

VOM SPEZIELLEN BEITRAG DER SCHWEIZ ZUR ALLGEMEINEN MUSIKFORSCHUNG¹

VON ARNOLD GEERING

Die Schweiz, ein Land von etwas über 40 000 km², dessen annähernd 4 Millionen Einwohner vier verschiedene Sprachen sprechen, hat wohl eine Bevölkerung von nur mittlerer Musikalität aufzuweisen. Es fehlen Musikdenkmäler allerersten Ranges. Die wenigen Namen und Daten, die in die allgemeine Musikgeschichte eingegangen sind, lösen sich aus dem Bereich der eigentlichen Musikgeschichte der Schweiz heraus. Der Ruhm der St. Galler Sängerschule ist durch die Forschung, wenigstens was die schöpferisch musikalische Bedeutung anlangt, stark eingeschränkt worden. St. Gallens Rolle scheint mehr den Charakter der Vermittlung getragen, d. h. ebensowohl in einem Nehmen wie in einem Geben bestanden zu haben.^{1a} Das Lebenswerk Ludwig Senfls, eines Schweizers, der einem Zeitabschnitt der deutschen Liedgeschichte den Namen gegeben hat, spielte sich im Ausland ab. Glareans musikästhetisches Hauptwerk ist zum kleinsten Teil in der Schweiz entstanden. Wer sich mit den Schweizer Musikverhältnissen befaßt, muß sich damit abfinden, daß es sich um Provinzielles handelt.

Vorerst gilt es, die Kenntnisse über Musik und Musikpflege — soweit dies nicht schon geschehen ist² — in jedem Landesteil, an jedem Ort gründlich zu erforschen, die Musiker und ihre Werke in ihrer Bedeutung für das Musikleben der Schweiz kennen zu lernen. Viel Kärnerarbeit wird noch zu leisten sein, um diese selbstverständliche Grundlage für die Erforschung der Musik unseres Landes zu schaffen. Aber ihre Resultate bleiben auf das lokale Interesse beschränkt als an und für sich wertvolle Ergänzung schon bekannter Tatsachen, und fast scheint es vermessen, von einem speziellen Beitrag der Schweiz zur allgemeinen Musikforschung zu sprechen.

Dennoch gibt es Fragen von allgemeinem musikwissenschaftlichem Interesse, die von schweizerischen Musikverhältnissen aus eine Beantwortung erfahren können. Sie hängen innig mit der Eigenart der Musikentwicklung in der Schweiz zusammen, die wie die Entfaltung des kulturellen Lebens durch drei hervorstechende Merkmale gekennzeichnet

¹ Nach einem Vortrag, gehalten in der Generalversammlung der Ortsgruppe Basel der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft anlässlich der Feier ihres 50jährigen Bestehens (3. Juli 1949).

^{1a} s. J. Handschin, *Les Sources, Saint-Maurice et Saint-Gall*, in: *Formes et Couleurs*, 5. Jg., Lausanne 1943, No. 1; ders., *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 150 ff.

² s. E. Refardt, *Hist.-biogr. Musiker-Lexikon der Schweiz*, Leipzig-Zürich 1928; E.-A. Cherbuliez, *Die Schweiz in der deutschen Musikgeschichte*, Frauenfeld 1932; *Schweizer Musikbuch*, hrsg. von W. Schuh, Zürich 1939.

ist, durch die Viersprachigkeit, die konfessionellen Gegensätze und die föderalistisch-demokratische Staatsform.

Das Auffallendste ist die Viersprachigkeit. Man kann wohl sagen, daß sie der Entwicklung der Musik nicht förderlich war. Und dennoch bietet gerade die Schweiz für die Probleme der Beeinflussung über die Sprachgrenze reizvolle Beispiele. Friedrich Gennrich hat die Hypothese der Übernahme von provençalischen Troubadourmelodien durch übersetzende Minnesänger unter anderem an Liedern von Rudolf von Fenis-Neuenburg dargetan.³ Die entsprechende Entlehnung von französischem und deutschem Melodiegut durch die Rätoromanen können wir in den protestantischen rätoromanischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts feststellen.⁴ Aber auch in den katholischen Volksgesang der Rätoromanen drang deutsches Liedgut ein. So hat sich die Weise von „Es ist ein Ros entsprungen“ dem romanischen Text „Dad ina rosa nescha“ angepaßt, und es ist reizvoll, den Umgußprozeß, den die Melodie dabei durchgemacht hat, zu beobachten.^{4a} Der Versuch jedoch, die schweizerische Musikentwicklung allein unter dem Gesichtswinkel des deutschen Geisteslebens zu betrachten, ist mißlungen, und man wird die Ursache für dieses Mißlingen wenigstens im Mittelalter in der stärkeren kulturellen Potenz Frankreichs und Italiens sehen können. Gerade im Mittelalter bietet aber die schweizerische Kulturgeschichte wichtige Erklärungen für die Tatsache, daß die Sprachgrenze (ähnlich dem Taktstrich) bald trennende, bald aber auch verbindende Funktion haben kann.

Die Schweiz grenzte zudem während des ganzen Mittelalters an Länder, welche keineswegs einen einheitlichen Kulturwillen ausstrahlten. Auch sie waren bis weit in die Neuzeit hinein in Provinzen aufgeteilt. Im Norden war es nicht ein geschlossenes Deutschland, sondern es waren die kulturell sehr verschiedenen Gebiete des alten Reiches: das Elsaß, Schwaben und Tirol. Basel war Hauptstadt des Oberelsasses bis zu seinem Eintritt in den Bund der Eidgenossen (1501). Zürich, Schaffhausen, Thurgau, die Urkantone standen schwäbischem Einfluß offen. St. Gallen, Graubünden grenzten an Vorarlberg und Tirol mit der Residenz der Habsburger in Innsbruck; im Süden hatten Graubünden und der Tessin die Republik Venedig und das Herzogtum Mailand zu Nachbarn. Die welsche Schweiz stand in Beziehung zum Herzogtum Savoyen und über den Jura zur Freigrafschaft Burgund, der französischen Provinz des alten Reiches bis 1678. Der ganze Westen bis zur Reuß und bis zur Grimsel gehörte zur Zeit der Kreuzzüge zum Königreich Burgund.

³ s. F. Gennrich, Sieben Melodien zu mittelhochdeutschen Minneliedern, in: Z. f. Mw. 7, S. 65 ff.

⁴ s. A.-E. Cherbuliez, Zur Geschichte der Musikpflege in Graubünden, in: Schweiz. Jb. f. Mw. 5, 1931, S. 66 ff.

^{4a} Vgl. weitere Melodien deutscher Lieder im romanischen Volksgesang in: Die Lieder der Consolaziun dell'olma devoziusa, hrsg. von A. Maissen und W. Wehrli, in: Schriften der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde, Bd. 26, Basel 1945, S. 309 (Melodieverzeichnis).

Wohl noch wichtiger für die kulturellen Zusammenhänge waren bis zur Reformation die kirchlichen Herrschaftsbezirke, die zum Teil auf römische Verwaltungsgebiete zurückgehen. Die Ostschweiz gehörte zum Bistum Konstanz und damit zur Kirchenprovinz Mainz. Das Bistum Chur, ehemals bis weit ins Tirol reichend, war Mailand unterstellt, bis es 843 ebenfalls zur Mainzer Provinz kam. Das Bistum Sitten gehörte zur Provinz Moutier en Tarentaise im Dauphiné, Genf zu Vienne, Lausanne zu Lyon, Basel mit dem Oberelsaß zu Besançon, der Tessin über dem Monte Ceneri zum Erzbistum Mailand, das Sottoceneri und das Puschlav zu Como und damit von 600 bis 1751 zum Patriarchat von Aquileja. Die Choralforschung und die Hymnologie werden aufzeigen, wie sich diese Einflüsse in der Kirchenmusik auswirkten.

Am bedeutungsvollsten dürfte ein weiteres geistliches Leitungssystem für die kulturelle Beeinflussung gewesen sein: die Mönchsorden. Ihr Einfluß wird im Musikalischen zur Zeit der neuen Ordensgründungen im 12. und 13. Jahrhundert fühlbar, mit denen das erste Auftauchen der Mehrstimmigkeit auf dem Gebiet der Schweiz zusammenzuhängen scheint. Die Schweiz und das obere Elsaß sind die Gegenden, wo in deutschsprachigen Landen mehrstimmige Gesänge am frühesten erscheinen. Aus dem Elsaß besitzen wir Zeugnisse der Augustinerinnen von St. Odilien auf Hohenburg⁵ und der Benediktinerinnen von St. Fiden, Schlettstadt,⁶ aus dem Ende des 12. Jahrhunderts. Die ersten Zeugnisse aus der Schweiz stammen aus dem im Jahre 1138 von Chertlieu in Burgund gegründeten Zisterzienserkloster Hauterive an der Saane (Kanton Fribourg).⁷ Es sind fünf Gesänge, die schon für die Zeit der Aufzeichnung, das Ende des 13. Jahrhunderts, als altertümlich bezeichnet werden müssen, weisen sie doch stilistische Merkmale auf, die auf die Zeit vor dem 11. Jahrhundert zurückgehen. Und doch vertreten diese Gesänge mit denjenigen aus dem Elsaß eine Gesangsart, die im deutschen Sprachbereich sich bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts gehalten hat, ja, wir dürfen vielleicht die Quintenkadenzen im heutigen volkstümlichen Kirchengesang der Tessiner als einen letzten Rest betrachten. Ist diese Pflege des altertümlichen organalen Kompositionsstiles von den Zisterziensern aus Burgund gebracht worden und haben die Mönche dieses Ordens auch in Frankreich damals diese retrospektive Kunst gepflegt? Eine gewisse Verwandtschaft mit Stücken spanischer Herkunft⁸ könnte sich durch die Vermittlung einer burgundischen oder aquitanischen Pflegestätte der älteren organalen Mehrstimmigkeit erklären lassen.

Nicht viel später tauchen ähnliche Stücke in Handschriften aus schweize-

⁵ s. Chr. M. Engelhardt, Herrat von Landsperg, Aebtissin zu Hohenburg oder St. Odilien, i. Elsaß und ihr Werk: Hortus deliciarum, Stuttgart, 1818.

⁶ s. F. Ludwig in: Adlers Hb. I, 5. A., S. 182.

⁷ Hs. Oxford, Bodl. lat. lit. d. 5. Ich verdanke den gütigen Hinweis Herrn Prof. J. Handschin.

⁸ s. H. Anglès, El Codex de las Huelgas, Barcelona 1927, III, S. 1 f., 8 ff., 18 f.

rischen und süddeutschen Dominikanerinnen-Klöstern auf⁹. Im 14. Jahrhundert haben sich auch die Benediktiner in Beromünster und Engelberg und die Franziskaner in Freiburg (Schweiz) die Pflege dieser retrospektiven Mehrstimmigkeit zu eigen gemacht, und noch zu Beginn des 16. Jahrhunderts wurden im Basler Karthäuserkloster solche Gesänge gesungen. Auch die Klosterinsassen des Stiftes St. Gallen, welche der Mehrstimmigkeit bis dahin nur wenig zuneigten, haben sich damals mehrstimmige Gesänge dieser Art aufgezeichnet. Zu einer anhaltenden Pflege des mehrstimmigen Gesanges scheint es aber in St. Gallen nicht gekommen zu sein. Für die Mühe, die es gekostet hat, den mehrstimmigen Gesang im Kloster St. Gallen einzuführen, sind die beiden Vorreden zu den Messen und Vespere Manfred Barbarinis aus Correggio, die 1560 für St. Gallen entstanden sind, eloquente Zeugnisse.

In Zürich war zu Felix Hemmerlis Lebzeiten (1389—1461), was die Mönche von Hauterive sangen, nichts Selbstverständliches und allenthalben gern Gehörtes. Umsomehr überrascht das Zeugnis des Spaniers Pero Tafur, der 1436—1439 die Schweiz bereiste und in Baden das Volk bis zu den gemeinen Leuten herab kunstmäßig wie geübte Künstler singen hörte.¹⁰ Im großen und ganzen aber dürfte die Reußlinie auch für die Aufnahme der Mehrstimmigkeit, wie in anderen kulturellen Belangen, eine abgrenzende Rolle gespielt haben.

Die Reformation hat dem Einfluß des Verwaltungssystems der Kirchenprovinzen und der Mönchsorden ein Ende gesetzt oder ihn zum mindesten stark eingeschränkt. Und dennoch lassen sich Einflüsse, welche auf diese alten Beziehungen zurückzuführen sind, noch heute auch in den reformierten Landesteilen erkennen. Basel fühlt sich mit der Westschweiz kaum weniger verbunden als mit der „schwäbischen Schweiz“ rechts der Reuß. Die Reformation vollzog jedoch die verhängnisvolle Aufteilung in die katholischen und die neugläubigen Orte, und damit stehen wir vor der Frage nach der Bedeutung der zweiten Eigenart unseres Landes, dem Gegensatz der Konfessionen und seinem Einfluß auf die musikalischen Verhältnisse in der Schweiz. Verhängnisvoll war die Teilung darum, weil die musikalischen Vororte der damaligen Zeit, Bern und Basel, die Institution zur Pflege einer hochstehenden Musik, den Chor der Kathedralkirche, einbüßten. Mit der Abschaffung der Messe fiel auch der Anlaß zur Aufführung der Meisterwerke der damaligen Zeit dahin. Wohl war der Impuls des musikalischen Interesses nicht mit einem Schlage dahin. Er suchte sich andere Aufgaben und fand sie in der Schulmusik, wohl auch bei öffentlichen

⁹ s. J. Handschin, *Geschichte d. Musik i. d. Schweiz bis zur Wende des Mittelalters*, in: *Schweizer Musikbuch*, Zürich 1939, S. 41.

Aus welchem der im 13. Jahrhundert dem Dominikanerorden inkorporierten zehn Frauenklöster der Schweiz die Hs. stammt, ist nicht gelungen zu eruieren; am ehesten würde man an das Kloster St. Marien in Töß denken, das im 13./14. Jahrhundert eine Blütezeit der Mystik erlebte.

¹⁰ s. *Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde* 25, S. 54.

Feierlichkeiten — man denke etwa an die Exequienmotetten auf Zwingli, Erasmus von Rotterdam, Bonifacius und Basilius Amerbach —, bei der Aufführung von Schuldramen von Reuchlin, Plautus, Dasipodius, in Volksschauspielen von Sixt Birk, Hans von Rütli und schließlich in der Hausmusik.¹¹

Aber der Zusammenhang mit der musikalischen Hochkunst war durchschnitten, und damit fiel die starke Anregung, die von ihr ausging. Immerhin erfreuten sich das mehrstimmige Lied, die italienische Frottola, das Madrigal, das Spiel auf Laute und Tasteninstrumenten eifriger Pflege.¹²

Damit aber, daß das Beispiel der Vororte wegblieb, erlitt auch die Pflege der Kirchenmusik in den katholischen Gegenden eine Schwächung. Die Bestrebungen, an diesen Stätten aus eigener Kraft oder mit dem Zuzug ausländischer Künstler die Musik auf einen hohen Stand zu bringen, führten nicht zu einem anhaltenden Erfolg, und so dauerte es auf katholischem Gebiet bis ins 17. Jahrhundert hinein, bis eine dem Musikleben der Nachbarländer entsprechende Pflege der Tonkunst einsetzte.

Dieser negativen Seite der Wirkung der Reformation steht eine — wenn auch bescheidene — positive gegenüber. Sie ist darin zu sehen, daß die Schweiz Anteil hat an der Entwicklung des akkordisch-homorhythmischen Gesanges des protestantischen Kirchenliedes und seiner Verwendung im mehrstimmigen Gemeindegesang. In der Musikgeschichte ist die Entstehung des protestantischen Gemeindechorals verknüpft mit dem Namen Lucas Osianders (Stuttgart 1586). Ihm gehört das Verdienst, die Melodie konsequent immer in die oberste Stimme versetzt zu haben. Verfolgt man aber die Entwicklung des homorhythmischen Gesanges auf seinen Ursprung, so führt der Weg über Straßburg in zwiefacher Weise in die Schweiz: nach Genf und Basel. In Straßburg hatte David Wolkenstein in den Jahren 1577 und 1583 „Psalmen mit vier Stimmen zu singen in den Kirchen und Schulen“ herausgegeben. Der Geist und die Absicht der homorhythmischen Kirchenliedkomposition sprechen eindrücklich aus der gereimten Vorrede „An Christliche Singer“, die Wolkenstein seinen Psalmen vorangehen ließ. Sie lautet:

„Wie alles ander in Gottes gmain
Nach Pauli lehr soll gehn rain
Ordenlich zierlich vnd einträchtig
(Dann vnordnung macht vnandächtig)

¹¹ s. E. Refardt, Die Musik der Volksschauspiele des 16. Jhs., in: Arch. f. Mw. 1921; A. Geering, Die Vokalmusik i. d. Schweiz z. Z. d. Reformation, in: Schweiz. Jb. f. Mw. 6, 1933; ders., Gesch. d. Musik i. d. Schweiz von der Reformation bis zur Romantik, in: Schweiz. Musikbuch, Zürich 1939, S. 54 ff.

¹² s. W. Merian, Die Tabulaturen des Organisten Hans Kotter, ein Beitrag zur Mg. d. beginnenden 16. Jhs., Diss. Basel 1916; ders., Bonifacius Amerbach und Hans Kotter, in: Basler Zeitschrift f. Gesch. u. Altertumskunde 16, 1917; ders., Felix Platter als Musiker, Sbd. IMG 10, 1919, S. 13.

Also soll auch angestellet sein
 Das Kirchensang einhällig fein
 Von sylben vnd wort einerley
 Das es nicht schein ein vogel gschrey
 Da einer dis für sich nur singt
 Der ander vil ein anders klingt
 Sonder jr stimm zusammen richten
 Wie sie jr hertz in Gott verpflichten
 Drumm würd dis Buch zum muster hie
 Fürgestellt der kirchen nach dem sie
 Ein lieblich einhällig gesang
 Welchs silbenweiss auch zsammen gang
 Für jung vnd alt leut, klein und gross
 Anstellen mög mit rechter moss.
 Solchs weil es dient zu Gottes ehr
 Hofft man werd allen gfallen sehr
 Die zu fördern sein ehr begehren
 Vnd sich wie Christen hie erklären.“

In der zweiten Auflage hatte Wolkenstein den Gedanken Osianders bei einzelnen Liedern schon verwirklicht und die Melodie in die Oberstimme verlegt. Die homorhythmische Kompositionsart haben die Straßburger vom Hugenottenpsalter Goudimels her gekannt. Aber auch Goudimel hatte damit nicht den Anfang gemacht, — dies war die Tat Loys Bourgeois' in Genf.¹³

Das erste bisher nachgewiesene evangelische Lied in dieser einfachen Setzweise findet sich jedoch in einer Basler Handschrift (F X/II 35), dem „Liber Musicalis pro Christophoro Alutarii“. ¹⁴ Es ist das Lied „Her ich erhebe min seel zu dir“, das in diesem Schüler- oder Studentennotenheft neben lateinischen Oden und Schul- und Volksdramenchören steht.¹⁵ Es handelt sich hier um eine Anwendung des sogenannten Odenstiles auf ein deutsches Kirchenlied, dessen Melodie bald auch in die Straßburger Gesangbücher eingegangen ist (Th. Rihel 1569). Der Odenstil stammt aus dem Kreise der italienischen Humanisten und ist durch Conrad Celtes in Deutschland eingeführt worden.¹⁶ Die Bedeutung dieser Setzweise für das protestantische Gesangbuchlied ist bekannt. Für die Schweiz erhielt sie eine besondere Wichtigkeit dadurch, daß sie im mehrstimmigen Gemeindegesang zur Anwendung kam, der jedermann an der „Kunst“ des mehrstimmigen Singens Anteil nehmen ließ. Damit war die Grundlage geschaffen für die Verbreitung einer gewissen Musikalität, auf der später die musikalischen Volksbildungsbestrebungen Hans Georg Nägelis aufbauen konnten. Der Hort, wo der Gemeinde-

¹³ Cinquante Psaumes, 1547; s. P. A. Gaillard, Loys Bourgeois, sa vie, son oeuvre comme pédagogue et compositeur, Lausanne 1948.

¹⁴ Herr cand. theol. M. Jenny, Basel, hat festgestellt, daß es sich um die Latinisierung des Namens Chr. Weißgerber handelt, und ich verdanke ihm die gütige Mitteilung.

¹⁵ Im gleichen Heft ist auch die Trauermotette auf Ulrich Zwingli von C. Alder enthalten.

¹⁶ s. R. von Liliencron, Vierteljahrschrift f. Musikwiss. III und X.

gesang gepflegt wurde, war das Collegium musicum. Bezeichnender Weise blieb es an den Orten, wo sich der mehrstimmige Gemeindegesang durchsetzte, bei der vor-osiandrischen Form des Tonsatzes mit dem c. f. in der Tenorstimme, während die wolkenstein-osiandrische Versetzung der Melodie in die Oberstimme dort Fuß faßte, wo die Gemeinde einstimmig zum mehrstimmigen Gesang des Schülerchors sang. In der Schweiz war dies in Genf und Basel der Fall.

Brachten im Mittelalter fremde Mönche musikalische Neuigkeiten ins Land, waren es im 16. Jahrhundert die Humanisten Glarean, Heer, Tschudi, die von ihren Studienaufenthalten im Ausland ihre Liedersammlungen heimbrachten, so waren es im 18. Jahrhundert Schweizer Soldaten in fremden Diensten, die Importeure für Musikwerke wurden, und Heinrich Albicastro hat in niederländischen, Franz Josef Leonti Meyer von Schauensee in sardinischen Diensten wohl die entscheidenden Anregungen für das eigene Schaffen erhalten. Vielleicht sind auf diesem Weg die Stücke von Sweelinck in die handschriftlichen Engadiner Liedersammlungen des 18. Jahrhunderts gekommen.¹⁷

Das schweizerische Musikbedürfnis ist kein unbegrenztes. Dies hat seinen natürlichen Grund in den materiellen Gegebenheiten des Landes. Wir vermissen Großzügigkeit. In England konnte ein Heidegger im Schatten G. F. Händels groß werden. Im Lande seiner Herkunft fehlten dafür sowohl der Enthusiasmus für die Kunst wie der englische Spekulationstrieb. Noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist die Einstellung des Schweizers durch die gleiche Mäßigkeit, Anspruchslosigkeit und Nüchternheit gekennzeichnet, und ihr ist der wertvolle Mensch und Musiker Theodor Fröhlich zum Opfer gefallen. Auch seiner gilt es zu gedenken, wenn wir nach typisch schweizerischen Zügen in der Musikentwicklung unseres Landes Umschau halten.¹⁸

Die dritte Eigenart schweizerischer Kultur, die wir eingangs genannt haben, ist die föderative Demokratie, die Staatsform, in der sich die nach Sprache, Denkart und Konfession so mannigfaltigen Bevölkerungsteile zusammengefunden haben. Die Musik hat das Schweizervolk auf dem Wege zur Einigung begleitet und hat Anteil an dieser Entwicklung. Seinen Ausdruck im Musikleben hat das schweizerische Staatswesen im Männergesang gefunden, und damit hat die Schweiz eine Musizierform hervorgebracht, die auch im musikalischen Leben des Auslandes sich auswirkte.

