher Hingabe er sich dieser verlegerischen Arbeit, die oft genug mit einer manuell ungemein anstrengenden Herstellung verknüpft war, immer wieder unterzog, machen all jene Veröffentlichungen deutlich, in welchen er die mitzuteilenden mittelalterlichen Notationen französischer oder auch deutscher Provenienz samt unterlegtem Liedtext mit eigener Hand ausgefertigt hat, liebevoll und möglichst getreu die paläographischen Gegebenheiten der Quelle nachahmend. Als der jederzeit von einem hohen Ethos gegenüber seiner Lehrverpflichtung erfüllte Universitätslehrer 1964 hochbetagt aus dem Amt schied, war die Schaffenskraft des Forschers und Gelehrten noch ungebrochen. Erst der Tod sollte dem stets Rastlosen die Feder entreißen.

Friedrich Gennrich hat seine ausnahmslos auf eingehenden quellenkritischen Studien basierenden Arbeiten in zahlreichen, zum Teil sehr umfanglichen Monographien und Zeitschriftenaufsätzen niedergelegt. Er ist außerdem als Herausgeber der Reihe *Literarhistorisch-musikwissenschaftliche Abhandlungen* (Würzburg), deren Themenstellung bis in die Musik unseres Jahrhunderts hineinreicht, und als Verfasser bedeutsamer Artikel in MGG hervorgetreten. Unter den Monographien haben ihn zweifellos am frühesten bekanntgemacht seine große zweibändige Ausgabe der *Rondeaux, Virelais und Balladen* (1921, 1928; ein dritter Band erschien 1963), welche die Fachwelt mit einem 1276 Titel anführenden Verzeichnis altfranzösischer Refrains überraschte, und danach mehr noch sein *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes* (1932), der mit einem vermeintlichen Formenchaos der Liedschätze jener Zeit endgültig aufräumte und von allen seinen Publikationen bis heute wohl die weiteste Verbreitung gefunden hat. Einen den Musikkenner wie den Philologen gleichermaßen fesselnden Querschnitt durch die bunte Welt mittelalterlichen Liedgutes geben seine auf minutiöse Forschungsergebnisse gestützten Sammelausgaben *Troubadours, Trouvères, Minne- und Meistergesang* (1951) und *Altfranzösische Lieder* (1953, 1956); allen voran darf gerade die erstgenannte Sammlung den Anspruch erheben, die reizvollsten und kostbarsten Kleinodien des gesamten Minnesangs in sich zu vereinigen, und ist damit auch einem breiteren Publikum zugänglich. Den Sammelausgaben stehen gleichrangig seine einzelnen Autoren gewidmeten Liededitionen gegenüber, so etwa die Ausgabe der Lieder des pikardischen Sängers Simon d'Authie (1951), die im besonderen alle erreichbaren, den Autoren und seinen Umkreis charakterisierenden Fakten zusammentragen und es nicht verschmähen, auch das unscheinbare Detail, das vermeintlich Nebensächliche anschaulich zu zeichnen.

Unter den Arbeiten, die das tiefere Interesse der Romanisten erweckt haben, seien aus früher Zeit seine literarhistorisch-musikwissenschaftlichen Studien *Der musikalische Vortrag der altfranzösischen Chansons de Geste* (1923) und *Die alt-*

französische Rotrouenge (1925) hervorgehoben, desgleichen die seine wissenschaftliche Laufbahn eröffnende programmatische Schrift *Musikwissenschaft und romanische Philologie* (1918). Dagegen schlagen die Brücke zur Germanistik naturgemäß die Beiträge zum deutschen Minnesang, wie z. B. *Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst* (1926), *Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit* (1948), *Zur Liedkunst Walthers von der Vogelweide* (1954). Als fundamentale Standardwerke aus jüngerer Zeit seien herausgegriffen die *Bibliographie der ältesten französischen und lateinischen Motetten* (1958), *Die Kontrafaktur im Liedschaffen des Mittelalters* (1965), endlich die Gesamtausgabe *Der musikalische Nachlaß der Troubadours* (1958, 1960, 1965). Dem Gedächtnis seines Lehrers Friedrich Ludwig hat er noch zuletzt u. a. mit der Herausgabe (auch des zweiten Bandes!) von dessen *Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili* sichtbaren Ausdruck verliehen (1961, 1962).

Im ganzen hat Friedrich Gennrich besonders die mittelalterliche Liedforschung entscheidend zu fördern vermocht. Mit Hilfe der Kontrafaktur hat er vor allem die internationale Verbreitung mittelalterlicher Melodien nachgewiesen. Seine Formenlehre hat nicht nur die Halbheiten bisheriger Formanalysen schlagartig beseitigt und die Mannigfaltigkeit eines außergewöhnlichen Formenreichtums in prägnantester Weise sichtbar gemacht, sie gab auch den entscheidenden Anstoß zum Ausbau einer die Gesetzmäßigkeiten mittelalterlicher Melodiebildung aufspürenden Methodik. Studien zur Gruppennotation der *Musica sine littera* haben ihn zu umwälzenden Erkenntnissen in Bezug auf die Rhythmik der *Ars antiqua* geführt. Es gelang ihm, Friedrich Ludwigs Modaltheorie einer gründlichen Revision zu unterziehen; er konnte zeigen, daß die Monodie eine die sechs *Modi* „*der mittelalterlichen Traktate der Polyphonie*“ weit übersteigende Vielzahl rhythmischer Abfolgearten (*Metra*) gekannt hat. All diese Untersuchungen haben es ihm im Einklang mit Beiträgen zur Liedbibliographie und zur Musikhandschriftenkunde ermöglicht, eine gründlich fundierte „Musikalische Textkritik“ zu schaffen, auf deren Anwendung die künftige Forschung nicht verzichten können, wenn sie vor Mißgriffen und Fehlschlägen bewahrt bleiben will. Im Zuge dieser Studien konnte er Gustav Gröbers bisher unangefochtene Liederblättertheorie durch seine „Repertoire-Theorie“ überzeugend widerlegen.

Haben auch die Arbeiten des Romanisten und Musikologen in breit aufgefächertem Spektrum tief in die benachbarten Philologien hineingewirkt, so hat sich doch Friedrich Gennrich in erster Linie auf musikwissenschaftlichem Sektor unvergängliche Verdienste und bleibenden Ruhm erworben. Ausgerüstet mit dem hohen geistigen Erbe seines von ihm hochverehrten Lehrers Friedrich Ludwig, hat er in jahrzehntelanger, intensivster Arbeit der mittelalterlichen Musikforschung wertvollstes Neuland in einem Ausmaß erschlossen, wie es die Fachwelt zu Beginn seines Wirkens nicht zu erhoffen gewagt hätte. Namentlich durch zahlreiche Neuentdeckungen auf dem Gebiet der einstimmigen Liedkunst hat er die Liedforschung um gänzlich neuartige Disziplinen zu bereichern vermocht, deren Kenntnis von zentraler Bedeutung für das Studium der gesamten mittelalterlichen Musikkultur geworden

ist, ja zur Aufdeckung der Grundlagen abendländischer Musikpflege überhaupt erst befähigt.

Der ungewöhnlichen Fruchtbarkeit und einmaligen Vielseitigkeit des Wissenschaftlers stand ebenbürtig zur Seite der vorbildliche Eifer des Lehrers, der an seine Schüler nicht etwa farblosen Wissensstoff herangetragen hat, sondern vor allem die eigene Begeisterung für die hehren Ideale der Forschung in ihre Herzen einzupflanzen verstand. Bescheidenheit, unbestechliche Lauterkeit des Gemütes und weitherzige Aufgeschlossenheit für die Belange echter Humanitas machten ihn zu einer Persönlichkeit, der man voll Vertrauen und Ehrfurcht entgegentrat.

Sein Werk aber, unauflösliche Einheit von Musikwissenschaft und philologischer Akribie, hinterläßt Friedrich Gennrich als allzeit verpflichtendes Erbe.

In memoriam Hans Hickmann

VON FRITZ BOSE, BERLIN

Mit Hans Hickmann, der am 4. September 1968 in Blandford Forum in Dorset (England) einem Herzinfarkt erlag, verliert die deutsche Musikwissenschaft einen prominenten Vertreter, der vor allem auch im Ausland bekannt und geschätzt war und durch sein Wirken viel dazu beigetragen hat, das internationale Ansehen der deutschen Musikforschung zu fördern.

In Roßlau bei Dessau 1908 geboren, in der Franckeschen Stiftung in Halle erzogen, huldigte schon der Schüler als Pianist, Orgelspieler und Dirigent der Musik. Er studierte zuerst in Halle, dann in Berlin Musikwissenschaft bei Arnold Schering, Curt Sachs, Erich M. von Hornbostel, Johannes Wolff, Georg Schünemann, Hans Joachim Moser, Friedrich Blume sowie Musikpädagogik an der Charlottenburger Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Sein besonderes Interesse galt der Instrumentenkunde und der Musikethnologie. Seine Dissertation über das Portativ (1934) erschien 1936 im Bärenreiter-Verlag. Eine Studienreise nach der Oase Siwa in Ägypten im Jahre 1932/33 veranlaßte ihn, sich in Kairo niederzulassen, wo er als Musikerzieher, Organist, Dirigent und Rundfunkspezialist bis 1957, zuletzt als Direktor des Deutschen Kulturinstituts, wirkte. Hier in Kairo nutzte er die Gelegenheit, sich mit der Geschichte der Musik in Ägypten von den ersten Anfängen bis in die Gegenwart intensiv zu befassen. Galt sein Interesse anfangs vor allem den Musikinstrumenten der Pharaonenzeit, so erschloß er sich später auch den Zugang zu Quellen über das gesamte Musikleben, über die Musikpflege in der Römerzeit und der koptischen wie der arabischen Periode. Die Nachwirkungen altägyptischer Überlieferungen in der Volksmusik Oberägyptens und des Sudan beschäftigten ihn ebenso wie die Verknüpfung ägyptischer Traditionen mit denen Asiens und Europas.

Unter der Fülle seiner Publikationen zur ägyptischen Musik und Musikgeschichte mag der 1949 gedruckte Generalkatalog der Musikinstrumente des Kairoer Museums und der Band *Ägypten* in der Musikgeschichte in Bildern, mit dem diese Reihenpublikation so verheißungsvoll 1962 begann, genannt werden.

Die veränderten politischen Verhältnisse in Ägypten schränkten seine Betätigungsmöglichkeiten zunehmend ein und veranlaßten ihn im Sommer 1957 zur endgültigen Rückkehr nach Deutschland, wo er sich an der Hamburger Universität habilitierte und das Fach Musikethnologie vertrat. Ende 1958 übernahm er für den soeben verstorbenen Fred Hamel die Leitung des Musikhistorischen Studios (Archiv-Produktion) der Deutschen Grammophon Gesellschaft in Hamburg. In dieser Position hat er das Erbe seines verdienstvollen Vorgängers nicht nur würdig fortgesetzt, er hat diese erste deutsche Dokumentation der Musikgeschichte in historisch getreuer Werkwiedergabe um neue Ideen bereichert und nach Inhalt und Umfang erweitert. Ihm sind zahlreiche Schallplatten, die bis dahin noch unbekannte oder unveröffentlichte Werke in ihrer originalen Klanggestalt erstmals, noch vor dem Neudruck, publizierten und damit die Archiv-Produktion auch zu einer musikverlegerischen Einrichtung machten, zu verdanken. Deutsche und ausländische Künstler, die sich der Pflege alter Musik unter Verwendung historischer Instrumente, historischer Mensuren und Stimmungen verschrieben hatten, fanden durch ihn Förderung und Anregung. Eine wertvolle Stütze in der schweren und aufreibenden Arbeit für die Schallplatte wie für seine Lehrtätigkeit an der Universität fand er in seiner begabten Schülerin und Ehefrau Ellen Hickmann, die seine engste Mitarbeiterin war.

Hickmanns Bedeutung für die Musikforschung liegt nicht nur in seinen Arbeiten zur ägyptischen Musikgeschichte, die freilich den größten Teil seiner 190 Schriften ausmacht, die eine Spezialbibliographie in der Zeitschrift *Ethnomusicology*, Band 9, Nr. 1, bis zum Jahr 1964 verzeichnet, sondern auch in Studien zur Instrumentenkunde und Musiktheorie der Antike und des Orients und nicht zuletzt in seinem Eintreten für historisch getreue Schallaufnahmen alter Musik im Klangbild der Zeit. Ihm wurden eine Reihe von Ehrungen zuteil, u. a. erhielt er die *Palmes académiques* der französischen Académie und das Bundesverdienstkreuz I. Klasse, wurde als erster deutscher Musikwissenschaftler Mitglied des von Napoleon gegründeten Institut d'Égypte und war korrespondierendes Mitglied vieler internationaler Institute und Gesellschaften. Die auf Initiative des Deutschen Musikrates Ende 1959 gegründete Deutsche Gesellschaft für Musik des Orients wählte ihn zu ihrem ersten Präsidenten.

Sein persönlicher Charme und sein Humor machten ihn allgemein beliebt und allen denen unvergessen, die ihm persönlich bekannt und befreundet zu sein die Ehre hatten.

RILM - eine neuartige internationale Fachbibliographie der Musikwissenschaft

VON BARRY S. BROOK, NEW YORK

Im Sommer 1966 wurde unter Patenschaft der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft und der Internationalen Vereinigung der Musikbibliotheken das *Répertoire International de Littérature Musical* (RILM)* gegründet. Wesentliche Merkmale dieser Bibliographie sind ein vom Computer zusammengestelltes Register sowie die Veröffentlichung von Abstracts, wie es bis dahin im allgemeinen nur in den Naturwissenschaften üblich war.

Dieser Schritt, über Forschungsarbeiten der Geisteswissenschaften in komprimierter Form zu berichten, ist aus der Notwendigkeit erwachsen, dem Wissenschaftler möglichst schnell einen möglichst umfassenden Überblick über die immer größer werdende Flut musikwissenschaftlicher Publikationen und über deren Resultate zu geben. Die bisher erschienenen RILM-Hefte I/1, I/2 und I/3 sind von der erstrebten Vollständigkeit noch weit entfernt, weil eine Organisation, die jetzt schon mehr als 40 Länder umfaßt, nur allmählich aufgebaut werden kann. Da inzwischen in Deutschland jeweils eine Redaktion für das Gebiet der Bundesrepublik und das der Deutschen Demokratischen Republik eingerichtet ist, sollen an dieser Stelle nochmals Aufgabe und Durchführung des RILM-Projektes erläutert werden.

I. Aufgabenbereich

RILM wird zunächst die seit dem 1. 1. 1967 erschienenen musikwissenschaftlichen Publikationen umfassen. Hierzu gehören:

1. Zeitschriftenartikel und Rezensionen
 - a) aus musikwissenschaftlichen Zeitschriften
 - b) aus anderen Musikzeitschriften
 - c) aus Zeitschriften anderer Fachgebiete
 Für b) und c) gilt, daß nur ausgesuchte Artikel erfaßt werden.
2. Sammelbände (einschließlich der Aufsätze aus nichtmusikalischen Publikationen)
 - a) Jahrbücher
 - b) Festschriften
 - c) Kongreßberichte
 - d) Akademieschriften
 - e) Gesammelte Aufsätze, Studien etc.
3. Monographien
 - a) Bücher
 - b) Dissertationen, Magister- und Staatsexamensarbeiten (auch ungedruckt)
 - c) Einleitungen und Kritische Berichte zu wissenschaftlichen Ausgaben
 - d) Klein- und Gelegenheitschrifttum wissenschaftlichen Charakters wie Ausstellungskataloge, Programmhefte, Streitschriften, Mitteilungen u. ä. (in Auswahl).

* Alleinauslieferung für Europa: Bärenreiter.

Ein Abstract kann ein Dokument entweder summarisch zusammenfassen oder mehr oder weniger ausführlich beschreiben. In der Regel ist es für den Benutzer nützlicher, wenn das Dokument summarisch zusammengefaßt wird, wenn das Abstract nur die wichtigsten Daten, Gesichtspunkte und Folgerungen des Originals wiedergibt. Bei bestimmten Publikationsformen, wie bei Bibliographien, Katalogen oder Anthologien ist dem Abstract eine kurze, sachliche Inhaltsbeschreibung oder ein Verzeichnis der wichtigsten Kapitelüberschriften vorzuziehen. Rezensionen werden in der Regel nur bibliographisch, d. h. ohne Abstract festgehalten werden, es sei denn, daß sie wesentliche Berichtigungen und Ergänzungen des abstrahierten Werkes enthielten. Konzertberichte, Schallplattentexte, pädagogische Handbücher usw. werden nicht aufgenommen, es sei denn, daß sie von speziellem wissenschaftlichem Interesse sind.

II. Sprache

Die Abstracts können in deutscher Sprache abgefaßt werden. In der Regel werden sie in Englisch veröffentlicht, obgleich die Publikation in mehr als einer Sprache nicht ausgeschlossen ist. Titel sollen in der Originalsprache, wenn möglich mit englischer Übersetzung angegeben werden.

III. Länge

Ein Abstract soll eine Länge von 150 Wörtern nicht überschreiten. Bei kurzen Berichten und Rezensionen genügen oft der Titel (mit Untertitel) sowie eventuell einige Schlagwörter. Längere Abstracts sind dann gerechtfertigt, wenn entweder das Originaldokument schwer zugänglich oder die Originalsprache den meisten Lesern unbekannt ist.

IV. Schlagwörter

Zusätzliche Schlagwörter sollen auf Namen und Begriffe hinweisen, die aus dem Titel und Abstract nicht ersichtlich sind.

V. Stil

Das Abstract faßt informativ, knapp und objektiv die wichtigsten Daten, Ergebnisse und Folgerungen der Arbeit zusammen. Es sollte in einfachen, aber vollständigen Sätzen geschrieben werden (kein Telegrammstil, keine indirekte Rede) und Werturteile über die Arbeit vermeiden.

VI. Durchführung

RILM ist auf der Basis des Autorenabstracts geplant. Die dadurch für den Autor entstehende Belastung erscheint nicht unbillig, denn die Vorteile sind offensichtlich: RILM informiert über das internationale Schrifttum und macht die Schriften des einzelnen Autors international bekannt.

Nur der geringste Teil der seit 1967 in Deutschland erschienenen Musikliteratur ist bereits in RILM vertreten. Es ergeht daher an alle musikwissenschaftlichen Autoren die Bitte, ihre seit 1967 erschienenen Publikationen zusammen mit einem Abstract unaufgefordert an die zuständige Redaktion zu melden. Die hierfür erforderlichen Formulare können von den Redaktionen angefordert werden. Zu-

ständig für das Abstract ist die Länderredaktion des jeweiligen Erscheinungsortes, unabhängig von der jeweiligen Nationalitäts- und Staatszugehörigkeit des Autors. Ausgenommen hiervon sind die *Acta Musicologica*, *Analecta Musicologica*, *Fontes Artis Musicae* und *Musica Disciplina*. Bei diesen Zeitschriften werden die Autoren gebeten, ihre Abstracts direkt an den jeweiligen Herausgeber zu schicken.

Redaktion für Publikationen
aus der Bundesrepublik Deutschland:
1000 Berlin 30
Stauffenbergstraße 14
Staatl. Institut für Musikforschung
Preußischer Kulturbesitz

Redaktion für Publikationen aus der
Deutschen Demokratischen Republik:
108 Berlin
Leipziger Straße 26
Zentralinstitut für Musikforschung

Komitee:

Harald Heckmann *chairman*,
Friedrich Blume, Ludwig Borngässer,
Kurt Dorfmueller, Karl Gustav Fellerer,
Ludwig Finscher, Alfons Ott,
Hans-Peter Reinecke, Martin Ruhnke,
Wolfgang Schmieder
Redakteur: Kaus-Ernst Behne.

Komitee:

Konrad Niemann *chairman*,
Rudolf Eller, Karl-Heinz Köhler, Jürgen
Mainka, Konrad Sasse, Hansjürgen
Schaefer, Helmut Zeraschi
Redakteur: Konrad Niemann.

Commission Internationale Mixte:

Barry S. Brook (Président), New York — Harald Heckmann (Vice-Président), Kassel
— François Lesure (Vice-Président), Paris — Israel Adler, Jerusalem — Clemens von
Gleich, s'Gravenhage — Alexander Hyatt King, London — Jan LaRue, New York —
Zofia Lissa, Warszawa — Claudio Sartori, Milano.

see		Queens College, Flushing, New York, 11367		yr	rlm
rev		rilm abstracts <i>of music literature</i>		acc	
cit	text			type	class
TITEL Vollständiger Titel und Untertitel (bei Rezensionen ist hier der Titel des rezensierten Werkes einzutragen, andere Daten unten).					
Englische Übersetzung des Titels:					
AUTOR(EN) (gegebenenfalls Kompilator, Herausgeber oder Übersetzer). (Bei einer Rezension ist hier der Autor des rezensierten Werkes zu nennen.) NACHNAME VORNAME(IN) INSTITUTION und/oder ORT					
REZENSION Name der Zeitschrift, in der die Rezension erschienen ist					
AUFSATZ Zeitschrift, Festschrift etc., in der der Aufsatz erschienen ist					
BUCH oder Broschüre Erscheinungsort Verlag Jahr Zahl der Bände Seiten Preis					
DISSERTATION oder andere Diplomarbeit (wenn gedruckt, bitte auch unter Buch eintragen) Akademischer Grad Fach Institution (Universität, die den akademischen Grad verleiht) Jahr Zahl der Bände Seiten					
BESCHREIBUNG Zutreffende Ziffer(n) ankreuzen: 1. Gedruckt 2. Maschinenschriftlich 3. Mikrofilm 4. Vervielfältigt 5. Andere Publikationsweise? Das Werk enthält: 1. Illustrationen 2. Portraits 3. Faksimiles 4. Musikbeispiele 5. Bibliographie 6. Werkverzeichnisse 7. Thematische Kataloge 8. Diskographie 9. Register					
ABSTRACTOR (Nachname zuerst) Postanschrift					
ABSTRACT (Bitte 1½ - 2 facher Zeilenabstand, 50-150 Worte; vgl. Instruktion auf der Rückseite.)					
ZEITRAUM , den die vorliegende Publikation behandelt (möglichst mit genauen Daten):					
STICH- UND SCHLAGWÖRTER , die für die Aufnahme in das Register empfohlen werden, sind im Titel und im Abstract durch deutliche Umkreisung zu kennzeichnen. Zusätzliche Stichwörter sind hier aufzuführen (z.B. Namen, Orte, Sachwörter, Gattungen, etc.).					
N.B. für den Abstractor: Aufsätze, Bücher und Dissertationen sollten unter ① - ⑨ (ausgenommen ③), Rezensionen unter ① - ⑤ und ⑧ (evtl. auch unter ⑦) eingetragen werden.					

Musik im Datenspeicher

VON WALTER RECKZIEGEL, MANNHEIM

I

Die Anwendung programmgesteuerter elektronischer Rechner in allen Arbeitsbereichen ist heute so zur Selbstverständlichkeit geworden, daß es keiner großangelegten Apologie bedarf, um ihre Anwendung auf musikalischem Gebiet zu rechtfertigen. Allerdings ist der Ausdruck „Rechner“ (Computer) etwas irreführend. Der damit gemeinte Apparat kann — wenn er entsprechend gesteuert wird — dreierlei:

1. Zahlen darstellen und mit ihnen rechnen;
2. die Größe der Zahlen vergleichen und (dadurch bedingte) Entscheidungen treffen;
3. Zahlen speichern.

Aber auch diese Definition ist noch zu bescheiden, denn mit Hilfe eingebauter „Übersetzer“ (Compiler) lassen sich nicht nur numerische Werte, sondern alle Arten von Symbolen darstellen. Der Aufgabenkreis des Rechners läßt sich unbeschränkt erweitern. Die Maschine kann also:

1. arithmetische und logische Ausdrücke darstellen und verknüpfen;
2. diese vergleichen und bedingte Entscheidungen treffen;
3. diese speichern und ausdrucken.

Alle Operationen werden vom Steuerwerk der Maschine eingeleitet und beendet, und zwar durch ein „Programm“, in dem alle vorkommenden Größen eindeutig definiert sein müssen und eine erste Wertzuweisung erfahren müssen. Das „Programmieren“ hat sich zu einer eigenen Wissenschaft entwickelt, die eine Anzahl von sogenannten Maschinensprachen (Algol, Fortran, Cobol, PL I, usw.) hervorgebracht hat, mit deren Hilfe das Aufstellen der Programme vereinfacht und international verständlich gemacht wird.

Man hört sehr viel von einem „Code für den Computer“, und der technische Laie fragt sich besorgt, was er denn alles lernen müsse, um diese Geheimschrift zu verstehen. In Wahrheit ist die Kenntnis des internen Maschinencodes für den Nichttechniker völlig belanglos, denn das Ergebnis wird decodiert und „hochdeutsch“ vorgelegt. Die Eingabe der Programme und Daten erfolgt ebenfalls nur mit bekannten Zeichen (Buchstaben, Zahlen, Satz- und Rechenzeichen). Jeder kennt die Tastatur einer Schreibmaschine; wenn man nachzählt, findet man 86 bis 92 verschiedene Zeichen vor. Der normale Fernschreiber, der ursprünglich als Eingabegerät für Rechenanlagen diente, hat aber nur 48 Zeichen (26 große Buchstaben, 10 Ziffern, 12 Sonderzeichen). Die gebräuchlichen Datenträger sind daher auf einen 6-Bit-Code (63 mögliche Lochkombinationen) eingerichtet und können Groß- und Kleinbuchstaben nicht unterscheiden. Daraus folgt, daß eine Erweiterung des Zeichenvorrats zunächst nur durch Zusammensetzung von mehreren Grundzeichen möglich ist.

Der Compiler macht von dieser Möglichkeit ausgiebig Gebrauch. Es werden vereinbarte Wortsymbole (meist Worte aus dem englisch-amerikanischen Sprachschatz) benutzt, so daß der Eindruck entsteht, als könne man sich mit der Maschine vernünftig unterhalten. Um Wortsymbole als solche zu kennzeichnen, wurden

Trennzeichen eingeführt (Zwischenraum, Apostrophe, Klammern, Komma, Semikolon usw.). Ein fest eingebautes Übersetzungsprogramm sorgt dafür, daß die Zeichenkombination richtig „verstanden“ wird. Daraus folgt wieder, daß keine Zeichenkombination auftreten darf, die der Compiler nicht kennt. Ein vollständiges Übersetzungsprogramm wird als Maschinensprache bezeichnet.

II

Die Eingabe in den Computer besteht darin, daß alle Zeichen (sowohl das eigentliche Programm als auch die zu bearbeitenden Daten) in bestimmter Reihenfolge einzeln hintereinander auf Lochstreifen oder Lochkarten geschrieben (d. h. mit einer Schreib-Stanzmaschine als Lochkombination gestanzt) werden. Der Streifen bietet Raum in der Breite für eine 5- bis 8-Loch-Kombination und ist endlos; er wird einfach von der Rolle abgerissen. Eine Maschinenlochkarte hat 80 Spalten, von denen meist 72 für den laufenden Text zur Verfügung stehen. Es können beliebig viele Karten zusammengelegt werden; die Unterbrechung durch das Kartenende stört die Maschine nicht. Für jedes einzelne Zeichen wird eine ganze Spalte (12 Zeilen) für die Lochung benötigt; selbstverständlich brauchen auch Zwischenräume, Punkt, Komma usw. je eine Spalte.

Die Anzahl und das Aussehen der Lochkarten sowie das Aussehen der eingestanzten Lochkombinationen braucht uns jedoch nicht im geringsten zu interessieren. Es wäre vergeudete Zeit, wollte man z. B. die Notenschrift auf der Lochkarte optisch nachahmen.

Nun ist die Notenschrift ja selbst schon eine Art Code; sie besteht aus verschiedenen Zeichen mit bekannter Bedeutung. Das Decodieren besorgt jeder Spieler für sich, indem er die Zeichen liest, ihre Bedeutung versteht und in eine klang-erzeugende Tätigkeit umsetzt. Die Notenschrift besteht aber nicht oder nicht nur aus Buchstaben und Ziffern, und die musikalischen Symbole sind auch nicht linear, sondern gleichsam mehrdimensional angeordnet. Gelingt es, eine begrenzte Anzahl von Symbolen festzulegen, die sich durch eine Anordnung von Zeichen darstellen lassen, wie sie der Computer kennt, so ist die erste Voraussetzung für einen Notencode erfüllt.

Die geschriebenen Noten allein können jedoch nicht als Symbole gewertet werden (wie man zunächst glauben möchte), da sie in ein komplexes Bezugssystem eingebaut sind. Vielmehr müssen die Eigenschaften oder „Parameter“ der Noten isoliert und maschinengerecht dargestellt werden. Dabei ist es unerheblich, wieviele Parameter hintereinander aufgenommen werden und ob eine horizontale oder vertikale Notenfolge beschrieben wird — das Programm bringt alle Daten in die richtige Ordnung.

Es wäre ein fundamentaler Irrtum, falls jemand um der größeren Genauigkeit willen die physikalischen Eigenschaften der Töne feststellen wollte. Abgesehen davon, daß sie aus der Notenschrift nicht ablesbar sind, würde dadurch die musikalische Absicht eher zerstört als verdeutlicht. Nicht auf physikalisch-meßbare Exaktheit kommt es an, sondern auf eine möglichst gleichmäßig abgestufte Wahrnehmungsskala, durch die bestimmte Parameter dimensioniert werden können. Mit anderen Worten: Es handelt sich immer um ein Mehr oder Weniger irgendeiner

Eigenschaft, die aus musikalischen Gründen von Bedeutung ist. Als Eigenschaften können angesehen werden die Höhe, Dauer und Intensität der Töne oder sonstige Besonderheiten, die sich entweder auf die Spieltechnik oder das gewünschte Klangergebnis beziehen. Aus den Einzelsymbolen sind diese Eigenschaften nicht unmittelbar ablesbar, weil das übergeordnete Bezugssystem entweder für ein ganzes Musikstück ausdrücklich vorgezeichnet oder als bekannt vorausgesetzt wird. Erst dadurch wird die Partitur lesbar, daß solche Voraussetzungen stillschweigend im menschlichen Bewußtsein vollzogen werden. Das Bezugssystem, das jeder bei sich aufbaut, wird als selbstverständliche Gegebenheit hingenommen. Selten gibt man sich Rechenschaft darüber, ob das *c* in dem Musikstück A dasselbe *c* wie in Musikstück B ist, die Achtelnote in A dieselbe wie in B, das *piano* in A dasselbe wie in B. Trotzdem liegen die Maßeinheiten der Wahrnehmungsskala ziemlich genau fest:

1. Die Tonhöhe hängt ab vom Tonsystem und der absoluten Stimmung — das Tonsystem wird im allgemeinen als zwölfstufig temperiert und die Tonhöhe gleicher Noten als identisch oder unerheblich von der „Normhöhe“ abweichend angesehen.
2. Die Realzeitdauer der Töne hängt ab vom Tempo und der vom Instrument vorgegebenen Spieltechnik — das Tempo wird mit einem (möglichst äquidistanten) Metrum korreliert und die Tondauer durch das Zeitverhältnis der Notenwerte ersetzt.
3. Die Intensität ist selten lückenlos notiert und gilt als empirisch zu findendes Attribut — man orientiert sich an einem mittleren Intensitätspegel, der von örtlichen Gegebenheiten abhängt.

Alle übrigen Eigenschaften der Töne sind nicht durch Symbole der Notenschrift fixiert, sondern als Begleittext verfügbar; sie können kaum wertmäßig geordnet und miteinander verglichen werden.

Für Operationen in der Maschine fehlt eine Orientierung, wie sie vom Menschen bewußt oder unbewußt vorausgesetzt wird. Man muß deshalb ein sehr genau überlegtes Bezugssystem schaffen, das als Basis für Vergleiche dienen kann. Ein Streit über den arithmetischen Maßstab des Systems wäre müßig, weil er nur das Gerüst liefert, das nach dem Ausführen einer Untersuchung wieder eliminiert oder durch ein anderes ersetzt werden kann.

III

Vor dem weiteren Vorgehen ist zu bedenken, daß das Speichern der Notenschrift zwei sich überschneidende und nicht ganz miteinander vereinbare Aspekte hat. Das Incipit eines Werkes ist seine Visitenkarte; wer sie zu sehen wünscht, erwartet eine möglichst getreue Wiedergabe des Notenbildes. Der Datenspeicher hat die Funktion eines Fotoapparates, dessen Arbeitsweise uns im Grunde nicht interessiert. Sobald aber irgendeine Operation gewünscht wird, ein Vergleich oder eine Messung, erwartet man vergleichbare und meßbare Symbole.

Das eine ist eine rein äußerliche Bestandsaufnahme, das zweite eine Untersuchung des Sinngehalts. Beides muß mit demselben Material durchführbar sein.

Das Problem liegt darin, einerseits möglichst viel Eigenständiges zu erhalten, andererseits das Einleseprogramm nicht zu aufwendig oder gar unrentabel zu machen.

Vergleiche sind für jede Art von Analyse anzustellen. Ein Vergleich ist z. B. nötig, um ein Intervall zu bestimmen. Der Begriff „Intervall“ schließt eine mathematische Operation ein, nämlich die Berechnung der Differenz zwischen zwei Tonhöhen in irgendwelchen Einheiten. Tonhöhen können mit Namen bezeichnet werden, sie können aber ebensogut numeriert werden, wenn nur alle Symbole voneinander unterscheidbar sind. Die Tonnamen haben den Nachteil der enharmonischen Unvertauschbarkeit, dafür lassen sie die exakte Wiedergabe der Notenschrift zu. Zahlen vermitteln dagegen einen maßstäblichen Raumeindruck, wenn sie entsprechend gewählt werden (z. B. im Abstand eines Halbtones um 1 Einheit bzw. 100 Cent ansteigend). Die Tonhöhe wird gleichsam als „Punkt im Raum“ definiert, wobei der Ursprung der Skala nach Belieben vereinbart werden kann (etwa Subkontra-C als Nr. 1).

Als Ergebnis des Vergleichs von zwei Tonhöhen erhält man dann den Abstand in Halbtonheiten ohne Rücksicht auf Orthographie. Will man die überlieferten Intervallbezeichnungen erfahren, so muß der Maschine über das Programm klargemacht werden, daß die Bezeichnung aus der diatonischen Leiter hergeleitet wird und Alterierungen durch entsprechende Adjektive benannt werden. Das setzt wieder die „richtige“ Schreibweise und die Definition eines Tonsystems mit „unendlich“ vielen Vorzeichen voraus.

Die Darstellung von Intervallen durch Verhältniszahlen wäre ziemlich ungeeignet für unsere Zwecke, da aus einer arithmetischen Maßstäblichkeit (nämlich dem „Abstand“ der Töne) eine geometrische Proportion gemacht würde. Dazu kommt noch die Unsicherheit über die Stimmung. So würde z. B. bei den Tonverbindungen $c-f-d$ und $c-g-d$ der Platz für das d ganz verschieden ausfallen, wenn die Intervalle $c-f$ und $f-d$ durch das Verhältnis $\frac{4}{3} : \frac{6}{5} = \frac{10}{9}$ (1, 111 . . .), $c-g$ und $g-d$ dagegen durch $\frac{3}{2} : \frac{4}{3} = \frac{9}{8}$ (1, 125) definiert würden. Bei chromatischen Verbindungen sind die Schwierigkeiten gar nicht zu übersehen.

IV

Eine andere Art von Vergleich ist das Bestimmen von Zusammenklängen. Die musikalische Terminologie kennt noch keine Intervall- und Akkordbezeichnungen, die dem heute gültigen (gleichtemperierten) Tonsystem angemessen sind. Man unterscheidet immer noch kleine Terzen von übermäßigen Sekunden, verminderte Quinten von übermäßigen Quartan usw. Das Denken in Konsonanzen und Dissonanzen scheint unausrottbar, obwohl es eine allgemeingültige Definition dieser Begriffe nie gegeben hat. An Musikhochschulen wird nach wie vor gelehrt, daß die Quart zwar eine reine Konsonanz sei, aber nach den Regeln des Kontrapunkts als Dissonanz zu gelten habe. Gleichzeitig bemühen sich Psychologen und Akustiker, diese Fragen — statt durch Reduzieren auf einfache physikalische oder physiologische Ursachen — auf experimentellem Wege zu klären¹.

¹ Vgl. Hans-Peter Reinecke, *Experimentelle Beiträge zur Psychologie des musikalischen Hörens*, Hamburg 1964.

Man muß schon unter die „Zwölftöner“ gehen, um Verständnis für eine Neuordnung der Klänge zu finden. Hauer² veröffentlichte 1925 44 „Tropen“, zwölftönige Doppel-Hexachorde mit bestimmten Intervalleigenschaften, auf welche nach seiner Meinung alle denkbaren Zwölftonreihen zurückgeführt werden können. Das Problem der „Allintervallreihe“, von Herbert Eimert öfters diskutiert, von Bauer-Mengelberg und Ferentz³ neuerdings mit letzter Konsequenz beschrieben, zeigt die Vielfalt melodischer Kombinationen. Die Übertragung der Reihen-Eigenschaften auf Zusammenklänge ist für die Theorien der Zwölfton-Komponisten von sekundärer Bedeutung. Für sie ist der Zusammenklang eine „ungeordnete Reihe“, ein Sonderfall der geordneten Reihe. Die harmonische Bindung des Zusammenklangs ist aufgehoben, er ist nicht mehr als eine „Struktur“.

„Das funktionale System erweist sich als reines Bezugssystem. Im Gegensatz dazu kennt der konstruierte Klang keine Mehrdeutigkeit . . . Das Gebilde ist nur abhängig von seiner Struktur und damit also von sich selbst“⁴.

Der Gedanke, alle Zusammenklänge in ein System zu bringen, ist für den Theoretiker immer wieder faszinierend. Es blieb allerdings bisher bei der Aufzählung der Möglichkeiten⁵. Für eine systematische Ordnung bietet sich in erster Linie die Kompliziertheit der Struktur an. Als Kriterium der Kompliziertheit ist die durch Teilung der Oktav gewonnene Größe der einzelnen Intervalle anzusehen, d. h. nach dem Intervall „12“ (Oktav) folgt die „6“ (Tritonus) als einfachstes und die „1“ (Halbton) als kompliziertestes Gebilde. Bei Mehrklängen gilt entsprechend die Häufung kleiner Intervalle als Steigerung der Kompliziertheit. Nach diesem Prinzip läßt sich ein eindeutiges und objektives System von 77 „Strukturen“ aufstellen (gleichsam als Fortsetzung des chromatischen Tonsystems)⁶.

Für derartige Vergleiche reicht die Zahlendarstellung vollkommen aus, ja sie ist geradezu Voraussetzung dafür. Wenn man bedenkt, daß durch Zahlen nicht nur Rechengrößen und Meßwerte ausgedrückt, sondern auch Sachverhalte geordnet und Begriffe unterschieden werden können, dann erscheint die Darstellung des Tonsystems durch Zahlen gar nicht so abwegig. Die Zahl reserviert gewissermaßen den Platz für den Ton — Tonname und Zahl sind Abstraktionen — und es steht jedem frei, mehrere Namen (*gis, as*) auf denselben Platz zu beziehen. Für die Beantwortung bestimmter Fragen bleiben die Tonnamen neben den Zahlen im Datenspeicher erhalten und erscheinen im Druckbild wieder.

V

Ebenso wie ein scheinbar gleiches Notenbild eine andere Tonhöhenbedeutung bekommt, wenn der Schlüssel vertauscht wird, haben auch gleiche Notenwerte eine andere Bedeutung, wenn das Tempo verändert wird. Man kann vielleicht sagen, daß eine merkbare Tempoänderung die Bedeutung der Tondauern sehr viel mehr beeinflußt als eine Tonhöhentransposition die Bedeutung der Tonhöhen. Auf jeden

² Joseph Matthias Hauer, *Vom Melos zur Pauke*, Wien 1925 (Nachdruck 1967).

³ Stefan Bauer-Mengelberg/Melvin Ferentz, *On Eleven-Interval Twelve-Tone Rows*, in: *Perspectives of New Music* 3, 1965, No. 2.

⁴ Helmut Kirchmeyer, *Igor Strawinsky — Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild*, Regensburg 1958, Zitat S. 511.

⁵ Vgl. George Perle, *Serial Composition and Atonality*, Berkeley/Los Angeles 1962, S. 117 ff.

⁶ Walter Reckziegel, *Theorien zur Formalanalyse mehrstimmiger Musik*, Köln/Opladen 1967, S. 31 ff.

Fall genügt die bloße Vergrößerung oder Verkleinerung der Zeitrelation allein nicht, sondern es tritt das Problem der Zeitgliederung hinzu.

Die Gliederung in Metrische Einheiten gilt nach landläufiger Ansicht durch die gesetzten Taktstriche als gelöst, um so mehr als der unantastbare Wille des Komponisten dahintersteht (der Herausgeber wird nicht ganz so ernst genommen). Andererseits ist hinreichend bekannt, daß die Bedeutung der Taktstriche sehr unterschiedlich sein kann. Dahlhaus⁷ zeigt, daß Strawinsky den Taktstrich oft nur als Ordnungszeichen benutzt, ohne eine bestimmte Taktrhythmik zu intendieren. An anderer Stelle wird der Strich gerade zur Verdeutlichung des Rhythmus gesetzt und nicht, wie die klassische Taktlehre vorsieht, als Ausdruck eines festen metrischen Schemas. Auch das Betonungsschema des 4/4-Taktes (schwer — leicht — halb-schwer — leicht) ist keineswegs so allgemeingültig, wie es erscheint. Abgesehen davon, daß polyphone und rezitativische Vokalstile weniger dem Betonungszwang unterliegen als eine dem Motorischen verpflichtete Instrumentalmusik, könnte man z. B. den 4/4-Takt bei J. S. Bach und Vivaldi häufig als Aneinanderreihung von zwei oder vier gleichberechtigten Schlagzeiten auffassen. Ebenso wenig kennt der „beat“ außereuropäischer Musikkulturen mehrschichtige Betonungsverhältnisse⁸.

Es fällt auf, daß die Metrische Einheit als vorgestellte Zeitgliederung eine bestimmte Dauer weder über- noch unterschreitet. Wenn die „Norm“ auch von allen möglichen Faktoren abhängt (z. B. von ethnologischen und temperamentsbedingten Schwankungen), so dürfte die Streuungsbreite etwa zwischen einer halben bis zwei Sekunden liegen. Ansermet⁹ nimmt das Bild des Pulsschlages zu Hilfe und beschreibt eine metrische „Grundkadenz“ als Einheit des „existentiellen Tempos“ der Musik. Daß die Zwei- oder Dreiteilung Grundlage jeder Gliederung sein kann, ist nicht neu und Voraussetzung der mensuralen Notenschrift. Immerhin läßt sich mathematisch beweisen, daß die Zahl e (etwa 2,7) als optimaler Unterteilungsmodus bei logarithmischen Wahrnehmungsvorgängen anzusehen ist¹⁰.

Die Empfindung eines raschen, mäßigen oder langsamen Tempos hängt jedoch nicht nur von der Dauer und Unterteilung einer mehr oder weniger fiktiven Zeiteinheit, sondern auch von der tatsächlichen rhythmischen Ausfüllung ab. Im Sinne der Notenschrift ist jede Note ein rhythmischer Impuls und der Notenwert eine exakte Zeitangabe, bezogen auf irgendeine Maßeinheit. Im Sprachgebrauch gilt noch die „Ganze Note“ als Ausfüllung der ganzen Zeiteinheit und alle anderen Notenwerte als durch Zweiteilung entstandene Teile des Ganzen. Für irgendwelche anderen Teilungen gibt es keine Symbole. Ein Einzelsymbol einer Triole aus Sechzehnteln müßte folgerichtig als $1/24$ bezeichnet werden. Soll also die Zeiteinheit exakt ausgefüllt werden (und es ist kein Zweifel, daß die Maschine diese Exaktheit fordert), so ist es nötig, $1/24$ als solches zu bezeichnen und sich weder auf den Schreiber der Noten noch auf den Programmierer zu verlassen.

Daraus folgt, daß jede Metrische Einheit, sobald man sich über ihre Größe im klaren ist, in so viele gleichgroße Zeitelemente aufgeteilt werden muß, wie es für

⁷ Carl Dahlhaus, *Probleme des Rhythmus in der Neuen Musik*, in: *Terminologie der Neuen Musik*, Berlin 1965, S. 25—37.

⁸ Vgl. Carlo Bohländer, *Jazz — Geschichte und Rhythmus*, Mainz 1960; Ernst Ludwig Waelter, *Metrik und Rhythmik im Jazz*, in: *Terminologie der Neuen Musik*, Berlin 1965, S. 38—47.

⁹ Ernest Ansermet, *Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein*, München 1965, S. 637 bzw. 736 ff.

¹⁰ Reckziegel, a. a. O., S. 20 f.

die exakte Bestimmung aller darin vorkommenden Notenwerte notwendig ist. Auf diese Weise behält man die Übersicht, welchen Anteil der Zeiteinheit jeder Notenwert einnimmt. Würde man dagegen die Symbole der Notenschrift unbesehen übernehmen, so hängt es von der weiteren Verarbeitung in der Maschine ab, was daraus entsteht. Es dürfte aber kaum ein Einleseprogramm geben, das alle auftretenden Unregelmäßigkeiten in der richtigen, d. h. vom Bearbeiter gewünschten Weise deutet.

Sollen Zusammenklänge fortlaufend untersucht werden, so muß selbstverständlich die Zeiteinteilung der Noten in allen Stimmen übereinstimmen. Das schließt nicht aus, daß z. B. eine Stimme in $1/4$ -Werte, eine andere in $1/24$ -Werte unterteilt ist; ein Umrechnungsfaktor (hier $1:6$) stellt die richtigen Dimensionen wieder her. Es wäre aber bedenklich, Verzierungsnoten vielleicht deshalb zu unterschlagen, weil ihr Zeitwert den Rahmen der Einheit sprengen oder ein unerwünschter Dissonanzklang entstehen würde. Die objektive Codierung besteht darin, die verfügbare Zeit auf die notierten Werte maßstäblich so zu verteilen, wie sie realisiert werden sollen. Dadurch wird zwar weder eine ganz stilgerechte Schreibweise noch eine funktionale Deutung der harmonischen Zusammenhänge erreicht, aber das notierte Symbol erhält eine meßbare Dimension.

Die Frage nach den vorkommenden Zusammenklängen würde dann nicht mit einer Liste der Stufen-Dreiklänge, sondern mit den anteilmäßig ermittelten Zufallsstrukturen beantwortet. Jede darüber hinausgehende Deutung erfordert die Kenntnis eines musiktheoretischen Lehrbuches, dessen Programmierung sich jeder daran interessierte Leser selbst ausmalen möge. Sehr einfach wird die Sache, wenn die gewünschten Stufenbezeichnungen gleich mit angegeben werden. In diesem Fall dürfte sich aber die Benutzung der Rechenanlage erübrigen.

VI

Für die Darstellung der Eigenschaften eines Tones sind wir bis jetzt mit zwei zweistelligen Zahlen ausgekommen. Die eine war die Ordnungszahl des betreffenden Halbtons, die andere die Anzahl der Zeitelemente innerhalb einer (an anderer Stelle zu definierenden) Metrischen Einheit. Eine weitere Eigenschaft, die Intensität, müßte möglichst auf analoge Weise darstellbar sein.

In der Forderung nach einer maßstäblichen Wahrnehmungsskala ohne physikalische Messung scheint ein gewisser Widerspruch zu liegen. Man wird einwenden, daß doch zumindest das psychologische Experiment vorausgehen müsse, bevor an irgendeine Art von Genauigkeit zu denken sei. Dem ist entgegenzuhalten, daß nicht die subjektive Wahrnehmung von Versuchspersonen zu untersuchen ist, sondern die objektiv als Partitur festgelegten Werte. Als „Wert“ im mathematischen Sinn ist jede Information anzusehen, die unmittelbar oder mittelbar aus der Notenschrift abgelesen werden kann. Da die physikalische Messung der Lautstärke, wie schon gesagt, nicht in Frage kommt, bleibt nur die Auswertung der vorhandenen dynamischen Zeichen übrig. Eine Skala der üblichen Stärkegrade aufzustellen, bietet keine Schwierigkeit. Freilich bezieht sich der Maßstab nicht auf eine Laut-Leise-Polarität, sondern auf den Grad der „gemeinten“ Intensität. Der Vorteil dieser

Betrachtungsweise liegt darin, daß aufführungstechnische Varianten ausgeklammert werden.

Wir können also die Intensität als dritte Eigenschaft ebenfalls durch eine zwei- (vielleicht sogar ein-) stellige Zahl ausdrücken. Voraussetzung für sinnvolle Vergleiche ist nicht die möglichst feine Differenzierung der Dynamik, sondern der in jedem Fall gleiche Bezugspunkt einer mittleren Intensitätsstufe.

VII

Für das Auseinanderhalten der Parameter fehlt noch die Kennzeichnung der Stimme (bei Mehrstimmigkeit) und ein Kontrollzeichen für Anfang oder Ende der Metrischen Einheit. Es empfiehlt sich, eine Vollständigkeitskontrolle in das Einleseprogramm einzubauen, die nach jeder Metrischen Einheit prüft, ob die vorgegebene Einteilung eingehalten wurde oder nicht. So können Fehler vor dem zweiten „Durchgang“ beseitigt werden.

Die Angaben zur Zeiteinteilung und Metrik werden im einfachsten Fall einmal zu Beginn des Stückes gesetzt. Natürlich muß die Möglichkeit, sie während des Stückes zu verändern, offenbleiben. Die Einteilung gilt aber immer für die ganze Metrische Einheit; erst beim Kontrollzeichen ist eine Änderung möglich.

Außerdem ist es nötig, die Dauer der Metrischen Einheiten zu markieren. Das kann entweder durch eine generelle Zeit- oder Tempoangabe, oder durch Größenangaben für jede einzelne Einheit geschehen. Die Art solcher Angaben hängt von der Notation ab: man kann den Zähler des Taktvorzeichens (z. B. die „7“ von 7/8) oder eine Metronomzahl, eine Uhrzeit oder eine genormte Größe (z. B. „1“ für den ganzen Takt) einsetzen. Bei relativen Werten (Metronomzahlen gelten als absolute Zeitangaben!) muß zum Schluß das Verhältnis zur Realzeit in irgendeiner Weise bestimmt werden¹¹.

Zu überlegen ist ferner, ob ein Ton „normal“, d. h. mit der üblichen Spieltechnik des betreffenden Instruments gespielt werden soll, oder ob er gedämpft, gerissen, gestoßen, gebunden oder akzentuiert werden soll, ob er als neuer Impuls eingeführt wird oder durch Bindung schon gehalten wird, ob eine unbestimmte Tonhöhe oder eine stumme Spielhilfe ohne Klangwert vorliegt, ob eine Pause verbindenden oder trennenden Charakter hat, und so fort.

Theoretisch läßt sich ein Kanon von spieltechnischen Varianten in beliebiger Ausführlichkeit aufstellen; man könnte z. B. 99 oder auch 999 Fälle vorsehen und jede auftretende Variante durch die entsprechende Nummer symbolisieren. Sinnvoll wäre das aber nicht. Es dürfte genügen, wenn Neubeginn und Bindung von Notenwerten unterschieden wird; dazu kommt ein Zeichen für Verzierungsnoten, unbestimmte Tonhöhen und stumme Symbole sowie die Pause (die grundsätzlich als Fortführung der vorhergehenden Tonhöhe gesehen wird). Insgesamt sind also zweimal fünf Fälle zu unterscheiden, d. h. eine einstellige Indexzahl wird an die betreffende Tonhöhe angefügt.

¹¹ Vgl. W. Reckziegel, *Die Notenschrift im Computer dargestellt*, in: *Studia musicologica* IX, 3—4, Budapest 1967, S. 395 ff.

	Neubeginn	Fortführung
bestimmte Tonhöhe	0	5
Verzierung	1	6
unbestimmte Tonhöhe	2	7
stummer Griff	3	8
Pause	4	9

Die gezeigte Anordnung der Indexzahlen hat gewisse technische Vorteile für maschinelle Analysen, auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

Die Intensität läßt sich wohl am besten durch eine eindimensionale, neunstufige Skala ohne weitere Zusätze ausdrücken. Was den ausdrücklich vorgeschriebenen Akzent betrifft, so läßt sich sicher ein geeigneter Wert auf der Intensitätsskala finden; die Intensitätsangaben liegen nicht für die ganze Dauer des Notenwertes fest, sondern können nach Bedarf von Zeitelement zu Zeitelement geändert werden. Auch hier zählt weniger die Akribie als vielmehr die einheitliche Behandlung gleicher Sachverhalte.

VIII

Nach den bisherigen Ausführungen sind für jeden Ton außer den drei „Haupt-eigenschaften“ nur noch der „Anschlagswert“ und die Kennzeichnung der Stimme, für die Zeitgliederung außerdem zwei bis vier metrische Angaben und ein Kontrollzeichen aufzunehmen, insgesamt zehn verschiedene Daten. Als „Daten“ sind alle Zeichen erlaubt, die auf Lochkarten darstellbar sind. Für die Unterscheidung der zehn Posten gibt es folgende Möglichkeiten:

1. Feste Einteilung der Daten nach Spalten

Für jeden Ton wird eine ganze Lochkarte verwendet. Die Daten werden so verteilt, daß jeder Parameter eine vorher bestimmte Stelle auf der Karte einnimmt. Der vorgesehene Platz muß strikt eingehalten werden, da sonst das Programm versagt. Sich wiederholende gleiche Angaben könnten zwar ausgelassen werden, wenn durch Programm automatisch die zuletzt geschriebene Angabe übernommen würde, aber das Abzählen der leeren Plätze läßt sich nicht umgehen. Allerdings kann man Kartenlocher vorprogrammieren, so daß bei vorgegebener Einteilung die Karte während des Lochens an die richtige Stelle gerückt wird.

2. Fortlaufende Kette von Zeichen

Die Daten werden als Folge von Einzelzeichen geschrieben, die durch sich selbst oder durch ein Erkennungszeichen qualifiziert werden. Nach diesem System arbeitet die „Notenstenographie“ von Brook¹², allerdings ohne daß Mehrstimmigkeit und Dynamik (Intensitätsvorzeichen) einbezogen sind. Das Verfahren entspricht der

¹² Barry S. Brook / Murray Gould, *Notating Music with Ordinary Typewriter Characters*, New York 1964 (Sonderdruck des Queens College of the City University of New York). Vgl. Barry S. Brook, *The Simplified 'Plaine and Easy Code System' for Notating Music*, in: *Fontes Artis Musicae* XII, 1965.

Aufstellung einer selbständigen Maschinensprache für Noten. Die Zeichen werden einzeln geprüft und auf Identität oder Größe abgefragt, d. h. bei 60 verschiedenen Zeichen muß im ungünstigsten Fall 60mal gefragt werden: Ist das Zeichen gleich x ? bzw. sechsmal: Ist das Zeichen größer (kleiner) als x ? Die zweite Abfrage setzt voraus, daß alle Zeichen der Größe nach sortierbar sind (was bei alphanumerischen Zeichen möglich ist) und daß binär gefragt wird ($2^6 = 64$). Die Bedeutung der Zeichen muß eindeutig sein, d. h. der Buchstabe F kann nicht sowohl den Ton f als auch die Intensitätsstufe forte symbolisieren, es sei denn, man benutzt eine vereinbarte Buchstabenverbindung (z. B. „fo“). Ebenso können Zahlen nicht sowohl für die Darstellung der Tondauer als für die Stimmzählung benutzt werden, wenn nicht ein weiteres Zeichen (Buchstabe oder Satzzeichen) dazukommt.

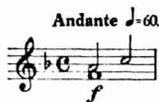
3. Fortlaufende Zahlenfolge mit festen Stellenwerten

Die Daten werden ausschließlich in Zahlen verwandelt und zu mehrstelligen Dezimalzahlen zusammengezogen. Um die laufenden Parameter nicht mit den selteneren metrischen Angaben zu vermischen, werden zwei Arten von „Schlüsselzahlen“ verwendet, die sich dadurch unterscheiden, daß beispielsweise die eine kleiner als 10^5 , die andere gleich oder größer als 10^5 angenommen wird. Da wir es nicht mehr mit einzelnen Ziffern, sondern mit arithmetischen Werten zu tun haben, kann der Stellenwert jeder Ziffer als Identifizierungsmerkmal benutzt werden. So bedeutet die Zahl 1, daß die Einer-Stelle den Wert 1 und alle anderen darstellbaren Dezimalstellen den Wert 0 repräsentieren, also

00000000001.000000000

Die Anzahl der Stellen ist nur durch das Format des Speicherplatzes begrenzt. Unter der Voraussetzung, daß führende Nullen nicht geschrieben werden und trotzdem in der Maschine als Nullen ankommen, kann die Null als Wiederholungsbefehl auch für jene Parameter verwendet werden, die die äußeren Stellen einnehmen bzw. solange keine anderen Ziffern auftreten.

Als Beispiel diene ein kurzes Incipit, das im folgenden auf dreierlei Art codiert wird:



1. Feste Einteilung der Karte

123456789012345678901234567890123456789012345678901234567890					
01forte	4a'	0	4	8	1
01forte	4c''	0			
02forte	8f'	0			
					60ANDANTE 4/4 B

Die erste Zeile soll die Zählung der Spalten einer Lochkarte andeuten. Die 80 Spalten jeder Karte (es sind drei Karten dargestellt) werden nach folgendem Schema aufgeteilt:

Spalte	Bedeutung
1	Kontrollzeichen (Taktbeginn)
2–3	vertikale Zählung (Stimme)
4–13	Intensitätsvorzeichen
14–16	Tondauer (Anzahl der Elemente nach Spalte 33)
17–26	Tonname und Oktavlage
27	Art des Tones („Anschlagwert“)
28–30	Metrum: Anzahl der „Schlagzeiten“
31–33	Metrum: Anzahl der Elemente
34–38	Metrum: relative Größe der Einheit
39–41	Metrum: Metronomzahl pro „Schlagzeit“
42–72	sonstige Bemerkungen
73–80	frei für technische Daten

2. Notenstenographie nach Brook¹³

(And 4–60 bB 44) '2A C /

Die Bedeutung der Zeichen (Mehrstimmigkeit und Intensität ausgeschlossen): Andante, Viertelnote = M. M. 60, Vorzeichen 1 b vor der Note B, 4/4-Takt, eingestrichene Oktav, halbe Note, Ton A, Ton C (Dauer und Lage inbegriffen), Taktstrich.

3. Schlüsselzahlen mit festem Stellenwert

– 4 0 0 8 1 0 0 . 0 6 0
 1 7 0 4 . 5 8
 . 6 1
 2 0 0 8 . 5 4

Allgemein:

Zahl > 10⁵: – u u e e e v v v . m m m
 Zahl < 10⁵: n n g t t . h h a

¹³ Vgl. Anmerkung 12.

Bedeutung der Buchstaben:

— (minus)	= Kontrollzeichen	(nach Bedarf)
u	= Unterteilung der Einheit	(Stelle 7 6)
e	= Anzahl der Elemente	(Stelle 5 3)
v	= Größenverhältnis	(Stelle 2 0)
m	= Metronomzahl	(Stelle -1 . . -3)
n	= Stimme	(Stelle 4 3)
g	= Intensität	(Stelle 2)
t	= Tondauer	(Stelle 1 0)
h	= Tonhöhe	(Stelle -1 . . -2)
a	= Zusatzzeichen (Anschlagswert)	(Stelle -3)

Die Numerierung der Stellen schließt sich an die Zehnerpotenzen (links vom Dezimalpunkt positiv, rechts negativ) an.

Im Rückblick auf die drei Verfahrensweisen kann gesagt werden, daß für die Speicherung von Incipits das Verfahren 2 geeignet ist, während sich für Vergleiche und Analysen das Verfahren 3 anbietet. Als Verbindung beider Systeme könnte nach 2 codiert werden, während in der Maschine mit Zahlenwerten nach 3 gearbeitet wird. Die Ergebnisse könnten sowohl in Zahlen als auch in Symbolen jeder Art, gegebenenfalls als Notenschrift, ausgedruckt werden¹⁴.

Die Landschafts-Trompeter und -Tympanisten im alten Brünn

Zur Entwicklungsgeschichte einer unbekanntenen Musikgesellschaft
im 17. und 18. Jahrhundert

VON BOHUMÍR ŠTĚDRŮŇ, BRÜNN

In der Zeitschrift des Vereins zur Unterstützung und Pflege der nationalen Kultur in Mähren *Časopis Matice moravské*, Jg. 1950, S. 300–313, habe ich unter dem Titel *Gesellschaftliche Aufgaben der Musik im 18. Jahrhundert* die Entwicklung der städtischen Musikorganisation der Turmmusiker (Türmer) in Brünn und in Mähren im 17. und 18. Jahrhundert verfolgt. Ich betonte die Volkstümlichkeit und die gesellschaftlichen Aufgaben der damaligen Turmmusik, d. i. der städtischen Musik, die eng mit dem Leben der Stadt und deren Umgebung verbunden war. Der Musiker auf dem Turm übte eigentlich die Funktion des heutigen Dorfturmwächters aus, mit dem Unterschied, daß seine musikalischen Obliegenheiten weitaus reichhaltiger waren und einen größeren Wirkungskreis hatten. Der Turmmusiker blies nicht nur jede Stunde und warnte vor Feuer- oder Hochwassergefahr, sondern er spielte auch zum Vergnügen der Bürger — ja, man kann wahrhaftig sagen, daß er konzertierte. Mit Fanfaren und Motetten verschönerte er alle sich in der Stadt

¹⁴ Die Vorschläge gehen auf eine Versuchsreihe zurück, die der Verfasser an der Rechenanlage IBM 360/50 der Universität Münster durchführen konnte. Für die Überlassung von Rechenzeit und Material sei Herrn Prof. Werner, dem Leiter des Rechenzentrums, herzlich gedankt.

abspielenden Ereignisse wirtschaftlicher (Jahrmärkte) und gesellschaftlicher Art (Besuche von Vorgesetzten, Bürgermeisterwahlen, kirchliche und weltliche Feste, Geburtstage der Bürger und Todesfälle). Es ist selbstverständlich, daß größere Städte, z. B. Prag und Brünn oder das damalige Preßburg und Olmütz — Bratislava und Olomouc —, einen ganzen Trompeterchor mit einem Prinzipal, dem Turmmeister, an der Spitze hatten, so daß man sogar von einer Gilde der Turmmusiker sprechen kann; kleinere Städte mußten sich jedoch mit ein oder zwei Trompetern begnügen.

Ihr Dienst war sehr schwer und verantwortungsvoll. Sie wurden vom damaligen Bürgertum bei Tag und Nacht (wenn das Hüten der Stadt und des Eigentums der Bürger besonders wünschenswert erschien) ausgenutzt. Die Turmmusiker wurden schlecht bezahlt, und, um noch etwas dazu zu verdienen, waren sie genötigt, in Kirchen und bei verschiedenen Unterhaltungen zu spielen. Die tüchtigeren städtischen Musiker gaben Unterricht, erzogen so ihre Nachfolger und gründeten oft ganze Schulen von guten Musikern. Durch ihr Verdienst entstanden später im 19. Jahrhundert in den Städten Blas- und Streichkapellen, die sich mancherorts unter städtischer Patronanz organisierten, anderwärts wiederum privaten Charakter hatten. Diese musikalische Lehrtätigkeit war das wertvollste Erbe, das die Turmmusiker der Zukunft hinterließen. Von musikalischen Spielproben der Turmmusiker ist bis in die heutige Zeit viel zu wenig erhalten geblieben: nur einige heitere Fanfaren, welche in veränderter Form noch gegenwärtig (in Český Krumlov, Pisek, Klatovy, in České Budějovice oder Litovel) geblasen werden.

Manche Turmmusiker (Turmkapellmeister) komponierten auch, so z. B. in Kroměříž Jan Leopold Kunert (1784—1865), Autor geistlicher sowie weltlicher Kompositionen und sogar einer Symphonie.

Dies war die volkstümliche städtische Musikorganisation, die in vielen unserer Städte vertreten war. Sie blieb bis ins 19. Jahrhundert erhalten, und an manchen Orten finden wir bis heute ihre Spuren.

Von anderer Art war die Organisation der Landschafts-Trompeter mit dem Tympanisten. Vor allem nahm sie eine Sonderstellung ein, die schon dadurch gegeben war, daß es sich um eine ständische Landesorganisation handelte. Wir treffen sie deshalb in den Landeshauptstädten, den Sitzen der Stände, an, z. B. in Brünn, der damaligen Landeshauptstadt Mährens. Hier entwickelte sie sich im Laufe der Zeit zu einem Chor, ähnlich wie die Organisation der städtischen Turmmusiker.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vom Jahre 1685 an) hatten die mährischen Stände in Brünn nur einen einzigen Landschaftstrompeter. Bis zum Jahre 1784, in dem Josef II. die Organisation der Landschaftstrompeter aufhob, wuchs ihre Zahl auf fünf bis acht an. Bis zu dieser Zeit blühte bei uns nach dem Beispiel des Wiener Hofes die Trompeterkunst. Die weltlichen und kirchlichen Feudalen und die Stände hatten zur Zierde und für ihren Bedarf ihre eigenen Hoftrompeter. Diese fügten ihrem Titel — Hoftrompeter — manchmal auch „kaiserlicher“ oder „königlicher“, „kurfürstlicher“, „herzoglicher“ usw. zu, je nachdem bei wem sie dienten. Der Landschaftstrompeter gehörte den Hoftrompetern an, denn er war Trompeter der Stände, besonders der kirchlichen und weltlichen Feudalen.