Im schweizerischen Chorgesang fanden sich zwei Momente zusammen, vaterländisch moralischer Gehalt und mehrstimmige Gestalt. Das eigentliche Volkslied tritt erst später, nach 1805, hinzu. Es führte im 18. Jahr-

¹⁷ s. E.-A. Cherbuliez in: Schweiz. Jb. f. Mw. 5, 1931, S. 65 ff. und 85 ff.; auch die S. 69 erwähnte Hs. A 82 der Kantonsbibl. Chur gehört unter die a. a. O. S. 85 ff. angeführten Hss. Sie stammt aus dem Jahre 1728 und nicht 1663, wie angenommen wurde, da irrtümlicherweise Bezifferungszahlen über den Noten auf der ersten Seite als Datum gelesen wurden. Ähnliche Chorbücher finden sich sodann in der Fundaziun Planta Samaden.

¹⁸ E. Refardt, Theodor Fröhlich, Basel 1947.

hundert ein recht bescheidenes, verborgenes Leben, und die Sammler hatten damals alle Mühe, es aufzufinden. Das Volk sang zu seiner Erbauung die Psalmen von Goudimel-Lobwasser. In den reformierten Orten regelten Kirche und Schule das Vergnügen an der Musik und verbanden damit den erbaulichen und erzieherischen Zweck.

Das reine Vergnügen an der musikalischen Kunst als solcher tritt am ehesten auf dem Gebiet der Instrumentalmusik (H. Albicastro, G. Fritz) und dann in der Musik der dem ausländischen Kultureinfluß offeneren katholischen Orte in Erscheinung. Die Dialektöpperchen Meyers v. Schauensee sind wohl die frühesten Beispiele schweizerischer Mundartkompositionen.

Unter dem Einfluß des Rationalismus hatte sich die Abwendung vom Religiösen vollzogen, und nun traten an seine Stelle das Vaterländische und das Moralische.¹⁹ Der Anstoß ging von der Helvetischen Gesellschaft aus, jener Vereinigung von Männern aller Landesteile, die durch gegenseitigen Gedankenaustausch auf das politische und geistige Leben der Schweiz einzuwirken versuchten. Johann Kaspar Lavater hatte 1766 mit vaterländischer Begeisterung und Gesinnung gesungen:

„Wer, Schweizer! wer hat Schweizerblut?
Der, der mit Ernst und frohem Muth
Dem Vaterlande Gutes thut;
In seinem Schooße friedlich ruht;
Nicht fürchtet seiner Feinde Wuth;
In dem fließt reines Schweizerblut.“

Man beschloß, ein Schweizerisches Liederbuch zur Erweckung tugendhafter und großmütiger Gesinnung bei dem Landvolk herauszubringen, mit Texten, die alle Glaubens- und Lebenslehren kurz enthalten sollten, und sie mit leichten und angenehmen Melodien zu versehen, damit sie in den Schulen auswendig gelernt werden könnten. Die Geschichte unserer Voreltern sollte darin beschrieben werden. Man wollte dem drohenden Verfall der Sitten und des Staatswesens Einhalt gebieten. Ein schweizerisches Heldenlied mit moralischer Absicht sollte geschaffen werden. Das Programm, das der Graubündner Martin von Planta entwarf, gipfelt in der Vision: „Bald wird man unter den Schnittern, Tagelöhnern, Acker- und Handwerksleuten die rühmlichen Taten unserer Voreltern besingen hören und bei vielen den Geist der Nachahmung aufwachsen sehen.“

Lavater und Schmidlin haben sich an dieses Programm gehalten. Sie haben damit das Vaterland nicht retten können vor den Revolutionswirren. Aber die starke gesinnungsmäßige Beeinflussung des Schweizervolkes durch das vaterländische Lied ist Tatsache geworden. Es ist Albrecht von Hallers Ideal des Alpenbewohners mit der Einfalt des Herzens, mit der Genügsamkeit und Aufrichtigkeit. Und diese Tugenden

¹⁹ Zum Folgenden s. A. Nef, Das Lied i. d. deutschen Schweiz, Ende des 18. und Anfang des 19. Jhdts., Zürich 1909.

sollten auch in der Musik sich ausdrücken. So entstand ein „Volkslied“ im Sinne des 18. Jahrhunderts als ein Lied für das Volk, in hochdeutscher Sprache, mit lehrhaft vaterländischer Absicht. Es waren „Lieder beim Klavier zu singen“, ähnlich den Liedern der Berliner Schule.

Das Bezeichnende für die Entwicklung in der Schweiz war, daß diese Lieder schon bald nach ihrer Entstehung mehrstimmig gesetzt wurden. Joh. Schmidlins Schweizerlieder (1769) sind 6 Jahre nach ihrer ersten Ausgabe von Heinrich Egli mehrstimmig umgewandelt worden. So verband sich mit dem auf einen ernsten, oft lehrhaften Ton gestimmten Charakter des Schweizerliedes die Musizierform des mehrstimmigen Singens, wie es in protestantischen Gegenden durch den mehrstimmigen Gemeindegesang, durch die Collegia musica, die Singgesellschaften und die musikalischen Hausandachten verbreitet war.

Diese beiden Momente, das ernsthaft religionsnahe Andachtsmäßige und die Mehrstimmigkeit, bildeten fortan die Grundlage für das Schweizerlied. Es sind die Pfeiler, auf denen Hans Georg Nägeli die Volksgesangsbewegung hat aufbauen können. Nägeli war sich wohl bewußt, daß das Männerchorwesen nicht aus dem Nichts entstanden war, sondern daß er seine Organisation auf der Vorarbeit eines breitgeschichteten volkstümlichen Gesangswesens aufbauen konnte.

Die wenigen Beispiele, welche wir aus der Entwicklung der Musik in der Schweiz herausgegriffen haben, mögen zeigen, welcher Art die Probleme sind, die sich an den schweizerischen Musikverhältnissen betrachten lassen. Es sind musikalische Erscheinungen peripherer Bedeutung, ob es sich um die Pflege retrospektiver Mehrstimmigkeit des Mittelalters, um die Anfänge des akkordisch-homorhythmischen protestantischen Gemeindeliedes oder um die Entwicklung des mehrstimmigen Volksgesanges handelt. Fragen, die sich darauf beziehen, sind bisher nicht im Zentrum der musikwissenschaftlichen Forschung gestanden, denn diese hat sich an den Spitzen der Entwicklung orientiert. Was wir in der Schweiz an musikalischen Schöpfungen finden, ist dem Kunsthandwerk vergleichbar, dessen Produkte zweckbedingt sind. Für die Erkenntnis der tieferen Zusammenhänge auch unter den Spitzenleistungen der Musikgeschichte wird ihre Erforschung unerlässlich und auch fruchtbar sein können.

Hat nicht die Musikwissenschaft erst im Laufe der letzten 50 Jahre sich befreien können von der Bewertung und Beurteilung historisch oder örtlich fernliegenderer musikalischer Phänomene vom Standpunkt der herrschenden Musikauffassung aus? Wie mancher Fehlschluß ging aus der Verallgemeinerung der Auffassung vom Wesen der Musik hervor und von der Rolle, die die Musik im Leben der Menschen heute spielt! Die Betrachtung der Breitenwirkung der musikalischen Phänomene in historischer und geographischer Beziehung wird unser Urteil bereinigen. Diese Wirkung finden wir aber in den abhängigen Musik-

bezirken deutlicher als in den Werken, die herausragen aus Zeitlichkeit und Örtlichkeit. Darum ist das Studium der musikalischen Unterströmungen und der hintergründlichen Musikpraktiken von nicht zu unterschätzendem Werte, und dazu wird die spezielle schweizerische Musikforschung ihren Beitrag zur Erforschung des menschlichen Geistes und seiner Schöpfungen leisten können.

ANDRÉ PIRRO (1869-1943) UND YVONNE ROKSETH (1890-1948)

VON VLADIMIR FÉDOROV

André Pirro und Yvonne Rokseth, die beiden großen Vertreter der französischen Musikwissenschaft, sollen in einem gemeinsamen Andenken vereinigt werden. So verschieden ihre Temperamente, so unähnlich ihre Naturen waren, so verbinden doch gemeinsame Züge beide Persönlichkeiten: zu allererst die außerordentliche wissenschaftliche Sauberkeit, die keiner ihrer Schüler jemals vergessen wird. Die seltsame Feinheit des einen, die unerschöpfliche und echt weibliche Großmut der anderen machten diese beiden unumstrittenen Meister zu taktvollen, menschlichen und zuverlässigen Führern. Zur Musikwissenschaft waren beide verhältnismäßig spät gekommen, sie widmeten sich ihr dann aber mit allen ihren Kräften. Schließlich hinterließen beide ein wissenschaftliches Lebenswerk, das sich durch seinen Umfang, seine Mannigfaltigkeit und durch einen Echtheitsausdruck auszeichnet, der das Merkmal eines sehr hohen künstlerischen Empfindungsvermögens und einer außergewöhnlichen Klugheit ist.

Die Aufgaben eines Musikforschers sind vielfältig und abwechslungsreich, oft unerwartet, immer schwierig. Eine langwierige, möglichst viele Disziplinen einbeziehende Vorbereitung ist ihm vielleicht ebenso notwendig wie ein erprüftes musikalisches Wissen, ein ständig wacher musikalischer Sinn. André Pirro wurde von seinem Vater, einem Organisten, Komponisten und Philologen, und von seinem Bruder, einem Archivar und Historiker, herangebildet. Beide machten aus ihm sowohl einen Musiker (Kapellmeister, Organist, Musiklehrer) als auch einen Historiker, Juristen und allgemein gebildeten Gelehrten. (Er studierte an der rechtswissenschaftlichen Fakultät in Paris und an der Faculté des lettres in Nancy.) Yvonne Rokseth gehörte einer bürgerlichen Familie an, die der Frauenemanzipation feindlich gesonnen war. So verdankte sie es ausschließlich ihrem eigenen Streben, daß sie ausgedehnte Studien treiben konnte. Sie erlangte das „baccalauréat“, studierte Medizin, erhielt die „licence ès-sciences“, die „licence ès-lettres“ und das „diplôme d'études supérieures“ und studierte Musik am Pariser Conservatoire de musique und in der dortigen Schola cantorum.

Von Bachs Orgelmusik begeistert, die er in der Organistenklasse des

bezirken deutlicher als in den Werken, die herausragen aus Zeitlichkeit und Örtlichkeit. Darum ist das Studium der musikalischen Unterströmungen und der hintergründlichen Musikpraktiken von nicht zu unterschätzendem Werte, und dazu wird die spezielle schweizerische Musikforschung ihren Beitrag zur Erforschung des menschlichen Geistes und seiner Schöpfungen leisten können.

ANDRÉ PIRRO (1869-1943) UND YVONNE ROKSETH (1890-1948)

VON VLADIMIR FÉDOROV

André Pirro und Yvonne Rokseth, die beiden großen Vertreter der französischen Musikwissenschaft, sollen in einem gemeinsamen Andenken vereinigt werden. So verschieden ihre Temperamente, so unähnlich ihre Naturen waren, so verbinden doch gemeinsame Züge beide Persönlichkeiten: zu allererst die außerordentliche wissenschaftliche Sauberkeit, die keiner ihrer Schüler jemals vergessen wird. Die seltsame Feinheit des einen, die unerschöpfliche und echt weibliche Großmut der anderen machten diese beiden unumstrittenen Meister zu taktvollen, menschlichen und zuverlässigen Führern. Zur Musikwissenschaft waren beide verhältnismäßig spät gekommen, sie widmeten sich ihr dann aber mit allen ihren Kräften. Schließlich hinterließen beide ein wissenschaftliches Lebenswerk, das sich durch seinen Umfang, seine Mannigfaltigkeit und durch einen Echtheitsausdruck auszeichnet, der das Merkmal eines sehr hohen künstlerischen Empfindungsvermögens und einer außergewöhnlichen Klugheit ist.

Die Aufgaben eines Musikforschers sind vielfältig und abwechslungsreich, oft unerwartet, immer schwierig. Eine langwierige, möglichst viele Disziplinen einbeziehende Vorbereitung ist ihm vielleicht ebenso notwendig wie ein erprüftes musikalisches Wissen, ein ständig wacher musikalischer Sinn. André Pirro wurde von seinem Vater, einem Organisten, Komponisten und Philologen, und von seinem Bruder, einem Archivar und Historiker, herangebildet. Beide machten aus ihm sowohl einen Musiker (Kapellmeister, Organist, Musiklehrer) als auch einen Historiker, Juristen und allgemein gebildeten Gelehrten. (Er studierte an der rechtswissenschaftlichen Fakultät in Paris und an der Faculté des lettres in Nancy.) Yvonne Rokseth gehörte einer bürgerlichen Familie an, die der Frauenemanzipation feindlich gesonnen war. So verdankte sie es ausschließlich ihrem eigenen Streben, daß sie ausgedehnte Studien treiben konnte. Sie erlangte das „baccalauréat“, studierte Medizin, erhielt die „licence ès-sciences“, die „licence ès-lettres“ und das „diplôme d'études supérieures“ und studierte Musik am Pariser Conservatoire de musique und in der dortigen Schola cantorum.

Von Bachs Orgelmusik begeistert, die er in der Organistenklasse des

Pariser Conservatoire bei César Franck, dann bei Ch. M. Widor studiert hatte, wollte Pirro sie von Grund auf untersuchen; so entstand sein erstes musikgeschichtliches Buch „L'Orgue de J. S. Bach“ (1894). Die Orgel beherrschte auch zu Beginn die ersten musikwissenschaftlichen Absichten Yvonne Rokseths. Das Vorbild und der persönliche Einfluß Pirros bestärkten sie nur darin. Die Anziehungskraft der noch ziemlich im Werden begriffenen Musikwissenschaft war so mächtig, daß diese für beide eine Notwendigkeit, sozusagen eine Berufung, wurde. Pirro gab sich ihr mit seiner hervorragenden analytischen Begabung, seinem historischen Gefühl, seinen archivarischen Neigungen, seiner äußerst sauberen Wissenschaftlichkeit, seiner künstlerischen Bescheidenheit hin.



Yvonne Rokseth strebte nach einer Art von Synthese, sie suchte eine musikgeschichtliche Situation zu rekonstruieren, ein Kunstwerk neu zu beleben, ihm ein Höchstmaß an Echtheit, an Lebenskraft wiederzugeben, eine Epoche nachzuschöpfen. Beide hatten einen Abscheu vor der Sensation, dem Vorurteil, dem schwülstigen Gerede um die Musik herum, der Verwendung ungeprüfter Dokumente, den übereilten Schlüssen.

Pirro blieb seinen ersten Interessengebieten, Bach

und der Orgelmusik, lange treu. Davon zeugen seine wichtigsten Veröffentlichungen, wie die historischen Beiträge zu Guilmants „Archives des maîtres de l'orgue“ (1897-1909) und die Werke über „Bach“ (1906, in der Sammlung Alcan), „L'Esthétique de J. S. Bach“ (Dissertation, 1907), „Buxtehude“ (1912), „L'Art des organistes“ (in Lavignacs Enzyklopädie, 1926). Dazu kommen noch die weniger umfassenden Studien aus denselben Gebieten: über Titelouze, de Grigny, Fr. Roberday, L. Marchand, Frescobaldi, die Couperins, über „Orgues et organistes de Hagenau“, „Les Débuts de J. S. Bach“, „Les Chorals pour orgue de J. S. Bach“, „Comment jouer Bach à l'orgue“, „L'Orgue dans l'histoire de la littérature“ usw.; diese Studien erschienen in der Tribune de St. Gervais, dem Mercure musical, der Revue de musicologie und der Revue musicale.

Der sehr deutlich spürbare Einfluß von Charles Bordes und die Notwendigkeit, die musikgeschichtlichen Vorlesungen an der Schola cantorum, dann an der Ecole des Hautes études sociales gründlich zu unter-

mauern, ließen Pirro aber schrittweise von der Polyphonie Bachs und seiner Vorläufer zu den Vertretern der Polyphonie des 16. und dann des 15. Jahrhunderts zurückgehen. Schon 1895 hatte er ja in der *Tribune de St. Gervais* seine erste Arbeit („*Notation proportionnelle des XV-e et XVI-e siècles*“) veröffentlicht, die sich mit einer Epoche beschäftigte, welcher er sich in der Folgezeit mit besonderer Liebe zuwandte. 1912 wurde Pirro von Romain Rolland als dessen Nachfolger auf den musikhistorischen Lehrstuhl an der Universität Paris berufen. Von nun an beschäftigte er sich immer intensiver mit der Erforschung der Musik der Renaissance und des Mittelalters. Er las über die venezianische Musik im 16. Jahrhundert, über Willaert, die italienischen Madrigalisten, Palestrina, Monteverdi, Lasso. Er verließ das 16. Jahrhundert nur, um das Werk Dufays, Ockeghems oder Josquins zu analysieren. Gewiß, er wandte sich noch einmal zu Schütz (1913), zu den Clavecinisten (1925) zurück und schrieb den Beitrag „*Musique en Allemagne au XVII-e et au XVIII-e siècles*“ für Lavignacs Enzyklopädie (1925); aber er ist doch gerade auf dem Sondergebiet des 15. Jahrhunderts zu einer international anerkannten Autorität geworden, zu einem Spezialisten, dessen Ruf unerreicht ist.

Es sind meist kurze Abhandlungen über ein sehr fest umschriebenes Teilgebiet: „*Obrecht à Cambrai*“ (1927), „*Notes sur J. Braconnier dit Lourdault*“ (1928), „*Dokumente über A. Brumel, L. von Pullaer und Cr. van Stappen*“ (1929), „*Gilles Moreau, chanoine de Chartres*“ (1929). „*Robinet de la Magdalaine*“ (1933); oder aber er bemühte sich in Rezensionen, auf die er besonders spezialisiert war, weniger das betreffende Buch zu kritisieren, als vielmehr es durch alles, was dem Verfasser hatte entgehen müssen, zu vervollständigen, wie bei dem „*Dufay*“ von van den Borren (1926). Immer seltener gestattete sich Pirro zusammenfassende Bemerkungen. Tat er es aber, so geschah es mit der Vorsicht des Historikers, der über den Sinn eines geschichtlichen Dokuments oder eines musikalischen Textes hinauszugehen befürchtete. Wohl sind seine Synthesen sehr sinnvoll und genau durchdacht, aber sie überschreiten nie den Rahmen, den die Quellen stecken. So ist es in „*Musiciens allemands et auditeurs français*“, in „*Remarques sur l'exécution musicale de la fin du XIV-e au milieu du XV-e siècles*“ und in „*Léon X et la musique*“. Seine bedeutendsten Arbeiten gehen nicht von dieser Abneigung gegen den Wortschwall und die Verallgemeinerung ab, wie „*La Musique à Paris sous le règne de Charles VI*“ (1930) und besonders seine Hauptarbeit, die letzte, die er vor seiner Krankheit hat veröffentlichen können: „*Histoire de la musique de la fin du XIV-e à la fin du XVI-e siècles*“ (1940). In diesem Werk, das die Ernte der eifrigen Arbeit von mehr als einem halben Jahrhundert bietet, hat Pirro das Maß seiner Begabung und seines Wissens bewiesen. Selten ist eine Arbeit so mit Urkunden belegt, so substanzreich gewesen. Alles musikalische und historische Material, das dem Studium einer Epoche, eines Stils, eines Musikers und seines Lebenswerkes dient, ist zusammengetragen, ausgeschöpft, über-

tragen, erforscht und analysiert, und mit welcher Geduld und mit welchem Einfühlungsvermögen! Aber die Synthese alles dessen überläßt Pirro dem Leser. Die Aufgabe eines echten Historikers hätte nach seiner Ansicht dort aufzuhören, wo man befürchten müsse, das Bild einer Entwicklung durch allzu persönliche Berührung, durch ungewollten Mangel an Objektivität zu verfälschen.

Die Skrupel, die der Gelehrte Pirro vor einem Dokument hatte, empfand er auch gegenüber dem Schüler, der ihm anvertraut war. Der Lehrer André Pirro ermutigte die musikwissenschaftlichen Neigungen seiner Studenten nur nach einer ernsten Begabungsprüfung, nach einer gründlichen Untersuchung ihrer Fähigkeiten. Waren sie aber einmal ange-



nommen, so half er ihnen mit selten anzutreffender Fürsorge und Takt. Er suchte besonders ihnen seine Methode einzuschärfen, ihnen Vorbild zu sein, um ihnen im übrigen die Entdeckung der Musikwissenschaft selbst zu überlassen. Starke Persönlichkeiten und Begabungen kamen dabei auf ihre Rechnung. Ein so herangebildeter Schüler wußte seinem Meister Dank dafür, daß er ihn alles lehrte, ohne ihm etwas vorzuschreiben.

Gerade Yvonne Rokseths Beispiel bezeugt das. Pirro hatte sie die Tätigkeit eines Musikforschers gelehrt, ohne von ihr zu verlangen, sie solle irgendetwas von ihrer Persönlichkeit aufgeben, die so verschieden von der seinen war.

Sie wahrte zwar wie er die peinliche Genauigkeit des Musikforschers, die unnachgiebige Objektivität des Historikers und die unbegrenzte Wißbegierde des Ästhetikers. Aber sie suchte sich den Enthusiasmus, den romantischen Schwung, den die ersten Arbeiten Pirros widerspiegeln, über ihre Lehrjahre hinaus zu bewahren, indem sie mit Vorliebe vielseitige Gebiete behandelte, kühne Synthesen versuchte und um keinen Preis aus der Musikwissenschaft eine hermetisch abgeschlossene Wissenschaft machen wollte, sondern ein Gebiet für Forschungen und zum Eintritt für jeden, so wie es schon die Geschichte der bildenden Künste war. Sie glaubte, die Musikwissenschaft in das Leben der Menschen ihrer Zeit hineinbringen zu können, damit diese Menschen die Musik besser verstehen lernten und sie darum mehr würdigten und liebten.

Es ist verständlich, daß sie da anknüpfte, wo Pirro im Grunde aufgehört hatte, d. h. bei der Musikgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts.

Ihre Dissertation von 1930 handelt über die „Musique d'orgue au XV-e et au début du XVI-e siècles“. Sie wendet hier die Methode der musikalischen Analyse und der bis aufs Äußerste getriebenen historischen Untersuchung an, die Pirro gefördert hatte. Darüber hinaus aber versucht sie die Linien einer Entwicklung herauszuarbeiten, der Geschichte eines Stils zu folgen und die gesellschaftliche Rolle einer Musik in ihrer Zeit darzustellen. Um diese Hauptarbeit gruppieren sich andere: die Ausgabe der „Deux livres d'orgue“ (1925) und der „Treize motets“ (1930), die Attaignant veröffentlicht hatte, ferner — mit ihren Kolleginnen Droz und Thibault — die Ausgabe der „Trois chansonniers français du XV-e siècle“, Aufsätze über Attaignant, Moulu, Richafort, Josquin des Prés.

Aber Yvonne Rokseth verließ bald das 15. Jahrhundert, zu dem sie nur noch zufällig zurückkehrte. Sie dürfte es wohl schon zu sehr erforscht, zu sehr des Geheimnisvollen entblößt gefunden haben. So wandte sie sich einer dunkleren Epoche zu, dem 13. Jahrhundert. Sie begann mit Aufsätzen, die allmählich dieses Gebiet einkreisten, der „Musique d'orgue au XIII-e siècle“, dem „Contrepoint double vers 1248“, und ließ 1935 die drei ersten Bände ihres wesentlichen Werkes erscheinen: „Polyphonies du XIII-e siècle. Le manuscrit H. 196 de Montpellier“, woran sie bis 1939 arbeitete. Zu diesem Zeitpunkt gingen die ersten Exemplare des 4. Bandes hinaus, der die musikalischen Analysen, den Kommentar und die historische Untersuchung sowohl der Handschrift selbst als auch der in ihr enthaltenen Musik, der französischen Musik des 13. Jahrhunderts, und der allgemeinen Musikgeschichte dieser Zeit enthält. Wie Pirro in seiner „Histoire de la musique“, so gibt hier Yvonne Rokseth ihr Bestes. Man fühlt, daß das von ihr gewählte Zeitalter ihr von allererster Bedeutung zu sein scheint, und sie blieb ihm treu, trotz anderer Anliegen, indem sie Arbeiten über „Le Rôle de l'orgue dans l'exécution de la musique polyphonique du XIII-e siècle“ (1937), „Danses cléricales du XIII-e siècle“ (1947) und „La Polyphonie parisienne du XIII-e siècle“ (1947) veröffentlichte.

Musik nur noch aus dem Geiste der Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts zu hören, sich auf eine Epoche oder einen Stil zu beschränken, stand im Widerspruch zu ihrer Natur, ihrem offenen und wißbegierigen Geist, der gleichsam nach Entdeckungen dürstete. Abgesehen von den zahlreichen Rezensionen, die sie von 1925 bis 1947 geschrieben hat und in denen die verschiedenartigsten musikalischen Gebiete behandelt werden, mußte sich Yvonne Rokseth notwendigerweise schon beruflich anderen Gegenständen zuwenden als denen, die ihr eigener Geschmack ihr nahebrachte. (Sie war 1933—1937 Musikbibliothekarin an der Bibliothek des Pariser Konservatoriums und an der dortigen Nationalbibliothek und dann 1937—1948 Professor für Musikgeschichte an der Universität Straßburg.) So beschäftigte sie sich mit Persönlichkeiten wie Antonia Bembo, Haydn, Mendelssohn und Grieg, mit Stoffen wie der Musik der Reformationszeit und der Darstellung der

Passion in der geistlichen Musik von den Anfängen bis ins 16. Jahrhundert. Die letzteren beiden Arbeiten, teilweise unvollständig, sind noch nicht veröffentlicht. Ihre Herausgabe, besonders die der Passions-Studie, würde für die Geschichte der französischen Musikwissenschaft dieselbe Bedeutung haben wie 1937—1939 die Übertragung und Untersuchung des Manuskripts H. 196 von Montpellier.

Der Lehrtätigkeit, die Pirro als seine Pflicht — sowohl gegen die Musikwissenschaft wie auch gegen Frankreich — und zuweilen als eine Aufgabe betrachtete, die ihn daran hinderte, sich ganz seinen Forschungen und Untersuchungen zu widmen, gab Yvonne Rokseth mit Begeisterung und Freude alle ihre Kraft. Ihr größtes Glück war es, wenn sie einer immer neuen, noch unberührten Zuhörerschaft gegenüberstand, um sie für die Musik zu erwärmen und sie von deren Schönheit, Bedeutung und Nützlichkeit zu überzeugen. Aufsätze, Studien, Publikationen befriedigten sie nicht mehr; sie wollte durch die akademische Lehrtätigkeit, den öffentlichen Vortrag, das musikwissenschaftliche Konzert alle die anrühren, die nur darauf warteten, eingeweiht und hingerissen zu werden. So überraschte sie der Tod in voller Tätigkeit. Sie kam aus Florenz zurück, wohin sie das American Institute of Musicology gerufen hatte. Sie schickte sich an, ihre Vorlesungen an der Universität Straßburg wieder aufzunehmen. Sie vollendete die „Histoire de la Passion“, die Arbeit über die „Musique de la Réforme“, eine Studie für die „New Oxford history of music“ und einen Artikel für „Die Musik in Geschichte und Gegenwart“.

Durch das Hinscheiden von Yvonne Rokseth und das ihres Lehrers André Pirro hat Frankreich schlagartig zwei große Gelehrte verloren; es ist weit davon entfernt, sie ersetzt zu sehen.

Eine wichtige Studie über Pirro hat die Revue de musicologie in der einzigen Nummer ihres Jahrganges 1944 (Bd. XXIII) veröffentlicht. Sie stammt aus der Feder Yvonne Rokseths. Interessante Erinnerungen an diese selbst hat ihre Kollegin G. Thibault in derselben Zeitschrift 1948 (Bd. XXVII) publiziert.

Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Werke von André Pirro

Von Yvette Langer

1. Schriften

Les Clavecinistes. Etude critique, Paris, Laurens 1924 (Les Musiciens célèbres);
Descartes et la musique. Thèse présentée à la Fac. des Lettres de Paris, Paris, Fischbacher 1907 (Thèse complémentaire);

Dietrich Buxtehude, Paris, Fischbacher 1913;

L'Esthétique de Jean-Sébastien Bach. Thèse pour le doctorat présentée à la Fac. des Lettres de Paris, Paris, Fischbacher 1907;

Histoire de la musique de la fin du XIV-e siècle à la fin du XVI-e, Paris, Laurens 1940 (Manuels d'histoire de l'art);

J.-S. Bach, Paris, Alcan 1906 (Les Maîtres de la musique); Deutsche Übersetzung von B. Engelke, 1911; Wiederauflage 1949 bei Plon (Amour de la musique);

- La Musique à Paris sous le règne de Charles VI. 1380—1422, Straßburg, Heitz 1930 (Coll. d'études musicologiques, K. Nef, Bd. I);
- L'Orgue de Jean-Sébastien Bach, Paris, Fischbacher 1895; Englische Übersetzung: New York, G. Schirmer 1902;
- Schütz, Paris, Alcan 1913 (Les Maîtres de la musique);
2. Ausgaben
- Huit Pièces inédites pour le clavecin par Mezangeau, Pinel, Est. Richard, Froberger, mises au jour par André Pirro in La Revue musicale, Febr. 1921, 2. Jahrg., Nr. 4, Suppl. musical;
- Trois Chansonniers français du XV-e siècle, Paris, Droz 1927 (Veröffentlichung von A. Pirro begonnen, von Y. Rokseth und G. Thibault beendet);
3. Aufsätze, Vorträge, Mitteilungen, Vorreden
- Les Anciens maîtres de l'orgue in Tribune de St. Gervais, Dez. 1896, 2. Jahrg., Nr. 12, S. 181—183;
- Antoine Boësset, in Institut de France, Académie des beaux-arts, Bulletin, Januar—Juni 1932, Nr. 15, S. 82—88;
- L'Art des organistes in Encyclopédie Lavignac, 2. Teil, Bd. II, S. 1181—1374; Bibliothèque nationale. La musique française du moyen-âge à la Révolution. Catalogue rédigé par Amédée Gastoué, l'abbé V. Leroquais, André Pirro . . ., Paris 1934;
- Charles Bordes et les cantates de J. S. Bach in Tribune de St. Gervais, 1909, 15. Jahrg., Spezial-Nr. Charles Bordes;
- Les Chorals pour orgue de J. S. Bach in Tribune de St. Gervais, 1897, 3. Jahrg., April—Juni, Nr. 4—6, S. 49—52, 65—68, 81—84;
- Comment jouer Bach à l'orgue in Revue musicale, 1932, 13. Jahrg., Nr. 131, S. 20—26 (Congrès d'histoire de l'orgue, Straßburg, Mai 1932);
- Le Compositeur Joh. Adam Reincken et la musique en Alsace au XVII-e siècle in Annuaire de la Soc. hist., litt. et scient. du Club vosgien, 1935, N. Folge Bd. 3, S. 17;
- Curiosités musicales. Extraits de l'Histoire maccaronique de Merlin Coccaix (fin du XVI-e s.) in Tribune de St. Gervais, Januar 1895, 1. Jahrg., Nr. 1, S. 14—15;
- Les Débuts de J. S. Bach dans la carrière d'organiste in Mercure musical, 1906, Bd. 2, S. 3—9 (Auszug aus J. S. Bach, Alcan 1906);
- De la notation proportionnelle (XV-e et XVI-e siècles) in Tribune de St. Gervais, 1895, 1. Jahrg. März—Mai, Nr. 3—5, S. 1—7, 4—7, 8—13;
- Deux danses anciennes (XVI-e—XVII-e siècles) in Revue de Musicologie, Februar 1924, Bd. V, S. 7—16;
- Documents: Les Boësset in Bulletin de la Soc. franç. de musicologie, 1920, Bd. II, S. 88;
- Dokumente über Antoine Brumel, Louis Van Pullaer und Crispin Van Stappen in Zeitschrift f. Musikwissenschaft, 1928/29, 11. Jahrg., S. 349—353;
- L'Enseignement de la musique aux universités françaises in Bulletin de la Soc. intern. de musicologie, Januar—April 1930, 2. Jahrg., Nr. 1—2, S. 26—32, 45—56;
- Les Formes de l'expression dans la musique de Heinrich Schütz in Tribune de St. Gervais, November 1900, 6. Jahrg., Nr. 11, S. 314—321;
- François Couperin (1631—1700) in Tribune de St. Gervais, Oktober 1903, 9. Jahrg., Nr. 10, S. 361—365;
- François Roberday in Tribune de St. Gervais, 1901, 7. Jahrg., März—April, Nr. 3—4, S. 65—71, 110—118;

- Franz Liszt et la Divine Comédie in Dante, *Mélanges de critique et d'érudition*, 1921, S. 165—184;
- Frescobaldi et les musiciens de la France et des Pays-Bas in *Bulletin français de la SIM*, 1908, 4. Jahrg., Nr. 11, S. 1127—1153;
- Les „Frottole“ et la musique instrumentale in *Revue de Musicologie*, März 1922, 6. Jahrg., Nr. 1, S. 3—12;
- Gilles Moreau, chanoine de Chartres in *Festschrift für Johannes Wolf*, 1929, S. 163—167;
- Heinrich Schütz (1585—1672) in *Tribune de St. Gervais*, April 1900, 6. Jahrg., Nr. 4, S. 97—106;
- Jean Sébastien Bach auteur comique, Vortrag vom 26. April 1914 in der *Residencia de estudiantes de Madrid*, Madrid 1915, 32 S. (Publicaciones de la Residencia, Serie IV, Band 3);
- Jean Sébastien Bach, cantor à Leipzig in *Revue des cours et conférences*, 20. Februar 1913, 21. Jahrg., Nr. 5, 1. Serie, S. 455—467;
- Jean Cornuel, vicaire à Cambrai in *Revue de Musicologie*, 1926, VII, S. 190—203;
- Léon X et la musique in *Mélanges de philol., d'hist. et de littérature offerts à Henri Hauvette*, 1934, S. 221—234;
- Louis Marchand in *Tribune de St. Gervais*, Januar 1900, 6. Jahrg. Nr. 1, S. 148;
- Louis Marchand in *Sammelb. der IMG*, 1904—1905, 6. Jahrg., S. 136—159;
- La Musica dell' antiche galee francesi in *Cultura musicale*, 1922, I, S. 13—21;
- Musiciens allemands et auditeurs français au temps des rois Charles V et Charles VI in *Studien zur Musikgeschichte*, *Festschrift f. Guido Adler*, 1930, S. 71—77;
- La Musique à la Bibliothèque nationale in *Beaux-Arts*, 18. April 1941, 71. Jahrg., Nr. 15, S. 6—7. (Dieser Artikel, unterzeichnet A. Pirro, ist von G. De Van bearbeitet);
- La Musique aux assises de la Schola cantorum in *Tribune de St. Gervais*, September—Oktober 1900, 6. Jahrg., Nr. 9—10, S. 257—260;
- La Musique aux champs, à la ville et à la cour sous Louis XIV. Louis Couperin. Les Couperin et la vie musicale dans la Brie. Louis Couperin à Paris in *Revue musicale*, 1920, 1. Jahrg., Nr. 1, S. 1—21; 1921, 2. Jahrg., Nr. 4, S. 129—150;
- La Musique des Italiens d'après les Remarques triennales de Jean-Baptiste Duval, 1607—1609, in *Mélanges offerts à Henry Lemonnier*, 1913, S. 175—185;
- La Musique d'orgue de J. S. Bach exécutée par l'auteur in *Comptes-rendus du Congrès d'orgue*, Straßburg, Mai 1932, S. 182—187;
- La Musique en Allemagne pendant le XVII-e siècle et la première moitié du XVIII-e siècle in *Encyclopédie Lavignac*, 1. Teil, Bd. II, S. 971—1013. (Der Artikel ist datiert 1913, die Ausgabe 1925.);
- La Musique religieuse allemande depuis les Psaumes de Schütz (1619) jusqu'à la mort de Bach (1750) in *Encyclopédie Lavignac*, 1. Teil, Bd. II, S. 929—971;
- Nicolas de Grigny, organiste de Notre-Dame de Reims, 1672—1703 . . . Reims, impr. de l'Académie, 1903, 14 S. (Auszug aus *Mémoires de l'Académie de Reims*);
- Nicolas de Grigny (1671—1703) in *Tribune de St. Gervais*, Januar 1905, 11. Jahrg., Nr. 1, S. 14—21;
- Notes pour servir éventuellement à la biographie de Reincken in *Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer*, 1925, S. 251—264;
- Notes sur un claveciniste alsacien [Der P. Coelestin Harst und sein *Recueil de pièces de clavecin*, 1725] in *Revue de Musicologie*, 1925, Bd. VI, S. 1—5;

[Notice pour accompagner la publ. d'une chacone de Louis Couperin, 1630—1665] in Paris illustré, Album musical, 24. Jahrg., 4. Serie, Februar 1905, Nr. 35, S. 12;

[Notice historique et critique pour accompagner l'édition des Petits Concerts spirituels de H. Schütz] in Coll. de Concerts spirituels, Paris, Schola cantorum, (s. d.), 11 S.;

[Notices biographiques.] Archives des maîtres de l'orgue des XVI-e, XVII-e et XVIII-e siècles, hrsg. von Alexandre Guilmant, Paris 1897—1909, Biographische Mitteilungen über J. Boyvin, L.-N. Clérambault, Fr. Couperin, L.-Cl. D'Aquin, J.-Fr. Dandrieu, Du Mage, N. Gigault, N. de Grigny, Guilain, L. Marchand, A. Raison, Fr. Roberday, S. A. Scherer, J. Titelouze; einige dieser Notizen sind für Aufsätze oder Vorträge verwandt worden, die anderwärtig veröffentlicht wurden;

Obrecht à Cambrai in Tijdschrift der Vereeniging voor Nederlandsche Muziek-geschiedenis, 1927, XII, 3 S.

Les Organistes français du XVII-e siècle: Jean Titelouze (1563—1633) in Tribune de St. Gervais, 1898, Juni, Nr. 6, S. 132—135; August, Nr. 8, S. 180—189; September, Nr. 9, S. 207—211; Oktober, Nr. 10, S. 231—235 (Vortrag vom 24. März 1898, in der Salle de la Société St. Jean zu Paris);

L'Orgue dans l'histoire et la littérature. Congrès intern. d'organologie, Luxemburg, 30. August bis 2. September 1934, unveröffentlicht;

L'Orgue de Praetorius à Fribourg in Revue musicale, 1923, 4. Jahrg., Nr. 3, S. 250—253;

Orgues et organistes de Hagenau, de 1491 à 1525 environ in Revue de Musicologie, 1926, Bd. VII, S. 11—17;

Pour jouer Bach à l'orgue in Nouvelles musicales, Oktober 1933, 1. Jahrg., Nr. 8, S. 3;

Pour l'histoire de la musique in Acta musicologica, 1931, Bd. III, 2. S. 49—52; Préface zur Geschichte der Musik von K. Nef; Französische Ausgabe von Y. Rokseth, Paris 1925, Neuausgaben 1931 und 1949;

Questions musicologiques. Notes sur Jean Braconnier, dit Lourdault, in Revue musicale 1928, 9. Jahrg., Nr. 6, S. 250—252;

Remarques de quelques voyageurs sur la musique d'Italie entre 1720 et 1730 in Etudes italiennes, 1928/1929, S. 131—146;

Remarques de quelques voyageurs sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1634 à 1700 in Riemann-Festschrift 1900, S. 325—340;

Remarques sur l'exécution musicale de la fin du XVI-e au milieu du XV-e siècles in Congrès de la SIM, Liège 1930, S. 55—65;

Robinet de la Magdalaine in Mélanges de musicologie offerts à M. L. de La Laurencie, 1933, S. 15—18;

Une requête des joueurs de violon de Bitche (XVIII-e s.) in Revue de Musicologie, 1925, Bd. VI, S. 97—104;

Un organiste au XVII-e s.: Nicolas Gigault in Revue musicale 1903, 3. Jahrg., S. 302—307, 550—557;

4. Rezensionen

H. Bidou, Chopin. Paris 1925, in Revue critique, Dezember 1926, 60. Jahrg., Nr. 23, S. 445—447;

Chansons de Ronsard, rec. et transcr. par J. Tiersot. Paris 1924, in Revue de Musicologie, 1925, Bd. VI, S. 37—38;

A. Dandelot, Evolution de la musique de théâtre. Paris 1927, in Revue critique, März 1929, 63. Jahrg., Nr. 3, S. 144;

- S. Debenedetti, *Il Sollazzo*. 1922, in *Etudes italiennes*, 1924, S. 5—8;
 Ed. Dent, *Foundation of English opera*. Cambridge 1928, in *Revue critique*, Juni 1929, 63. Jahrg., Nr. 6, S. 288;
 Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer. Haag 1925, in *Revue critique*, November 1926, 60. Jahrg., Nr. 22, S. 426;
 Fr. Gennrich, *Grundrisse einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*. Halle 1932, in *Revue critique*, 1932, 66. Jahrg., Nr. 9, S. 390;
 Th. Gérold, *La Musique au moyen-âge*. Paris 1932, in *Revue critique*, Januar 1933, 67. Jahrg., Nr. 1, S. 10—12;
 R. Godet, *En marge de Boris Godounov*. Paris 1926, in *Revue critique*, März 1929, 63. Jahrg., Nr. 3, S. 143;
Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1935, in *Revue de Musicologie*, 1936, Bd. XVII, S. 145;
 H. Leichtentritt, *Geschichte der Motette*. Leipzig 1908, in *Bulletin français de la SIM*, 1909, 5. Jahrg., Nr. 7, S. 714—715;
 J. B. Lully, *Alceste (Oeuvres complètes publ. par H. Prunières)*. Paris 1932, in *Revue musicale*, 1933, 4. Jahrg., Nr. 136, S. 390—391;
Missa O quam suavis by an anonymus English composer, publ. par H. B. Collins (Plainsong and Mediaeval music soc.). Nashdom abbey 1927, in *Revue de Musicologie*, 1929, Bd. X, S. 222;
 R. Pitrou, *Franz Schubert*. Paris 1928, in *Revue critique*, Mai 1929, 63. Jahrg., Nr. 5, S. 237;
Polyphonia sacra, a continental miscellany of the XVth c., publ. par Ch. Van den Borren (The Plainsong and Mediaeval music soc.). Nashdom abbey 1932, in *Revue musicale*, 1933, 14. Jahrg., Nr. 135, S. 307—308;
 M. Prätorius, *Gesamtausgabe der musikalischen Werke (Fr. Blume)*. Wolfenbüttel 1928, in *Revue de Musicologie*, 1929, Bd. X, S. 225—226; 1931, Bd. XII, S. 66—67; 1935, Bd. XVI, S. 73—74; 1936, Bd. XVII, S. 149; 1938, Bd. XIX, S. 119;
 A. Prüfer, *Johann Hermann Schein*. Leipzig 1908, (Publ. der IMG. Beihefte, 2. Folge VII) in *Bulletin français de la SIM* 1909, 5. Jahrg., Nr. 8/9, S. 817;
 H. Prunières, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVII-e s.* Paris 1931, in *Revue musicale*, 1931, 12. Jahrg., S. 75—76;
 ders., *Monteverdi (Les Maîtres de la musique)*. Paris 1924, in *Revue musicale*, 1924, 5. Jahrg., S. 274—276;
 Th. Reinach, *La Musique grecque*. Paris 1926, in *Revue critique*, Januar 1928, 62. Jahrg., Nr. 1, S. 47;
 P. Stoecklin, *Grieg (Les Maîtres de la musique)*. Paris 1926, in *Revue critique*, November 1927, 61. Jahrg., Nr. 22, S. 435—436;
 J. Tiersot, *La Musique aux temps romantiques*. Paris 1930, in *Revue critique*, Februar 1931, 65. Jahrg., Nr. 2, S. 83—84;
Les Traités d'Henri Arnaut de Zwolle et divers anonymes (Ms. latin 7295) publ. et comm. par G. Le Cerf. Paris 1932, in *Revue musicale*, 1933, 14. Jahrg., S. 316—317;
 Ch. Van den Borren, *Guillaume Dufay*. Brüssel 1926, in *Revue musicale*, 1926, 7. Jahrg., S. 321—324;
 P. A. Van Westrheene, *Musique pour Oedipe-roi*, 1926, in *Revue critique*, April 1928, 62. Jahrg., Nr. 4, S. 190;

5. Übersetzungen

J. S. Bach, *Kantaten: O Ewigkeit du Donnerwort und Wir danken Dir, Gott*

(Coll. de Concerts spirituels, livr. VIII-IX), Übersetzung des Textes und Anmerkungen.