Alle Hoftrompeter erhielten ihre nötige praktische Ausbildung vorerst beim Militär als Militärtrompeter im Feld. Es war Regel, ja sogar Bedingung, daß sie erst als Feldtrompeter (auch Stabstrompeter) beim Militär dienten und dann in den Dienst des Hofes oder des Landes aufgenommen wurden. Daher können wir uns den häufigen zweifachen Titel der Trompeter und Tympanisten erklären: Feld- und Hoftrompeter (Tympanist) oder Feld- und Landschaftstrompeter.

Unser bedeutender Komponist des 17. Jahrhunderts Pavel Vejvanovský (1640 bis 1693), Feld- und Hoftrompeter des Bischofs von Olmütz Karl von Liechtenstein in Kroměříž, unterschrieb sich tschechisch nur *polní trubač* = Feldtrompeter, lateinisch *tubicen campestris*; deutsch fügte er schon Hof- hinzu (*Hof- und Feldtrompeter*), und italienisch schrieb er sich einfach als Trompeter des Fürsten und Bischofs von Olmütz (*trombetta del suo principe e vescovo da Olmütz*)¹.

Es besteht kein Zweifel darüber, daß diese Feld- und Hoftrompeter am kurfürstlichen oder bischöflichen Hof höhere musikalische Ämter als nur Trompeterdienste ausübten. Ihr Titel Hof- und Feldtrompeter hatte eher ehrenamtlichen und traditionellen Charakter. In Wirklichkeit nahmen sie bei Ausübung des Trompeterdienstes gleichzeitig die Stellung eines Kapellmeisters, eventuell Komponisten ein. Alle diese Funktionen finden wir gerade in Vejvanovskýs Person vereinigt.

Bei den Landschaftstrompetern war das nicht der Fall, obwohl sie rechtlich und künstlerisch den Feld- und Hoftrompetern gleich standen und sich ebenfalls aus Feldtrompetern rekrutierten. Die Landschaftstrompeter mit dem Tympanisten bildeten eine Gruppe, die nur das Spiel auf Trompeten und Pauken pflegte und für die diese Ausübung des Trompeterdienstes die Hauptbeschäftigung (und die einzige Beschäftigung mit Musik überhaupt) bildete.

Hier muß noch der Unterschied zwischen Landschaftstrompetern und städtischen Turmtrompetern festgelegt werden. Die Hof- und Feldtrompeter bildeten in Mähren in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Gesellschaft der ritterlichen Hof- und Feldtrompeter, welche eng mit den Wiener Hof- und Feldtrompetern zusammenarbeitete und sorglich ihre Rechte und Privilegien hütete. Diese Musikgesellschaft, welche zu Ende des 17. Jahrhunderts in Mähren mindestens zehn Hof- und Feldtrompeter vereinigte, gab am 16. März 1695 dem mährischen Tribunal eine Beschwerde gegen den beeideten Landesadvokaten Otto Friedrich Cuna in Brünn ein². Sie beschwerten sich hierin, daß Cuna sie beleidigt habe, als sie ihn tadelten, weil er Seminaristen von den Jesuiten zum Spiel auf Klarinen (hochgestimmte Trompeten) eingeladen habe und daß diese dann während zweier Tage bei offenen Fenstern aufgespielt hätten. Die Trompeter behaupteten, daß die Seminaristen nur in Kirchen, bei Prozessionen und bei Akademien zu spielen berechtigt wären. Sie beriefen sich auf ihre Privilegien, welche ihnen das Recht gaben, bei privaten Festen mitzuwirken. Cuna beleidigte die Hof- und Feldtrompeter arg und verlachte in aufgeblasener feudaler Überheblichkeit deren Privilegien und bestritt gar ihre Existenz: Er wette sogar um hundert goldene Taler, daß sie gar keine Privilegien hätten.

¹ Diese Unterschriften Vejvanovskýs erwähnt Ant. Breitenbacher, *Musik-Archiv der Kollegiat-Kirche St. Moritz in Kroměříž (Kremsler)*, S. 81, 82.

² Hier zitiere ich aus einem bis jetzt noch unbekanntem Quellenmaterial, welches im Staatsarchiv in Brno (Abkürzung SA) unter der Signatur M 140 zp. deponiert ist.

Die Trompeter schilderten in ihrer Beschwerde noch ausführlicher das grobe Verhalten des Advokaten. Dieser hatte offen erklärt, daß sie ihm nicht gleichgestellt wären und daß er ihnen zum Trotz habe aufspielen lassen, weil sie fiktive Privilegien hätten. Als sie nach Hause gehen wollten, hätte er ihnen den Weg vertreten und dem Hoftrompeter des Grafen von Oppersdorf einen Knopf mit einem Stück Tuch vom Ärmel der Livree abgerissen, um ihnen allen den Aufbruch zu verwehren und sie weiter beschimpfen zu können. Die Trompeter wären nur unter großen Schwierigkeiten nach Hause gekommen. Sie baten deshalb das mährische Tribunal, den Advokaten zur Verantwortung zu ziehen, Cuna solle beweisen, weshalb sie ihm nicht gleichgestellt seien, sich für die Beleidigungen verantworten und eine Buße erlegen. Damals unterschrieben als Zeugen die Feld- und Hoftrompeter: Ignác Obermayer, Feld- und Hoftrompeter des Grafen Collalto, Řehor Povoral, Feld- und Landschaftstrompeter, Jan Schenkt, Feld- und Hoftrompeter des Grafen von Oppersdorf, Jan Buchta, Feld- und Hoftrompeter des Grafen Liechtenstein, Martin Soukal, Hof- und Feldtrompeter desselben Grafen, Jiří Kakovec und Jiří Frant. Fabricius, Feld- und Hoftrompeter des Freiherrn von Žerotín, Friedrich Jiří Porges, Feld- und Hoftrompeter des Grafen Ugarte, Jan Jakob Schmidt, Feldtrompeter und Jan Zahrádka, Feldtrompeter.

Die Beschwerde der Hof- und Feldtrompeter war mit mehreren Beilagen versehen. Es fehlten nicht einmal Fürsprachen für die Trompeter beim Landeshauptmann Frant. Karl Liebštejnský von Kolovrat, ja sogar nicht einmal Belege dafür, daß die Trompeter von Cuna zuerst ohne gerichtlichen Zuspruch Genugtuung gefordert hatten³. Der wichtigste Beleg in diesem Prozeß war jedoch ein Auszug aus den Privilegien, die dem Verein der *ritterlichen Feld- und Hof-Trompeter Kunst-Genossen* am 7. Juli 1653 von Ferdinand III.⁴ verliehen worden waren, und weiter ein von der *Kameradschaft der ritterlichen Feld- und Hof-Trompeter Genossen im Markgraftum Mähren* am 16. März 1695 an das mährische Tribunal gerichtetes Gesuch um Schutz der Privilegien (mit beiliegendem Wortlaut der Privilegien).

Dieses Gesuch der Hof- und Feldtrompeter an das Mährische Tribunal um Schutz ihrer Privilegien enthält im ganzen 4 Beilagen (A—D). In der Beilage A legten sie den kompletten Wortlaut der erwähnten Privilegien Ferdinand III. aus dem Jahre 1653 vor, welche „*ihrer ritterlichen Kunst oder den Hof- und Feld-Trompetern*“ erteilt worden waren. Hier richteten sie sich auch offen gegen die Turmtrompeter (Türmer), nicht nur gegen die Seminaristen.

Die Beilage B ist eine Abschrift ihrer Eingabe an den Magistrat von Brünn vom 3. Juli 1694, in der sie sich gegen die Türmer, welche ihre Privilegien verletzt hatten, beschwerten. Der Magistrat bestrafte die städtischen Turmmusiker damals nicht, und so blieb der Weg zu weiteren Verletzungen der Rechte und Privilegien der Hof-

³ Die Beilage A ist die Zeugenschaft des Feldtrompeters Jan Zahrádka, der bestätigt, daß er die Seminaristen in der Wohnung des Advokaten Cuna spielen gehört hat. Die Beilage B (datiert am 27. Februar 1695) enthält die Zeugenaussage des in der Tribunalskanzlei bediensteten Eliáš Ferd. Kollschütter, welcher angibt, daß die Seminaristen bei Cuna während zweier Tage gespielt hatten. Die Beilage C (14. Februar 1695) ist die Fürsprache eines nicht näher bekannten Rittmeisters bei dem Landeshauptmann. Die Beilage D (4. März 1695) ist die Zeugenaussage des Sollzitors Wöhl darüber, daß er beim Advokaten Cuna war und von ihm Genugtuung für die Trompeter gefordert hatte. Cuna habe seine Beschimpfung der Trompeter wiederholt und mit der Pistole gedroht.

⁴ Die Beilage E zitiert nur den Schluß der Privilegien der Feld- und Hoftrompeter vom 7. Juli 1653. Der Kaiser verfügt, daß ihre Privilegien unter Strafe von 30 Goldmark respektiert werden sollen.

und Feldtrompeter offen und auch die Möglichkeit weiterer gefährlicher Streitigkeiten. Die Turmtrompeter wandten damals den Hoftrompetern ein, daß sie ihre Privilegien im Jahre 1497 von König Vladislav II. erhalten hätten und demnach nach Belieben trompeten dürften. Die Hoftrompeter dagegen betonten aufs neue, daß Türmer und Studenten nur spielen dürften: 1. in Kirchen bei den Andachten, auf den Türmen, bei akademischen Festen, bei Prozessionen und Versammlungen — anderswo aber zu spielen nicht berechtigt seien. Insbesondere hätten sie kein Recht, in bürgerlichen Häusern oder vor den Häusern zu spielen. Die Türmer hätten bei Gelegenheit einer Primiz bei St. Thomas auf einem öffentlichen Platz gespielt, auf der Hochzeit des Hofmeisters eines Grafen Salm, und mit zwei Klarinen vor dem Haus des Kaufmanns Erl. Dies alles war gegen die Privilegien der Feld- und Hoftrompeter geschehen und hatte nicht nur die Ehre der in Brünn wohnenden Mitglieder der ritterlichen Kunstgenossenschaft, sondern auch die Ehre derjenigen, die durch die Stadt reisten, berührt. 2. Türmer dürfen der Herrschaft und den Kavaliern nur ausnahmsweise dann aufspielen, wenn kein Feld- und Hoftrompeter zur Hand ist. Für ein jedes solches Auftreten sollen sie sich jedoch eine Erlaubnis des Landschaftstrompeters besorgen. 3. Das Überschreiten dieser Vorrechte der Feld- und Hoftrompeter hatte sich den Türmern in Olmütz und Kroměříž übel ausgezahlt, denn es waren ihnen die Trompeten abgenommen worden. Dasselbe solle nun auch den Seminaristen geschehen, die bei dem Advokaten Cuna gespielt hatten. 4. Die Hoftrompeter bestritten die Möglichkeit, daß die Türmer von König Vladislav dem Jagellonen im Jahre 1497 irgendein Privileg erhalten hätten. Übrigens hätten alle Privilegien, die nicht nach 1618 bestätigt worden waren, ihre Gültigkeit verloren. 5. Der kaiserliche Richter in Brünn, Ant. Schneller von Lichtenau sei, obzwar er schon im Jahre 1694 von den Streitigkeiten zwischen den beiden Parteien wußte, nicht eingeschritten, so daß die Feld- und Hoftrompeter sich genötigt sähen, von neuem den Magistrat zu ersuchen, er möge das notorische Blasen der Türmer, durch welches ihre (der Trompeter) Privilegien verletzt würden, einstellen.

In der Beilage C finden wir eine Zuschrift der Wiener Hoftrompeter, die sich ihrer ihnen zugeteilten mährischen Genossen annahmen und deren Privilegien dem Schutz des mährischen Tribunals empfahlen.

Die Beilage D, datiert in Wien am 23. Februar 1695, ist ein Schreiben des höchsten kaiserlichen Hof- und Feldtrompeters Johann Frant. Frank in Wien an den Brünner Feld- und Landschaftstrompeter von Řehoř, Karel Erasim Povoral in Brünn. Er teilt darin mit, daß er Nachricht davon erhalten habe, daß der Landesadvokat Cuna den Seminaristen befohlen hätte, den Feldtrompetern und deren Privilegien zum Trotz zu trompeten. Frank ersuchte Povoral, beim Tribunal einzuschreiten und ihn zu benachrichtigen, falls seine Intervention ohne Erfolg bleiben sollte.

In diesem grundsätzlichen Streit war das wichtigste die Frage der wirklichen Privilegien der Feld- und Hoftrompeter sowie auch deren Bestätigung und Anerkennung in Mähren.

In der zitierten beglaubigten deutschen Abschrift sind alle ihre Privilegien enthalten. Ferdinand III., welcher sie auf dem Reichstag in Regensburg am 7. Juli 1653 bestätigte, stützte sich auf die Bestätigung der Privilegien der Feld- und Hoftrompeter durch Ferdinand II. vom 27. Februar 1623 in Regensburg. Es waren dies

Artikel über die Aufnahme und die Lehre junger Adepten der Trompeterkunst, welche ihm die damaligen kaiserlichen, kurfürstlichen und fürstlichen Hof- und Feldtrompeter und Tympanisten übergeben hatten. Zum Dank für ihre treuen und tapferen Dienste hatte Ferdinand II. am 24. Oktober 1630 alle diese Artikel von neuem bestätigt, die Statuten und Vorrechte erweitert, verbessert und gefestigt. Nach dem Dreißigjährigen Krieg, im Frieden, als ihre ritterliche Kunst etwas Abbruch erlitten hatte und es zu Mißverständnissen zwischen den kaiserlichen, kurfürstlichen und fürstlichen Trompetern und den weiter beim Militär dienenden Trompetern und Tympanisten kam, einigten sich beide Gruppen auf eine kameradschaftliche Zusammenarbeit auf der Grundlage der folgenden Artikel aus dem Jahre 1653:

1. Jeder ehrenhafte Hof- und Feldtrompeter durfte die Trompeterkunst lehren.
2. Der Lehrer überzeugte sich vor Aufnahme des Lehrlings, ob dieser aus ehrbarer Familie stamme. Er sollte jeden Lehrling mit aller Sorgfalt ausbilden und ihn vor Beendigung der Lehrzeit nicht ins Feld schicken (selbst wenn er schon praktisch zum Feldtrompeter ausgebildet wäre). Der Lehrer erhielt für den Unterricht im ganzen 100 Taler. Davon bezahlte der Lehrling als Lehrgeld und für die Kost 50 Taler vor dem Antritt sowie 50 Taler nach Abschluß der Lehre. Jeder Lehrling sollte sich bei den Vorgesetzten und ältesten Trompetern melden und ihnen seine Kunst vorführen.
3. Die Lehrzeit dauerte zwei Jahre.
4. Sollte der Lehrling von seinem Meister zu einem anderen übergehen wollen, so dürfte ihn dieser bei Strafe von 50 Talern nicht aufnehmen. Falls der Lehrer die Strafe nicht bezahlen sollte, so durfte er seine Kunst nicht weiter ausüben. Dem Lehrling sollte nichts nachgesehen werden, wenn er sich von neuem bei seinem ersten Lehrer meldete.
5. Falls der Lehrer vor Beendigung der Lehrzeit sterben sollte, hatte der Lehrling sofort die zweite Abzahlung für die Lehre zu leisten.
6. Der Lehrer hatte die Pflicht, den Lehrling bei den älteren Trompetern im Ort oder beim Regiment anzumelden. Der Lehrling hatte beim Eintritt in die Lehre einen Taler in die gemeinsame Kasse einzuzahlen.
7. Auch Türmer, Turmmusiker und andere Instrumentalisten konnten unter ähnlichen Bedingungen in der ritterlichen Kunst unterwiesen werden. Nach der Ausbildung mußten alle sieben Jahre warten, bevor sie selbst unterrichten durften. Während dieser Zeit sollten sie an einem Feldzug teilnehmen, d. i. Trompeterdienste im Feld gegen die Türken oder einen anderen Feind leisten.
8. Kein Meister durfte einem anderen Lehrlinge wegführen.
9. Ein Lehrling durfte nur dann bei einem anderen Meister in die Lehre eintreten, wenn sein erster Meister gestorben war.
10. Kein ehrenhafter ritterlicher Trompeter durfte mit Komödianten oder Gauklern auftreten. Ein Türmer durfte im Felde nur dann trompeten, wenn er sich mit

einem ordentlichen Lehrzeugnis der ritterlichen Kunst ausweisen konnte. Studenten und Türmer durften nur in der Kirche, auf dem Turm, bei akademischen Festen und Versammlungen trompeten.

11. Kein Hoftrompeter durfte über die gewohnte Zeit hinaus nachts auf den Gassen, Kreuzungen und in öffentlichen Bierhäusern und Weinschenken spielen. Sein Platz war bei fürstlichen, gräflichen, herrschaftlichen und adeligen Festen.

12. Es war nicht erlaubt, die Trompeterkunst zum Spaß und bloßen Zeitvertreib zu lernen und damit die kaiserlichen Privilegien zu verletzen.

13. Falls der Lehrer sowohl das Spiel auf den Trompeten als auch auf den Tympanen beherrschte, durfte er dasjenige Instrument spielen, welches er besser beherrschte und nur das Spiel auf einem der Instrumente lehren.

14. Ein Trompeter, der seine Stellung aufgab und sich einem anderen Beruf widmete, hatte kein Recht zu unterrichten. Eine Ausnahme bildeten Trompeter im Ruhestand, welche gleichzeitig durch Landarbeit ihren Lebensunterhalt verdienten. Sie durften jedoch die Lehrlinge weder in der Landwirtschaft noch in den Kellern beschäftigen.

15. Dieser Artikel setzte Strafen und Geldbußen für unredliche Trompeter fest.

16. Der Landesherr konnte jemand ausbilden lassen, aber falls er ihn dann nicht ins Feld schickte, durfte der Ausgelernte keine neuen Adepten in die Lehre nehmen. Ein Leibeigener durfte sich nur dann der Trompeterkunst widmen, wenn er sich aus der Leibeigenschaft befreit hatte. Andernfalls durfte er zur Ausübung der Kunst weder zugelassen noch dabei geduldet werden.

17. Beleidigungen zwischen den einzelnen Mitgliedern wurden mit Geldbußen und mit dem Verbot der Ausübung der Trompeterkunst bestraft.

18. Jeder Trompeter konnte sich auf die Kameradschaft der Trompeter berufen und im Notfalle um Einberufung einer Versammlung zum Schutz der ritterlichen Trompeterkunst ersuchen.

19. Bei Sitzungen der Kameradschaft hatte der Jüngere die Pflicht, dem Älteren Ehre zu bezeugen.

20. Streitigkeiten sollten vorerst bei den zuständigen fürstlichen, herrschaftlichen, Hof- und Feldtrompetern beigelegt werden. Da die Feldtrompeter ihre Kunst größtenteils von den Hoftrompetern erlernt hatten, sollten alle gemeinsam zum Ruhm der ritterlichen Kunst wirken und die Statuten achten.

21. Die Hoftrompeter sollten jedes halbe Jahr, zu Ostern und zu Michaelis, ihre Versammlungen abhalten. Dort sollten alle Uneinigkeiten und strittigen Angelegenheiten entschieden werden. Jeder Trompeter zahlte jährlich einen Taler in die gemeinsame Kasse ein, welche an jedem Hofe der oberste Trompeter gemeinsam mit zwei Gesellen verwaltete. Von dem Gelde wurde unter anderem jedes viertel Jahr eine Messe zu Ehren des Erzengels Gabriel, des Schutzpatrons der Hof- und Feldtrompeter, gelesen.

22. Alle Zwischenfälle und Streitigkeiten, welche nicht durch die Statuten geregelt waren, sollten von den ältesten der Trompeter entschieden werden.

23. Dieser Artikel enthält eine Klausel, nach der jeder, der gegen die Statuten handeln oder sich einer Strafe widersetzen sollte, mit einer Geldbuße, dem Verbot Lehrlinge aufzunehmen oder auch durch Ausschluß von der Ausübung der ehrenwerten ritterlichen Kunst bestraft werden sollte.

Diese Statuten unterschrieben Alexius Wolck als oberster Hof- und Feldtrompeter mit dem Kollegium der kaiserlichen Hof- und Feldtrompeter und Tympanisten des römischen Kaisers, das die folgenden bildeten: Ulrich Meyer, Kaspar Freysinger, Jan Fridrich Richter, Hans Romotta, Ferdinand Mager, Hans Pender, Filip Christoph Wolf, Bartolome Albrecht, Jan Jakub Trampesko. Außerdem hatten folgende Hof- und Feldtrompeter des römischen Kaisers unterschrieben: Jan Jiří Lenck und Jan Jakub Huber. Es folgten die kurfürstlichen Hof- und Feldtrompeter in dieser Reihenfolge: Julius Frisch, Hof- und Feldtrompeter des Kurfürsten von Mainz, Jan Vilém Ritter, Hof- und Feldtrompeter der Kurfürsten in Trier, Jan Hecker, Hof- und Feldtrompeter des Kurfürsten in Köln, Alfred Niedermayer, Feld- und Hoftrompeter des Kurfürsten von Bayern, Jan Arnold und Sigmund Kadentzky, Hof- und Feldtrompeter des Kurfürsten von Sachsen, Leonhard Lischin, Hof- und Feldtrompeter des Kurfürsten von Brandenburg, Bernhard von der Undt, Hof- und Feldtrompeter des Kurfürsten von der Pfalz, Jiří Heppner, Feld- und Hoftrompeter des Erzherzogs von Innsbruck.

Diese Statuten und Privilegien, die auch noch nähere Bestimmungen über Geldbußen, Hinterlassenschaften und andere Verfügungen enthielten, führten die mährischen Hof- und Feldtrompeter in ihrem Streit mit dem Landesadvokaten Cuna in Brünn in dem Gesuch an das mährische Tribunal vom 16. März 1695 zum Schutze ihrer Rechte und Privilegien gegen die eigenmächtige Benützung der Trompeten durch die städtischen Türmer und die Seminaristen an.

Die Privilegien wurden jedoch von dem mährischen Tribunal nicht anerkannt und nicht bestätigt. Das mährische Tribunal entschied am 18. April 1695 mit diesem eindeutigen Richtspruch: „*Weilen unvermeltes Privilegium durch die königlich böhmische Hofkanzlei nicht ausgefertigt, viel weniger durch dieselbe herein insinuirt worden, als könne sothanes Privilegium hier Landes nicht publicieren lassen.*“ Das heißt, daß das mährische Tribunal die Privilegien der Hof- und Feldtrompeter nicht publizieren lassen konnte, da diese durch die königliche böhmische Hofkanzlei in Prag weder ausgefertigt noch veröffentlicht worden waren. Damit waren ihre Privilegien in den böhmischen Ländern faktisch nicht anerkannt⁵. Dies bedeutete zugleich, daß der genannte Prozeß gegen den Advokaten Cuna in Brünn aussichtslos war. Und aus der zitierten Quelle erfahren wir tatsächlich, daß alle mährischen Hof- und Feldtrompeter und Tympanisten die beglaubigten Abschriften ihrer Privilegien, die dem Tribunal zu neuer Beglaubigung vorgelegt worden waren, am 5. Mai 1695 zurückerhalten hatten.

⁵ Hier berichtige ich einen Irrtum, welcher mir in meinem Beitrag in *Časopis Matice Moravské* (siehe S. 438). 1950, S. 313, unterlaufen ist. Die Privilegien der Feld- und Hoftrompeter galten also nicht einmal in Böhmen.

Den angeführten Statuten und Privilegien nach ist es gewiß, daß die Feld- und Hoftrompeter in den Ländern der habsburgischen Monarchie eine Art Genossenschaft bildeten, welche nach eigenen Statuten verwaltet wurde. Aus den Unterschriften auf den Statuten ist ihre ganze Hierarchie ersichtlich, angefangen von den kaiserlichen, königlichen, kurfürstlichen und mit den Feld- und Hoftrompetern des Erzherzogs von Innsbruck endend. Die mährischen Feld- und Hoftrompeter (die Landschaftstrompeter inbegriffen⁶⁾) bildeten ebenfalls eine eigene Gesellschaft, welche formal der Wiener Gesellschaft zugeteilt war, jedoch zu Ende des 17. Jahrhunderts nicht nach denselben Statuten verwaltet wurde und nicht dieselben Vorrechte wie die Gesellschaft der Feld- und Hoftrompeter in den anderen habsburgischen Ländern hatte. Den Statuten nach legte die ganze Gesellschaft den Hauptwert auf die Heranbildung des Nachwuchses. Jeder Feld- und Hoftrompeter verdiente seinen Unterhalt auch dadurch, daß er Unterricht gab. Strenge Strafen wurden denjenigen Lehrlingen auferlegt, welche von einem Lehrer zum anderen übergingen, und es waren nicht nur die Bedingungen, unter welchen Lehrlinge in die Lehre aufgenommen werden konnten, festgelegt, sondern auch strenge Verfügungen und Regeln sowie einheitliches Lehrgeld. Man muß auch darauf hinweisen, daß die Feld- und Hoftrompeter nicht Leibeigene in die Lehre nahmen und deren Spiel nicht duldeten, es sei denn, daß sich diese aus der Leibeigenschaft befreiten. Sie bekundeten damit eine gewisse gesellschaftliche Überheblichkeit ihrer eigenen Sonderstellung und eine Verachtung für die künstlerische Begabung des Volkes, in der die Musik seit je wurzelt. Die zweijährige Lehrzeit wurde mit einem Lehrzeugnis beendet. Diese Zeit war jedoch zu kurz, um eine wirkliche Meisterschaft in jener Kunst, welche die Trompeter eine ritterliche nannten, zu erlangen, und deshalb war es Pflicht eines jeden ausgebildeten Trompeters, sich im Felde, im Militärdienst, im Frieden wie im Kriege in der Kunst weiter zu vervollkommen. In Punkt sieben wird von einer Zeitdauer von ganzen sieben Jahren gesprochen, während der die Adepten der Trompeterkunst an Feldzügen teilnehmen und dabei ordentlich weiter üben sollten. Erst nach Ablauf dieser sieben Jahre durfte der Feldtrompeter beginnen, selbständig Unterricht zu erteilen. Nach Abschluß des Trompeterdienstes im Felde war sein Platz an fürstlichen, gräflichen, herrschaftlichen und überhaupt adeligen Höfen. Er verlieh dem Schloßleben, den Festlichkeiten und höfischer Kurzweil ihren Glanz.

Aus der Bemerkung in Punkt 21, daß an jedem Hofe die Kasse von dem obersten Trompeter gemeinsam mit zwei Gesellen verwaltet wurde, geht hervor, daß an jedem Hofe mehrere Trompeter oder wenigstens ein Haupt-Trompeter und mehrere Gesellen beschäftigt waren, die zusammen den Trompeterchor bilden konnten. Es war Sache des Adligen und von seinem Willen und Interesse abhängig, einen wie zahlreichen Trompeterchor er aushalten wollte, um seinem Hofe den entsprechenden Glanz zu verleihen.

Den städtischen Türmern und den Seminaristen gegenüber gaben die Feld- und Hoftrompeter ihre Überlegenheit in den Statuten und im gesellschaftlichen sowie

⁶ In der zitierten Quelle nennen sie sich entweder „Gesamt Kameradschaft der ritterlichen Hof- und Feldtrompeter im Markgraftum Mähren“ oder „Kameradschaft der ritterlichen Feld- und Hoftrompeter Kunst Genossen im Markgraftum Mähren“.

musikalischen Leben zu fühlen. Sie betrachteten ihre eigene Kunst als eine ritterliche und adelige, dienten dem Adel aller Stufen und entfremdeten sich den städtischen Musikern sowie dem Volke. Zur Hebung ihres Selbstbewußtseins trug überdies ihre Uniform bei. Deshalb traten sie weder mit den Türmern noch mit Seminaristen, Komödianten oder Gauklern gemeinsam auf. Sie waren auf die Ehre der ritterlichen Kunst bedacht. Sie spielten weder in öffentlichen Gasthäusern, noch bei Nacht auf der Straße. Sie schränkten die Tätigkeit der städtischen Trompeter auf das Musizieren auf dem Turme, bei akademischen Festen und in der Kirche ein. Sie verbanden sich nicht dem Volke und dessen Interessen und Bedürfnissen wie die städtischen Trompeter, die mit ihm in täglicher Verbindung standen. Sie wurden zu Dienern der Feudalen, mit denen sie verwachsen und deren Intentionen sie treu ergeben waren.

Die Statuten und Privilegien der Feld- und Hoftrompeter waren zwar in Mähren und in den böhmischen Ländern nicht anerkannt worden, die Feld- und Hoftrompeter verzichteten aber keineswegs auf ihre Rechte. In Brünn kam es zu weiteren Streitigkeiten zwischen Stadttrompetern und Feld- und Landschaftstrompetern. Diese Streitigkeiten gipfelten im Jahre 1735, als sich der Turmmeister Jan Bedřich Renner (1726–1765) beim Brünner Magistrat über den Feld- und Landschaftstrompeter Jan Ant. Beneš beschwerte. Beneš hatte ihn vorgeladen und in Gegenwart des Landschaftstrompeters Karel Harbik und des Tympanisten Jan Václav Hornik ihm und den Turmtrompetern verboten, bei öffentlichen Prozessionen gemeinsam mit livrierten herrschaftlichen Dienern oder mit Studenten mitzuwirken. Er hatte gedroht, er würde ihm nicht nur die Instrumente „verderben“, sondern ihm „die Zähne in den Schlund schlagen“ und „die Knochen im Leibe zerbrechen“, wenn er dieses Verbot nicht beachten werde. Renner (über den ich in meinem eingangs erwähnten Beitrag S. 308 berichtete) berief sich auf das kaiserliche Reskript vom 6. März 1732, demnach die Vorrechte der Landschaftstrompeter nicht den Studenten, Seminaristen und Türmern zu Schaden gereichen sollten. Er wandte ein, daß er nicht um das Recht gebracht werden könne, mit Erlaubnis der Herrschaft mit Studenten und anderen herrschaftlichen Bediensteten Dienst zu tun. Mit Recht machte er auf seine miserable wirtschaftliche und soziale Stellung aufmerksam, die ihn nötigte, auf verschiedenen Wegen Nebenverdienste zu suchen, da sein festes Gehalt kaum dazu langte, das Leben zu fristen. In diesem neuen Streite war am wichtigsten das schon erwähnte kaiserliche Reskript vom 6. März 1732, welches in der Abschrift, die dem königlichen Tribunal in Brünn zugesandt worden war, erhalten blieb. Dem Reskript nach bestätigte Karl VI. die Statuten und Privilegien der Feld- und Hoftrompeter, welche in der Reichskanzlei zusammengestellt und am 20. Februar 1623 von Ferdinand II. bestätigt, im Oktober 1630 abgeändert und erneuert⁷ sowie am 1. Dezember 1706 von neuem durch Josef I. bestätigt worden waren.

Im kaiserlichen Reskript Karls VI. war ausdrücklich gesagt, daß es in der Frage der Lehrlinge und der Lehrtätigkeit der Hof- und Feldtrompeter zu einer Einigung gekommen war, ohne den Rechten der Studenten, Seminaristen, Türmer und anderer Personen Abbruch zu tun, welche weiter in der Kirche spielen sollten, wie sie

⁷ Siehe auch in der Arbeit Paul Michels, *Hof- und Feldtrompeter in Thüringen*, in: *Thüringer Heimat* 1958, 3. Jg., H. 2, S. 78.

es seit eh und je getan hatten, wobei sie wie bisher bei musikalischen Produktionen auch die Trompeten benutzen sollten.

Das Endresultat dieses Streites erfahren wir aus den Quellen nicht, aber es ist wenigstens gewiß, daß der Brünner Magistrat sich Renners und seiner Gehilfen — der Turmtrompeter — in einem Schreiben vom 2. Mai 1735 an das königliche Tribunal in Brünn annahm. Renners Beschwerde wurde dem Landesauschuß zugesandt. Der Landesbuchhalter sollte sich zu ihr äußern und die nötigen Vorkehrungen treffen⁸.

Die Statuten und Privilegien der Feld- und Hoftrompeter bestanden also noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Landschaftstrompeter stützten sich auf sie. Den unaufhörlichen Streitigkeiten zwischen den beiden Organisationen in Brünn konnten jedoch alle kaiserlichen Bestätigungen und Reskripte keinen Einhalt tun. Der Grund zu diesen Streitigkeiten lag darin, daß beide musikalischen Vereinigungen wirtschaftlich sehr schlecht gestellt waren, denn sie wurden von den Ständen und dem Bürgertum schlecht bezahlt und mußten ihren Lebensunterhalt durch Akzidenzspiel bei verschiedenartigen Gelegenheiten verdienen, z. B. bei Hochzeiten, Primizen sowie anderen privaten Festlichkeiten und Gastmählern. Dadurch kreuzten sich in Brünn die Interessen beider Organisationen, so daß sie unwillkürlich ineinander griffen, denn es gab zwar genügend Möglichkeiten, in Brünner Kirchen und bei Vergnügungen des Adels und des Bürgertums mit Musik Geld zu verdienen, jedoch im ganzen wenig Trompeter im Vergleich zu so zahlreichen Gelegenheiten.

Übrigens besserte sich in der Hälfte des 18. Jahrhunderts auch die fachliche Befähigung der städtischen Trompeter, welche vielseitiger und beschlagener wurden. In ihren Gesuchen führen sie an, zehn bis zwölf Instrumente spielen zu können, Renner z. B. konnte sogar Orgel spielen⁹. Die Landschaftstrompeter waren schwerfälliger und widmeten sich nur dem Spiel auf ihrem einzigen Instrument. Diese rein musikalischen Unterschiede schürten die gegenseitige Animosität der beiden Vereinigungen.

In Brünn kam es auch noch deshalb zu Streitigkeiten, weil die Organisation der städtischen Turmtrompeter früher gegründet worden war (1674) als die Organisation der Feld- und Landschaftstrompeter (1702). Daraus folgt, daß die Funktion der Landschaftstrompeter zuerst mit in Händen der städtischen Trompeter lag. Diese erhielten in Brünn schon im Jahre 1674 — als der Brünner Magistrat mit Jan Jiří Jančí einen Vertrag über die Tätigkeit der städtischen Turmmusiker einging — ihr Organisationsstatut. Unter den verschiedenen Verpflichtungen wird auch die Pflicht erwähnt, bei den Sitzungen des Landtags, des Landgerichts und bei der Ankunft und Abfahrt des Vertreters der Landeskammer zu trompeten. Ähnlicherweise gaben die Turmmusikanten mit Trompetengeschmetter und Paukenschlägen das Zeichen, wenn die Stände das Landtagsgebäude verließen¹⁰.

Damit ist aber nicht gesagt, daß es bis zum Jahre 1702 in Brünn keine Landschaftstrompeter gab. Bis dahin hatten die Stände jeweils nur einen Landschaftstrompeter,

⁸ Die Abschrift des kaiserlichen Reskripts (Wien, 6. März 1732), die Beschwerde des Turmmeisters Renner (datiert am 22. April 1735), die Zuschrift der Stadt Brünn an das königl. Tribunal (vom 2. Mai 1735) und die Zuschrift des königl. Tribunals an den Landesauschuß vom 6. Mai 1735 enthält das Faszikel SA, Landesregistratur, Signatur S 89, Stadt Brünn.

⁹ Vergleiche meinen eingangs erwähnten Beitrag in ČMM 1950, S. 308.

¹⁰ Ebenda S. 305.

und dessen Dienst war zu anderem als dazu bestimmt, bloß den Ständen Glanz zu verleihen. Seine Pflicht war es, tagtäglich bereit zu sein, dem Lande als reisender Bote oder auch auf andere Weise Dienste zu leisten. So lautet der Befehl des Landtags vom 2. Januar 1685 für Matej Leker, den ersten namentlich bekannten Landschaftstrompeter in Brünn. Die Stelle des Landschaftstrompeters war ihm verliehen worden, weil er große Tapferkeit bewiesen hatte. Er erhielt die gleiche Entlohnung wie seine Vorgänger — 300 Gulden Gehalt und 50 jährlich für die Uniform —, und zwar mit Gültigkeit vom 1. Januar 1685¹¹. Daraus ersehen wir, daß die mährischen Stände schon vor dem Jahre 1685 ihre Landschaftstrompeter hatten — es ist jedoch nicht genau bekannt, seit wann. Im Jahre 1685 wird bei der Ernennung des Leker zum Landschaftstrompeter von seinen Vorgängern gesprochen. Da erst im Jahre 1702 bei den Landesständen ein wirklicher Trompeterchor gegründet wurde, müssen wir schließen, daß die mährischen Stände, wie erwähnt, im 17. Jahrhundert erst einen einzelnen Landschaftstrompeter hatten. Er tat seinen Dienst zu Pferde und stand täglich den Ständen zur Verfügung. Genauer erklärt sich dessen Funktion, als sich später erwies, daß die Landschaftstrompeter gleichzeitig begleitende Militärkommissäre waren.

Die Uniform sollte die Landschaftstrompeter von den gewöhnlichen städtischen Trompetern unterscheiden und sie eng den Ständen anschließen. Matěj Leker war in Anerkennung seiner tapferen Kriegsdienste aufgenommen worden. Man kann annehmen, daß er als Feldtrompeter im Felde gedient und also militärische Trompeterpraxis hatte. Damit war die gebräuchliche und wichtige Bedingung erfüllt: als Feldtrompeter im Felde gedient und sich ausgezeichnet zu haben. Leker stand nicht lange im Dienst der mährischen Stände. Er starb Ende April 1685, vier Monate nach seiner Ernennung. Sein Nachfolger Řehor Povorals ist uns aus der Beschwerde der Feld- und Hoftrompeter gegen den Landesadvokaten Cuna in Brünn bekannt. Er diente den Ständen unter den gleichen Bedingungen wie Leker, und zwar vom 1. Mai 1685 bis zum Jahre 1712¹².

Während Lekers und Povorals dienstliche Stellung den Charakter eines militärischen Unterhändlers hatte, einer Ordonanz, die mit der Trompete militärische Signale gab, das Militär bei seinen Feldzügen begleitete, dem Kreishauptmann Botschaften überbrachte und ähnliches verrichtete, wurde in Brünn zu Anfang des 18. Jahrhunderts eine richtige Organisation von Landschaftstrompetern mit einem Tympanisten begründet. Im Jahre 1702 machte der Landeshauptmann den Ständen den Vorschlag, noch einige Landschaftstrompeter und einen Militärtympanisten in ihre Dienste zu nehmen. Als Grund für die Aufstellung des Trompeterchors führte er an: „*pro lustro et decore provinciae*“¹³.

Dadurch hat sich die ursprüngliche Funktion der Landschaftstrompeter, nämlich bei Heeresbewegungen behilflich zu sein und beritten verschiedene Botschaften zu über-

¹¹ SA, Sign. T 5, Landesregistratur, Auszug aus dem *Gedenkbuch* des Landtags 1672—1701, 2. Januar 1685.

¹² Ebenda zum J. 1685. — Auf den Zeitpunkt der Beendigung von Povorals Dienst schließen wir aus dem Gesuch des Matouš Novotný (ebenda T 5, präsentiert am 11. Januar 1730), der angibt, daß die Stelle nach Povorals Václav Kraus erhalten habe. Da Kraus 1750 verstorben war (laut Gesuch der Witwe Kraus vom 10. Juli 1750 — ebendort T 5) und achtunddreißig Jahre gedient hatte (laut Gesuch derselben Marie Salomene Kraus vom 22. September 1750 — ebenda), hat die Beendigung von Povorals Dienst und der Dienstantritt Krausens wahrscheinlich im Jahre 1712 stattgefunden.

¹³ Über die Errichtung des Chores der Trompeter und des Tympanisten (ebenda T 5, Landesregistratur — in dem Auszug aus dem im Jahre 1701 angelegten *Gedenkbuch* des Landtages, Jahr 1702).

mitteln, etwas geändert. Die Landschaftstrompeter waren jetzt hauptsächlich dazu bestimmt, dem Lande und den Ständen Glanz und Pracht zu verleihen. Dadurch waren auch die neuen Funktionen der Landschaftstrompeter, welche diejenigen Dienste der städtischen Trompeter, die die Stände betrafen, zu übernehmen hatten, gegeben. In den Bedingungen für die Landschaftstrompeter war das zwar nicht ausdrücklich erwähnt, aber in der Praxis war es so: fortab übten die Landschaftstrompeter alle Funktionen aus, die früher in den Instruktionen für die städtischen Trompeter angeführt waren.

Der Vorschlag des Landeshauptmanns, einen Trompeterchor zu gründen (1702), wurde von den mährischen Ständen angenommen. Sie verfügten, daß zu dem bisherigen Trompeter jeweils noch drei andere und ein Militärtympanist aufgenommen werden sollten. Die Zahl der Landschaftstrompeter wuchs also auf vier an, und durch die Aufnahme des Tympanisten ward ein fünfgliedriger Chor „zu Ehre und Ruhm der Stände“ gegründet. Es war dies kaum die Hälfte des Trompeterchors, wie ihn die Stände ursprünglich errichten wollten, denn sie hatten am 2. Mai 1702 beschlossen, nach dem Vorbild anderer Länder sechs Trompeter mit einem Tympanisten als einen zur Hälfte besetzten Trompeterchor in ihre Dienste zu nehmen. Sie hatten eigentlich beabsichtigt, nach und nach den ganzen Chor zu komplettieren, blieben aber am Ende doch bei den vier Trompetern nebst einem Tympanisten und schenkten dem späteren Ansuchen der Landesmusiker, den Trompeterchor nach dem ursprünglichen Plan zu erweitern, keinerlei Beachtung mehr¹⁴.

Die Errichtung des fünfgliedrigen Trompeterchors (einschließlich des Tympanisten) geschah außerdem auf Kosten der Existenzbedingungen der einzelnen Landschaftstrompeter. An Stelle der früheren 300 Gulden, welche der Landschaftstrompeter erhalten hatte, waren für jeden Trompeter und Tympanisten nunmehr ein jährliches Gehalt von 150 Gulden nebst 50 Gulden für die Livree ausgesetzt. Es war dies nur eine Hälfte des Gehalts, während die Trompeter mit der zweiten für den Glanz und die Verherrlichung der feudalen Herrschaft draufzahlten. Was Wunder, daß sich die Musiker in den folgenden Jahren immerwährend mit Beschwerden über die schlechte Entlohnung an die Stände wandten¹⁵!

Zur Zeit der Errichtung des Landschaftstrompeterchores waren die Trompeter Václav Antonín Kraus, Krouster, Řehor Povolal sowie Jan Petr Zieger und Tympanist Václav Horník. Dies war der erste wirkliche „Chor“ der Landschaftstrompeter mit dem Tympanisten in Brünn. Als Ganzes nannten sie sich Chor bzw. Corps, einzeln Landschaft-Trompeter oder Landschaft-, Hof- und Feldtrompeter¹⁶.

Die Mitglieder des ersten Chores der Landesmusiker hatten sich durchweg im Feld in der Trompeter- und Tympanistenkunst ausgebildet. Jan Václav Horník (geb.

¹⁴ Am 20. März 1727 ersuchten die Landesmusiker um Erweiterung des fünfgliedrigen Chores, indem sie den Ständen die Entscheidung des Landtags vom 2. Mai 1702 in Erinnerung brachten, derzufolge die Stände nach dem Vorbild anderer Länder vorläufig einen zur Hälfte besetzten Chor von sechs Mitgliedern errichten und ihn nach und nach zu dem vollen Stand erweitern sollten. Der Chor der Landesmusiker hatte also ursprünglich aus sechs Gliedern bestanden und sollte bis auf zwölf Mitglieder ergänzt werden (s. das Gesuch der Landschaftstrompeter und des Tympanisten des zit. Datums Faszikel SA, T 5, Landesregistratur fol. 193—232 unter Jan Ant. Beneš).

¹⁵ Über die Lohnsenkung dieselbe Quelle wie in Anmerkung 13.

¹⁶ Diese Gesamtbezeichnung später. „Chor der Landschaftstrompeter“ in dem Gesuch Gottfried Hescers vom 20. Juni 1727. Landschaftstrompeter z. B. in dem am 11. Januar 1730 präsentierten Gesuch Frant. Určickýs, Landschafts-Hof- und Felätrompeter im Gesuch der Landesmusiker, das am 8. März 1712 präsentiert wurde. Vor 1713 unterschrieben sie sich sogar: Landschaftstrompeter und Begleitkommissar (in einem am 12. Oktober 1705 präsentierten Gesuch).

um 1668)¹⁷ trat um das Jahr 1700 bei den Ständen als Landschaftstympanist in den Dienst. Er war gleichzeitig als begleitender militärischer Kommissar bedienstet. Im Jahre 1711 begleitete er die Dragoner vom Regiment des Prinzen von Savoy aus der Gegend von Znaim nach Ungarn und legte über das Kreisamt dem Landesauschuß darüber Etappenzettel vor. Im Jahre 1735 ließ er sich (schon wegen seines Alters) durch den Feldtrompeter Jiří Wayda vertreten. Er suchte um eine überzählige Stelle für Wayda an, der am 25. Mai 1735 zum Adjunkten des Landestympanisten ohne Anspruch auf Honorar ernannt worden war. Stattdessen stellten ihm die Stände in Aussicht, er könne, falls der Posten des Landestympanisten frei werde („*in casu aperturæ*“), wirklicher Tympanist werden. Es ist nicht weiter verwunderlich, daß er bald verschwand und nichts mehr von sich hören ließ¹⁸. Vom Jahre 1740 an erhielt Horník einen vierteljährigen Urlaub, um in Jistebnice in Böhmen das Haus seines verstorbenen Bruders Mikuláš instand zu setzen. Er starb nach fast fünfzigjährigem Dienst als Landestympanist im Jahre 1750 in Derfly.

Vom Jahre 1712 an diente mit Horník als Landschaftstrompeter Václav Kraus († 1750). Auch er war in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht mehr imstande, seinen Dienst zu versehen, und hatte Jakub Honiš als Vertreter. Über den Trompeter Krouster ist nichts näheres bekannt. Jan Petr Zieger wurde um das Jahr 1714 Landschaftstrompeter und diente über zwanzig Jahre († 1734). Diesem ersten Chor der Landesmusiker trat um das Jahr 1711 der Landschafts- und Feldtrompeter Jan Ant. Beneš († 1747) und um das Jahr 1724 der Landschafts- und Feldtrompeter Ant. Ignác Polivský († 1730) bei. Nach dem Tode Ziegers († 1734) übernahm den Dienst als Landschaftstrompeter Karel Harbik, bisher Trompeter in der Musikkapelle des musikliebenden Olmützer Bischofs Schrattenbach, und nach Kraus († 1750) erhielt die Stelle des Landschaftstrompeters der bereits erwähnte Jakub Honiš († 1773). Von den anderen Landesmusikern nenne ich noch Frant. Jesenský (er war Trompeter in den Jahren 1760—1770), Jos. Konrát (Trompeter 1747—1772), den Trompeter Filip Lamač (1772—1779 nach Honiš), den Tympanisten Aug. Nemeč (1739—1777) und den Trompeter Alex. Ant. Tučapský (1746 bis 1777).

Den letzten Chor der Landesmusiker vor der Auflösung (1784) bildeten die Landschafts- und Feldtrompeter Jos. Haraš (von 1767 an), Jan Matejíček (von 1777), Leop. Seefelner (von 1779), Jos. Gaunersdorfer (von 1781) und der Landschaftstympanist Aug. Mart. Nemeč, der jedoch schon 1777 starb; sein Nachfolger war sein Sohn Augustin (von 1772). Wenn die an sich stabile Zahl eines fünfgliedrigen Chores (vier Trompeter und der Tympanist) manchmal — auf höchstens acht — anstieg, so war dies durch Krankheit, körperliche Schwäche und Alter der einzelnen Mitglieder verursacht, welche sich durch andere Musiker vertreten lassen mußten, die der ständische Landtag als titularisch bzw. überzählig oder als Adjunkte ohne jegliche Entlohnung aufnahm. Diese Überzähligen waren nur dadurch bevorteilt, daß sie „*cum spe futurae successionis*“ („*cum spe futurae promotionis ad activitatem*“) aufgenommen und also gewöhnlich Nachfolger der wirklichen Landesmusiker

¹⁷ Von den einzelnen Landschaftstrompetern und Tympanisten hören wir aus ihren Gesuchen an die Stände um die Stellen der Landesmusiker. Alles im zitierten Faszikel SA, T 5, Landesregistratur (alte Signatur).

¹⁸ Die Daten des Jiří Wayda in der zit. Quelle unter dem Namen Jan Václav Horník. Über das Verschwinden desselben im Faszikel Aug. Nemeč bei der Eingabe des J. V. Horník vom 30. Juni 1740.

wurden (sie erhielten die „Expektanz“). Von den Überzähligen nenne ich Matej Ende (von 1735–1739), Bohumír Finke (um 1739) und den bereits genannten Jos. Gaunersdorffer (von 1781). Vom Jahre 1744 an suchten vier Trompeter, ein Tympanist und drei überzählige Musiker um die Livree an. Dieser Stand dauerte bis zu Anfang der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts¹⁹. In den Jahren 1753 bis 1760 ist der Stand fünf Landesmusiker und ein Überzähliger. Die Schwankungen der Zahl der Musiker waren zwar durch Krankheiten der honorierten Landesmusiker und die Notwendigkeit des Ersatzes aus den Reihen der überzähligen Kräfte verursacht, aber der Hauptgrund lag darin, daß die Überzähligen manchmal 10–14 Jahre auf die Stellen der überalten Trompeter oder Tympanisten warteten. Unter diesen Umständen verließen manche dieser Unbesoldeten den Dienst der sie ausnutzenden Stände und suchten sich neue Anstellungen.

Über die Familien, aus denen sie stammten, berichten uns die Quellen gar nichts. Die Landesmusiker führten in ihren Gesuchen den Geburtsort an (sie stammten größtenteils aus Mähren), aber Beruf und Herkunft ihrer Eltern erwähnen sie nicht. Es lag ihnen daran, die von den mährischen Ständen gestellte wichtigste Bedingung zu erfüllen: den vorhergehenden Trompeterdienst im Feld. Eine Prüfung des Spiels auf der Trompete war eine weitere Bedingung für die Aufnahme in den Landesdienst. Diese resultierte jedoch aus der Trompeterpraxis im Felde und war deshalb mehr oder weniger Formalität. In den Gesuchen der Feldtrompeter finden wir zahlreiche Belege für ihre Trompeterdienste im Feld. Frant. Konrát bewarb sich im Jahre 1747 um die Stelle eines überzähligen Landschaftstompeters als Feldtrompeter des Kürassierregiments des Grafen Černín. In seinem Gesuch vom 14. Juni 1747 führt er an, er habe bei dem Landschaftstompeter Karel Harbik in Brünn gelernt und in vier Feldzügen seine Praxis erhalten. Stolz verkündete er, daß er sich in der freien Trompeterkunst auskenne. Er wurde auch durch Beschluß des Landtags vom 25. September 1747 angestellt.

Ant. Croesa diente fast dreizehn Jahre als Trompeter des Prinzen von Darmstadt in einem Kürassierregiment. Mit einem Gesuch vom 19. Januar 1734 bewarb er sich um die Stelle eines Landschaftstompeters, erhielt sie jedoch nicht.

Matěj Ende legte seinem Gesuch vom 19. Januar 1730 einige Belege bei, die seinen Trompeterdienst im Heere bestätigten. Er hatte beim Landschaftstompeter Ant. Polivský in Brünn gelernt, war Feldtrompeter beim Regiment des Generals Hamilton und hatte bei einem Festmahl des Prälaten von Velehrad und Hradiště in Gegenwart verschiedener Adelliger gespielt. In einem neuen am 10. Mai 1735 präsentierten Gesuch ersuchte er, nur den Titel Landschaftstompeter führen zu dürfen und machte sich erbötig, solange ohne Entgelt zu dienen, bis eine ordentliche Stelle frei werde. Den beiliegenden Belegen nach war er 24 Monate Feldtrompeter des Regiments des Generals Hamilton und hatte in dieser Zeit im Kriege, beim Befehlshaber, bei Feldwachen, beim Landsturm und in Feldschlachten Dienst getan. Vorher hatte er 36 Monate als Trompeter bei der Kompanie Gursky im Kürassierregiment des Prinzen Emanuel von Savoyen und 24 Monate beim Regiment des Grafen Johann Adam Palfy gedient. Auf Grund solch langjährigen Dienstes als Feldtrom-

¹⁹ In dem am 27. April 1744 präsentierten Gesuch um Livreen insgesamt acht Landesmusiker. Weitere Belege in ähnlichen Gesuchen der betreffenden Jahre.

peter wurde er am 10. März 1735 als Titular-Landschaftstrompeter ohne Gehalt und ohne andere Einkünfte (!) angestellt. So unmenschlich und lächerlich belohnten die mährischen und auch andere Feudalherren treue und ergebene Militärdienste im Feld. Ende wurde nicht einmal mehr ordentlicher Trompeter, denn er starb 1739. Seine überzählige Stelle erhielt Bohumír Finke, der in seinem Gesuch vom 17. April 1739 anführte, er sei fundamentaliter ausgebildeter Trompeter und habe mehrere Feldzüge mitgemacht. Josef Gaunersdorfer war (seinem Gesuch vom September 1781 nach) elf Jahre lang Feldtrompeter eines Regiments leichter Kavallerie und hatte den preußischen Feldzug mitgemacht. In der Zeit seines Felddienstes hatte er auch andere Musikinstrumente, besonders die Klarine, gespielt. Ein gewisser Maximilián Hampl erhielt die Stelle des Landschaftstrompeters nicht, obzwar er in seinem am 23. Februar 1760 vorgelegten Gesuch anführte, daß er aus Brünn stamme, bei den Landschaftstrompetern in Brünn ausgebildet worden sei und Feldzüge mitgemacht habe.

Karel Harbik genügte den Anforderungen der mährischen Stände mit seiner Mitteilung in dem Gesuch vom 19. Januar 1734, daß er Trompeter des Kardinals Schrattenbach sei, bei dem er schon fast vier Jahre diene. Jos. Haraš war Feldtrompeter des Kürassierregiments des Herzogs von Modena. Nach dem am 23. Februar 1760 präsentierten Gesuch hatte er hundertzwanzig Monate als Feld- und Stabsttrompeter gedient und Feldzüge mitgemacht.

Aus dem Gesuch des Bohumír Hescer vom 20. Juni 1727 geht hervor, daß er Feld- und herzoglicher Hoftrompeter war. Zuerst hatte er neun Jahre seiner Majestät als Feldtrompeter gedient und war dann zehn Jahre Trompeter des Herzogs von Holstein.

Jakub Ferd. Honiš führt in seinem Gesuch vom 27. Juni 1750 an, daß er sieben Jahre und acht Monate beim Kürassierregiment des Generals Hamilton, dann im Kürassierregiment des Generals Bernes gedient und endlich im Jahre 1741 unter Fürst Lobkowitz den Feldzug in Böhmen mitgemacht habe.

Frant. Jesenský war Trompeter des Bischofs Graf von Althan, hatte sechsundsechzig Monate beim Keldreiterschen Kürassierregiment gedient und Feld- und Kriegsdienste geleistet. Dies erwähnte er in seinem Gesuch vom 29. März 1760.

Václav Kraus unterschrieb sich im Jahre 1747 als Feld- und Landschaftstrompeter. Sein Gesuch aus der Zeit um 1712 ist nicht erhalten. Wir können daher keine Angaben über seinen Dienst als Feldtrompeter anführen. Letzteres ist allein aus seiner Unterschrift ersichtlich.

Auch Filip Lamač wies sich mit langjährigen Diensten als Feldtrompeter vor seiner Ernennung zum Landschaftstrompeter in Brünn aus. Er diente dem Kaiser in einem Kürassierregiment in den französischen und preußischen Kriegen im ganzen achtundzwanzig Jahre. Er hatte viele Schlachten mitgemacht, vor allem die bei Trautenau und Kolín. Er hatte zahlreiche militärische Auszeichnungen („*merita militaria*“) erhalten, mit denen sich jeder Landschaftstrompeter ausweisen sollte. Seine Teilnahme an den Feldzügen zählte er in den Gesuchen vom Oktober 1757 und später auch vom April 1772 auf.

Frant. Lininger diente zuerst mit Jesenský und Lamač beim Kürassierregiment, später bei einem Husarenregiment. In seinem am 2. Mai 1777 präsentierten Gesuch

um eine Stellung als Landschaftstrompeter in Brünn wies er im ganzen fünfzehn Jahre und neun Monate Dienst als Feldtrompeter nach. In einer besonderen Empfehlung wird angeführt, daß Lininger als Feldtrompeter an verschiedenen Feldzügen, Schlachten und Scharmützeln teilgenommen habe und zwar ehrenvoll; seine Kunst habe er immer so ausgeübt, daß er beliebt gewesen war.

Jan Matejiček wies in seinem am 26. VIII. 1776 präsentierten Gesuch Feldtrompeterdienste von einer Gesamtdauer von vierzehn Jahren und elf Monaten nach.

Matouš Novotný war Feldtrompeter in den französisch-spanischen Kriegen, machte mehrere Belagerungen mit und war auch verwundet worden (sein Gesuch vom 11. I. 1730). Auch Frant. Určický tat in der kaiserlichen Armee als Feldtrompeter Dienst und das im Ganzen elf Jahre (nach dem am 11. I. 1730 präsentierten Gesuch).

Wir haben diese Beispiele von vorhergehenden militärischen Trompeterdiensten der Landesmusiker angeführt, um zu zeigen, wie groß die Trompeterpraxis, die die Musiker im Heeresdienst erhielten, war, und daß diese mehrjährige Praxis die nötige Voraussetzung für den Landes- und Hofdienst bildete. Ohne Feldtrompeterdienst nahmen die Stände niemand als Landschaftstrompeter in ihren Dienst auf. Ein typisches Beispiel dafür ist der Fall des Trompeters Leopold Seefelner. Dieser reichte am 12. April 1776 ein Gesuch um die Stelle eines überzähligen Landschaftstrompeters ein und suchte um Zulassung zur Prüfung an. Am 13. April 1776 erhielt er diesen Bescheid: „*Es ist hier eine solche gute Ordnung eingeführt, daß kein anderer als ein wirklicher Feldtrompeter Dienst tuen und nur als solcher die Stellung erhalten kann. Der Gesuchsteller ist noch Lehrling, er hat nicht die nötige Fertigkeit — wird deshalb abgelehnt*“²⁰.

Die mährischen Stände ließen sich auch dann nicht bewegen, als alle Landesmusiker am 15. März 1777 dem Landesausschuß ein Gesuch einreichten, Seefelner möge ausnahmsweise als Überzähliger aufgenommen werden, weil der Gesuchsteller besondere Befähigung für die Trompeterkunst habe. Die Landesmusiker machten sogar die Stände durch ein zweites Gesuch vom 12. April 1776 darauf aufmerksam, daß, weil es zu einer Änderung des militärischen Statuts gekommen war, Mangel an Feldtrompetern herrsche, und daß es also möglich wäre, Seefelner ohne Praxis im militärischen Trompeterdienst aufzunehmen.

Auch Seefelner selbst wehrte sich. In einer Eingabe vom 7. Juni 1776 antwortete er den Ständen, daß er kein Lehrling sei, sondern in Linz und in Wiener Neustadt als städtischer Musiker gedient habe, jetzt in Brünn beim Turmmeister als „*Tonkünstler*“ angestellt sei und auch andere Instrumente zu spielen wisse²¹. Er wagte sogar die Stände daran zu erinnern, daß sie im Falle des Aug. Němec, des Sohnes des Landestympanisten, eine Ausnahme gemacht und ihn ohne Felddienst als Überzähligen aufgenommen hatten.

Die mährischen Stände waren unbeugsam, sie achteten nicht auf die besondere Befähigung Seefelners, die alle Landesmusiker bescheinigt hatten, obzwar sich der

²⁰ Im Faszikel Leopold Seefelner im Jahre 1776.

²¹ In meiner Studie (CMM, 1950) erwähne ich auf Seite 304 in Anmerkung 13, daß ich zu meiner Arbeit über die städtischen Trompeter nur bis zum Jahre 1776 reichende Quellen zur Verfügung hatte. Damit erkläre ich mir, daß Seefelner nicht unter ihnen ist. Nach derselben Studie (S. 308) war Abraham Fischer (1765—1802) jener Turmmeister, bei dem Seefelner als „Tonkünstler“ diente.

Gesuchsteller in seiner Verteidigung und Kritik mit der Bezeichnung „Tonkünstler“ überschätzt hatte. Die Stände verharteten auf der Bedingung des Feldtrompeterdienstes.

Auch in dem vierten Gesuch vom 30. Mai 1777 berief sich Seefelner vergebens auf seine Fähigkeiten und jene Erfolge, die er vor dem Hochadel bei verschiedenen Akademien und Konzerten erzielt hatte. Umsonst verwies er auf seine Jugend im Gegensatz zu den überalten Trompetern. Die Stände suchten sich einen anderen Anwärter (Matějčíček) aus, welcher sich mit dem Feldtrompeterdienst ausweisen konnte und die Prüfung ablegte. Seefelner ließen sie nicht einmal zur Prüfung zu.

Für die ganze Frage der Trompeterpraxis im Felde ist bezeichnend, daß Seefelner die Stelle eines Landschaftstrompeters erst erhielt, als er einen, wenn auch nur kurze Zeit dauernden Dienst als Feldtrompeter nachweisen konnte. Am 6. Mai 1779 suchte er zum fünften Male beim Landesausschuß um die Stelle eines Landschaftstrompeters an. Er war damals Feldtrompeter bei einem Regiment leichter Kavallerie und legte ein Zeugnis bei, daß er während siebzehn Monaten als Feldtrompeter Dienst getan habe.

Die Stände erledigten am 8. Mai 1779 sein Gesuch mit der Bemerkung: „Mit Rücksicht darauf, daß Seefelner den Charakter eines wirklichen Feldtrompeters hat, verleiht ihm der Landesausschuß die durch den Tod des Filip Lamač freigewordene Stelle eines Landschaftstrompeters / 1779 /“²².

In dieser ganzen Angelegenheit des Leopold Seefelner überrascht, daß sich alle Landesmusiker für ihn verwandten, als wenn sie die alten Streitigkeiten zwischen Landschafts- und Stadttrompetern vergessen hätten, die sich gerade in Brünn vom Ende des 17. Jahrhunderts (der Streit mit dem Advokaten Cuna!) bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts hinein auf heißem Boden abgespielt hatten. Ihre Fürsprache ist wohl dadurch zu erklären, daß in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, als Seefelner um die Stelle des Landschaftstrompeters ansuchte (1776), der Abstieg des Feld- und Hoftrompetertums, dessen Ruhm langsam blaßte, begonnen hatte. Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß die Landesmusiker nichts von dem wirklichen Feldtrompeter Jan Matějčíček, der sich später als Seefelner zum Dienst gemeldet hatte, gewußt haben. Im Falle des Augustin Němec überzeugten sich die Landesmusiker und selbst die Stände von der Dauer seiner Lehrzeit und von der redlichen Vorbereitung für den Landschaftstympanistendienst. Seine Ernennung bietet uns einen Beweis dafür, wie im Dienste der Landesstände auch der Dienst des Landschaftstympanisten ernst aufgefaßt wurde, und dies beiderseits, sowohl vom Anwärter als auch von seiten der Stände, denn Němec mußte den Ständen seinen Lehrbrief vorweisen. Es war dies zwar nicht Brauch, da die Lehrzeit als selbstverständlich vorausgesetzt und als Hauptsache der Militärdienst im Felde betrachtet wurde, aber bei Aug. Němec begnügten sich die Stände mit dem Lehrbrief, da kein anderer Tympanist zur Stelle war und sie vielleicht auch seinem greisen Vater, der fast dreiunddreißig Jahre den Ständen gedient hatte, dessen Bitte nicht abschlagen wollten.

²² Alles im Faszikel Seefelner derselben Gesamtquelle (Landesregistratur, alte Sign. T 5) unter dem betreffenden Datum.

Im Dezember 1770 und im Januar 1771 suchte Aug. Mart. Němec senior, der Landestympanist, zusätzlich um die Stelle eines überzähligen Landestympanisten ohne Gehalt aber mit der Kandidatur auf eine ordentliche Stellung („*sine salario, sed cum spe successionis*“) und mit Anspruch auf eine Livree für seinen Sohn Augustin an. Er wies darauf hin, daß er den Ständen schon über dreißig Jahre diene und führte an, daß er viele Kinder habe. Der erwähnte Sohn, für den er petitionierte, habe sechs Klassen der Unterschule absolviert, sich in der Buchführung geübt, war Praktikant bei dem ständischen Buchhalter gewesen, habe aber zu gleicher Zeit unter der Anleitung seines Vaters das Tympanenspiel gelernt, um von diesem die Stellung des Tympanisten übernehmen zu können. Die Stände antworteten am 31. Januar 1771 und forderten, daß der Sohn des Tympanisten nachweisen solle, daß er die Kunst des Tympanenspiels ordentlich erlernt habe, da sie erst dann Rücksicht auf die Dienste des Vaters nehmen würden.

Der alte Němec gab seinen Sohn wirklich in die Lehre, und zwar geradewegs zum Landschafts- und Feldtympanisten Frant. Mancker in Wien. Dieser bezeugt in seiner Funktion als Feldtympanist beim ersten Karabinerregiment des Herzogs Albert in einem am 4. März 1771 in Brünn datierten Schreiben, daß er Aug. Bernhard Němec aus Brünn gemäß den Reichsprivilegien in der freien, edlen und ritterlichen Kunst für zwei Jahre in die Lehre genommen hat. Er bezeugt weiter, daß der „Scholar“ der Tympanenspielkunst die durch das Privileg festgesetzte Taxe von 100 Gulden bezahlen werde, und zwar die eine Hälfte vor Antritt und die andere Hälfte nach Ablauf der Lehrzeit. Mancker bemerkt abschließend, daß er an Stelle seiner Unterschrift alle seine mährischen Kameraden habe unterschreiben lassen, und zwar Aug. Němec, den Landschaftstympanisten als Vater, Filip Lamač als Feldtrompeter, Alexander Ant. Tučapský, Landschafts- und Feldtrompeter, Jakub Ferd. Honiš, ständischer Landschafts- und Feldtrompeter, Frant. Jesenský, Landschafts- und Feldtrompeter und Jos. Haraš, überzähliger Landschafts- und Feldtrompeter.

Neunzehn Monate später, am 5. Oktober 1772, übergab Mancker in Wien dem jungen Němec einen Lehrbrief in Form folgenden Zeugnisses:

„Frant. Mancker, niederösterreichischer Landschafts- und Feldtympanist bezeugt hiermit, daß er nach altem Brauch am 4. März 1771 Aug. Němec aus Brünn in Gegenwart seiner Kameraden aus der höfischen adeligen Garde, des mährischen Landestympanisten und der Landschaftstrompeter für zwei Jahre in die Lehre genommen hat. Während dieser ganzen Zeit hat sich Němec zu Mancker und jeden anderem redlich verhalten und seinem Lehrer ehrlich das Lehrgeld gezahlt. Die unterfertigten Kameraden haben bei der Abschlußprüfung seinem Spiel zugehört. Alle haben erkannt, daß er die Kunst gut gelernt hat und instande ist, sie auszuüben. Deshalb erklärten sie seine Lehrzeit für beendet und bestätigten ihn und erkannten ihn als Tympanisten an. Aug. Němec sollte die Reichsprivilegien genießen, sie respektieren und sich ihnen unterordnen.“

Mancker unterschrieb mit seinem Titel wie oben angeführt und außerdem als „Lehrprinz“ (Lehrer). Weiter unterschrieben Augustin Němecs Lehrbrief folgende Feld- und Hoftrompeter als Zeugen: Vendelin Bell, Tympanist der k. u. k. ungarischen Nobelgarde und Feldtympanist, Aug. Martin Němec, mährischer Landschaftstympanist, Jan Petr Hofbauer, k. u. k. oberster Hof- und Feldtrompeter, Jan Konrád Beyer, niederösterreichischer Landschaftstrompeter und Tympanist, Frant. Ant. Barth, niederösterreichischer Landschafts- und Feldtympanist, Ant. Schultz, k. u. k. Hof-

und Feldtympanist und Assessor, Jan Michal Windl, niederösterreichischer Landschafts- und Feldtrompeter, Frant. Karel Sturm, Feldtympanist der k. u. k. Adels-Garde und Martin Neugebauer, niederösterreichischer Landschaftstrompeter²³.

Aus obigem Lehrbrief ersieht man, wie sehr die Landesmusiker zu den Wiener Feld- und Hofmusikern hielten, wie sie gemeinsam mit den mährischen Ständen die Privilegien der Feld- und Hoftrompeter wahrten, obwohl diese in den böhmischen Ländern nicht galten. Der Lehrbrief war ein Zeugnis für das Benehmen, die Ausbildung und die Kunst des neuen Trompeter-Adepten. Mit der vor den Hof- und Feldtrompetern abgelegten Abschlußprüfung gipfelte und endete die Lehrzeit. Die abschließende Klausel über die Wahrung der Reichsprivilegien hatte rein formellen Charakter, denn in den böhmischen Ländern waren die Privilegien der Feld- und Hoftrompeter nicht bestätigt. Sie beweist jedoch den bedeutenden Einfluß des nahen Wien auf die musikalischen Verhältnisse in der damaligen Markgrafschaft Mähren, denn die Organisation der Feld-, Hof- oder Landesmusiker war in Wien dieselbe wie in Mähren. Sie bestätigt gleichzeitig die Existenz dieser Privilegien (über deren Rechtskraft, wie schon berichtet, es in Mähren zu Ende des 17. Jahrhunderts Streitigkeiten gab) noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts²⁴.

Auf Grund des angeführten Lehrbriefes des niederösterreichischen Landes- und Feldtympanisten, der auch militärischen Felddienst nachweisen konnte, nahmen die Stände Aug. Němec am 14. Oktober 1772 als überzähligen Landestympanisten in ihre Dienste auf. Sein kränklicher Vater hatte gut getan, als er diesen Weg über Wien wählte und sich nicht damit begnügte, daß sein Sohn zu Hause unter seiner eigenen Leitung lernte. Das musikalische Wien zur Zeit Maria Theresias, die spätere Mozart- und Haydn-Stadt, die besonders vor der französischen Revolution durch ihre Kapellen und die Unterhaltungen des Adels berühmt war, imponierte den mährischen Ständen. Der von hervorragenden Feldtrompetern und Tympanisten unterfertigte Lehrbrief war eine gute Legitimation für die Erwerbung der Stelle. Die mährischen Stände ließen Němec zur Prüfung zu. Er legte sie zu ihrem Gefallen ab²⁵. Hierbei ist zu beachten, daß die Stände es sich nicht nehmen ließen, den jungen Anwärter auf sein musikalisches Können zu prüfen, was für ein Zeugnis oder Empfehlung er auch immer haben mochte.

Die neuen Anwärter des Landschaftstrompeterdienstes legten die Prüfungen vor den feudalen Herrschaften gewöhnlich bei Gelegenheit eines Gastmahls, bei Sitzun-

²³ Belege und Lehrbrief des Aug. Němec im Faszikel auf den Namen seines Vaters in den zitierten Quellen des SA. Nur eine Differenz findet sich darin, daß nämlich die zweijährige Lehrzeit des jungen Němec bei Mancker nicht übereinstimmt. Nach dem vom 5. Oktober 1772 in Wien datierten Lehrbrief, der vom 4. März 1771 datierten Zeugenaussage Manckers und endlich laut Gesuch des Aug. Němec d. Ä. vom Oktober 1772 trat Aug. Němec d. J. am 4. März 1771 bei Mancker in die Lehre. Diese Lehrzeit beendete er am 5. Oktober 1772 mit dem Lehrbrief. So würde also seine Lehrzeit im Ganzen 19 und nicht 24 Monate gedauert haben. In den Quellen ist diese Unklarheit noch dadurch erhöht, daß in dem Faszikel Němec noch zwei weitere Zeugenaussagen Manckers erhalten sind, die erste datiert am 4. April 1770 zu Altenburg in Ungarn und eine zweite, datiert am 4. März 1770 zu Brünn. In beiden wird die Aufnahme von Aug. Němec d. J. in die Lehre durch Mancker bezeugt. Mit dieser Zeugenaussage wäre Němec' Lehrzeit wiederum wenigstens ein halbes Jahr länger (März 1770 bis Oktober 1772), was den Statuten der Feld- und Hoftrompeter widerspricht und nicht mit den drei zitierten Belegen übereinstimmt, von denen ich als wichtigsten den Lehrbrief betrachte. Ich habe mich entschlossen, Aug. Němec' Aufnahme in die Lehre dem Lehrbrief nach zu datieren, d. h. 4. März 1771. Dies bestätigen auch die angeführten weiteren Zeugenschaften (1771, 1772).

²⁴ Vergleiche oben im Text bei dem Prozeß der Feld- und Landschaftstrompeter gegen den Landesadvokaten Cuna.

²⁵ Aug. Němec d. Ä. schreibt in einem, am 11. Oktober 1772 präsentierten Gesuch an die Stände in Mähren, daß sein Sohn ordentlich und ehrbar die Feld- und Kriegstympanenkunst ausgelernt habe und zur großen Freude aller Standesherrn ordentlich die Prüfung abgelegt habe.

gen des Adels oder Unterhaltungen ab. Der Trompeter Josef Gaunersdorfer sollte im Jahre 1781 auf Wunsch der Stände eine Probe seiner Kunst bei einem Gastmahl zeigen, aber der Anwärter mußte wegen Fieber die Prüfung verlegen und versprach, die Prüfung bei der nächsten Zusammenkunft des Landtags abzulegen²⁶. Josef Haras teilte in dem Gesuch vom 14. Februar 1767 mit, daß er die Prüfung im Hause des Grafen von Schrattenbach in Gegenwart eines anderen hohen Adeligen abgelegt habe²⁷. Man kann annehmen, daß dies wieder bei irgendeiner feudalen Festigkeit war, aber schwer ist daraus zu schließen, was die Kandidaten der Landschaftstrompeterkunst damals spielten. Nur der bekannte und unzufriedene Seefelner deutet an, was bei den Prüfungen der Landschaftstrompeter gespielt wurde. Wenn er auch in seinem Gesuch an den Landesauschuß vom 30. Mai 1777 anführte, daß sein sechzigjähriger Konkurrent kaum fünf bis sechs einfache Stücke spielen könne, ist damit nicht gesagt, um was für Stücke es sich handelte, denn uns ist nicht ein einziges Musikstück, nicht eine Note erhalten. Wir wissen überhaupt nicht, was die Landschafts- und Feldtrompeter bliesen, weder bei der Prüfung noch im Dienst. Wahrscheinlich waren es kurze Kompositionen von Fanfarencharakter und fröhlichem Klang in den höheren Lagen. Vielleicht glänzten die Trompeter auch durch technische Bereitschaft, und dies sowohl in der schnellen Wiedergabe der Tonfolgen als auch durch Sicherheit des Druckes und rhythmisch reiche Fanfaren.

Frant. Jesenský (1760) und Frant. Lininger (1777) sprechen in ihren Gesuchen von der Prüfung als von einer selbstverständlichen Pflicht. Falls mehrere Bewerber in Frage kamen, erhielt die Stelle derjenige Kandidat, der größere Fertigkeit im Spiel aufwies. Die Sorge um diese Prüfungen oblag dem obersten Landeskämmerer²⁸. Über die Anstellung entschied dann der Landtag²⁹.

²⁶ In Jos. Gaunersdorffers Gesuch um die Stelle eines überzähligen Landschaftstrompeters mit Expektanz (datiert September 1781).

²⁷ Höchstwahrscheinlich dasselbe Haus des Grafen Frant. Ant. Schrattenbach, nachmaligen Landeshauptmanns in Mähren (jetzt Brno, Kobližná 4.), in dem bei seinem Weihnachtsbesuch in Brünn im selben Jahre 1767 Mozart wohnte. Vgl. meinen Beitrag *W. A. Mozart und Mähren* in der Zeitung *Lidové noviny* vom 7. Dezember 1941 und meine Studie *Mozarts Zeitgenossen in Brünn*, Zeitschrift *Bertramka* III, 1. Mai 1951.

²⁸ Am 5. XII. 1742 z. B. teilte dieser dem Landtag mit, daß zwei Bewerber um die überzählige Trompeterstelle, Jan. Mik. Reissinger und Jakub Ferd. Honiš die Prüfung abgelegt hätten.

²⁹ Der obenerwähnte Horniš wurde damals allein als Überzähliger eingestellt.

BERICHTE UND KLEINE BEITRÄGE

Zwei Quellen für Christoph Bernhards und Johann Theiles Satzlehren

VON WERNER BRAUN, SAARBRÜCKEN

Unter den Äußerungen der deutschen Musikkultur am Ende des 17. Jahrhunderts erscheint das Bemühen um eine theoretische Grundlegung des Komponierens als ein spezifisch norddeutscher Zug. Das Zentrum satztechnischer Schulung befand sich in Hamburg, wo Christoph Bernhard von 1664 bis 1674 als Musikdirektor und Johann Theile von 1675 bis 1685 als Lehrer und Opernkomponist wirkten. Beide Männer galten allgemein als Autoritäten in Fragen des kompositorischen Handwerks. Bernhards Traktate drangen bis weit nach Süden vor¹. Theiles Untersuchungen zum doppelten und mehrfachen Kontrapunkt wurden u. a. durch Johann Philipp Förtsch und Georg Österreich in Hamburg theoretisch fortgeführt². Aber auch in den „gelehrten“ Kompositionen von Dietrich Buxtehude (1674), Johann Adam Reinken (1684), Christian Flor (1692), Martin Radeck und Nikolaus Adam Strunk verrät sich der Einfluß des großen Kontrapunktikers³. Der Wolfenbütteler Kantor Heinrich Bokemeyer stellte seiner Abschrift von Theiles *Gründlichem Unterrichte* ein geradezu enthusiastisches Urteil voran: „Dieser Aufsatz von dem gedoppelten Contrapunct ist kostbarer als viel Gold zu schätzen.“ Erst 15 Jahre später, nach seiner „Bekehrung“ durch die Auseinandersetzungen mit Johann Mattheson (1723)⁴, dessen verschiedene „Collegia“ zur Generalbaß-, Melodie- und Kompositionslehre die musikpädagogische Tradition der Hansestadt neu belebten, empfand er dieses „alzu harte“ Urteil als überholt⁵. Etwa zur gleichen Zeit stieß sich Johann Gottfried Walther an den „unnöthiger weise“ zahlreichen Exempeln Theiles⁶. In seiner eigenen Kompositionslehre bot der Weimarer Organist eine Auswahl weniger, charakteristischer Belege⁷.

Obwohl man die norddeutschen Beiträge zum strengen Kontrapunkt seit langem im Zusammenhang mit Johann Sebastian Bachs großer Fugen- und Kanonkunst gesehen hat, sind sie von der bisherigen Forschung recht stiefmütterlich behandelt worden. Das galt bis zu der vor kurzem erfolgten vorbildlichen Ausgabe des *Musicalischen Kunstbudes* selbst für die Schriften des einflußreichen Johann Theile⁸. Große Bereiche seines spekulativen Gedankengutes harren jedoch noch der Erschließung. Im folgenden soll der Blick auf zwei für die norddeutsche Musiklehre nicht uninteressante Quellen gelenkt werden. Die eine war der Forschung schon seit über einem Menschenalter bekannt. Sie ist jedoch bisher nicht in Zusammenhang mit Theiles Arbeiten gebracht worden. Die andere erweitert unsere Kenntnisse von der Überlieferung und Verbreitung des norddeutschen Kontrapunkts.

¹ H. Federhofer, *Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Mf XI, 1958, S. 164 ff.; ders., *Eine Musiklehre von Johann Jacob Prinner*, in: *Festschrift A. Orel zum 70. Geburtstag*, Wien—Wiesbaden 1960, bes. S. 50 und 55; ders., *Ein Salzburger Theoretikerkreis*, Aml XXXVI, 1964, S. 66—74.

² Vgl. MGG IV, 1955, Sp. 460—463 und IX, 1963, Sp. 1888 ff.

³ F. W. Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente*, Kassel und Basel 1960, S. 182.

⁴ J. Mattheson, *Critica musica* I, Hamburg 1722, Teil 4: *Die Canonische Anatomie*.

⁵ Ms. 917 der Staatsbibliothek Berlin, Bl. 2 (Photokopie im Landesinstitut für Musikforschung, Kiel). Vgl. auch F. Zelle, *Johann Theile und Nikolaus Adam Strunk*, Wiss. Beilage zum Programm des Humboldt-Gymnasiums zu Berlin, Ostern 1891, Berlin 1891, S. 7 f.

⁶ G. Schünemann, *J. G. Walther und H. Bokemeyer*, Bjb 1933, S. 110 f.

⁷ *Præcepta der musikalischen Composition*, hrsg. von P. Benary, Leipzig 1955, Caput 13 (S. 195—208).

⁸ J. Theile, *Musikalisches Kunstbuch*, hrsg. von C. Dahlhaus, Kassel 1965 (Denkmäler norddeutscher Musik, I).

1. Eine Hamburger Quelle zu Johann Theiles Kontrapunktlehre

Einer vor etwa 40 Jahren entstandenen Monographie über Theile zufolge ist das theoretische Werk dieses Mannes allein in der Staatsbibliothek Berlin überliefert. Um folgende Handschriften handelt es sich: *Musicalisches Kunst-Buch, Unterricht von einigen gedoppelten Contrapuncken*, *Curieuse Unterridt von denen gedoppelten Contrapuncken*, *Gründlicher Unterridt von den gedoppelten Contrapuncken*, *Von dem dreyfachen Contrapunct*⁹. Nach dem *Kunst-Buch* besitzt der von Bokemeyer geschriebene *Unterricht von einigen gedoppelten Contrapuncken* den größten Umfang¹⁰. Er deckt sich inhaltlich weitgehend mit einer durch Walther angefertigten Kopie „*Johann Theiless Hochf: Sächis: Merseburgisdien Capell-Meisters Contrapuncts-Praecepta. 1690*“¹¹. Bisher wurde übersehen, daß zu dieser Schrift noch eine dritte Fassung existierte. Sie befand sich ohne Verfasserangabe mit dem Titel „*Kurtze doch deutliche Regulen von denen doppelten Contrapuncken*“ auf S. 280 — 340 in der im letzten Krieg vernichteten Hamburger Handschrift 5383.

Über diesen wichtigen Band lagen schon am Ende des vorigen Jahrhunderts mehrere Berichte vor¹². Ihnen ist zu entnehmen, daß sich der Kodex aus insgesamt vier verschiedenen Bestandteilen zusammensetzte. Auf die im ersten Teil befindliche umfangreichste Abhandlung bezogen sich die Überschrift „*Composition Regeln | Herrn | M: Johan Peterssen | Sweling | Gewesenen | Vornehmen Organisten in | Amsterdam*“ und die etwas knappere Formulierung auf dem Buchrücken „*P. Sweelingcks Kompositionsregeln*“. Der zweite Hauptteil bestand aus den mit Theiles *Unterridt* identischen *Kurtzen doch deutlichen Regulen* und danach auf S. 341 bis 351 noch aus einigen Beispielen und Anweisungen für den mehr als zweistimmigen Satz. Im dritten Hauptteil schließlich befanden sich auf S. 354 bis 371 Johann Adam Reinkens Auszüge und Ergänzungen zum zweiten Hauptteil. Mit diesem Band stimmte eine weitere, nicht ganz so umfangreiche und ebenfalls untergegangene Handschrift der Hamburger Stadtbibliothek (Ms. 5384) vielfach überein. Sie war dem Titel zufolge 1670 durchweg von Reinken geschrieben worden^{12a}. Ihr in zwei Teile gegliederter Inhalt bezog sich erneut auf Sweelinks „*lehre und unterrichtungen Von der composition*“, die „*hernader aber, von Etlz: Andern, in Ettwaß Vermehrt, unt Erweitert worden.*“ Allgemeiner Überzeugung nach hat dabei das Ms. 5383 als Vorlage gedient. Reinken scheint u. a. das Material übersichtlicher geordnet, nach Gioseffo Zarlino und anderen Autoren erweitert und besonders im ersten Teil manches aus eigener Überlegung beigesteuert zu haben. Die Aufmerksamkeit der Forschung konzentrierte sich zumeist auf den alten Sweelinkschen Bestand. Man war sich nicht ganz klar darüber, ob der den zweiten Hauptteil der Handschrift 5383 fast ganz ausmachende Traktat, in welchem der doppelte Kontrapunkt „*in instrumentalem Sinne durchgenommen wird*“, noch „*zu dem von Sweelink entworfenen knappen Lehrplan hinzugehört oder bloß ein Nachtrag des Schreibers ist*“¹³. Leider besitzen wir keine originalgetreue Ausgabe der beiden hamburgischen Quellen zur musikalischen Satzlehre. Die von Hermann Gehrmann 1901 vorgelegte Ausgabe bot einen gekürzten und kompilierten Text der Handschriften 5383 und 5384¹⁴. Heute besitzt diese anfechtbare Publikation jedoch

⁹ W. Maxton, *Johann Theile*, Diss. Tübingen 1926, S. 152; vgl. auch F. Zelle, a. a. O., S. 6—11.

¹⁰ Die Schriftzüge stimmen mit dem signierten *Gründlichen Unterridt* überein (Photokopien von beiden Schriften im Landesinstitut für Musikforschung, Kiel). Über Bokemeyers Theile-Studien vgl. auch MGG II, 1952, Sp. 79 f.

¹¹ Vgl. C. Dahlhaus, a. a. O., S. 132. Dieses Ms. (Photokopie im Landesinstitut für Musikforschung, Kiel) stammt wie auch Walthers Abschrift des *Musikalischen Kunst-Buches* nach F. Zelle, a. a. O., S. 8, Anm. 1, aus Johann Nikolaus Forkels Nachlaß.

¹² R. Eitner, *Über die acht . . . Tonarten . . .*, *MfM* III, 1871, S. 133—151; M. Seiffert, *J. P. Sweelink und seine direkten deutschen Schüler*, *VfMw* VII, 1891, S. 178—186; H. Gehrmann, *Johann Gottfried Walther als Theoretiker*, ebenda, S. 483—493.

^{12a} Eine Seite der Handschrift in MGG XI, 1963, Sp. 185 f.

¹³ M. Seiffert, a. a. O., S. 181. Vgl. auch J. Müller-Blattau, *Geschichte der Fuge*, 3 Kassel 1963, S. 53 f.

¹⁴ J. P. Sweelink, *Werken*, X, 's-Gravenhage—Leipzig 1901.

Quellenwert. Man muß dem Herausgeber dankbar sein, daß er die Hamburger Bände in allen wesentlichen Abschnitten der Forschung zugänglich gemacht hat.

Bei einem Vergleich der drei Fassungen zu Theiles *Unterricht* ergeben sich besonders große Übereinstimmungen zwischen der hamburgischen und der von Bokemeyer geschriebenen Quelle. Die Abweichungen beschränken sich in den beschreibenden Partien auf Einzelheiten der Formulierung, in den Notenbeispielen auf unwichtige Äußerlichkeiten: eingetragene oder ausgelassene Bindebogen und Intervallzahlen, zwei abweichende Lesarten¹⁵. Mit Hilfe der beiden weitgehend identischen, aber nicht direkt voneinander abhängigen Fassungen läßt sich der ursprüngliche Aufbau von Theiles Traktat gut erkennen. Er bestand demnach aus zwei jeweils durch Grundregeln eingeleiteten Kapiteln über den doppelten Kontrapunkt in der Oktave (mit vielen Beispielen, Vorschriften und Erklärungen besonders auch für die Gegenbewegung und für die Augmentation bzw. für die Vergrößerung der zweiten Stimme durch eingefügte Pausen nach jeder Note), aus zwei kurzen Anweisungen für den doppelten Kontrapunkt in der Duodezime und aus einer Einführung in den doppelten Kontrapunkt der Dezime, ferner aus Richtlinien für das Verfertigen von drei und vier Subjekten. Aber schon im ersten Abschnitt und in den Darstellungen des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime und in der Dezime hatte Theile wohl im Anschluß an Gedanken von Zarlino¹⁶ gezeigt, wie man kontrapunktische Bicinien austerzend drei- und vierstimmig machen kann.

Das Walther-Ms. beginnt die Darstellung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave gleich mit der Erörterung eines Sonderfalls: der Verwendung der Quinte, und bringt eine nur teilweise mit den beiden „besseren“ Quellen übereinstimmende erweiterte Einführung in den doppelten Kontrapunkt in der Oktave erst am Ende des dieser Satzart gewidmeten Abschnitts. Es folgen dann Anweisungen für den mehr als zweistimmigen Kontrapunkt (mehrere Subjekte; Austerzungen) und die mitunter veränderten Partien über den doppelten Kontrapunkt in der Dezime und in der Duodezime. Dem Ende des Traktats ist noch ein Lehrgang über Intervallfortschreitungen angefügt. Walthers häufig korrigierte Lesarten entsprechen zumeist denen der Fassung Bokemeyer. Einmal begegnet jedoch der gleiche Fehler wie in Hamburg¹⁷. Es fällt auf, daß Walther den Lehrstoff anders ordnet. Die wenig glückliche Stellung der Grundregeln über den doppelten Kontrapunkt in der Oktave dürfte kaum dem nachdenkenden und kritischen Organisten zuzuschreiben sein. Vielleicht übernahm er hier den Aufbau seiner unbekanntenen Vorlage von 1690¹⁸. Für die Folge Kontrapunkt in der Oktave — für mehr als zwei Stimmen — in der Dezime — in der Duodezime, die sich im 13. Kapitel von Walthers *Præcepta der Musicalischen Composition* wiederfindet, könnte Bernhards *Tractatus compositionis augmentatus* das Vorbild abgegeben haben. Hier wird im Widerspruch zur Tradition ebenfalls die Duodezime nach der Dezime abgehandelt¹⁹. Daß Bernhards Methodik auch in diesem Bereich der Musiklehre Walther beeinflusst hat, verraten gleiche Formulierungen im 64. und 65. Kapitel des *Tractatus* und zu Beginn des Schlußkapitels von Walthers eigener Kompositionslehre.

¹⁵ Erstes Beispiel, erste Note des Basses; Takt 2 der Oberstimme zu der doppelten Fuge in Augmentation und Gegenbewegung. Sweelinck-GA X, S. 86 und 91; H. Bokemeyer, S. 1 und 16. Die vier Exempel auf S. 18 der Fassung Bokemeyer fehlen in der Ausgabe des Hamburger Manuskriptes. Sie scheinen aber im Original enthalten gewesen zu sein.

¹⁶ C. Dahlhaus, a. a. O., S. VIII; vgl. auch Sweelinck-GA X, S. 68.

¹⁷ J. G. Walther, S. 11: „NB. Wenn aber die erste stimme in ihren richtigen tono bleibet, so muß die andere stimme die 2da [statt richtig: 5ta] tieffer, oder die 4 höher transponiret werden.“ Vgl. Sweelinck-GA X, S. 92.

¹⁸ Schon als Schüler von Johann Heinrich Buttstedt war Walther mit Theiles Schriften in Berührung gekommen. Er besaß auch die aus Hamburg und durch H. Bokemeyer überlieferte korrekte Fassung des Traktats. Auf Bitten seines Wolfenbütteler Korrespondenten hin kopierte er diesem eine Abhandlung von Theile. Vgl. G. Schünemann, a. a. O., S. 89 f. und 110 f.

¹⁹ Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard, 2/Kassel 1963, hrsg. von J. Müller-Blattau, S. 123—126. Da die Quinte als eine vollkommene, die Terz aber als eine unvollkommene Konsonanz galt, ist die von Theile befolgte Ordnung, die durch Zarlino festgesetzt war (*Le Istitutioni harmoniche*, Venezia 1562, 2. III. c. 56; Sweelinck-GA X, S. 62 f.), die theoretisch „bessere“. Sie findet sich auch in Bernhards *Ausführlichem Bericht* (J. Müller-Blattau, a. a. O., S. 20 f.).

Unsere erweiterte Quellenkenntnis rückt die norddeutsche Musiklehre in ein teilweise neues Licht. Die beiden ersten Teile der heute verlorenen hamburgischen Hs. 5383 galten seit 1901 als Eigenschriften von Matthias Weckmann²⁰. Die Vermutung, es handle sich dabei gewissermaßen um das „Kollegheft“ dieses Musikers aus seiner Studienzeit (1637 bis 1640) bei dem Hamburger Organisten und Sweelinck-Schüler Jacob Praetorius, lag nahe²¹. Sie bedarf aber auf Grund des hier Dargestellten einer Korrektur. Der zweite, mit dem zuverlässig beglaubigten Traktat von Theile identische Hauptteil muß viel später entstanden sein. Wenn tatsächlich Weckmann der Schreiber gewesen ist, stellt sein Todestag, der 24. Februar 1674, den Terminus ante quem für die Abfassung des Werkes dar. Es lag dann schon vor Theiles Übersiedlung nach Hamburg im Jahre 1675 fertig vor. Ob es in Gottorf am Hofe des Herzogs Christian Albrecht von Holstein, der den 27jährigen Musiker 1673 zum Kapellmeister berufen hatte, oder ob es schon vorher in Stettin und Lübeck verfaßt worden ist, sind offene Fragen. Auf jeden Fall aber gehört es wie die 1673 gedruckten Kompositionen: die Messen und die Matthäuspassion, einer verhältnismäßig frühen Schaffenszeit des Meisters an.

In welchem Verhältnis die beiden ersten Teile der Hamburger Handschrift 5383 zu den Niederschriften Reinkens gestanden haben, ist heute nach dem Verlust der Quellen nicht mehr restlos zu klären. Da dieser Mann Weckmanns Kopien eine eigene Fassung von Theiles Kontrapunktlehre angefügt hat, muß sich der Band in seinem Besitz befunden haben. Vielleicht hatte er ihn sich eigens im Hinblick auf seine vor allem Sweelincks Abhandlung berücksichtigende Neudarstellung des Kompositionshandwerks (Ms. 5384) besorgt. Er war vermögend genug für den Kauf eines umfangreichen Manuskriptes²². Theiles Kontrapunktlehre wäre dann bereits 1670 vorhanden gewesen. Angeblich wiesen die Schriftzüge des ersten und zweiten Teiles im Ms. 5383 auch keine altersbedingten Verschiedenheiten auf. Es entstand der Eindruck, als sei „das Ganze auf einmal, in ein und derselben Zeit, niedergeschrieben worden“²³. Dieser Befund läßt sich mit unseren Überlegungen gut vereinbaren. Weckmann hätte demnach 1670 oder kurz davor für Reinken, der für eigene Unterrichtszwecke Lehrmaterial benötigte, die Kompositionslehren von Sweelinck und Theile kopiert. Die Vorlage für den ersten Teil könnte sich Weckmann durchaus schon während seiner Studienzeit bei Jakob Praetorius zusammengestellt haben. Auf Sweelincks Lehrschrift bezogen sich ja auch Johann Crügers *Synopsis musices* (1630) und eine bisher als Abschrift von dem ersten Teil des Hamburger Manuskriptes 5383 aufgefaßte Berliner Fassung von Burchardus Gramman von 1657. Für den zweiten Teil aber benutzte Weckmann das neueste Lehrsystem, das es um 1670 gab, eben Theiles *Unterricht von denen gedoppelten Contrapunten*. Allerdings bleibt auch denkbar, daß sich Reinken Sweelincks Traktat damals ausgeliehen hat und daß das Ms. 5383 erst nach dem Tod von Weckmann an ihn gelangt ist.

2. „Musicalische Exempel“ bei Georg Preus (1706)

Wie auch in anderen europäischen Ländern überwiegt in Deutschland zur Barockzeit seit etwa 1650 die handschriftliche Überlieferung von Kompositions- und Kontrapunktlehren. Lediglich in größeren Zusammenhängen, z. B. in Daniel Speers Einführungsschrift *Grundrichtiger . . . Unterricht der musicalischen Kunst* (1687) oder in Wolfgang Caspar Printz' satirischem *Phrynis* (1676) wurden kompositionstechnische Anweisungen noch

²⁰ Auf S. 43 b fand sich sein auch aus einer Lüneburger Handschrift bekanntes Signum „M. W.“. Sweelinck-GA X, S. 11. Beide Quellen, die Hamburger und die Lüneburger, sollen von der gleichen Hand geschrieben worden sein; vgl. H. Gehrman, a. a. O., S. II; G. Ilgner, *Matthias Weckmann. Sein Leben und Werk*, Wolfenbüttel—Berlin 1939, S. 21. Zu der Lüneburger Handschrift u. a. F. W. Riedel, a. a. O., S. 95.

²¹ H. Gehrman, Sweelinck-GA X, S. II (2 Sp.), und G. Ilgner, a. a. O.; L. Krüger, *Die hamburgische Musikorganisation im 17. Jahrhundert*, Leipzig, Straßburg, Zürich 1933, S. 158.

²² Er hinterließ ein „nicht unbeträchtliches Vermögen“. Vgl. L. Krüger, a. a. O., S. 165.

²³ H. Gehrman, *VfMW VII*, S. 484.

gedruckt^{23a}. Die dem Ende des 17. Jahrhunderts angehörenden Traktate und Übungsbeispiele von Bernhard und Theile existierten nur als Manuskripte wie später die entsprechenden Abhandlungen von Johann Kuhnau, Walther, Gottfried Heinrich Stölzel und Johann Adolph Scheibe²⁴. Eine Änderung dieses Zustandes deutete sich zuerst in der vom Generalbaß ausgehenden Satzlehre an, wie sie u. a. von Matthew Locke (1673), Andreas Werckmeister (2/1698; 1702) und von Friedrich Erhard Niedt (1700; 1706; 1717) betrieben wurde²⁵. Die ersten gedruckten selbständigen Kompositionsanweisungen des 18. Jahrhunderts erschienen im Süden Deutschlands (Franz Xaver Murschhauser, 1721; Johann Joseph Fux, 1725)²⁶.

Angesichts dieser Situation verdienen die elf, mit Auflösungen siebzehn Exempel zur Kontrapunktlehre, die der von 1667 bis 1714 in Greifswald als Organist nachgewiesene Georg Preus²⁷ im Typendruck auf einem Bogen (= 8 Seiten) seinen in Greifswald bei Daniel Benjamin Starck gedruckten *Observationes Musicae, | Oder Musicalische Anmerckungen | Welche bestehen | In Eintheilung der Thonen! | Durch Eigenschaft und Wirkung . . .*, beifügte²⁸, besondere Beachtung. Die „den Music-Liebenden zum Besten“ herausgegebene und dem Bürgermeister, dem Syndikus und den Ratsherren in Greifswald gewidmete Schrift (Vorrede vom 8. Juli 1706) knüpft an das apokryphe Bibelwort von der nach Maß, Zahl und Gewicht geordneten Welt an (Weisheit Salomons, Kap. 11, Vers 21). Im ersten Kapitel stellt der Verfasser die Einteilung der Töne nach dem Monochord dar; im zweiten Kapitel erörtert er im Anschluß an den platonischen Philosophen und Humanisten Ludovicus Coelius Rhodiginus, an Giovanni Battista Porta, Athanasius Kircher, Conrad Dietrich und Martin Luther die Wirkung der Tonarten; im dritten Kapitel wendet er sich unter Berufung vor allem auf Schriften von Samuel Schelwig gegen „Mißbrauch und schändliche Verachtung der Music“, und im vierten und letzten Kapitel schildert er mit Conrad Dietrich den „Nutzen der Music“, wobei diese Kunst im wesentlichen als ein Werk der Ordnung, wie sie sich in den Tönen und Tonarten spiegelt, aufgefaßt wird.

Solchen Gedanken schließen sich die *Musicalischen Exempel* widerspruchslos an; wirken sich doch auch in der guten Lösung kontrapunktischer Probleme, zumal in dem wohlklingenden Stimmentausch, sinnvolle Ordnungen aus. Wie in dem Traktat des Organisten eigene Leistung lediglich in dem Exzerpieren, Anordnen und z. T. auch Kommentieren von autoritativen Meinungen besteht, einem wenig später als anfechtbar geltenden Verfahren (vgl. Anm. 27), so bietet auch der Anhang schon länger vorhandene Musikbeispiele, nun allerdings ohne jede Quellenangabe. Nur für die beiden vierstimmigen Kanons am Schluß kommt Preus als Verfasser in Betracht.

^{23a} Vgl. auch für die englischen Verhältnisse John Playfords Lehrbuch *A Breefe Introduction to the Skill of Musick*, das in der 12. Auflage von 1694 Henry Purcells *Examples of counterpoint and Canon* (GA XXXI, hrsg. von Th. Dart, London [1959], S. 101—107) enthält.

²⁴ Vgl. u. a. Johann Adolph Scheibes *Compendium Musicae*, hrsg. von P. Benary als Anhang zu seiner Dissertation *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1960.

²⁵ H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie*, Berlin 2/1920, S. 447; U. Herrmann, *Andreas Werckmeister (1645—1706)*, Diss. Halle 1950; A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Diss. Heidelberg 1955.

²⁶ Vgl. H. Federhofer, *Johann Joseph Fux als Musiktheoretiker*, in: Hans Albrecht in memoriam, Kassel 1962, S. 109—115.

²⁷ H. Engel, *Musik und Musikleben in Greifswalds Vergangenheit*, Greifswald 1929, S. 19. Engel liest „Preuß“. — Einer Johann Mattheson zugeschriebenen Notiz zufolge (H. Becker, *Johann Matthesons handschriftliche Einzeldrucke im „Musicalischen Lexikon“* J. G. Walthers, *Mf* V, 1952, S. 346 f.) ist der Greifswalder Georg Preus mit dem gleichnamigen Organisten an der Heilig-Geist-Kirche zu Hamburg, gegen dessen 1729 veröffentlichte Abhandlung *Grund-Regeln von der Structur . . . einer . . . Orgel Mattheson 1731* wegen ihrer starken Anlehnung an Andreas Werckmeisters *Orgel-Probe* den Vorwurf des Plagiats erhob, identisch gewesen. Die beanstandete Schrift hätte demnach einen etwa 80jährigen Musiker zum Verfasser gehabt. — Der Hamburger Organist Preus gehörte zu dem Prüfungsausschuß für das aus der Biographie Johann Sebastian Bachs bekannte Probespiel des Jahres 1720 (M. Seiffert, *Seb. Bachs Bewerbung um die Organistenstelle von St. Jakob in Hamburg* 1720, *AfMw* III, 1921, S. 123—127).

²⁸ Erhalten in einem Sammelband der Staatsbibliothek Berlin, Sign. B. Diez 4^o 2899. Die Jahreszahl ist von alter Hand mit Tinte dem Titelblatt zugefügt.

Man kann die Exempel in drei Gruppen einteilen. Die erste betrifft auf drei Druckseiten die Gattung des doppelten Kontrapunkts in der Oktave, der Dezime und der Duodezime über ein und dasselbe Thema, wobei die zweite Stimme stets nach einer Minima-Pause eintritt, und schließt mit Vorschlägen zur Variation. Als Vorlagen benutzte Preus hier Bernhards Schriften. Die folgenden Nachweise (Kapitel- und Seitenzahlen) beziehen sich auf die Ausgabe durch Joseph Müller-Blattau. Mit dem *Tractatus compositionis augmentatus* ergeben sich folgende Übereinstimmungen:

	Preus		Bernhard
Bl. C	„ <i>Contra-Punct alla Octava.</i> “	=	Cap. 65, S. 123, unten.
	„ <i>Verkehrung.</i> “	=	Cap. 65, S. 124, oben.
	„ <i>Contra-Punct alla Decima.</i> “	=	Cap. 66, S. 124, Mitte.
Bl. Cv	„ <i>Verkehrung.</i> “	=	Cap. 66, S. 124, Mitte.
	„ <i>Wie dieser Contra-Punct mit 3. Stimmen zu machen.</i> “	=	Cap. 66, S. 125, oben.

(Die in der Ausgabe des *Tractatus* unten befindliche höchste Stimme steht bei Preus im Sopranschlüssel über den beiden anderen Stimmen. Die „*Verwechslung*“, im Klang eine bloße Transposition ohne Intervallveränderungen, fehlt bei Preus.)

Bl. C2	„ <i>Contra-Punct alla Duodecima.</i> “	=	Cap. 67, S. 126, oben.
	„ <i>Verkehrung.</i> “	=	Cap. 67, S. 126, darunter.

Dem *Ausführlichen Bericht vom Gebrauche der Con- und Dissonantien*, Cap. 16, *Von der Variation* (S. 149 f.), verdankte Preus seine „*Variations-Exempel.*“ (Bl. C2). Die beiden ersten Umspielungen der in halben Noten fallenden Sekunde $e' - d'$ lauten in dem Greifswalder Druck



Im *Ausführlichen Bericht* werden dann Variationsformeln für die nun in Viertelnoten fallende Sekunde $e' - d'$ angeboten. Preus zieht Grundgestalt und erste Abwandlung und danach die beiden letzten Umspielungsmuster dieses Beispiels zu jeweils einem Viervierteltakt zusammen und erweckt dadurch den Eindruck, als handle es sich weiterhin um Auflösungen des Sekundenfalls in halben Noten. Unter der Bezeichnung „*Aliud.*“ folgen vier Diminutionsmuster für die in halben Noten aufsteigende Quarte $g' - c''$, die genau dem Vorbild entsprechen (S. 150).

Die zweite Gruppe der Exempel bei Preus auf Bl. C2v und C3 besteht aus drei „*Fugen*“ im doppelten Kontrapunkt und den drei entsprechenden „*Verkehrungen*“, wobei der Einsatz der den Dux nachahmenden oder in Gegenbewegung spiegelnden zweiten Stimme nach einer Semibrevis-Pause erfolgt. Diese Beispiele stammen aus Theiles oben besprochener Schrift. Die folgenden Hinweise auf Konkordanzen beziehen sich auf den Band 10 der alten Sweelinck-Gesamtausgabe:

	Preus		Theile
Bl. C2v	„ <i>Eine rechte Fuge aus der Quinte.</i> “	=	S. 89, 1. System oben. Erstes Beispiel
	„ <i>Verkehrung.</i> “		eine Reihe von Doppelfugen in verschiedenen Intervallen.

- Bl. C2^v „Eine doppelte Fuge.“ = S. 90, 4. System. Weil die zweite Stimme der ersten in Gegenbewegung folgt, repräsentierte dieses Beispiel „fast die allerkünstlichste Art der doppelten Fugen“.
- Bl. C3 „Verkehrung.“ = S. 90, 5. System (Gegenbewegung im Einklang oder der Oktave. Die „Verkehrung in Unisono“, die auf bloßem Stimmentausch beruht, fehlt bei Preus).
- Bl. C3 „Aliud.“ = S. 90, 5. System (Gegenbewegung im Einklang oder der Oktave. Die „Verkehrung in Unisono“, die auf bloßem Stimmentausch beruht, fehlt bei Preus).
- Bl. C3 „Verkehrung.“ [in der Octav]. = S. 90, 5. System (Gegenbewegung im Einklang oder der Oktave. Die „Verkehrung in Unisono“, die auf bloßem Stimmentausch beruht, fehlt bei Preus).

Als dritte Gruppe des Notenanhanges von 1706 (Bl. C3^v und [C4]) kann man die beiden vierstimmigen Kanons auffassen. Sie stehen in einem gewissen Analogieverhältnis zu Bernhards Abhandlung vom Kanon im *Tractatus compositionis augmentatus*, Cap. 57—62 (S. 112—122), „Von denen Fugis . . .“. Ihre Herkunft ist jedoch ungewiß. Der erste „Canon à 4. infinitus nach 2. Tact.“ mit dem Beginn



erinnert an eine kontrapunktische Formel bei Theile (S. 92, 6. System; S. 93, 4. System). Der letzte „Canon à 4. infinitus Inhypodiapente.“ mit dem Sopranverlauf



wirkt durch die Allabrevemensur altertümlich wie manche Kanons bei Bernhard. Preus hat ihn in aufgelöster Form wiedergegeben.

Für eine Rekonstruktion der originalen Gestalt der nur handschriftlich erhaltenen Kontrapunktlehren von Bernhard und Theile liefert der Greifswalder Druck wenig neue Anhaltspunkte. Die Reihenfolge der von Theile übernommenen Exempel entspricht der als authentisch erkannten bei Weckmann und Bokemeyer. Bernhards Notenbeispiele konnte Preus auch in einer einzigen Vorlage erreichen: in dem schon genannten *Ausführlichen Bericht*, der den doppelten Kontrapunkt im Anhang behandelte. Allerdings hätte dann das 1706 benutzte Exemplar die bei Bernhard bisher nur aus dem *Tractatus* bekannte Gruppierung der Kontrapunkt-Arten: Oktave — Dezime — Duodezime aufgewiesen. Preus hat insofern sein Material vereinheitlicht, als er mit Ausnahme des abschließenden Kanons den Taktstrich durchweg nach Vierteln setzt, stets das Taktzeichen ϕ vorschreibt und die letzten Noten immer mit der corona versieht. Öfters sind bei ihm originale Bindebogen fortgefallen oder nur schwach zu erkennen. Auch in dem Verzicht auf gemeinsame Balkungen zeigt sich die Eigengesetzlichkeit gedruckter Vervielfältigung. Die von Theile stammenden Satzmuster verwenden 1706 durchweg oben den C-Schlüssel auf der ersten (= Sopran) und unten auf der dritten Linie (= Alt).

Interessanter sind die *Musicalischen Exempel* von 1706 für eine Verbreitungsgeschichte der Musiklehre des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Wir wissen nun, daß nicht nur Bern-

hards Gesang-, Satz- und Figurenlehre in früheren Drucken (u. a. von Wolfgang Michael Mylius in Gotha, 1686, Johann Baptist Samler, Salzburg 1707, und Walther in Weimar, 1732) ausgewertet worden ist²⁹, sondern auch seine Darstellung des doppelten Kontrapunkts. Zu den bisher bekannt gewesenen, vor allem aus Nordwest- und Mitteldeutschland stammenden Quellen zu Bernhards und Theiles Schriften tritt erstmalig ein Dokument aus dem Ostseeraum. Möglicherweise haben beide Männer auch in dieser Landschaft eine frühe musiktheoretische Tradition direkt begründet. Bernhards Herkunft aus Kolberg, seine Danziger Jugendzeit und Theiles Aufenthalt in Stettin könnten so aufgefaßt werden. Größere Wahrscheinlichkeit besitzt jedoch die Annahme, daß Preus mit seiner Notensammlung auf in Pommern noch weithin unbekanntes satztechnische Möglichkeiten hinweisen wollte und daß er die Vorlagen dazu aus seiner Heimatstadt Hamburg, zu der er mannigfache Beziehungen unterhielt³⁰, bekommen hat. In diesem Ort konnte man jedenfalls zwei Jahrzehnte hindurch die Kunst des strengen Satzes aus berufenem Munde kennenlernen: erst durch Bernhard und dann noch ausführlicher durch Theile, und hier muß deren Lehre noch lange Zeit besonders leicht und besonders zuverlässig erreichbar gewesen sein.

Friedrich Wilhelm Jähns und Ferdinand Hiller

VON REINHOLD SIETZ, KÖLN

Es wäre musikgeschichtlich aufschlußreich, den Kreis der Personen festzustellen, mit dem Ferdinand Hiller während seines 74jährigen Lebens menschlich wie künstlerisch verbunden war, oder — da dies nicht mehr vollständig möglich ist — wenigstens zu ermitteln, wieviele von ihnen ihm Anregung, Hilfe und Förderung verdankten. Seit seinen frühen Pariser Jahren hatte er einen sich ständig erweiternden, wechselnden, nicht eng begrenzten Personenkreis um sich versammelt, dem er sich ebenso verbunden fühlte, wie dieser ihm verbunden — und recht oft auch verpflichtet — war. Seit Mitte der 1840er Jahre, als ausübender, schaffender und lehrender Musiker zu immer größerem Namen und Einfluß, und nicht nur in Westdeutschland, gekommen, vermeinte er manchmal, sich nicht retten zu können vor den ihm angetragenen Verpflichtungen, Bitten, Anfragen u. dgl., deren Erledigung er sich, mochten sie auch keineswegs immer seriöser Natur sein, nur selten entzog. Noch lebendiger wurde es um ihn, als er durch seine seit 1850 in der vielgelesenen Kölner Zeitung laufend veröffentlichten Aufsätze auch publizistisch eine Autorität geworden war. Nicht nur, daß ihm, häufig von obskurer Seite, Gedichte, Libretti, Lehrbücher und Aufsätze zur Beratung und Besprechung ins Haus geschickt wurden, auch renommierte Autoren wie Hanslick, Pohl und Gevaert säumten nicht, ihn für die Besprechung ihrer Veröffentlichungen in Anspruch zu nehmen. Manches wurde allerdings nur mündlich verhandelt oder verabredet, auch wissen wir vielfach über den Zeitpunkt des Beginns einer Beziehung nichts Näheres.

So ist es auch mit Friedrich Wilhelm Jähns (1809—1888), der fast sein ganzes Leben in seiner Vaterstadt Berlin verbrachte und dort als Gesangspädagoge und Chorleiter zu

²⁹ J. Müller-Blattau, a. a. O., S. 8; H. Federhofer, Aml XXXVI, S. 66—74; A. Schmitz, *Die Figurenlehre in den theoretischen Werken Johann Gottfried Walthers*, AfMw IX, 1952, S. 79—100.

³⁰ Am 8. August 1706, also genau einen Monat nach der Unterzeichnung seines Vorworts, heiratete Preus in Hamburg Maria Elisabeth Brandshagen und erhielt aus diesem Anlaß zwei in Greifswald bei G. H. Adolphi hergestellte Glückwunschschriften, die eine von Generalsuperintendent Johann Friedrich Mayer, dem bekannten Vertreter lutherischer Orthodoxie und Verteidiger der hamburgischen Oper, und Eberhard Barnstorff, die andere von Generalsuperintendent Dr. Mayers Tisch-Compagnie. Vgl. *Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bads. Ausstellung anlässlich des neunten deutschen Bachfestes zu Hamburg*, 3.—7. Juni 1921, Hamburg 1921, S. 56. Nach Mitteilung der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg vom 19. August 1965 sind die Glückwunschschriften im letzten Krieg verlorengegangen. — Zu Preus' Verbindungen mit Hamburg vgl. auch Anm. 27.

hohem Ansehen gelangte. Er dürfte mit Hiller kaum vor 1844 zusammengekommen sein, als dieser wegen der Aufführung seiner Oper *Der Traum in der Christnacht* mit der Hofoperntendanz verhandelte. Auch Jähns hatte seit Anfang der 1850er Jahre als Musikschriftsteller eine geachtete Tätigkeit entfaltet, deren Krönung das bis heute unentbehrliche, grundlegendende Buch *Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Kompositionen* (Berlin 1871) darstellt, mit dem er seit 1836, von Webers Witwe und Sohn tatkräftig unterstützt, beschäftigt war. Es wirkt übrigens fast wie eine Ironie, daß Jähns, dieser „Spitta“ Webers, diesen nicht persönlich kennengelermt hat; nur als zwölfjähriger durfte er den Proben und der Uraufführung des *Freischiütz* am 18. Juni 1821 beiwohnen. Hiller war dem Meister etwas näher gekommen. Er hatte in Frankfurt Webers Leitung der *Euryanthe* erlebt, dann auf der Fahrt nach Wien „*Webers Wagen im Auge behalten, der bald unserem Gefährte voraneilte, bald hinter demselben zurückblieb*“ und ihn anschließend bei Johann Nepomuk Hummel getroffen. Das größte Glück hatte Felix Mendelssohn (der Jähns sehr schätzte und ins väterliche Haus einlud), da der Meister bei den Mendelssohns häufiger Gast war.

Im Bestreben, für sein Werk sich die Unterstützung bedeutender Musiker zu sichern, schickte Jähns am 8. Mai 1871 sein Buch Hiller zu. Er erinnert in dem Begleitschreiben daran, daß er schon einmal Hillersche Lieder besprochen und ihm 1869 in einer Gesellschaft bei den Arnims über seine Arbeit berichtet habe. Er hatte dem Begleitschreiben „eine Art Wegweiser“ beigelegt und nennt das Werk „gewissermaßen den Mittelpunkt meines ganzen künstlerischen Lebens und Webens“. Hillers „Ausspruch“ sei für die ganze Kunstwelt von Bedeutung. Auf dessen vorläufige Ablehnung (infolge der starken Verpflichtungen für das vor der Türe stehende Musikfest) schreibt er am 16. Mai 1871:

„Hochgeehrter Herr Kapellmeister,

Haben Sie den allerverbindlichsten Dank für Ihr gütiges Schreiben, welches ich heute erhalten. Ich beklage es tief, daß ich nicht der Ehre theilhaftig werden soll, mein Buch von Ihnen vor der musikalischen Welt besprochen zu sehen: An so eine Lebens-Arbeit hat ein Mann in meinen Jahren keine weitere Hoffnung gesetzt, als von den Führern der Kunst durch Beachtung derselben belohnt zu werden, denn ein anderer Lohn wird ihm ja nicht, der auch gar nicht bei mir in der Absicht lag, die einzig und allein die war, der Kunst zu dienen und einem ihrer Größten zu ihrem Recht zu verhelfen. — Denn wahrlich, wir können es uns nicht verhehlen, daß es bald so aussieht, als wäre der Wahlspruch des großen Publikums und des Gros der sogenannten Tonkünstler, 'Après nous le déluge!' — Daß Sie im Augenblick irgend etwas Ausgeführteres schreiben sollten, ist ja unmöglich — eine Riesenarbeit, wie die ist, die Sie eben zum Abschluß zu bringen haben, giebt weder Raum noch Neigung für ein Eingehen auf ein Feld, wie das der Kritik über ein derartiges Werk, wie das meinige es ist. — Aber ich halte an dem Schimmer der Hoffnung fest, den Sie mir schenken und den Sie so charakteristisch und fesselnd vergleichen mit dem gelegentlichen Erfassen eines Gedichts zum Behufe der Composition. — Vielleicht lesen Sie nach dem Musikfest im Vorübergehen die Einleitungen zu meinem Buche, vielleicht regt Sie dieselbe an, es genauer anzusehen und vielleicht wird mir dennoch die Freude, daß Sie für meine Arbeit ein Wort eingehender Besprechung finden. Ohne den Vorwurf der Selbstüberschätzung auf mich zu laden, darf ich wohl sagen, daß sie des edlen Materials so viel in sich schließt (ich meine besonders das aus Weber's Feder selbst dazu Herangezogene und das Anderer), daß Sie, wenn Sie das Buch genauer ansähen, doch Manches finden würden was Sie anziehen dürfte. Lassen Sie mich also hoffen!

Es ist dabei selbstverständlich, daß ich mit großer und dankbarer Freude Ihr gütiges Erbieten annehme, eine etwas breitere Anzeige davon in der *Cölnischen*

Zeitung' der Sache schenken zu wollen. Nehmen Sie, hochgeehrter Herr Kapellmeister, schon heute meinen innigsten und wärmsten Dank, mit welchem ich in der ausgezeichnetsten Verehrung mich nenne.

Euer Hochwohlgeboren gehorsamster

Fr. W. Jähns."

Am 10. Oktober wendet er sich wieder an Hiller: Vielleicht wäre ihm aber nun doch eine ausführlichere Besprechung möglich, „damit das Publikum in genügender Weise auf dasselbe hingeführt werde“, zumal die Veröffentlichung „ein äußerst kostspieliges Unternehmen“ sei. Als er das schrieb, wußte er noch nicht, daß dieser Brief unnötig war, denn Hiller hatte in der Kölner Zeitung vom 12. Juni 1871, Nr. 172, unter der Chiffre F. H. (übrigens fast auf den Tag 50 Jahre nach der Uraufführung des *Freischütz!*) das Seinige gesagt. Jähns war der Kritik erst im November des Jahres habhaft geworden, nach langem Suchen hatte er ein einziges Exemplar der Zeitung in der Kanzlei des Ministeriums des Inneren entdeckt, wie er, hochbeglückt und etwas beschämt, am 17. November an Hiller berichtet. Die Kritik lautet:

„*Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichnis seiner sämtlichen Compositionen . . . von F. W. Jähns. Berlin 1871, Schlesinger. — Es könnte fast genügen zu sagen, daß das beträchtliche, vortrefflich ausgestattete Werk durchaus hält, was sein Titel verspricht, um es würdig zu loben. Man muß aber Kenntnis von demselben genommen haben, um sich eine Idee zu machen von der begeisterten Liebe zu einem großen Tondichter, welche den Verfasser beseelen mußte, um ihm die Ausdauer zu verleihen, die dazu gehörte, es herzustellen. Auch nicht die kleinste Notiz, die er irgend ausfindig machen konnte über das kleinste Liedchen, — dessen Entstehungszeit, dessen Original-Handschrift, dessen Ausgabe und Aufnahme, war ihm zu gering, um sie nicht zu prüfen und zu verwerthen. Fast könnte man meinen, daß hie und da des Guten zuviel geschehen sei. Aber der Genius eines großen Menschen gleicht der Sonne, die, wenn sie hoch am Himmel steht, auch die unscheinbarste Pflanze mit dem Glanze ihrer Strahlen beleuchtet. In der verhältnismäßig gedrängten Einleitung spricht der Verfasser seine Ansichten über Weber's Bedeutung für unsere Kunst, vor Allem über seine Größe als Schöpfer der deutschen romantischen Oper aus. Er giebt einige wenige Zeilen aus dessen Schriften über dieselbe, die hinreichen würden zur Beseitigung ermüdenden Geschreibes und Geschwätzes, womit man das Publicum seit Jahren belästigt und beirrt, weil sie in klarer Kürze den Nagel auf den Kopf treffen. Die Hauptsache bleibt aber natürlich, daß er, ohne viele Worte zu machen, den *Freischütz* und die *Euryanthe* geschaffen. Wenn man beim Forschen in Jähns' reichhaltigem Buche auf die große Anzahl von Tondichtungen stößt, deren edle Popularität kaum ihres Gleichen hat, verwundert man sich andererseits, daß einer Anzahl von Weber's Werken eine äußerst geringe Beachtung zu Theil geworden. So z. B. sind seine großen, für die Königliche Capelle in Dresden componirten Messen gewiß den meisten Musikern unbekannt, während das Publicum nicht einmal ihre Existenz ahnt. Es würde jedenfalls eine interessante und vielleicht sehr dankbare Aufgabe sein, manche dieser Compositionen in den Concertsaal zu verpflanzen. Die allzu dramatische Farbe, die ihnen zuweilen vorgeworfen wird, würde da, wo man Beethoven's und Cherubini's Messen gehört, ihnen schwerlich zum Nachtheil gereichen. Eine ganz besonders pikante Beigabe bilden die vier eng angefüllten Seiten, welche Facsimile's enthalten von Weber's Hand: Noten und Unterschriften. Sie zeigen ungemeine Modificationen nicht allein in seinen verschiedenen Lebensabschnitten, sondern auch in derselben Periode. Sollten diese Verschiedenartigkeiten nicht zusammenhängen mit der unendlich wechselnden Temperatur einer Künstlerseele? Freilich mögen auch Dinte und Feder ihren Einfluß dabei geltend machen. Die Verehrung, welche Jähns seinem Tonhelden zollt, und in so verdienstvoller Weise bethätigt, führt ihn glücklicher-*

weise nicht zur Vergöttlichung desselben. Schon aus Liebe sollte man in der Vorliebe nie zu weit gehen. Aber jeder musicalische Verehrer Weber's sollte so weit gehen, sich das besprochene Buch anzuschaffen. Leider hört der Enthusiasmus allzuoft auf, wo das Geld anfängt."

Nun schweigt der Briefwechsel bis zum 3. Juli 1876. Jähns bittet von Teplitz-Schönau aus, Hiller möge ihm doch zwecks Einsicht das in seinem Besitz befindliche Autograph von Webers Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister* (Rübezahl) zu kurzer Einsicht zusenden. Er habe davon durch F. Hillers Duzfreund Julius Rietz erfahren, der selbst ein eifriger Autographensammler war. (Woher Hiller das Autograph hatte, ist nicht bekannt, möglicherweise von dem Sohne Max Maria, mit dem er besonders in seiner Dresdener Zeit, Mitte der 1840er Jahre, und auch später in näherer Verbindung stand.) Der Brief beginnt:

"Auf Grund Ihrer damaligen Kenntnißnahme meiner Arbeit werden Sie Sich vielleicht erinnern, daß ich von jedem Werke Webers, im Falle daß das Autograph davon bekannt war, eine ganz detaillirte Beschreibung unter der allgemein durchgeführten Rubrik 'Autograph' gebe. Damals war mir nicht bekannt, daß Sie im Besitze eben dieser Ouverture zum 'Beherrscher der Geister' waren".

Dann bittet er Hiller, falls dieser aus irgendwelchen Gründen das Ms. nicht schicken könnte oder wollte, ihm Folgendes mitzuteilen:

- 1) Format, Hoch- oder Querfolio?
- 2) Gebunden, geheftet, in Lagen, oder in einzelnen Bogen?
- 3) Wieviele Bogen, beschrieben und unbeschrieben im Ganzen?
- 4) Wie viele mit Noten beschriebene Seiten?
- 5) Vollständiger Inhalt der Titel-Seite, wenn eine solche, für den Titel besonders, vorhanden.
- 6) Farbe des Papiers, grau, gelblich grau, weiß?
- 7) Dicke des Papiers?
- 8) Wieviel Notenzeilen (Systeme) auf der Seite? Ist vielleicht nicht durchweg dasselbe Papier oder dieselbe Zahl von Notenzeilen?
- 9) Schrift: groß, mittel, fein? Etwas eckig oder rund?
- 10) Farbe der Schrift: Schwarz, gelblich oder verblaßt?
- 11) Ist eine Opus-Zahl vorhanden?
- 12) Wie ist der Name Weber auf dem Titel ausgeschrieben, 'C. v. Weber' oder 'Carl Maria von' oder wie sonst?
- 13) Ist die Tonart zum Schluß Dmoll oder Ddur? Die ursprüngliche Ouverture zur unvollendeten Oper 'Rübezahl', aus welcher Weber diese zum 'Beherrscher der Geister' umgestaltete, schloß in Dmoll. Die zum 'Beherrscher der Geister' schließt in Ddur und enthält in der alten Peterschen Ausgabe 241 Takte.
- 14) Ist das Autograph gut erhalten? . . .

Zum Schluß erlaube ich mir noch die Frage, ist das Autograph authentisch von Weber? Ich erinnere mich, von der Handlung Peters einmal eine Copie dieser Ouverture bekommen zu haben, die der Weberschen Handschrift sehr ähnlich war."

Als er nach Erhalt und gründlichem Studium das Autograph nach Köln zurücksandte, bemerkte er am 10. November 1876:

"Ich habe sie sorgfältig benutzt und kann nun eine erschöpfende Notiz darüber in meinem 'Nachtrag' unter der Rubrik 'Autograph' geben, die in meinem Werke selbst an dieser Stelle auch nur das Wort 'Unbekannt' aufzuweisen hatte. Es berührte mich eigen, das schöne, lang ersehnte Manuscript am 65. Jahrestage seiner Vollendung zum ersten Male in meinen Händen zu halten . . ."

Damit bricht der Briefwechsel ab. Hinzugefügt sei, daß Hiller in einer Besprechung (sie besteht fast nur aus Zitaten) des Weberbuches seines Freundes Julius Benedict 1881 zwar Max Maria v. Webers großes dreibändiges Werk über seinen Vater, nicht ganz ohne Ausstellungen, erwähnt, aber von dem Verdienst Jähns' kein Wort sagt. — Der erwähnte Nachtrag ist, wie Herr Dr. K. H. Köhler von der Musikabteilung der Deutschen Staatsbibliothek am 24. Januar 1967 mitzuteilen die Güte hatte, nicht gedruckt worden, auch nicht im Jähns-nachlaß nachweisbar. Ebenso ist von Hillers Schreiben wahrscheinlich nichts mehr erhalten. Auch der Besitzer des Weberschen Autographs ist zur Zeit nicht bekannt.

Das Kolloquium zur Interpretation der Alten Musik. *Brünn 2. — 4. 10. 1967*

VON WALTER KOLNEDER, KARLSRUHE

Offenbar im Zuge einer kulturellen Dezentralisierung haben die für das tschecho-slowakische Musikleben Verantwortlichen neben den bekannten Prager Musikereignissen von internationalem Rang eine Festwoche in Brünn eingerichtet, die ihren besonderen Reiz durch ein jährlich wechselndes Zentralthema erhält. In den Gesamtrahmen ist jeweils ein kleiner musikwissenschaftlicher Kongreß gestellt, bei dem der Schwerpunkt auf der Diskussion liegt, und der es sich von der Themenstellung her zur besonderen Aufgabe gemacht hat, Wissenschaft und Praxis zusammenzuführen. 1967 wurde ein „Festival Musica Antiqua“ durchgeführt, das mit wunderbar unbekümmert musizierenden einheimischen Ensembles, Deller Consort, Quatuor Vocal de Bruxelles und Solisten wie Heiller (Wien) einen sehr guten Überblick über Leistungsstand und Richtungen in der Interpretation Alter Musik gab.