E. Sjögren, Op. 22, Au jardin du Sérail. Dichtung von J. P. Jacobsen, übersetzt von A. Pirro (Suppl. au Monde musical vom 30. Juli 1905);

Verzeichnis der musikwissenschaftlichen Werke von Yvonne Rokseth

Von François Lesure

1 Schriften

Grieg, Paris, Rieder 1933 (Les Maîtres de la musique, 13);

La Musique d'orgue au XV-e siècle et au début du XVI-e, Paris, Droz 1930 (Thèse, Fac. des Lettres, Paris);

2. Ausgaben

Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, transcrits et publiés avec une introduction, Paris, Fischbacher 1925 (Publications de la Soc. franç. de musicologie, 1. Serie, Bd. I.);

Lamentation de la Vierge au pied de la Croix. XIII-e siècle. Chant seul, Paris, l'Oiseau lyre 1937;

Motets à jouer sur le pipeau. Six pièces inédites à deux parties recueillies et transcrites, Paris, l'Oiseau lyre 1934. (Motets später herausgegeben in Polyphonies du XIII-e s. unter Nr. 184, 189, 195, 228, 239, 242);

Motets du XIII-e siècle, Paris, l'Oiseau lyre 1936 (Unbeschränkte Ausgabe der Nr. 9, 10, 64, 146, 300, 322, 330 der Polyphonies du XIII-e s. Mit einem Vorwort.);

Polyphonies du XIII-e siècle. Le manuscrit H. 196 de la Faculté de médecine de Montpellier. T. I: Reproduction phototypique du manuscrit. T. II: Transcription intégrale du manuscrit (I—V). T. III: Transcription intégrale du manuscrit (VI—VIII). T. IV: Etudes et commentaires, Paris, l'Oiseau lyre 1935, 1936, 1939. (T. IV konnte infolge der Kriegsereignisse erst 1948 erscheinen);

Treize motets et un prélude pour orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531, édités avec une introduction et les originaux des motets, Paris, Droz 1930 (Publ. de la Soc. franç. de musicologie, 1. Serie, Bd. V. Thèse complémentaire);

Trois chansonniers français du XV-e siècle, I. Lieferung, Paris, Droz 1927 (Documents artistiques du XV-e s.), (in Zusammenarbeit mit E. Droz und G. Thibault);

3. Aufsätze, Vorträge, Mitteilungen, Vorreden

Aimer la musique ancienne in Polyphonie, 1949, 3. Heft (Présence de la musique ancienne), S. 5—11;

André Pirro in Revue de Musicologie, 1944, XXIII, S. 25—42;

Antonia Bembo, composer to Louis XIV in The Musical Quarterly, April 1937, Bd. XXIII Nr. 2, S. 147—169;

Le Contrepoint double vers 1248 in Mélanges de musicologie offerts à L. de La Laurencie, 1933, S. 5—13;

Danses cléricales du XIII-e siècle in Mélanges 1945 des Publications de la Fac. des Lettres de Strasbourg, 106. Lieferung, S. 93—126;

Du rôle de l'orgue dans l'exécution de la musique polyphonique du XIII-e siècle in Dix années au service de l'orgue français, 1937, S. 45—48;

Les Femmes musiciennes du XII-e au XV-e siècle in Romania, 1935, Bd. 61, S. 464—480;

- Instruments à l'église au XV-e siècle in *Revue de Musicologie*, November 1933, Nr. 48, S. 206—208;
- Josquin des Prés pédagogue musical in *Revue de Musicologie*, November 1927, Nr. 24, S. 202—204;
- Les Laude et leur édition par M. Liuzzi in *Romania*, 1939, Bd. 65, S. 383—394;
- Manuscripts de Joseph Haydn du Conservatoire de Paris in *Revue de Musicologie*, Februar 1933, Nr. 45, S. 40—41;
- Manuscripts de Mendelssohn à la Bibliothèque du Conservatoire in *Revue de Musicologie*, Mai 1934, Nr. 50, S. 103—106;
- La Musique d'orgue du XIII-e au XVII-e siècle, Artikelserie, erschienen im Bulletin trim. des amis de l'orgue, Juni 1931 bis März 1936, Nr. 6—24;
- La Musique par disques. Chants grégoriens in *Revue musicale*, Juni 1931, S. 276—278;
- Musical scholarship in France during the war in *Journal of Renaissance and baroque music*, März 1946, Bd. 1, Nr. 1, S. 81—84;
- Note biographique sur Attaignant in *Revue de Musicologie*, Mai 1924, Nr. 10, S. 70—71;
- La Polyphonie parisienne du treizième siècle. Etude critique à propos d'une publication récente (H. Husmann: Die drei- und vierstimmigen Notre-Dame-Organen, Leipzig 1940) in *Cahiers techniques de l'art*, 1947, Bd. I, 2. Lieferung, S. 33—47;
- Préface. Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne de Jeanne Marix, Straßburg, Heitz 1939 (Das Buch konnte erst nach dem Kriege in den Handel kommen);
- Réaction de la Réforme contre certains éléments réalistes du culte in *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuse*, 1946, Nr. 2, S. 146—159;
- Une source peu étudiée d'iconographie musicale in *Revue de Musicologie*, Mai 1933, Nr. 46, S. 74—85;
- Un Magnificat de Marc-Antoine Charpentier († 1704) in *Journal of Renaissance and baroque music*, Dezember 1946, Bd. I, Nr. 3, S. 192—199;
- Un motet de Moulu et ses diverses transcriptions pour orgue in *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel*, 1925, S. 286—292;
- Un fragment de Richafort in *Revue de Musicologie*, Februar 1926, Nr. 17, S. 28—29;

4. Rezensionen

- J. H. Baxter, *An Old St. Andrews music book*, Cod. Helmst. 628. London 1931, in *Revue de Musicologie*, August 1933, Nr. 47, S. 177—178;
- O. A. Baumann, *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen*. Kassel 1934, in *Revue de Musicologie*, Februar 1936, Nr. 57, S. 45;
- Boletín latino-americano de música*, 1936, 2. Jahrg., Bd. II, in *Revue de Musicologie*, Mai — August 1937, Nr. 62—63, S. 67;
- J. Cabanilles, *Opera omnia*, Bd. III. (H. Anglès) Barcelona. 1933, in *Revue de Musicologie*, August 1934, Nr. 51, S. 183—184;
- El Codex musical de Las Huelgas* (H. Anglès). Barcelona 1931, in *Revue musicale*, 1932, S. 426—429;
- Fr. Couperin, *Oeuvres complètes*, Bd. VII, in *Revue de Musicologie*, August 1934, Nr. 51, S. 173;
- A. Dolmetsch, *The Interpretation of the music of the XVII and XVIII cen-*

- turies. London 1947, in *Cahiers techniques de l'art*, Mai — Dezember 1947, Bd. I, 2. Lieferung, S. 61;
- H. Engel, *Madrigal und Villanelle* (Neuphilologische Monatsschrift) und *Contributo alla storia del madrigale* (Rassegna musicale), in *Revue de Musicologie*, Mai 1933, Nr. 46, S. 108;
- V. Fédorov, Moussorgsky. Paris 1935, in *Revue de Musicologie*, Februar 1936, Nr. 57, S. 37;
- J. N. Forkel, *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (neu herausgegeben von J. M. Müller-Blattau). Augsburg 1925, und die *Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig 1926, in *Revue de Musicologie*, August 1926, Nr. 19, S. 154—155;
- F. Gennrich, *Formenlehre des mittelalterlichen Liedes als Grundlage einer musikalischen Formenlehre des Liedes*. Halle 1932, in *Studi medievali*, 1933, N. Folge Bd. VI, S. 150—152;
- ders., *Rondeaux, Virelais und Balladen aus dem Ende des XII., dem XIII. und ersten Drittel des XIV. Jahrhunderts*. Dresden 1921; Göttingen 1927, in *Studi medievali*, 1931, N. Folge Bd. IV, S. 204—209;
- Th. Gérold, *La Musique au moyen-âge*. Paris 1932 (*Les Classiques français du m. â.*), in *Studi medievali*, 1933, N. Folge Bd. VI, S. 327 und in *Romania*, 1933, Bd. 59, S. 466—467;
- L. de La Laurencie, A. Gastoué, *Catalogue des livres de musique de la Bibliothèque de l'Arsenal*. Paris 1936, in *Revue de Musicologie*, Mai — August 1937, Nr. 62—63, S. 64—65;
- R. Leibowitz, *Schoenberg et son école*. Paris 1947, in *Cahiers techniques de l'art*, Mai — Dezember 1947, I. Bd., 3. Lieferung, S. 60;
- F. Liuzzi, *La Lauda e i primordi della melodia italiana*. Rom 1934, in *Revue de Musicologie*, 1939, Nr. 69, S. 29—30;
- Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann* (K. Ameln). Berlin 1925, in *Revue de Musicologie*, Mai 1926, Nr. 18, S. 104—105;
- Ed. Lowinsky, *Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lasso's*. Haag 1937, in *Revue de Musicologie*, 1939, Nr. 69, S. 30;
- Ludus Adae de Basseia canonici insulensis super Anticlaudianum* (abbé P. Bayart). Lille 1930, in *Revue de Musicologie*, Februar 1931, Nr. 37, S. 43—46;
- Mestres de l'escolania de Montserrat*. Bd. I u. Bd. III, 1931, 1934 und 1932. Joan Cereol in *Revue de Musicologie*, Februar 1931, S. 68—69, August 1934, Nr. 51, S. 183 und August 1933, Nr. 47, S. 178—179;
- C. A. Moberg, *Kyrkomusikens historia*. Stockholm 1932, in *Revue de Musicologie*, Februar 1934, Nr. 49, S. 44;
- Dom A. Mocquereau, *Le Nombre musical grégorien*, Bd. II. Paris 1927, in *Revue de Musicologie*, Mai 1928, Nr. 27, S. 184—185;
- D. Monrad-Johansen, *Edvard Grieg*. Oslo 1934, in *Revue de Musicologie*, November 1935, Nr. 56, S. 251;
- Jean de Muris. *Speculum musicae*, livre I (W. Großmann). Leipzig 1924, in *Revue de Musicologie*, Februar 1925, Nr. 13, S. 29—30;
- Diego Ortiz. *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones* (M. Schneider). Kassel 1936, in *Revue de Musicologie*, Mai — August 1937, Nr. 62—63, S. 62;
- Perotinus Magnus. *Organum quadruplum Sederunt principes* (R. v. Ficker). Wien 1930, in *Studi medievali*, 1931, Bd. IV, S. 209—210;

- J. Roentgen, Grieg. Haag 1931, in *Revue de Musicologie*, Mai 1931, Nr. 38, S. 140;
- H. Rosenberg, Untersuchungen über die deutsche Liedweise im XV. Jahrhundert. Wolfenbüttel 1931, in *Revue de Musicologie*, Mai 1932, Nr. 42, S. 174—175;
- Das Rostocker Liederbuch (F. Ranke und J. M. Müller-Blattau). Halle 1927, in *Revue de Musicologie*, Mai 1928, Nr. 27, S. 196;
- S. Scheidt. *Tablature d'orgue de 1650* (G. Harms). Klecken 1923, in *Revue de Musicologie*, März 1925, S. 298—299;
- M. Schneider, *Geschichte der Mehrstimmigkeit I—II*. Berlin 1934—1935, in *Revue de Musicologie*, November 1935, Nr. 56, S. 245—246 und Mai 1936, Nr. 58, S. 91—92;
- Die Singweisen Bernarts von Ventadorn (C. Appel). Halle 1934, in *Revue de Musicologie*, August 1934, Nr. 51, S. 174;
- D. Sonans, *Kilder til Musikens Historie i Danmark*. Bd. I. Kopenhagen 1933, in *Revue de Musicologie*, Mai 1934, Nr. 50, S. 117;
- Souterliedekens gecomponeert by Jacobus Clemens non papa*, 1. Buch (K. Ph. Bernet Kempers). Delft 1935, in *Revue de Musicologie*, Februar 1936, Nr. 57, S. 45;
- H. Van Dalen, *Moussorgsky*. Haag 1931, in *Revue de Musicologie*, Mai 1931, Nr. 38, S. 140;
- P. Verrier, *Le Vers français, formes primitives, développement, diffusion*. Paris 1931, in *Revue de Musicologie*, August 1933, Nr. 47, S. 160—161.

5. Übersetzungen

- Karl Nef. *Geschichte der Musik*. Ed. française augmentée de nombreux exemples. . . Préface de M. André Pirro. Paris, Payot 1925 (Neuausgaben 1931 und 1949);
- H. Riemann, *Musiklexikon*. 3-e édition refondue sous la dir. de A. Schaeffner. Paris, Payot 1931 (Revision der Artikel über gregorianischen Gesang, mehrstimmige Musik des Mittelalters und der beginnenden Renaissance sowie über die Orgel).

Die Aufsätze und Kritiken bis in das Jahr 1925 hinein sind mit Yvonne Ri-houët gezeichnet.

Werke und Aufsätze, die demnächst erscheinen werden:

Les Interprétations de la Passion dans la musique religieuse des origines au XVI-e siècle

La Musique de la Réforme

M. A. Charpentier, *Magnificat*. Edition par Yvonne Rokseth

Artikel in *New Oxford history of music* und die Musik in *Geschichte und Gegenwart*.

(Deutsche Übersetzung: Hans Albrecht)

PHONOGRAPHIERTE AFRIKANISCHE MEHRSTIMMIGKEIT

VON FRIEDRICH HORNBURG

Die Phonogramme wurden kurz vor dem Kriege bei den Tiv, einem Stamm in Nigerien, von Mr. East aufgenommen und waren im Besitz des Instituts für Lautforschung in Berlin, wo sie vermutlich durch den Krieg vernichtet worden sind. Zu dieser Arbeit wurden Grammophon-Umspielungen der Phonogramme benutzt, die Eigentum des Verfassers sind.

Näheres über den Stamm der Tiv findet sich in dem Aufsatz über die einstimmigen Lieder der Tiv.¹

(Notenbeilage S. 161 ff. dieses Heftes)

Das Material

Das Material gliedert sich zwangsläufig in zwei Teile, und zwar in die vokale und instrumentale Mehrstimmigkeit, wobei zu beachten ist, daß unter der letzteren Vokalmusik mit Instrumenten zu verstehen ist, da bei der vorliegenden Auswahl reine Instrumentalmusik nicht vertreten ist. Die vokale Mehrstimmigkeit ist nur sehr spärlich vorhanden, von 38 Liedern zeigen nur fünf Mehrstimmigkeit oder, besser gesagt, Mehrklangsbildungen, denn von einer regelrechten Mehrstimmigkeit im üblichen Sinne kann hier nicht die Rede sein. Es ist überraschend, daß so wenig vokale Mehrstimmigkeit bei den Tiv zu finden ist, da ja gerade die negride Rasse als Nährboden für die Mehrstimmigkeit angesehen werden kann.² Wenn sich bei den 38 Liedern nur 5 Lieder finden, die Mehrklangsbildungen zeigen, so mag dies einerseits bedingt sein durch die Material-Auswahl, andererseits ist es aber auch ein Beweis dafür, daß die vokale Mehrstimmigkeit bei den Tiv nicht so verbreitet zu sein scheint, wie man es für einen Stamm in Nigerien vermuten sollte. In ihrem formalen und strukturellen Aufbau zeigen diese Lieder alle Merkmale der einstimmigen Lieder. Eine Aufnahme in eine Arbeit über die Mehrstimmigkeit ist aber außer dem sporadischen Auftauchen einiger Mehrklänge gerechtfertigt, weil dadurch die verschiedenartige Anlage dieser eigentlich einstimmigen Lieder gegenüber den wirklich mehrstimmigen Instrumental-Liedern klar zu Tage tritt. An Beispielen vokal-instrumentaler Mehrstimmigkeit liegen 4 Phonogramme vor. Diese Beispiele der Mehrstimmigkeit sind trotz der beschränkten Anzahl so instruktiv, daß sich die Art dieser Mehrstimmigkeit daraus sehr gut ersehen läßt.

¹ F. Hornburg: Die Musik der Tiv. Ein Beitrag zur Erforschung der Musik Nigeriens. Die Musikforschung, Jahrg. 1, S. 47 ff.

² Marius Schneider in K. Th. Preuß: Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1939, S. 150.

Die Aufnahmen sind zum Teil nicht ganz deutlich, was seinen Grund in der primitiven Aufnahmetechnik hat. Sehr unangenehm bemerkbar macht sich das Fehlen eines Vergleichstones (Kammerton am Anfang jeder Aufnahme), weil dadurch die Erfassung der absoluten Tonhöhe, die ja bei instrumentaler Musik von nicht zu unterschätzender Wichtigkeit ist, unmöglich gemacht wird. Auch ist eine genaue Festlegung des Tempos dadurch in Frage gestellt. Da beide Faktoren aber sehr wichtig sind, besonders auch der des Tempos, wenn man annimmt, daß jedes Volk sein eigenes, anthropologisches Rasantempo beim Vortrag seiner Musik hat, so wurden in vorliegender Arbeit die in der Transskription angegebenen Tonhöhen und Tempoangaben auf Grund der durchschnittlichen Laufgeschwindigkeit der Phonographen festgelegt, um eine annähernde Angabe der absoluten Tonhöhe und des Tempos zu ermöglichen. Des weiteren ist auch dadurch, daß von jedem Liede nur eine Aufnahme vorhanden ist, keine Möglichkeit gegeben, festzustellen, in welcher Weise ein und dasselbe Lied beim nochmaligen Vortrag verändert wird. Aber zur Klärung der Frage, ob die Melodie als solche unbedingt festliegt — was wohl vermutlich zu verneinen ist — oder ob sie nur im Modell festliegt und in ihren Einzelheiten immer wieder neu gestaltet wird, wie das z. B. für einige Stämme im westlichen Nordafrika und auch bei einigen anderen Kulturen erwiesen ist,³ ist dies unerläßlich. Auch hätten die Aufnahmen so gemacht werden müssen, daß jeweils eine Stimme oder ein Instrument möglichst nah an die Aufnahmeapparatur herangebracht wird, ein Verfahren, welches zuerst Carl Stumpf bei seinen Aufnahmen der siamesischen Musik anwandte.⁴

Bei der Übertragung bin ich der üblichen Art gefolgt. Die Lieder wurden vorzeichenlos übertragen.⁵ Töne, die kaum eine Tonigkeit aufweisen, sind mit \times bezeichnet. Schleiftöne, also solche Töne, die ebenfalls keine genaue tonale Fixierung zulassen, sind nach der üblichen Art mit zwei Bindebogen angedeutet. Der sogenannte Weibertriller wurde durch Herübersetzen von Punkten über die Noten angegeben und nicht durch ein Trillerzeichen. Damit soll zum Ausdruck gebracht werden, daß der Triller nicht in der gebräuchlichen Weise erzeugt wird, sondern durch eine Art von Pulsation.

Die vokale Mehrstimmigkeit

Die vokale Mehrstimmigkeit bildet ein Teilgebiet der gesamten Mehrstimmigkeit. Daher sollen hier alle formbildenden Faktoren wie Melodik, Strophenbau, Leitern, Rhythmik und Metrik, Vortragsstil und Vortragsart und nicht zuletzt die sich ergebenden Mehrklangsbildungen dargestellt werden, um einerseits das Gemeinsame bzw. Verschiedene zwischen der reinen einstimmigen und mehrstimmigen Vokalmusik, an-

³ Robert Lachmann: Musik des Orients, Breslau 1929, S. 60.

⁴ Smlbd. f. vgl. Mw. Heft 1.

⁵ Außer den Liedern mit Instrumenten.

dererseits die Verhältnisse zwischen vokaler und instrumentaler Mehrstimmigkeit zu zeigen.

Melodik

Formbildend für die Melodik eines Liedes sind vorwiegend die vorkommenden Intervall-Fortschreitungen, die Motive und die Bewegungsform der Motive.

Intervalle

Bei einer Betrachtung der Intervalle nach der Häufigkeit ihres Vorkommens ergibt sich für die 5 Lieder der vokalen Mehrstimmigkeit folgendes Bild:⁶

Tabelle I

| (Nr.) | Prim | Sekund | Terz | Quart | Quint | Sext | Septime | Oktav |
|-------|------|--------|------|-------|-------|------|---------|-------|
| 1 | 6 | 9 | 8 | 3 | 3 | 2 | — | — |
| 2 | 18 | 64 | 24 | 18 | 23 | 10 | 2 | — |
| 3 | 26 | 49 | 44 | 18 | 8 | 1 | — | — |
| 4 | 26 | 26 | 18 | 9 | — | — | — | — |
| 5 | 28 | 53 | 37 | 61 | 14 | 8 | 1 | 1 |
| Summe | 104 | 201 | 131 | 109 | 48 | 21 | 3 | 1 |

Dieses ergibt bei prozentualer Umrechnung eine durchschnittliche Häufigkeit von:

Tabelle II

| Prim | Sekund | Terz | Quart | Quint | Sext | Septime | Oktav |
|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|
| 16,8 ⁰ / ₀ | 32,5 ⁰ / ₀ | 21,2 ⁰ / ₀ | 17,6 ⁰ / ₀ | 7,9 ⁰ / ₀ | 3,4 ⁰ / ₀ | 0,5 ⁰ / ₀ | 0,1 ⁰ / ₀ |

Die errechneten Intervall-Fortschreitungen bei 38 einstimmigen Liedern zeigt

Tabelle III

| Prim | Sekund | Terz | Quart | Quint | Sext | Septime | Oktav | None | Dezime |
|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|---------------------------------|----------------------------------|----------------------------------|
| 19,1 ⁰ / ₀ | 31,9 ⁰ / ₀ | 20,5 ⁰ / ₀ | 17,6 ⁰ / ₀ | 7,0 ⁰ / ₀ | 3,0 ⁰ / ₀ | 0,6 ⁰ / ₀ | 0,3 ⁰ / ₀ | 0,03 ⁰ / ₀ | 0,03 ⁰ / ₀ |

Ein Vergleich der beiden letzten Tabellen zeigt — abgesehen von den geringen Abweichungen der Zahlenwerte —, daß zwischen den Intervall-Fortschreitungen der vokal-mehrstimmigen Lieder und den hier angeführten einstimmigen Liedern keine nennenswerten Unterschiede zu verzeichnen sind. Daß bei den mehrstimmigen Liedern die Quart vor der Prim rangiert, während in den einstimmigen Liedern der umgekehrte

⁶ Die (Nr.) am Anfang der Tabelle, sowie auch bei den Beispielen, bezieht sich auf die Nr. der übertragenen Lieder, die am Schluß der Arbeit angefügt sind.

Fall vorliegt, ist natürlich eine Zufallserscheinung, die bei der Gesamtwertung bedeutungslos ist. Fest steht die Tatsache, daß die Intervallfortschreitungen der mehrstimmigen Lieder in keinem wesentlichen Punkte von den einstimmigen Liedern abweichen. Halbtonschritte, also der kleine Sekund-Schritt, kommen weder bei diesen noch bei jenen Liedern kaum vor.⁷

Motivik

Die Motive, die kleinsten Kernzellen eines musikalischen Gedankens, treten in einer für europäische Empfindungen erschreckenden Vielheit auf. Dies bedingt unter anderem auch das Gefühl der Formlosigkeit, dessen sich der mit der Materie weniger Vertraute kaum zu erwehren vermag. Erst nach oftmaligem Anhören erkennt man, daß in der Motivik die Wiederholung, ein am besten zur Formbildung geeignetes Mittel, vorherrschend ist. Die Vielheit der Motive ergibt sich einerseits aus der Länge der Lieder, zum anderen ist sie begründet in der kleingliedrigen Erfindungsweise der Neger. In den vorliegenden 5 Beispielen der mehrstimmigen Vokalmusik zeigt Tabelle IV die Verteilung der Motive.

Tabelle IV

| (Nr.) | Gesamtzahl der Motive | Verschiedene Motive | Wiederholte Motive |
|-------|-----------------------|---------------------|--------------------|
| 1 | 12 | 4 | 8 |
| 2 | 22 | 11 | 11 |
| 3 | 23 | 14 | 9 |
| 4 | 7 | 7 | 0 |
| 5 | 27 | 6 | 21 |

Dies ergibt folgenden Durchschnitt:

Tabelle V

| Durchschnittliche Anzahl der Motive in einem Lied | Durchschnitt der verschiedenen Motive in einem Lied | Durchschnitt der wiederholten Motive in einem Lied |
|---|---|--|
| 18 | 8 | 10 |

Die Tabelle V läßt deutlich erkennen, daß im Durchschnitt gut die Hälfte aller Motive durch Wiederholung gewonnen wird. Es ergibt sich somit eine strenge Gesetzmäßigkeit hinsichtlich der Motivik.

Die Bewegungsform der Motive

Die Bewegungsform der Motive zeigt eine ziemliche Ausgewogenheit von Spannung und Entspannung, und es ist für die vokale Mehrstimmigkeit sowohl im Hinblick auf die Wiederholung der Motive als auch in

⁷ Insgesamt 7 Halbtöne, die aber im Hinblick auf die Gesamtzahl der Intervalle als bedeutungslos angesehen werden können.

Bezug auf die Bewegungsform der Motive eine volle Übereinstimmung mit den einstimmigen Liedern zu verzeichnen.⁸

Strophenbau

Im Strophenbau liegen die Verhältnisse ähnlich wie bei der Motivik. Auch hier zeigt sich eine Vielheit von Versen in enger Verbindung mit der Vielheit von Motiven, wobei Lieder mit größter Motivzahl auch eine entsprechende Anzahl von Versen aufweisen.

Tabelle VI (Strophenbau)

(Nr.)

| | |
|---|---|
| 1 | A(ab) A(a ₁ b) B(cd) A(a ₂ b) A(a ₃ b) B(cd) |
| 2 | A(abc) B(de) A ₁ (fbc) B(de) C(gh) D(iklk ₁) C(gh) D(iklk ₁) |
| 3 | A(ab) B(cd) A ₁ (a ₁ b ₁) B(cd ₁) C(ef) B ₁ (c ₁ d ₁) D(gh) A ₂ (a ₂ b ₂) E(ikl) E ₁ (k ₁ m) F G(no) |
| 4 | A(ab) B(cd) C(ef) D(g) |
| 5 | A(aa ₁ bc) A ₁ (aa ₂ bcdd ₁) B C(ee ₁) C(ee ₁) A ₂ (aa ₁ fc ₁) A ₃ (aa ₂ f ₁ c ₁ dd ₁) B C ₁ (ee ₁ e) |

Ein Blick auf die Tabelle VI überzeugt davon, daß auch hier, wie bei der Motivik, die Wiederholung als formbildendes Prinzip vorherrschend ist trotz der äußeren Mannigfaltigkeit. Nr. 1 zeigt die nicht sehr verbreitete Form AABAAB. Nr. 2 hat eine deutliche Zweiteilung ABA₁B/CDCD. Bei Nr. 3 ergeben sich 12 Verse, von denen 7 verschieden und 5 wiederholt sind. Wir erhalten das Formschema: ABA₁BCB₁DA₂EE₁FG. Beispiel 4 mit dem Formschema ABCD ergibt einen Versbau, der bei den Tiv nicht sehr verbreitet ist, sich aber doch vereinzelt findet. Bei Nr. 5 ist wieder ein anderes Formschema vorherrschend, und zwar AA₁BCC/A₂A₃BC₁. Aber nicht nur die sich bei unseren Beispielen ergebenden Formen des Versbaues lassen sich nachweisen, sondern eine Fülle der verschiedensten Varianten zeigte sich bei der Untersuchung des gesamten Materials von 38 Liedern. Nur die primitive Form der Aneinanderreihung von gleichen Versen, z. B. AAA usw., findet sich weder in der einstimmigen, noch in der mehrstimmigen Vokalmusik, ist aber schlechterdings das prinzipielle Formschema beim Versbau der Musik mit Instrumenten.⁹

Leitern

Zeichenerklärung:






o = funktionell wichtigster Ton

♪ = nächst wichtigere Töne (melodische Dominanten)

♪ bzw. ♪ oder ♫ = Durchgangstöne, Nebentöne und Umspielungstöne, je nach ihrer Wichtigkeit.

⁸ Vergl. F. Hornburg: a. a. O. (Abschnitt Motivik.)

⁹ Vergl. den Abschnitt Strophenbau bei der Instrumentalmusik.

-  = Töne, die in einem tonalen Verhältnis zueinander stehen (Tonika-Struktur).
 = Nebenstrukturen (Dominant-Strukturen).
 = Durchgangs- und Nebennoten, die nur in Verbindung mit einem Hauptton vorkommen.
 = Wechselnoten, die in gegenseitiger Vertretung füreinander stehen.
 = Schlußfinalis.

Die Leitern, die sich aus unseren Beispielen herauskristallisieren lassen, sind in der mannigfachsten Art gegliedert und zeigen auch in ihrer äußeren Erscheinungsform kein einheitliches Gepräge, wobei aber die starke Quint-Quart-Beziehung sofort auffällt, wodurch die Melodie in feste Rahmentöne eingespannt wird.

Beispiel 1 (Nr. 1):



Tonika-Struktur im Quint-Verhältnis. Die Dominant-Struktur hat einen Eckton der Tonika-Struktur als Mittelton und umschließt die Tonika-Struktur.

Beispiel 2 (Nr. 2):



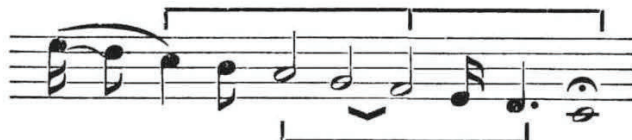
Die Tonika-Struktur ist eine Quart-Struktur. Die dritte Struktur hat einen Eckton der Tonika-Struktur als Mittelton. Die Dominant-Struktur steht im Verhältnis einer Sekunde zur Tonika-Struktur und bildet eine selbständige Quart-Struktur.

Beispiel 3 (Nr. 3):



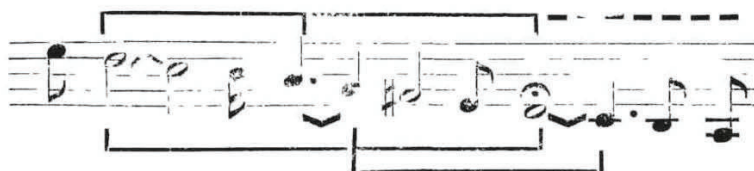
Die Tonika-Struktur ist eine Quart-Quint-Struktur. Die Dominant-Struktur hat mit der Tonika-Struktur keinen gemeinsamen Ton. Sie bildet eine selbständige Quint-Struktur mit Terz-Betonung und wird von der Tonika-Struktur umklammert.

Beispiel 4 (Nr. 4):



Die Struktur-Leiter ist wie Beispiel 3 (Nr. 3) angelegt.

Beispiel 5 (Nr. 5)



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Quart-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und ist ebenfalls eine Quint-Quart-Struktur. Sie benutzt die mittlere Wechselnote der Tonika-Struktur als Struktur-Ton. Die dritte Struktur steht auf den beiden Wechselnoten und ist eine Quint-Struktur.

Soviel Lieder, soviel Möglichkeiten der äußeren Erscheinungsform. Dem inneren strukturellen Aufbau entsprechen aber jeweils ein oder mehrere Quintschläge. So zeigt Nr. 1 eine Leiter mit zwei Struktur-Tönen, die durch den Quintschlag c—g gewonnen sind. Nr. 5 setzt sich aus vier Struktur-Tönen mit drei Quintschlägen, nämlich c—g—d—a, zusammen. Nr. 2, 3 und 4 haben je fünf Struktur-Töne mit vier Quintschlägen, c—g—d—a—e, bzw. f—g—a—c—d, wobei hier das g als Vertretungston von f dessen strukturelle Eigenschaft übernehmen kann. Die Lieder mit fünf Struktur-Tönen bilden die höchstentwickelte Form und sind sowohl hier als auch bei den einstimmigen Liedern relativ am häufigsten vertreten.¹⁰

Der Ambitus dieser Lieder ist relativ groß und bietet keine Besonderheit.

Rhythmik und Metrik¹¹

Hinsichtlich der Rhythmik und der Metrik, sowie auch im Hinblick auf den Vortragstil zeigen sich ebenso wenig Gegensätzlichkeiten gegen-

¹⁰ Bei 38 Liedern 11 mal.

¹¹ Vergl. hierzu: F. Hornburg a. a. O. Abschnitt Rhythmik und Metrik.

über den einstimmigen Liedern wie im Hinblick auf die schon untersuchten Gegebenheiten, so daß sich abschließend feststellen läßt, daß das musikalische Verhalten beim Musizieren ohne Hinzufügung von Instrumenten, ob einstimmig oder mehrstimmig, das gleiche ist. Erst mit dem Hinzutreten von Instrumenten ändern sich, wie noch zu zeigen ist, die Verhältnisse und geben ein vollkommen anderes Bild.

Wenden wir uns nun dem zu, worin sich diese Lieder wirklich von den einstimmigen unterscheiden, nämlich der Mehrklangsbildung.

Mehrklangsbildungen

Wie eingangs schon erwähnt, fehlen für die Musik der Tiv Beispiele einer weit ausgeführten vokalen Mehrstimmigkeit. Alle die für das negride Afrika belegten Formen wie Quint- bzw. Quart-Parallelismus, diskantierender Stil, Hoquetus und polyphone Formen kommen nicht vor. Nur in einigen wenigen Formen, wie Varianten-Heterophonie, Stimmüberlappung, Weibertriller zur Melodie, rezitativischen Einwüfen durch einen Solisten, während der Chor die Melodie vorträgt, oder auch rezitativischen Einwüfen durch einen Sänger bei solistischem Vortrag, zeigt sich der Wille zur Mehrstimmigkeit.

Ein Fall von Varianten-Heterophonie liegt in Nr. 1 (Takt 21) vor, wo im Chor plötzlich die Mehrklangsbildung f—a auftaucht. Die Tatsache, daß die Melodie an den entsprechenden Stellen in ihren Einsätzen dauernd zwischen f und a schwankt, läßt vermuten, daß diese Mehrklangsbildung als ein Produkt des Versingens, insofern als der eine Sänger die Version des Solisten (Takt 6) mit a singt, während die übrigen die Chor-Version (Takt 16) mit f bringen, anzusehen ist. Ob diese Annahme zu Recht besteht, läßt sich kaum mit Gewißheit entscheiden, denn es kann auch als eine bewußte Mehrklangsbildung angesehen werden, wofür die Tatsache sprechen würde, daß in den Kulturen mit fest herausgebildeter Tonigkeit solche Varianten-Heterophonie meistens bewußt auftritt; während bei der nicht tonigen Musik, so z. B. bei den Primitiv-Kulturen Südasiens und Südamerikas, die Varianten-Heterophonie meist unbewußt entstehen dürfte, zufälligerweise dadurch, daß der eine Sänger die Melodie, ohne sich darum zu kümmern, wie gleichzeitig sein Partner das Lied singt, vorträgt. So wird hier die Differenz durch den Unterschied der subjektiven Vortragsweise hervorgerufen.¹² Fälle von Stimmüberlappung, die namentlich beim Wechselgesang, dadurch daß der zweite Part bereits angefangen wird, bevor der erste beendet ist, entstehen, treten verschiedentlich auf.¹³ Immer aber haben die sich bildenden Mehrklangsbildungen in ihrem tonalen Zusammenklang Haupttöne der Struktur als Grundlage.

¹² Markus Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit Bd. 1, Berlin 1934, S. 20.

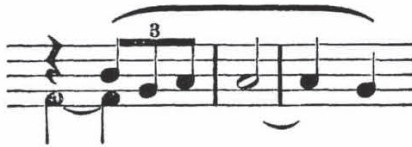
¹³ Nr. 2 Takt 13 und Nr. 4 Takt 12, 36 und 60.

Beispiel 6 (Nr. 2)

Zusammenklänge



Beispiel 8 (Nr. 4)

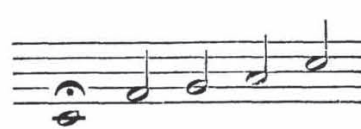


Beispiel 7 (Nr. 2)

Haupt-Struktur-Töne



Beispiel 9 (Nr. 4)



Für Beispiel 8 scheint das oben Gesagte nicht zuzutreffen, aber schon durch die Phrasierung ergibt sich die akzentuale Stärke auf a, während h und g lediglich als Anschleiftöne gewertet werden können, so daß der eigentliche Mehrklang f—a ist. Damit schickt sich dieses Beispiel durchaus in den Rahmen des oben Gesagten. Beim Weibertriller¹⁴ können, obwohl sich hier teilweise Oktaven zeigen, diese wohl kaum als bewußt empfunden aufgefaßt werden, sondern ihre Tonwertigkeit wird nur zufällig und gegenüber dem zu erzeugenden Effekt von untergeordneter Bedeutung, wenn nicht sogar bedeutungslos, sein. Der Weibertriller sowohl als auch die rezitativischen Einwürfe,¹⁵ die ja auch nur eine geringe Tonigkeit aufweisen, können wohl nur zum geringen Teil als Mehrklangsbildung bezeichnet werden.

Ein sehr interessantes Beispiel einer Bordun-Bildung liegt in einem Falle vor¹⁶. Diese Bordun-Praxis, d. h. das Mittönen eines Tones entweder in der Hauptstimme, meistens aber in der Variationsstimme, spielt bei fast allen Kulturen, besonders aber auch bei den Völkern, die zu der kleinwüchsigen Gruppe gehören, eine große Rolle. In unserem Beispiel handelt es sich um ein bis auf die letzten Takte von einer Stimme gesungenes Lied, in das dann bei den letzten Takten eine zweite Stimme eingreift und bereits den Schlußton der Hauptstimme in der höheren Oktave vorausnimmt, ehe die Hauptstimme selbst auf ihrem Final-Ton angekommen ist. Daß die Bordun-Stimme anstatt eines a ein as bringt, dürfte unbeabsichtigt sein und kann stimmphysiologisch darin seine Begründung finden, daß die Stimme des Sängers die notwendige Höhe nicht ganz erreicht; andererseits spricht aber die Tatsache, daß die Oktav als Intervall fast nicht vorkommt, dafür, daß das Gefühl für die Oktav in unserem Sinne gar nicht besteht und die Angleichung der beiden Töne bereits genügt, um die Empfindung von gleichen Tönen entstehen zu lassen. Damit wären die vorkommenden vokalen Mehrklangererscheinungen erschöpft.

¹⁴ Nr. 1 Takt 45—46, 49—50.

¹⁵ Nr. 1 Takt 53 bis Schluß, Nr. 2 Takt 27—29, Nr. 5 Takt 43—44.

¹⁶ Nr. 3 Takt 59—68.

Wir wenden uns nun der Betrachtung der vokal-instrumentalen Mehrstimmigkeit zu, um auch hier an Hand der vorhandenen Beispiele die wichtigsten Kriterien herauszustellen.

Die vokal-instrumentale Mehrstimmigkeit

Während sich die Vokal-Musik frei entwickeln kann, ohne Rücksicht auf außermusikalische Momente, muß sich die Instrumental-Musik mit den von vornherein gegebenen außermusikalischen Tatsachen, wie sie zum Teil durch die technischen Möglichkeiten des Instrumentenbaues und auch des Materials, aber auch durch die anders geartete Blick- und Empfindungsrichtung bedingt sind, abfinden. Besonders stark wird sich dieses naturgemäß da auswirken, wo das Vokale und das Instrumentale einen hohen Grad von Verschmelzung aufzuweisen haben. Aber auch in unseren Fällen, wo der vokale und der instrumentale Part mit größtmöglicher Selbständigkeit ausgestattet sind, zeigen sich in allen Einzelheiten nicht zu übersehende Divergenzen zwischen den reinen Vokalliedern, wie sie auf den vorhergehenden Seiten beschrieben sind, und den nun folgenden Instrumentalliedern. So ergibt sich zwangsläufig die Notwendigkeit, auch hier bei den Instrumentalliedern dieselben Untersuchungen wie bei der Vokalmusik vorzunehmen.

Melodik

Tabelle VII

Häufigkeit der Intervalle

| (Nr.) | instrumental | | | | | | vokal | | | | |
|--------|--------------|------|------|-------|-------|-------|-------|------|------|-------|-------|
| | Prim | Sek. | Terz | Quart | Quint | Sexte | Prim | Sek. | Terz | Quart | Quint |
| 6 | 9 | 26 | 26 | 3 | 6 | 4 | 25 | 128 | 51 | - | - |
| 7 | 39 | 97 | 87 | 110 | 12 | 2 | 27 | 130 | 53 | - | - |
| 8 | 28 | 100 | 25 | 20 | 3 | - | 25 | 57 | 29 | 12 | - |
| 9 | 4 | 152 | 64 | 35 | - | - | 11 | 77 | 21 | - | 9 |
| Summe: | 80 | 375 | 202 | 168 | 21 | 6 | 88 | 392 | 154 | 12 | 9 |

Hieraus resultiert bei prozentualer Umrechnung folgende durchschnittliche Häufigkeit:

Tabelle VIII

| instrumental | | | | | | vokal | | | | |
|---------------------|----------------------|----------------------|----------------------|---------------------|---------------------|----------------------|----------------------|----------------------|---------------------|---------------------|
| Prim | Sek. | Terz | Quart | Quint | Sexte | Prim | Sek. | Terz | Quart | Quint |
| 9,4 ⁰ /o | 44,0 ⁰ /o | 23,7 ⁰ /o | 19,7 ⁰ /o | 2,5 ⁰ /o | 0,7 ⁰ /o | 13,4 ⁰ /o | 59,8 ⁰ /o | 23,5 ⁰ /o | 1,9 ⁰ /o | 1,4 ⁰ /o |

Tabelle VIII zeigt, daß bei dem Instrumental-Part die Sekunde mit 44,0⁰/o weitaus am häufigsten vorkommt, während an zweiter Stelle die Terz

und an dritter die Quart und im weiteren Verlauf die Prim, Quint und Sexte folgen. Die Septime, Oktave und Intervalle, die darüber hinausgehen, kommen nicht vor. Anders liegt der Fall bei dem Vokal-Part. Auch hier nimmt die Sekunde den ersten Platz ein, während an zweiter Stelle die Terz steht und an dritter Stelle erst die Prim und dann folgend Quart und Quint. Intervall-Fortschreitungen über diesen Rahmen hinaus kommen nicht vor. Dieses häufige Vorkommen der Terz und Quart neben der Sekunde im instrumentalen Part läßt von vornherein auf eine Motivbildung schließen, die anders geartet ist als die des vokalen Partes, besonders in seiner Bewegungsform.

Motivik

Am deutlichsten prägt sich diese anders geartete Motivbildung wohl in Nr. 8 aus, wo sich im Verlauf des Liedes die nachfolgend wiedergegebene feste Formel für den Instrumental-Part zeigt. (Beispiel 10.)

Beispiel 10 (Nr. 8)



Beispiel 11 (Nr. 8)



Dies ist eine Disposition der Töne, die im strengen Gegensatz zur Motivbildung des vokalen Parts steht, der mit der Bewegungsform (Beispiel 11) den Typus der Pendelmelodik darstellt, während die Disposition der Instrumentaltöne den Eindruck einer Fanfaren-Melodik entstehen läßt. Die Disposition der Töne braucht aber nicht immer von unten nach oben zu verlaufen, sondern es kann auch der umgekehrte Fall eintreten. Wichtig ist die Terz-Quint- bzw. auch Terz-Quart-Betonung, die den Motiven und somit der ganzen Melodielinie eine Zielstrebigkeit gegenüber der zielloseren Pendelbewegung verleiht. Daß dieser Fanfarentypus auch in der vokalen Musik bei den negriden Völkern Afrikas vorkommt, so bei den Bahutu in Ruanda, bei den ostafrikanischen Dschagge und bei sehr vielen Stämmen des Kongogebietes, soll hier nicht unerwähnt bleiben.¹⁷ Bei der Instrumentalmusik der Tiv scheinen überhaupt dem ganzen melodischen Aufbau formelhafte Wendungen zugrunde zu liegen.

Außer der Bewegungsart der Motive, durch die die ganze Melodielinie

¹⁷ Marius Schneider: a. a. O. S. 71.

bestimmt ist, sei nun noch die Häufigkeit und die Verteilung der Motive dargestellt.