„Interpretation der Alten Musik“ war auch das Thema des Kolloquiums, das 32 Teilnehmer aus 13 Staaten vereinigte. Unter der gewandten Gesamtleitung von Dr. Rudolf Pečman (Brünn) kam es zu zeitweise sehr dichtem und spannungsreichem Gedankenaustausch, zumal gleich zu Beginn in einem Referat *Intuition und Wissen in der Aufführungspraxis älterer Musik* ein recht kritischer Aspekt zum „Alte-Musik-Betrieb“ gesetzt wurde. Darauf bezogen sich in der Folge selbst scheinbar sehr spezialisierte Referate etwa zur Ornamentik, zur Generalbaßpraxis, zu Tabulaturfragen. Als nur scheinbar überraschendes Ergebnis der Diskussionen fanden Wissenschaftler wie Schenk, Larsen, Bartha mit den Praktikern Jeans, Harnoncourt, Munclinger u. a. in den meisten Fragen einen gemeinsamen Standpunkt.

Eine kleine Sensation gab es am letzten Tage, als Andrej Andrejev (Sofia) von Ausgrabungen im antiken Dionisopolis (heute Balčik) am Schwarzen Meer berichtete, bei denen am Eingang eines Theaters drei Marmortafeln mit textgebundener dramatischer Musik gefunden wurden. Dem in Druck befindlichen Kongreßbericht kann mit größtem Interesse entgegengesehen werden.

Der zehnte Kongreß der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Ljubljana

VON LUDWIG FINSCHER, FRANKFURT A. M.

Der zehnte Kongreß der IGMW, der vom 3. bis 8. September 1967 in Ljubljana stattfand, war durch Schönheit und historische Ehrwürdigkeit des Tagungsortes und seiner Landschaft, durch Großzügigkeit und Geräuschlosigkeit der Organisation, vor allem aber durch eine

geradezu überwältigende Gastfreundschaft und eine überaus angenehme Atmosphäre ausgezeichnet wie kaum ein anderer internationaler oder nationaler Kongreß der Nachkriegszeit. Die Arbeit des Organisationskomitees unter der Leitung von Dragotin Cvetko und der Sekretärschaft von Andrej Rijavec, die großzügige Unterstützung des Kongresses durch die Republik Slovenien und die Hilfe vieler anderer Institutionen, die Fülle der rahmenden und auflockernden Veranstaltungen haben entscheidend dazu beigetragen, diese Tagung zu einem würdigen Jubiläumskongreß zu machen. Der Dank wohl aller Kongreßteilnehmer an die genannten Persönlichkeiten und Institutionen und die ungetrübt angenehmen Erinnerungen an Stadt und Land werden dauern und Frucht tragen.

Der Kongreß brachte im wissenschaftlichen Programm zwei öffentliche Vorträge (Friedrich Blume: *Stand und Aufgaben der Historischen Musikwissenschaft* 1967; Dragotin Cvetko: *Die südslavische Musik in der europäischen Musikgeschichte*), Symposia und Round-Table-Gespräche. Das Rahmenprogramm umfaßte ein Symphonie- und ein Kammerkonzert der Slovenischen Philharmonie, ein Chor- und ein Symphoniekonzert des Rundfunks Ljubljana, ein von der Gesellschaft slovenischer Komponisten veranstaltetes Kammerkonzert, einen Abend mit jugoslawischer Volksmusik und Volkstänzen und nicht zuletzt eine Aufführung des reizenden „slovenischen Figaro“, des Singspiels *Ta veseli dan alo Maticek se ženi* (Ein glücklicher Tag oder Maticeks Hochzeit) von Anton Tomaz Linhart mit der Musik von Janez B. Novak (1790). Ausstellungen, vor allem aus den bemerkenswert reichen Musikbeständen der Staats- und Universitätsbibliothek, der Philharmonie und der Seminarbibliothek boten Einblicke in die Musikgeschichte der Stadt und des Landes; ein „Studio“ informierte in Wort und Ton über die heutige Musikkultur der Völker Jugoslawiens; Exkursionen führten nach Bled, in die Adelsberger Grotten und ihre Umgebung und nach Zagreb; die Menge der gastfreien Empfänge war auch von Routinierts kaum zu bewältigen, und das Gewicht der Gastgeschenke an die Teilnehmer warf für diejenigen, die nicht mit dem eigenen Auto gekommen waren, ernsthafte Transportprobleme auf.

Die besondere Atmosphäre des Kongresses wurde nicht unwesentlich dadurch geprägt, daß die musikalischen Veranstaltungen (fast alle in den geschichtsträchtigen und schönen Räumen der slovenischen Philharmonie) überwiegend zeitgenössische jugoslawische, vor allem natürlich slovenische Werke vorstellten — eine elegante Demonstration gegen die verbreitete Meinung, daß Musikwissenschaftler zu zeitgenössischer Musik keine wie auch immer akzentuierte Beziehung hätten. Besonders — besonders angenehm, nahezu intim und im besten Sinne kollegial — war die Atmosphäre aber auch dadurch, daß dem Kongreß die sonst übliche Hektik fast fehlte. Die relativ kleine Teilnehmerzahl — etwa 450 — erwies sich hier als wesentlicher Vorteil. Sie ermöglichte es, Gespräche in relativer Ruhe und Ausführllichkeit zu führen und die persönlichen Kontakte zu suchen und zu finden, die ein nicht zu verachtendes Nebenziel eines jeden internationalen Kongresses sind. Daß es dabei Verständigungsschwierigkeiten im wörtlichen wie im übertragenen Sinne kaum gab (Kongreßsprachen waren englisch, französisch und deutsch, in etwa dieser quantitativen Reihenfolge), gehörte ebenfalls zu den Erfreulichkeiten des Kongresses.

Am Ende des Kongresses stand, wie üblich, die Generalversammlung der IGMW, die unter dem Vorsitz des scheidenden Präsidenten Vladimir Fedorov das neue Direktorium der Gesellschaft wählte, das seinerseits Kurt von Fischer zum neuen Präsidenten der IGMW berief. Die Verleihung der Dent Medal für das Jahr 1966 an Alberto Gallo für seine Arbeiten über italienische Musiktheorie des 14. und 15. Jahrhunderts und für das Jahr 1967 an William Austin für seine Arbeiten über die Musik des 20. Jahrhunderts wurde von den versammelten Mitgliedern mit Beifall aufgenommen. Schließlich wurde als Ort des nächsten Kongresses der IGMW, der gemäß einer begrüßenswerten Änderung des Kongreß-„Turnus“ auf fünf Jahre erst 1972 stattfinden wird und für den Einladungen aus Lissabon und Kopenhagen vorlagen, Kopenhagen gewählt (über weitere Tagesordnungs-

punkte und Ergebnisse informiert das Protokoll der Versammlung, Communiqué No. 25 der IGMW).

Über Einzelheiten des wissenschaftlichen Programms zu berichten, ist hier nicht der Ort, zumal der zu erwartende Kongreßbericht die beiden öffentlichen Vorträge und die Referate und Diskussionen der Sitzungen veröffentlichen wird. Dagegen erscheint es nicht überflüssig, die Anlage des wissenschaftlichen Programms kritisch zu betrachten. Der Referent fühlt sich zu einer solchen kritischen Stellungnahme legitimiert, gerade weil er selbst Mitglied der Programm-Kommission war, die diese Seite des Kongresses vorbereitet hatte.

Der Plan, einen ganzen Kongreß auf Symposia und Round-Table-Gespräche mit festgelegten Themen zu konzentrieren, war nicht als der Versuch zur Einübung in einen Dirigismus gedacht, als der er von manchen Teilnehmern und Nichtteilnehmern verstanden wurde, sondern als ein (vergleichsweise radikales) Experiment, das den Blick möglichst vieler Fachleute auf bestimmte Themenkreise lenken, ein Gespräch über diese Themen in Gang bringen und damit auch einen Beitrag zur Reflexion des Faches über seine eigene Situation leisten wollte — gewissermaßen also in möglichst umfassendem Gespräch explizieren sollte, was der Eröffnungsvortrag Friedrich Blumes für die Historische Musikwissenschaft umrissen hatte. So gesehen, konnte die Themenwahl — „Krisenjahre“ der abendländischen Musikgeschichte für die Symposia; fast ausschließlich nicht-historische, methodologische und systematische Probleme für die Round-Table-Gespräche — als durchaus sinnvoll erscheinen, und dem Vorwurf eines noch weiter gehenden „Dirigismus“ konnte die weitestgehende Übertragung der Verantwortung für die Wahl der Teilnehmer und den Verlauf der Sitzungen auf die Sitzungsleiter steuern.

Die Kehrseite dieses theoretisch so schönen Planes zeigte leider die Praxis. Was in naturwissenschaftlichen Fächern, offenbar durch deren Denk- und Arbeitsweisen begünstigt, längst eine Selbstverständlichkeit geworden und was selbst in einigen geisteswissenschaftlichen Disziplinen eingeübt ist, scheint in der Musikwissenschaft auf besonders große — oder spezifische? — Widerstände zu stoßen: die fachlich kompetente, strikt am Thema bleibende, den Stand der Forschung spiegelnde oder neu fixierende Diskussion. So blieb es in allzuvielen Sitzungen beim Verlesen von Referaten, die eigentlich Aufsätze aus den Gebieten waren, mit denen der Referent sich gerade beschäftigte, die beziehungslos nebeneinander standen, so daß auch der scharfsinnigste und geistesgegenwärtigste Chairman kein einigendes geistig' Band knüpfen konnte, und deren oft lähmende Verlesung jede sinnvolle Diskussion im Keim erstickte. So hatte man bei den „Krisenjahren“ nicht selten Mühe, in den verlesenen Referaten überhaupt ein Bewußtsein für historische Krisen zu entdecken, wohingegen die Krise dieser Organisationsform einer öffentlichen Diskussion wenigstens im Bereich unseres Faches beklagenswert deutlich wurde. Etwas besser schienen dem Referenten die meisten Round-Table-Gespräche zu verlaufen, was wohl nicht zuletzt an den Themen lag, die ein Ausweichen der Teilnehmer auf die Mitteilung schätzenswerter, aber nicht zur Sache gehörender Forschungsergebnisse schwieriger machten; auch hier aber geschah es allzu oft, daß die angestrebte Diskussion dadurch vereitelt wurde, daß Teilnehmer veritable Aufsätze aus der Tasche zogen und an deren Verlesung nur durch Brachialgewalt zu verhindern gewesen wären. Polizeifunktionen aber wird man einem ohnehin geplagten Chairman nicht zumuten können, solange die Fähigkeit zur Diskussion und der Wille zur Höflichkeit gegenüber Diskutanten und Publikum (wenn schon nicht geistige Disziplin) unter Musikwissenschaftlern so selten sind. Vielleicht — hoffentlich — wird der gedruckte Kongreßbericht ein günstigeres Bild vermitteln, und wahrscheinlich sind die hier mitgeteilten Beobachtungen ungerecht und unzulässig verallgemeinert — aber die spontanen Eindrücke waren für den Referenten eher niederdrückend. Ausnahmen wie die brillante Diskussionsleitung Georg Kneplers im Round-Table-Gespräch über *Musikalischen Stilwandel und Allgemeine Geschichte* oder die unerschütterliche Urbanität und Geistesgegenwart Sir Jack Allan

Westrups in seiner Koordination gänzlich divergierender Referate schienen nur die Regel zu bestätigen.

Aus alledem ergibt sich für den Referenten die Schlußfolgerung, daß es wahrscheinlich gut sein wird, den nächsten Kongreß der IGMW in die Bahnen einer „konventionellen“ Programmgestaltung zurückzulenken, so, daß frei anzumeldende Referate sinnvoll in Gruppen geordnet und in einem praktikablen Zeitplan über die Kongreßtage verteilt werden. Eine solche Lösung wäre nicht nur aus Bequemlichkeit, sondern auch (vor allem) von der Sache her um so eher zu vertreten, als mit der Verlängerung der Kongreß-Intervalle auf fünf Jahre der Plan verbunden sein wird, in lockerer zeitlicher Folge Spezialtagungen über begrenzte Themen in kleineren Arbeitskreisen, aber natürlich in voller Öffentlichkeit, zu veranstalten, die unter der Ägide der IGMW stehen sollen. Vielleicht wird sich gerade in solchen „Zellen“ mit der Zeit ein allgemeineres und tieferes Verständnis für die Möglichkeiten „dirigistischer“ Kongresse großen Ausmaßes bilden, und vielleicht wird es dann eines Tages auch in der Musikwissenschaft möglich sein, große internationale Kongresse auf ein einziges Thema zu konzentrieren, das dann — wie die Erfolge solcher Kongresse in anderen Fächern gezeigt haben — zwar längst nicht erschöpft, aber doch wenigstens eindringend erkundet werden könnte. An Themen dafür sollte auch in der Musikwissenschaft kein Mangel sein.

Zur Frage des Rhythmus in der italienischen Monodie des 17. Jahrhunderts

VON ERNST APFEL, SAARBRÜCKEN

Die wahre Erkenntnis und richtige Deutung des Rhythmus in der italienischen Monodie (und überhaupt der ganzen Musik) des 17. Jahrhunderts ist bekanntlich in vielerlei Hinsicht und in besonderem, weit höherem Maße als in der Musik der Zeit davor und danach ein Problem¹. Dieses Problem einer Lösung wesentlich nähergebracht zu haben, ist das Verdienst Putnam Aldrichs in seinem vorliegenden Buch². Mit entscheidend dafür war wohl vor allem auch die Tatsache, daß Aldrich zugleich Cembalist, also ebensowohl praktischer Interpret wie Musikwissenschaftler ist. Gegenstand, Inhalt und Bedeutung des Buches sind einer ausführlichen Auseinandersetzung und eingehenden Würdigung im folgenden Beitrag statt im engeren Rahmen einer einfachen Besprechung wert.

Zu Anfang des Vorworts bezeichnet Aldrich sein Buch als „Ergebnis von des Verfassers Versuch, gewisse rhythmische Probleme zu lösen, die bei der Übertragung von Musik des 17. Jahrhunderts begegnen“. Der Versuch sowohl als auch das Ergebnis sind trotz einiger hier noch folgender, aber weniger kritisch als ergänzend gemeinter und hoffentlich weiterführender Bemerkungen, wie bereits angedeutet, durchaus als gelungen zu bezeichnen.

Vorsichtig einschränkend bemerkt Aldrich außerdem (S. 12): „Die Abhandlung gibt nicht vor, alle Probleme der rhythmischen Interpretation von Musik des 17. Jahrhunderts zu lösen; das Feld ist offensichtlich viel zu weit, um in einer kurzen Studie behandelt zu werden. Aber man muß“, seiner Meinung nach — wie mir scheint mit Recht —, „irgendwo anfangen, und es scheint besser, mit einem eindringlichen Studium einer begrenzten Epoche und eines

¹ Vgl. u. a. H. Heckmann, *Der Takt in der Musiklehre des sebzehnten Jahrhunderts*, AfMw X, 1953, S. 116 ff. und C. Dahlhaus, *Zur Entstehung des modernen Taktsystems im 17. Jahrhundert*, AfMw XVIII, 1961, S. 223 ff.
² Putnam Aldrich: *Rhythm in Seventeenth-Century Italian Monody with an Anthology of Songs and Dances*, New York: W. W. Norton & Company Inc. (1966), 188 S. Noch aufschlußreicher lautet der Untertitel auf dem Schutzumschlag des Buches: *An analysis for study and performance with an anthology . . .*

ebensolden Stils zu beginnen, als mit einem notwendigerweise oberflächlichen Überblick über eine längere Zeit. Es besteht (außerdem) kein Zweifel über den beherrschenden Einfluß Italiens über Europa zu Anfang des Jahrhunderts und darüber, daß viele Grundzüge der internationalen Barockmusik ihre Wurzeln in der Musik der italienischen Monodie haben.“

Im Gegensatz zur Rekonstruktion vieler ihrer äußeren Züge, zu der die Wiederbelebung der Barockmusik im 20. Jahrhundert geführt hat, und zu dem „verwässerten romantischen Stil“ oder dem genauen, aber trockenen und leblosen Lesen der Noten, das wir in allzuvielen derzeitigen Wiedergaben von Barockmusik hören, wurde nach Aldrich sehr wenig für die Wiederbelebung des originalen Aufführungsstils dieser Musik getan. Davon überzeugt, daß unter den inneren Eigenschaften, auf deren Wiedererweckung und Widerspiegelung die erregende Wiedergabe jeder Art von Musik beruht, vor allem die vom Komponisten angestrebten Rhythmen durch die unzulänglichen Zeichen der musikalischen Notation am schwersten zu erkennen sind, bemerkt Aldrich (S. 11) mit Recht: „*Only by finding the missing links between the written notes and the living rhythms they once symbolized can we arrive at a means of making the revival of Baroque Music a resuscitation rather than a mere reconstruction. Every sensitive performer realizes, of course, that this is the most crucial as well as the most difficult problem in the interpretation of the music of any period. It is especially difficult however, in the case of seventeenth-century music because of the graphic form in which it has come down to us.*“

Grund und Ursache des Problems der rhythmischen Interpretation der Barockmusik ist der Stand der Notation des Rhythmus in diesem Zeitalter. „Die musikalische Notation“ (d. h. besser die Notation des Rhythmus) „befand sich“, wie Aldrich im Vorwort sowie im ersten und teilweise im vierten Abschnitt (*Musical Performance and Musical Notation and Notation and Transcriptions*) von Kap. 1 (*The Problem*) ausführlich darstellt, „im 17. Jahrhundert in einem Durchgangsstadium“, gekennzeichnet durch ein Nicht-mehr und Noch-nicht: Durch Verwendung neuer rhythmischer Zeichen (Mensurzeichen, Tempoangaben und Taktstriche) gleicht die musikalische Notation des 17. Jahrhunderts auch in rhythmischer Hinsicht weitgehend unserer modernen. Jedoch wurden auch noch rhythmische Zeichen aus der Zeit davor verwendet, hatten aber nicht mehr dieselbe Bedeutung wie früher, und beide zusammen hatten auch noch nicht dieselbe Bedeutung wie später.

Von den beiden Arten des Rhythmus, die von den Komponisten und Musikern des Barock gepflegt wurden, behandelt Aldrich nach Aussage des zweiten Abschnitts von Kap. 1 (*Poetry, Music, and Dance in the Early Seventeenth Century*, S. 13) den strengen, „der auf mehr oder weniger stereotypen Modellen, abgeleitet von Tanzarten und Versformen beruht“ und „der am meisten typisch ist für den größeren Teil der Barockmusik; identische, tanzähnliche Modelle begegnen immer wieder, von verschiedenen Komponisten in verschiedenen Arten von Stücken auf verschiedene Weise behandelt.“

„Die Stücke“, führt Aldrich S. 15 näher aus, „sind meistens syllabische Sätze strophischer Gesänge in festen Versformen. Viele von ihnen waren dazu bestimmt, sowohl auf Instrumenten gespielt als auch gesungen und getanzt zu werden.“ „Bei einigen Tanzliedern kann man nicht feststellen, was zuerst konzipiert wurde — der Tanz, die Dichtung oder die Musik.“ „Sie bieten daher ein besonders weites Feld für das Studium der Zusammenhänge zwischen Musik, Dichtung und Tanz. Es ist oft möglich, den Ausdruck desselben Rhythmus durch Musik, Versmaße und Tanztypen zu vergleichen. Solche Vergleiche zeigen einige sehr bemerkenswerte Tatsachen. Eine ist, daß eine große Ähnlichkeit besteht zwischen der Vertonung einer strengen Versform und der Komposition eines Stückes zur Begleitung eines besonderen Tanzschrittmodells. Beide verlangen rhythmische Einheiten vorgeschriebener Längen mit Zäsuren, Höhepunkten und Pausen an bestimmten Stellen.“ „In anderen Fällen zeigen uns Komponisten . . . genau, wie der Rhythmus einer gegebenen Melodie für eine Gagliarde

oder Corrente passend eingerichtet werden kann. Eine andere bedeutsame Tatsache ist, daß gleiche Rhythmen häufig in verschiedenen Notierungen ausgedrückt sind.“

So bemerkt Aldrich im Vorwort mit Recht: „*Even the original sources, however, failed to furnish conclusive evidence for the solution of some of the problems of notation. Since these were chiefly problems of rhythm and meter, and since much of the music in question was intended to be sung and danced, as well as played on instruments, I undertook an intensive study of the Italian verse meters and dance movements that were cultivated in the early seventeenth century. The close relationship between the rhythms of music, poetry, and dance provided clues to practically all the cases in which the musical notation is obscure or ambiguous.*“

Die Schwierigkeit der rhythmischen Interpretation der Barockmusik besteht, wie bereits angedeutet, vor allem in der nicht mehr alten, aber auch noch nicht neuen Bedeutung der Mensur- und Proportionszeichen. „Taktstriche fehlen oft ganz. Wenn sie vorkommen, so . . . um regelmäßige Zeiteinheiten entsprechend der Dauer des Tactus abzuteilen. Praktisch nie haben sie die metrischen Bedeutungen, die sie heute haben“ (S. 15).

Man könnte also folgende Parallele ziehen: Wie vor Entstehung der diastematischen und Liniennotation der Neumen nur der ungefähre Verlauf, die Richtung der Melodie notiert wurde, wurden im 17. Jahrhundert immer noch wie vorher im wesentlichen nur die relativen Tondauern wirklich angegeben. Takt-(oder eigentlich Tactus- bzw. Mensur- und Proportions-) zeichen und -striche sowie Tempoangaben sind ebenfalls nur von relativer Bedeutung und entsprechen damit kaum der diastematischen, geschweige denn der Notierung der Neumen auf Linien.

Ebensowenig aber, wie die undiastematischen bzw. linienlosen Neumen bedeuten, daß es keine genauen Tonhöhen gab, bedeutet auch die mangelhafte Notierung des wahren Rhythmus im 17. Jahrhundert, daß es ihn — wie auch schon vorher (wann bzw. seit wann und wie, ist immer noch nicht geklärt) — nicht gegeben habe.

Jedoch gleichfalls ebensowenig, wie die Einführung der diastematischen bzw. Notierung der Neumen auf Linien bedeutete, daß das Tonsystem damit endgültig festgelegt worden wäre, sondern allenfalls — wohl vor allem auch im Zuge der Entwicklung der Mehrstimmigkeit — mit dazu beigetragen hat, bedeutete m. E. auch die späterhin immer mehr geregelte Taktstrichsetzung noch keine endgültige Übereinstimmung von Takt, Metrum oder auch metrischem (Gruppen-)Takt und wirklichem Rhythmus³.

Angesichts dieser Unstimmigkeiten ist es nach Aldrich (ebenfalls S. 15) klar, „*that to talk about these rhythms in terms of one or another of the ways in which they have been notated would only lead to confusion. The primary requisite for any meaningful discussion of musical rhythms of another period is obviously a terminology that deals with rhythm independently of its notation. Unfortunately there is no such terminology that has anything like general acceptance. It therefore seems advisable to preface this study with definitions of terms in the senses in which they will be used throughout. This preface will at the same time constitute a short disquisition on: The Nature of Musical Rhythm*“.

Der Rhythmus, dessen Natur Aldrich in dem damit genannten dritten Abschnitt von Kap. 1 darstellt, ist der neuzeitliche europäisch-abendländische Betonungs- und Taktrhythmus. Aldrich definiert (S. 16): „*In the case of Western music the rhythmic phenomenon — the thing to be rhythmized — is meter. Meter is an organization of temporal durations that I shall define in terms of pulses, beats and measures.*“

³ Die zeitliche Diskrepanz zwischen der notenschriftlichen Festlegung der genauen Tonhöhen im 10./11. Jahrhundert, bei der die Tendenz zur Vereinheitlichung von Kirche und Liturgie, die Missionierung des germanischen Nordens und die Erfassung oder Einbeziehung der usuellen Mehrstimmigkeit mitgewirkt haben mögen, und der des Rhythmus im 17. Jahrhundert ist bemerkenswert. Kein Zufall aber dürfte sein, daß letztere mit einer „Neuen Musik“ im Sinne von Monodie und mit Instrumentalmusik verknüpft war.

Der Puls scheint nach der Definition von Aldrich unserer Zählzeit zu entsprechen (ebda.: „unterschiedslos und metrisch neutral wie das Ticken einer Uhr oder eines Metronoms“). Mit der Definition des *beat* als metrische Einheit von zwei oder drei Pulsen (*duple* bzw. *triple beats*) erscheint jedoch der *beat* als Zählzeit bzw. besser in der Terminologie von Wiehmayr⁴ als Klangfuß, und die Pulse erscheinen als Teil- bzw. Unterteilungswerte.

Dies vor allem auch deswegen, weil Aldrich den *triple beat* auf den *duple beat* zurückführt, indem er von den „beiden Teilen“ Arsis und Thesis des *beat* spricht und zugleich meint (im folgenden immer S. 16): „In Musik, die nicht mehr als zwei verschiedene Notenwerte aufweist, wird der kürzere immer den Puls, der längere den *beat* darstellen“, wobei der Puls als vom *beat* abgespalten erscheint.

Dabei vertritt Aldrich die auftaktige Auffassung des Metrums, denn „das physikalische Mittel der Gruppierung wechselt“⁵, aber „In jedem Fall wird ein Teil des *beat* als Brennpunkt oder Zentrum und der andere als zu diesem Brennpunkt hinführend vernommen werden“.

Reihen von zwei oder drei *beats*⁶ bilden in der metrischen Musik, die nach Aldrich „das meiste der abendländischen Musik seit dem 14. Jahrhundert einschließt“, unserem modernen Takt entsprechende *measures*, wobei die Schläge im selben Arsis-Thesis-Verhältnis zueinander stehen, wie die Pulse im *beat*.

Während jedoch in der modernen Notation Taktstriche Takte einschließen und die Thesis bezeichnen, teilten sie im 17. Jahrhundert Zeiteinheiten entsprechend dem Tactus, der festen Dauer eines bestimmten Notenwertes zur Einhaltung eines steten Tempos beim Dirigieren ab. Da diese Zeiteinheit nur die Notenwertdauern regelte, aber nichts über ihre Gruppierung besagte, entsprach sie nicht unbedingt dem *beat* oder dem Takt. Die Annahme einer Entsprechung von Taktstrich und Takt im 17. Jahrhundert führt also zu einer Zerstörung des wahren Metrums der Musik. „One of the chief problems of interpretation of the music of this period is the discovery of the true measure“ (S. 17).

So forscht also Aldrich — nach Darstellung der musikalischen Notation in Italien im 17. Jahrhundert in Kap. 2 (*Musical Notation in Italy in the Seventeenth Century*) — nach fehlenden oder besser verschollenen Zusammenhängen in der musikalischen Notation des frühen 17. Jahrhunderts, der Beziehung zwischen Tactus und Takt, zwischen Tanzschrittmustern sowie Versformen und musikalischem Rhythmus und zeigt sie in den Kapiteln 3 bis 5 auf.

Eine ebenso eingehende Besprechung der Kapitel 2 bis 5 wie von Kap. 1 ist jedoch angesichts ihres jeweils sehr reichen Inhalts nicht möglich, aber auch nicht notwendig, da es sich hier vor allem darum handelt, auf die Bedeutung des Buches für die in ihm behandelten Probleme aufmerksam zu machen. Kurze Inhaltsangaben und Erörterungen einzelner Punkte mögen genügen. Etwas ausführlicher sei stattdessen wieder auf die Anthologie von Gesängen und Tänzen am Schluß des Buches als dessen Sinn, Zweck und Ziel eingegangen.

Zuvor jedoch noch einige Bemerkungen zur inneren Organisation des Bandes: Zahlreiche Notenbeispiele begleiten in ihm den Text. Indem jedoch nun die Zusammenhänge zwischen Notation, Tactus und Takt sowie Musik, Dichtung und Tanz kapitelweise getrennt behandelt sind, kehren nicht wenige Beispiele in verschiedenen Kapiteln, einige davon aber auch in Form der ganzen Sätze, denen sie entnommen sind, in der Anthologie wieder⁷.

⁴ Th. Wiehmayr, *Musikalische Rhythmik und Metrik*, Magdeburg (1917).

⁵ Die von Aldrich genannten Qualitäten „akzentuiert“ und „nicht akzentuiert“, „schwer“ — „leicht“, „aktiv“ — „passiv“ dürften weniger solche des Ausdrucks durch den Interpreten als der Empfindung des Hörers sein.

⁶ Nach Aldrich sowohl Pulse wie *beats*. Gemeint sind jedoch wohl Pulse in Form von *beats*, die aber jeweils für sich allein auch noch keine *measures* bilden.

⁷ So sind die Beispiele 2 = 81 und (Anthologie) S. 166, 3 = 66, 4 = 65, 7 = 25, 10 = 79, 13 = 75, 15 = 83, 16 bis 20 = 37 a und b, 24 = 62 und S. 156, 28 = 76 (leicht verändert) und S. 174, 29 = S. 168, 33 a = 42/33 b = 43, 34 b = 44, 37 c = 49, 38 a = 46, 61 = S. 152, 67 = S. 158, 70 = S. 157, 78 = S. 178, 80 = S. 164 und 84 = S. 182 miteinander identisch und umgekehrt.

In den seltensten Fällen ist auf die Wiederholung aufmerksam gemacht, z. B. bei den Beisp. 46 und 49 auf Beisp. 38a bzw. 37 (c!). S. 115 ist im Text nur auf Beisp. 37c statt zugleich auf das damit identische Beisp. 49 verwiesen, und kurz vor Beisp. 25 (S. 51) ist in allgemeiner Form, aber ohne ausdrückliche Benennung Beisp. 7 erwähnt.

In den Kapiteln über Notation und Tactus und Takt sind bei den Mensur- und Proportionszeichen einige sinnentstellende Druckfehler stehengeblieben, nämlich S. 27 u. unter 4. \bigcirc , statt ϕ , S. 43 m. (3∞) statt (3∞) u. $\frac{2}{8}$ statt $\frac{3}{2}$, S. 48 — zweite Zeile von Abschnitt 2 — $\frac{2}{3}$ statt $\frac{3}{2}$ und S. 49^f statt $\frac{3}{4}$.

In Kap. 2 nennt Aldrich zunächst (unter *Theoretical Sources*) die — soweit ich sehe bisher noch kaum oder überhaupt nicht im Zusammenhang mit Fragen der Notation und des Rhythmus herangezogenen — theoretischen Quellen, von denen er bei seinen nachfolgenden Ausführungen über die Notation ausgeht. Mit Recht handelt es sich dabei durchweg um italienische Quellen der Zeit von 1606 bis 1657.

Bei seiner unmittelbar folgenden, also nicht durch besondere Überschrift als eigener Abschnitt bezeichneten Tabelle der Noten(zeichen) und Darstellung der nach wie vor gültigen Masuren, ihrer Bezeichnungen und Notenwertverhältnisse⁸ fußt Aldrich vor allem auf den *Regole utilissime per li scolari*, Florenz 1606, des damals besonders als Gesangs- und Kompositionslehrer bekannten Antonio Brunelli, den er deshalb genauer vorstellt, zumal er auch Kompositionen von ihm heranzieht.

Die Behandlung der Zeichen für die proportio dupla bzw. (einfache) Diminution bei den Theoretikern als Bestimmung des Tempus statt für sich, wie Aldrich offenbar erwartet hatte (S. 24 f.) — oder gar zusammen mit den Proportionen? — beruht m. E. ebensowohl auf der alten, also ursprünglichen und eigentlichen Auffassung des (einfachen) Verkürzungsverhältnisses der Noten als Diminution und nicht als Proportion, wie es nach Aldrich eine beginnende neue Auffassung des Wortes Tempo im Sinne von Zeitmaß statt seiner früheren engen als Bezeichnung des Verhältnisses der Semibrevis zur Brevis vermuten läßt.

Im folgenden Abschnitt behandelt Aldrich die vier Tempi (*The Four Tempi*) bei Brunelli, d. h. die beiden Grundmasuren jeweils in ihren beiden Grundzeitmaßen des normalen Tactus alla Semibreve und des Tactus alla Breve bzw. schnelleren Tactus alla Semibreve. Ein genaues Verhältnis des normalen zum schnelleren Tactus alla Semibreve ist nicht angegeben, sondern Aldrich bemerkt nur (S. 27): „aber nicht unbedingt doppelt so schnell“.

Weiter geht Aldrich in diesem Abschnitt auf das Verhältnis zwischen Taktstrichsetzung und Tactus ein, wobei in einem Falle (S. 29, Beisp. 4) das Alla Breve-Zeichen offenbar nicht mehr im Sinne eines Tactus alla Breve, sondern eines schnelleren Tactus alla Semibreve aufzufassen ist. Was die Taktstrichsetzung allgemein anbelangt, so kann man die Bemerkungen von Aldrich S. 28 wohl dahingehend zusammenfassen, daß die Taktstrichsetzung offenbar besonders von den Griff- und Akkordinstrumenten ausging.

Im folgenden Abschnitt (*Numbers and Proportions*) behandelt Aldrich nach Brunelli die Proportionen, die im Verlauf eines Stückes vorkommen können, sowie die Zeichen, die sie anzeigen, ihr Verhältnis zum Tactus und die Taktstrichsetzung. Unter Proportionen sind dabei die verschiedenen Arten der Tripla zu verstehen, die im Gegensatz zu den vorher besprochenen vier Tempi, die den Tactus aequalis fordern, im Tactus inaequalis geschlagen werden. Eine Ausnahme ist die im Tactus aequalis geschlagene sesquiquarta eigentlich nicht, denn in ihrer Bezeichnung kommt auch keine 3 vor (S. 35). Im Schema S. 32 wäre wohl noch die Möglichkeit der Bezeichnung der Proportionen und Sesquialtera maggiore durch $\bigcirc \frac{3}{1}$ bzw. $\text{C} \frac{3}{1}$ zu erwähnen gewesen.

⁸ Hier vermißt man einen Hinweis auf die Tabelle S. 65 der von Aldrich selbst nach W. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, Leipzig 1962, verwendeten Bezeichnungen der verwendeten Mensurverhältnisse, von denen aber Aldrich S. 74 o. abweicht.

Im Abschnitt danach (*Prolations*) erörtert Aldrich die Prolationen bei Brunelli, die im Tactus *inaequalis alla Semibreve* geschlagen, also nicht mehr im Sinne von Augmentation aufgefaßt werden, obwohl diese Auffassung noch durchaus bekannt ist (S. 37). Einem Abschnitt über unvollständige Bezeichnungen folgt der zusammenfassende Beschluß des Kapitels.

In Kap. 3 über das Verhältnis des Tactus zum Takt (*The Relation of Tactus to Meter*) geht Aldrich von einer Untersuchung der möglichen, mit Mensur- und Proportionsvorzeichnungen sowie den beiden Arten des Tactus (*aequalis* und *inaequalis*) verträglichen (ja nahegelegten oder sogar gegebenen) metrischen Gruppierungen aus, deren Anzahl begrenzt ist.

Die in beiden Arten des Tactus rein logisch gegebenen Möglichkeiten stellt Aldrich (S. 43 und 47) in Tabellenform dar, die beim Tactus *aequalis* tatsächlich gegebenen auch in Form von Notenbeispielen, wobei „*meter*“ Nr. 3 (6/4) bezeichnenderweise nur einmal (Beisp. 14, S. 45) im Wechsel mit „*meter*“ Nr. 2 (3/2) vorkommt (vgl. dagegen S. 50, Beisp. 23 und 24 — s. u.). Was die Bemerkung S. 42 über die Verwirrung der Begriffe in den verschiedenen Sprachen auf dem Gebiet der Bezeichnung dessen anbelangt, was sich zwischen zwei Taktstrichen befindet, so wäre sie m. E. dahingehend zu ergänzen, daß es sich dabei auch in der neueren Zeit noch häufig mehr um einen Tactus oder besser Dirigiertakt als einen wirklichen Takt oder jedenfalls einen Rhythmus handelt.

Auf den Abschnitt danach (*Hemiola*) über den bereits in Beisp. 14 (s. o.) im *aequalen* Tactus, nun aber im *inaequalen* Tactus vorliegenden Wechsel einer Mensur von 2:3 in 3:2 im Verhältnis zum Tactus, zur Taktstrichsetzung und zum Takt wollen wir hier nicht weiter eingehen. Von größerer Bedeutung, und zwar besonders im Hinblick auf die Edition und Aufführungspraxis dieser Musik, ist wiederum der folgende und letzte Abschnitt vor dem Beschluß des Kapitels (*Changes of Signature*) über die Folgen des Wechsels der Bezeichnung bzw. Mensur oder Proportion selbst für den Takt und die Taktstrichsetzung.

Patentlösungen gibt es hier nicht und Taktwechsel ist kaum zu umgehen. Für noch unrichtiger als sonst (s. o. und u.) halte ich jedoch, an einer Übergangsstelle zu kleine Takte anzunehmen. So gehören S. 55, Beisp. 30b, die beiden 2/4-Takte zusammen und entsprechen damit den 6/4-Takten davor und danach. Entsprechendes wäre wohl auch für die übrigen Beispiele daselbst zu erwägen, wobei im Falle von Beisp. Nr. 29 (ebda.) eine Art mittelalterlicher Synkope vorliegt: Zwischen zwei 2/4-Takten im Wert von je einer Halben (MM 40 wie davor und danach die punktierte Halbe: $\text{♩} = \text{♩}$) sind in der Formation von eigentlich vier punktierten Vierteln ($\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$) zwei 3/4-Takte gleich zusammen drei Halben MM 40 eingeschoben; das Resultat sind fünf Halbe MM 40, so daß der erste folgende 3/4-Takt die zweite Hälfte eines aus zwei einfachen oder punktierten Halben oder beiden gemischt zusammengesetzten Taktes ist.

In Kap. 4 (*The Relation of Dance Movements to Musical Rhythm*) untersucht Aldrich die Beziehung zwischen Tanzformen und musikalischem Rhythmus. Nach Einführung seiner theoretisch-praktischen Hauptquelle für die Tanztechnik und weiterer ebensolcher sowie praktisch-musikalischer Quellen von Tanzmusik im ersten Abschnitt (*Sources of Information*) beschreibt Aldrich im folgenden zweiten Abschnitt (*The Metric Structure of Dance Strains*) die metrische Beschaffenheit (bei Aldrich: Tondauerverhältnisse) der den Tanz begleitenden Musik. Diese besteht entweder aus einer einzigen, immer wieder wiederholten Zeile oder Periode (*strain*) oder aus mehreren solchen, die in verschiedener Reihenfolge wiederholt und variiert werden.

Die metrischen Schemata einer Anzahl von Tanzperioden zeigt Aldrich anhand kurz besprochener Notenbeispiele, bei denen er jeweils den Tactus angibt und darunter in nur rhythmischen Notenzeichen alle in ihnen gleichzeitig wirksamen Notenwertverhältnisse bzw. Unterteilungen von der Einheit, die der ganzen Periode entspricht (*Maxima* oder *Longa*), bis

zu den beiden letzten Unterteilungswerten (Minima = Halbe, Semiminima = Viertel und Fusa = Achtel) notiert.

Bedauerlich scheint dabei nur, daß die höchsten Notenwerteinheiten fast nie (mit einer fraglichen Ausnahme: S. 67, Beisp. 33c) unter den metrisch und im Sinne von Aldrich rhythmisch entscheidenden Hauptnoten⁹, sondern unter Auftakt(not)en stehen und damit weder die wirklich herrschenden metrischen noch rhythmischen Verhältnisse im Sinne von Aldrich bezeichnen. Meistens gehören sowohl metrisch wie rhythmisch zwei Tactus zusammen.

Die rhythmischen Verhältnisse in seinem Sinne (Senkung, Hebung und Climax) im Zusammenhang zwischen Tanz und Musik untersucht Aldrich nach einem Abschnitt über Grundsätzliches (*Rhythmic Patterns in Music and Dance*) in weiteren Abschnitten gattungsweise (*Ballo Rhythms*, *Gagliarda Rhythms* und *Corrente Rhythms*). Die metrischen Tondauern (Quantitäten) werden im Tanz durch körperliche Bewegung ausgedrückt, und ihre rhythmische Gliederung bzw. (die rhythmischen Qualitäten) Hebung und Senkung sind, weil sie sichtbar sind, leichter zu unterscheiden als in Musik allein.

Beschrieben werden von den Tanztheoretikern alle Tanzbewegungen und -schritte nach der zu ihrer Darstellung erforderlichen Anzahl *beats* und nach der Art der dem *beat* und dem Tactus in der Musik entsprechenden Battuta, deren Umfang und Dauer drei verschiedenen Notenwerten entsprechen kann. Das Problem der Interpretation der Anweisungen für die Ausführung der Tanzbewegungen, das in der Schwierigkeit zu unterscheiden liegt, welcher Teil der Bewegung vor dem *beat*, genau auf dem *beat* und während des *beats* stattfindet, löst Aldrich im streng auftaktigen Sinne mit der These, daß die Berührung des Bodens durch den Tänzer der Senkung entspreche.

Das bedeutet, daß alle vorbereitenden Bewegungen dazu vor der Senkung des *beat*, d. h. manchmal während der vorausgehenden Hebung geschehen müssen. Bei abtaktig beginnender Musik wird nach Aldrich der Auftakt lediglich nicht gehört, kann aber in der vorbereitenden Bewegung des Tänzers oder Dirigenten gesehen werden. Aldrich selbst bemerkt dazu (S. 77): „*This throws the whole sequence of events out of its proper order.*“

Die Zusammenhänge zwischen Tanzschritt(modellen) und Musik in rhythmisch-metrischer Hinsicht legt Aldrich in wohlgedachten Schemata mit Bezeichnung der Tanzschritte und -figuren durch Ziffern und Klammern sowie der musikalischen, rhythmisch-metrischen Verhältnisse durch Notenwertzeichen und Buchstaben A(rsis) und T(hesis) dar. Zweimal sind auch konkrete Stücke so bezeichnet (mit zu vielen bzw. keinen Taktstrichen), und einige Tanzsätze sind nach den gewonnenen Erkenntnissen übertragen und mit Taktstrichen versehen. S. 93, Beisp. 46 stehen m. E. die Taktstriche zwei Viertel zu spät.

In Kap. 5 über das Verhältnis des Versrhythmus zum musikalischen Rhythmus (*The Relation of Verse Rhythm to Musical Rhythm*) untersucht Aldrich im einzelnen Arten bzw. Modelle des musikalischen Rhythmus, die sich, wie Komponisten des frühen 17. Jahrhunderts fanden, in Verbindung mit bestimmten Versrhythmen besonders gut machten, sich deshalb mehr oder weniger verfestigten und in den musikalischen Sprachschatz des Barockzeitalters eingingen.

Im allgemeinen ersten Abschnitt (*The Nature of Italian Versification*) beschreibt Aldrich nach einem kurzen Abriss der Geschichte der Verskunst vom antiken Griechenland her die neuzeitlichen italienischen Versformen, bespricht einige Versuche, die italienischen Versrhythmen vom musikalischen Rhythmus her darzustellen, geht dann auf die von der sogenannten *poesia barbara* seit dem 15. Jahrhundert und der Neuen Musik der Zeit um 1600 in Anlehnung an antike griechische Dichtung und Musik mit angeregter Reform der toska-

⁹ Meistens die längsten Notenwerte einschließlich ihrer Auflösungen in Tonwiederholungen und Verzierungen, z. B. in Beispiel 33 a die beiden Halben *g'*, in Beispiel 33b entsprechend usw. Bei Beispiel 34 b = 44 steht sogar der Tactus falsch, nämlich m. E. sechs Halbe zu früh.

nischen Lyrik Anfang des 17. Jahrhunderts ein und stellt zuletzt selbst das Wesen des italienischen Versbaus und die Prinzipien seiner eigenen Analyse dar.

Der italienische Vers hängt nach Aldrich nicht von Tondauern ab. Mit ihm ist seiner Meinung nach noch nicht sein Rhythmus selbst, sondern nur der Grundriß eines solchen gegeben, der auf sehr verschiedene Art und Weise verwirklicht werden kann, aber absolut fest ist und auf einer bestimmten Zahl von Silben insgesamt, einer festen Akzentordnung und (bei Versen mit mehr als einem Hauptakzent) einer bestimmten Anzahl von Silben zwischen den Akzenten beruht.

Aldrich faßt den Vers dynamisch im Sinne von Bewegung und Ruhe auf. Bewegung und Ruhe sind seiner Meinung nach grundlegender als Akzente und Silbenzahlen oder sogar Tonhöhe, Dauer und Stärke. Der Akzent und besonders der Haupt- und Schlußakzent ist nach Aldrich über seine Betonung hinaus das Erfüllungsmoment (der *point of arrival*) der Bewegung der Silben zu einem Höhepunkt hin, die neben ihm entscheidende Schlußsilbe ist der Ruhepunkt (*point of repose*).

Im katalektischen italienischen Vers fallen Hauptakzent und Schlußsilbe zusammen, Erfüllungsmoment und Ruhepunkt sind miteinander identisch, sind ein Schwerpunkt. Im Normalfall des italienischen Verses mit dem Hauptakzent auf der Paenultima (und im Vers mit dem Hauptakzent auf der Antepaenultima und zwei weiteren Silben)¹⁰ ist die Schlußsilbe schwerer als der Hauptakzent davor, der damit der Climax in der Analyse der Tanzrhythmen entspricht. Die Schwere der Akzentsilben nimmt dabei, wie sich besonders in den symmetrisch gebauten langen Verszeilen und ganzen Strophen zeigt, stetig fortschreitend zu¹¹.

Die Akzentsilben sollen je nachdem, ob die einzelne Silbe nach den vom Komponisten gewählten Notenwerten ein Puls oder *beat* ist, auf die schweren Pulse der *beats* bzw. die schweren *beats* der Takte fallen, ebenso aber auch der Hauptakzent des Verses auf den *beat*, der die rhythmische Climax der musikalischen Verse darstellt. Entsprechend werden die Taktstriche gesetzt. Die vom Komponisten den Silben zugeschriebenen Tondauern haben dabei ähnlich wie in der Rede nur interpretatorische Bedeutung.

Unter diesen Gesichtspunkten untersucht Aldrich anschließend abschnittsweise anhand zahlreicher Notenbeispiele, die überwiegend den Stücken in der Anthologie entstammen, die Zusammenhänge zwischen bestimmten Versrhythmen und musikalischem Rhythmus (*Ottorario Rhythms*, *Quinario Rhythms*, *Senario Rhythms* und *Settenario Rhythms*)¹². In einer Tabelle am Schluß des Kapitels stellt er zusammenfassend die in musikalischen Sätzen des frühen 17. Jahrhunderts am meisten verbreiteten, mit den verschiedenen Arten des italienischen Verses verbundenen rhythmischen Modelle mit Notenwertzeichen für Silben und *beats*, Buchstaben A und T für Arsis und Thesis sowie X für den Hauptakzent und Klammern für den Vers schematisch dar.

Die von Aldrich zu Beginn seiner Anthologie am Schluß des Buches (*Notes on the Transcriptions*) genannten Prinzipien der Übertragung bzw. Edition der Sätze beruhen auf den von ihm bereits im ersten und vierten Abschnitt (*Musical Performance and Musical Notation* sowie *Notations and Transcriptions*) von Kap. 1 (*The Problem*) von zwei verschiedenen Seiten desselben Gebietes her angestellten grundsätzlichen Erwägungen.

Mit Recht sieht Aldrich im vierten Abschnitt von Kap. 1 die Hauptschwierigkeit dessen, der Musik vergangener Zeiten überträgt, darin, daß er sich zugleich mit zwei Problemen befaßt, die miteinander in Einklang gebracht werden müssen: der Notation, die den Kom-

¹⁰ Die Silben aller Zeilen werden gezählt, als folge dem Haupt- und Schlußakzent noch eine unbetonte Silbe. In katalektischen Versen fehlt diese Silbe jedoch und in manchen Versen folgen ihr noch zwei unbetonte Silben.

¹¹ Bei der Analyse des Zusammenhangs zwischen Versrhythmus und musikalischem Rhythmus folgt also Aldrich derselben auftaktigen Auffassung wie bei der des Zusammenhangs zwischen Tanzrhythmus und musikalischem Rhythmus, zumal Tanz- und Versrhythmus ebenfalls einander entsprechen.

¹² Zu Anfang der beiden rhythmischen Schemata S. 116 müßten statt zwei Viertelpausen jeweils eine Viertel- und eine Achtelpause stehen.

ponisten und Musikern der Zeit genügte, und der modernen Notation. Ebenfalls mit Recht bemerkt Aldrich, daß Notation noch keine Musik ist, daß die Möglichkeiten der modernen Notation wohl aus der Befürchtung der Übertragenden heraus, etwas vom Komponisten nicht Angestrebtes in die Quelle hineinzulesen, wenn überhaupt, so nur zaghaft ausgenutzt werden, und daß dies die Frage mit sich bringt, was der Übertragende an einer Vorlage aus dem 17. Jahrhundert ändern, oder ihr hinzufügen solle.

Alle Faktoren bzw. Aspekte der Musik außer der relativen Tonhöhe und -dauer sind Gegenstand der Interpretation. Als Pflicht des Übertragenden erscheint es Aldrich, eine möglichst umfassende Interpretation zu liefern, dabei aber durch klare Unterscheidung im Druck zwischen dem, was Interpretation ist, und was nicht, den Weg für andere Interpretationen freizuhalten. Ein besonderes Anliegen von Aldrich ist noch die Darstellung der Musik im Druck gemäß ihrer Struktur nach Phrasen, Perioden und Abschnitten wie bei einem Gedicht nach Versen und Strophen, wie sie Aldrich dann auch in seiner Anthologie durchgeführt hat.

Was nun diese Anthologie¹³ selbst anbelangt, so seien hier nur zwei Dinge angeführt, deren eines den zuletzt erwähnten Wunsch von Aldrich nach Darstellung der Musik im Druck betrifft, während das andere auf eine Tatsache hinweist, die m. E. bei der Erforschung des Rhythmus insgesamt noch nicht die ihr gebührende Aufmerksamkeit gefunden hat. Das erste betrifft einige Stücke (S. 157, 168 ff., 172, 174 f. und 182 f.), die rhythmisch und formal weniger regelmäßig als die anderen gebaut sind und doch instruktiver hätten dargestellt werden können, als es bei Aldrich der Fall ist.

Zunächst beruht das Stück S. 168 ff. auf einem rhythmisch variierten Strophenbaß, was deutlicher hätte zum Ausdruck gebracht werden können. Bei Berücksichtigung dieser Tatsache zeigt sich, daß der unregelmäßige dritte und vierte Vers der ersten Strophe zusammen aus 3+2+3+3+3 Halben gebaut sind, in der zweiten Strophe aber zu 3+1+3+1+1 Halben und in der dritten Strophe aber zu 4+1+2+2+3 Halben zusammengezogen sind, während die vierte Strophe schon vom zweiten Vers an unregelmäßig gebaut ist und der Baß zwei zusätzliche Töne aufweist (Klammer): 3 (statt 2)+6 (statt 3)+4+2+2+1 (+3)+2+ Schlußnote. Eine Ausnahme ist der erste Vers der dritten Strophe aus 3+2 statt 3+3 Halben. Zwei 3/2-Takte und die ihnen von Fall zu Fall entsprechenden Einheiten gehören offenbar jeweils zusammen. Bei dem Stück S. 157 würden die beiden letzten Akkoladen wohl besser bei dem übergebundenen *f* bzw. *d* des Basses beginnen.

Bei dem Stück S. 172 f. sollte m. E. mit dem Rhythmus $\underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}} \underline{\underline{J}}$ im Baß eine neue Akkolade begonnen werden. Nach dem ersten 3/2-Takt als Auftakt dürften insgesamt jeweils zwei 3/2- bzw. 6/4-Takte zusammengehören. Bei dem Stück S. 174 f. wären wohl entweder die beiden letzten Akkoladen S. 174 zu einer einzigen zusammenzuziehen oder zusammen in drei Akkoladen zu zerlegen. Jeweils sechs, fünf (Anfang und bei den Worten „*core, Che nel tuo . . .*“) und vier Halbe (in den beiden letzten Akkoladen von S. 174 und am Schluß) gehören zusammen. Bei dem Stück S. 182 f. sollte bei den Worten „*martire*“, „*foco*“ und „*amare*“ (Halbe—Halbe) jeweils eine neue Akkolade beginnen. Bis „*morire*“ und von „*foco*“ bis „*amare*“ gehören offenbar jeweils zwei Takte zusammen.

In allen anderen Sätzen sind Rhythmen durchgeführt, die immer aus zwei der von Aldrich abgeteilten Takten bestehen, jeweils beginnend mit anderthalb Takten Auftakt. Hier zeigt sich, was mir weithin zu gelten scheint, nämlich daß auch unser moderner Taktstrich immer noch mehr praktische Dirigiertakte als wirkliche (Takt-)Rhythmen bezeichnet.

Eine Bibliographie, in der allerdings wichtige Beiträge zum Thema fehlen (Anm. 1), und ein nicht gerade umfangreicher Index runden das wertvolle Buch ab.

¹³ Ein Verzeichnis der Stücke in der Anthologie gibt Aldrich im Inhaltsverzeichnis des ganzen Buches, und ihre Quellen nennt er im zweiten Abschnitt (*Poetry, Music, and Dance in the Early Seventeenth Century*) von Kap. 1 (*The Problem*).

Ein Beitrag zur Musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart

VON HELMUT K. H. LANGE, HANNOVER

Unter diesem Titel erschien im März 1966 ein kleines Werk¹, das, seinem Vorwort zufolge, viel zu versprechen schien: Der Zweck dieser Schrift sollte sein, wertvolles Neuland zu erschließen, nämlich Erkenntnisse über die bekanntesten musikalischen Temperaturen zu vermitteln. Wenn es zum Beispiel im Abschnitt über das pythagoreische Tonsystem heißt, daß die Lage der Halbtöne über den psychodynamischen Charakter der Tonskala entscheidet, oder an anderer Stelle die sogenannte „Bachstimmung“ (gab es sie eigentlich?) die nivellierende Schematik der gleichschwebenden Temperatur mit ihren klangmateriellen Auswirkungen durch proportionsgebundene, mathematisch-physikalische Wirklichkeiten des Tonmaterials ersetzt, so möchte ich doch sehr bezweifeln, ob irgendjemand, der von Berufs wegen mit der Stimmung von Tasteninstrumenten zu tun hat, sich unter diesen Formulierungen etwas Konkretes vorstellen kann. Joseph Müller-Blattau meint zwar zur Herausgabe dieses Buches, daß mittels moderner Meßtechnik Stimm-Methoden überflüssig seien. Sind wir aber in der Musik auch schon so weit, daß die Technik über den Geist siegt, daß man nur noch schematisch das tut, was die Maschine befiehlt? Fast könnte man diesen Eindruck gewinnen, wenn man die beigegebenen Cents-Tabellen ansieht, die, größtenteils aufgerundet auf ganze Cents, für den, der in der musikalischen Akustik nur mäßig bewandert ist, keinerlei Handhabe bieten, Erkenntnisse zu sammeln. Es hat doch wohl nicht jeder Stimm-Praktiker das Format eines Christian Huygens (1629—1695), der die 31stufige Temperatur von Nicolo Vicentino (1511—1576) eingehend studierte; und selbst diesem berühmten niederländischen Physiker gelang es nicht, trotz Einsatzes der damals schon bekannten Logarithmen, die Geheimnisse dieser der damaligen Zeit weit vorausliegenden Temperatur restlos zu entschleiern.

Die nachfolgende Rezension erscheint zwar spät, doch nicht zu spät. Ich würde es begrüßen, wenn die vorgetragenen Gedanken zu einer wesentlich erweiterten Neuauflage anregen könnten, zum Nutzen derer, die die Materie nicht nur mit Hilfe des elektronischen Stimmgerätes beherrschen wollen.

Die pythagoreische Quinten-Stimmung

Als Urbild einer musikalischen Stimmung kann man die pythagoreische Quinten-Stimmung bezeichnen, die, zumindest dem Namen nach, auf Pythagoras zurückweist. Sie entsteht durch eine Quinten-Schichtung von elf reinen Quinten, wobei dann die zwölfte Quinte *As-Es* von selbst entsteht durch Schließung des Zirkels von sieben Oktaven. Da zwölf reine Quinten die siebte Oktave um das pythagoreische Komma überragen, so ist die Quinte *As-Es* um eben dieses Komma zu eng und erhält 678,495 Cents. Ich bin gewiß weit davon entfernt, gegen den Einsatz von elektronischen Stimmgeräten in irgendeiner Form polemisieren zu wollen, die Bedeutung dieser hochentwickelten Meßgeräte ist über allen Zweifel erhaben, aber ich möchte denjenigen Stimmer sehen, der beim Legen dieser pythagoreischen Stimmung ein solches Instrument benötigt, denn primitiver, einfacher geht's wirklich nicht mehr, als elf reine Quinten einzustimmen. Doch selbst wenn er sich eines Stimmgerätes bedienen sollte, dann müßte man zumindest voraussetzen, daß er sich dessen bewußt ist, was er macht, denn diese Stimmung ist bei weitem nicht so verstimmt, wie heute noch gemeinhin in vielen

¹ Herbert Kelleter, *Ein Beitrag zur musikalischen Temperatur der Musikinstrumente vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Reutlingen: Wandel und Goltermann, 1966, 43 S.

Kreisen angenommen wird. Die Aufstellung eines Intervall-Gewebes, die ich jedem Interessenten dringend empfehle, beweist das; es entstehen folgende reine, oder nahezu reine Intervalle:

1. Fünf Halbtonschritte über *Es*; *B*; *F*; *C*; *G* von je 113,685 Cents, das ist die sogenannte pythagoreische Apotome, die dem großen diatonischen Halbton von 111,731 Cents sehr nahesteht.
2. Zehn große Ganztöne von 203,910 Cents, während über *Cis* und *Gis* zwei Ganztöne von 180,450 Cents stehen, das ist ein Schisma kleiner als der kleine Ganzton.
3. Drei nahezu reine kleine Terzen von 317,595 Cents über *Es*; *B*; *F*.
4. Vier nahezu reine große Terzen von 384,360 Cents über *H*; *Fis*; *Cis*; *Gis*. Interessant ist vielleicht, daß diese Terzen mit denen der 53stufigen, gleichschwebenden Temperatur von Nicolas Mercator um 1725 fast übereinstimmen, welche letztere 384,906 Cents ausweisen.
5. Elf reine Quartan. Lediglich die Quarte über *Es* ist mit ihren 521,505 Cents um ein pythagoreisches Komma zu weit.
6. Elf reine Quinten laut Voraussetzung.
7. Vier nahezu reine kleine Sexten von 815,640 Cents über *Es*; *B*; *F*; *C*.
8. Drei nahezu reine große Sexten von 882,405 Cents über *Fis*; *Cis*; *Gis*.
9. Zehn reine kleine Septimen von 996,090 Cents über *F*; *C*; . . . *Des*; *As*.
10. Fünf nahezu reine große Septimen von 1086,315 Cents über *E*; *H*; *Fis*; *Cis*; *Gis*.
11. Aus Vorstehendem ergeben sich noch drei nahezu reine Dur-Dreiklänge bzw. Dominantseptakkorde über *H*; *Fis*; *Cis* sowie drei nahezu reine Moll-Dreiklänge über *Es*; *B*; *F*, für manchen gewiß eine überraschende und unerwartete Feststellung. — Will man die Dur-Dreiklänge über *F*; *C*; *G* rein haben, so legt man den Wolf auf *D—A*. Bei Henri Arnaud de Zwolle (ca. 1400—1466) lag der Wolf zwischen *H—Fis*, wodurch die Dur-Dreiklänge über *D*; *A*; *E* rein wurden.

Beschränkt man sich auf den Gebrauch der Kirchentonarten, so genügt es, die sechs Quinten *F—C—G—D—A—E—H* rein zu stimmen, während die verminderte Quinte *H—F* mit 588,270 Cents wieder von selbst entsteht, da diese insgesamt sieben Quinten sich im Zirkel von vier Oktaven schließen.

Die natürlich-harmonische Terzen-Stimmung

Innerhalb der Kirchentonarten ist im Umfang von zwei Oktaven ein geschlossener Terzen-Zirkel gegeben. Da aber sieben reine Terzen die Doppel-Oktave um ein syntonisches Komma übertreffen, muß bei der natürlich-harmonischen Terzen-Stimmung an irgendeiner Stelle eine pythagoreische Terz entstehen: Man stimmt die abwechselnd großen und kleinen Terzen *F—A—C—E—G—H—D* völlig rein; die pythagoreische kleine Terz *D—F* entsteht mit ihren 294,135 Cents von selbst. Man legt den Wolf auf diese Terz, um die Tonleiter über *C* harmonisch völlig rein zu erhalten.

Die chromatische Einstimmung der natürlich-harmonischen Terzen-Stimmung ist nicht weniger leicht zu bewerkstelligen: zwei reine Terzen *Des—F—A* sowie neun reine Quinten; die um ein syntonisches Komma zu engen Quinten *D—A* und *Es—B* mit 680,449 Cents, und die um ein Diaschisma zu weite Quinte *Fis—Cis* mit 721,507 Cents entstehen von selbst.

Ein besonderes Charakteristikum dieser Stimmung ist, daß, hinsichtlich der auf *C* aufgebauten chromatischen Skala, die ausnahmslos aus harmonisch-reinen Werten besteht, die Summe der Cents aller Intervalle, die sich zur Oktave ergänzen, also: *C+C*; *Cis+H*; *D+B*; *Es+A*; *E+As*; *F+G* genau 1200 beträgt. Die Stimmung hat sechs reine kleine Terzen; sieben reine große Terzen; sieben reine kleine Sexten; sechs reine große Sexten; fünf reine Dur-Dreiklänge; sechs reine Moll-Dreiklänge.

Die Werte der reinen Stimmung gibt Marin Mersenne in seiner Harmonie universelle, Paris 1636/37, exakt an; als praxisreif ausgebildete Temperatur ist sie allerdings schon 20 Jahre früher bei Salomon de Caus zu finden, in seiner Institution harmonique, Heidelberg 1614 und Frankfurt am Main 1615. Die de Caus'sche Temperatur ist identisch mit der natürlich-harmonischen Terzen-Stimmung. Die Veränderung besteht lediglich darin, daß die um das syntonische Komma zu engen Quinten zwischen $G-D$ und $Fis-Cis$ sowie die um das Diaschisma zu weite Quinte zwischen $B-F$ liegen, wodurch die auf E aufgebaute chromatische Skala harmonisch völlig rein wird. Das bietet für die damalige Musizierpraxis gewisse Vorteile: die drei schlechten großen Terzen liegen jetzt über Es ; As und Des , in wenig gebrauchten Tonarten also, gegenüber vorher über A ; E und H , während über C und F zwei Dominantseptakkorde von bezauberndem Wohlklang (fast das Verhältnis $4:5:6:7$) liegen, deren kleine Septime mit 976,538 Cents der Naturseptime $4:7$ (= 968,826 Cents) sehr nahesteht.

Die englische Virginalmusik der elisabethanischen Zeit entfaltet ungeahnte Reize, wenn sie auf Instrumenten dargeboten wird, die nach de Caus gestimmt sind. Abweichend von der oben angegebenen Stimmanweisung werden hier die Terzen $F-A-Cis$ sowie die entsprechenden neun Quinten rein gestimmt.

Der Vollständigkeit halber sei erwähnt, daß Varianten der natürlich-harmonischen Terzen-Stimmung bei Johannes Kepler, 1619, und sogar noch mehr als 100 Jahre später bei Leonhard Euler, 1739, vorkommen. Allerdings liegen in beiden Fällen die drei schlechten Quinten nicht mehr äquidistant im Vergleich zu jener, wodurch andere Intervallbilder entstehen.

Die mitteltönige Stimmung

Da weder das pythagoreische noch das harmonische Tonsystem ein befriedigendes Musizieren beim Aufkommen der Chromatik ermöglichten, bemühte man sich frühzeitig um einen Ausgleich einzelner Intervalle durch ein Verschmelzen beider Systeme; auf Kosten der Quinten versuchte man die Terzen rein zu machen. Die erste uns heute bekannte Temperatur stammt aus dem Jahre 1482: Bartolomeo Ramis de Pareja (ca. 1440— nach 1491) stimmte die Terz $C-E$ sowie zehn Quinten rein, wodurch die Quinte $G-D$ um ein syntonisches Komma zu eng wurde, während die Quinte $Des-As$ mit 700,001 Cents um ein Schisma zu eng war. Innerhalb weniger Dezennien wuchs daraus die Mitteltönigkeit mit ihrer bereits bei Schlick (1511) bahnbrechenden Weiterentwicklung. Der Ganzton der mitteltönigen Temperatur ist das geometrische Mittel zwischen großem und kleinem Ganzton, daher die Bezeichnung mitteltönig:

$$\sqrt{\frac{9 \cdot 10^1}{8 \cdot 9}} = 1,118\ 034 = 193,157 \text{ Cents} = (203,910 + 182,404) : 2; \text{ siehe weiter}$$

unten das Kapitel über die Cents. Eine Schichtung von vier reinen Quinten übertrifft die Untendzime (Doppeloktave + Terz) um ein syntonisches Komma. Deshalb wird die Terz $C-E$ rein eingestimmt und die vier dazwischen liegenden Quinten $C-G-D-A-E$ gleichmäßig „eingezogen“, temperiert, wobei jede einzelne Quinte um ein Viertel des syntonischen Kommas zu eng wird (696,578 Cents). Der Rest der Stimmung wird mittels reiner, großer Terzen über Es ; B ; F sowie über G ; D ; A ; E erledigt. Dadurch entsteht die Wolfsquinte $As-Es$ mit 737,637 Cents. Diese Temperatur, die damit über neun fast reine kleine Terzen, über acht völlig reine große Terzen und über elf mitteltönige Quinten — das sind die elf „Augen“, wie sie von Schlick in seinem „Spiegel“ genannt werden — verfügt, war für die Musik der Zeit im Dur-Bereich im Quintenzirkel zwischen B und A sowie Moll-Bereich im Quintenzirkel zwischen G und A sehr wohl brauchbar.