Tabelle IX

Die Verteilung der Motive

| (Nr.) | instrumental | | | vokal | | |
|-------|-----------------------|-------------------|--------------------|-----------------------|-------------------|--------------------|
| | Gesamtzahl der Motive | Verschied. Motive | Wiederholte Motive | Gesamtzahl der Motive | Verschied. Motive | Wiederholte Motive |
| 6 | 30 | 2 | 28 | 28 | 2 | 26 |
| 7 | 98 | 3 | 95 | 104 | 2 | 102 |
| 8 | 56 | 8 | 48 | 32 | 5 | 27 |
| 9 | 82 | 2 | 80 | 40 | 4 | 36 |

Daraus ergibt sich folgender Durchschnitt:

Tabelle X

| instrumental | | | vokal | | |
|---|-------------------|--------------------|---|-------------------|--------------------|
| Durchschnitt der in einem Liede vorkommenden Motive | Verschied. Motive | Wiederholte Motive | Durchschnitt der in einem Liede vorkommenden Motive | Verschied. Motive | Wiederholte Motive |
| 67 | 3,8 | 62,8 | 51 | 3,3 | 47,8 |

Es ergibt sich aus Tabelle IX und X die Tatsache, daß wir sowohl in dem Instrumentalpart als auch im Vokalpart eine erdrückende Zahl von Motiven vorfinden, die aber bei näherem Zusehen zum allergrößten Teil aus der Wiederholung ganz weniger Motive bestehen, im Gegensatz zur reinen Vokalmusik der Tiv, wo die verschiedenen und wiederholten Motive im Verhältnis 1:1 zueinander standen. Diese dauernde Wiederholung von nur wenigen verschiedenen Motiven ist natürlich sehr weit mitbestimmend für das Zustandekommen des schon erwähnten formelhaften melodischen Aufbaues, genau wie sie den nun zu behandelnden Strophenbau weitgehend beeinflußt.

Strophenbau

Zwischen Motivik und Strophenbau zeigt sich eine enge Relation, die sich aus der selbstverständlichen Tatsache ergibt, daß bei einer immer dauernden Wiederholung von nur wenigen Motiven entsprechend viele Verse und vor allem durch die Wiederholung von immer gleichen Motiven entsprechend gleiche Verse entstehen müssen. Eine Darstellung der Verteilung der Verse ergibt folgendes Bild:

Tabelle XI

Verteilung der Verse

| (Nr.) | instrumental | | | vokal | | |
|-------|----------------------|------------------|-------------------|----------------------|------------------|-------------------|
| | Gesamtzahl der Verse | Verschied. Verse | Wiederholte Verse | Gesamtzahl der Verse | Verschied. Verse | Wiederholte Verse |
| 6 | 15 | 0 | 15 | 14 | 0 | 14 |
| 7 | 48 | 0 | 48 | 52 | 0 | 52 |
| 8 | 28 | 5 | 23 | 8 | 0 | 8 |
| 9 | 28 | 0 | 28 | 16 | 2 | 14 |

Dadurch, daß verschiedene Verse relativ selten sind, ergeben sich folgende Form-Schemata für den Strophenbau:

Tabelle XII

| (Nr.) | instrumental | vokal |
|-------|---|---|
| 6 | A A A A A usw. | A A A A A usw. |
| 7 | A A A A A usw. | A A A A A usw. |
| 8 | A A A A A A / B B B usw. / C C / D D / E | A A ₁ A A ₁ A A ₁ usw. |
| 9 | A A A A A usw. | A B A B A B usw. |

Der Strophenbau zeigt ein entschiedenes Überwiegen der Form A A, wie sie vorwiegend bei den niederen Kulturen, so in Australien, bei den Papuas der Torresstraße, den amerikanischen Indianern und den Paläo-Asiaten vorkommt,¹⁸ dagegen bei den höherstehenden negriden Völkern selten ist, wie ja auch die vokale Musik der Tiv kein Beispiel für eine solche Bildung zeigt.

Leitern

Die sich bei der instrumentalen Mehrstimmigkeit ergebenden Leitern sind hier nach demselben grundsätzlichen Prinzip dargestellt, wie es bereits bei der vokalen Mehrstimmigkeit angewandt wurde. Es ergeben sich somit folgende Leitern:

Beispiel 12 (Nr. 6) instrumental



¹⁸ Marius Schneider in Preuß: Lehrbuch der Völkerkunde, Stuttgart 1937, S. 147.

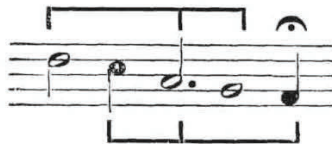
Die Tonika-Struktur ist eine reine Quart-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und erweitert diese zu einer Quint-Struktur.

Beispiel 13 (Nr. 6) vokal



Hier kann von einer Leiterbildung trotz Tonigkeit nicht gesprochen werden. Es zeigt sich ein Kreisen um den Hauptton a, wobei jeweils a oder h Finalton wird.

Beispiel 14 (Nr. 7) instrumental



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf dem Vertretungston der Tonika-Struktur und schränkt diese zur Quart-Struktur ein.

Beispiel 15 (Nr. 7) vokal



Gleich Beispiel 13 (Nr. 6).

Beispiel 16 (Nr. 8) instrumental



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Struktur mit Terzbetonung. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur (ab Takt 60) und schränkt diese zur Quart-Struktur ein.

Beispiel 17 (Nr. 8) vokal



Die Struktur ist eine Quartstruktur, die gelegentlich zur Quint-Struktur erweitert wird. (Letztere ist aber unbedeutend.)

Beispiel Nr. 18 (Nr. 9) instrumental



Die Tonika-Struktur ist eine Quint-Struktur mit Terz-Betonung. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und schränkt diese zur Quart-Struktur ein.

Beispiel 19 (Nr. 9) vokal



Die Tonika-Struktur ist eine reine Quint-Struktur. Die Dominant-Struktur steht auf einem Eckton der Tonika-Struktur und schränkt diese zur Quart-Struktur ein. Die dritte Struktur steht ebenfalls auf einem Eckton der Tonika-Struktur und schränkt diese gleichfalls zur Quart-Struktur ein.

Die instrumentale Strukturleiter von Nr. 6 (Beispiel 12) scheint eindeutig aus den Quintschlägen g-d, d-a, a-e, e-h gewonnen, wobei das fis als Teilungston zwischen e und g aufzufassen ist, woraus auch seine unsichere Intonation resultieren mag. Die vokale Leiter mit nur 3 Gebrauchstönen Nr. 6 (Beispiel 13) darf keineswegs mit der zwei- bzw. dreitonigen Melodiebildung der Primitivgruppen mit Distanz-Melodik in Beziehung gebracht werden. Bei diesen ist es das enge Bewußtsein im allgemeinen, welches speziell zu diesem engen Tonbewußtsein führt. Bei jenen aber ist es die bewußte Einschränkung und Auswahl von nur drei Gebrauchstönen aus einer diesem Kulturkreis entsprechenden Leiter.¹⁹ In unserem Beispiel liegt zwischen der instrumentalen und vokalen Leiter verschiedene Modalität vor (instrumental d, vokal g), bei gleicher Tonalität.²⁰

Die Hauptstruktur-Töne von Nr. 7 (Beispiel 14) sind: f, g, a, c, d (Quintschläge f-c, c-g, g-d, d-a) und bilden eine pentatonische Reihe. Das anfangs auf den Tönen g, a, d liegende Hauptgewicht verschiebt sich gegen Schluß des Liedes um einen Ganzton nach unten, auf die Töne f, a, c. Die vokale Struktur (Beispiel 15) zeigt ebenfalls nur drei Töne mit gleichem strukturellem Aufbau wie Nr. 6. Im Gegensatz zu diesem herrscht aber hier zwischen vokal und instrumental keine Unitonalität, sondern eine

¹⁹ Das Sichbeschränken auf relativ wenige Gebrauchstöne findet sich bei allen untersuchten Instrumentalliedern.

²⁰ Diese homogene Tonalität ist eine Ausnahme, wie überhaupt dies Lied in stilistischer Hinsicht stark von den anderen abweicht.

ausgesprochene Bitonalität vor. Diese drei Strukturöne der Vokalmelodie dürften ebenfalls wieder eine Auswahl aus einer umfangreicheren Strukturleiter sein. Wird diese Leiter analog Nr. 6 (Beispiel 12) konstruiert, was gerechtfertigt ist, weil ja hier zwischen instrumental und vokal gleiche Tonalität herrscht, so ist die sich ergebende maßgebliche Strukturleiter diese:



Zu der instrumentalen Strukturleiter besteht aber keine tonale Beziehung. Diese zunächst recht konstruiert anmutende Vokalleiter wirkt überzeugend, wenn man die von Nr. 9 (Beispiel 19) zum Vergleich heranzieht, bei der die hier nur theoretisch gefundene Leiter bei nahezu gleicher Instrumental-Leiter wirklich vorhanden ist.

Die Instrumental-Leitern von Nr. 8 und Nr. 9 gleichen der von Nr. 7, nur daß bei der ersteren der Zwischenraum a-c durch den Ton h ausgefüllt wird, bei der zweiten der Ton c nicht gebraucht wird und an seine Stelle ein h getreten ist.²² Die vokale Struktur von Nr. 8 bildet mit der Instrumental-Struktur ebenfalls Bitonalität, die uns hier aber nicht so kraß erscheint, da für unsere europäische Auffassung die instrumentale Modalität auf g mit der vokalen Modalität auf e im Dur-Moll-Verhältnis steht. Eine Beziehung, die aber naturgemäß den primitiven Völkern nicht bewußt ist.

Abschließend sei noch erwähnt, daß der Ambitus bei den Instrumental-liedern sich in dem Rahmen zwischen Terz und Sext bewegt gegenüber einem viel weiter gespannten Rahmen der Vokalmusik und daß auch die Anzahl der Gebrauchstöne gegenüber der Vokalmusik stark eingeschränkt ist.

Hier drängt sich nun die Frage nach dem Grund dieser Bitonalität auf. Diese führt zu dem Punkt des Abhängigkeits-Verhältnisses zwischen instrumentalem und vokalem Part innerhalb eines Liedes.

Formaler Stil

Abhängigkeitsverhältnis der Stimmen

Hier nun zeigt sich die Merkwürdigkeit, daß beide Stimmen unabhängig voneinander, sowohl tonal als auch melodisch, nebeneinander herlaufen.

²¹  = ausgewählte Gebrauchstöne.

²² Die Instrumental-Parte von Nr. 7, 8 und 9 werden auf einem Instrument mit schalmeeartigem Klangcharakter geblasen.

Es gibt keine Haupt- und Nebenstimme, sondern beide Stimmen stehen vollkommen gleichwertig nebeneinander und bilden meistens einen doppelten Ostinato. Daß in dieser rein linear empfundenen Polyphonie keine Uni-, sondern Bitonalität entstehen muß, ist nur verständlich. Hieraus erklärt sich auch, daß in dem Zusammenklang beider Stimmen — wie sich später zeigen wird — keine feste Norm zu verzeichnen ist, sondern die Zusammenklänge ihre Entstehung dem zufälligen Zusammentreffen mehrerer Töne verdanken. Diese Art des Musizierens dürfte entwicklungsgeschichtlich zu der Form hinleiten, in der die Nebenstimme sich einer Hauptstimme und auch deren Tonalität unterordnet, was zwangsläufig zu einer Polyphonie mit gleicher Tonalität führt. Auf die Tatsache des beziehungslosen Nebeneinanders von Gesang und Instrumenten, nicht nur bei den Naturvölkern, sondern auch bei den Hochkulturen, hat schon Robert Lachmann hingewiesen.²³

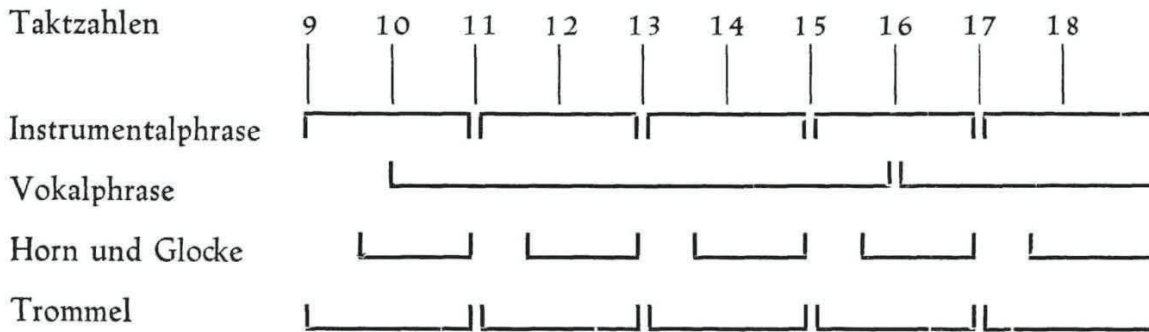
Von all dem Gesagten ist aber Nr. 6 ausgenommen, denn über die tonale und melodische Abhängigkeit hinaus wird hier eine Bewegungsform zwischen der Instrumentalstimme und Vokalstimme entwickelt, die Anklänge an den europäischen Discantus verrät. Die Bewegungsform (Gegenbewegung) allein macht aber den Discantus nicht aus, sondern erst der wechselweise Zusammenklang von Oktav und Quint mit Zulassung von Durchgangstönen bestimmt diesen Stil. Wenn man Nr. 6 unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, so dürfte die Entfernung vom Discantus eine nicht sehr weite sein. Wie weit hier europäische Einflüsse mitbestimmend sind, möchte ich nicht entscheiden. Der Hochetus, dessen charakteristische Eigenart es ist, eine Melodiephrase im Vortrag zu zerstückeln, zeigt sich hier in der wechselweisen Verteilung einer Melodiephrase auf Solo und Chor:

Beispiel 20 (Nr. 6)

Wie weit sich die Unabhängigkeit der Stimmen auch auf die Akzentlage zwischen vokal und instrumental auswirkt, darüber mag eine schematische Darstellung Auskunft geben. Dieses Schema, in dem die oberste Zeile die Taktzahl, die darunter liegende die Instrumental-Phrase und die danach folgende die Vokalstimme usw. angibt,

²³ Robert Lachmann: Die Musik der außereuropäischen Natur- und Kulturvölker in E. Bücken: Handbuch der Musikwissenschaft, Athenaion-Verlag Potsdam, S. 19.

Schema (Nr. 9)



zeigt, daß weder der Anfang, noch das Ende der instrumentalen und vokalen Melodiephrase zusammenfallen, sondern alle wichtigen Zäsuren (wie auch kleine Neben-Zäsuren) so gegeneinander verschoben sind, daß sich in der Stimmführung eine dauernde Verzahnung ergibt. In dieser Hinsicht sind alle transkribierten Lieder gleich gebaut, bis auf eines (Nr. 6), das ja auch schon in anderen Punkten eine Sonderstellung einnahm. Hier zeigt sich diese Verzahnung nicht, sondern es fallen die vokal-instrumentalen Zäsuren zusammen. Bei der Besprechung des Rhythmus werden wir hier nochmals anzuknüpfen haben.

Variationen

Das Variationsprinzip möge hier an dem Instrumental-Part von Nr. 7 erläutert werden und steht als Beispiel für alle Lieder. Die Melodie besteht aus drei Motiven (a, b, c).

Beispiel 21 (Nr. 7)



Von dem Motiv a bestehen fünf Variationen, von Motiv b eine und von Motiv c drei.

Motiv a

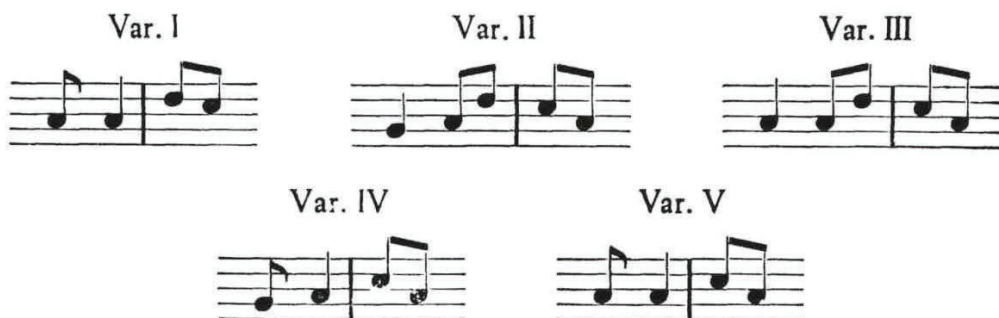
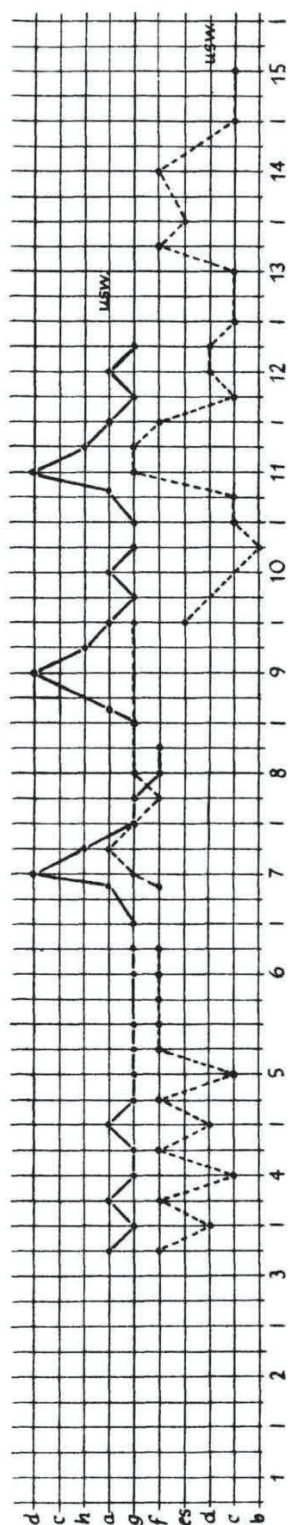


Diagramm:



Var. I Motiv b



Motiv c

Var. I



Var. II



Var. III



Die Variationen zeigen nur geringfügige Änderungen, ohne die Struktur wesentlich zu beeinflussen. Eine Ausnahme bilden hier die Variationen IV und V, die mit der starken Hervorhebung des c die bei der Leiterbildung schon besprochene tonale Verschiebung auf die Dominant-Struktur f-c hervorrufen. Wie gesagt, es handelt sich aber hier um eine Ausnahme. Sonst sind die Variationen nur rein figürliche Umschreibungen, welche keinen Strukturwandel hervorrufen. Daß — wenn auch nicht in diesem Beispiel — verschiedentlich kleine rhythmische Veränderungen vorkommen, die aber auch keine grundsätzlichen Änderungen der rhythmischen Gegebenheiten hervorrufen, sei hier kurz gestreift.

Einschwing-Vorgänge

Wie wenig gefestigt die Lieder überhaupt im Bewußtsein des Vortragenden sind, dafür sind die am Anfang eines jeden Liedes zu beobachtenden Einschwing-Vorgänge, die erst allmählich zur Herausbildung der festen Melodie führen, bezeichnend. Das charakteristische Beispiel dafür ist Nr. 9. An Hand eines Diagramms lassen sich diese Einschwing-Vorgänge sehr plastisch zeigen, wobei die Abszisse die Tondauer und die Ordinate die Tonhöhe darstellen. Schwarz ist die Vokal-Melodie, punktiert bedeutet die Instrumental-Melodie. Die unten angegebenen Zahlen sind die Taktzahlen.

Während die ersten Takte nur aus Trommelschlägen bestehen, setzt im dritten Takt die Vokal- und Instrumental-Melodie ein. Beide Melodien zeigen ein geradezu ängstliches Sichbewegen in

kleinen Tonabständen bei einer dauernden Rückkehr zu einem Stütztone (instrumental g, vokal f). Am ehesten fängt sich die Instrumental-

Melodie, die mit Takt 7 ihre endgültige Form schon nahezu erreicht. In Takt 9 ist die feste Melodieformel gefunden, die dann als Ostinato mit geringfügigen Variationen beibehalten wird. Der Vokalpart findet erst später zu seiner festen Form und erreicht diese in Takt 10. Von hier ab wird aber auch dann diese Form mit Beharrlichkeit festgehalten. Sehr ähnlich ist der Sachverhalt bei den übrigen Liedern, so daß auf eine Darstellung der Einschwingvorgänge bei diesen verzichtet werden kann.



Melodisch-rhythmischer Bordun

Bis jetzt haben wir nur immer von einer Instrumentalstimme gesprochen, ohne die in Nr. 7 und 8 vorkommende Bordunstimme²⁴, zu der sich in Nr. 9 noch ein Glockenbordun gesellt. In Nr. 8 und 9 steht dieser Bordun schon auf h und fällt somit in den übrigen instrumentalen Tonalitätsrahmen. Bei Nr. 7, wo in dem ganzen Liede kein h vorkommt, treibt der Bordunton allmählich nach oben, nahezu bis zum c und fügt sich so der instrumentalen Tonalität ein. Der Glockenbordun von Nr. 9 steht auf a und fällt ebenfalls in den instrumentalen Tonalitätsrahmen. Formal gesehen, stehen sich also in Nr. 7 und 8 zwei Ostinato-Melodien und eine ostinate Bordunstimme, in Nr. 9 zwei ostinate Bordunstimmen und zwei Ostinato-Melodien gegenüber, abgesehen von der Trommel und ihrem Ostinato-Rhythmus. Die eben beschriebenen Bordunstimmen zeigen eine sehr starke, immer wiederkehrende rhythmische Gliederung und haben zumindest ebenso viel rhythmische wie melodische Funktionen, weshalb die Hintansetzung an den Schluß dieses Abschnittes, dem ein solcher über den Rhythmus folgt, gerechtfertigt ist. Da es sich hier um Lieder mit ostinaten Melodien handelt, bleiben die Akzentlagen innerhalb eines Liedes immer die gleichen, so daß sich das Verhältnis der Akzentlagen zueinander nicht ändert.

Rhythmik und Metrik

Nachdem das rhythmische Problem schon mehrfach gestreift wurde, gilt es nun, dieses in seinen Einzelheiten zu verfolgen. Wie bereits erwähnt, verhalten sich die Vokal- und die Instrumentalstimme so zueinander, daß eine einheitliche melodische Akzentlage höchst selten ist, wodurch eine dauernde melodische Verzahnung entsteht. Diese verschiedenen melodischen Akzentlagen ziehen naturgemäß auch eine rhythmische Verschiebung der Akzentlagen nach sich — vorbehaltlich der Annahme, daß Takt und Akzent gewöhnlich zusammenfallen. Fundamentales Rhythmus-Instrument ist die Trommel, mit der aber, gemessen an dem sonst in Afrika verbreiteten komplizierten Trommelrhythmus, verhältnismäßig einfache Schlagfiguren ausgeführt werden.