Zu der in Kelletats Buch auf Seite 19 abgedruckten Centstabelle ist zu sagen, daß man um größere Genauigkeit besorgt sein sollte. Wenn man schon, wie hier in zwei Fällen, eine Dezimalstelle angibt, so sollte sie auch richtig sein; andere Werte sind falsch auf- oder abgerundet. Meine beigegebenen Tabellen, die der Leser selbst durch einfache Addition leicht auf — hoffentlich nicht — vorhandene Druckfehler überprüfen kann, ermöglichen eine exakte Kontrolle und eventuelle Richtigstellung.

Die Silbermann-Stimmung

Von Gottfried Silbermann (1683—1753) sind posthum zwei Temperaturen bekanntgeworden. Die eine behandelte ich ausführlich in dem gleichnamigen Artikel in der Instrumentenbau-Zeitschrift 2/1966, Seite 116 ff. Die andere verfügt über elf Quinten, die um ein Sechstel des pythagoreischen Kommas zu eng sind und somit den Wert von 698,045 Cents erhalten. Der Wolf liegt mitteltönig zwischen *As* und *Es* mit 721,505 Cents, das heißt, diese Quinte ist um zehn Zwölftel des pythagoreischen Kommas (19,55 Cents) zu weit, das ist fast identisch mit dem Diaschisma. Riemann (*Akustik*, Seite 43) ist diese Größe bekannt, trotzdem verurteilt er diese Quinte als den „schlimmsten Wolf, der in irgendeiner Temperatur vorkommt“. Das ist ein Irrtum, denn ein Blick auf die soeben behandelte mitteltönige Temperatur lehrt, daß der dortige Wolf fast doppelt so groß ist, nämlich fast eine kleine Diësis.

Diese Temperatur kann in etwa mit derjenigen von Schlick gleichgesetzt werden (siehe meine Arbeit: *In memoriam Arnolt Schlick*, Das Klavierspiel 4/1965), denn die Schlicksche Quinte hat einen sehr ähnlichen Wert, nämlich 697,923 Cents. In der zitierten Arbeit schrieb ich: Schlick „war mit seiner Temperatur seiner Zeit um 200 Jahre voraus“. Silbermann verhalf dieser schwer lesbaren und oft mißverstandenen Stimmanweisung zu einem späten und nicht eingestandenen Ruhm, denn wir wissen, daß er, zum Ärger seiner Zeitgenossen, seine Stimmpraktiken nicht preisgab. Die Möglichkeit besteht durchaus, daß er Schlicks Werk kannte, denn das eine der heute noch existierenden zwei Exemplare wurde in der Marienbibliothek in Halle an der Saale aufgefunden, nicht weit entfernt also von seinem Wirkungskreis. Allerdings legte er seinen Wolf, wie schon gesagt, mitteltönig zwischen *As* und *Es*, während er bei Schlick zwischen *Des* und *As* lag. Wahrscheinlich fixierte Silbermann die Größe seiner Quinten durch Teilung am Monochord oder durch Temperiermaschinen aus Orgelpfeifen, die mittels Monochord-Teilung abgestimmt waren, oder aber auch durch Abzählen der Schwebungen. Letzteres ist leicht durchführbar, wenn man den oben in Cents angegebenen Wert der Silbermannschen Quinte numerisch umrechnet und sich eine Schwebungstabelle aufstellt.

Die Werkmeister-Stimmung

Ein Abzählen der Schwebungen setzt bereits Andreas Werkmeister (1645—1706) in seiner Temperatur von 1691 voraus, da hier ebenfalls keine reinen Intervalle der Stimmkontrolle dienen: die vier Quinten *C—G—D—A* und *H—Fis* sind um ein Viertel des pythagoreischen Kommas zu eng. Als Stimm-Schema gibt Kelletat (*Zur musikalischen Temperatur insbesondere bei Johann Sebastian Bach*, Kassel 1960², Seite 29) an, daß die drei Quinten *C—G—D—A* „mitteltönig“ einzustimmen seien, wodurch sich *H—Fis* als unterschwebende mitteltönige Quinte von selber ergeben würde. Das ist, mathematisch gesehen, falsch; denn die Quinte *H—Fis* würde auf diese Weise nie mitteltönig werden, sondern nur einen Wert von 694,6245 Cents erhalten. Das kommt daher, daß zwischen einem Viertel des syntonischen und einem Viertel des pythagoreischen Kommas immerhin ein Unterschied von 0,4885 Cent besteht.

² Eine Rezension dieses Buches durch Carl Dahlhaus findet sich im Jahrgang 1963 dieser Zeitschrift S. 82—84.

Georg Andreas Sorge verteilt in seiner *Anweisung zur Stimmung und Temperatur*, Hamburg 1744, ein Viertel des pythagoreischen Kommas auf die vier Quinten C—G—D—A—E. Vergleicht man mit Werckmeister, so stellt man fest, daß lediglich die Werte der Quinten A—E und H—Fis miteinander vertauscht wurden. Das 18. Jahrhundert war gesegnet mit Temperaturversuchen; man stritt sich reichlich oft lediglich um des Kaisers Bart.

Die Cents-Tabelle auf Seite 23 enthält den Prototyp eines Druckfehlers: der Wert für den Ton D fehlt gänzlich, während für F zwei Werte stehen, darunter ein falscher.

Die Kirnberger-Stimmung

Nicht viel anders ist es zumindest mit der ersten Temperaturfassung von Johann Philipp Kirnberger (1721—1783) in seiner *Clavierübung* von 1766, in der die beiden unterschwebenden Quinten von Bartolomeo Ramis de Pareja an anderer Stelle postiert werden; die pythagoreische (40:27) Quinte mit 680,449 Cents wird von G—D nach D—A, und die mit 700,001 Cents nahezu temperierte Quinte von Des—As nach Fis—Cis verlegt. Das ist wahrlich keine Meisterleistung, denn der heulende Wolf, schon bei Schlick fast gezähmt, wurde 250 Jahre später wieder wild. Diese krasse Dissonanz stieß, mit Recht, auf schärfste Ablehnung. Kirnberger schlug daher in seiner *Kunst des reinen Satzes*, Berlin 1771, vor, das syntonische Komma auf die zwei Quinten D—A—E zu verteilen; er hielt diese Temperatur für die bestmögliche, denn erstes Kennzeichen ihrer hohen Qualität sei die leichte Stimmbarkeit. Über Qualität läßt sich bekanntlich streiten. Die leichte Stimmbarkeit jedoch hat ohne Zweifel manches für sich: neun reine Quinten und die reine Terz D—Fis, wodurch die Quinte Fis—Cis von selber genau um ein Schisma (1,954 Cents) enger wird, das ist fast identisch mit einem Zwölftel des pythagoreischen Kommas (1,955 Cents). Das A wird zu D und E so gestimmt, daß die beiden Quinten gleich werden, also um je die Hälfte des syntonischen Kommas zu eng.

Kirnbergers dritte Temperaturfassung aus dem Jahre 1779 ist mit Abstand die beste, und es ist unerfindlich, warum nicht diese, sondern lediglich die zweite Fassung aus dem Jahre 1771 in Kelletats Buch zum Abdruck gelangte. Genau wie in der mitteltönigen Temperatur werden die Terz C—E rein gestimmt und die vier dazwischenliegenden Quinten C—G—D—A—E gleichmäßig temperiert, so daß jede Quinte um ein Viertel des syntonischen Kommas zu eng wird. Die restlichen Quinten sind rein, bis auf die Quinte Fis—Cis, die wieder von selber um ein Schisma zu eng wird. Kelletat schreibt in dem Abschnitt *Die Badstimmung* (Seite 26): „Abweichend von Kirnberger nehmen die Dur-Terzen vom harmonischen Mittelpunkt C-Dur ausgehend sowohl im Dominant- als auch im Subdominantbereich an Spannung zu und erreichen in entfernten Tonarten (Fis, Cis, Gis) reine pythagoreische Spannungsterzen.“ Die Formulierung „abweichend von Kirnberger“ ist unverständlich, denn fast genau das, was Kelletat hier beschreibt, trifft für die dritte Kirnberger Fassung zu. Ebenso unverständlich sind die Werte für die fünf unterschwebenden Quinten, die Kelletat in dem bereits oben erwähnten Buch *Zur musikalischen Temperatur* . . ., Kassel 1960, auf Seite 48 angibt:

C—G	=	—2/12	pythag. Komma	=	698,0450	Cents;
G—D	=	—2,5/12	„	„	=	697,0675 „ ;
D—A	=	—3,5/12	„	„	=	695,1125 „ ;
A—E	=	—3/12	„	„	=	696,0900 „ ;
Fis—Cis	=	—1/12	„	„	=	700,0000 „ .

Keine einzige der drei Kirnberger-Stimmungen geht von einer Teilung des pythagoreischen Kommas aus, sondern stets von der des syntonischen Kommas. Ich habe die von Kelletat für die Quinten angegebenen Werte in Cents umgerechnet, um den Leser sofort davon zu überzeugen, daß die um ein Viertel des syntonischen Kommas zu enge mitteltönige Quinte von

696,578 Cents keine Ähnlichkeit mit diesen Angaben hat. Und wenn wir schon mathematisch exakt bleiben wollen: selbst die Quinte *Fis—Cis* stimmt nicht, denn ein Zwölftel des pythagoreischen Kommas (1,955 Cents) ist eben nicht gleich dem Schisma (1,954 Cents).

Anders bei Kirnberger selbst. Er gibt für die vier strittigen Quinten Werte an, die mathematisch so klug ausgetüfelt sind, daß man ihm, dem Musiker und Nicht-Mathematiker, höchstes Lob zollen müßte, wenn man nicht durch Marpurg wüßte, daß er in der Tat zuweilen einen Mathematiker konsultierte:

C—G	= 323	:	216	=	969	:	648	=	696,604	Cents;
G—D	= 322	:	215 1/3	=	966	:	646	=	696,587	„ ;
D—A	= 320	:	214	=	960	:	642	=	696,553	„ ;
A—E	= 321	:	214 2/3	=	963	:	644	=	696,570	„ .
<u>2786,314</u>										Cents.

Ich habe wieder die Quotienten in Cents umgerechnet; ihre Addition ergibt, nach zweifacher Oktavreduktion, genau den Wert der reinen Terz von 386,314 Cents, wie es mitteltonig sein muß! (Der Vollständigkeit halber muß man hier vermerken, daß die vier oben von Kellat angeführten Quint-Werte ebenfalls fast den Wert der reinen großen Terz ergeben, weil elf Zwölftel des pythagoreischen Kommas fast, aber nur fast, identisch sind mit dem syntonischen Komma; man führe die Addition der Centszahlen aus! Das ändert aber nichts an der Tatsache, daß die einzelnen Werte als solche falsch sind, da Kellat von einer falschen Voraussetzung ausgeht, nämlich der Teilung des pythagoreischen Kommas, wie erwähnt.) Um die mathematischen Spitzfindigkeiten Kirnbergers noch gebührender anerkennen zu können, muß man die Quotienten selbst betrachten, denn ihm standen vor 200 Jahren noch nicht die logarithmischen Zauberzahlen der Cents zur Verfügung.

Ein Viertel des syntonischen Kommas ($\sqrt[4]{\frac{81}{80}}$ = 1,003 110 458 = 5,376 5724 Cents) kann durch die Quotienten 321 : 320; 322 : 321; 323 : 322; 324 : 323 mehr oder weniger gut angenähert werden. Das Produkt dieser Quotienten, und das ist der mathematische Kunstgriff dabei, ergibt genau das syntonische Komma:

$$\frac{321 \cdot 322 \cdot 323 \cdot 324}{320 \cdot 321 \cdot 322 \cdot 323} = \frac{81}{80}$$

Nun wissen wir aber, daß vier reine Quinten (3 : 2), vermindert um das syntonische Komma, die Doppeloktave plus reiner großer Terz (5 : 1) ergeben, oder anders ausgedrückt: vier um ein Viertel des syntonischen Kommas verminderte, mitteltonige Quinten ergeben die Doppeloktave plus Terz, oder, nach zweifacher Oktavreduktion, die reine große Terz, wie wir oben schon mehrfach hörten. Das sieht mathematisch so aus:

$$\frac{(3 \cdot 320) \cdot (3 \cdot 321) \cdot (3 \cdot 322) \cdot (3 \cdot 323)}{(2 \cdot 321) \cdot (2 \cdot 322) \cdot (2 \cdot 323) \cdot (2 \cdot 324)} = 5.$$

Multipliziert man die in Klammern stehenden Werte, so erhält man genau die oben stehenden, von Kirnberger mitgeteilten Quotienten. Das ist der Clou der Sache.

Kirnberger war übertrieben exakt: mit einem Annäherungswert für die mitteltonige Quinte gab er sich nicht zufrieden. Dabei hätte bereits der Quotient $(3 \cdot 321) : (2 \cdot 322) = 963 : 644 = 1,495\ 341\ 615 = 696,570\ 1317$ Cents bereits einen für die Praxis mehr als hinreichenden Annäherungswert gegeben, denn die numerische Abweichung vom wahren Wert beträgt nur $7 \cdot 10^{-6}$, oder in Cents $8 \cdot 10^{-3}!$ (Mitteltonige Quinte = 1,495 348 782 = 696,578 4285 Cents). Einen noch genaueren Annäherungswert, den Kirnberger wahrscheinlich nicht kannte, würde der Quotient $643 : 430 = 1,495\ 348\ 837 = 696,578\ 4934$ Cents bieten.

Diese Ausführungen zeigen ganz deutlich, daß die musikalische Stimmpraxis bis hinein in die Klassik, Ende des 18. Jahrhunderts, primär abhängig war von der Teilung am Monochord. Die Kenntnis gewisser Quotienten zur Darstellung bestimmter Intervall-Größen war sicher oftmals streng gehütetes Zunftgeheimnis, wie man zum Beispiel aus dem Verhalten Silbermanns mit Sicherheit folgern kann.

Auf den Seiten 26–27 bietet Kelletat dem Leser eine sogenannte Bach-Stimmung an. Einige Druckfehler machen es sogar dem Eingeweihten nicht leicht, seinen Intentionen zu folgen: die Quinte C–G ist mit genau 700 Cents um ein Zwölftel des pythagoreischen Kommas zu eng; die drei Quinten G–D–A–E sind mit je 696,09 Cents um drei Zwölftel des pythagoreischen Kommas zu eng; und die Quinte E–H ist mit 698,045 Cents um zwei Zwölftel des pythagoreischen Kommas zu eng. Die restlichen sieben Quinten sind rein. Wenn man die im vorigen Abschnitt genau definierte dritte Version Kirnbergers vor Augen hat, so fragt man sich unwillkürlich: was soll diese Teilung des pythagoreischen Kommas, die hier völlig fehl am Platze ist? Was soll das, wenn man vielerorts eine um ein Viertel des pythagoreischen Kommas zu enge Quinte als mitteltönig bezeichnet? Man sollte wirklich mehr Exaktheit an den Tag legen. Es ist einfach unverständlich, daß eine Firma wie Wandel und Goltermann der musikalischen Praxis elektronische Stimmgeräte anbietet, die in einer Stimmung geeicht sind, die mit dem Namen Bach in Verbindung gesetzt wird und für die eine historische Begründung niemals erbracht werden kann. Im Gegenteil, der Bach-Schüler Kirnberger selbst ist der Kronzeuge für einen Gegenbeweis. Die Temperatur Kelletats ist eher ein Abkömmling von Werkmeister-Sorge als ein solcher von Kirnberger. Denn gerade der Teilung des pythagoreischen Kommas wollte Kirnberger aus dem Wege gehen, weil durch das Nichtvorhandensein reiner Intervalle keine Stimmkontrollen vorhanden sind. Und wenn wir der historischen Überlieferung Glauben schenken wollen, daß Bach seine tägliche Cembalo-Stimmung innerhalb einer Viertelstunde überprüfte, so kann er sich doch nur ähnlicher Stimmprinzipien bedient haben, wie sie durch seinen Schüler Kirnberger der Nachwelt hinterlassen wurden. Das aber kann nur eine Teilung des syntonischen Kommas zur Voraussetzung haben. Kelletat schreibt zwar, daß seine Stimmung den tonsystematischen Grundsätzen Kirnbergers folge — daran gehalten hat er sich nicht. Wie schon zitiert, soll der harmonische Mittelpunkt dieser Stimmung C-Dur sein. Eine Nachrechnung aber ergibt, daß die G-Dur-Terz rein ist und nicht die C-Dur-Terz.

Anstatt der Unzahl von Pseudo-Temperaturen eine weitere hinzuzufügen, wäre es der Praxis dienlicher gewesen, Kirnbergers dritte Fassung zu demonstrieren, wenngleich ich davor warnen möchte, selbst diese Temperatur als Bach-Stimmung zu propagieren. Wohl meint Kelletat von Kirnbergers zweiter Fassung, sie sei der theoretische Niederschlag der Temperierung Bachs. Dagegen ist es zumindest berechtigt, Zweifel anzumelden. Im Jahre 1766 veröffentlicht Kirnberger seine erste Temperatur; 1771, nach vielen Angriffen, folgt die zweite, 1779 endlich die dritte Fassung. Wäre die zweite oder die dritte Fassung das Fazit dessen, was Kirnberger bei Bach gelernt hatte — warum dann zuerst die Bekanntgabe einer solch schlechten Temperatur, wie es die erste Fassung ist? Hier liegt doch ein Fehlschluß vor. Wie Bach wirklich stimmte — wir werden es nie erfahren, auch nicht durch Kirnberger.

Der Gedanke, Kirnbergers dritte Temperaturfassung zur Darstellung der Musik des 18. Jahrhunderts heranzuziehen, ist sehr verlockend. Entweder verwendet man die Stimmung original, oder mit folgender Variante: man verlegt die um ein Schisma zu enge Quinte *Fis–Cis* auf *H–Fis*. Dadurch wird die Terz *D–Fis* um eine Kleinigkeit besser, während die Terz *Fis–Ais* genau pythagoreisch wird, ein kleines Zugeständnis und eine Reminiszenz an mitteltönige Gepflogenheiten, wo ebenfalls die Großterzen über *Fis*, *Cis* und *Gis* am schlechtesten waren. Damit ist auch die oben zitierte Forderung Kelletats aus dem Abschnitt *Die Bach-Stimmung* restlos erfüllt.

Die leichte Stimmpbarkeit der zweiten und dritten Kirnberger-Fassung bleibt erhalten, was von Kellatats Version nicht behauptet werden kann, denn die vier um zwei bzw. drei Zwölftel des pythagoreischen Kommas zu engen Quinten sind ohne Beherrschung des Schwebungsstimmens nicht stimmpbar. Und trotzdem ist diese variierte dritte Kirnberger-Fassung besser als die Kellatatsche: drei Quinten sind besser, und nur drei große Terzen sind pythagoreisch gegenüber deren vier bei Kellat. Das beigefügte Intervall-Gewebe gibt völligen Aufschluß über die Temperatur; es ist gleichzeitig eine Demonstration dessen, wie leicht seine Gewinnung aus den beigefügten Temperatureinstellungen ist: man erhält die Zahlenwerte für die chromatische Skala über A direkt aus der Temperatureinstellung unter gleichzeitiger Berücksichtigung der Oktavreduktionen (Subtraktion der entsprechenden Vielfachen von 1200). Nach der Ermittlung der Werte für die einzelnen Halbtonstufen folgt deren fortlaufende Addition von jeweils einem anderen Halbton aus. — Hinsichtlich der relativ leichten Lesbarkeit und der unübertroffenen Anschaulichkeit der Cents möchte ich auf die Bemerkungen in meiner bereits oben zitierten Arbeit hinweisen: *Die Silbermann-Stimmung*, IZ 2/1966.

Die Cents, Logarithmen zur Basis $2^{1200}\sqrt[1200]{2}$, und das Metronom als Schwebungsmesser

Ehe ich zur Besprechung der im Anhang des Buches mitgeteilten Temperaturen komme, möchte ich zum völligen Verständnis die mathematische Definition der Cents vorausschicken. Teilt man die Oktave mit dem Frequenz-Verhältnis 2 : 1 in 1200 gleiche Teile, so erhält man folgende geometrische Reihe:

$$1, 2^{1/1200}, 2^{2/1200}, 2^{3/1200}, \dots, 2^{x/1200}, \dots, 2^{1189/1200}, 2^{1200/1200}$$

Das Intervall $2^{100/1200} = 2^{1/12} = \sqrt[12]{2}$ nennt man einen temperierten Halbton. Das Intervall $2^{1/1200} = \sqrt[1200]{2}$ nennt man einen temperierten Hundertstel-Halbton oder 1 Cent. Schreibt man allgemein $2^{x/1200} = (\sqrt[1200]{2})^x$, so bedeutet x die Anzahl der Hundertstel-Halbtonen oder Cents. Exakt ausgedrückt: die Cents sind die Logarithmen zur Basis $2^{1200}\sqrt[1200]{2}$. — Hat ein beliebiges Intervall das Frequenz-Verhältnis m : n, so folgt $m : n = (\sqrt[1200]{2})^x$.

Durch Entwicklung folgt:

$$x = \frac{1200}{\log 2} \cdot \log \left(\frac{m}{n} \right), \text{ oder } \log \left(\frac{m}{n} \right) = \frac{\log 2}{1200} \cdot x$$

wobei $1200 : \log 2 = 3986,3137139$ und $\log 2 : 1200 = 0,00025085833$. In dem rezensierten Buch wird auf Seite 38 der Faktor $(1200 : \log 2) \approx 4000$ sehr grob angenähert, was für die Aufstellung einer Temperatur in keiner Weise hinreichend ist, deren Cents bis auf drei Dezimalstellen bekannt sein müssen, wozu eine siebenstellige Logarithmentafel erforderlich ist. Aus der Vorführung einiger Quotienten als Annäherungswerte, die ich weiter oben in dem Kapitel über die Kirnberger-Stimmung bot, ist sogar ersichtlich, daß deren Fehlerabschätzung erst mittels einer zehnstelligen Logarithmentafel ermöglicht wird. Es erweist sich als rechnerisch vorteilhaft, mit obigen Formeln weitgehend numerisch zu rechnen, weshalb ich auf die Angabe des Logarithmus' für den Faktor $(1200 : \log 2)$ bzw. für dessen reziproken Wert, verzichte. Um auch die Berechnung von Vielfachen dieser beiden Faktoren so bequem wie möglich zu machen, bediene man sich der beiden folgenden Hilfstafeln. Deren Genauigkeit ist auf die Benutzung einer zehnstelligen Tafel abgestimmt; beim Rechnen mit einer siebenstelligen Tafel werden die drei letzten Dezimalstellen weggelassen, selbstverständlich unter entsprechender Aufrundung.

$y = \frac{1200}{\log 2}$	$\frac{1}{y} = \frac{\log 2}{1200}$
$y = 3\ 986,313\ 7139$	$1/y = 0,000\ 2508\ 5832\ 972$
$2\ y = 7\ 972,627\ 4277$	$2\ 1/y = 0,000\ 5017\ 1665\ 944$
$3\ y = 11\ 958,941\ 1416$	$3\ 1/y = 0,000\ 7525\ 7498\ 916$
$4\ y = 15\ 945,254\ 8555$	$4\ 1/y = 0,001\ 0034\ 3331\ 888$
$5\ y = 19\ 931,568\ 5693$	$5\ 1/y = 0,001\ 2542\ 9164\ 860$
$6\ y = 23\ 917,882\ 2832$	$6\ 1/y = 0,001\ 5051\ 4997\ 832$
$7\ y = 27\ 904,195\ 9971$	$7\ 1/y = 0,001\ 7560\ 0830\ 804$
$8\ y = 31\ 890,509\ 7109$	$8\ 1/y = 0,002\ 0068\ 6663\ 776$
$9\ y = 35\ 876,823\ 4248$	$9\ 1/y = 0,002\ 2577\ 2496\ 748$

Für eine schnelle und überschlägige Berechnung der Cents verweise ich auf die siebenstellige Cents-Tafel von Heinrich Husmann, Leiden 1951, deren Genauigkeit leider nur bis zur zweiten Dezimalstelle reicht.

Aus $\frac{m_1}{n_1} = 2^{x_1/1200}$ und $\frac{m_2}{n_2} = 2^{x_2/1200}$ folgt

$$\sqrt{\frac{m_1 \cdot m_2}{n_1 \cdot n_2}} = \left(\frac{1200}{2} \sqrt{2} \right) \frac{x_1 + x_2}{2}$$

das heißt, das geometrische Mittel zweier Intervalle $m_1 : n_1$ und $m_2 : n_2$ entspricht dem arithmetischen Mittel der zugehörigen Cents-Zahlen x_1 und x_2 . Durch Entwicklung folgt:

$$x_1 + x_2 = \frac{1200}{\log 2} \cdot \log \left(\frac{m_1 \cdot m_2}{n_1 \cdot n_2} \right)$$

Mittels dieses Lehrsatzes, den ich bisher in der mathematisch-akustischen Literatur vergeblich suchte, lassen sich zuweilen auf einfachste Weise interessante Ergebnisse folgern, wie zum Beispiel die weiter oben gegebene Erklärung des mitteltönigen Ganztones.

Vor einiger Zeit brachte die Cadenzia AG in Neuchâtel ein elektronisches Taschenmetronom auf den Markt, das nicht nur für den Musiker brauchbar ist. Da neben der abschaltbaren akustischen auch eine starke optische Taktangabe vorhanden ist, wird das Gerät auch für den Stimmer hoch interessant, das auf diese Weise ein exaktes Schwebungszählen gewährleistet.

Die Metronomangaben MM geben die Anzahl der Schläge pro Minute an; daraus folgt durch einfachen Regeldetri-Schluß:

$$\begin{aligned} \text{in } 60 \text{ Sekunden} &= \text{MM Metronom-Schläge;} \\ \text{in } 1 \text{ Sekunde} &= (\text{MM} : 60) \text{ Metronom-Schläge.} \end{aligned} \quad (1)$$

Sollen nun zum Beispiel x Schwebungen pro Sekunde abgezählt werden, es aus irgendeinem Grunde aber von Vorteil ist, y Schwebungen abzuzählen, für die eine Zeitdauer von $(y : x)$ Sekunden erforderlich ist (Regeldetri $\rightarrow x$ Schwebungen in 1 Sekunde; y Schwebungen in $(1 \cdot y) : x$ Sekunden), so soll nun in dieser neuen Zeiteinheit von $y : x$ Sekunden das Metronom einmal schlagen. Daraus folgt wiederum, daß das Metronom in 1 Sekunde $x : y$ mal schlagen muß (Regeldetri \rightarrow in $y : x$ Sekunden = 1 Metronom-Schlag; in 1 Sekunde = $1 : (y : x) = x : y$ Metronom-Schläge). Mit Gleichung (1) folgt dann $x : y = \text{MM} : 60$, oder

$$\text{MM} = 60 \cdot \frac{x}{y} \quad (2)$$

wobei x = Anzahl der Schwebungen pro Sekunde;

y = Anzahl der Schwebungen, die man pro Metronom-Schlag abzählen will.

Ein Beispiel: die temperierte Terz $f^\circ - a^\circ$ (Basis $a^1 = 435$ Hz) vollführt $x = 6,855$ Schwebungen pro Sekunde, man will aber nur $y = 4$ Schwebungen pro Metronom-Schlag zählen. Mit Gleichung (2) folgt $\text{MM} = 60 \cdot (6,855 : 4) = 102,825$, das heißt, man muß das Metronom auf ca. 103 einstellen.

Mit Hilfe dieser überraschend einfachen Methode lassen sich sogar Quint- und Quartschwebungen der gleichschwebenden Temperatur erfassen. So vollführt zum Beispiel die temperierte Quinte $c^\circ - g^\circ$ nur $x = 0,437$ Schwebungen pro Sekunde. Mit $y = 0,5$ folgt $\text{MM} = 60 \cdot (0,437 : 0,5) = 52,44$, das heißt aber, man wird für eine Schwebung zwei Metronom-Schläge abwarten müssen, denn die Möglichkeit für $y = 1$ ist hier nicht gegeben, da das Metronom nicht langsamer als $\text{MM} = 40$ eingestellt werden kann.

Josef Nix meint in seinem *Lehrgang der Stimmkunst*, Frankfurt am Main 1961, auf den Seiten 82 und 88, es sei von Bedeutung, das Bewußtsein der Zeit-Einheit „einer um ein Siebentel ihres Zeitwertes gedehnten Sekunde“ gedächtnismäßig im Vier-Silben-Rhythmus „ein-und-zwan-zig zwei-und-zwan-zig“ eine Zeitlang täglich zu schulen, um die temperierte Terz $f^\circ - a^\circ$ im „Acht-Schwebungs-Rhythmus“ einstimmen zu können. Er glaubt, diese Zeiteinheit lebe im Gedächtnis wie eingegossen. Ich bezweifle diese Fähigkeit des menschlichen Gedächtnisses. Und als Musiker möchte ich bescheiden hinzufügen, daß ich nicht in der Lage bin, ein und dasselbe Musikstück stets im selben Tempo zu spielen . . . Das elektronische Metronom aber versetzt uns mit seinen Lichtsignalen in die Lage, die Schwierigkeiten des Schwungsstimmens mühelos zu meistern. Für die alten Temperaturen heißt das, daß man lediglich die Cents der nicht reinen Intervalle numerisch umrechnen muß. Auf dem Umweg über eine Frequenztabelle, die auf der Grundlage einer zu wählenden Basis — zum Beispiel des Kamerton $a^1 = 440$ Hz, für den eine geeichte Stimmgabel zur Verfügung stehen muß — zu erstellen ist, erhält man die Schwebungstabelle.

Die Schlick-Stimmung

Die Stimmung auf Seite 31 wurde von Kelletat aus dem MGG-Artikel *Temperatur und Stimmung* von J. Murray Barbour, kommentar- und kritiklos übernommen. Ich halte sie für falsch. Barbour geht von der Annahme einer Sechstel-Teilung des pythagoreischen Kommas aus: die Quinten $F-C-G-D-A-E-H$ sind um je ein Sechstel zu eng, die Quinten $Des-As-Es$ um ein ebensolches Sechstel zu weit, während die Quinten $H-Fis-Cis$ und $Es-B-F$ um ein Zwölftel-Komma zu eng sind. Zwar findet sich, wie wir weiter unten sehen werden, in der Geschichte der Temperatur bereits 1518 bei Grammateus, also nur sieben Jahre nach dem Erscheinen von Schlicks *Spiegel*, eine Teilung des pythagoreischen Kommas; sie aber für Schlick anzunehmen, dürfte verfehlt sein, dafür war Schlick zu sehr der Mitteltonigkeit verhaftet. Es kann also für ihn nur eine Teilung des syntonischen Kommas in Anspruch genommen werden. In meiner ausführlichen Studie *In memoriam Arnold Schlick*, Das Klavierspiel 4/1965, sprach ich die Vermutung aus, daß Schlick ein Viertel des syntonischen Kommas nicht von der Quinte abzog, sondern zur Terz hinzufügte. Dadurch würde Schlicks „mitteltönige“ Quinte nur um drei Sechzehntel des syntonischen Kommas zu eng. Das Ergebnis dieser Temperaturaufstellung deckt sich lückenlos mit Schlicks ausführlichen Beschreibungen: zehn gleiche Quinten; die elfte Quinte $As-Es$ wird um denselben Betrag zu weit, um den die anderen zehn zu eng sind; die zwölfte Quinte $Des-As$ ist der Schlicksche

Wolf, ein recht zahmer allerdings im Vergleich zu anderen Temperaturen; sieben gleiche, aber nicht reine, große Terzen; fünf schlechte, darunter drei sehr schlechte Terzen, nämlich über *H, Fis* und *Cis*.

Ich bin der Meinung: wenn für Schlick ein solch kompliziertes und ausgeklügeltes System, wie es das von Barbour darstellt, zutreffend sein sollte, so wäre es für ihn, den großen Köhler, nur ein kleiner Schritt zur gleichschwebenden Temperatur gewesen, denn vier temperierte Quinten von 700 Cents liegen bereits in diesem System. Aber daran dachte Schlick noch nicht im entferntesten, seine Musik bedurfte noch keiner Modulationen „per fictam musicam“. Im Gegenteil, er wettete heftig gegen die elf mitteltönigen Quinten.

Weiter oben wies ich schon auf die große Ähnlichkeit der Silbermannschen Stimmung mit der von Schlick hin; man vergleiche die beiden Temperatureinstellungen. Mit Ausnahme der zwei verschieden liegenden Wolfsquinten sind die Zahlenwerte einander fast gleich. Wie ich schon sagte, kommt aber in historischer Sicht für Schlick eine Teilung des pythagoreischen Kommas nicht in Frage. Wohl aber könnte man an eine Sechstel-Teilung des syntonischen Kommas denken: die zehn gleichen Quinten bekämen dann einen Wert von 698,371 Cents, während der Wolf *Des-As* mit 710,751 Cents fast keiner mehr wäre. Diese Temperatur wäre der gleichschwebenden schon so weitgehend angenähert, daß sie aus diesem Grund ebenfalls nicht für Schlick angenommen werden kann.

Eine interessante mathematische Analogie zwischen der mitteltönigen und der Schlickschen Stimmung ist noch erwähnenswert. Bei der Besprechung von Kirnbergers Temperatur wies ich schon darauf hin, daß die mitteltönige Quinte durch den Quotienten $643 : 430$ sehr genau angenähert werden kann. Durch den Quotienten $643,5 : 430 = 1,496\ 511\ 628 = 697,924\ 1864$ Cents kann die Schlicksche Quinte von 697,922 5716 Cents fast ebenso genau angenähert werden! Auf die fast unauffällige Veränderung des einen Quotienten gegenüber dem anderen brauche ich wohl kaum aufmerksam zu machen.

Die Grammateus-Stimmung

Eine der mathematisch reizvollsten Temperaturen stellt die Orgelstimmung von Heinrich Schreyber alias Henricus Grammateus aus Erfurt dar. In seinem *New künstlich Buch*, Nürnberg 1518, stimmt er die diatonischen Töne rein pythagoreisch. Die Halbtöne findet er als geometrisches Mittel der diatonischen Nachbartöne, zum Beispiel $Cis = \sqrt{C \cdot D} = \sqrt{1 \cdot \frac{9}{8}} = 1,06\ 066 = 101,955$ Cents. Erinnern wir uns des oben abgeleiteten Lehrsatzes über das geometrische Mittel zweier Intervalle, so entfällt die Wurzelrechnung, da wir nur das arithmetische Mittel der Cents von *C* und *D* aufzusuchen haben $\rightarrow (0,000 + 203,910) : 2 = 101,955$ Cents. Ein überzeugender Beweis für die Handlichkeit der Cents ist nicht möglich und auch nicht nötig.

Auf diese Weise ist die Temperatur binnen weniger Minuten aufgestellt, womit die zweite Überraschung fällig ist: es entstehen nicht nur zehn reine Quinten, sondern wir konstatieren auch die erste uns bekannte Teilung des pythagoreischen Kommas, da die Quinten *H-Fis* und *B-F* mit 690,224 9957 Cents um je ein halbes pythagoreisches Komma zu eng sind, von denen nur eine am Monochord mittels des Quotienten $809 : 543 = 1,489\ 871\ 087 = 690,225\ 0057$ Cents erzeugt werden muß. Die Genauigkeit dieses Quotienten ist enorm, der entstehende Fehler beträgt nur $1 \cdot 10^{-5}$ Cent. Die Stimmung ist für die Zeit akzeptabel; es entstehen vier pythagoreische große Terzen über *F; C; G; Fis*, die anderen sind mit 396,090 Cents besser als unsere temperierte Terz.

Durch Friedrich Wilhelm Marpurg, *Neue Methode allerlei Arten von Temperaturen dem Claviere aufs bequemste mitzuteilen*, Berlin 1790, wissen wir, daß ein Baron von Wiese genau die Temperatur von Grammateus in Vorschlag brachte. Zufall oder Plagiat? Wir

können es nicht mehr ergründen. Wie so oft, kann man jedenfalls auch hier sagen: es war alles schon einmal dagewesen.

Die Ganassi-Stimmung

Im Gegensatz zu Grammateus stimmt Sylvestro Ganassi 1543 in der *Letzione seconda* seiner *Regola Rubertina* die diatonischen Töne natürlich-harmonisch, mit Ausnahme von D, dem er das Verhältnis 10 : 9 des kleinen Ganztones zuweist; ausgehend von der Quarte F (4 : 3) und der Quinte G (3 : 2), teilt er die beiden Quartan C—F und G—C arithmetisch in fünf gleiche Teile sowie den großen Ganzton F—G (9 : 8) in zwei gleiche Teile.

Auf der Laute, und dafür war sie auch gedacht, ist diese Stimmung leicht auszuführen. Die Übertragung auf ein Tasteninstrument ist nicht ganz so bequem: man stimmt die reinen Terzen C—E und Es—Ges sowie die sieben reinen Quinten; für die Quinten B—F und As—Es bleibt nur die Teilung am Monochord mittels der von Ganassi angegebenen Verhältnisse. Die Stimmung weist die vier reinen großen Terzen über F; C; G und Fis auf, also die gleichen, die bei Grammateus pythagoreisch sind, sowie die vier reinen kleinen Terzen über Es; D; A; E.

Die fünf unreinen Quinten habe ich zum Zwecke der Temperaturaufstellung mit Hilfe der aus den Saitenlängen sich ergebenden Quotienten in Cents umgerechnet. Die gleichzeitig beigefügten numerischen Werte gestatten eine Frequenzberechnung zur Aufstellung einer Schwebungstabelle. Zu bemerken wäre, daß die Quinte G—D mit dem Verhältnis 40 : 27 genau um ein syntonisches Komma zu eng ist.

G	:	D	=	40 : 27	=	1,481 481 481	=	680,448 7113 Cents;
H	:	Fis	=	128 : 85	=	1,505 882 353	=	708,730 8764 Cents;
Fis	:	Cis	=	85 : 57	=	1,491 228 070	=	691,801 1061 Cents;
As	:	Es	=	76 : 51	=	1,490 196 078	=	690,602 6057 Cents;
B	:	F	=	68 : 45	=	1,511 111 111	=	714,731 6937 Cents.

Wir haben oben von den vier Quotienten gesprochen, deren Produkt genau das syntonische Komma ergibt, und ihrer Verwendung von Kirnberger bei seiner dritten Temperaturfassung. Ein ebenso genialer mathematischer Einfall ist es, auf den fünf Quotienten 15 : 16, 16 : 17, 17 : 18, 18 : 19, 19 : 20 eine musikalische Temperatur aufzubauen. Bisher war man geneigt, diese Entdeckung Alexander Malcolm, ca. 1721, zuzuschreiben. Der Ruhm hierfür gebührt aber eindeutig Ganassi. Zum Nachweis dieser Tatsache stelle ich Ganassis und Malcolms Temperatur einander gegenüber, diesmal nicht in Cents, sondern nach herkömmlicher Überlieferung in relativen Saitenlängen.

Ganassi					Malcolm				
6	120	c	1	19 : 20	3420	58140	c	1	16 : 17
6	114	cis	19 : 20	18 : 19	3040	54720	cis	16 : 17	17 : 18
6	108	d	9 : 10	17 : 18	2720	51680	d	8 : 9	18 : 19
6	102	es	17 : 20	16 : 17	2448	48960	es	16 : 19	19 : 20
6	96	e	4 : 5	15 : 16	2448	46512	e	4 : 5	15 : 16
6	90	f	3 : 4	17 : 18	2907	43605	f	3 : 4	16 : 17
5	85	fis	17 : 24	16 : 17	2565	41040	fis	12 : 17	17 : 18
5	80	g	2 : 3	19 : 20	2280	40400	g	2 : 3	18 : 19
4	76	as	19 : 30	18 : 19	2040	38760	as	12 : 19	19 : 20
4	72	a	3 : 5	17 : 18	1836	36720	a	3 : 5	16 : 17
4	68	b	17 : 30	16 : 17	2052	34884	b	48 : 85	17 : 18
4	64	h	8 : 15	15 : 16	1824	32832	h	8 : 15	15 : 16
4	60	c	1 : 2		1938	31008	h	8 : 15	15 : 16
						29070	c	1 : 2	

Man erkennt sofort, daß die fünf genannten Quotienten bereits bei Ganassi vorhanden sind, nur in anderer Anordnung. Was diese fünf Quotienten anbetrifft, so möchte ich sagen, daß die Schönheit des Zahlenspiels, die mathematische Periodizität bei Ganassi eleganter, vollendeter ist als bei Malcolm. Ebenso sind bei Ganassi die nur zwei- bis dreistelligen Zahlenwerte für die in kleinsten ganzen Zahlen dargestellten relativen Saitenlängen, die sich zwischen 60 und 120 bewegen, viel handlicher und anschaulicher als die entsprechenden fünfstelligen Zahlen bei Malcolm. Letztlich sind bei Ganassi nach Voraussetzung die arithmetischen Halbton-Differenzen der Saitenlängen konstant, nämlich gleich 4, 5 und 6, während sie bei Malcolm periodisch abnehmen. Allerdings darf man nicht übersehen, daß Malcolms Anordnung harmonisch-diatonisch zu einem etwas besseren Ergebnis führt; so ist bei ihm die C-dur-Tonleiter harmonisch völlig rein. In der Grundkonzeption aber, und das möchte ich nochmals betonen, bietet die Anlage Malcolms nichts Neues gegenüber der von Ganassi: hier wie dort sieben reine und fünf gleiche, unreine Quinten.

Es ist lohnend, die fünf Quotienten $\frac{16 \cdot 17 \cdot 18 \cdot 19 \cdot 20}{15 \cdot 16 \cdot 17 \cdot 18 \cdot 19} = \frac{4}{3}$

noch einer näheren rechnerischen Betrachtung zu unterziehen, deren Synthese die musikalisch-akustische Werkstatt der Zarlino und Salinas voraussehen läßt. Der erste Faktor repräsentiert den großen diatonischen Halbton. Der zweite und dritte Faktor entstehen durch harmonische Teilung des großen Ganztones $9:8 [(2 \cdot 9 \cdot 8):(8+9) = 144:17 \longrightarrow$

$8; \frac{144}{17}; 9$ oder $136; 144; 153 \rightarrow 17:18; 16:17]$, der vierte und fünfte Faktor durch harmonische Teilung des kleinen Ganztones $10:9$; folglich ergibt das Produkt der vier letzten Faktoren die große Terz $5:4$, da dieselbe bekanntermaßen durch harmonische Teilung in den großen und kleinen Ganzton zerfällt. Das Produkt aller fünf Faktoren ergibt die Quarte $4:3$.

Die Young-Stimmung

Zur Stimmung von Thomas Young, um 1800, ist nicht viel zu sagen, denn sie hat weder historische noch praktische Bedeutung erlangt. Die sechs Quinten C—G—D—A—E—H—Fis sind mit 698,045 Cents je ein Sechstel des pythagoreischen Kommas zu eng. Die restlichen sechs Quinten sind rein.

In einem abschließenden Résumé können wir sagen, daß das 18. Jahrhundert, mit Ausnahme von Kirnbergers geistvoller dritter Fassung, die gewissermaßen die Krönung der mitteltönigen Temperatur darstellt, zu keiner Steigerung mehr fähig war. Das lag daran, daß die Kunst der Meister des 16. Jahrhunderts bereits nahezu in Vollendung vorlag. Weder Silbermann, der Schlick kopierte, noch von Wiese, dessen Temperatur ein Plagiat derjenigen von Grammateus zu sein scheint, noch Malcolm mit seiner Variante der Ganassischen Vorlage vermochten Eigenständiges und Fortschrittliches zum behandelten Fragenkomplex beizutragen. Die Zeit war reif für den nicht mehr aufzuhaltenden Siegeszug der gleichschwebenden Temperatur, mit der leider der Zauber des eigenartigen Klangcharakters der alten Stimmungen für Jahrhunderte verloren ging, deren Wiederbelebung für unsere Generation eine lohnende und dankbare Aufgabe und gleichzeitig eine Verpflichtung sein sollte.

	Pythagoreisch Pyth. Komma	Natürlich- harmonisch	Mitteltönig $\frac{1}{4}$ synt. Komma	Silbermann $\frac{1}{6}$ pyth. Komma	Werkmeister 1691 $\frac{1}{4}$ pyth. Komma	Kirnberger 2. Fassung, 1771	Kelletat 1966
	701.955 — 23.460 <hr/> 678.495	701.955 Synt. — 21.506 Komma <hr/> 680.449 701.955 Dia- + 19.552 schisma <hr/> 721.507	701.9550 — 5.3765 <hr/> 696.5785	701.955 — 3.910 <hr/> 698.045	701.955 — 5.865 <hr/> 696.090	701.955 $\frac{1}{2}$ synt. — 10.753 Komma <hr/> 691.202 701.955 — 1.954 Schisma <hr/> 700.001	701.955 $\frac{2}{12}$ pyth. — 3.910 Komma <hr/> 698.045 701.955 $\frac{3}{12}$ pyth. — 5.865 Komma <hr/> 696.090
<i>a</i>	0.000 <hr/> 701.955	0.000 <hr/> 701.955	0.0000 <hr/> 696.5785	0.000 <hr/> 698.045	0.000 <hr/> 701.955	0.000 <hr/> 691.202	0.000 <hr/> 696.090
<i>e</i>	701.955 <hr/> 701.955	701.955 <hr/> 701.955	696.5785 <hr/> 696.5785	698.045 <hr/> 698.045	701.955 <hr/> 701.955	691.202 <hr/> 701.955	696.090 <hr/> 698.045
<i>h</i>	1403.910 <hr/> 701.955	1403.910 <hr/> 701.955	1393.1570 <hr/> 696.5785	1396.090 <hr/> 698.045	1403.910 <hr/> 696.090	1393.157 <hr/> 701.955	1394.135 <hr/> 701.955
<i>fis</i>	2105.865 <hr/> 701.955	2105.865 <hr/> 721.507	2089.7355 <hr/> 696.5785	2094.135 <hr/> 698.045	2100.000 <hr/> 701.955	2095.112 <hr/> 700.001	2096.090 <hr/> 701.955
<i>cis</i>	2807.820 <hr/> 701.955	2827.372 <hr/> 701.955	2786.3140 <hr/> 696.5785	2792.180 <hr/> 698.045	2801.955 <hr/> 701.955	2795.113 <hr/> 701.955	2798.045 <hr/> 701.955
<i>gis</i>	3509.775 <hr/> 678.495	3529.327 <hr/> 701.955	3482.8925 <hr/> 737.6365	3490.225 <hr/> 721.505	3503.910 <hr/> 701.955	3497.068 <hr/> 701.955	3500.000 <hr/> 701.955
<i>es</i>	4188.270 <hr/> 701.955	4231.282 <hr/> 680.449	4220.5290 <hr/> 696.5785	4211.730 <hr/> 698.045	4205.865 <hr/> 701.955	4199.023 <hr/> 701.955	4201.955 <hr/> 701.955
<i>b</i>	4890.225 <hr/> 701.955	4911.731 <hr/> 701.955	4917.1075 <hr/> 696.5785	4909.775 <hr/> 698.045	4907.820 <hr/> 701.955	4900.978 <hr/> 701.955	4903.910 <hr/> 701.955
<i>f</i>	5592.180 <hr/> 701.955	5613.686 <hr/> 701.955	5613.6860 <hr/> 696.5785	5607.820 <hr/> 698.045	5609.775 <hr/> 701.955	5602.933 <hr/> 701.955	5605.865 <hr/> 701.955
<i>c</i>	6294.135 <hr/> 701.955	6315.641 <hr/> 701.955	6310.2645 <hr/> 696.5785	6305.865 <hr/> 698.045	6311.73 <hr/> 696.09	6304.888 <hr/> 701.955	6307.82 <hr/> 700.00
<i>g</i>	6996.090 <hr/> 701.955	7017.596 <hr/> 701.955	7006.8430 <hr/> 696.5785	7003.910 <hr/> 698.045	7007.82 <hr/> 696.09	7006.843 <hr/> 701.955	7007.82 <hr/> 696.09
<i>d</i>	6698.045 <hr/> 701.955	7719.551 <hr/> 680.449	7703.4215 <hr/> 696.5785	7701.955 <hr/> 698.045	7703.91 <hr/> 696.09	7708.798 <hr/> 691.202	7703.91 <hr/> 696.09
<i>a</i>	8400.000	8400.000	8400.0000	8400.000	8400.000	8400.000	8400.00

	Kirnberger 3. Fassung, 1779 modifiziert von H. K. H. Lange $\frac{1}{4}$ synt. Komma	Schlick-Barbour $\frac{1}{6}$ pyth. Komma	Arnolt Schlick 1511 $\frac{3}{16}$ synt. Komma	H. Grammateus 1518 $\frac{1}{2}$ pyth. Komma	S. Ganassi 1543 h: fis = 128:85 fis: cis = 85:57 as: es = 76:51 b: f = 68:45 g: d = 40:27	Thomas Young 1800 $\frac{1}{6}$ pyth. Komma
	701.9550 - 5.3765 <u>696.5785</u>	<u>705.865</u> + 3.910 701.955 <u>- 3.910</u> 698.045	<u>705.987</u> + 4.032 701.955 <u>- 4.032</u> 697.923	<u>701.955</u> <u>- 11.730</u> 690.225		701.955 <u>- 3.910</u> 698.045
a	0.0000 <u>696.5785</u>	0.000 <u>698.045</u>	0.000 <u>697.923</u>	0.000 <u>701.955</u>	0.000 <u>701.955</u>	0.000 <u>698.045</u>
e	<u>696.5785</u> 701.9550	<u>698.045</u> 698.045	<u>697.923</u> 697.923	<u>701.955</u> 701.955	<u>701.955</u> 701.955	<u>698.045</u> 698.045
h	<u>1398.5335</u> 700.0010	<u>1396.090</u> 700.000	<u>1395.846</u> 697.923	<u>1403.910</u> 690.225	<u>1403.910</u> 708.731	<u>1396.090</u> 698.045
fis	<u>2098.5345</u> 701.9550	<u>2096.090</u> 700.000	<u>2093.769</u> 697.923	<u>2094.135</u> 701.955	<u>2112.641</u> 691.801	<u>2094.135</u> 701.955
cis	<u>2800.4895</u> 701.9550	<u>2796.090</u> 705.865	<u>2791.692</u> 714.783	<u>2796.090</u> 701.955	<u>2804.442</u> 701.955	<u>2796.090</u> 701.955
gis	<u>3502.4445</u> 701.9550	<u>3501.955</u> 705.865	<u>3506.475</u> 705.987	<u>3498.045</u> 701.955	<u>3506.397</u> 690.602	<u>3498.045</u> 701.955
es	<u>4204.3995</u> 701.9550	<u>4207.820</u> 700.000	<u>4212.462</u> 697.923	<u>4200.000</u> 701.955	<u>4196.999</u> 701.955	<u>4200.000</u> 701.955
b	<u>4906.3545</u> 701.9550	<u>4907.820</u> 700.000	<u>4910.385</u> 697.923	<u>4901.955</u> 690.225	<u>4898.954</u> 714.732	<u>4901.955</u> 701.955
f	<u>5608.3095</u> 701.9550	<u>5607.820</u> 698.045	<u>5608.308</u> 697.923	<u>5592.180</u> 701.955	<u>5613.686</u> 701.955	<u>5603.910</u> 701.955
c	<u>6310.2645</u> 696.5785	<u>6305.865</u> 698.045	<u>6306.231</u> 697.923	<u>6294.135</u> 701.955	<u>6315.641</u> 701.955	<u>6305.865</u> 698.045
g	<u>7006.8430</u> 696.5785	<u>7003.910</u> 698.045	<u>7004.154</u> 697.923	<u>6996.090</u> 701.955	<u>7017.596</u> 680.449	<u>7003.910</u> 698.045
d	<u>7703.4215</u> 696.5785	<u>7701.955</u> 698.045	<u>7702.077</u> 697.923	<u>7698.045</u> 701.955	<u>7698.045</u> 701.955	<u>7701.955</u> 698.045
a	<u>8400.0000</u>	<u>8400.000</u>	<u>8400.000</u>	<u>8400.000</u>	<u>8400.000</u>	<u>8400.000</u>

Intervall-Gewebe der dritten Temperatur-Fassung Kirnbergers von 1779
 Modifiziert von Helmut K. H. Lange

Es		B		F		C		G		D	
<i>es</i>	0.000	<i>b</i>	0.000	<i>f</i>	0.000	<i>c</i>	0.000	<i>g</i>	0.000	<i>d</i>	0.000
<i>e</i>	92.179	<i>h</i>	92.179	<i>fis</i>	90.225	<i>cis</i>	90.225	<i>as</i>	95.602	<i>es</i>	100.978
<i>f</i>	203.910	<i>c</i>	203.910	<i>g</i>	198.533	<i>d</i>	193.157	<i>a</i>	193.158	<i>e</i>	193.157
<i>ges</i>	294.135	<i>des</i>	294.135	<i>as</i>	294.135	<i>es</i>	294.135	<i>b</i>	299.512	<i>f</i>	304.888
<i>g</i>	402.443	<i>d</i>	397.067	<i>a</i>	391.691	<i>e</i>	386.314	<i>h</i>	391.691	<i>fis</i>	395.113
<i>as</i>	498.045	<i>es</i>	498.045	<i>b</i>	498.045	<i>f</i>	498.045	<i>c</i>	503.422	<i>g</i>	503.421
<i>a</i>	595.601	<i>e</i>	590.224	<i>h</i>	590.224	<i>fis</i>	588.270	<i>cis</i>	593.647	<i>as</i>	599.023
<i>b</i>	701.955	<i>f</i>	701.955	<i>c</i>	701.955	<i>g</i>	696.578	<i>d</i>	696.579	<i>a</i>	696.579
<i>ces</i>	794.134	<i>ges</i>	792.180	<i>des</i>	792.180	<i>as</i>	792.180	<i>es</i>	797.557	<i>b</i>	802.933
<i>c</i>	905.865	<i>g</i>	900.488	<i>d</i>	895.112	<i>a</i>	889.736	<i>e</i>	889.736	<i>h</i>	895.112
<i>des</i>	996.090	<i>as</i>	996.090	<i>es</i>	996.090	<i>b</i>	996.090	<i>f</i>	1001.467	<i>c</i>	1006.843
<i>d</i>	1099.022	<i>a</i>	1093.646	<i>e</i>	1088.269	<i>h</i>	1088.269	<i>fis</i>	1091.692	<i>cis</i>	1097.068
<i>es</i>	1200.000	<i>b</i>	1200.000	<i>f</i>	1200.000	<i>c</i>	1200.000	<i>g</i>	1200.000	<i>d</i>	1200.000

A		E		H		Fis		Cis		As	
<i>a</i>	0.000	<i>e</i>	0.000	<i>h</i>	0.000	<i>fis</i>	0.000	<i>cis</i>	0.000	<i>as</i>	0.000
<i>b</i>	106.354	<i>f</i>	111.731	<i>c</i>	111.731	<i>g</i>	108.308	<i>d</i>	102.932	<i>a</i>	97.556
<i>h</i>	198.533	<i>fis</i>	201.956	<i>cis</i>	201.956	<i>gis</i>	203.910	<i>dis</i>	203.910	<i>b</i>	203.910
<i>c</i>	310.264	<i>g</i>	310.264	<i>d</i>	304.888	<i>a</i>	301.466	<i>e</i>	296.089	<i>ces</i>	296.089
<i>cis</i>	400.489	<i>gis</i>	405.866	<i>dis</i>	405.866	<i>ais</i>	407.820	<i>eis</i>	407.820	<i>c</i>	407.820
<i>d</i>	503.421	<i>a</i>	503.422	<i>e</i>	498.045	<i>h</i>	499.999	<i>fis</i>	498.045	<i>des</i>	498.045
<i>es</i>	604.399	<i>b</i>	609.776	<i>f</i>	609.776	<i>c</i>	611.730	<i>g</i>	606.353	<i>d</i>	600.977
<i>e</i>	696.578	<i>h</i>	701.955	<i>fis</i>	700.001	<i>cis</i>	701.955	<i>gis</i>	701.955	<i>es</i>	701.955
<i>f</i>	808.309	<i>c</i>	813.686	<i>g</i>	808.309	<i>d</i>	804.887	<i>a</i>	799.511	<i>fes</i>	794.134
<i>fis</i>	898.534	<i>cis</i>	903.911	<i>gis</i>	903.911	<i>dis</i>	905.865	<i>ais</i>	905.865	<i>f</i>	905.865
<i>g</i>	1006.842	<i>d</i>	1006.843	<i>a</i>	1001.467	<i>e</i>	998.044	<i>h</i>	998.044	<i>fis</i>	996.090
<i>gis</i>	1102.444	<i>dis</i>	1107.821	<i>ais</i>	1107.821	<i>eis</i>	1109.775	<i>his</i>	1109.775	<i>g</i>	1104.398
<i>a</i>	1200.000	<i>e</i>	1200.000	<i>h</i>	1200.000	<i>fis</i>	1200.000	<i>cis</i>	1200.000	<i>as</i>	1200.000

DISSERTATIONEN

Siegfried Gemeinwieser: Girolamo Chiti (1679—1759). Eine Untersuchung zur Kirchenmusik in S. Giovanni in Laterano. Diss. phil. Köln 1967.

Die Kirchenmusik Roms im 17. und 18. Jahrhundert ist noch wenig erforscht. Neben Orazio Benevoli, Pompeo Canticciari, Giovanni Giorgi, Giuseppe de Rossi, Giuseppe Ottavio Pitoni und Giambattista Casali ist Girolamo Chiti zu nennen. Chiti stammt aus Siena und war von 1726 bis zu seinem Tode Kapellmeister in S. Giovanni in Laterano. Er war u. a. Schüler von G. O. Pitoni und wurde von ihm in das Werk Palestrinas eingeführt, dessen Kompositionen er kopiert hat. Girolamo Chiti verwendet sowohl den durchimitierten als auch den schlicht homophonen Stil. Messen und Psalmodien sind gewöhnlich kontrapunktisch gearbeitet. Der Choralton tritt hier stärker hervor. Die durchimitierte melismatische Bearbeitungsweise ist vornehmlich den wortarmen Meßtexten wie Kyrie, Sanctus und Agnus Dei eigen, während Gloria und Credo flächenhaft homophon und syllabisch strukturiert sind, ausgenommen die Schlußpartien. Besonders häufig finden sich Tonleitermelismen aufwärts über eine ganze Oktave. Die geringstimmige Besetzung verbindet Chiti mit dem modernen konzertierenden Kompositionsprinzip. In der Behandlung der Solostimmen verlangt er vom Sänger schon eine gewisse virtuose Kunstfertigkeit. Die Duette, die Chiti bevorzugt komponierte, sind ganz nach den modernen Prinzipien des Affekts und des tonmalerischen Ausdrucks gebaut. Dabei werden die Stimmen zunächst alternierend und imitatorisch geführt, um dann in Parallelbewegung vereinigt zu werden. Das Tonika-Dominant-Verhältnis wird zur thematischen und strukturellen Gliederung herangezogen. Die Tempi sind zuweilen durch genaue Angaben festgelegt. Sie wechseln oft innerhalb kurzer Zeit, wenn es gilt, den musikalischen Affekt herauszuarbeiten. Chiti verwendet gerne gebrochene Akkorde, was durch eine schlichte, kadenzierende Harmoniefolge bedingt ist. Vor allem fallen die alterierten Akkorde auf, die er in rein homophonen Sätzen einbaut. Die Themen sind in der ersten Hälfte meist durch lange Noten gekennzeichnet, während der zweite Teil ein ausgiebiges Melisma aufweist. Deshalb ist die imitatorische Durchführung sehr kurz. Schnell leitet Chiti zu einer sequenzartigen Folge oder einer homophonen Satzverdichtung über. Stile antico und stile moderno kommen gleichzeitig in einer Komposition vor. Die Mißachtung des Textes und die Bevorzugung der musikalischen Diktion zeigt sich in der Polytextie. Betonte Silben stellt Chiti an den Taktschwerpunkt, versteht sie mit einem Hochtou oder einem Melisma. Textwiederholungen sind ein Ausdrucksmittel zur Steigerung des dramatischen Ablaufs.

In seinen mehrhörigen Werken sind die Schlußsätze am kunstvollsten gebaut und vielfach streng kontrapunktisch gearbeitet. Der Tonsatz ist allgemein in der Art von Pitoni mehr flächenhaft aufgegliedert, wobei die melodische Führung bisweilen zugunsten des harmonischen Zusammenhangs vernachlässigt wird.

Innerhalb der römischen Schule nimmt Chiti eine gewisse Sonderstellung ein. Er fügt häufig Begleitinstrumente hinzu, die nicht nur zur Stimmverstärkung dienen, sondern selbständig geführt werden. Bei größeren Formtypen wie Messen übernimmt ein kleines Instrumentalensemble die Begleitung. Eine Kuriosität ist das „Te Deum“ mit Böllerschüssen aus dem Jahr 1729. Besonders zum Stil der römischen Meister Palestrina, Benevoli, Pitoni, Francesco Anerio, Mazzocchi, Carissimi, Pier Simone Agostini und auch Caldara hat Chiti eine engere Beziehung gefunden.

Die theoretischen Abhandlungen Chitis beschäftigen sich mit der Weißen Mensuralnotation, mit Problemen der musikalischen Temperatur und allgemeinen Fragen der Notation. Chiti schrieb auch Anleitungen zum Singen des Gregorianischen Chorals und Abhandlungen über den figurierten Gesang und über den Kontrapunkt. Daneben hat er die Biogra-

phie Pitonis und verschiedene Unterrichtswerke für seine Kapellsänger verfaßt. In seinem Werk *Divisione del Contrapunto* versucht Chiti eine Klassifikation des kirchenmusikalischen Stils. Unter der Bezeichnung „*Perfetto lo stile osservabile*“ führt er Palestrina und Benevoli auf. Die theoretischen Erkenntnisse Chitis weisen auf das Gedankengut von Boethius, Gaffurius, Isidor, Jacobus Faber Stapulensis, Tinctoris und Guido von Arezzo zurück. Mit Padre Martini in Bologna verband ihn eine enge Freundschaft, die in einem umfangreichen Briefwechsel über musikwissenschaftliche Fragen ihren Ausdruck fand.

Die Arbeit bringt zunächst eine Biographie des Komponisten und beschäftigt sich mit seiner Tätigkeit als Sammler. Sie untersucht die theoretischen Abhandlungen und den Stil der Kompositionen. Außerdem wird eine Einordnung Chitis in den römischen Komponistenkreis versucht. Ein umfangreiches Werkverzeichnis (CHWV) mit systematischem Register schließt sich an.

Die Dissertation erschien 1968 als Band XLVII der Kölner Beiträge zur Musikforschung im Druck.

Klaus-Jürgen Sachs: Der Contrapunctus im 14. und 15. Jahrhundert. Untersuchungen zum Terminus, zur Lehre und zu den Quellen. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1966.

Die Arbeit ist terminologisch (im Sinne begriffsgeschichtlicher Forschung) orientiert und geht von den Fragestellungen aus, was das Begriffswort „*contrapunctus*“ (das allen Indizien zufolge in der musikalischen Fachsprache seinen Ursprung hat) vom Wort her heißt, welche Sache es bezeichnet, welche Auffassung von der Sache sich in der Wahl dieser Benennung bekundet und wie geschichtliche Wandlungen jeweils auf die Verbindung von Wort und Sache eingewirkt haben.

Die Untersuchungen beschränken sich auf die Frühgeschichte des Terminus (14. und 15. Jahrhundert), umfassen aber auch seine Vorgeschichte, indem das einleitende Kapitel den Voraussetzungen für die Wortprägung nachgeht und charakteristische Belege für die *Simplicia* „*punctus*“ und „*contra*“, sofern diese zur Beschreibung spezifisch musikalischer Sachverhalte dienen, aus Traktaten der Musiklehre bis zum 14. Jahrhundert interpretiert.