²⁴ Es handelt sich hier um eine auf einem Blasinstrument ausgeführte Stimme. Vermutlich ist es das in der Literatur erwähnte Doppelhorn „Kwen“ der Tiv.

Diese einmal festgelegten Figuren, z. B.  oder  werden dann mit einer erstaunlichen Konstanz des Tempos beibehalten. Die schon erwähnten rhythmischen Bordune (Horn und Glocke) erzeugen eine weitere rhythmische Gliederung, die sich dem gegebenen Trommelrhythmus anpaßt. Auch der Instrumentalpart schließt sich diesem Rhythmus an, so daß die Instrumente einen einheitlichen rhythmischen Komplex bilden, wobei aber alle Stimmen von einem rhythmischen Eigenleben erfüllt sind.²⁵ Jedenfalls sind wir auf Grund unserer abendländischen Hörgewohnheit und auf Grund unserer Hördisposition geneigt, es so aufzufassen, zumal bei Trommel und auch bei den Bordunen mit verhältnismäßig kleinen Notenwerten keine nennenswerten Akzentuierungen auftreten, was eine Zuordnung erheblich erleichtert, während in der Instrumental-Melodie und Vokal-Melodie die Gegensätze schon durch die verschiedene Länge der Notenwerte einerseits und durch den melodischen Verlauf andererseits gegeben sind. So steht diesem Instrumental-Komplex nun die Vokalstimme mit ihrer vollkommen eigenen rhythmischen Gliederung gegenüber, so daß zwischen instrumental und vokal eine starke Birhythmie entsteht.

Während sich bei den Vokalliedern der Tiv ein dauernder Taktwechsel kundtut, ist hier ein solcher innerhalb eines Liedes nicht zu beobachten, sondern es wird die gleiche Taktart (Zweitakt) immer beibehalten; auch das rhythmische Sicheinschwingen bei den Vokalliedern — besonders bei den Solo-Liedern — fällt hier weg und die Lieder beginnen gleich mit einem festen Rhythmus, der von der Trommel am Anfang solistisch festgelegt wird.

Mehrklangsbildungen

Bei der Untersuchung der Mehrklangsbildungen gilt es zunächst einmal festzustellen, ob irgend welche Zusammenklänge besonders bevorzugt werden und, wenn ja, in welchem Verhältnis diese Töne zueinander innerhalb der Strukturleiter stehen. Auch hier möge eine Tabelle die gewünschte Auskunft geben.

Tabelle XIII

Zusammenklänge in %

| Nr. | Prim | Sekund | Terz | Quart | Quint | Sext | Septime | Oktav | None |
|-----|------|--------|------|-------|-------|------|---------|-------|------|
| 6 | 0 | 0 | 0 | 2,7 | 31 | 21,6 | 10,8 | 27,16 | 6,8 |
| 7 | 11,5 | 18,6 | 22,9 | 8,9 | 10,0 | 17,2 | 10,7 | 0 | 0 |
| 8 | 21,9 | 28,2 | 15,9 | 20,6 | 8,3 | 1,2 | 2,9 | 1,2 | 0 |
| 9 | 1,8 | 10,9 | 18,9 | 19,5 | 22,1 | 16,4 | 2,7 | 0 | 7,8 |

²⁵ Nur in Nr. 9 gehen Horn und Glocke nahezu konform.

Ein Blick auf die Tabelle zeigt, daß keine Intervalle besonders bevorzugt werden, daß im Gegenteil die Maximalwerte in jedem Liede anders gelagert sind. In Nr. 6 sind es die Quint, Oktav und Sext, die nach ihrer prozentualen Stärke die ersten Plätze einnehmen. Zunächst überrascht das starke Hervortreten der Oktaven, die ja, wie aus dem vorher Gesagten ersichtlich, sonst gar keine Rolle spielen. Vergegenwärtigt man sich aber, daß es sich hier schon in der formalen Anlage um ein discantus-ähnliches Gebilde handelt, in welchem die Zusammenklänge einem bestimmten Gesetz unterworfen sind, so dürften diese Intervallbevorzugungen wohl mehr vom Formalen als vom Harmonischen her bestimmt sein. Außerdem spielt möglicherweise, wie schon erwähnt, ein europäischer Einfluß hier mit hinein. Nr. 7 hat seine drei Maximalwerte auf der Terz, Sekund und Sexte, Nr. 8 auf der Sekund, Prim und Quart und Nr. 9 auf Quint, Quart und Terz. Es lassen sich also keine bestimmten Normen erkennen. Auch der Versuch, die Intervalle eines Liedes mit seinen wichtigsten Funktionstönen in Beziehung zu setzen, mißlingt. Die Zusammenklänge ergeben sich rein zufällig ohne jegliche Norm. Dies ist aber auch kaum anders zu erwarten, denn wenn schon die Stimmen in keinem Abhängigkeits-Verhältnis zueinander stehen, wenn schon keine einheitliche Tonalität vorhanden ist und die den Zusammenklang bedingenden Töne zwei verschiedenen Tonalitäten zugeordnet werden müssen, dann ergibt es sich von selbst, daß auch im Punkte der Mehrstimmigkeit keine Gesetzmäßigkeit vorliegen kann. Dies ist zwar verwunderlich in Anbetracht dessen, daß in der Vokalmusik der Naturvölker, zumindest der höher entwickelten, die vokalen Mehrklänge nach ganz bestimmten Gesichtspunkten angeordnet sind,²⁶ mag aber auch zeigen, wie wenig Instrumentalmusik und Vokalmusik entwicklungs-geschichtlich in Einklang gebracht werden können.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der Vokalmusik, die sich ohne Rücksicht auf außermusikalische Faktoren, außer allenfalls dem Text, frei entwickeln kann, steht hier die Instrumentalmusik mit technischen Schwierigkeiten seitens des Instrumentenbaues und des Materials gegenüber. Was Wunder, daß sich hier auch bei der Untersuchung der formalen Elemente weitgreifende Unterschiede zeigen. So zeigt sich kaum eine Anpassung des Vokalstils an den Instrumentalstil, noch tritt der umgekehrte Fall ein, so daß bei der Instrumentalmusik die Unabhängigkeit zwischen Vokal- und Instrumentalpart so weit geht, daß beide Stimmen in vollkommener Unabhängigkeit nebeneinander herlaufen. Wenn der Instrumentalpart sowohl als auch der Vokalpart den Ambitus erheblich einschränken, so daß bei einigen Vokalparten nur noch ein Rudiment von der Strukturleiter, bestehend aus drei Strukturtönen, übrig bleibt und sich diese auch auf eine

²⁶ M. Schneider: a. a. O.

stereotype feste Formel beschränken, wie der Instrumentalpart, so dürften hier allerdings gewisse Anfänge von Angleichung stattgefunden haben. Aber trotzdem zeigen Instrumentalpart und Vokalpart soviel Verschiedenartigkeit, daß sie auf keinen einheitlichen Nenner gebracht werden können.

Während alle diese formalen Elemente sich bis zu einem gewissen Grade, wenn auch nur sehr plump, durch die Transkription festlegen lassen, so sind wir bei der Darstellung der Klanglichkeit, also des Stimmklangs und Vortragsstils, in arger Verlegenheit. Wie wichtig aber der Stimmklang und der Vortragsstil sind, ersieht man daraus, daß uns alle exotische Musik, obwohl die formalen Elemente zum Teil auch in der abendländischen Musik vorkommen, so fremd erscheint, daß es erst Mühe macht, durch dieses „Fremdheitsmoment“ hindurch die formalen Eigenschaften zu erkennen. Um ein einigermaßen übersichtliches Bild von dem gefundenen Vortragsstil der einstimmigen Lieder, verglichen mit dem der Instrumentalmusik, zu geben, sei hier eine tabellarische Anordnung angeführt:

| Vokalmusik | Instrumentalmusik | |
|---------------------------------------|--------------------|-----------------------------------|
| | Instrumentalpart | Vokalpart |
| Ungleichmäßige Dynamik | Gleichmäß. Dynamik | Ungleichm. Dynamik |
| Nicht maskiert | — | Nicht maskiert |
| Komplizierte Rhythmik | Einfache Rhythmik | Einfache u. komplizierte Rhythmik |
| Großer Ambitus | Kleiner Ambitus | Kleiner Ambitus |
| Schnell und langsam | Schnell | Schnell |
| Gleichbleibendes Tempo | Gleichbleib. Tempo | Gleichbleib. Tempo |
| Rauh | Rauh | Rauh |
| Quäkend | Quäkend | Quäkend |
| Glissandoartiges Anschleifen der Töne | Kein Anschleifen | Glissandoartiges Anschleifen |

Daß diese Umschreibungen nur einen schwachen Ersatz für das wirkliche Hören darstellen können, liegt auf der Hand. Denn gerade durch dieses wird uns das Fremdartige des Vortragsstils und der Vortragsart viel mehr aufgehen, als es durch diese Umschreibungen und das Notenbild möglich ist. Es wird uns davon überzeugen, daß es sich hier um Musik handelt, die einer anderen Geistigkeit entsprossen ist und eine andersartige Gehördisposition voraussetzt, somit also auf einer uns fremdartigen rassischen Grunddisposition beruht. Aus den oben geschilderten Gründen werden sich dem Eindringen in die tieferen seelischen Bezirke dieser Musik immer unüberwindliche Schranken entgegenstellen. Wenn es überhaupt gelingen könnte, diese zu überwinden, so wäre uns die Möglichkeit gegeben, den musikalischen Äußerungen der Naturvölker nicht nur betrachtend, sondern auch mitfühlend und mitempfindend zu begegnen.

DIE MATTHÄUS-PASSION VON MELCHIOR VULPIUS (1613)¹

VON HANS HEINRICH EGGBRECHT

Für Max Schneider zum 75. Geburtstage

Äußeres: Beschreibung des Ms.-Exemplars Glashütte in M. f. M. 1879, S. 71 ff. (J. Richter); Beschreibung des Druckexemplars in M. f. M. 1880; ferner bei O. Kade, Die ältere Passionskomposition, 1893 (mit Abdruck der Dedikation an Stadtherren und Gemeinde zu Weimar) und im Revisionsbericht der Neuausgabe von K. Ziebler, Bärenreiter-V. 1933.

Literatur: Von allen Einzelwerken des Vulpius hat die Passion bisher die ausführlichste Behandlung erfahren: im Rahmen der gattungsgeschichtlichen Betrachtung Spitta II, 1880, S. 309 („um die Passionen Bachs historisch zu begründen“), Kretschmar (Führer II, 1, 1888, S. 20), grundlegend O. Kade (s. oben). Eine Spezialuntersuchung der Rezitativgeschichte gibt R. Gerber (Das P. rezitativ bei Schütz u. seine stilgeschichtlichen Grundlagen, 1929), eine Untersuchung der deutschen Passion von Luther bis Bach „im vorwiegend geistesgeschichtlichen Sinne“ von demselben (Lutherjb. 1931, ohne namentliche Nennung der Vulpius-P.). Auf Grund dieser Forschungen vergessen die meisten Musikgeschichten nicht, die Vulpius-Passion im allgemeinen musikgeschichtlichen Zusammenhang zu erwähnen. In übersichtlicher Tafel ist sie im Moser-Lexikon (1943, S. 675) als „deutsche dramatisierende P.“ in die Untertypen der Gattung zeitlich eingegliedert.

Die Passionen von Joh. Walter (Matth. u. Joh., beide 1530), die im Zuge protestantischer Neuerungen der Liturgie überaus verbreitet waren, begründen innerhalb der Gattung die Gruppe oder den Untertypus der deutschen dramatisierenden Passion. Die Wurzeln derselben liegen von vornherein nicht in künstlerischen Bestrebungen, sondern in dem die gottesdienstliche Praxis betreffenden reformatorischen Wollen. Im Gegensatz zu den lateinischen Schwestergruppen besteht ihr Eigenwesen außer der Deutschsprachigkeit in bewußter künstlerischer Schlichtheit. Besonders die Primitivität der Chordeklationen weist von vornherein darauf hin, die Bedeutung dieser Passionen in den geistigen Hintergründen der Reformation zu suchen.

Die Vulpius-Passion ist in allen wesentlichen Teilen an die gattungsgeschichtlichen Traditionen gebunden. Mit der Walterschen Behandlungsweise stimmen folgende Einzelheiten offensichtlich überein: wortgetreu Matth. 26, 1 — 27, 66; Aufnahme des Präfatio- und Conclusio-Textes; innerhalb des in den Grundzügen nachgebildeten Passionsrezitativs

¹ Aus meiner ungedr. Dissertation, Melchior Vulpius, Leben und Werk, Jena 1949, 120 S. (S. 70—76).

(s. unten) die Hochoktavierung der weiblichen Reden; Vierstimmigkeit nur für Personenmehrheit; 2stg. Behandlungsweise des „Herr, bin ich's?“.

Die von Kade behauptete Abhängigkeit von Scandellus (Joh.-P., vor 1561), welcher Form und Geist des Walterschen Typus gründlich verwandelt (italianisiert), kommt für Vulpius nur in Frage für die Stimmlagenregistrierung der beiden falschen Zeugen (2stg., Ten. u. Baß), so aber schon Meiland (Matth.-P., 1570), und für die Überschreitung der Vierstimmigkeit, wobei es jedoch für Vulpius bezeichnend ist, daß er neben den 6stgen. Sätzen (an den Höhepunkten: Barrabam, Laß ihn kreuzigen und Conclusio) eindeutig aus Praxisrücksichten jeweils noch ein 4stges. Aliter zur Wahl stellt, denn auch anstatt des zum zweiten Male nur 6stg. gegebenen „Laß ihn kreuzigen“ kann der vorhergehende 4stge. Satz gesungen werden.

Die schon angedeutete Abhängigkeit der Vulpius-Passion von den Meilandschen Gattungsbelegen wird für die rezeptionsgeschichtlichen Teile von R. Gerber als unmittelbar nachgewiesen. Es handelt sich um eine „mechanische Übernahme des Meilandschen Passionstones“, dessen wesentliches Kennzeichen wiederum gegenüber Walter eine Vereinfachung und Erstarrung des bei letzterem noch von der Silbenzahl her sinnvoll variablen Formelwesens ist (Näheres bei Gerber a. a. O., S. 69 f.). Scheint die Behauptung Gerbers unbewiesen, Vulpius habe diesen Meilandschen Lektionston (Waltersche Lektionston-Variante) im Gebrauch der Weimarer Liturgie vorgefunden, so vermag die biographische Tatsache, daß Vulpius Kantor in Schleusingen gewesen war (1589—96), die eigentliche Erklärung für diese Abhängigkeit von Meiland zu bringen: von den Passionen Meilands befinden sich ein Ms. der Joh.-P. (1568) und das einzige Ms. der Markus-Passion (vor 1570) in der Gymnasialbibliothek zu Schleusingen. Für die traditionelle Aufführung daselbst zeugt ein Textbüchlein von 1711 (in drei weiteren Auflagen noch bis 1878), das für die Schleusinger Gemeinde zum Nachlesen der Joh.-Passions-Aufführung nach der Meilandschen Fassung bestimmt war (P. Schmieder im Osterprogramm des Henneberg. Gymnasiums, 1886). Naheliegend ist, daß neben zahlreichen anderen Kompositionen von Vulpius auch diese Passion zumindest in einer ursprünglichen Fassung noch in Schleusingen entstanden ist, sich aber dort gegen die Meilandsche Tradition nicht durchgesetzt hat.

Die eigene Leistung der Vulpiusschen Passionsgestaltung ist demnach in den Turbasätzen zu suchen. Mit ihnen fast ausschließlich beschäftigen sich die oben erwähnten Darstellungen in der Weise, daß sie dieselben von der innerhalb der Gattung fortschreitenden musikalischen Textausdeutung her behandeln. Solche Madrigalisten (besser hier chorale Motetisten) sind in dreifacher Weise angewandt:

1. Synkopen (außer der Anwendung auch ohne Textzusammenhang) z. B. bei: a u f d a ß n i c h t ein Aufruhr; d i e s e s W a s s e r; B a r r a b a m; L a ß ihn kreuzigen; d e r l e t z t e B e t r u g ä r g e r (im Ganzen 7 mal),

- 2. Espressivo durch Textwiederholungen (im Ganzen 4 mal: Barrabam; zweimaliges Laß ihn kreuzigen; Gegrüßet seist du; er sei auferstanden),
- 3. Tripeltakt in Verbindung mit aufsteigendem Bewegungsabbild (1 mal: er sei auferstanden).

Als Beispiel für sinnvolle rhythmische Deklamation und Ansätze auch zu harmonischem Gestaltungswillen (das weitlagig-feierliche „Weissage uns“ und der unvermittelte Es-Akkord bei „Christe“) gelte folgendes Sätzchen:

Weis - sa - ge uns, Chri - ste, wer ist 's, der — dich schlug?

Das Auffallende an diesen Turbasätzen ist jedoch im Vergleich zu dem sonstigen Wort-Ton-Verhältnis der Vulpius-Kompositionen gerade die Sparsamkeit, mit der solche Mittel hier angewandt sind, und mehr noch: die Gleichförmigkeit der Einzelstimmenmelodik innerhalb der Turbae (ausgenommen die 6stgen. Aliter-Sätze), die als „freie Kompositionen“ über einen so reich dramatischen Text sich nicht nur gänzlich von der sonstigen motettischen Behandlungsweise und weit von den melodisch reichen Choralschöpfungen von Vulpius, sondern selbst noch von dem meist stimmlich bewegteren Typus seiner Choralharmonisierungen unterscheiden. Drei Zeilenformeln lassen sich herausstellen, die, auch transponiert und hauptsächlich im Ten., aber auch im Disc. und Alt den weitaus größten Teil der Turbasätze durchziehen:

Typ A: f → f

Ten.

Laß ihn kreu - zi - gen!

Ten.

denn dei - ne Sprach ver - rät - dich

in C: Ten.

das O - sterlamm zu es - - - sen

Disc.

ge - grü - ßet seist du der Ju - den Kö - nig

Disc. in C

der uns er - lö - set hat durch sein Lei - - - - - den.

Ten. in F

Lei - - - - - den

Typ B: $f \rightarrow e$

Ten.

Der du den Tempel Got - tes zerbrichst

Typ C: $c \rightarrow f$

Ten.

Herr, wir ha - ben ge - hört

Verbindungen:

Typ C

Disc.


Er hat gesagt: Ich kann den Tempel Got - tes ab - bre - - - - - chen

Typ B

und in drei - en Ta - gen den - sel - ben bau - en.

Typ C Typ A

Ten.



Das Leiden und Sterben un-sers Herrn Je - su Chri - - - sti

Typ B

nach dem hei - li - gen Mat-thae - - o.

Weniger wichtig ist hierbei etwa die aus Vorhalt und Sechzehntelschlag bestehende Kadenzfloskel, die als zeitgebundene und Vulpiussche Manier gerade in dieser Passion (19 mal) das Kleinmeisterliche unseres Komponisten charakterisiert. Auch sei zugegeben, daß die im wesentlichen zwischen T und D operierende Harmonik derartige Einzelstimmenverläufe nahelegt. Vollends schließt die Variabilität der Formeln die Vermutung aus, daß auch den Turbae ein bestimmter Lektionston zugrunde liegt, dessen Herkunft zu suchen sei.

Birtner (J. a Burck, Diss. Lpz. 1924) spricht davon, daß in der freierfundenen Melodik auch der Burckschen Motetten die alte Choral-c. f.-Melodik mit großer Kraft „wie unter nebelhaft undurchsichtigen Schleiern“ als Vorstellungsbindung im schöpferischen Prozeß nachwirke, und es ist bemerkenswert, daß für Kade (S. 215) an einer einzigen Stelle einer Meilandschen Passion (Joh.), wo im Ten. eine der drei Formeltypen (nämlich B) auftritt, „die für die Turba vorgeschriebene Formel einverwebt scheint“.

Durch meine Darstellung soll geltend gemacht werden, daß bei den Vulpiusschen Turbae der *cantus prior factus* nicht als reale Vorlage (so bei Walter, Mancinus, Besler, auch noch Harnisch 1621 und Vopelius 1682) anzusehen ist, jedoch als traditionserzeugte Klangvorstellung immer noch die Bindung an das ruhend Objektive bedeutet, an eine auch musikalische Präexistenz des zu Gestaltenden. Die so sparsam angewandt scheinenden choralen Motetismen (von denen die nach der obigen Aufstellung am häufigsten angewandten rhythmischen tatsächlich die hier am wenigsten „zerstörenden“ sind) bedeuten in Wirklichkeit das Äußerste, was gegen diese Vorstellungsbindung geleistet werden konnte. Damit aber — und das ist das Entscheidende — bleibt die Klassizität des Werkes gewahrt, d. h. der organische Ausgleich zwischen den großen Strecken der eintönigen Lektionen und den Chören, welche durch ein auch nur geringes Zuviel geistig wie musikalisch den Organismus sprengen würden.

Auch hinsichtlich der Turbasätze hat die Vulpius-Passion so stark als

Erfüllung altprotestantischen liturgischen Wollens zu gelten, daß jede Betrachtung, die in ihr ausschließlich ein Stadium auf dem Wege zu Schütz sehen will, an ihrem eigentlichen Wesen vorbeigehen muß. Das Kennzeichnende an ihr sind nicht die „weltlichen realistischen Züge“ (Kretzschmar), nicht die „Affektsteigerung“ (Spitta) und die „Zeichnung der Situationen“ (Kade). „Eine in musiktechnischer und geistiger Hinsicht fortlaufende Entwicklungslinie“ von der Vulpius-Passion zu den Schützschen Passionen auch innerhalb der Chöre (so Gerber, S. 13) gibt es nicht. Zwischen Vulpius und Schütz steht für die Geschichte des Gattungstypus sowohl der Einbruch der künstlerischen Gestaltungsintensität von der absterbenden motettischen Passion her (Gallus, Lechner, Demantius) als vor allem auch die ganze Summe neuer musiktechnischer und geistesgeschichtlicher Barockerscheinungen. (Schon „die Auferstehungshistorie [1623] eröffnet ein neues Zeitalter der Passionsvertonung“, Moser, *Gesch. d. dtschen Musik II*, 1922, S. 68; Näheres siehe derselbe: H. Schütz, Kassel 1936, S. 317 ff.)