Darauf aufbauend wird im folgenden Kapitel versucht, anhand zahlreicher Quellenbelege des 14./15. Jahrhunderts Bedeutungsgehalte und Bedeutsamkeit des Begriffswortes „*contrapunctus*“ zu erschließen, mit dem Ergebnis, daß dieses Wort seine Verbreitung und wohl auch sein Entstehen jenem Stadium der Lehre des mehrstimmigen Satzes in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts verdankt, das vor allem folgende Kennzeichen trägt: Gegenstand der Lehre ist (zunächst) ein zweistimmiger „Note-gegen-Note“-Satz, der aus perfekten und imperfekten Konsonanzen besteht und durch ein vom Qualitätsunterschied dieser beiden Konsonanzen-Ränge bestimmtes System von Regeln erfaßt wird. Das Bezeichnungsfragment „*contrapunctus*“, dem der Ausdruck „*punctum contra punctum*“ [*ponere, facere* o. ä.] zugrunde liegt — womit wohl ursprünglich das Merkmal der äqualen Dauer von je einer (Gegenstimmen-)Note im Verhältnis zu je einer (Cantus-)Note gemeint ist —, erfährt in den Quellen unterschiedliche Deutungen, die aber zumeist wesentliche Züge der Sache bezeugen. In diesen unterschiedlichen Verständnissen erweist das Begriffswort „*contrapunctus*“ seine Fähigkeit, die verschiedenen von der Lehre wahrgenommenen Aspekte des Satzverfahrens anzusprechen: die mensurale Zuordnung und die intervallische Zumessung „Note gegen Note“, das Vorherrschen der Gegenbewegung und des Qualitätswechsels der Klänge, ansatzweise auch die melodische „Linearität“ und Eigenständigkeit der hinzugefügten — später: jeder neugeschaffenen — Stimme. Das Wort vermag offenbar, das Prinzipielle der Setzung (für den Eingeweihten) angemessen zum „Begriff“ zu erheben, und ist gerade aufgrund seiner unterschiedlichen Deutbarkeit dem mehrschichtigen Wesen der bezeichneten Sache adäquat. Darauf beruht die Überlegenheit gegenüber der älteren und noch neben „*contra-*

punctus“ weiterlebenden, aber mehr und mehr ihre Geltung einbüßenden Bezeichnung „*discantus*“, die gleichfalls anhand der Quellen verfolgt und in ihrem Verhältnis zu „*contrapunctus*“ dargestellt wird.

Der Grundriß einer Systematik der *Contrapunctus*-Lehre im 14./15. Jahrhundert orientiert anschließend sowohl über die wichtigsten Bestandteile der zweistimmigen Kernlehre als auch über die Sonderbestimmungen für den drei- und vierstimmigen Satz sowie für den *Contrapunctus diminutus*; eine detaillierte Interpretation der Lehre von der Dissonanzanwendung bei Johannes Tinctoris gewährt Einblick in das durch diesen Autor eröffnete neue Stadium des *Contrapunctus*, von dem aus rückblickend die Eigenart der frühen *Contrapunctus*-Lehre deutlich zu erkennen ist.

Im letzten Kapitel werden mit Hilfe der gewonnenen Aspekte einige Traktatgruppen untersucht, die aufgrund von umstrittenen Zuweisungen an autoritative Verfasser wie Johannes de Garlandia, Philippe de Vitry und Johannes de Muris das besondere Interesse der Forschung beanspruchen.

In den Anhängen, in denen auch einzelne Texte erstmalig ediert werden, sind in Quellen- und Incipitverzeichnissen mehr als 80 (nach Mikrofilmkopien für die Untersuchungen ausgewertete) Handschriften des 14./15. Jahrhunderts nachgewiesen als Grundstock einer systematischen Quellenerfassung der einschlägigen Texte aus der behandelten Epoche.

Die Arbeit ist für die Veröffentlichung in der Schriftenreihe Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft (BzAfMw) vorgesehen.

BESPRECHUNGEN

Musica Disciplina. A Yearbook of the History of Music. Hrsg. von A. Carapetyan und G. Reaney. Vol. XIX, 1965. 192 S.

Kaum ein Gebiet der mittelalterlichen Musikgeschichte hat in den letzten Jahrzehnten soviel Kontroversen hervorgerufen wie die englische Musik des 13.—15. Jahrhunderts. Angesichts der vielen kaum noch überschaubaren Standpunkte könnte man sich fragen, ob es nicht an der Zeit sei, die Diskussion eine Weile ruhen zu lassen, um Abstand zu gewinnen und von anderen, noch wenig bearbeiteten Gebieten aus die Frage nach der englischen Musik neu zu stellen. Diese Meinung wird offenbar nicht von Ernest H. Sanders geteilt, der mit seinem Beitrag *Cantilena and Discant in 14th-Century England* die langjährige Diskussion unmittelbar fortsetzt. Trotz der beinahe auf jeder Seite anzutreffenden Einwände gegenüber den Arbeiten von E. Apfel dürfte das grundsätzliche Verdienst Apfels, nämlich viele bisher wenig beachtete Quellen erschlossen und somit eine entscheidende Voraussetzung für Sanders' Untersuchungen geliefert zu haben, unbestritten sein. Sanders bezeichnet die freien, dem Conductusprinzip verwandten, jedoch von diesem durch die melodische Führung der Oberstimme unterschiedenen Sätze als *Cantilena*. Der Terminus *Discant* soll ausschließlich auf Cantus-firmus-Bearbeitungen beschränkt bleiben, da die Traktate nur in diesem Zusammenhang von „*discantus*“ sprechen. So förderlich diese Unterscheidung auch sein mag, von der Tradition der Diskantraktate ist sie nicht eindeutig ableitbar, denn diese exemplifizieren vielfach nur an einem liturgischen cantus firmus ein Verfahren, das in abgewandelter Form auch auf nichtliturgische Gesänge anwendbar ist und dort ebenfalls „*discantus*“ genannt werden kann. Richtig ist, daß man bisher zu wenig auf den Unterschied zwischen „Cantilensatz“ und „Cantus-firmus-Satz“ in der englischen Musik hingewiesen hat. Es ist der „Cantilensatz“ etwa in Art des hier erneut übertragenen „*Beata viscera*“ aus den Worcester-Fragmenten, der als direkter Vorläufer des späteren Fauxbourdon in Frage kommt. Liegt die Hauptmelodie beim Cantilensatz in der Oberstimme, so ist beim Cantus-firmus-

Satz die Mittelstimme überwiegend der Träger der liturgischen Melodie. Je nach dem Umfang kann diese aber auch zwischen verschiedenen Stimmen wandern, wie schon in dem bekannten *Te Deum*-Fragment in Cambridge, Gonville & Caius Ms. 334/727. Hingegen bei dem *Magnificat* in Cambridge, Univ. Lib., Kk. 1. 6., von einem wandrigen c. f. zu sprechen, will mir nicht einleuchten, da hier zweifellos die Mittelstimme die Tuba trägt, die lediglich im Unterschied zum einstimmigen Psalmtone an den Zäsurstellen auf der Rezitationshöhe liegenbleibt. Für den c. f. als durchgehende tiefe Stimme findet Sanders nur sehr wenige Belege — ein weiterer Beweis, daß der von Bukofzer erfundene „englische Diskant“, als dessen charakteristisches Merkmal seinerzeit der c. f. in der Unterstimme angenommen wurde, nicht den Tatsachen entspricht.

New Sources of Ars Nova Music stellt Gilbert Reaney vor. Es handelt sich größtenteils um Fragmente aus dem 14. Jahrhundert, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst, in Form von Einzelblättern in außermusikalischen Handschriften (oft als Teil des Einbandes) aufbewahrt werden. Unter den neuen Funden, die in Bibliotheken von Brüssel, Arras, Paris, Leiden, Utrecht und Nürnberg aufgetaucht sind, ist eine Sammlung von Einzelblättern in der Universitätsbibliothek Utrecht (6 E 37) hervorzuheben, die nicht weniger als 35 Kompositionen des 14. Jahrhunderts enthält. Das gesamte in dem vorliegenden Beitrag mitgeteilte Material vervollständigt unser Bild von der weiten Verbreitung (Niederlande, Deutschland) der französischen *Ars nova*, wobei das Werk von Philippe de Vitry eine beachtliche Vorrangstellung einnimmt.

Die Überschrift des Beitrages von Ursula Günther *Eine Ballade auf Mathieu de Foix* ist insofern irreführend, als nicht die Ballade, d. h. die Musik, Gegenstand der Untersuchung ist. Hier wird vielmehr der Text einer Komposition aus dem Codex Chantilly für die umstrittene Datierungsfrage dieser Handschrift ausgewertet. Der Text bezieht sich demnach nicht, wie bisher angenommen, auf Gaston Phebus, sondern auf dessen Nachfolger Mathieu de Foix (1391—1398), da nur dieser im Besitz der erwähnten Länder „*Castelbon et Novalles*“

war. Da Mathieu die Herrschaft erst 1393 wirklich antreten konnte und ab 1395 in einen Krieg gegen Aragon verwickelt war, muß das von der Friedensliebe des Herrschers sprechende Stück in der Zeit zwischen Regierungsantritt (1393) und Kriegsbeginn (1395) entstanden sein. Demnach kann auch die Handschrift Chantilly (die Vorlage der heutigen Kopie) keinesfalls vor 1393 fertiggestellt worden sein. Bei aller Achtung vor dieser scharfsinnigen Argumentation bleibt der grundsätzliche Zweifel an der Methode: Inwieweit läßt sich ein dichterischer Text im Sinne einer exakten historischen Aussage verstehen? Zu den beliebtesten Verherrlichungstopoi gehört bekanntlich die Betonung der Friedensliebe des besungenen Helden. Dies besagt also nichts über den realen Friedens- oder Kriegszustand. Die Beantwortung der Datierungsfrage von Chantilly, wie sie hier anhand eines Baladentextes versucht wird, dürfte somit von einer vorausgehenden Klärung des Verhältnisses von Dichtung und historischer Realität abhängig sein.

Da die Beiträge von F. Joseph Smith (*Ars-Nova — A Re-definition?*), Keith E. Mixer (*Johannes Brassart: A Biographical and Bibliographical Study*) und H. Colin Slim (*Francesco da Milano, A Bio-Bibliographical Study*) Fortsetzungen aus dem vorhergehenden Jahrgang darstellen, muß eine eingehende Würdigung hier unterbleiben. Zu den S. 123 zitierten in Francesco da Milanos Lebenszeit erschienenen drei Veröffentlichungen (Nr. 1536/10, 11, 11a) ist noch ein vierter heute verlorener Druck zu ergänzen, der in einem Münchner Katalog des 16. Jahrhunderts aufgetaucht ist (CIm 271, S. 300. *Di Francesco Milanese intavolatura de Viola, overo lauto, il primo et secondo libro della Fortuna. Napoli. Joannes Sultzbachius. 1536*).

In die Reihe der bibliographischen Studien gehört auch der abschließende Beitrag von John Caldwell *Keyboard plain-song settings in England, 1500—1660*. Hier wird erstmalig eine Zusammenstellung aller c.f.-Bearbeitungen aus der großen Zeit der englischen Orgel- und Virginalmusik gegeben. Das Jahr 1559, in dem die *Act of Uniformity* wirksam wurde, als kategorische Scheide zwischen liturgischen und nichtliturgischen c.f.-Bearbeitungen anzusetzen, kommt zwar der systematischen Gliederung entgegen, ist aber in der Praxis in vieler Hinsicht proble-

matisch. Den zahlreichen Belegen für die traditionellen englischen c.f.-Bearbeitungen (*Felix namque, In nomine*) fügt der Verfasser eine interessante Hypothese für die Langlebigkeit und Verbreitung eines bekannten c.f. hinzu: Die im 15. Jahrhundert auf dem Kontinent verbreitete Melodie des *Portugaler* (Dufay, Buxheimer Orgelbuch, *Basse danse*) findet sich wahrscheinlich auch in einer Messe von Nicholas Ludford und in einer englischen Orgelbearbeitung aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Theodor Göllner, z. Z. Santa Barbara, Calif.

Proceedings of the Royal Musical Association. 92. Session, 1965/66 London: Royal Musical Association 1966. 147 S.

Auch dieser, in Ausstattung, Anordnung und Umfang seinem Vorgänger entsprechende Band widmet in den neun etwa gleichlangen Aufsätzen, darunter drei säkularen, der Kunst aller großen Musiknationen, außer Rußland, wertvolle Beiträge. Viele unter ihnen können, wie Nr. 8, als Lecture-Recital verstanden werden, d. h. die praktisch-musikalischen Erläuterungen, die der Anhang gewissenhaft aufführt, sind ein wesentlicher Bestandteil der Vorträge, bestimmen sozusagen ihre Richtung und Haltung. Alle bekräftigen wieder das Bestreben, in Dokumentation und Wertung Neues, knapp und anschaulich gefaßt, zu bringen.

Den Anfang macht Frankreich. P. Gowers legt in *Satie's Rose Croix Music (1891—1895)* wahrscheinlich einen Anhang zu seiner Cambridger Dissertation *Eric Satie: His Studies, Notebooks and Critics* (1966) vor. Die insgesamt 70, z. T. recht kurzen Notenbeispiele (darunter ein längeres Gesangsstück), dem in der Pariser Bibliothèque Nationale und in der Washingtoner Dumbarton Oaks Research Library liegenden Nachlaß entnommen, stammen aus der esoterisch-mystischen von 1886 bis 1903 reichenden Periode, die zuerst unter Péladans rosenkreuzerischem Einfluß stand. Die Hauptrolle spielen harmonische und Skalenexperimente sowie motivische und variative Faktoren.

H. Macdonald hat für *Berlioz's Self-borrowings* vor allem den Nachlaß in der Pariser Bibliothèque Nationale erforscht. Vieles geht auf die Zeit vor 1819 zurück, manche Übernahmen — sie gehen später beträchtlich zurück — hatten einen langen Weg und seltsame Schicksale. Die Eigen-

zitate, nach der Meinung des Verfassers auch durch Zeit- und Geldnot veranlaßt, werfen auf die Stellung des Meisters zur Programmmusik ein bezeichnendes Licht.

P. Branscombe prüft (*Die Zauberflöte; Some Textual and Interpretative Problems*) zunächst nach einer Diskussion über Schikaneders Anteil am Libretto dessen kurzes Billett vom 5. IX. 1790 (?), das er für eine Fälschung Perinets hält. Die tabellarisch belegten Unterschiede zwischen den Texten in Mozarts Originalpartitur und der gedruckten Erstausgabe des Librettos betreffen neben dem Gros kleinerer Abweichungen solche, die in der Partitur, aber nicht im Libretto stehen und umgekehrt, dann einige Beispiele für Mozarts Neueinteilungen, endlich Anordnungen über szenische Details. — P. F. Williams setzt (*The Eighteenth-Century Organ: a Parting of the Ways*) die Bau- und Spielmöglichkeiten der verschiedenen Orgeltypen des damaligen Europa und ihre gegenseitigen Beeinflussungen auseinander und glaubt, daß wir nur zu gesicherten Resultaten kommen können, „if we think in terms of geographical areas and if we notice the several trends towards decadence from one period to the next“.

Zur Streitfrage *Busoni: Visionary or Pasticheur?* versucht J. C. G. Waterhouse neue Aspekte zu bringen. Er setzt den Beginn selbständigen Schaffens dieses als „simple kleptomaniac“ anfängenden Meisters in die erste Dekade des neuen Jahrhunderts; nach längerem Schweigen bzw. Experimentieren werden dann der Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Werke wie die *Elegien* und die *Berceuse élégiaque*, alle um 1907, richtungweisend. Wichtig wird auch das steigende Interesse für kontrapunktische Probleme. Der Verfasser glaubt sich zu dem Schluß berechtigt: „*Busoni's wholly personal, un derivative works are extremely few. Busoni the visionary never managed to oust Busoni the pasticheur*“. Die Krönung des Werks sieht Waterhouse im *Doktor Faust*, „in which the more original side of Busoni's musical make-up can be seen at its most powerful and impressive, if not quite at its purest“.

Die drei letzten Arbeiten gelten England. In dem Beitrag zu *I. C. Bach's Operas* widmet E. Warburton vor allem den Problemen der Arien- und Chorgestaltung, des Rezitativs und der Instrumentation eine

gründliche Untersuchung. — Zu der Erforschung der *Keyboard Music of Giles Farnaby* bringt R. Marlow einiges anscheinend Neues (vgl. MGG, Art. Farnaby, Bd. III, 1834). Hiernach war Farnaby Tischler und Instrumentenbauer, so für seinen vermutlichen Lehrer Bull. Den in MGG beschriebenen „vier Hauptgruppen“ seines die Variation bevorzugenden Virginalschaffens fügt der Verfasser noch diejenige der „descriptive music“ hinzu. Farnaby gilt ihm als „instinctive composer“, als einfacher, ideenreicher Musikant. — Von den wichtigen Fragen der *Performance of Plainsong in the Later Middle Ages and the Sixteenth Century* greift Th. More, nach Diskussion der großen Verschiedenheiten in Besetzung und Ausführung, vorwiegend diejenigen des Alternatimmsuzierens, des Tempos und des Rhythmus (auch des Sprachrhythmus) sowie der Notation heraus. Im 15. und 16. Jahrhundert war ungeachtet mancher Neuerungen „the old tradition . . . present and different styles, old and new, could still co-exist side by side“. Dazu noch vier Faksimiles aus entlegenen englischen Quellen.

Reinhold Sietz, Köln

Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte III. Herausgegeben von Friedrich Lippmann. Köln—Graz: Böhlau Verlag 1966. 132 S. (Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikabteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom. 3.)

Wie seine beiden Vorgänger legt auch der dritte Leiter der römischen Musikabteilung einen Band der *Analecta musicologica* vor, als Zeugnis ebenso der internen Arbeit wie der mannigfachen Ausstrahlung der Institution und ihrer Beziehungen zu auswärtigen Wissenschaftlern. Zwei charakteristische Vertreter der jüngeren italienischen Forschergeneration kommen zu Wort. Oscar Mischiati macht mit einer dokumentarischen Studie von gewohnter Gründlichkeit auf die über 100 ausländischen Schüler des bologneser Musiktheoretikers Annibale Meloni im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts aufmerksam. Da unter ihnen allerdings bekannte Namen fehlen, lassen sich konkrete bologneser Schuleinflüsse auf nördliche Musiker nicht ableiten. — Den Aufschwung der italienischen Pergolesi-Forschung kennzeichnet eine Arbeit Francesco Degradas. Während für die weltlichen und instrumentalen Werke Pergolesis wertvolle Ansätze

zur Chronologie und Echtheitsfrage bereits vorliegen und weiter geführt werden, bedeutet Degradas entsprechende Untersuchung der Messen einen wichtigen Anfang für die geistliche Musik. Von den Pergolesi zugeschriebenen neun Messen, deren Mehrzahl auch in Caffarellis Gesamtausgabe erscheint, läßt Degrada ihm mit Sicherheit nur die Kurzmessen in D und F, die allerdings in mehreren authentischen Fassungen überliefert sind. Dazu nimmt er mit überzeugender stilistischer Begründung die 1805 veröffentlichte Messe (ebenfalls nur Kyrie und Gloria) in F für Pergolesi in Anspruch.

Die drei deutschen Beiträge betreffen die italienische Operngeschichte des 17.—19. Jahrhunderts. Hans Joachim Marx identifiziert eine Opernpartitur aus dem Chrysandernachlaß der Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek (die umständlichen Formulierungen S. 43, „Nicht ohne Grund ist anzunehmen . . .“, sind in Anbetracht des genannten Exlibris überflüssig) als die von Flavio Carlo Lanciani komponierte Oper *Amore e Gratitudine*, die 1690 in Rom unter Corellis Leitung aufgeführt wurde. Die Entschlüsselung der Widmungsunterschrift des Librettos und damit Identifizierung des Textdichters als Kardinal Pietro Ottoboni findet sich schon bei Paul Kast in MGG 10, Sp. 488. Leider berührt Marx das eigentlich Interessierende, nämlich Text und Musik, mit keinem Wort. — Von der Fragestellung seiner Dissertation her untersucht Klaus Hortschansky das Pasticcio *Arsace*, das 1744 unter Gluck in Mailand aufgeführt wurde. Die sorgfältigen Beobachtungen führen zu dem Ergebnis, daß die hierbei Gluck selber zugeschriebenen Arien ihm wahrscheinlich durchweg nicht gehören, sondern zur Hälfte G. B. Lampugnani, dem Komponisten der Ausgangsfassung von 1741, zuzuweisen sind. Eine Ergänzung durch musikalische Argumente, für die der Verfasser sicherlich die besten Voraussetzungen mitbrächte, hätte dieses operngeschichtliche Bild im Hinblick auf Gluck noch bereichert. So bleibt der einzige primär musikalische Beitrag des Bandes die Studie des Herausgebers Friedrich Lippmann über die Melodien Donizettis, mit fast ausschließlicher Beschränkung auf die Seria-Opern. Die besondere Berücksichtigung des Verhältnisses zu Rossini und Bellini, auch zu Verdi, stellt den Beitrag in den erwünschten weiteren Rahmen. Seine Ergebnisse faßt Lippmann im

Vergleich Donizettis mit Bellini zusammen (S. 108—111), wobei Bellini als die künstlerisch wohl reinere Kraft erscheint. Wahrscheinlich hat die Blickrichtung auf die „Melodien“ den Verfasser davon abgehalten, andererseits Donizettis härtere und dramatischere Akzente und vor allem seine bedeutendere Ensemblegestaltung ausdrücklich zu betonen. Die Betrachtung der rhythmischen Schemata (S. 88—91) hätte gewonnen, wenn sie von den italienischen Versarten ausgegangen wäre. Beim *Mosè-Duett* (S. 88) handelt es sich nicht um anapästischen, sondern allenfalls daktylischen Rhythmus. Den 6/8-Romanztyp, den Lippmann bei Rossini „kaum ausgeprägt“ findet (S. 90), hat wohl in Cenerentolas „*Una volta c'era un re*“ seine profilierteste Verwirklichung gefunden, die übrigens an das zitierte Beispiel von Simon Mayr durchaus erinnert. Von „Gesamtkunstwerk“ sollte man auch beim „gereiften Verdi“ besser nicht sprechen (S. 104).

John Henry van der Meer beschreibt zwei als flämisch bezeichnete Cembali in Neapel und Rom, wobei sich das erste als wahrscheinliche Fälschung erweist, während das zweite Instrument, von Joannes Ruckers (1637), wohl ursprünglich ein sogenanntes Transpositionscembalo war. Den Abschluß bildet die Fortsetzung der überaus nützlichen Bibliographie der bekanntlich zahlreichen Aufsätze zur Musik in außermusikalischen italienischen Zeitschriften von Hans Ludwig Hirsch. Die unter Nr. 37 aufgeführte Studie Ghisis ist auch in deutscher Übersetzung im AfMf VII, 1942, erschienen. Der Verfasser der Aufsätze Nr. 56 und 57 heißt Novati (ebenso ist S. 131 im Autorenregister zu verbessern). Einige weitere Druckfehlerberichtigungen: S. 45, Anm. 10. „*Giorno di Settembre*“; S. 51, zwei Zeilen vor dem Petitdruck, „*Venedig*“; S. 62, Anm. 56, 2. Absatz, „*neuer Text*“.

Wolfgang Osthoff, Würzburg

Répertoire de Manuscrits Médiévaux contenant des notations musicales. Sous la direction de Solange Corbin. II. Bibliothèque Mazarine, Paris, par Madeleine Bernard. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1966. 191 S., 16 Taf.

Raffaale Arnese: I Codici notati della Biblioteca Nazionale di Napoli. Firenze:

L. Olschki 1967. 257 S., 32 Taf., 1 Karte. (Biblioteca di Bibliografia Italiana. XLVII.)

Über das Répertoire de Manuscrits Médiévaux wurde bereits anlässlich des ersten Bandes, der die Handschriften mit musikalischen Notationen der Bibliothek Ste. Geneviève enthielt, berichtet (Mf 21, 1968, 103—104). Nunmehr, ein Jahr später, ist also der zweite Band erschienen, der der Bibliothek Mazarine gewidmet ist, d. h. ihre Neumen- und Choralnoten-Handschriften beschreibt. Es sind im übrigen auch diesmal nur wenige Antiphonarien oder Gradualien, sondern fast nur Manuskripte wie Missalien und Breviere mit beiläufigen Neumen oder Choralnoten, nicht immer sehr interessante Objekte, wenn man nicht von einem ortsgeschichtlichen Standpunkte aus urteilt. Im wesentlichen handelt es sich um Pariser Werke; allerdings ist ihre Herkunft vielfältiger als bei der Bibliothek Ste. Geneviève, die auf Augustinerklöster, vor allem Ste. Geneviève selber, zurückgeht.

Der Katalog der Biblioteca Nazionale di Napoli meint mit den Codici notati ungefähr dieselbe Handschriftengruppe: Choralhandschriften einschließlich der liturgischen Verwandtschaft, aber diesmal bis zum 18. Jahrhundert. Auch ist hier die Zahl der Gradualien und Antiphonarien höher, und selbstredend handelt es sich jetzt vor allem um süditalienische Bücher und beneventanische Neumen. Aber auch hier befinden sich interessantere Objekte in anderen Bibliotheken (wie Benevent).

Die Anordnung der Kataloge und die Beschreibung der Hss. ist natürlich im wesentlichen die gleiche, obwohl die äußere Erscheinung sehr verschieden ist. Das Répertoire ist in der sprachlichen Fassung knapper, dafür aber übersichtlicher, indem für jeden Teil der Beschreibung eine neue Zeile gewährt wird, außerdem ist es einseitig bedruckt: warum? Wird erwartet, daß man das schön gebundene Werk auflöst, die Blätter zerschneidet, um aus den Blättern des gesamten Répertoires später einen Gesamt-Zettelkatalog zu bilden? Das Répertoire ordnet nach der Art der Notenschrift, im Groben. Es erwähnt den Beschreibstoff, seine Maße, die Anordnung der Schrift (nach einem beigegebenen System der *Réglures*, der Lineatur der Seiten), Datum, Handschriftentitel, Ursprung, Notation, Schreiber, Vorbesitzer sowie die genauen Einzelheiten des Inhaltes, soweit dieser

nicht geringwertig, insbesondere typisch ist, dazu etwaige Besonderheiten und abschließend die Bibliographie der beschreibenden oder zitierenden Bücher. Hinzu tritt eine Reihe von Registern: Die Signaturen der Hss., und da diese weitgehend systematisch aufgestellt sind, so ergibt sich sofort auch eine hinreichende Übersicht über die Arten der Hss. Ein weiteres Register differenziert die Neumenarten genauer (so daß sich die grobe Ordnung oder das Signaturregister hätte sparen lassen). Es folgen die Namen der Kirchen und Klöster, für die die Hss. geschrieben worden waren, eine Übersicht über die Buchstaben bei den Passionen, eine über die Lineaturen, die den Schriftspiegel erfassen, eine Neumentabelle und die erwähnten 16 Facsimiletafeln. Die Vollständigkeit dürfte vorliegen: der Katalog erfaßt sogar Livres d'heures, die den I-Punkt als Neumen ausführen (!), sowie Federproben in Neumenformen und schließlich ein Lied des Trouvères Thibaut de Champagne. Es fehlt aber ein Register der Namen, so daß dieses eben erwähnte nicht-liturgische Lied nur durch einen Zufall dem Leser sichtbar werden kann. (Es gehört also nicht in den Interessenkreis des Répertoire!)

Auch der Katalog der italienischen Bibliothek erfreut sich einer schönen Ausstattung. Es werden 85 Hss. durch 32 Tafeln erläutert. Im großen ganzen entspricht die Katalogisierung dem französischen Beispiel, doch werden die Hss. in der Reihenfolge der Signaturen vorgeführt. Auch hier werden der Beschreibstoff und alle die anderen Einzelheiten erwähnt, die für die Benutzung und Beurteilung einer Hs. wichtig sind, nur daß statt der Lineatur die Lagenanordnung erwähnt wird. Freilich werden die einzelnen Angaben nicht zeilenweise gebracht, so daß es etwas mühsam ist, die Beschreibung zu lesen. Der Inhalt selber wird aber bis in alle Einzelheiten aufgezählt. Das scheint dem Rezensenten in sehr vielen Fällen zu weit zu gehen. Es möge die Hs. VI E 20 herausgegriffen werden: Die fortlaufende Aufzählung der Antiphonen benötigt die Seiten 89—100, die der Responsorien die Seiten 100—106. Hier wäre es besser gewesen, nur die besonderen Einzelheiten aufzuführen. Auf der anderen Seite geht der Beschreibung der Hss. ein einführender Text (S. 5—67) voraus, der nun wiederum die wichtigeren Handschriften der Reihe

nach erörtert, so z. B. den Cod. VIII B 51. Hier wird über den Besitzervermerk „Ego Antonius vagans clericus“ auf S. 45–49 und letztlin über den Entstehungsort der Handschrift abgehandelt, ohne daß die Beschreibung im eigentlichen Katalog einen Hinweis auf diesen Ort enthält oder wenigstens auf diese Textstelle der Einführung verweist. Hinsichtlich der Register ist der neapolitanische Katalog bescheidener in der Ausführung, obwohl kein wichtiges fehlt: die Neumenarten, aber auch die Arten der Literarschrift, die Jahrhunderte der Niederschrift und die Titel werden nachgewiesen. Im Gegenteil, es ist auch ein Register der Personen und Ortsnamen vorhanden. Auch in diesem Katalog dürfte Vollständigkeit erreicht sein, d. h. wahrscheinlich aber nur im Rahmen der theologischen Hss. (und das gilt vielleicht auch für das Répertoire?). So fehlt die Hs. IV G 68 mit St. Galler Neumen des 9. Jahrhunderts (über die der Rezensent in der Stäblein-Festschrift berichtet), also doch eine sehr wichtige Handschrift, deren Kenntnis der Rezensent aber nur der Mitteilung eines Boethius-Forschers verdankt, also letztlin einem Zufall; es ist keine theologische oder gar liturgische Hs.

Beide Kataloge sind also in gleicher Weise zu begrüßen, und es kann dieser Bericht nur mit dem Wunsche geschlossen werden, daß endlich auch in Deutschland die Choralhandschriften katalogisiert werden, vielleicht unter einer zentralen Leitung, und mit dem rechten Maß an Ausstattung und Genauigkeit.

Ewald Jammers, Heidelberg

Konrad Sasse: Katalog zu den Sammlungen des Händelhauses in Halle. 5. Teil. Musikinstrumentensammlung. Besaitete Tasteninstrumente. Halle: Verlag des Händelhauses 1966. 292 S., 115 Abb.

Victor Luithlen: Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente. I. Teil. Saitenklaviere. Wien: Verlag des Kunsthistorischen Museums 1966, 95 S., 32 Taf.

Das Jahr 1966 brachte das Erscheinen von zwei wertvollen Museums-Katalogen — diesmal speziell über Klaviere. Die Sammlung im Händelhaus hat vor dem zweiten Weltkrieg durch den Ankauf von 30 Klavieren aus den reichen Beständen der Sammlung J. C. Neupert, Nürnberg, wert- und mengenmäßig sehr gewonnen (vgl. *Führer*

durch das musikhistorische Instrumentenmuseum J. C. Neupert, Nürnberg 1938) und ist jetzt eine der größten Klavierkollektionen (115 Stück). Der 1956 zum Leiter des Händelhauses bestellte Verfasser verstand es in geschickter, obwohl sehr knapper Form, seinen „besaiteten Tasteninstrumenten“ eine übersichtliche Beschreibung zu geben. Jedem der Instrumente ist eine eigene Seite gewidmet, zu der jeweils eine Abbildung gehört. Besonders anzuerkennen ist es, daß der Verfasser die in den letzten Dezennien im deutschen Sprachgebiet gewonnenen Erkenntnisse auf dem Gebiete der Klavierkunde bei seinen Angaben verwertet hat. Bei jedem der Tasteninstrumente wird das „Stichmaß“ angegeben, dieses für jeden Klaviermacher charakteristische Tasten- bzw. Klaviaturmaß (jeweils 21 Untertasten-Breiten). Auch auf die sogenannte „verbreiterte D-Taste“ wird stets hingewiesen als Merkmal der regionalen Orientierung und zeitlichen Zuordnung (italienisch, deutsch oder englisch). Sehr wichtig sind für den Fachmann die Angaben der klingenden Saitenlängen, jeweils an drei Stellen des Tonumfanges gemessen.

Das auf S. 13 notierte echte Ch. G. Hubert-Clavichord, 1784, besitzt das Tastenstichmaß von 46,5 cm. Dagegen hat das auf S. 21 als ein Hass-Instrument deklarierte Clavichord ein für diese Werkstatt zu kleines Stichmaß von 47,5 cm: in Hamburg legte man die Tastenspanne breiter an — etwa so wie in Italien (mindestens 49 cm), während es im übrigen Deutschland weniger betrug (46–48 cm). Das auf S. 33 als deutsch bezeichnete Querspinett hat ein solch großes Stichmaß: 50,5 cm — man wird es somit eher als italienisch ansprechen müssen. Das H. Ruckers-Virginal von 1610 auf S. 35 besitzt eine fremde Klaviatur mit einer Tastenbreite von 47 cm (statt der typischen 50). Bei dem schönen italienischen Cembalo auf S. 45 mit dem Umfang $D/F(?)$ — c^3 las man im früheren Neupert-Katalog (1938) als Tastenbeginn: C/E . Das deutsche Instrument auf S. 55 mit einem für einen Hammerflügel ungewöhnlichen, diatonischen Tastenbeginn ($F_1, G_1, A_1, B_1, H_1, C/E$ — c^3) wird wohl ehemals ein italienisches Cembalo gewesen sein (Stichmaß 49,5 cm). Der Späth & Schmahl-Tangentenflügel S. 61 hat einen Tonumfang von F_1-f^3 (nicht etwa f^4), wie der Abbildung zu entnehmen

ist. Bei dem Hammerklavier Samuel Kühlewein S. 153 lese man 47,2 als Stichmaß, nicht 42,7. Ein derart kleines Tastenmaß hat es normalerweise nie gegeben.

Der Bestand an „Saitenklavieren“ des 1966 abgefaßten Kataloges der Wiener Musikinstrumenten-Sammlung zählt 76 Nummern. 22 davon wurden 1938 von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien übernommen, und zehn Klaviere kaufte das Museum dem Musikforscher E. Fiala in den letzten Jahrzehnten ab. In prachtvollen Räumen übersichtlich verteilt reiht sich eine Kostbarkeit an die andere. Viele sind Erinnerungsstücke an große Komponisten, andere zeugen von der hohen Kunst des Wiener Instrumentenbaus. Dementsprechend präsentiert sich auch der schön ausgestattete Katalog, der eine Menge Hinweise auf Parallel-Stücke enthält sowie interessante Ergänzungen über historische Persönlichkeiten bringt.

Die Zuweisung von Kat. Nr. 6 an Ch. G. Hubert (Clavichord) ist wenig begründet, die Jahreszahl 1783 im Katalog nicht glaubig. Aus dem Äußeren des Instrumentes läßt sich kaum auf den Erbauer schließen, wenn dies nicht durch Eigentümlichkeiten der inneren Bauweise erhärtet werden kann (Mensur, Stichmaß). Bei Nr. 59 (Hammerklavier) ist die vorgeschlagene Nennung von Jacob Warth eher gerechtfertigt, wobei man sich auch hier fragt, an welcher Stelle des Klavieres die Jahreszahl „1791“ angebracht ist. Bei Nr. 11 (Cembalo von Dulcken) geht es nicht an, bei den lederbekielten Springerreihen von „*peau de buffle*“ zu sprechen, denn an den Instrumenten von Pascal Taskin ist diese Bezeichnung nur für eines der Register gewählt, das die Saiten besonders zart „streichelte“. An dem Flügel von 1819, Kat. Nr. 32, werden die charakteristisch geschwungenen Beine hervorgehoben, „*die scheinbar nur bei A. Stein vorkommen*“. Dazu wäre zu sagen, daß J. N. Tröndlin in Leipzig um 1830 dieselbe Art der Flügelbeine fertigte (Steins Schüler?). Die Beschreibung von Nr. 33 enthält eine willkommene Notiz des Verfassers, daß die Beine dieses C. Graf-Flügels in Säulenform auch an dem Beethoven-Flügel in Bonn vorhanden waren. Der dortige C. Graf-Flügel von 1823 zeigt auch nach der Restaurierung immer noch die unhistorischen Baluster- (bzw. Vasen-) Beine.

Friedrich Ernst, Berlin

Alexander Weinmann: Verlagsverzeichnis Pietro Mechetti Quondam Carlo. Wien: Universal Edition 1966. XII, 205 S. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages. Reihe 2, Folge 10.)

Alexander Weinmann ist mit einer Reihe von wichtigen Veröffentlichungen über das Wiener Musikverlagswesen des 18. und 19. Jahrhunderts hervorgetreten. Seine Arbeiten über das Musikalische Magazin Leopold Kozeluch, über Artaria, über das Kunst- und Industrie-Comptoir, über das Haus Traeg, über den K. K. Hoftheater-Verlag, über Huberty und Torricella, über F. A. Hoffmeister und Tranquillo Mollo sind grundlegend. Die hier vorliegende Arbeit setzt die Serie fort, die einmal das Material zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages zwischen 1770 und 1860 nahezu vollständig darbieten wird. Sie wird eingeleitet durch eine knappe, aber alle wichtigen Fakten enthaltende Abhandlung *Zur Familien- und Verlagsgeschichte*, in der auch kurz die Bedeutung des Hauses Mechetti, gemessen an den größeren Rivalen Haslinger und Diabelli, angedeutet wird. Der anschließende dokumentarische Teil besteht in seinem Hauptteil aus einer nahezu vollständigen Liste der Verlagsprodukte, nachgewiesen an den überlieferten Drucken in Wiener und anderen Bibliotheken, deren Signaturen angegeben sind. Soweit keine Exemplare mehr vorhanden sind, konnten die Lücken durch Anzeigen in der Wiener Zeitung geschlossen werden.

Dem Verzeichnis schließt sich ein anastatischer Nachdruck eines Firmenkataloges von 1846 mit seinen Supplementen von 1847, 1853 und 1854 an. Wenn dieser Katalog „in jedem Falle die Interpolation der im Hauptteil fehlenden Nummern“ gestattet, wie es in Weinmanns Einleitung heißt, dann fragt man sich, ob die Handhabung des Bandes nicht leichter wäre, hätte man diese Kataloge — auch wenn die Plattennummern fehlen — in das Gesamtverzeichnis eingearbeitet, statt sie in extenso abzudrucken.

Ein Register der Komponisten mit den Kurztiteln ihrer Werke schließt den Band ab, der zu jener Gruppe bibliographischer Arbeitsinstrumente gehört, die als Produkte unermüdlichen Sammlerfleißes dem Verfasser keinen schriftstellerischen Ruhm eintragen, die aber dafür um so länger als kaum veraltendes unentbehrliches Handwerkszeug der Forschung nützen. Man möchte sich wün-

schen, daß auch die Musikverleger anderer Städte ebenso systematische Forscher finden wie die Wiener in Alexander Weinmann.

Harald Heckmann, Kassel

Martha Bruckner-Bigenwald: Die Anfänge der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Hilversum: Frits A. M. Knuf (1965) (Photomechanischer Nachdruck). 102 S.

Die vorliegende Arbeit, bei der es sich um den Nachdruck einer Freiburger Dissertation aus dem Jahre 1938 (im Druck erschienen: Sibiu-Hermannstadt 1938) handelt, stellt einen „Beitrag zur Erforschung der musikalischen Fachpresse“ (S. 11) dar, in dem die ersten zehn Jahrgänge der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (1798/99–1807/08) eingehend untersucht werden. Es sind jene Jahre, in denen die *Allgemeine musikalische Zeitung* unter der Redaktion von Friedrich Rochlitz als erste universal angelegte Musikzeitschrift weitreichende Bedeutung erlangte und damit zum führenden Fachorgan ihrer Zeit wurde. Der Hauptwert der Studie besteht neben einer ausführlichen Charakterisierung von Plan und Aufgabe der Zeitschrift und ihrer Mitarbeiter sowie einer Aufschlüsselung ihres Inhalts nach Sachgebieten vor allem in der weitgehenden Identifizierung von Autoren anonymer Beiträge und von Signaturen der ersten zwanzig Jahrgänge (1798/99–1818) der Zeitschrift (S. 92). Hierzu verhalten der Autorin die im Jahre 1938 noch existierenden Verlagsbücher der Firma Breitkopf & Härtel, die dann durch Kriegseinwirkung vernichtet worden sind. Außerdem enthält die Publikation eine Reihe von Verzeichnissen, so ein „*Alphabetisches Verzeichnis der Mitarbeiter von 1798–1808*“ (S. 50–56), ein „*Verzeichnis der bis 1834 erschienenen deutschen Musikzeitschriften*“ (S. 90–92) — das nach den damals vorliegenden Verzeichnissen zusammengestellt wurde, jedoch in seinen Angaben erhebliche Lücken und Fehler aufweist —, ein „*Verzeichnis der Schriften E. T. A. Hoffmanns in der AMZ*“ (S. 94–96), ein „*Verzeichnis der Länder und Städte, aus denen von 1798 bis 1808 Nachrichten kamen*“ (S. 96–97) und ein „*Verzeichnis der Rezensionen von Kompositionen von Bach, Händel, Mozart und Beethoven, deren Verfasser ermittelt werden konnten; 1798–1818*“ (S. 97–98).

Die Verfasserin bezeichnet das Verzeichnis von Wilhelm Freystätter *Die musikalischen*

Zeitschriften, München 1884, „als erste Arbeit zur Geschichte des musikalischen Journalismus“ (S. 10) und übersieht hierbei, daß Freystätter mit seiner Publikation und den darin gegebenen Anmerkungen zu einzelnen Zeitschriften durchaus auf älteren Arbeiten fußt: vornehmlich auf der 1872 in Antwerpen erschienenen Veröffentlichung von E.-G.-J. Grégoir, *Recherches historiques concernant les Journaux de Musique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours* — deren Übersetzung ins Deutsche Freystätters Arbeit ursprünglich sein sollte (vgl. Vorwort S. [III]) —, wie auch auf den Werken von J. N. Forkel, *Allgemeine Litteratur der Musik* (S. 465–470) und C. F. Becker, *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Litteratur* (Sp. 507–513), die ja eben nicht nur Bibliographien darstellen, sondern Hinweise auf Bedeutung und Inhalt der Zeitschriften nach Art einer Bibliographie raisonée bringen. — Die *Neue Musikalische Zeitschrift, aufs Jahr 1791* — nicht „*Neue Musik. Zeitschrift für 1791*“, wie S. 12, Fußnote 3, angegeben! — ist nicht nur die erste Musikzeitschrift, sondern die erste periodische Publikation überhaupt, die in ihrem Titel den Begriff „Zeitschrift“ aufweist. Der Begriff begegnet dann nicht erst wieder 1834 bei Schumanns *Neuer Zeitschrift für Musik* (S. 12), sondern — wie hier angemerkt sei — schon im Jahre 1800 bei der von C. G. Thomas herausgegebenen *Musikalisch-kritischen Zeitschrift* (zuerst *Unpartheiische Kritik*) sowie 1832 bei der in Gotha erschienenen *Zeitschrift für den deutschen Kirchengesang*. — Der von Mattheson 1713 herausgegebene *Vernüfftlter* ist keine Nachahmung der englischen moralischen Wochenschriften (S. 15), sondern, wie der Untertitel lautet, „*Ein teutscher Auszug / Aus den Engländischen Moral-Schriften des Tatler und Spectator*“. — Matthesons *Critica Musica* (1722 bis 1725) läßt nicht, wie die Verfasserin annimmt, den Einfluß der moralischen Wochenschriften erkennen (S. 17), sondern steht deutlich in der Tradition der *Acta Eruditorum* und damit dem Typus der Gelehrtenzeitschrift nahe. — Der Begründer der *Acta Eruditorum* hieß Otto Mencke, nicht Mencken, wie irrtümlich S. 14 vermerkt, wie auch sonst bedauerlicherweise zahlreiche Druckfehler der Original-Ausgabe zwangsläufig in den Nachdruck übergegangen sind, so S. 92: „*Hirschner*“ anstatt „*Girschner*“, „*Frey*“ anstatt „*Freystätter*“; S. 98: „*Her-*

mann Albert“ anstatt „Hermann Abert“, „Gregori“ anstatt „Grégoir“, „Glenewinkel“ anstatt „Glenewinkel“ und andere mehr.

Trotz dieser Einwände ist die Arbeit auch heute noch als ein nützlicher Kommentar zu den frühen Jahrgängen der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* zu betrachten.

Imogen Fellingner, Köln

Klaus Lang: Die männliche Stimme vor und nach der Mutation. Ein Beitrag zur Erkennung und Unterscheidung der individuellen Merkmale beim Singen, Sprechen und Flüstern. Diss. phil. Berlin (Freie Universität) 1966, Dissertationsdruck. 2 Bde., 78, 62 S. und eine Schallplatte.

In dem Bemühen, Stimm- und Sprachfehler infolge körperlicher oder seelischer Veränderungen zu beheben, sind zwar beachtliche Fortschritte erzielt worden (vgl. die Auswahlbibliographie von H. Geißner in: Hessische Blätter f. Volksbildung, Frankfurt a. M. 1963, S. 33 ff. und die laufenden Ergänzungen in den Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Sprechkunde und Sprecherziehung, Saarbrücken 1966 ff.), doch blieb die Frage nach Personalkonstanten der Stimme bisher ausgeklammert. Da „die Mutation . . . das wichtigste Ereignis in der Entwicklung der männlichen Stimme“ ist, wird die Frage untersucht, „ob während der Reifezeit auch in der Stimme verwandte Merkmale erhalten bleiben und ob man die Stimme desselben Jungen vor und nach der Mutation wiedererkennen kann“ (8). Mit insgesamt 106 Schülern zweier Berliner Gymnasien machte Lang zum Zeitpunkt I Aufnahmen, um ein Jahr später davon 59 zu zweiten Aufnahmen (Zeitpunkt II) aufzufordern; die stimmliche Entwicklung war bereits soweit fortgeschritten und z. T. bereits abgeschlossen, so daß Vergleiche möglich und sinnvoll waren. Die Schüler sprechen, singen und flüstern zu beiden Terminen Gleiches (Satz, Lied oder Vokale), um einen Vergleich zu ermöglichen. Als Ausgangsbasis für die Ermittlung der Stimmumfangsänderung definiert Lang das Sprechfundament der jeweiligen Versuchsperson, das an der „untere(n) Grenze des Sprechumfangs“ liegt (41). Die schematisierte Basis ist im Hinblick auf die Auswertung des Tonumfangs beim Singen und Sprechen erforderlich, darf jedoch nicht als Konsequenz des in der Literatur als unzureichend

definiert mißverstandenen Begriffs der Indifferenzlage hingestellt werden: „Schilling/32 [Schilling und Karthaus, *Entwicklungsbeschleunigung und Stimmwechsel*, 1961] versteht unter ‚Indifferenzlage‘ die mittlere Sprechtonlage, Lullies/25 [Physiologie der Stimme und Sprache, 1953] wendet den Begriff auf die A-Stellung des Mundes an. Dieser Terminus wird von uns daher nicht mehr benutzt“ (39). Nun ist die Definition von Lullies nicht klar, doch ist die von Schilling eindeutig. Unter Indifferenzlage oder Sprechquinte, besser noch: Indifferenzbereich, wird der Stimmumfang verstanden, der im normalen Sprechen gebraucht wird und eine Variationsbreite von etwa einer Quinte hat (vgl. Chr. Winkler, *Deutsche Sprechkunde und Sprecherziehung*, Düsseldorf 1954, und H. Geißner, *Sprechen*, in: *Die Grundlagen der Schauspielkunst*, Theater heute, Bd. 22, Hannover 1965). In diesem Verständnis wäre die Untersuchung des Indifferenzbereichs vor und nach der Mutation sinnvoll gewesen; da sie ausgeklammert bleibt, ergeben sich aus dem Mißverständnis für die weiteren Untersuchungen keine Fehlerquellen.

Eindeutig und in jeder Hinsicht neuartig sind Langs Ergebnisse. Aufgrund der Analyse der Aufnahmen mit dem Sonographen ergibt sich eine durchschnittliche Senkung der oberen physiologischen Singgrenze um eine kleine Sext, der Stimmumfang ist durchschnittlich von 19 auf 26 Halbtonstufen, also um eine kleine Terz zurückgegangen. Testaufnahmen ergaben beim Pfeifen eine Senkung des Ausgangstons um eine große Sekund. „Das spricht mit Sicherheit dafür, daß sich die Mundhöhle in der Zeit des Stimmwechsels merklich vergrößert“ (44), eine im Hinblick auf das Flüstern wichtige Tatsache. Ein weiteres Ergebnis ist, daß die Zunahme an Größe und Gewicht während der Mutation der Senkung der unteren Stimmgrenze direkt proportional ist. — Für das Wiedererkennen der zueinandergehörigen Stimmaufnahmen standen dem Autor 87 Ober- und Unterprimaner, 9 Studenten (Musikwissenschaft) und 4 Musiklehrer zur Verfügung. Ihnen wurden die Aufnahmen von 7 ausgewählten Jungen in allen 49 möglichen Kombinationen als Paare vorgespielt. Bei Wiedererkennen der zueinandergehörigen Stimmen zeigte sich eine große Unsicherheit der Urteilenden, wenn auch die Aufnahmen des Singens besser identifiziert

wurden; dabei urteilten die Musiklehrer und Musikwissenschaftler nicht merklich sicherer als die zufällig vorhandenen und interessierten Primaner. Als Kriterien für die Identifizierung zueinandergehöriger Aufnahmen wurden genannt: aussprachliche Eigenheiten, Rhythmus und Tempo; die Klangfarbe gibt keinen Aufschluß über die Stimme vor und nach der Mutation.

Das Wiedererkennen der Stimmen ist zwar für die allgemeine Brauchbarkeit der Untersuchung unbedingt erforderlich, doch zeigt die Unsicherheit der Urteilenden die Unsicherheit dieses Verfahrens allein. Lang wertet daher seine Aufnahmen mit Hilfe des Sonographen und einem eigens entwickelten Transkriptionssystem aus. Die allgemeinen Formanten (Frequenzbereiche, die aus dem primären Stimmklang jeweils selektiert werden, um die einzelnen Laute zu differenzieren) liefern das Gerüst, um daraus die Individualformanten (Frequenzbereiche, „die für die individuelle Klangfarbe verantwortlich zu machen sind“ [65]) zu bestimmen. Die Theorie der Individualformanten aufgestellt und damit erstmals Kriterien zur Untersuchung von Stimmen gegeben zu haben, ist eines der besonderen Verdienste der Arbeit. Da beim Sprechen und Flüstern der fünf Vokale „jeder Frequenzbereich des primären Stimmklangs oder epiglottischen Flüsterwirbels selektiv verstärkt“ wird (65), lassen die Sonogrammpapiere im Vergleich (wiedergegeben in dem gesonderten Band mit Tabellen, Figuren und Sonogrammen) die allgemeinen wie die individuellen Größen erkennen. Es wird deutlich, daß „beim Flüstern und Sprechen prinzipiell die gleichen Artikulationsräume angeregt werden“, und das „Flüstern . . . in hohem Maße Träger individueller Geräuscharben ist“ (1). Die Individualformanten bleiben aufgrund der verwandten Proportionen im Artikulationssystem erhalten. Ausgewählte akustische Beispiele erläutern die detaillierte Wiedergabe der Experimente und erhärten die Ergebnisse.

Gerhard Schuhmacher, Kassel

Werner Dankert: Tonreich und Symbolzahl in Hochkulturen und in der Primitivwelt. Bonn: H. Bouvier u. Co. Verlag 1966. 357 S.

Der Autor trachtet, die vermutlich älteste Musik der Menschheit und ihre Gesetzmäßigkeiten in seinem Werk nachzuweisen.

In seiner Einleitung faßt er in 16 Seiten jene Erfahrungen zusammen, die er während des Vergleiches von ungefähr 210 Melodiebeispielen mit den Ergebnissen der Ethnologie und der Religionsgeschichte gewonnen hat. Seine Melodiebeispiele stammen zumeist von primitiven Völkern unserer Zeit, ein kleiner Teil aber aus alten schriftlichen Denkmälern. Die Mitteilungen sind textlos, da der Autor die sprachlichen Beziehungen aus prinzipiellen oder technischen Gründen außer acht gelassen hat. Das Endresultat seiner Forschungen ist, daß die aus den Zeiten vor den Hochkulturen stammende Urmusik nicht auf der Skalenordnung, sondern auf einer Zahlensymbolik basiert, welche in der matriarchalen Urgesellschaftsstruktur stets vorhanden war. Seiner Meinung nach schuf die Menschheit der Epochen vor den antiken und modernen Hochkulturen ihre Melodien dem jeweiligen Weltbild entsprechend aus der zahlenmäßigen Deutung von aus 2, 3, 4 usw. voneinander verschiedenen Tönen gebildeten Konfigurationen und antizipierte dadurch das spätere Skalenprinzip, das in jeder Hochkultur verwendet wurde.

Der Autor mißbilligt das Axiom des musikethnologischen Positivismus (Stumpf, Hornbostel usw.), laut welchem die konsonante Melodik der Terz lediglich durch die Obertöne gewisser Instrumente im primitiven Menschen erweckt worden wäre; der Gegenbeweis soll dadurch geführt werden, daß bei zahlreichen primitiven Völkern unserer Zeit, welche die Konsonanzmelodik verwenden, Instrumente solcher Art überhaupt nicht vorhanden sind. Dankert meint, daß auch jedes evolutionistische Vorurteil, welches von der entscheidenden musikalischen Verschiedenheit der beiden elementaren Kulturlinien, der matriarchalen und patriarchalen Lebensform absieht, falsch sei. Laut seiner Feststellung entwickelten sich der Sinn für den Zahlenwert des einfachen Tonvorrates und auch die Konsonanzmelodik, welche älter als die Pentatonik ist, schon in den matriarchalen Kulturen. Ohne solche Vorereignisse wären die patriarchalen Kulturen des Altertums kaum über die Schrittmessung und den ungewissen „Distanz“-Tonintervallschritt hinweggekommen. Laut Dankerts Untersuchung kommen die Tonleiterzahlen und die symbolischen Zahlen der kosmogonen Spekulation häufiger miteinander vor, als bisher vermutet. Zwar erfuhr die Deutung der „heiligen Zahlen“ eine

historische Umwandlung, zeigt sie doch eine gewisse Stetigkeit und gibt in kulturmorphologischer Hinsicht wichtige Erläuterungen über die Musik der primitiven Völker. Seinen Feststellungen zufolge gehören die Skalen selber zu den Symbolnetzen der Hochkulturen des Altertums, doch hatten sie sich in einer früheren, niedrigeren Kultur entwickelt. Jeder Kulturkreis muß auf Grund seines Weltbildes charakterisiert werden; ein solches Kriterium ergeben in Bezug auf Tonvorrat und Skalenbildung der Urzeiten die symbolischen Zahlen. Ihr Zusammenhang mit der Musik blieb nicht nur in der sumerisch-babylonischen Kultur, sondern auch, und in reichlichem Maße, in den Kulturdenkmälern Chinas erhalten. Der Zusammenhang der Skalenbildung und der Zahlensymbolik entfaltete sich in Ost- und Süd-asien auf Grund chinesischen und von Zeit zu Zeit auch vorderindischen Einflusses, doch erscheint er auch in anderen primitiven Kulturen. Im Behandlungsteil seines Werkes befaßt sich der Autor einzeln mit den aus 2, 3, 4 usw. Tönen bestehenden primitiven Melodien, und zwar so, daß jeder Tonzahl zwei Kapitel zufallen: im einen analysiert er die Melodien nach ihren Vorkommensorten und nach jener Kulturstufe, welche sie bei den heutigen Primitiven innehaben, im anderen behandelt er die Symbolik der betreffenden Zahl geschichtlich und im Weltverhältnis. Das Werk erforscht also das musikalische Weltbild der primitiven wie der antiken und modernen Hochkulturen.

In den die Musik behandelnden Kapiteln legt Dankert dar, daß der primitive Mensch seine Melodien durch die wechselweise Benutzung zweier Töne (zumeist des Grundtones und seiner Quinte) geschaffen hatte; der primitive Mensch einer höheren Stufe gab diesen Tönen noch einen dritten bei (er halbierte das Intervall zwischen Grundton und Quinte: „*triad-music*“); die weitere Stufe der Entwicklung war die Bildung eines vierten Tones im Quart oder Quintintervall zu einem der vorhandenen drei Töne (Tetra-Musik), doch sind wir dadurch bereits bei den Hochkulturen des Altertums angelangt (z. B. Tibet). In diesen primitiven, matriarchalen Gesellschaftsordnungen wurde sogar die feminin-harmonische halbtöne Pentatonik erreicht. Die Sechsstufigkeit umgehend, hält es der Autor für auch geschichtlich erörterbar, daß die Siebenstufigkeit bereits die Musik der patriarchalen Hirtenvölker war.

In China, wo die pentatonische Musik verwendet wurde, hatte nämlich die hirten-türkische Tschu-Dynastie um 1200 v. u. Z. die lydische Tonreihe eingeführt, welche, da sie identisch mit der Tonreihe der Rindertrompete ist, noch auf allen Rückzugsgebieten der heutigen europäischen Hirtenkulturen auffindbar ist. Eine weitere geschichtliche Berufung: die Konfuzianer haben die Pentatonik in der rituellen Musik um 400 bis 500 v. u. Z. aus Pietät wieder eingeführt. Nach anderthalb Jahrtausenden drang die Heptatonik mit dem Hofstaat des mongolischen Kaisers Kubla in die sakrale Musik Chinas wieder ein (13. Jh.). Der Autor zieht aus alledem die Schlußfolgerung, daß bei den patriarchalen Hirtenvölkern Asiens zu jener Zeit nicht ihre heutige pentatonische, sondern Jahrtausende hindurch die siebenstufige Musik bestand und die Pentatonik von China aus erst vor einigen Jahrhunderten das türkisch-mongolische Asien überflutete.

Die das Weltbild der Vokalmusik ausgestaltenden spärlichen positiven musikalischen Angaben bekräftigt der Autor außer der Rückbeziehung der Musik der heutigen Primitiven auch mit den Artikeln der symbolischen Zahlen als einem neuen Beweismaterial. Er behauptet, daß wir den symbolischen Wert der akustischen Erscheinungen heute nicht mehr spüren, obzwar dieser eine Komponente des kulturellen Symbolnetzes sei. In diesem Bezug ist es auffallend, daß die typische Idee jeder matriarchalen Gesellschaftsordnung die Symbolik des Dyas ist: es ist die Sünde des doppelgeschlechtlichen Urmenschen, daß er sich in zwei Teile geteilt, zum Mann und zur Frau wurde; die großen Symbole dessen sind der Tag und die Nacht, das Feuer und das Wasser, Yin—Yang, Kastor—Pollux, Romulus—Remus und die Zwillinge der Naturreligionen; als Schutzgeister die doppelgeschlechtigen Gottheiten Atum, Shiva, Aphrodite usw. Dieses Weltbild ist es, das — nach Dankerts Meinung — das zweitonige Musizieren erzwingt. Doch die Symbole der Ziffern 3, 4 und 5 gehören ebenfalls in die Glaubenswelt der matriarchalen Kulturen, und sie haben ihre eigenen mythischen Figuren und Parallelen im Volksleben. Die Sieben ist in der Reihe der für die matriarchalen Kulturen bezeichnenden Zahlen ein bereits spätes Symbol und bedeutet den Triumph der patriarchalen Lebensform.

Auf die im Leser erweckten Gedanken übergehend ist in erster Linie jenes Paradox

ins Auge fallend, daß die Angst es war, die dem primitiven Menschen die Melodie gegeben hat: Huldigung vor den Kräften des Universums, zu deren Besänftigung er Melodieformeln in Anspruch nahm. Dieser seelische Zwang, der seitens der Zauberer und Priester der frühen Hochkulturen durch die Gesetze der heiligen Zahlen beeinflußt wurde, dürfte nicht ein allgemeiner gewesen sein. Ebenso, wie die im Schatten des Vatikans lebenden Italiener sich zu ihren Belustigungen keiner gregorianischen Melodien bedienen, oder die französischen Soldaten nicht auf Weihnachts-Noëls marschieren, erfolgte auch bei den Völkern Mesopotamiens, Ägyptens und Chinas die Erleichterung ihrer physischen Arbeit oder das Ausleben ihrer Unterhaltungslust nicht nach den Regeln ihrer hohen Priester. Im Gegenteil: ihre Schamanen hatten die während vielen Jahrtausenden entwickelten Lieder und Tänze in den Dienst ihrer kultischen Ziele miteinbezogen und nach eigenem Ermessen bewertet (ein geschichtliches Beispiel dafür ist die Gregorianik). Die Erweiterung der durch den Autor ermittelten Regelmäßigkeiten zum allgemein Menschlichen ist eine metaphysische Einseitigkeit, weil sie die Melodieausgestaltung des Volkes aus ihren originalen Zusammenhängen heraushebt (Sprache, geographische Umgebung, sozial-wirtschaftliche Verhältnisse) und in der Region transzendenter Vorstellungen deutet.

Im Gegensatz zu diesem theozentrischen volksmusikalischen Weltbild ist das Ziel z. B. der ungarischen Ethnomusikologen ein „homozentrisches“, mit der Forderung nach einer der vielseitigen Erkenntnis adäquaten komplexen Methode. Nach der Analyse der grundlegenden Probleme (durch wen, womit, wie, wo, wann, warum musiziert wird und was durch das Singen des Volksliedes verwirklicht werden soll) erachten sie die auf Grund der Arbeit ausgestaltete Sprache als die zentrale Frage. Sie erblicken im Tonfall der Sprache die erste menschliche Melodie, sie prüfen die Wechselwirkung der Sprache und der stufenweise, sukzessive selbständig gewordenen Melodie, aus der Rhythmik der antiken Versfüße ziehen sie Schlüsse auf Form und Melodie, erforschen die suggestive Einwirkung der geographischen Umgebung und jene sozial-wirtschaftlichen Verhältnisse, unter welchen die Musik der Menschheit in geschichtlicher Nacheinanderfolge über die variative „Lai“-Musik der urge-

meinschaftlichen Gesamtkunst, die epische Zeile und das Vaudeville-Zeilenpaar sich bis zur bogigen Liedform des individualisierten Lebens entwickelt hat.

In der Kategorie der sozial-wirtschaftlichen Umstände konnte die Musik in kirchlicher Beziehung auch in der — vom Rezensenten mitvertretenen — ungarischen Forschung Fuß fassen, doch bei weitem nicht mit jenem einseitigen Übergewicht, wie es in Dankerts Werk der Fall ist. Übrigens wird die nach dem Zahlenprinzip ausgestaltete Melodiebildung als ein allgemeiner Vorgang durch die dem Tonfall zugemutete Melodieschaffung vorweg ausgeschlossen, vielmehr noch die geschichtliche Aufeinanderfolge dieser Art. Doch weist Dankerts Arbeit darauf hin, daß am Morgen der Menschheit das „Zerrbewußtsein“ (z. B. der Glauben an doppelgeschlechtige Urahren und ähnliches) ein Beweggrund von solcher Stärke gewesen sein dürfte, daß er das menschliche Melos zumindest in einem speziellen Sektor zu beeinflussen vermochte. Überraschend ist jedoch für die meisten Ethnomusikologen, daß die Melodien der Eskimo und der äquatorialen Völker, der in Waldzonen ansässigen, sammelnden Menschen und der Hirten der Steppen in stereotyper Weise analysiert werden. Es scheint, als ob der Autor die Determinanten von Ort, Zeit und Umständen als unwesentlich betrachtet.

Als Verdienst des Autors soll jedoch eine aus der Ethnographie herrührende Adaptation hervorgehoben werden: die Gegenüberstellung der musikalischen Verschiedenheiten der matriarchalen und patriarchalen Kulturen. Der Autor skizzierte seine Idee schon in der ersten Kodály-Festschrift 1943; nun wird der ganze Fragenkomplex in ausgearbeiteter Form den Ethnomusikologen vorgelegt. Dankert ist auf seinem selbstgebahnten Weg zur Annahme der früheren Heptatonik der Hirtenvölker Asiens gelangt, und seine geschichtliche Hypothese ist zwar außerordentlich interessant, müßte aber ebenfalls mit Berücksichtigung der jeweiligen sozial-wirtschaftlichen Erscheinungen gedeutet werden. Es ist bekannt, daß im Gegensatz zu den Waldzonen-Bewohnern die Kraft der zustandekommenden materiellen Güter bei den Hirtenvölkern die Ausgestaltung von Unterschieden in hohem Maße gefördert hat und daß gerade hieraus die Entwicklung der „Schichtenmusik“ entstand; das

Resultat war, daß die führende Schicht schließlich etwas anderes sang als das Volk. Ein aktuelles Beispiel, wohin diese Entwicklung führen kann, ist die Musik der osteuropäischen Bauernklasse, die vom Liederschatz der gebildeteren Schichten auffallend abweicht. In China bestiegen die erobernden türkischen und mongolischen Hirtenstammeshäuptlinge den kaiserlichen Thron — ob auch sie lediglich ihre damalige „Schichtenmusik“ (die Heptatonik) in ihre neue Umgebung mitgebracht haben? Die Frage kann also vorerst nicht eindeutig entschieden werden. Möglicherweise wird die vergleichende Musikfolklore mit vielseitigen und komplexen Methoden und durch Auswertung des heute noch lebendigen Volksliedmaterials neue Gesichtspunkte beibringen können.

In unserer Besprechung konnten wir natürlich nicht auf alle Probleme einlassen, die sich dem Leser gegenüberstellen oder die der interessierte Forscher selbst zu lösen hat. Infolge der Menge seiner Angaben ist das Werk etwas weitschweifig; gern hätten wir deshalb am Ende der Kapitel zusammenfassende Sätze gelesen, doch der Autor meidet oft selbst Folgerungen zu ziehen und gibt bloße Suggestionen. Leider ist das ein Beweis der Labilität der ethnomusikologischen Exaktheit und wirft ein Licht auf den Zweifelmuth dieser jungen Wissenschaft. Nichtsdestoweniger ist Dankerts Buch das Werk eines Ethnomusikologen von reicher Erfahrung, der sich in seinen Stoff gründlich vertieft hat. Mit der notwendigen kritischen Vorsicht wird es jeder interessierte Forscher mit Gewinn lesen.

György Szomjas-Schiffert, Budapest

Israel Adler: *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles*. Paris: Mouton et Co. 1966. 2 Bde., 334 und X S.; 230 S. und 3 Schallplatten.

Dieses bedeutsame Werk, eine Arbeit von bleibendem Wert, Ergebnis sorgfältiger und geduldiger Forscherarbeit, trägt einen Titel, der dem Leser kaum verrät, was in seinen zwei Bänden enthalten ist. Es handelt sich nämlich um nichts Geringeres als um den großangelegten Versuch, die Anfänge der Kunstmusik bei den europäischen Juden vor der Emanzipation grundsätzlich zu erfassen und so vollständig als möglich darzustellen. Dabei werden die Schranken, die ihnen durch

ihre eigenen Religionsgesetze, durch Verbote von außen, durch sozio-politische Verhältnisse gesetzt waren, aber auch die Stilelemente, die aus naiver Nachahmung und aus der gelegentlichen Rückbesinnung auf biblisches Erbteil erwachsen, deutlich gezeigt und die betreffenden Kompositionen im einzelnen analysiert. Gab es dafür keine bessere Klassifikation als *La pratique musicale savante* . . . ? Der Verfasser hat sich wohl gehütet — und es sei ihm hoch angerechnet — den Ausdruck „Jüdische Musik“ im Titel zu verwenden, weil er sich dessen bewußt war, daß er zwar populär, doch irreführend, zwar erfolgverheißend, aber durchaus unzutreffend sei. Denn die Idee einer nationalistischen oder folkloristisch gebundenen Musikkultur mit jüdischem Akzent lag den hier zum ersten Male gebotenen Kompositionen und ihren Verfassern, unter denen sich auch Christen befanden, durchaus fern. Da aber alle hier vorgelegten Musikstücke auf hebräische Texte komponiert waren, wäre es doch sinnvoll gewesen, das Werk per differentiam specificam zu betiteln als „hebräische Kunstmusik der europäischen Gemeinden vor der Emanzipation“.

Bei den zur Diskussion stehenden Kompositionen handelt es sich um geordnete Versuche einer religiös und soziologisch streng umschriebenen Minderheit, die für gewisse sakrale und gesellschaftliche Anlässe sich eines Mediums bediente, mit dem ihre Mitglieder als Hörer seit langem vertraut waren. Nun aber traten zahlreiche jüdische Gemeinden mit gewissen Privilegien als „Patrone“ der Kunstmusik auf und nahmen sich ihrer Pflege an. Die Hauptthese des Verfassers besagt also, daß die Aufführung von Kunstmusik unter dem Patronat dieser Gemeinden des 17. und 18. Jahrhunderts nichts Außergewöhnliches, sondern, im Gegenteil, eine häufige Erscheinung war. Die wichtigsten dieser Musikzentren befanden sich in Italien (Mantua, Venedig, Padua, Ferrara, Modena, Siena, Florenz, Livorno, Ascona etc.), in der Provence (Carpentras, Nîmes etc.), in Amsterdam, wo die altherühmte portugiesische Gemeinde, der einst Spinoza angehört hatte, ein reiches Musikleben, besonders auf liturgischem Gebiet entfaltet hatte, in Prag und in einigen weniger bekannten Orten. Es ist dem Verfasser gelungen, seine These in jedem Detail zu beweisen; darüber hinaus hat er eine Reihe von bisher unbekanntem oder doch schwer zugänglichen

Quellen und Tatsachen ans Licht gebracht, welche über die Musikpraxis jüdischer Gemeinden vor der Emanzipation erstaunliche Aufschlüsse geben. Dabei werden auch periphere Probleme wie das Verhältnis zwischen Kunstmusik und traditioneller Synagogenmusik gestreift, die Frage des „abgesunkenen Kulturguts“ in der Folklore berührt, wenn auch nicht analysiert. Leider ist auch die soziologisch naheliegende Analogie der „Musik aus zweiter Hand“ mit der von Juden betriebenen Altgutverwendung, auf die schon Max Weber hingewiesen hatte, nicht untersucht worden.

In zwei Einleitungskapiteln gibt der Verfasser einen philologisch genauen Überblick über den Stand der rabbinischen Gesetzesbildung einerseits und über die uns erhaltenen deskriptiven Dokumente andererseits, wobei er auch der häuslichen religiösen Gesangstradition und der langsam fortschreitenden „aktiven“ und „passiven“ Assimilation gedenkt (H. Cohens klassische Unterscheidung jener Kategorien ist dem Verfasser nicht bekannt). In den folgenden sieben Kapiteln wird die jüdische Musikpraxis Italiens im einzelnen durchforscht und analysiert. Nach einer Aufzählung der wichtigsten jüdischen Musiker und ihrer Ausbildung und Leistung werden zunächst die Verhältnisse in Mantua und Venedig zwischen 1555 und 1640 gewürdigt, sodann in einem weniger erfreulichen Kapitel die internen Streitigkeiten der Gemeinde von Sinigaglia beleuchtet. Der Musiktradition von Modena, Florenz, Padua, Ferrara u. a. Orten ist das nächste Kapitel gewidmet; dabei werden einige „Gelegenheitskompositionen“ für die Synagoge vorgelegt, interpretiert und in ihrer soziologischen Bedeutung gewürdigt. Dabei spielen die Gemeinden von Siena, Livorno, Ascona u. a. eine bedeutende Rolle und werden als regelmäßige Musikpatrone nachgewiesen, nicht, wie bisher angenommen wurde, als gelegentliche Auftraggeber. Charakteristischerweise sind die Träger der musikalischen Aufführungen in Italien häufig der Synagoge angegliederte Bruderschaften, ganz ähnlich der *scuola* und *fraternità* einiger Kirchen, z. B. der Kirche von S. Rocco in Venedig. Ein besonderes Kapitel ist der Einweihung der Synagoge von Siena 1786 gewidmet, für die eine sehr festliche Musik komponiert worden war, übrigens von einem feingebildeten Dilettanten. Ihre recht respektablen Vorbilder waren Opern von Hasse, Jommelli, Sarti,

Paisiello und Pergolesi. Wir sind nicht überrascht, so fröhliche, ja beinahe frivole Musik in der Synagoge anzutreffen: war doch die Kirchenmusik Italiens zu jener Zeit weitgehend säkularisiert. Wer zudem jene eleganten Rokoko-Synagogen Italiens je gesehen hat, diese zierlichen Bauten, in denen eine innere Heiterkeit wohnt — uns leider seit langem verloren! — wird begreifen, wie sehr die Musik der Gelegenheit, aber auch ihrem Raum angepaßt war.

In den zwei Kapiteln des dritten Teils wird das berühmte Comtat Venaissin und seine musikalische Tradition besprochen, jene jüdische Enklave Südfrankreichs, wo im Distrikt Avignon die Judengemeinden unter der Jurisdiktion der Päpste standen und durch sie vor Pogromen geschützt waren. Der Verfasser konnte die erst kürzlich erschienene Arbeit von Judith K. Eisenstein (New York) über die Beziehungen zwischen der Musik der Trobadors, Trouvères und Cantigas einerseits und den provenzalisch-nordspanischen Synagogengesängen andererseits nicht kennen, die ganz erstaunliche Resultate über die Wechselbeziehungen zwischen Juden und Christen in diesem Bereich, besonders im 12. und 13. Jahrhundert ans Licht gebracht hat. Es ist ihm aber gelungen, eine Handschrift aufzufinden und zu studieren, die Referent seinerzeit (im Jahre 1950) in Paris und in der Provence vergebens gesucht hatte. Dies sei in hoher Anerkennung ausgesprochen; es handelt sich dabei um ein *Canticum hebraicum*, eine Kantate eines sonst nur wenig bekannten Louis Saladin, die zu Ende des 17. oder zu Anfang des 18. Jahrhunderts komponiert worden war. Der Verfasser hat das Werk im Anhang einer genauen stilkritischen Analyse unterzogen, in deren Verlauf er die bedeutende Einheitlichkeit des Werkes nachweist.

Die Kapitel des vierten Teils beschäftigen sich mit dem sehr reichen Erbeil der portugiesischen Judengemeinde Amsterdams und unterziehen es einer eingehenden Untersuchung. Einige der dortigen Komponisten, auch ein oder zwei Musikfragmente, waren schon seit der Jahrhundertwende bekannt. Ich habe schon im Jahre 1944 ein großes Stück einer solchen Kantate nach der Handschrift auf Schallplatten aufgenommen; leider sind diese, nachdem sie viermal aufgelegt waren, heute nicht mehr zu haben. Das genaue Studium der Archive ist dem Verfasser vorbehalten geblieben; es vermittelt ein

recht imponantes Panorama der Amsterdamer Synagogenmusik. Weit mehr als man bisher wußte, ist dort die liturgische Musik als künstlerische Gebrauchsmusik gepflegt worden. Trotz der Nähe Deutschlands ist aber der „italienische Gusto“ maßgebend geblieben, selbst dort, wo deutliche Spuren Händelschen Geistes erkennbar sind: rezipiert wird eben nur, besonders von Abraham Caceres, der italienische Händel. In einem abschließenden Résumé zieht der Verfasser die wichtigsten Argumente seiner These nochmals heran und gibt uns ein gedrängtes Bild der vorher untersuchten Gesamtverhältnisse. Es folgen zwei Appendices, von denen der erste auf 46 Seiten die wichtigsten hebräischen Texte exzerpiert, der zweite das *Canticum hebraicum* analysiert; eine ausführliche Bibliographie und ein sorgfältig geordneter Index beschließen den Band.

Der zweite Band enthält ausschließlich Musik: vier der in Band I erwähnten und durchforschten Gemeindemusiken werden nun in Partitur vorgelegt und, wo nötig, vom Verfasser ediert. Es handelt sich vor allem um Carlo Grossis *Cantata Ebraica*, L. Saladins *Canticum Hebraicum*, die gesamte Festmusik der Sieneser Synagoge, und verschiedene Einzelwerke aus dem Repertoire des portugiesischen Tempels von Amsterdam mit Kompositionen von Caceres, Lidarti, Rathom u. a. Außerdem sind drei kleine Schallplatten dem Buch beigelegt, welche sechs Exzerpte der besprochenen Musik recht gut reproduzieren.

Das Werk verdient unsere Bewunderung in beinahe jedem Kapitel — als Ganzes ist es ein großer Wurf, der erste zusammenfassende und kritische Bericht über die Kunstmusik der jüdischen Gemeinden vor der Emanzipation. Wie schon gesagt, handelt es sich dabei nicht um Einzelercheinungen von jüdischen Musikern oder Komponisten — einige der von den Gemeinden beauftragten Komponisten waren Christen —; im Gegenteil: durch den Nachweis kontinuierlichen praktischen Interesses vieler Judengemeinden durch 2 $\frac{1}{2}$ Jahrhunderte hat sich der Verfasser weit über das leider gängige Niveau der törichten Bücher über „Berühmte jüdische Musiker“ und dergleichen erhoben.

Positive, d. h. anerkennende und ergänzende Kritik könnte man fast an jedem Kapitel des enormen Stoffgebiets anbringen, doch wollen wir uns hier auf einige wenige

Bemerkungen beschränken. Die einzige Stelle, in der der Verfasser zum rabbinischen Verbot der Instrumentalmusik Stellung nimmt, und wo er ihre Begründung kritisiert, findet sich als Fußnote 21 auf S. 13. Hier wäre eine systematische Untersuchung am Platz gewesen, die bis heute fehlt; der Verfasser besitzt durchaus das Rüstzeug für solche Pionierarbeit. Der Name des Gersonides (= Leo Hebräus), der einen bedeutenden Traktat zur Fundierung der *Ars Nova* verfaßt hat, fehlt merkwürdigerweise in der sonst sorgfältigen Genealogie der Kunstmusik bei den europäischen Juden. Das vom Verfasser betonte Verbot des 18. Jahrhunderts, jüdische Mädchen Musik studieren zu lassen, wurde, wie wir wissen, mehr verletzt als eingehalten. Einen klassischen Fall dieser Art repräsentiert Sara Levy, geb. Itzig, die Großtante Felix Mendelssohns, die eine Lieblingsschülerin von W. F. Bach war und zeitlebens der Bach-Familie freundschaftlich verbunden blieb. Der Hinweis, daß ein gelehrter hebräischer Autor des 16. Jahrhunderts (S. Archevolti) auf die Praxis der *musica reservata* angespielt habe, ist von großer Wichtigkeit und sollte von Spezialisten aufgegriffen werden. Die Zentralfigur der jüdischen Kunstmusik Italiens, Rabbi Leon da Modena, ist vortrefflich gesehen und verständnisvoll beurteilt; der Verfasser hat in ihm mit Recht den schöpferischen Katalysator der Musikübung des jüdischen Italien gesehen. Es ist allerdings nicht ganz klar, warum der Verfasser für jede Musikzeile des vieljährigen Chordirektors Modena ein literarisches Zeugnis sucht. Jeder richtige Chordirigent wird im Laufe seiner Tätigkeit Chorstücke setzen oder arrangieren, als ganz gewöhnliche Routinearbeit, über die zu sprechen sich gar nicht lohnt. Es wäre schön gewesen, wenn der Verfasser im Appendix eine teilweise Übersetzung von Modenas *Responsum* über erlaubte und unerlaubte Kunstmusik der Synagoge gegeben hätte. Daß sie von fundamentaler Bedeutung für die jüdischen Gemeinden des 18. Jahrhunderts war, wissen wir heute aus den polnisch-russischen Exemplaren der Venezianer Rossi-Ausgabe, deren Musik nie benützt, deren hebräische Einleitung mit Modenas *Responsum* aber von den Talmudisten Osteuropas eifrigst glossiert und im großen und ganzen akzeptiert worden ist. Die kleinlichen Streitereien von Sinigaglia pro und contra Kunstmusik geben zwar etwas Lokalfarbe, würden aber neben

Modenas Dekret kaum ins Gewicht fallen. Diese Polemiken erinnern lebhaft an ähnliche Dispute zur Zeit des Tridentiner Konzils. Vom rein musikhistorischen Standpunkt aus gesehen, sind diese Kontroversen verschiedener Cliquen unergiebig, aber ein Soziologe der Musik mag anders darüber denken. Das solide musikalische Rüstzeug des Verfassers zeigt sich am besten in den musikalischen Analysen der vorgelegten Werke, und es ist ihnen kaum etwas hinzuzufügen. Daher wäre ihm die Bekanntheit der vom Referenten edierten drei Stücke Rossis mit kritischem Apparat gut zustatten gekommen; sie waren ihm offenbar unbekannt. Dies scheint mir die einzige Lücke von Bedeutung in der gewaltigen Bibliographie zu sein, die der Verfasser dem Buch anfügt. Sie zeigt u. a., daß er mit der Literatur in mindestens sechs Sprachen vertraut ist, was an und für sich schon aller Ehren wert ist.

Bei einem so bedeutenden Unternehmen liegt immer die Gefahr nahe, daß der Autor, der mit seinem Sujet jahrelang gelebt hat, gelegentlich „vor lauter Bäumen den Wald nicht sieht“. Dieser Gefahr ist sich der Verfasser einige Male nicht bewußt geworden; so ungemein genau, ja philosophisch exakt bis ins Detail er in der Bearbeitung und Beurteilung abgeschlossener lokaler und personaler Fragen vorgeht, so unergiebig ist seine Darstellung, wo es sich um das Problem des Zeitgeistes handelt, sei es im Barock, in der Renaissance oder in der galanten Epoche. Allein mit dem Schlagwort von der Assimilation ist noch nichts getan oder erklärt. Daher kommt es auch, daß der Verfasser weder die Frage stellt noch sie beantwortet, wie es kam, daß nach der Emanzipation es weder die italienischen noch die französischen oder die holländischen Judengemeinden waren, welche die großen Musiker Meyerbeer, Mendelssohn und Offenbach, und auf dem liturgischen Gebiet die Künstler vom Rang eines Sulzer oder Naumbourg hervorgebracht haben. Der Verfasser begnügt sich hier mit einem einfachen „*sans solution de continuité*“. Das scheint mir keineswegs bewiesen zu sein. Wenn z. B. Schubert und Chr. Fasch, die beide für die Synagoge Werke geschaffen haben, in der Kontinuität der Wiener bzw. Berliner Tradition lagen, dann muß diese Kontinuität doch wohl auch in Deutschland und Österreich existiert haben; wenn sie aber aufhört, warum? Warum z. B. verstummen kurz nach der Emanzipation die

vielen Gemeinden Italiens und Hollands? Weil sie Kunstmusik außerhalb der Synagoge fanden und hören konnten? Doch nicht überall! All diese Fragen hängen aufs engste mit dem Problem des Zeitgeistes zusammen, und daß hier der Verfasser gewaltig irrt, zeigt sich u. a. in der wenig verständnisvollen Deutung und Abwertung des Emanzipationsjuden und seiner ganzen Welt (S. 237 ff.). Ein gewisses Vorurteil des Verfassers macht sich überall dort bemerkbar, wo er von der „reformierten“ Synagoge spricht; er meint aber gar nicht die liturgische Reform im theologischen Sinn, sondern er wirft einfach alle westlichen Synagogen, denen die Würde und das Verständnis des Gottesdienstes wichtige Postulate waren, in den Topf der „Reform“, auch wenn sie, wie etwa die neo-orthodoxen Gemeinden, von der Reformbewegung nichts wissen wollten. Diese Einseitigkeit ist in der ganzen *Conclusion* deutlich zu spüren, und sie geht manchmal sehr weit: „*Et l'ambition première du Juif de la Réforme, c'est de paraître semblable à son voisin chrétien...*“ (S. 237). Dies ist eine kaum haltbare und zudem reichlich oberflächliche Beurteilung der Sachlage, die wohl kaum ein ernstzunehmender Historiker unterschreiben dürfte. Neben dieser Einseitigkeit verschwinden alle anderen Lakunen dieses großen Werkes zur Bedeutungslosigkeit, sogar die etwas unphilosophische Darstellung des Portaleone (S. 46), auch die manchmal unkorrekte Aussetzung des Continuo in der Kantate von Grossi. Der größten Bewunderung würdig sind die zahlreichen originalen Archivstudien des Verfassers und ihre bibliographischen Listen, die alle aufs beste die Hauptthese bestätigen. Diese ist es, und des Verfassers überzeugende Beweisführung, welche dem Werk dauernden Wert verleihen. Kein Kulturhistoriker, der sich mit jener Zeit befaßt, und kein guter Musikwissenschaftler wird diese ausgezeichnete Leistung unbeachtet lassen können!

Das Buch ist splendid gedruckt, Bd. I enthält außer Musikbeispielen im Text auch einige interessante Bildbeigaben und drei kleine Schallplatten. Bd. II ist z. T. gedruckt, z. T. lithographiert. Die darin enthaltene Musik ist zwar nicht von hohem Rang, doch für den Kenner darum so interessant, weil sie beinahe überall verdeutlicht, daß musikalisch wie literarisch die Juden Westeuropas etwa 30–50 Jahre hinter dem gängigen Geschmack oder Stil zurück waren, immer mit Ausnahme de' Rossis. Dies spürt man

am sinnfälligsten in der Kantate für den Tempel von Siena. Der Verfasser führt hier mit Recht die Musikästhetik J. J. Rousseaus als Wegweiser an, versäumt aber zu bemerken, daß 1786 selbst in Frankreich nicht Rousseau, sondern Gluck und seine Schüler den Opernstil bestimmten. Es ist eben das typische Hinter-der-Zeit-Herlaufen, das alle Kulturübung des Ghettos charakterisiert. Selbst vereinzelte Mozartismen (besonders in Nr. 6 der Kantate) vermögen den Gesamteindruck des „Altmodischen“ nicht zu ändern. Gerade deshalb sind die vorgelegten Musikstücke des zweiten Bandes von so großem Interesse für den Musiksoziologen, aber auch für den Stilkritiker, der sich der Grenzen seiner Kriterien bewußt werden wird. Eric Werner, Tel Aviv/New York

Bruno Nettl: Reference Materials in Ethnomusicology. A Bibliographical Essay. Second Edition, Revised. Detroit: Information Coordinators, Inc. 1967. XV, 40 S. (Detroit Studies in Music Bibliography. 1.)

Diese Neuauflage gibt mit wenigen Veränderungen die Ausgabe von 1961 wieder. Das Kapitel *Elements of Music* ist gekürzt. Autoren, wie Daniélou, Collaer, Garrett sind stark reduziert oder völlig unterdrückt worden, andere, wie Crossley-Holland, Goldstein, McPhee, sind neu dazugekommen, ohne daß man ein System der Auswahl erkennen kann. Unter den wichtigsten, in der 1. Auflage nicht erwähnten Autoren wird jetzt R. d'Erlanger aufgeführt.

Marius Schneider, Köln

Wolfgang Suppan: Volkslied. Seine Sammlung und Erforschung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1966. IX, 59 S. (Realienbücher für Germanisten.)

Dieses kleine Vademecum entstand aus den Erfahrungen mehrjähriger Tätigkeit am Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg, aber der unmittelbare Anstoß war vermutlich weniger die fortgesetzte „Beratung von Studenten verschiedener Fachrichtungen“, welche „das Fehlen einer allgemein orientierenden . . . zeitgemäßen Einführung in die Volksliedkunde“, und welche die verschiedenen Problemstellungen deutlich machte, die von den Rat suchenden immer wieder angeschnitten werden. Den Anstoß für die Konzeption dieses Büchleins gaben die umfangreichen Vorarbeiten für den einschlägigen Artikel in MGG. Und obwohl auch unser

Büchlein knapp gefaßt ist, so wird hier doch in ausreichendem Maße ergänzt, was die Enzyklopädie-Fassung notwendigerweise stichwortartig zusammenfassen mußte.

Wenn man nun das Ergebnis dieser Bemühungen vor sich liegen hat, so wundert man sich, daß eine solche Übersicht nicht längst vorgelegt wurde, die dem Liebhaber ebenso wie dem Studenten der Musikwissenschaft, der Germanistik, der Volkskunde den ersten Zugang zur Volksliedkunde eröffnet, die gleichzeitig für den eiligen Leser ein erstes Nachschlagewerk mit der wichtigsten Literatur darstellt, die aber nicht zuletzt auch darauf zielt, die hauptsächlichsten Ergebnisse und Erkenntnisse der bisherigen Forschungen zusammenfassend aufzuzeigen. Gerade in letzterer Hinsicht ist es ja immer wieder notwendig, von Zeit zu Zeit eine Summe zu ziehen, was freilich stets nicht nur große Vertrautheit mit dem Gesamtgebiet und seiner Literatur erforderlich macht, sondern auch Mut, sich einer Kritik zu stellen, die solchen Zusammenfassungen nur zu gerne aggressiv gegenübersteht, wie Beispiele beweisen. Darüber hinaus aber muß man, wenn man früher vorgelegte „Volksliedkunden“ zum Vergleich heranzieht, erkennen, daß sie in der Hauptsache doch etwas anderes gewollt haben. Ich denke hier vor allem an die einschlägigen Bücher von Hans Mersmann und Werner Dankert: Sie gingen in einzelnen Fragen zu tief oder verloren sich in persönliche Theorien, die den betreffenden Autoren speziell am Herzen lagen, während sie von der Fachwelt skeptisch betrachtet wurden. Darüber kam der Gesamtüberblick zu kurz.

Gerade um diesen geht es nun Wolfgang Suppan, und er führt die gestellte Aufgabe m. E. in vorbildlicher Weise durch. Wir werden über die hauptsächlichsten Probleme der wissenschaftlichen Arbeit am Volkslied, ebenso im Institut und im Archiv wie bei der Sammlung und Beobachtung in der ursprünglichen Lebenssphäre des Volksliedes, vertraut gemacht; wir erhalten Einblick in die Literatur, mit besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Deutschland und Österreich, in die Probleme der Notierung, der Ordnung, der Materialanalyse, des Wort-Ton-Verhältnisses und viele andere, aber ebenso auch in die immer wieder mißverständene Beziehung zwischen Forschung und Pflege, zwischen Volkslied in der Tradition und Volkslied in der Wiederbelebung.

Es ist eigentümlich, zu denken, daß dieses Büchlein in der Reihe der „Realienbücher für Germanisten“ von einem Musikwissenschaftler geschrieben wurde, der sich dabei aber keineswegs ausschließlich auf die musikwissenschaftlichen Fragen beschränkt hat. Wenn es zudem wahr ist, daß gegenwärtig in der Sowjetunion eine Übersetzung ins Russische vorbereitet wird, so mag auch hieraus zu erkennen sein, daß Suppans Büchlein über die Fachgebiete der Germanistik und der musikalischen Volkskunde hinaus, und auch über das deutsche Sprachgebiet hinaus einen die Volksliedkunde betreffenden allgemeinen Nutzen hat, wofür wir dem Autor gerne danken wollen.

Felix Hoerburger, Regensburg

Charles Haywood: *Folk Songs of the World. Gathered from more than one hundred countries, selected and edited, with commentary on their musical cultures and descriptive notes on each song; in the original languages with English translations, and with chord suggestions for instrumental accompaniment.* New York: The John Day Company (1966). 320 S.

Eine Anthologie der Volksmusik der ganzen Welt in nur einem Band kann nicht mehr sein als ein Kompromiß, der niemand befriedigen wird, auch den Autor nicht, der sich in diesem Falle seiner praktisch unlösbaren Aufgabe durchaus bewußt war, wie sein Vorwort verrät. Daß er sich dennoch dazu bereit fand, ist vom Standpunkt der Wissenschaft zu beklagen. Ein solches Unterfangen ist nur möglich und verständlich in einer Zeit, in der nicht nur in der Jugend und nicht nur in Nordamerika ein vorher ungekanntes Interesse an der musikalischen Folklore erwacht ist, das sich gern betont auf die Volksmusik fremder Nationen erstreckt. Für die Liebhaber dieser neuen Folklore-Welle ist diese Sammlung wohl in erster Linie bestimmt. Aber es fragt sich, ob selbst sie Nutzen von ihr haben werden.

Das Vorwort erwähnt die Schwierigkeiten, die Gesänge der Naturvölker und die Volksmusik der Asiaten in unser Notensystem zu pressen und die Vortragsstile beim Singen dieser Lieder nachzuahmen. Die Lieder sind stets einstimmig notiert, auch da, wo mehrstimmiges Singen die Regel wäre. Alle sind mit den üblichen Akkordangaben für eine Begleitung versehen, obwohl ausdrücklich gesagt wird, daß eine solche vielen Liedern

gar nicht angemessen ist und eine Harmonisierung vielfach sogar den Habitus verfälscht.

Die Sammlung ist nach Kontinenten geordnet: Amerika, Europa, Asien, Afrika, Ozeanien, Australien. Von den meisten Nationen wird nur ein Lied angeführt, bei größeren sind es zwei, nur selten mehr. China ist z. B. durch eine Hymne an Buddha und ein Dialoglied der Bettelmusikanten von Feng-Yang vertreten, Japan durch zwei Prozessionslieder. Für Österreich müssen genügen ein Wochentags-Lied („*Der Montag, der Montag, der muß gefeiert werden*“) und die „*Binschgauer wollten wallfahrten gehn*“. Deutschland sind immerhin drei Lieder zugestanden: „*Es ist ein Schnitter, der heißt Tod*“, „*Ich ging emol spazieren, naninananinani*“ und der „*Jäger aus Kurpfalz*“. Die Vereinigten Staaten sind mit acht Proben am stärksten vertreten. Aber selbst diese Auswahl ist kaum ein Querschnitt, sie enthält zwei Indianermelodien (und nicht einmal typische), vier angloamerikanische, ein französisches Lied („*En avant, grénadiers!*“) und ein Negro Spiritual. Das mag genügen, um zu zeigen, wohin der Zwang führen kann und wohl auch führen muß, jede Nation mit mindestens einem Beispiel zu belegen.

Jedem Lied ist eine kurze Notiz über Gattung und Inhalt vorangestellt. Die Texte in der Ursprache sind vollständig abgedruckt und vom Herausgeber in eine sangbare englische Übersetzung gebracht. Die Quellen sind nicht angegeben, man ist auf die im Anhang veröffentlichte Bibliographie angewiesen, die der Reihenfolge der Lieder entsprechend geordnet ist, allerdings weit mehr Sammlungen und Studien enthält als Lieder für das betreffende Gebiet vorhanden sind. Daher ist es schwer, zu einem bestimmten Lied die Quelle aufzuspüren. Schließlich gibt es noch kurze Einleitungen für jedes vertretene Gebiet oder Land. Hier wird dessen Volksmusik auf durchschnittlich einer Seite dargestellt. Das ist jedenfalls besser geraten, als man es auf so knappem Raum erwarten kann, wenn es auch trotz aller Belesenheit des Autors nicht mehr als ein Zerrbild ergibt, zumal die dann folgenden Beispiele oft genug nicht zu den einführenden Bemerkungen passen wollen.

Da sich das Buch ganz eindeutig nicht an den wissenschaftlich an der internationalen Volksmusik Interessierten, sondern an Laien und Liebhaber wendet, steht der wissen-

schaftliche Wert oder Unwert dieser Liedersammlung außerhalb jeder Diskussion. Man wird aber auch den praktischen Wert eines solchen Unternehmens bezweifeln müssen. Auch die ansprechende Aufmachung und der große, weitläufige Druck können dem sangsfreudigen Amateur keinen Ausgleich für die völlig unzureichende und oft ganz untypische Auswahl der Lieder bieten. Dieses Buch gehört zu denen, die besser ungedruckt geblieben wären.

Fritz Bose, Berlin

Armand Machabey: La musique de danse. Paris: Presses Universitaires de France 1966. 128 S.

Die Weltgeschichte der Tanzmusik ist ein Kernproblem der Musikwissenschaft, das auch heute (trotz C. Sachs' großartigem Werk) noch nicht bezwungen ist. Um so aufmerksamer wird man das vorliegende kleine Buch verzeichnen müssen, das auf 118 Textseiten es unternimmt, die „Musique de Danse“ darzustellen. Man folgt dem in vielen anderen wissenschaftlichen Werken bewährten Verfasser gern in seiner knappen, klaren Darstellung, die, von treffenden Musikbeispielen begleitet, das geschichtliche Werden skizziert (und für die Ikonographie wenigstens die Hauptquellen nennt). Das alte Ägypten und das klassische Griechenland stehen am Anfang. Die Eigenart der mittelalterlichen Tänze wird beschrieben, dann folgen im 16. Jahrhundert Pavane und Branle; aus Spanien kommen Sarabande, Chaconne, Passacaille. Die Bilanz um 1600 ist reich; nachgeholt werden jetzt noch die Entwicklung der „darstellenden“ Tänze bis in die Renaissance und ferner die stilisierten Tänze für Instrumente und die Entwicklung der Suite, in der auch die neuen Einsprengsel folkloristischen Ursprungs gestreift werden. Dowland und die englischen Komponisten sind nicht erwähnt. Die Darstellung gipfelt in den Leistungen von Bach, Couperin und Rameau. — Die kurze Einbeziehung der Sonate und Chopins war gerade an diesem Punkte unnötig; an ihrer Stelle hätte die Entwicklung des Tanzes im 19. Jahrhundert (vor allem der Weg Ländler — Deutscher — Walzer) gerade im Hinblick auf die spätere Stilisierung (S. 74) ausführlicher gezeichnet werden können, während die spanischen Übernahmen und die aus Amerika nach dem ersten Weltkrieg entlehnten ausreichend erörtert sind. War die Erwähnung des Bühnentanzes bis Wagner

und Verdi nötig, da das klassische Ballett so schlecht wegkommt? — Die beiden kurzen Schlußkapitel über Instrumente der Tanzmusik und soziologische Zusammenhänge sind, obwohl sie eben nur „hingestreut“ erscheinen, immer noch Manifestationen eines profunden geschichtlichen Wissens. Daß der Verfasser es auf wenige Druckseiten übersichtlich (und mit entschuldigen Lücken) zu konzentrieren verstand, verdient geradezu Bewunderung.

Joseph Müller-Blattau, Saarbrücken

Josef Brandlmeier: Handbuch der Zither. I. Die Geschichte des Instruments und der Kunst des Zitherspiels. München: Süddeutscher Verlag 1963. 316 S.

Der Verfasser versucht darzustellen, wie sich „aus einem in der Musikwelt ursprünglich kaum beachteten, ja vielmehr geächteten Tongerät ein leistungsfähiges Haus-, Konzert- und hoffnungsvolles Kammermusikinstrument entwickelte“ (S. XII) und welche künstlerischen und pädagogischen Verpflichtungen sich hieraus in der Gegenwart ergeben. Nach seiner Meinung gebührt der Zither ein gleichberechtigter Platz unter den Musikinstrumenten des heutigen Musiklebens, der ihr bisher zu Unrecht vorenthalten wurde, vor allem aus Unkenntnis über ihre wahren Qualitäten. Um diesem vermeintlichen Mißstand abzuhelfen und die bestehenden Vorurteile gegen das Instrument zu beseitigen, wurde dieses Buch in erster Linie geschrieben. Darüber hinaus verfolgt es sowohl wissenschaftliche als auch pädagogische Ziele. Mit besonderem Nachdruck wendet es sich an die zahlreichen Zitherspieler in Deutschland, Österreich und der Schweiz, von denen nach Auffassung des Verfassers „auch heute noch ein Großteil in einer hoffnungslosen Gleichgültigkeit und Unwissenheit“ (S. XII) verharrt. Mit Rücksicht gerade auf diesen Leserkreis, dem das Buch als Einführung und Kompendium dienen will, und in dem verständlichen Bemühen, möglichst viele Aspekte der Zither aufzuzeigen, gerät die Darstellung leider in eine unangemessene epische Breite, der es nicht selten an Substanz mangelt. Zahlreiche Wiederholungen, Ausführungen allgemeiner Art über Kunst, Wissenschaft u. a. und die oft fehlende Konzentration auf Wesentliches und zum Thema Gehöriges erschweren die Lektüre nicht nur für den Instrumentenkundler, sondern sicherlich auch für den Lernwilligen

Zitherspieler und den interessierten Laien. Andererseits erfüllt das Buch auch nicht die durch seinen anspruchsvollen Titel nahegelegten Erwartungen, da im wesentlichen nur die jüngeren Zitherformen des ostalpinen Raumes behandelt werden. Um einen Überblick über die sehr unterschiedlichen, unter dem Sammelbegriff „Zither“ zusammengefaßten Instrumentenarten zu gewinnen, ist man noch immer auf die schon 1936 erschienene *Geschichte der Zither* von Tobias Norlind angewiesen (vgl. jetzt auch die ausgezeichnete Zusammenfassung von John Henry van der Meer im Artikel *Zither* in MGG).

Einleitend umreißt der Verfasser die Entwicklungsgeschichte des Instruments unter terminologischen, morphologischen und musikalischen Gesichtspunkten. Während er die älteren volkstümlichen Zithertypen wie Scheitholt, Kratzzither, Raffel usw. nur kurz und summarisch behandelt, berichtet er ausführlicher über die zahlreichen Reformbestrebungen im 19. Jahrhundert, die besonders von Wien und München ausgehend eine Erweiterung und Verbesserung der musikalischen Möglichkeiten des Instruments anstrebten und zur Ausbildung der heute gebräuchlichen Perfekta- und Reformzither führten.

Der *Entwicklung der Zitherkunst*, d. h. der Verwendung des Instruments im Volksleben, in der organisierten Laienspielbewegung und durch professionelle Spieler, ist das zweite Kapitel gewidmet. Über das Verhältnis von *Volksmusik und Zither* weiß der Verfasser nur wenig zu sagen. Zwar meditiert er zunächst wortreich und langsam über Wesen und Wert der Volksmusik, kann jedoch später den vom Thema her zentralen Abschnitt *Die Zither im Volk* nur mit einem Zitat von Adalbert Stifter füllen. Überhaupt besitzt er für die Zither als Volksmusikinstrument trotz vieler gegenteiliger Beteuerungen nur geringes Verständnis. Sie bildet für ihn nur eine Vorstufe, die der Verbesserung zum sogenannten „Kunstinstrument“ bedarf. Das volkstümliche Zitherspiel bezeichnet er als „*grausam primitiv und formlos*“ (S. 98). Interessanter sind dagegen die Ausführungen über die in Vereinen und Verbänden organisierte Laienspielbewegung, die sich schon im 19. Jahrhundert, besonders in den deutschsprachigen Ländern, entwickelte und noch heute eine beträchtliche Aktivität und Verbreitung zeigt. An Hand von zahlreichen Beispielen

werden anschließend die ohne Zweifel großen spieltechnischen Möglichkeiten des Instruments eingehend erläutert, die allerdings in der Regel nur von wenigen professionellen Zitherspielern voll ausgeschöpft werden.

Das dritte Kapitel beschäftigt sich mit dem „*heutigen Stand der Zithermusik*“. Nach einer Betrachtung der Technik des Zithersatzes, die vom zwei- bis vierstimmigen, harmonisch-akkordisch konzipierten Kadenzsatz bis zu polyphoner Freizügigkeit reicht, werden die wichtigsten Zitherkomponisten des 19. und 20. Jahrhunderts vorgestellt. Zahlreiche Proben aus der „*zitheristischen Literatur*“ (so S. 19 u. ö.) geben diesem Abschnitt den Charakter einer Anthologie der Zithermusik. Abschließend werden vom Verfasser unter dem Stichwort „*Zither und Bildungswesen*“ Vorschläge unterbreitet, deren Realisierung zur Verbesserung der Stellung des Instruments im heutigen Musikleben beitragen könnten. — Die Aufgabe, eine wissenschaftliche Monographie der ostalpinen Zither zu schreiben, bleibt weiterhin bestehen. Erich Stockmann, Berlin

Andres Briner: *Musikgeschichte aus der Perspektive Zürichs*. Die Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich 1813—1965. Zürich: Kommissionsverlag Hug & Co. 1966. 63 S., 6 Abb.

Die Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich haben in den letzten Jahren immer mehr den Charakter einer wissenschaftlichen Publikationsreihe erhalten. Diese Entwicklung wird weniger durch eine wesentliche Änderung des Themenkreises, der abgehandelt wird, als vielmehr durch Art und Form, in der die einzelnen Themen bearbeitet werden, sichtbar. Sollten die Neujahrsblätter ursprünglich eine erzieherische Funktion erfüllen, nämlich „*die zürcherische Jugend . . . mit den Lebensschicksalen berühmter Tonsetzer und Tonkünstler bekannt zu machen*“ (S. 29) — hieraus erklärt sich u. a., daß über die Hälfte der Neujahrsblätter von 1813—1965 Biographien oder Monographien sind —, so wurde es immer mehr ihre Aufgabe (etwa seit 1867), zunächst zwar noch „*als künstlerische und moralische Erbauung*“ (S. 42), dann aber mit dem Anspruch der Wissenschaftlichkeit, spezifisch musikgeschichtliche Beiträge unter besonderer Berücksichtigung

der lokalen Musikgeschichte Zürichs zu liefern.

Das Erscheinen des 150. Neujahrsblattes gab Anlaß und Berechtigung zur Rückschau auf die von 1813 bis 1965 erschienenen Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft. Der Verfasser unterzieht sich dieser Aufgabe, indem er in Form eines Literaturberichtes diese Veröffentlichungen historisch-systematisch ordnet und sich kritisch mit ihrem Inhalt auseinandersetzt. So werden in einem ersten Kapitel die Hefte, deren Thematik sich auf „Renaissance und Barock“ bezieht, in einem zweiten diejenigen, die den Zeitraum der „Klassik und Frühromantik“ umschließen, und in einem dritten schließlich die Blätter, welche die „Spätere Romantik und Moderne“ in ihren Beiträgen behandeln, zusammengefaßt. Ergänzungen, die beispielsweise auf die historischen Hintergründe der Entstehung des einen oder anderen Neujahrsblattes hinweisen sowie Mitteilungen über einen Teil der Verfasser — zunächst waren es überwiegend Geistliche, die sich als „Freizeithistoriker“ betätigten, und erst eigentlich seit Beginn unseres Jahrhunderts sind Fachleute wie Max Fehr, Ernst Isler, Jacques Handschin, Fritz Gysi, Antoine-Elisée Cherbuliez und Edgar Refardt an die Stelle dieser „Liebhaber“ getreten — vermögen zum besseren Verständnis mancher dieser Publikationen beizutragen. In Zusammenhang mit dem Hinweis auf die frühen Biographien Haydns (1830/31), Mozarts (1832/33) und Beethovens (1834), aber auch auf die anderer Meister, wird darüber hinaus auf Quellen und Vorlagen aufmerksam gemacht, deren sich die Verfasser bedient oder die sie zumindest gekannt haben könnten. Bemerkenswert ist auch, daß Veröffentlichungen, die aus historischen Gründen von Interesse, in Bibliographien aber schwer zu finden sind, wie z. B. die Biographie Hans Georg Nägels von Hans Conrad Ott-Usteri aus dem Jahre 1838, besonders hervorgehoben werden. Auffallend ist, und das wird bei der hier gegebenen Übersicht erst recht deutlich, wie wenige der Neujahrsblätter (ca. 20 von 150!) sich mit der lokalen Musikgeschichte Zürichs im engeren Sinne befassen. Dagegen wird der „Zürcher Wirksamkeit hervorragender auswärtiger Musiker“ (S. 49), wie beispielsweise der Mozarts, Wagners oder Busonis, neben derjenigen der einheimischen Musiker oft recht ausgiebig gedacht.

Besonderer Erwähnung bedürfen noch die dem vorliegenden Bande beigegebenen drei Register, die eine Zusammenstellung der Verfasser der Neujahrsblätter der AMG Zürich, einen Versuch einer Zusammenstellung der Urheber der bildlichen Illustrationen der Neujahrsblätter (von Georg Walter) und ein Verzeichnis der Urheber der Musik-Beilagen (1813—1829) enthalten. Sie werden sinnvoll durch ein Gesamtverzeichnis der Neujahrsblätter der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich von 1813—1966 ergänzt.

Der Verfasser hatte sich bei dieser Übersicht über die Neujahrsblätter zum Ziel gesetzt, diese nicht nur einfach zu katalogisieren, sondern sie „nach ihrem Inhalt“ zusammenzufassen „und in einen kurzen geschichtlichen Gang“ einzuordnen. Dieses Vorhaben, das bei der Vielseitigkeit der Publikationen nicht immer einfach durchzuführen war, ist ihm vollauf gelungen. Dieser zusammenfassende Bericht ist aber nicht zuletzt deswegen so verdienstlich, weil er — besonders auch im Hinblick auf das Fehlen einer umfassenden Stadtmusikgeschichte Zürichs — eine schnelle Orientierung ermöglicht und gleichzeitig auf manche musik- und lokalgeschichtliche Besonderheiten und den neuesten Stand der Forschung aufmerksam macht.

Christoph-Hellmut Mahling, Saarbrücken

Finn Mathiassen: *The Style of the Early Motet (c. 1200—1250). An Investigation of the Old Corpus of the Montpellier Manuscript.* Copenhagen: Dan Fog Musikforlag 1966. 212 S.

Selten kommt ein Buch heraus, das sich ausschließlich mit einem engumschriebenen Repertoire mittelalterlicher Musik befaßt. Es ist daher besonders zu bedauern, daß das vorliegende Werk unzulänglich ist. Es zeigt alle Gefahren einer Dissertation: Zu wenig Erfahrung, Unkenntnis des weiteren Repertoires (Organum und früheste Motette), keine Einsicht in die Originalquellen und vollständige, unkritische Übernahme früherer Veröffentlichungen, hier der Montpellier-Ausgabe von Rokseth. Daher kommt es zu vielen Fehlschlüssen. Dazu krankt die Arbeit auch an der Grundeinstellung des Verfassers, der glaubt, daß die historische Abfolge der Werke, ihre Stilentwicklung und die Herausarbeitung der verschiedenen Stiltypen nicht zu seinen Problemen gehöre. So endet denn auch das Buch ohne jede Zu-

sammenfassung oder allgemeine Schlußfolgerungen, und die meisten Erörterungen sind rein beschreibend, nie zusammenfassend. Leider hat Mathiassen auch die wenigen Vorgänger in seinem Feld nicht genügend studiert. So sagt er, daß er die 1942 geschriebene Dissertation des Unterzeichneten (*The Motet in 13th-Century France*, New Haven, 1942) nicht habe einsehen können; warum, ist nicht ersichtlich. Darin hätte er für die Mehrzahl seiner Diskussionen mehr detaillierte Vorlagen gefunden. Aber auch Artikel des Unterzeichneten über Form (*The Evolution of Form in the Earliest Motets*, *Acta musicologica* 31, 1959, 86—90) und Harmonik (*The Evolution of the Harmonic Style in the Notre-Dame Motet*, *Acta musicologica* 28, 1956, 89—95) hat er kaum gelesen, obwohl er sie im Literaturverzeichnis anführt. Nichtsdestoweniger ist die fleißige Bearbeitung des Stoffes oft nützlich, und der Verfasser kommt teilweise zu guten Ergebnissen und Einsichten.

Das Buch zerfällt in vier Kapitel: Vorbemerkungen, die Oberstimme, Kontrapunkt: Lineare Probleme, Kontrapunkt: Harmonik. Daran schließen sich an: ein dänisches Résumé, eine Liste von Abkürzungen, das Bücherverzeichnis und ein Verzeichnis der Theoretiker und der Motetten des 2. bis 6. Faszikels (Nr. 19—252) des Montpellier-Manuskripts sowie der Stellen, wo sie im Text zitiert werden. Die Übersetzung ist gut und der Druck fehlerfrei.

Die allgemeine Übersicht über das Feld im ersten Kapitel ist gut, zeigt aber, daß der Verfasser die Musik selbst nicht wirklich kennt oder schätzt. Das zweite Kapitel beginnt mit einer unzulänglichen Einführung zu den Texten, und ihr ungenügendes Verständnis rächt sich später in der Besprechung der Phrasierung und Form. Fast ebenso unzulänglich ist die Besprechung der rhythmischen Elemente — verstreut, unsystematisch und am Wesentlichen vorbeigehend.

Eine neue, wichtige Idee wird hier vorgebracht: Da weder Modalität noch moderne Tonalität diese Musik zu organisieren scheinen, stützt sich Mathiassen auf die vielen Terzen-Fortschreitungen und beansprucht sie als Grundlage für ein tonales Empfinden für Leitern von G und A aufwärts; der Wechsel von einer zur anderen wäre als Modulation anzusehen. Die Idee ist nicht völlig überzeugend, verdient aber weiter studiert zu werden. Am Ende dieses und

des dritten Kapitels bespricht der Verfasser die Form, von der Phrase und Teilphrase bis zur Gesamtform. Manche wertvollen Einsichten werden hier wieder ohne jede Verallgemeinerung angeboten; aber ebensoviele falsche oder unvollständige Analysen stören.

Im dritten Kapitel werden unscharfe Fachausdrücke benutzt: „gleichzeitige Nachahmung“ (für Oktaven- und Quinten-Parallelen), „verdeckte Parallelen“ und „Heterophonie“ (für solche Parallelen, die auf leichten Taktzeiten mit Gegenbewegung ablösen), „doppelter Kontrapunkt“ (für Stimmtausch, in Anlehnung an Rokseth), „Fugato und Kanon“ (für einfache Nachahmung).

Der Schwerpunkt von Mathiassens Interesse liegt sichtlich im Schlußkapitel, dem weitaus längsten der vier. Hier stören besonders die falschen und fraglichen Beispiele, die ohne weitere Vergleiche von Rokseth übernommen werden und zu völlig falschen Folgerungen über Dissonanzen führen. Weiter hat Mathiassen 1. die essentielle Unterscheidung zwischen syllabischer und ornamental-melismatischer Dissonanz nicht durchgeführt; 2. die wichtige Frage der *musica ficta* völlig unbeachtet gelassen; 3. sich oft von der Vers-Einteilung der Texte irreführen lassen (andere Texte zur gleichen Musik zeigen oft andere Phrasierung) und daher viele Stellen als Kadenzen angesehen, die es nicht sind. Daneben verwendet er den Ausdruck „strukturell“ ohne genaues Verständnis. In den vielen, völlig nutzlosen Statistiken der verschiedenen Intervalle, die immer das ganze undifferenzierte Material behandeln, zählt er z. B. alle vertikalen Zweiklänge, ob sie nun harmonisch-strukturell sind oder Vorhalte darstellen. Zusammenklänge auf leichten Taktteilen und in weiblichen Kadenzen, aber auch auf schweren Taktteilen im Verlauf von Phrasen werden überhaupt nicht beachtet!

Was Rokseth, Anglès und Aubry nicht wagten, trotz so viel Erfahrung mit den Originalquellen, hat hier ein junger Forscher versucht. Er mußte scheitern, da eine stilkritische Untersuchung der frühen Motette nur auf Grund einer umfassenden Werkkenntnis unternommen werden kann, die erst durch die in Vorbereitung befindliche Gesamtausgabe der frühesten Motetten des Unterzeichneten ermöglicht werden wird.

Hans Tischler, Bloomington/Indiana

Winfried Kirsch: Die Quellen der mehrstimmigen Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Tutzing: Hans Schneider 1966. 588 S.

Bibliographien von Werkbeständen sind zumeist von der naheliegenden Absicht geprägt, Kompositionen eines Meisters oder einer Quelle zu erschließen. Die vorliegende Arbeit geht erstmals einen Schritt weiter, indem sie versucht, die Werke zweier bestimmter Gattungen eines angemessenen Zeitraumes zu erfassen und zu sichten. Man kann den Initiatoren und der Deutschen Forschungsgemeinschaft nur dankbar sein, daß sie ein solches Unternehmen gefördert haben. Es wäre zu wünschen, daß ähnliche Bestandsaufnahmen auch anderen mehrstimmigen Gattungen, wie etwa der Messe oder dem Hymnus zuteil würden.

Magnificat und Te Deum haben den für derartige Projekte großen Vorzug, daß sie sich deutlich von anderen Gattungen abheben. Das Suchen, Sammeln und Vergleichen wird daher seltener von Grenzfällen erschwert. Magnificat-Kompositionen lassen sich zudem in der Regel nach dem jeweils zugrundeliegenden Tonus ordnen. Da die Gattungen nicht nur in ihrer Bestimmung und Aufführungspraxis verwandte Züge zeigen, sondern auch in ihren Quellenbereichen konvergieren, erscheint ihre gemeinsame Behandlung sinnvoll. Ebenso zweckmäßig ist die Begrenzung „bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts“: noch stört kein Parodie-Magnificat das Traditionsbild, und die Gesamtzahl der Werke bleibt erträglich. Der Masse von ca. 950 Magnificat-Vertonungen mit lateinischem stehen fünf mit deutschem Text, ca. 40 Instrumentalsätze und weitere 30 Vertonungen einzelner Verse gegenüber. Beim Te Deum sind es 65 Werke mit lateinischem, fünf mit deutschem Text und elf Instrumentalsätze. Allenfalls portugiesische und osteuropäische Quellen, die nicht vollständig berücksichtigt sind, können diese Verhältnisse und Zahlen geringfügig ändern.

Um den Zugang zu den vielfältigen Ergebnissen zu erleichtern, sind sie vorzugsweise in Verzeichnissen niedergelegt, die dem Benutzer das Nachschlagen auch bei anders gearteten Forschungen zu Quellen und Autoren erlauben. Den Katalogen geht eine Studie voraus (S. 29–86), in welcher der Verfasser eine erste allgemeine Auswertung der Fakten vorlegt: Grundprobleme

des Bestandes, seiner zeitlichen und lokalen Gliederung, Fragen nach bestimmten Autoren finden hier ihre Antworten, die zum Teil von anschaulichen Tabellen gestützt werden. Aber auch Spezielleres ist über Magnificat-Zyklen, strophische Anlage und Auswahl der Verse zu erfahren. Informationen endlich, die den Katalog belastet hätten — zu einzelnen Quellen oder Kompositionen — sind in einem umfangreichen Anmerkungsstück untergebracht, der damit eine Reihe wertvoller Beobachtungen enthält.

Der Katalogteil umfaßt vier Verzeichnisse, die mit Hilfe von Werkzahlen und verständlichen Sigeln untereinander verbunden sind. Im Zentrum steht der *Autoren- und Werkkatalog*, der zunächst die anonymen (bis Nr. 554), dann die signierten Kompositionen aufführt und ihnen alle grundlegenden Angaben in knapper und übersichtlicher Form beifügt. Entlastend und ergänzend treten hinzu: das *Alphabetische Quellenverzeichnis*, das die Sigel auflöst und über die einzelne Quelle orientiert, und der *Thematische Katalog der Vokalstücke mit lateinischem Text*, der die Initien, systematisch geordnet, mitteilt. Das vorausgeschickte *Chronologische Quellenverzeichnis* gibt dagegen eher einen Überblick über allgemeine Tendenzen, als daß es eingehendere Fragen beantworten könnte. Dazu ist — wie der Verfasser hervorhebt — der Unsicherheitsfaktor bei den Datierungen zu groß.

Das imponierende Bild einer wohlgedachten und ineinandergreifenden Reihe von Katalogen mit einer Fülle grundsätzlicher und zu weiteren Studien anregender Informationen vermögen einzelne Inkonsistenzen oder Ungenauigkeiten kaum zu berühren. So wären die Quellsigeln wohl besser unter der speziellen Einführung in das *Alphabetische Quellenverzeichnis* (S. 23/24) erläutert worden, als in dem vorausgehenden allgemeinen Teil, den man im Bedarfsfall nicht befragt. Da der Benutzer des *Alphabetischen Quellenverzeichnisses* von den Sigeln ausgeht, die er ja erst erklärt haben möchte, hätte sich die alphabetische Reihe nach den Sigeln und nicht nach den Fundorten richten sollen. Die alphabetischen Reihen korrespondieren zwar weitgehend; es gibt aber doch auch deutliche Abweichungen, z. B. beim Buchstaben *B*. Die Folge der Sigel, die sich über mehrere Seiten hin-

zieht, lautet hier: *Bar—Ba—Bg—B—Bo—Br—Brux—Bá*.

Bei der Kennzeichnung der jeweils ausgewählten Text-Verse unterscheidet der Verfasser *gV* = geradzahlige Verse, *ugV* = ungeradzahlige Verse und *dk* = durchkomponiert. „Durchkomponiert“ soll hier lediglich ausdrücken, daß — im Gegensatz zu *gV* und *ugV* — alle Text-Verse berücksichtigt sind. Da das Wort aber, seiner gewöhnlichen Bedeutung nach, die musikalische Anlage kennzeichnet und daher unwillkürlich als Gegensatz zu „strophisch“ aufgefaßt wird, kann leicht Unklarheit entstehen. Denn die Frage, ob es für jeden Vers einen eigenen musikalischen Satz gibt (im üblichen Sinne „durchkomponiert“) oder ob der gleiche Satz für mehrere Verse verwendet wird (strophische Anlage) stellt sich für alle drei nach der Textauswahl unterschiedenen Gruppen, so daß der Terminus „durchkomponiert“ doppeldeutig wird.

Obwohl der Verfasser im laufenden Text die „*Tabulatur*“ als Quelle von der „*instrumentalen Magnificat- und Te Deum-Vertonung*“ unterscheidet, verwendet er zweimal (S. 55 und 83) das Wort „*Tabulatur*“ als Überschrift, wo Zusammenhang und Inhalt klarstellen, daß es um die Werke und nicht um die besondere Art der Quelle geht. In vergleichbarer Weise suggeriert der Buchtitel, daß nur „Die Quellen“ behandelt seien. Das Buch aber bietet mehr als der Titel verspricht — eine sympathische Ungenauigkeit! —, nämlich „Die Magnificat- und Te Deum-Vertonungen bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts — und ihre Quellen“.

Martin Just, Würzburg

Charles Sanford Terry: John Christian Bach. Second Edition with a Foreword by H. C. Robbins Landon. London—New York—Toronto: Oxford University Press 1967. LV, 373 S.

Terrys Monographie über den „Mailänder“ und „Londoner“ Bach, 1929 zuerst erschienen, ist bis heute das Standardwerk über den jüngsten Bachsohn geblieben; ihr biographischer Teil ist im wesentlichen noch nicht überholt und durch seine außerordentlich reiche Dokumentation auch über das eigentliche Thema der Arbeit hinaus wertvoll geblieben; die stilkritischen Abschnitte und das Werkverzeichnis sind veraltet, müssen aber noch immer als das sicherste und breiteste Fundament für einen Überblick

über das Gesamtwerk des Komponisten gelten, unbeschadet der Detailstudien über einzelne Gattungen, vor allem die Opern und die Symphonien Johann Christian Bachs, die seit den zwanziger Jahren erschienen sind. Die von Landon betreute Neuauflage hatte ursprünglich das Ziel, den stilkritischen Teil der Arbeit durch ein Symposium von Spezialisten-Beiträgen zu ersetzen — warum es nicht dazu kam, erklärt das Vorwort (S. XVII). Die vorliegende Fassung ist also ein aus der Not geborener Kompromiß, aber ein für den Herausgeber höchst ehrenvoller und für den Leser höchst nützlicher.

Terrys ursprünglicher Text, einschließlich des schönen Bildteils, wurde übernommen, aber durch eine Corrigenda-Liste von nicht weniger als 32 Seiten auf den heutigen Stand der Forschung gebracht; Heinrich Miesners ausführliche Besprechung der ersten Auflage (ZfMw XVI, 1934, S. 182—188) wurde dabei in extenso berücksichtigt. Der Schwerpunkt der Korrekturen und Ergänzungen liegt, wie zu erwarten, auf dem Werkverzeichnis und hier vor allem bei den Opern, wo der Zuwachs an Information beträchtlich ist. Bei den Instrumentalwerken hat Landon sich auf einige Einzelnachweise und generelle Angaben vor allem zur handschriftlichen Überlieferung im österreichisch-schechischen Raum beschränkt, welche die heillose Verworrenheit der Quellenlage wenigstens an einigen repräsentativen Fällen demonstrieren. Terrys Arbeitsleistung war gerade in diesen Abschnitten des Werkverzeichnisses, bedenkt man die unzulänglichen Hilfsmittel seiner Zeit, bewunderungswürdig, ist aber heute so gründlich überholt, daß statt Einzelkorrekturen nur noch eine durchgreifende Neubearbeitung den Stand unserer Kenntnisse einbringen könnte. So sind — abgesehen von der noch weitgehend undurchsichtigen handschriftlichen Überlieferung — bei fast allen Drucken Erst- und Sekundärdrucke nicht bzw. falsch auseinandergelassen, Verleger-Arrangements und mutmaßlich authentische Fassungen nicht getrennt, die meisten Datierungen selbst der englischen Drucke falsch. Man mag es daher bedauern, daß der Herausgeber hier nicht die Gelegenheit ergriffen hat, ein von Grund auf neues Verzeichnis zu erstellen — gerade er wäre wie kein anderer berufen, eine solche Arbeit zu leisten. Andererseits wird jeder Kenner der Materie Verständnis dafür haben, daß man

vor einer solchen Aufgabe auch (gerade) bei umfassender Quellenkenntnis zurückschreckt. So wie der Band jetzt vorliegt, füllt er also wenigstens provisorisch eine der großen Lücken in unserer Kenntnis des 18. Jahrhunderts aus — und das ist schon dankenswert genug.

Ludwig Finscher, Frankfurt a. M.

Anton Felix Schindler: *Beethoven as I knew him. A Biography*. Edited by Donald W. MacArdle and translated by Constance S. Jolly. London: Faber and Faber 1966. 547 S.

Schindlers Buch über Beethoven ist eine der langlebigsten Biographien aus dem Gebiete der Musik. MacArdle gibt (S. 29) nicht weniger als zehn Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare seit ihrem Ersterscheinen 1840 an. Das ist bei den vielen, seit jeher gegen Schindler erhobenen Vorwürfen wegen der Fehler, Einseitigkeiten und Voreingenommenheiten verwunderlich. In seiner biographischen Skizze Schindlers nennt MacArdle dessen Talent, sich Feinde zu machen, nicht weniger beachtenswert als sein Talent als Lehrer. Weshalb Schindlers Biographie immer wieder anzieht, hat der Herausgeber in dem hinzugesetzten „*as I knew him*“ kurz und deutlich gesagt. Es ist die einzige Biographie des großen Meisters, die aus einer längeren, zum Teil sehr eingehenden persönlichen Kenntnis hervorgegangen ist.

Das macht sich überall bemerkbar. Allerdings ist ein berichtigender Kommentar notwendig. Den gibt MacArdle in 413 Anmerkungen; sie füllen 68 Seiten engsten Druckes und enthalten eine Fülle von Arbeit und Kenntnissen. Werden damit unter Berücksichtigung der neuesten Literatur Schindlers Irrtümer richtig gestellt, so betont MacArdle (S. 446, Anm. 319), daß Schindler als eine authentische Quelle der Beethoveninterpretation zu gelten hat. Es sei angefügt, daß Schindler im musikalischen Teil seiner ersten Ausgabe von 1840 zum Teil andere Beispiele bringt als in der Ausgabe von 1860, die der Übersetzung zu Grunde liegt.

MacArdle hat den Druck des Werkes nicht mehr erlebt; er hätte vielleicht den Kommentar noch erweitert. So seien die folgenden kleinen Zusätze zu verstehen. S. 192, Anm. 87 wäre die Arbeit von J. Braunstein, *Beethovens Leonoren-Ouvertüren* (1927) noch zu nennen. Die genealogischen Fragen (S. 80, Anm. 5) sind jetzt

ausführlich behandelt in J. Schmidt-Görg, *Beethoven, die Geschichte seiner Familie* (1964). Bei der Literatur zum Brief an die „unsterbliche Geliebte“ (S. 83, Anm. 33, und S. 189, Anm. 70) sind noch zu erwähnen die Ausgabe der 13 Briefe an die Gräfin Josephie Deym durch Schmidt-Görg (Beethovenhaus Bonn 1957) und die Untersuchungen von J. Racek in *Beethoven a české země* (Brno 1964). S. 359, Anm. 253, muß es heißen Schweisheimer statt Schweizeheimer. Einem in Schindlers Buch ausgesprochenen Wunsch ist der Herausgeber gefolgt mit der Liste der Besprechungen Beethovenscher Werke in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung (S. 517 bis 521) in chronologischer Ordnung von 1799 bis 1838. Unklar ist, weshalb MacArdle Schindlers Anmerkungen über die Wiener Währungen nicht aufgenommen hat. Allerdings hätte er sie in moderne Währungen umsetzen müssen; das würde das Verständnis dieser Fragen erleichtern. Den Abschluß bildet ein umfangreiches Verzeichnis.

Referent ist nicht kompetent für die Erörterung der Güte der Übersetzung. In einer Note des Verlages wird sogar die Schwierigkeit der Wahl zwischen „amerikanischen“ und „englischen“ Ausdrücken erwähnt. Eine Stelle fiel mir als nicht sinngemäß auf. Schindler spricht (Bd. I, S. 181) von der Sonate op. 106 als „*Opus summum in der Claviermusik*“; das wird mit der Übersetzung „*masterpiece*“ zweifellos nicht getroffen. Aber mit MacArdles umfangreichem Kommentar kann Schindlers lebensnahe Biographie eine sichere Kenntnis vermitteln.

Paul Mies, Köln

Franz Liszt: Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835—1886. Gesammelt und erläutert von Margit Prahács. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1966. 484 S., 16 Taf.

Béla Bartóks Rede, die er 1934 bei seiner Aufnahme in die Ungarische Akademie der Wissenschaften hielt, behandelte *Liszt-Probleme*. Zu ihnen gehört der Einfluß der ungarischen Musik auf Liszt, aber auch das, was Liszt der ungarischen Musik gegeben hat. Gerade aus diesen Wechselwirkungen ist der Elementargeist Liszt hervorgegangen: elementar und geistig zugleich. Für den aus gleichem Holz geschnitzten Bartók wurde Liszt zum Problem, weil dessen Probleme seine eigenen waren.

Liszt ist aber für Ungarn nicht nur ein Problem, sondern auch eine Realität. Seit der Uraufführung seiner „*Graner Messe*“ 1856 und dem Oratorium *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* 1865 in Pest war Liszt jedes Jahr viele Wochen in Ungarn. 1871 verlieh ihm der König den Titel eines Königlichen Rates und gewährte ihm eine Jahresrente. 1875 wurde er zum Präsidenten der Musikakademie bestellt und leitete bis zu seinem Tode eine Klavierausbildungsklasse an derselben Anstalt.

605 Briefe Liszts in ungarischen Archiven oder in ungarischem Privatbesitz sind der Niederschlag einer tiefen Verbundenheit mit den Menschen des Landes, in dem er geboren war. Welch eine Fülle der Zeugnisse, aber auch: welch ein Mensch in seiner Lebensfülle, der diese Briefe schrieb! Ein Elementargeist auch des Lebens und des Wortes. „*Mériter toujours, obtenir quelquefois bleibt die Devise der Individualitäten unseres Schlages*“ schreibt Liszt an den Professor für Musikgeschichte der Landesakademie Cornél von Ábrányi, oder an Unbekannt am 18. Januar 1883: „*Nach 60 Jahren des Clavierspiels war es wohl Zeit, damit aufzuhören. Das Beethoven Monument Concert in Wien soll mein Ende als Pianist bezeichnen*“; und an den berühmten ungarischen Geiger Ede Reményi, Rom, Mai 1864: „*Je vous ai attendu aujourd'hui — Fortunato (der Kammerdiener) avait fait quelques préparatifs pour recevoir plus pompeusement qu'avec l'omelette aux artichauts et les Finocchi quotidiens.*“

Die Briefe wären weniger eindrucksvoll, wenn sie nicht ein ausgezeichnete Kommentar der Herausgeberin begleiten würde. Aus ihm erfährt man von Menschen und Leuten, von Künstlern und Schülern, von Schicksalen und Erfolgen. Es liest sich gut, dieses Kaleidoskop, zumal es oft durch nüchterne und sachliche Worte Liszts ins Leben gerufen wird. Manche, wie der eminent begabte ungarische Liszt-Schüler Aladár Juhász, bekommen durch diese Briefe und ihre Kommentare zum ersten Mal historische Gestalt. Deutlich werden auch die Züge der Männer, denen Liszt in seinen 1885 komponierten Klavierstücken *Historische ungarische Bildnisse* ein Denkmal gesetzt hat: die Dichter und Kritiker Petöfi, Eötvös, Vörösmarty, Mosonyi u. a. Das schwierige Problem der Fixierung vieler Briefe, bei denen Datum

und Adresse fehlen, hat die Herausgeberin mit penibler Sorgfalt gemeistert.

Die Briefe setzen 1835 ein, begleiten die Weimarer Jahre 1848—1861; von den römischen Jahren 1862—1868 berichten 50 in den Klöstern auf dem Monte Mario und auf dem Forum romanum geschriebene Briefe. Von 1869 an bis zu seinem Tode wächst die Zahl der nach Ungarn gesandten Briefe gemäß der Fülle der Anregungen und Gedanken Liszts, die Ungarn und seiner Musikkultur galten.

Daß es in Ungarn auch heute noch eine Liszt-Kultur gibt, beweist nicht nur Bartóks oben erwähnte Rede, sondern auch ein Band wie der vorliegende.

Gerhard Nestler, Karlsruhe

Antonfrancesco Doni: *Dialogo della Musica*. A cura di G. Francesco Malipiero. *Messi in partitura i canti da Virginio Fagotto*. Wien—London—Milano: Universal Edition [1965]. XXXII, (2), 319 S. (Collana di musiche veneziane inedite e rare. 7.)

Das Cinquecento gilt als das Zeitalter des Petrarkismus. Die Dichtung — und in ihrer Folge auch die Musik — lebt und regeneriert sich in der Nachahmung des Florentiner Meisters. Mit ihm jedoch wird das Trecento überhaupt, werden seine literarischen Formen Modell für das 16. Jahrhundert, und in der Prosa beruft man sich auf Petrarkas großen Freund, Boccaccio, und auf sein Hauptwerk, den *Decamerone*. Davon legt auch Donis *Dialogo della musica* Zeugnis ab. In diesem werden ausgewählte Kompositionen — freilich nur gelegentlich von Doni selbst — in einen Rahmendialog eingeflochten. Und während die Gesprächsteilnehmer etwa des *Decamerone* durch eine Ausnahmesituation zusammengeführt werden und ihre Erzählungen von daher gesellschaftliche Zustände und Spannungen spiegeln, sind es bei Doni Mitglieder eines Kreises von Musikern und Musikliebhabern, beliebig auswechselbare (denn Doni macht sich nicht die Mühe einer individuellen Charakterisierung), die sich durch das Singen neuer Kompositionen anregen lassen, sich über vielerlei unverbindlich zu unterhalten „*come hanno per usanza i Cantori . . . saltando d'un ragionamento in un altro*“ (so Doni in der Dedikation für Battista Asinelli). Sie sprechen über Dichtung, über die

Frauen, erzählen Anekdoten und erwähnen — ganz gelegentlich — auch die Musik.

Donis Dialog will dabei freilich nicht nur „*rubbare o imitare il Boccaccio*“ (S. 8), auch der unmittelbare Bezug auf Petrarka wird in den Gesprächen deutlich — zumal in der Haltung der Antithese: „*lascio andare lo avorio della fronte, l'oro de' capegli, la vaghezza degli occhi, le rose, i fiori vermigli e bianchi e la primavera di bellezza*“ läßt Doni Domenichi sagen, denn „*l'avorio si cressa, la leggiadria si oscura, l'oro dei capegli divien debile archimia, e le rose e fiori pallidi e languidi si posano, la primavera della bellezza si fa autunno*“ (S. 105). Doni ist Antipetrarkist, und wie hier die stereotypen Bilder der Petrarkisten, greift er an anderer Stelle typische Figuren an — so die Verbindung von Gegensatzpaaren: „*come può stare quella sentenza inappellabile: „In altrui vivo e in se stesso morire?“*“ (S. 16). Endlich aber wehrt er sich gegen das petrarkistische Bild von der Frau überhaupt, in dem „Donna“ und „Madonna“ sich verbinden. So heißt es in einem Madrigal Donis: Madonna, es ist mir lieber, Ihr stürbet, als ich. Ich lasse Euch für immer, denn Ihr wollt es ja. Ihr tötet mich nicht mehr, und wenn Ihr sterbt, ist das das kleinere Übel (S. 90, Canto XIII, Musik von Claudio Veggio). Dennoch: gerade der sich in der Antithese erschöpfende Antipetrarkismus zeigt die Bedeutung Petrarkas für die Kunst des 16. Jahrhunderts.

Im selben Maße, wie die Gespräche des Dialogo die Konversation des gebildeten Venedig und seiner *Accademie Peregrine* spiegeln, so bieten die eingeschobenen Kompositionen, insgesamt 27 Madrigale und Motetten, ein getreues Bild der venezianischen Musik dieser Zeit: Adrian Willaert, Girolamo Parabosco, Cipriano de Rore und Jacques Buus vertreten sie vor anderen. In der Dedikation für den Marchese Annibale Malvicino wird besonders darauf hingewiesen: im Hause der Polisenna Pecorina habe er, Doni, an einem „*concerto di violini e di voci*“ teilgenommen, bei dem sie gespielt und gesungen habe. Die Kompositionen aber habe Adrian Willaert geschrieben, „*maestro perfetto*“, und seine Musik sei unbeschreiblich süß, richtig, dem Text angemessen gewesen. Wie ein Programm steht somit Willaerts Name über dem Dialog.

Die im Gespräch fallenden Äußerungen über Musik hat Malipiero im zweiten Teil seines Vorwortes zusammengestellt. Ausführ-

liche Erörterungen dazu und im Anschluß daran findet man bei James Haar, *Notes on the „Dialogo della Musica“ of Antonfrancesco Doni* (*Music & Letters* 47, 1966, S. 198—224). Auf einige Punkte nur sei hier hingewiesen: Doni berichtet von Giovaniacopo Buzzino, der — „*sonando di violone il soprano*“ — von einem Zuhörer aufgefordert wird, die Finger langsamer zu bewegen, das sehe besser aus. Buzzino habe daraufhin „*senza diminuire*“ gespielt, und dabei habe dann der Zuhörer bemerkt, daß „die Harmonie“ fehle (S. 23). Deutlich wird dabei, daß die Verzierungen des Spielers und damit sein Vortrag überhaupt nicht nur Akzidents, sondern Substanz der erklingenden Musik sind. An anderer Stelle zeigt sich der Glaube an einen musikalischen Fortschritt unverbrämt. Auch Isaak, heißt es da, schrieb seine „*canti, et era maestro; ora sarebbe scolaro a gran pena*“ (S. 82). Schließlich spricht Doni einmal ausführlicher über das Verhältnis von musikalischer Regel und Komposition: Oktaven und Quinten sind perfekt, Septime und Sekunde imperfekt, aber „*la forza del discorso del compositore fa dell'imperfetto che pare perfetto*“ (S. 70).

Im ersten Teil seines Vorwortes versucht Malipiero, ein Bild von der Musikanschauung Donis zu zeichnen (wobei er sich auf das Gesamtwerk stützt). Dieses Bild bleibt jedoch undeutlich — wahrscheinlich, weil Malipiero Doni schließlich vorwirft, seine Werke seien ein dauernder Widerspruch: „*ora la musica è arte sublime, celestiale, ora dilettevole passatempo.*“ Vermag man aber die Grundvorstellung des Musikers der Renaissance, daß Musik eben dies beides, „*sublime*“ und „*dilettevole*“, zugleich sei, nicht nachzuvollziehen, dann läßt sich auch ihre Musikanschauung nicht verständlich machen.

Schließlich gibt Malipiero einige Hinweise auf die Zuschreibung der einzelnen Kompositionen (die bei Doni durchweg anonym gedruckt werden — ihr Autor läßt sich jedoch auch dann aus Bemerkungen in den Gesprächen zumeist erschließen, wenn er dort nicht deutlich genannt wird). Diese Zuschreibungen werden von James Haar ausführlich behandelt. Hier sei nur zweierlei erwähnt: der Canto XV („*Chiaro leggiadro lume*“) ist wohl von Doni — der Kontext (S. 106 und S. 112) macht dies wahrscheinlich. Dort wird berichtet, Doni habe das Madrigal zusammen mit einem Huldigungsbrief einer verehrten Dame gesandt. Der Canto XXII

(„*Giunto in'ha amor*“) hingegen stammt, wie James Haar zeigt, nicht von Willaert, sondern von Perissone Cambio.

Die Übertragungen von Virginio Fagotto sind sorgfältig, ihr Druck weitgehend fehlerlos. Sie werfen jedoch die grundsätzliche Frage auf, ob in einer Neuausgabe einer musikalischen Anthologie des 16. Jahrhunderts eine diplomatische Wiedergabe des Originals genügt — oder ob der Text nicht auch kritisch zu edieren wäre. Bejaht man das letztere — und es ist zu bejahen, denn der Sinn einer solchen Anthologie liegt gerade in der Verbindung von erklingender Musik und Gespräch — dann sollte die kritische Edition konsequent sein: sie sollte sich nicht auf die Modernisierung der Schlüssel und die Verkürzung der Notenwerte beschränken — sie sollte vor allem die Akzidentien hinzufügen, die damals selbstverständlich gesungen wurden, sich aber heute nicht mehr von selbst verstehen. Verzichtet man aber schon auf die Kennzeichnung des Subsemitoniums in der Kadenz — keinesfalls verzichten darf man auf die Akzidentien, die „necessitate“, zur Vermeidung des Tritonus im Hexachordum molle gefordert werden. Gelegentlich hat Fagotto hier auch ein *b* hinzugefügt, häufig aber bleiben solche Stellen völlig unbezeichnet. Einigemal schließlich begegnen Fußnoten wie „*nell'originale manca il b*“. Von einem „fehlenden“ Vorzeichen kann jedoch keine Rede sein — das *b* im Hexachordum molle ist für den Sänger verbindlich, sei es nun notiert oder nicht. Hier, wie auch an anderen Stellen, glaubt man, einen Mangel an Vertrautheit mit der Notierungsweise des 16. Jahrhunderts gewahr zu werden. So bemerkt Fagotto etwa in seiner ersten Fußnote: „*nella parte del canto fra il Si e il Do c'è un # in primo spazio, e non si sa dove collocarlo*“ (S. 15) — das # gehört natürlich vor das „Do“, dessen Erhöhung — es handelt sich um die Terz im Schlußakkord auf A — von der Theorie gefordert ist; nur hat der Setzer des im Sopranschlüssel notierten Canto die Type auf den Kopf gestellt! Auch die Textunterlegung überzeugt nicht immer — etwa die Aufteilung von „*lauro*“ in drei Silben (3. Strophe der Canzone von Berchem, S. 141). Manch ein „Fehler“ eines Komponisten, auf den Fagotto in Fußnoten hinweist, ließe sich vielleicht als Druckfehler erklären (etwa S. 50, Takt 5, im Alt *g'* und *f'* statt *es'* und *d'*). Ein schwerwiegender Mangel schließlich ist das Fehlen jeglicher Angaben

über die Verkürzung der Notenwerte in der Neuausgabe. Dadurch erscheinen dann etwa die offenbar unverkürzten „*note nere*“ der „*canti turchi*“ (so nennt Doni Kompositionen mit „schwarzen Noten“) Arcadelts in sehr viel größeren Werten als andere, in der älteren Weise notierte Gesänge.

Trotz dieser Einwände ist den Herausgebern und der Fondazione Giorgio Cini für die Neuausgabe dieses *Dialogo* zu danken: der Musikgeschichtsschreibung, die sich so gerne auf ihr eigenes Feld zurückzieht und das Studium der Verbindungen zur Literatur, zur Bildenden Kunst, zur allgemeinen Kulturgeschichte ängstlich meidet, werden hier, vielen neue, Zusammenhänge gewiesen.

Walther Dürr, Tübingen

Hans Tischler: *A Structural Analysis of Mozart's Piano Concertos (Eine Form-Analyse von Mozarts Klavierkonzerten)*, Brooklyn/New York: The Institute of Mediaeval Music 1966. 140 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. 10.)

Der Autor geht aus von zwei Publikationen, die ebenfalls die Klavierkonzerte Mozarts zum Gegenstand haben: C. M. Girdlestone, *Mozart and his Piano Concertos* und A. Hutchings, *Companion to Mozart's Piano Concertos* (beide London 1948). Er lobt die gründliche Darstellung der historischen Tatsachen beider Arbeiten. Indessen bemängelt er die Analysen der musikalischen Formen und möchte nun in seiner Arbeit versuchen, „*klare Analysen aller Mozart'schen Klavierkonzerte zu geben*“ . . . „*Die geschichtlichen, biographischen, ausdrucksmäßigen und kritischen Betrachtungsweisen*“ läßt er absichtlich außer Betracht, „*da sie alle genügend von Girdlestone und Hutchings behandelt wurden*“. Im Prinzip erläutert Tischler seine Analysen an Hand von skizzenmäßig und einzeilig notierten Notenbeispielen, die jeweils das besonders herauszugreifende Motiv oder Thema kennzeichnen. Motiv, Tonart, Zugehörigkeit zum entsprechenden Formteil etc. werden mit Buchstabensymbolen, harmonische Verhältnisse mit römischen, Taktzahlen mit arabischen Zahlen bezeichnet. Eine Reihe von Punkten weist auf modulierende Abschnitte hin. Ferner werden die Termini Überleitung, Kadenz, Durchführung, Episode (anstelle von Couplet in großen Rondos), Exposition, Reprise, Ritornell und der etwas eigentümliche Ausdruck „*Kadenz-Passage*“

unterschieden. Letzteren nennen wir im deutschen Sprachbereich „Eingang“. Mit Symbolen werden außerdem differenziertere Formteile unterschieden, so etwa Varianten eines bestimmten melodischen Materials oder der Figuralvariationen und schließlich „pianistische Passagenarbeit“.

Ausgerüstet mit diesem Instrumentarium analysiert der Autor sämtliche 23 Klavierkonzerte sowie das Rondo in D-dur KV 382 (das Rondo in A-dur KV 386 wird hier nicht berücksichtigt). Es ist im ganzen gesehen eine gewaltige Fleißarbeit, die für jeden, der sich mit Mozarts Klavierkonzerten befaßt, von Nutzen sein kann. Aus den gegebenen Analysen zieht Tischler nur wenige Schlüsse: die Formen der einzelnen Sätze, die verwendeten Tonarten und das Tonartenverhältnis zwischen Mittelsatz und erstem Satz werden statistisch erfaßt. Ganz kurz — mit einem Absatz von wenigen Zeilen — wird auf die „*Frische und Schönheit von Mozarts Ideen*“ hingewiesen. In dieser Hinsicht, so scheint es uns, hat der Autor eine große Chance verpaßt: auf diese trockenen, schulmäßigen, das Statische der Form betonende Analysen hätte eine geistvolle Auseinandersetzung mit der Dynamik von Mozarts Formwillen folgen sollen, wobei man freilich auf historische Zusammenhänge und Querverbindungen nicht gut verzichten könnte.

Das Buch ist in synoptischer Art dreisprachig angelegt. Die klare und präzise französische Übersetzung stammt von Isabelle Caseaux. Die englische Version ist original. Die deutsche Fassung stammt wohl ebenfalls vom Verfasser; leider ist sie sprachlich nicht immer korrekt.

Franz Giegling, Basel

R. [e y] M. Longyear: Schiller and Music. Chapel Hill: The University of North Carolina Press [1966]. 201 S. (University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures. 54.)

Neben der Vielzahl von Spezialuntersuchungen gibt es allein zwei Dutzend Publikationen, die den Titel „Schiller und die Musik“ tragen. Diese Tatsache verpflichtet jede neue Arbeit über dieses Thema entweder dazu, mittels neuer Quellen oder neu- und zwingend andersartiger Interpretation bekannter Quellen neue Aspekte aufzuzeigen oder aber das bisher Erarbeitete in umfassender Weise zu kompilieren. Rey M.

Longyear, Associate Professor of Music an der University Kentucky versucht beides. Daß ihm dies gelungen ist, muß allerdings bezweifelt werden.

Der Verfasser ist der Meinung, „*a new investigation of the topic ‚Schiller and Music‘ is necessary, if only to complement the many investigations of the relationship of Goethe and Herder to this art*“ (S. 2). In der Einleitung seines Buches reiht er 17 Hauptfragen hintereinander, die er in der Folge in einer in fünf Kapitel zusammengefaßten Darstellung zu beantworten sucht: „I. Music in Schiller's life“, „II. Music in Schiller's dramatic works“, „III. Music as a literary effect“, „IV. Schiller's musical philosophy“, „V. Musical settings of Schiller's work“. — Der Leser erfährt zunächst von Schillers musikalischen Erlebnissen im eigenen Elternhaus und auf der Karlschule sowie seinen Beziehungen zu Komponisten, Musikern und Musikschriftstellern, wobei der Verfasser auch solche Künstler einbezieht — wie etwa Carl Stamitz —, mit denen der Dichter nicht nachweisbar zusammentraf, die aber das Musikleben jener Stätte mitbestimmten, an der auch Schiller lebte und wirkte. Solche Exkurse und Rekonstruktionen bedingen eine farbig-lebendige Anschaulichkeit. Demgegenüber referieren die ästhetischen Kapitel zumeist nur das bereits Bekannte, ohne die Problemfragen hinreichend zu beantworten.

Primär zu dem Thema „Schiller und Musik“ Notwendiges, etwa eine umfassende Bibliographie des wissenschaftlichen Schrifttums oder ein Verzeichnis der Schiller-Vorträge, steht immer noch aus. Longyears Studie bietet dazu nur knappe Anhangkapitel. Die älteren wichtigen Arbeiten von A. Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Leipzig 1886 und die Verzeichnisse in Hugo Riemanns *Schiller in der Musik*, in: *Bühne und Welt VII* (1905) sind nicht genannt. Zu ergänzen wäre die Darstellung um Teilthemen wie Schillers Auseinandersetzung mit G. A. Bürger und sein Beitrag zur Lieddiskussion um 1800 oder die seit 1806 in deutschen Landen abgehaltenen musikalischen „Schiller-Gedenkfeiern“ (vgl. AMZ 8, 1806, Sp. 572), zumindest aber um ein klärendes Wort zu der von den Zeitgenossen so benannten „*musikalischen Poesie*“ Schillers und den Mög-

lichkeiten ihrer Vertonung (vgl. dazu J. F. Arnold, *Galerie der berühmtesten Tonkünstler*, Erfurt 1801, 1. Theil, S. 32f.; AMZ 13, 1811, Sp. 24 f., 169).

Das Buch ist eine für Englisch sprechende Studenten nützliche Hilfe, sich rasch in die in den Kapitelüberschriften genannten Komplexe einzulesen; so erklärt sich wohl auch der Brauch, die nach deutschen Ausgaben zitierten Briefstellen, Zeitschriftenexzerpte, Lexikaabschnitte u. dgl. ins Englische zu übersetzen.

Heinrich W. Schwab, Kiel

Helga Michelitsch: Das Klavierwerk von Georg Christoph Wagenseil. Thematischer Katalog. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. In Kommission bei Hermann Böhlau Nachf., Wien—Graz—Köln 1966. 163 S. (Tabulae Musicae Austriacae. III.)

Die Tastenmusik Wagenseils findet sich vor allem in gedruckten und handschriftlichen Sammelwerken der Zeit um 1740 bis 1800, die von H. Michelitsch mit allen bibliographischen und archivalischen Details unter den Signaturen A—T (S. 23—26) erfaßt wurden. Der Katalog „enthält somit den effektiven Bestand der erhalten gebliebenen Klaviermusik . . . Wagenseils“ (S. 8); es sind 145 Nummern: Divertimenti, Sonate, Partite, Concerti, Versetten usw., von denen die Incipits aller Sätze mitgeteilt werden. Leider sind diese etwas schematisch auf die Breite des Druckspiegels gebracht worden, zuweilen fehlen nur wenige Noten, um einen Gedanken musikalisch klar werden zu lassen. Es fehlt auch im Vorwort, vor allem aber bei den einzelnen Notenbeispielen der Vermerk, was gegenüber der Vorlage redigiert wurde. Das klärt sich auch nicht in jedem Fall auf, wenn man sich die Mühe macht, das Manuskript dieser Veröffentlichung, nämlich den zweiten Teil der Wiener Dissertation der Verfasserin von 1967 einzusehen. Es bleibt offen, ob es sich an einigen Stellen um Druck- oder Schreibfehler in den Quellen und Vorlagen handelt oder um Absicht Wagenseils, dessen Musik Marpurg nachsagte, sie sei „nicht ohne gewisse gar zu handgreifliche Unachtsamkeiten“ (vgl. Akzidentien in Nr. 57, Andante; 156, 164, 192, 213; in Nr. 44 ist es klar, daß im Vivace, 3. Takt, das a eine Achtelnote sein muß). Beim Vergleich von Michelitsch Nr. 42 mit der Ausgabe von Blume

(NMA 36) bleibt fraglich, ob der erste Ton Takt 2, rechte Hand, richtig a^1 oder f^1 ist.

Der Katalog erfaßt ebenfalls die Neuausgaben und die Spezialliteratur zu den einzelnen Stücken und ist durchweg zuverlässig. Daß aber auch hier nicht alle bibliographischen Klippen umschifft wurden, zeigt eine Stichprobe bei dem wohl bekanntesten Divertimento, dem in *f*-moll op. 4 Nr. 5, jetzt also als Michelitsch Nr. 50 zu zitieren. Als Neudruck wird u. a. Georgii, *Musik aus alter Zeit* angeführt, nicht aber dessen im gleichen Verlag erschienenen Heft 1 der Reihe *Das Musikwerk (Vierhundert Jahre Europäische Klaviermusik, 1959)*. In der Literatur hätte hier Eggebrechts Aufsatz in AfMw IX, 1952 genannt werden müssen, der S. 146 ein Notenbeispiel aus der Ricercata bringt (die rechte Hand im *c1*-Schlüssel). Dieser Aufsatz fehlt denn auch im Literaturverzeichnis am Schluß des Bandes, das aber die Arbeit von Haußwald aus dem gleichen Jahrgang des AfMw nennt (mit Druckort Leipzig statt richtig Trossingen).

In die rühmliche Tradition österreichischer bibliographischer Arbeiten reiht sich das Buch von Frau Michelitsch ein und schließt eine Lücke unserer Kenntnis. Aus dieser besonderen Tradition ist auch zu verstehen, daß die Entscheidung um die Priorität des Druckes für den Katalog und gegen die Stilkritik (Band 1 der Dissertation, mit Analysen u. a. der Mosaik- und Redikta-Melodik Wagenseils, mit formalen Analysen der Sätze) gefallen ist.

Bernhard Hansen, Hamburg

Joachim Birke: Christian Wolffs Metaphysik und die zeitgenössische Literatur- und Musiktheorie. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1966. XI und 107 S. (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker. Neue Folge. 21 (145).)

Kant rühmte in der Kritik der Urteilskraft Christian Wolff als „Urheber des bisher noch nicht erloschenen Geistes der Gründlichkeit in Deutschland“. Und den Spott, der später über sie ausgegossen wurde, hat die Schulphilosophie des 18. Jahrhunderts nicht verdient, so sehr sie ihn herausforderte. Es war also ein glücklicher Gedanke Joachim Birkes, den Wirkungen nachzugehen, die Wolffs pedantische und redliche Metaphysik auf die Poetik und Musiktheorie des Jahrhunderts, das sich selbst als das philoso-

phische empfand, ausgeübt hat. Zu Anfang skizziert er *Christian Wolffs Metaphysik als Ausgangspunkt einer neuen Kunsttheorie* (Scherings Aufsatz über Wolff scheint ihm unbekannt geblieben zu sein); in den Hauptkapiteln werden die Poetik Gottscheds und die Musiktheorie Scheibes und Mizlers untersucht.

Der „wahre Musikus“, wie ihn Johann Adolph Scheibe beschreibt, ist — kaum anders als der „*musico perfetto*“ Zarlino — kein Banause, der nichts als sein Metier versteht, sondern ein Kenner der Weltweisheit (52). Und so lag der Versuch nahe, im Einzelnen „zu ermitteln, inwieweit Wolffs *Metaphysik direkt oder indirekt über Gottsched die Grundlagen der Theorie Scheibes beeinflusste*“ (53). Birkes Untersuchung kreist um Scheibes Naturbegriff, von dem es allerdings heißt, daß er „*vage*“ bleibe (56). Die „*vernünftige Nachahmung der Natur*“, in der nach Scheibe „*das wahre Wesen der Musik besteht*“ (56), ist insofern Nachahmung der Natur, als die Bewegungen der menschlichen Seele, also eines Stücks Natur, den Gegenstand der Musik bilden; und sie ist andererseits vernünftig oder sollte es wenigstens sein, weil der *instinctus naturalis*, der natürliche Trieb zur Musik, der Korrektur durch die Vernunft bedarf. Die Vernunft in der Musik, der Inbegriff der Harmonieregeln, ist jedoch nicht nur Gegeninstanz zur Natur, sondern selbst Natur: Die Harmonie ist in der Natur des Tones begründet oder vorgeformt. Birke macht es Scheibe zum Vorwurf, daß er die These von der Natürlichkeit der Harmonie voraussetzte, „*ohne den Beweis zu liefern*“ (62). Doch waren Rameaus Theorien um 1740 auch in Deutschland so bekannt, daß es überflüssig erscheinen mochte, sich ausdrücklich auf sie zu berufen.

Lorenz Mizler versprach 1738, „*den Nutzen der Wolfischen Weltweisheit in der Musik . . . in einer besonderen Schrift: de usu ac praestantia philosophiae Wolfianae in musica*“ zu zeigen (68). Sie scheint nicht geschrieben oder nicht gedruckt worden zu sein. Doch ist der Einfluß Wolffs auch in der Musikalischen Bibliothek unverkennbar. Mizler bemühte sich, wie Birke hervorhebt, um „*die Erarbeitung eines exakten Naturbegriffs*“ (75). Zweifelhaft ist jedoch, ob er „*unter Natur durchaus die wirklichen Phänomene der Körperwelt*“ verstand (73). In den Sätzen, die Birke zitiert, ist von der hervor-

bringenden Natur, der *natura naturans* die Rede, die „*allen Dingen in der Welt von einer Art und Gattung nicht gleiche Vollkommenheit, sondern einem bald mehr bald weniger zuteilet*“, so daß die Kunst gezwungen ist, das Vollkommene, das sie darzustellen sucht, aus verstreuten Einzelheiten zusammenzusetzen (73): eine Doktrin antiker Herkunft. Die erscheinende, wirkliche Natur ist nicht die wahre, vollkommene; und um Nachahmung der wahren Natur zu sein, muß die Kunst von der erscheinenden abweichen.

In einem Anhang druckt Birke zwei musiktheoretische Schriften ab, in denen einzelne Gedankensplitter von dem Einfluß Christian Wolffs zeugen: einen anonymen Traktat über das Parallelenverbot (1743) und Ernst Gottlieb Barons *Abriss einer Abhandlung von der Melodie* (1756). Die Argumentation des Anonymus ist eher kurios als einleuchtend. Aus Wolffs Satz, daß Ordnung „*Ähnlichkeit des Mannigfaltigen*“ sei, schließt er, daß Gleichheit Unordnung und darum „*die unmittelbare Folge zweyer harmonischen Sätze von einerley Art höchst eckelhafft*“ sei (86). Dem Einwand, daß man zwar parallele Oktaven und Quinten, aber nicht Terzen als „*eckelhafft*“ empfinde, entzieht er sich mit der Sentenz, daß „*nicht mehr beantwortet werden darf, als gefragt worden*“ (88).

Barons *Abriss*, der sich gleichfalls bei der Bestimmung des Ordnungsbegriffs auf Wolff stützt (93), ist mit peinlicher Sorgfalt in Axiomata und Theoremata gegliedert; an Sachgehalt aber ist er ärmer als Matthesons Melodielehre, deren publizistischer Charakter den Schulphilosophen vermutlich suspekt war. Die „*Gründlichkeit*“ war nicht immer mit dem „*Witz*“ ausgestattet, den sie so gern analysierte. Carl Dahlhaus, Berlin

Johann Joseph Fux: *Gradus ad Parnassum*. A Facsimile of the 1725 Vienna Edition. New York 1966: Broude Brothers. VIII, 280 S.

Der Titel *Gradus ad Parnassum*, den Johann Joseph Fux seiner *Manuductio ad compositionem musicae regularem* gab, ist nicht eindeutig. Ist „*gradus*“, wie gewöhnlich angenommen wird, ein Singular? Das Titelbild zeigt eine Treppe, auf deren oberster Stufe ein Musensohn von Apoll bekränzt wird; und in der *Praefatio* ist von einer „*methodus facilis*“ die Rede, „*qua pedeten-*

tim tyrones tanquam per scalam scandere . . . possent". Es ist also nicht ausgeschlossen, daß das Wort „gradus“ als Plural gemeint war.

So verbreitet die *Manuductio* in Übersetzungen, Bearbeitungen und Auszügen ist, so unbekannt dürfte der Originaltext sein. Ihn in einer Facsimile-Ausgabe vorzulegen, war darum ein glücklicher Gedanke. Daß der Text ohne Zusätze und Kommentare, ohne ein Vor- oder Nachwort erscheint, mag ungewöhnlich sein; doch wirkt die Kargheit eher sympathisch, als daß man sie als Mangel empfindet.

Die *Gradus ad Parnassum* gelten als Lehrbuch des Palestrinastils. Der Schlußteil aber stört oder durchkreuzt die gewohnte Vorstellung. Die eigentlichen Lektionen enden mit der Darstellung des doppelten Kontrapunkts in der Duodezime; was folgt, ist ein Anhang, zu dem Fux mit einer Verlegenheitsphrase überleitet (217). Und aus der Tatsache, daß im Appendix außer den Modi und dem Gustus auch der *Stylus Ecclesiasticus* und der *Stylus a Cappella* behandelt werden, schloß Arnold Feil, daß „*der Gegenstand der Hauptabschnitte des Werkes also offenbar nicht eine Satzlehre des Kirchenstils*“ sei, „*dessen Beschreibung im Anhang sonst ohne Sinn wäre*“ (AFMw XIV, 1957, 187). Fux lehre nicht den Palestrinasatz, sondern einen vom Satzganzen abgespaltenen „*abstrakten Kontrapunkt*“ (190), „*eine bestimmte Fertigkeit als Voraussetzung für die Technik des Setzens*“ (191).

Feils These bedarf allerdings, so einleuchtend sie ist, einer Modifikation. Nach Lorenz Mizler lehrte Fux „*die reine natürliche Komposition an und für sich selbst*“; und Fux selbst sprach von einer „*naturalis ratio*“, die der Setzkunst zugrunde liege oder liegen müsse (241). Der Begriff des „*Natürlichen*“ aber erinnert an das „*natürliche System der Geisteswissenschaften im 17. Jahrhundert*“, dem Wilhelm Dilthey eine Abhandlung widmete. „*Es liegen nach diesem System in der Menschennatur feste Begriffe, gesetzliche Verhältnisse . . . Diese natürlichen Anlagen, Normen und Begriffe in unserem Denken, Dichten, Glauben und gesellschaftlichen Handeln sind unveränderlich und vom Wechsel der Kulturformen unabhängig*“ (Gesammelte Schriften, Band II, Leipzig und Berlin 1921, S. 91). Und im Sinne des „*natürlichen Systems*“ heißt es bei Fux, daß sich die

Musik zwar in ihrer äußeren Erscheinung dem wechselnden Geschmack anpasse (279: „*Musica temporis accommodanda est*“), daß aber ihre Substanz eine unwandelbare „*ars*“ sei, „*quae naturam imitatur, et perficit*“ (279). Carl Dahlhaus, Berlin

Eingegangene Schriften

(Besprechung vorbehalten)

Acta Organologica. Band 2. Im Auftrag der Gesellschaft der Orgelfreunde hrsg. von Alfred Reichling. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 221 S., 20 Taf.

Theodor W. Adorno: *Impromptus*. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1968). 185 S.

Versuche musikalischer Analysen. Sieben Beiträge von Peter Benary, Siegfried Borris, Diether de la Motte, Heinz Enke, Hans-Peter Raib und Rudolf Stephan. Berlin: Verlag Merseburger (1967). 60 S. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 8.)

Neue Wege der musikalischen Analyse. Acht Beiträge von Lars Ulrich Abraham, Jürg Baur, Carl Dahlhaus, Harald Kaufmann und Rudolf Stephan. Berlin: Verlag Merseburger (1967). 72 S., 3 Taf. (Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. 6.)

Comune di Certaldo: *L'Arts Nova Italiana del Trecento*. Convegni di studio 1961–1967. Hrsg. von F. Alberto Gallo. Certaldo: Centro di Studi sull'ars nova italiana del Trecento (1968). IX, 112 S.

Aspekte der Neuen Musik. Hrsg. im Auftrag des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin von Wolfgang Burde. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 146 S. (Professor Hans Heinz Stuckenschmidt zum 65. Geburtstag)

Documenta Bartókiana. Hrsg. von D(enis) Dille. Budapest und Mainz: Ungarische Akademie der Wissenschaften und B. Schott's Söhne. Heft 3, 1968. 325 S.

Beiträge zur Musikwissenschaft. 10. Jahrgang 1968, Heft 3/4. Sonder-

heft: 1917—1967. Sowjetische Musikwissenschaft. Studien — Besprechungen — Berichte. II. Teil. S. 3—149.

Nicolaus Beuttner: *Catholisch Gesang-Buch*. Faksimile-Ausgabe der 1. Auflage, Graz 1602. Hrsg. und mit einem wissenschaftlichen Nachwort versehen von Walther Lipphardt. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968. 211, (17), LXXV, (16) S.

Thomas Alan Brown: *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York: Philosophical Library (1968). 207 S.

Nicolaus Bruhns: *Orgelwerke*. Nach den Quellen neu herausgegeben von Fritz Stein und Martin Geck. Frankfurt—London—New York: C. F. Peters (1968). III, 39 S.

Dietrich Buxtehude: *Wie soll ich Dich empfangen*. Kantate für zwei Soprane und Baß, zwei Violinen, Fagott und Basso continuo. Hrsg. von Richard Jakoby. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 12 S. (Partitur)

Nicolaus Clérambault: *La Musette*. Kantate für Sopran, Musette (Geige) und Basso continuo. Hrsg. von Richard Jacoby. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 12 S. (Partitur)

Frederick Crane: *Materials for the Study of the Fifteenth Century Basse Danse*. New York: The Institute of Mediaeval Music (1968). 131 S. (Wissenschaftliche Abhandlungen. XVI.)

F(rançois) Couperin: *Leçons de ténèbres à une et deux voix*. Edition par Daniel Vidal. Paris: Heugel & Cie (1968). (IV), 57 S. (Partitur), 1 Stimme (*Le pupitre*. 8.)

Carl Dahlhaus: *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 298 S. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft. 2.)

Mariangela Dona': *Espressione e Significato nella Musica*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 1968. 145 S. („Historiae Musicae Cultores“ Biblioteca. XXV.)

Willem Elders: *Studien zur Symbolik in der Musik der alten Niederländer*. Bilthoven: A. B. Creyghton 1968. 228 S., 8 Taf.

Helga Ettl: *Petruschka*. Ein Modell zur Werkbetrachtung im Musikunterricht. Stuttgart: Ernst Klett Verlag (1968). 188 S. (Erziehungswissenschaftliche Bücherei. Ohne Bandzählung.)

G(iovanni) G(iacomo) Gastoldi: *Balletti a cinque voci 1591*. Edition par Michel Sanvoisin. Paris: Heugel & Cie. (1968). 80 S. (Partitur) (*Le pupitre*. 10.)

Leo Karl Gerhartz: *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama*. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper. Berlin: Verlag Merseburger 1968. 523 S. (Berliner Studien zur Musikwissenschaft. 15.)

Sven Hostrup Hansell: *Works for solo voice of Johann Adolph Hasse (1699 bis 1783)*. Detroit: Information Coordinators 1968. VIII, 110 S. (Detroit Studies in Music Bibliographie. 12.)

Jahrbuch für Volksliedforschung. Im Auftrag des Deutschen Volksliedarchivs hrsg. von Rolf Wilh. Brednich. Zwölfter Jahrgang. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967. VIII, 253 S.

Johannes Janota: *Studien zu Funktion und Typus des deutschen geistlichen Liedes im Mittelalter*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1968. X, 307 S. (Münchener Texte und Untersuchungen zur Deutschen Literatur des Mittelalters. Band 23.)

Martin Gerbert: *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*. Tomus I und II. (Monasterium Sancti Blasii 1774.) Hrsg. und mit Registern versehen von Othmar Wessely. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1968. LXI, (20) u. 590 S., 7 Taf.; (12) u. 438 S., 112 S. Notenanhang, 35 Taf., CLVIII S. Register. (Die großen Darstellungen der Musikgeschichte in Barock und Aufklärung. 4.)

Edith Gerson-Kiwi: *Vocal Folk-Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition*. Sonderdruck aus: Yuval. *Studies of the Jewish Music Research Centre*. Jerusalem: The Magnes Press, The Hebrew University 1968. S. 169—193 und S. 15—26 des Notenteils.

Franz Grasberger: *Kostbarkeiten der Musik*. Erster Band: *Das Lied*. Mozart,

Beethoven, Schubert, Brahms, Schumann, Wolf, Strauss. Mit Faksimile der Handschriften. Tutzing: Hans Schneider 1968. 211 S.

Georg Friedrich Händel: *Conservate, raddoppiate. Duetto für Sopran, Alt und Basso continuo*. Hrsg. von Richard Jakoby. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 10 S. (Partitur)

Gert Hagelweide: *Das publizistische Erscheinungsbild des Menschen im kommunistischen Lied. Eine Untersuchung der Liedpublizistik der KPD (1919—1933) und der SED (1945—1960)*. Bremen: Im Selbstverlag des Autors 1968. 371 S. (incl. 16 Taf.) (Auslieferung Bonn: Büro Bonner Berichte.)

Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1968). 384 S.

The Haydn Yearbook / Das Haydn Jahrbuch. Vol. / Band IV. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1968). 252 S.

Das Haydn Jahrbuch. Band V. Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum 1770—1829. Hrsg. von Else Radant. Bryn Mawr und Wien—London—Zürich—Mainz—Milano: Theodore Presser Company und Universal Edition (1968). 159 S.

Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel. Band VI. Briefwechsel mit B. Auerbach, H. Levi, E. Pasqué, J. Stockhausen und N. W. Gade. Beiträge zu einer Biographie Ferdinand Hillers von Reinhold Sietz. Köln: Arno Volk Verlag (1968). 185 S. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. 70.)

Kirchenmusik im Spannungsfeld der Gegenwart. Eine Aufsatzreihe im Auftrag des Verbandes evangelischer Kirchenchöre und des Verbandes evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands herausgegeben von Walter Blankenburg, Friedrich Hofmann und Erich Hübner. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 150 S.

Francisco Curt Lange: *Erdmann Neuparth. Ein Deutscher Musiker in Brasilien*. Sonderdruck aus: *Staden-Jahrbuch*. Beiträge zur Brasilkunde und zum brasi-

lianisch-deutschen Kulturaustausch. Band 15. São Paulo: Instituto Hans Staden 1967. S. 163—175, 2 Taf.

Arno Lemke: *Jacob Gottfried Weber. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musikgeschichte des mittelhheinischen Raumes*. Mainz: B. Schott's Söhne. 320 S. (Beiträge zur Mittelhheinischen Musikgeschichte. 9.)

Alfred Lindner: *Christoph Graupners Familie und Vorfahren*. Sonderdruck aus: *Genealogie*, Band 9, 17. Jahrgang, Heft 9, September 1968. S. 289—295. (Aufsatzreihe Musikgeschichte und Genealogie. XV.)

Christoph-Hellmut Mahling: *Verwendung und Darstellung von Volksmusikinstrumenten in Werken von Haydn bis Schubert*. Sonderdruck aus: *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes Band XVII*. Wien: Im Selbstverlag des Bundesministeriums für Unterricht 1968. S. 39—48.

Christoph-Hellmut Mahling: *Münchener Hoftrompeter und Stadtmusikanten im späten 18. Jahrhundert. Ein Streit um das Recht die Trompete zu blasen*. Sonderdruck aus: *Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte Band 31 Heft 2*. München 1968. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung [1968]. S. 649—670.

John Henry van der Meer: *Die Kielklaviere im Salzburger Museum Carolino Augusteum*. Sonderdruck aus: *Salzburger Museum Carolino Augusteum — Jahresschrift*. Band 12/13, 1966/67. (Salzburg 1968) S. 83—96, 8 Taf.

Mélanges François Couperin publiés à l'occasion du Tricentenaire de sa Naissance 1668—1968. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1968. 136 S., 6 Taf. (La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. 13.)

Hans Joachim Moser: *Das deutsche Lied seit Mozart*. Zweite wesentlich umgearbeitete und ergänzte Ausgabe. Mit einem Geleitwort von Dietrich Fischer-Dieskau und einem Prosa-Prolog von Hermann Hesse. Tutzing: Hans Schneider 1968. 440 S., 1 Taf.

Diether de la Motte: *Musikalische Analyse*. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. 145 S. (Textteil) und 90 S. (Notenteil)

Helga de la Motte-Haber: Ein Beitrag zur Klassifikation musikalischer Rhythmen. Experimentalpsychologische Untersuchungen. Köln: Arno Volk Verlag, Hans Gerig KG (1968). 164 S., 1 Taf. (Veröffentlichungen des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz. II.)

Elizabethan popular Music for the Lute. Selected, transcribed and edited by Brian Jeffery. London: Oxford University Press [1968]. 38 S. (Übertragung) und 20 S. (Faksimile) (Music for the Lute. General Editor: David Lumsden. Book 1.)

Orgel und Orgelmusik heute. Versuch einer Analyse. Bericht über das erste Colloquium der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung 25.—27. Januar 1968. Hrsg. von Hans Heinrich Eggebrecht unter Mitarbeit von Klaus-Jürgen Sachs und Christoph Stroux. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft mbH. 1968. 203 S. (Veröffentlichungen der Walcker-Stiftung für orgelwissenschaftliche Forschung. Heft 2.)

Claude V. Palisca: Baroque Music. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc. (1968). (VI), 230 S. (Prentice-Hall History of Music Series. [3].)

Giovanni Battista Pergolesi: Orfeo. Kantate für Sopran, zwei Violinen, Viola und Basso continuo. Hrsg. von Hugo Ruf. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 28 S. (Partitur)

[Kurt Petermann:] Tanzbibliographie. Verzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums über den Volks-, Gesellschafts- und Bühnentanz. 6. Lieferung. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1968. S. 401 bis 480.

Pierluigi Petrobelli: Giuseppe Tartini. Le Fonti Biografiche. Venezia und Wien: Fondazione Giorgio Cini, Universal Edition [1968]. 166 S., 7 Taf., IX S. (Studi di musica Veneta. 1.)

Josep Pradas: El amor. Kantate für Sopran, zwei Violinen und Basso continuo. (Hrsg. von) Hugo Ruf. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 20 S. (Partitur)

„Recherches“ sur la Musique française classique. VIII, 1968. Paris: Editions A. et J. Picard & Cie 1968. 276 S., 6 Taf.

(La vie musicale en France sous les Rois Bourbons. Ohne Bandzählung.)

Nuova Rivista Musicale Italiana. Jahrgang II, Nr. 5, September—Oktober 1968. Rossini 1868—1968. Torino: Edizioni Rai Radiotelevisione Italiana (1968). S. 813 bis 1056, 4 Taf.

Alessandro Scarlatti: Lascia, deh lascia. Kantate für Sopran und Basso continuo. Hrsg. von Richard Jakoby. Köln: Arno Volk Verlag Hans Gerig KG (1968). 10 S. (Partitur)

Martin Erich Schmid: Symbol und Funktion der Musik im Werke Hugo von Hofmannsthal. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968. 179 S. (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte. Dritte Folge. Band 4.)

Arnold Schönberg: Sämtliche Werke. Hrsg. von Josef Rufer... unter dem Patronat der Akademie der Künste, Berlin. Abteilung II: Klavier- und Orgelmusik. Reihe A, Band 4: Werke für Klavier zu zwei Händen. Hrsg. von Eduard Steuermann † und Reinhold Brinkmann. Mainz: B. Schott's Söhne und Wien: Universal Edition 1968. XI, 83 S.

Franz Schubert: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hrsg. von der Internationalen Schubert-Gesellschaft. Serie IV: Lieder. Band 7. Vorgelegt von Walther Dürr. Kassel—Basel—Paris—London—New York: Bärenreiter 1968. XX, 212 S.

Klaus Stahmer: Musikalische Formung in soziologischem Bezug. Dargestellt an der instrumentalen Kammermusik von Johannes Brahms. Kiel: Dissertationsdruck 1968. XVII, 222 S., 11 Tabellen.

Robert Stevenson: Music in Aztec & Inca territory. Berkeley and Los Angeles: University of California Press (1968). XI, 378 S., 1 Taf.

Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk. Edited by Harold Powers. Princeton: Princeton University Press 1968. 527 S., 11 Taf.

Hubert Unverricht: Die beiden Hoffstetter. Zwei Komponisten-Porträts mit Werkverzeichnissen. Unter Mitarbeit von Adam Gottron und Alan Tyson. Mainz: B. Schott's Söhne (1968). 80 S., 4 Taf. (Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte. 10.)

Thematisches Verzeichnis der sämtlichen Kompositionen von Joseph Haydn. Zusammengestellt von Alois Fuchs 1839. Faksimile-Nachdruck hrsg. von Richard Schaal. Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag (1968). IX, 204 S. (Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte. 2.)

Antonio Vivaldi: Motetti a canto solo con stromenti. Edité et réalisé par Roger Blanchard. Paris: Heugel & Cie (1968). VII, 139 S. (Partitur) (Le pupitre. 7.)

Curt von Westernhagen: Wagner. Zürich und Freiburg i. Br.: Atlantis Verlag (1968). 571 S., 9 Taf.

Hans Joachim Zingel: König Davids Harfe in der abendländischen Kunst. Köln: Musikverlag Hans Gerig (1968). 93 S., 21 Taf.

Mitteilungen

Die Gesellschaft für Musikforschung hielt ihre Jahrestagung vom 26. bis 28. September 1968 in Mainz ab. In einer Sitzung am 26. September erteilte der Beirat dem Vorstand nach Vorlage des abgeschlossenen und geprüften Haushalts Entlastung für das Geschäftsjahr 1967 und genehmigte den Haushaltsplan 1968. Der Schatzmeister berichtete über die erfreuliche Entwicklung der Mitgliederzahl, die zur Zeit der Jahrestagung 1003 Mitglieder in der Bundesrepublik und im Ausland betrug.

Vizepräsident Professor Dr. Karl Laux, Dresden, und Professor Dr. Rudolf Eller, Rostock (Beisitzer), waren ebenso wie die Beiratsmitglieder Professor Dr. Hellmuth Christian Wolff und Frieder Zschoch, Leipzig, nicht nach Mainz gekommen. Am Tage der Mitgliederversammlung ging die offizielle Nachricht ein, daß die Musikwissenschaftler der DDR in einer Zusammenkunft am 3. September 1968 in Berlin den Austritt aus der Gesellschaft für Musikforschung beschlossen hätten.

Auf der Tagesordnung der Mitgliederversammlung am 28. September standen zur Diskussion die Berichte des Präsidenten und des Schatzmeisters, die Arbeit an Zeitschrift und Publikationen, die Berichte über die Tätigkeit der Fachgruppen und Arbeitskreise sowie die Jahrestagung 1969 und der

Kongreß 1970 in Bonn. Ein weiterer Tagesordnungspunkt war die Neuwahl des Vorstandes und des Beirates, die, da der bisherige Präsident, Professor Dr. Karl Gustav Fellerer, und der bisherige Vizepräsident, Professor Dr. Walter Gerstenberg, sich nicht mehr der Wahl stellten, folgendes Ergebnis brachte:

Präsident: Professor Dr. Martin Ruhnke, Erlangen / Vizepräsident: Professor Dr. Carl Dahlhaus, Berlin / Schriftführer: Dr. Harald Heckmann, Kassel / Schatzmeister: Dr. Richard Baum, Kassel.

In den Beirat wurden gewählt: Frau Professor Dr. Anna Amalie Abert, Kiel / Professor Dr. Günther Massenkeil, Bonn / LKMD Dr. Herbert Haag, Heidelberg. Die bisher den Mitgliedern der DDR vorbehaltenen Sitze im Vorstand und Beirat wurden offengehalten und nicht besetzt. Der Vorstand wurde von der Mitgliederversammlung ermächtigt, Ort und Zeitpunkt der Jahrestagung 1969 festzulegen.

Das wissenschaftliche Rahmenprogramm der Tagung bildete eine Reihe von Referaten zu dem Generalthema *Gegenwartsprobleme systematischer und historischer Musikwissenschaft*. In einer Feierstunde, die anlässlich der Einweihung des Neubaus für das Musikwissenschaftliche Institut der Johannes Gutenberg-Universität stattfand und von Mitgliedern des Musikwissenschaftlichen Instituts mit Werken von Joseph Haydn umrahmt wurde, hielt Dr. h. c. Anthony van Hoboken den Festvortrag über *Die Entstehung des Haydn-Werkverzeichnisses*. Prälat Professor Dr. Adam Gotttron zeigte in einem Vortrag *Beziehungen zwischen Landschaft und Musikpflege am Kurmainzer Mittelrhein* auf und wies dabei einmal mehr auf die große Bedeutung der Stadt Mainz für die Musikgeschichte dieses Raumes und darüber hinaus hin. Eine Sonderausstellung der Stadtbibliothek zeigte in Zusammenarbeit mit der Johannes Gutenberg-Universität Quellen und Dokumente der Musik, Musiktheorie und Musikgeschichte aus Mainzer Besitz. Zu Empfängen hatte der Verlag B. Schott's Söhne und die Stadt Mainz die Tagungsteilnehmer eingeladen.

Nach der im Bericht über die Mainzer Jahrestagung erwähnten Zusammenkunft in Berlin am 3. September 1968 wurde der von den Professoren Brockhaus und Laux gezeichnete und nachfolgend abgedruckte Brief mit einer beigefügten „Erklärung“ an

die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung in der DDR versandt. Als Stellungnahme der Gesellschaft für Musikforschung sandte der Vorstand den ebenfalls unten abgedruckten Brief vom 6. Oktober 1968 an alle Mitglieder in der DDR.

Im September 1968

Sehr geehrte Kollegen,

am 3. September 1968 fand in Berlin eine Tagung der bisherigen DDR-Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung und der Kommission Musikwissenschaft des VDK statt. Prof. Dr. H.-A. Brockhaus sprach in einem Vortrag über Aufgaben und Perspektiven der Musikforschung in der DDR. Als Resultat der Beratungen ergab sich der Beschluß, ein einheitliches System der Leitung und Organisation der Musikwissenschaft in der DDR zu schaffen, aus der Gesellschaft für Musikforschung auszuschneiden, um künftig gemeinsam im VDK zusammenzuarbeiten. Diese einstimmig angenommene Erklärung finden Sie im Anhang.

Um nun, wie beschlossen, mit der Neuorganisation unserer musikwissenschaftlichen Arbeit zu beginnen, bitten wir alle Kollegen, die noch nicht Mitglied des VDK sind, bei den zuständigen Bezirksverbänden einen Antrag auf Mitgliedschaft zu stellen. Auf Ihren Wunsch geben Ihnen die Bezirkssekretariate über die erforderlichen Unterlagen Auskunft. Kollegen, die in Berlin, Bezirk Potsdam, Bezirk Frankfurt/O. wohnen, wenden sich bitte an den Bezirksverband Berlin, Leipziger Straße 26. Für die Bezirke Schwerin, Rostock und Neubrandenburg befindet sich das Bezirkssekretariat in Schwerin, Wilhelm-Pieck-Straße 8.

Für die Bezirke: Halle/Magdeburg — Tel.: 2 16 82, (Bezirksverband Halle, Klement-Gottwald-Straße 7) / Leipzig — Tel.: 2 60 49, (Bezirksverband Leipzig, Elsterstraße 35 / Cottbus — Tel.: 2 25 98, (Bezirksverband Cottbus, Töpferstraße 2) / Dresden — Tel.: 5 62 24, (Bezirksverband Dresden, Antonstraße 37) / Karl-Marx-Stadt — Tel.: 5 62 24, (Bezirksverband Karl-Marx-Stadt, Sitz: Dresden, Antonstraße 37) / Erfurt, Suhl, Gera — Tel.: 2 11 16, (Bezirksverband Weimar, Schubertstraße 10).

Im Interesse der künftigen Zusammenarbeit bitten wir alle Kollegen, ihre speziellen Forschungsgebiete bzw. Interessen unserer Forschungsleitstelle im Zentralinstitut

für Musikforschung, Berlin, Leipziger Str. 26, mitzuteilen. Für die Kollegen, die weiter die Zeitschrift „Musikforschung“ beziehen möchten, besteht die Möglichkeit, über den Postzeitungsvertrieb die Zeitschrift zu einem Jahresbeitrag von M 40.— zu abonnieren. Wir bitten, daß die Bestellungen umgehend an das Zentralinstitut gegeben werden.

gez. Prof. Dr. Karl Laux

gez. Prof. Dr. H.-A. Brockhaus

Erklärung

Die Musikforschung in der Deutschen Demokratischen Republik stützt sich in ihrem Wirken auf die Vorbilder und Leistungen einer großen wissenschaftsgeschichtlichen Tradition, für die Humanismus und Verantwortungsbewußtsein stets die entscheidenden Kriterien waren. Für uns sind diese Kriterien in ihrer Bedeutung und Tragweite besonders betont, weil wir die Musikwissenschaft als Gesellschaftswissenschaft verstehen und gerade während der jüngsten Entwicklungsphasen unseres Faches vielfältige neue Probleme und Aufgaben kennen und lösen gelernt haben. Es geht heute darum, daß jeder unserer Kollegen mit seinem Wirken einen Beitrag zur allseitigen Festigung der Deutschen Demokratischen Republik leistet.

Die aktive Beteiligung am historischen Umgestaltungsprozeß in Ideologie und Kultur, die Mitwirkung beim Aufbau und bei der Verwirklichung eines sozialistischen Musiklebens sind für die Musikwissenschaftler eine selbstverständliche und ehrenvolle Aufgabe. Die Entfaltung des entwickelten gesellschaftlichen Systems des Sozialismus stellt sie vor komplizierte Probleme, verlangt die Durchführung neuartiger Forschungsprojekte und die Auffindung modernster Methoden des musikwissenschaftlichen Arbeitens. Deshalb sind die Erforschung des Musiklebens der Vergangenheit und Gegenwart und die wissenschaftliche Planung und Leitung der Musik im gegenwärtigen und zukünftigen kulturellen Prozeß als zentrale Aufgaben in einem Perspektivplan formuliert. Damit hat die Musikwissenschaft in der Deutschen Demokratischen Republik eine gesellschaftliche Funktion erhalten, die ihr erstmalig in der deutschen Geschichte gegeben ist.

Im Gegensatz zur humanistischen Grundaufgabe unserer sozialistischen Kultur wer-

den durch die herrschenden Kreise der staatsmonopolistischen Gesellschaft in Westdeutschland Kunst und Kunstwissenschaft zur Manipulierung der Menschen mißbraucht. In diesem Sinne beeinflußt die Bonner Regierung in zunehmendem Maße die Tätigkeit von wissenschaftlichen Gesellschaften. Sie hat sie ihrer Politik im allgemeinen und dem Alleinvertretungsanspruch im besonderen unterworfen und eine den Realitäten entsprechende Zusammenarbeit zwischen Wissenschaftlern beider deutscher Staaten verhindert. Das hat sich auch auf die Zusammenarbeit innerhalb der Gesellschaft für Musikforschung ausgewirkt. Im Grunde genommen war sie immer eine von Westdeutschland aus geleitete Gesellschaft, die speziell Aufgaben der westdeutschen Musikforschung wahrnahm. Alle unsere Versuche, zu einer echten konföderativen Arbeit zu gelangen, mußten daher scheitern.

Nach gründlicher Prüfung der Situation sind wir zu der Schlußfolgerung gekommen, daß als nächster entscheidender Schritt das einheitliche System der Leitung und Organisation der Musikwissenschaft in der Deutschen Demokratischen Republik verwirklicht werden muß. Die weitere Entfaltung der Forschungspotenzen und der Arbeitskapazitäten sowie die sachgerechte Lösung der organisatorischen Aufgaben werden durch die Zusammenarbeit aller Musikwissenschaftler in einer Organisation außerordentlich begünstigt und vereinfacht. Das Nebeneinander zweier Organisationen, des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler und der DDR-Sektion der Gesellschaft für Musikforschung hat sich als hemmend erwiesen. Zur Lösung der für die Musikwissenschaft in der Deutschen Demokratischen Republik gestellten Aufgaben und im Interesse einer den Realitäten entsprechenden und die sachlichen Beziehungen zwischen den musikwissenschaftlichen Organisationen auf internationaler Ebene fördernden Zusammenarbeit erklären wir Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik, daß wir die DDR-Sektion der Gesellschaft für Musikforschung auflösen und damit unseren Austritt aus der Gesellschaft für Musikforschung vollziehen, um künftig gemeinsam im Verband Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler zusammenzuarbeiten. Wir bitten die Verbandsleitung für diese volle Integration der Musikwissenschaft alle notwendigen Voraussetzungen zu schaffen.

Diese Erklärung wurde auf einer gemeinsamen Tagung der DDR-Sektion der Gesellschaft für Musikforschung und der Kommission Musikwissenschaft des Verbandes Deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler, am 3. September 1968 in Berlin einstimmig angenommen.

*

An die in der DDR wohnhaften, von der Leipziger Geschäftsstelle betreuten Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung.

Sehr geehrtes Mitglied!

Unser Vorstandsmitglied, Vizepräsident Professor Dr. Karl Laux, teilte uns mit Brief vom 26. September 1968, der uns kurz vor der diesjährigen Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung in Mainz am 28. September erreichte, mit: „die Musikwissenschaftler der Deutschen Demokratischen Republik (hätten) beschlossen, . . . den Austritt aus der Gesellschaft für Musikforschung zu vollziehen . . . zur Kenntnisnahme (legeich) die in Berlin am 3. September angenommene Erklärung bei.“

In dieser Erklärung heißt es u. a.: „Als Resultat der Beratungen ergab sich der Beschluß, ein einheitliches System der Leitung und Organisation der Musikwissenschaftler in der DDR zu schaffen, aus der Gesellschaft für Musikforschung auszuscheiden, um künftig gemeinsam im VDK zusammenzuarbeiten.“

Die Gesellschaft für Musikforschung ist eine wissenschaftliche Gesellschaft ohne politische Grenzen. Sie hat Mitglieder in mehr als zwanzig Ländern. Um im geteilten Deutschland jedermann die Mitgliedschaft zu ermöglichen, hatte der Vorstand im Jahr 1955 mit Genehmigung der Behörden der DDR eine Zweiggeschäftsstelle in Leipzig errichtet und hatte darüber hinaus dafür gesorgt, daß durch Erweiterung des Vorstandes und entsprechende Zuwahl im Beirat die Interessen der in der DDR wohnhaften Mitglieder auch in den führenden Gremien der Gesellschaft gewahrt wurden. Auch sind, wie bekannt, bei der Organisation der Fachgruppenarbeit die besonderen Belange der Musikwissenschaft in der DDR berücksichtigt worden. Es sind mehrere nur in der DDR, mehrere sowohl in der DDR wie in der BRD und einige nur in der BRD tätige Fachgruppen von der Mitgliederversammlung bestätigt

Buenos Aires wirken. Professor Lange ist ferner zum Mitglied des Direktoriums der Pan-American Association for the Festival of the New World in Washington ernannt worden.

Professor Dr. Walter Salmen, Kiel, wurde für die Zeit vom 1. Februar 1969 bis 15. Juni 1969 als Visiting professor of music von der University of Illinois in Urbana eingeladen.

Dr. Christoph Wolff, Erlangen, hat für das akademische Jahr 1968/69 eine Einladung als Assistant Professor am Graduate Department of Music der University of Toronto (Canada) angenommen.

Suchanzeigen

Die beiden sogenannten „Annaberger Chorbücher“ aus dem Besitz der evangelisch-lutherischen Kirchgemeinde St. Annen zu Annaberg-Buchholz befinden sich seit 1968 in der Sächsischen Landesbibliothek, Dresden. Bei der Katalogisierung der Handschriften sollen die in der Freiburger Habilitationsschrift *Die Chorbücher der St.-Annenkirche zu Annaberg im Erzgebirge* von Heinz Funck niedergelegten Ergebnisse berücksichtigt werden. Diese Habilitationsschrift, im Hochschulschriftenverzeichnis unter U 44.9121 registriert, ist an keiner der dafür zuständigen großen Bibliotheken vorhanden. Welcher Fachkollege kann ein Exemplar dieser Arbeit nachweisen?

Verschollene Kantaten von Sebastian Knüpfer und Johann Gottlieb Görner

Im Jahre 1962 übernahm die Sächsische Landesbibliothek von der Oberschule Grimma (ehemals Fürstenschule) die bekannte Handschriftensammlung geistlicher Vokalmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. (Die alten Drucke und die Sammelhandschriften waren schon 1890 als Deposita nach Dresden gekommen.) Zum Zeitpunkt der Übernahme war bereits bekannt, daß einige in der älteren Literatur zitierte Grimmaer Handschriften verlorengegangen waren. Darüber hinaus ergab sich aber, daß von einer weiteren Handschriftengruppe nur die zur Aufbewahrung dienenden Mappen vorhanden waren. Eine Entleihung dieser Handschriften war nicht belegt, wiederholte Nachforschungen in der Bibliothek und den

Notenschränken der Schule brachten keinen Erfolg. Die Titel und Grimmaer Signaturen der Werke seien nachfolgend an Hand der Titelschilder der Mappen zitiert:

Sebastian Knüpfer

Ich will singen von der Gnade des Herrn
U 189/V 47

Johann Gottlieb Görner

Der Herr hat Großes an uns getan
U 118/V 12

Die Himmel frohlocken U 126/V 13
Die Liebe Gottes ist ausgegossen

U 128/V 16

Dies ist der Tag U 116/V 10

Ehre sei Gott in der Höhe U 117/V 11

Es freuen sich der Engel Scharen
U 115/V 9

Gelobet sei der Herr U 131/V 19

Gott ist die Liebe U 134/V 22

Hier kommen wir vor Deinen Thron
U 137/V 24

Ich bin ein Schaf von Deiner Herde
U 130/V 18

Ich will meinen Geist ausgießen
U 129/V 17

Ihr Völker, auf! α/ω 3/T 72

Kommet herzu! U 138/V 25

Kommt, ihr Beherrscher dieser Erde
α/ω 12/T 81

Lobet den Herrn, ihr seine Engel
U 133/V 21

Mache dich auf, werde Licht α/ω 4/T 73

Meister, was muß ich tun? U 132/V 20

Nun aber gibst du, Gott α/ω 30/T 93

Siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich
U 120/V 14

So wir uns untereinander lieben
U 127/V 15

Wes ist das Bild und die Überschrift
U 136/V 23

Wir sind Herr, die erlösten Knechte
α/ω 31/T 94

U 136/V 23

α/ω 31/T 94

Die Titelschilder der Mappen mit ihren Beschriftungen scheinen den zwanziger oder frühen dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts anzugehören, die Handschriften können also erst in neuerer Zeit abhanden gekommen sein. Von der Existenz der 22 Kantaten Görners in Grimma ist in der Literatur (einschließlich MGG) anscheinend niemals Notiz genommen worden. Hinweise zum möglichen Verbleib der genannten Handschriften werden von der Sächsischen Landesbibliothek dankbar entgegengenommen.