Gerade in seiner Passion, in ihrer Abgrenzung gegen den Barock zeigt sich die musikgeschichtliche Stellung Vulpius' deutlich: Hier liturgisches Geschehen „zur nützlichen betrachtung / Des heilwertigen Leidens Christi“ (Vulpius-Dedikation), dort oratorisches Für-Sich-Sein in der „Auseinandersetzung des selbstbewußten Ich mit der transzendenten Unnahbarkeit Gottes“ (Blume); hier Musik noch ganz ancilla theologiae in Luthers Sinne, farbiges Gewand nur eines sakramentalen Vollzuges, dort Musik als wachsender Primat, als Klangatmosphäre, welche mit einer für das Gotteswort gefährlichen Kraft den einmalig-realen Wort-sinn zu einem Ansich-Sein der Begriffe zu verwandeln beginnt. (Vergl. dazu auch das schöne Nachwort der Neuausgabe K. Zieblers.) —

Ein Blick in die jüngste Vergangenheit scheint auch von der Aufführungspraxis her die Wandlung des wissenschaftlichen Aspektes bestätigen zu wollen. An eben der von Bach und Schütz herkommenden Erwartung scheiterte die erstmalig versuchte Wiederaufführung der Vulpius-Passion am Karfreitag 1934 in der Stadtkirche zu Weimar (Weimarer Zeitung v. 31. März d. J.). Die Rezitative wurden mit Cembalo-Begleitung ausgeführt, das Ganze bezeichnete man als weitschweifig und eiförmig und schlug Kürzungen vor. Hingegen teilt „Musik und Kirche“ (Jg. 1948, 1/2, S. 47) mit, daß im Bereich der kurhessisch-waldeckischen Landeskirche die Vulpius-Passion in der Passionszeit in sieben Landgemeinden von drei dörflichen Kirchenchören, außerdem in zwei Stadtkirchen gesungen wurde. Spricht der Rezensent in diesem Zusammenhange von einer „erfreulich zunehmenden gottesdienstlichen Verankerung der Kirchenchorarbeit“ und sieht man in solchen Tatsachen eine den liturgischen Bestrebungen der Gegenwart adäquate Erscheinung, so zeigt sich von selbst, wie stark das für Vulpius (aus einseitigen modern-artistischen Gesichtspunkten) schlagwörtlich gewordene „konservativ“ den positiven Wert eines Werkes zu verunklären vermocht hat.

**IM JAHRE 1949 ANGENOMMENE
MUSIKWISSENSCHAFTLICHE DISSERTATIONEN**

Erlangen. Rudolf Stöckl, Die musikalische Gestaltung von Sprachform und Gehalt in Schuberts „Winterreise“.

Göttingen. Alfred Dürr, Studien zu den frühen Kantaten J. S. Bachs. — Walter Gieseler, Die Harmonik bei Brahms. — Erika Stahl, Die Jugendlieder Hugo Wolfs. — Rudolf Stephan, Die Tenores der Motetten ältesten Stils.

Halle. Hans Heinrich Eggebrecht, Melchior Vulpius, Leben und Werk.

Hamburg. Gerd Sievers, Die Grundlagen Hugo Riemanns bei Max Reger. — Hans-Heinrich Wängler, Homogenisierungsprobleme zu musikalischen Beispielen aus Süd-Ost-Neuguinea.

Köln. Hans Böhringer, Der Orgelbau im Hochstift Paderborn. — Gerald Osthoff, Untersuchungen zur Bach-Auffassung im 19. Jahrhundert. — Herbert Schmolzi, Die Behandlung der Violine in den Werken J.S. Bachs. — Felix Schroeder, Untersuchungen zur Instrumentation Mozarts und zur Bearbeitung eigener Werke.

Leipzig. Helmut Wolf, Die Musik als Immanentes und Gezeugtes der lyrischen Sprache Goethes und Heines (Beiträge zum Problem der Sprachmusik und Vertonung).

Mainz. Franz Keßler, Neue Bestrebungen auf dem Gebiet des Orgelchorals (J. N. David, H. Distler und E. Pepping). — Georg Toussaint, Die Anwendung der musikalisch-rhetorischen Figuren in den Werken von Heinrich Schütz. — Rudolf Walter, Max Regers Choralvorspiele für Orgel.

München. Felix Karlinger, Beiträge zu einer Volkskunde der Pyrenäen im Spiegel der Volkslieder. — Heinrich Pfaff, Die Tropen und Sequenzen der Hs. Rom Bibl. Naz. Vitt. Emm. 1343 (Sessor. 62) aus Nonantola. — Oskar Pfeilschifter, Die englische Kirchenmusik der Tudor-Epoche.

Münster. Walter Salmen, Das deutsche Tenorlied bis zum Lochamer Liederbuch. — Wilhelm Wörmann, Alte Prozessionsgesänge der Diözese Münster.

Tübingen. Andreas Hogger, Geschichte und Musikpflege des Frauenklosters im Groggen von Ehingen/Donau und des dortigen Franziskanerklosters mit Einbeziehung der Musik der ehemaligen Tiroler Ordensprovinz. — Reinhard Raffalt, Über die Problematik der Programmmusik. Ein Versuch ihrer Darstellung an der Pastoralsymphonie von Beethoven, der symphonischen Dichtung „Ce qu'on entend sur la montagne“ von Liszt und der Alpensinfonie von R. Strauß. — Eberhard Stiefel, Geschichte der Musik und Musikpflege der Reichsstadt Schwäbisch-Gmünd.

**VORLESUNGEN ÜBER MUSIK
AN UNIVERSITÄTEN UND HOCHSCHULEN**

Sommersemester 1950

Aachen. Technische Hochschule. Dr. F. Raabe: Die Oper und ihre Geschichte (mit Beispielen) (2).

Berlin. Humboldt-Universität. Prof. Dr. H. H. Dräger: Physiologie des Instrumentenspiels (2) — Einführung in die Vergleichende Musikwissenschaft (1) — Die zeitgenössischen Musikinstrumente (1) — Ü zur Physiologie des Instrumentenspiels (2) — Ü zum zeitgenössischen Musikinstrumentarium (2).

Prof. Dr. E. H. Meyer: Bach und seine Zeit (1) — Das Volkslied in der Sowjet-Union (1) — Ü: Zur allgemeinen Geschichte des Volksliedes (2) — CM voc. (2).

Prof. Dr. W. Vetter: Richard Wagner und die europäische Oper seiner Zeit (3) — Geschichte der musikalischen Formen und Gattungen IV: Die Suite (1) — Polnische Musikgeschichte im Überblick (1) — S: Lektüre (Oper des 19. Jahrhunderts) (2) — Pros: Schallplatten-Ü (19. Jahrhundert) (2) — Kursus im Partiturspiel (2).

Lektor G. F. Wehle: Harmonie- und Formenlehre, Kontrapunkt I, II, III (je 2).

Oberassistent Dr. W. Scholz: Notationskundliche Ü III: Mensuralnotenschrift (2).

Freie Universität. Prof. Dr. W. Gerstenberg: Johann Sebastian Bach (4) — Ober-S: Ü zum Problem des Tempos in der Musik (2) — Mittel-S: Ü zur Musikästhetik (2) — Musikwissenschaftliches Praktikum (mit Dr. A. Adrio, Dr. K. Reinhard): Historische Musizierformen (4).

Dozent Dr. A. Adrio: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft (2) — Pros: Mensuralnotation 1450—1600 (2).

Lehrbeauftragt. Dr. K. Reinhard: Musikinstrumente zur Zeit Johann Sebastian Bachs (Instrumentenkunde II) (2) — Pros: Tabaturen (2) — Harmonielehre I, Kontrapunkt II (je 1).

Technische Universität. Prof. H. H. Stuckenschmidt: Einführung in das Werk Joh. Seb. Bachs (2) — Arnold Schönberg (2).

Bonn. Prof. Dr. J. Schmidt-Görg: Die Musik des griechischen Altertums (1) — S (2) — Pros: Einführung in die Musikgeschichte (2) — CM instr., voc. (2).

Prof. Dr. K. Stephenson: Musik im Zeitalter Mozarts (2) — Ü zu Mozarts Klaviermusik (2) — Colloquium zur Musikästhetik des Rokoko (1) — Akad. Streichquartett: Werke aus der Wiener Frühzeit (2).

Lektor Prof. H. Schroeder: Harmonielehre für Fortgeschrittene, Entwicklung der musikalischen Formen, Ü im Generalbaßspiel, Kontrapunkt (der zweistimmige Satz) (je 1).

Braunschweig. Technische Hochschule. Dr. K. Lenzen: Die Geschichte der Oper (2) — CM instr. (2).

Darmstadt. Technische Hochschule. Prof. Dr. F. Noack: Brahms—Schumann (1) — Musikalische Formenlehre (2).

Erlangen. Prof. Dr. R. Steglich: J.S. Bach (2) — Besprechung musikalischer Meisterwerke (1) — S: Ü zur Aufführungspraxis der Bach-Zeit (2) — S: Ü zur Musikinstrumentenkunde (2) — CM (2).

Frankfurt a. M. Prof. Dr. H. Osthoff: Geschichte der Musikinstrumente (2) — Die deutsche Musik von Wagners Spätwerken bis zur Moderne (1) — S: Ü zur italienischen Musik des 16. und 17. Jahrhunderts (2) — Ü über Werke von Heinrich Schütz (2).

Prof. Dr. F. Genrich: Musikhandschriftenkunde (1) — Einführung in die Mensuralnotation (1) — Musikwissenschaftliches Praktikum: Kleinere wissenschaftliche Arbeiten (4).

Dozent Dr. K. Stauder: Akustik II (Rundfunk, Schallaufzeichnung, Tonfilm) (1) — Tonpsychologie (1) — Ü zu den Vorlesungen (1).

Freiburg i. Br. Prof. Dr. W. Gurlitt: Die musikalische Rhythmik als Stilprinzip (1) — Die Liedkunst des 14. und 15. Jahrhunderts (2) — Pros: Ü zur musikalischen Analyse und Stilkritik (2).

Prof. Dr. H. Zencck: Das Klavierwerk Joh. Seb. Bachs (2) — S: Ü zu Bachs Klaviermusik (2) — CM voc. (2).

Dr. Chr. Großmann, OSB: Psalmodie, Antiphonie und ihre Weiterbildung (1) — Choralpflege in Mittelalter und Neuzeit (für Schul- und Kirchenmusiker) (1) — S: Lektüre mittelalterlicher Choraltraktate (1).

Göttingen. Prof. Dr. R. Gerber: Musik und Musikanschauung der Lutherzeit (3) — Pros: Einführung in die musikalische Analyse (2) — CM voc.: Alte und neue a-cappella-Musik (1).

Prof. Dr. Chr. Mahrenholz: Orgelbau und Orgelspiel von Samuel Scheidt bis Joh. Seb. Bach (2).

Dozent Dr. W. Boetticher: Geschichte der englischen Musik (2) — S: Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge“ (2).

Dr. A. v. Lüpke: Musikalische Akustik (1).

Akad. Musikdir. N. N.: Kontrapunkt, Harmonielehre, Instrumentation (je 2) — Liturgische Ü — Vorbereitung des Gottesdienstes (1).

Greifswald. Univ.-Musikdir. Prof. Dr. Dr. F. Graupner: Das Werk J. S. Bachs (2) — Ü zur Vorlesung (2) — Musikwissenschaftliche Propädeutik: Gehörbildung, Partiturspiel, Allgemeine Musiklehre (je 1) — Akad. Musikunterricht: Klavier-, Gesangs-, Orgelkursus (je 2) — Kirchenmusikalische Ü (2) — CM instr., voc. (je 2).

Hamburg. Prof. Dr. H. Husmann: Einführung in die Gregorianik (4) — Joh. Seb. Bach (mit Schallplattenvorführungen und Kammerkonzerten) (2) — S: Moderne Musikpsychologie (2) — Pros: Joh. Seb. Bachs „Kunst der Fuge“ (2) — CM instr. (2).

Prof. Dr. W. Heinitz: Strukturprobleme in moderner Musik — Musik und Bewegung.

Dozent Dr. F. Feldmann: Schumann und Brahms (2) — Ü zur außerdeutschen Romantik (1) — CM voc. (2).

Dr. H. Wirth: Moderne Musik im Rundfunk (2).

Hannover: Technische Hochschule. Lehrbeauftragt. Dr. H. Sievers: Musik und Form (Stilepochen der abendländischen Musik in ihren Beziehun-

gen zur Baukunst, Malerei und Poesie) (1) — Die Spätwerke Joh. Seb. Bachs (1) — Musikhistorisches Colloquium (2) — CM.

Heidelberg. Prof. Dr. Thr. Georgiades: Geschichte der abendländischen Musik II: 1300—1600 (2) — Bachs Klavierwerk (1) — S: Entstehung der Durchimitation (2) — Pros: Entwicklung des Generalbasses (anhand der Theoretiker und der Denkmäler) (mit Dr. S. Hermelink) (2) — Aufführungsversuche (2). Univ.-Musikdir. Prof. Dr. H. Poppen: Bach als Kirchenmusiker (1) — Harmonielehre II (2) — Analyse-Ü (2) — Chor des Bachvereins (2).

Lehrbeauftragt. Dr. S. Hermelink: Pros: Entwicklung des Generalbasses (s. auch Prof. Dr. Thr. Georgiades) (2) — Generalbaß-Ü (2) — Madrigalchor (2) — CM (2).

Jena. Dozent Dr. G. Haußwald (in Vertr. von Prof. Dr. H. Bessler): Die Musik der Romantik (2) — Probleme der Oper (1) — S: Ü zur Klaviermusik Bachs (2) — Pros: Ü zur Vorlesung (2) — CM instr. (mit K. Rarichs) (2). Lehrbeauftragt. H. Buchal: Harmonielehre, Kontrapunkt I, II, III (je 2) — Klavierspiel und Generalbaß.

Lehrbeauftragt. G. Grosch: Gehör-Ü, Partiturspiel (2).

Karlsruhe. Technische Hochschule: Akad. Musikdir. Dr. G. Nestler: Joh. Sebastian Bach und sein Zeitalter (2) — Musik der Gegenwart (1).

Kiel. Prof. Dr. F. Blume: Johann Sebastian Bach (4) — S: Bach-Probleme (2) — Offener Musikabend (mit Dr. A. Abert) (2).

Prof. Dr. H. Albrecht: Geschichte der Aufführungspraxis in Grundzügen (1) — Notationskundliches Praktikum: Mensuralnotation (3).

Dozentin Dr. A. A. Abert: Geschichte der Oper im Zeitalter Metastasios und Hesses (2) — Pros: Grundfragen der Stilkunde (2).

Dozent Dr. K. Gudewill: Geschichte der Orgelmusik II: Von Scheidt bis Bach (2) — Musikalische Werkkunde (2) — Musikalische Satzlehre (3) — Partitur-, Schlüssel-, Generalbaßspiel (2) — Gehörbildung (1) — Allgemeiner Studentenchor (2).

Köln. Prof. Dr. K. G. Fellerer: Musikgeschichte des 17.—18. Jahrhunderts (3) — S Oberstufe: Der Musiktraktat des Regino von Prüm (2) — S Mittelstufe: Formen des gregorianischen Chorals (2) — Paläographische Ü: Mensuralnotation (mit Dr. E. Gröninger) (1) — Vorführung und Besprechung von Werken Johann Sebastian Bachs (mit Prof. Dr. W. Kahl, Prof. Dr. H. Lemacher, Dr. E. Gröninger, Dr. H. Hüschen) (1) — CM instr., voc. (mit Dr. E. Gröninger, Dr. H. Hüschen) (je 2).

Prof. Dr. W. Kahl: Joseph Haydn (1) — S Unterstufe: Einführung in das Studium der Musikwissenschaft mit Quellenkunde und Anleitung zum wissenschaftlichen Arbeiten (2).

Lektor Prof. Dr. H. Lemacher: Ü im harmonischen Satz (1) — Neuzeitliche Musik (1).

Leipzig. Prof. Dr. W. Serauky: Musik der Wiener Klassik (1) — Geschichte des neueren deutschen Liedes (17.—19. Jahrhundert) (2) — S: Ü zur Liedvorlesung (2) — Pros: Ü zur Oper der Romantik (2).

Dozent Dr. H. Chr. Wolff: Die Aufführungspraxis der Musik (2) — Ü zur Musik des 15. und 16. Jahrhunderts (2).

Lehrbeauftragt. Dr. R. Eller: Ü über Bruckners Symphonik (2) — Notationskundliche Ü II (Mensuralnotation) (2) — CM instr.: Werke der Vorgänger Bachs (2).

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

Mainz. Prof. Dr. A. Schmitz: Musik des Mittelalters (mit Ü) (3) — Johann Sebastian Bach (1) — S (2).

Prof. Dr. E. Laaff: Kammermusik der Klassiker (1) — CM instr. (2) — voc. (4).

München. Prof. Dr. R. v. Ficker: J. S. Bach (2) — Notationskunde (2) — S: Ü zur bayerischen Musikgeschichte (2).

Prof. Dr. W. Riezler: Mozart (2) — Einführung in die Musik (1) — Ü (2).
Lehrbeauftragt. Ph. Schick: Harmonielehre II, Kontrapunkt (je 2) — Formenlehre der Klassik und Romantik.

Prof. Dr. M. Schneider: CM voc. (2).

Prof. Th. Huber-Anderach: CM instr. (2).

Münster. Prof. Dr. W. Korte: Beethoven (2) — Geschichte des deutschen Liedes (1) — Ausgewählte Ü für Doktoranden (mit Dr. M. E. Brockhoff) (2) — Mittel-S: Zur Geschichte des deutschen Liedes (2) — CM instr.

Dozentin Dr. M. E. Brockhoff: Geschichte der Oper (2) — Unter-S: Einführung in die Musikwissenschaft (mit Dr. W. Wörmann) (2) — Ü zur Operngeschichte (2) — CM voc.

Lektor Dr. R. Reuter: Allgemeine Harmonielehre, Einführung in den zweistimmigen Satz, Praktische Ü im Lesen alter Schlüssel, Einführung in den dreistimmigen Satz (je 1) — Harmonisations- und Modulations-Ü (2).

Lehrbeauftragt. B. Nennstiel: Europäische und außereuropäische Tonsysteme (1) — Ü zur Vorlesung (2).

Prof. Dr. W. Ehmann: J. S. Bach als Kantor der Evangelischen Kirche (1) — Das Wochenlied (Interpretation und Ü) (1).

Domchordir. Msgr. H. Leiwering: Wie kann die Pfarrgemeinde am liturgischen Gesang beteiligt werden? (1).

Regensburg. Philosophisch-Theologische Hochschule. Dozent Dr. B. Stäblein: Anton Bruckner (1) — Erläuterung musikalischer Meisterwerke (2) — S I: Notationskunde I (2) — S II: Die letzten Klaviersonaten Beethovens (1).

Lektor Dr. F. Haberl: Geschichte der katholischen Kirchenmusik (1) — Ü im Harmonisieren von Kirchenliedern (1) — Ü im Choralgesang (für Theologen) (1).

Lehrbeauftragt. Dr. F. Hoerburger: Musikalische Akustik (1) — Volkslied und Volkstanz in Europa (mit Schallaufnahmen) (1).

Lehrbeauftragt. Chordir. J. Thamm: Harmonielehre, Kontrapunkt, Partiturlernen und -spielen, Ü im Generalbaßspiel (je 1).

Tübingen. Univ.-Musikdir. Prof. C. Leonhardt: Bachs „Kunst der Fuge“ und das „Wohltemperierte Klavier“ (1) — S: Bachs Kirchenkantaten (2) — Ü im Generalbaßspiel (2) — Akad. Chor: Bachs Magnificat und Mozarts Requiem (2).

Prof. Dr. G. Reichert: Die Kirchenkantate vor Bach (1) — S: Mensuralnotation im 14. und 15. Jahrhundert (2) — Harmonielehre für Fortgeschrittene (nach Hindemiths Übungsbuch) (2) — Akad. Orchester: Werke von Bach (2) — Singkreis für alte Musik (2).

BESPREDHUNGEN

Karl Gustav Fellerer, Geschichte der katholischen Kirchenmusik. 2. verbesserte und erweiterte Aufl. Düsseldorf: Musikverl. Schwann 1949. 199 S. (mit 100 Notenbeispielen). Hlw. DM 8.50.

In seiner Geschichte der katholischen Kirchenmusik, deren 1. Auflage vor einem Jahrzehnt erschienen ist, sucht der Kölner Ordinarius für Musikwissenschaft „die Hauptlinien der Entwicklung in der Fülle der Erscheinungsformen“ herauszustellen, wobei er sich auf die abendländische Kirchenmusik der römisch-katholischen Kirche beschränkt. Es kommt dem Verf. nicht auf die Darstellung der Lebensschicksale und der künstlerischen Entwicklung einzelner Komponisten und die Aufzählung und Würdigung ihrer Werke an. So hat sein Buch, das aus Vorlesungen und Übungen an der Universität Freiburg (Schweiz) hervorgegangen ist, durchaus nicht den Charakter eines musikgeschichtlichen Lehrbuches, das als erste Einführung in die Geschichte der katholischen Kirchenmusik geeignet wäre. Die stellenweise sehr konzentrierte Darstellung setzt vielmehr bei dem Leser einige Vertrautheit mit den musikgeschichtlichen Tatsachen und Denkmälern voraus, die Fellerer mit scharfem Blick für das Wesentliche zu einer klaren Übersicht über die geistigen und stilistischen Grundlagen und Probleme der einzelnen Epochen zusammenzufassen versteht; da er in früheren Einzeluntersuchungen weite Strecken des umfangreichen Stoffgebietes selbst erforscht und behandelt hat, ist er in hervorragender Weise dazu befähigt, hier eine sehr selbständige Darstellung der katholischen Kirchenmusik zu geben.

Zu den besonderen Vorzügen des neuen Buches gehört es, daß der Verf. stets bemüht bleibt, das Neben-

einander der verschiedenen Strömungen im kirchenmusikalischen Leben der einzelnen Stilepochen aufzuspüren. Er entgeht auf diese Weise der gefährlichen Verlockung, die bei allen entwicklungsgeschichtlichen Darstellungen gegeben ist und die gerade bei der Behandlung der kirchenmusikalischen Geschichte leicht zu gänzlich schiefen Bildern von der tatsächlichen Musikpflege einer Zeit führt, nämlich: das jeweils Neue und Grundlegende zu einseitig zu betonen. So weist F. darauf hin, wie in der frühen Mehrstimmigkeit die Ausdruckssteigerung der Melodie durch Klangverbreiterung in möglichster Parallelbewegung für einzelne kirchenmusikalische Formen einen Gebrauchsstil schafft, „der sich in der späteren Entwicklung forterhielt und hier zur Ausbildung typisch-homophoner Sätze, unabhängig von der satztechnischen Entwicklung der Kirchenmusik, führte“ (S. 53). Ein anderes Beispiel ist das Nebeneinander von *stile moderno* und *stile antico* in der Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts. Auch das oft übersehene Nebeneinander von hoher Kunstmusik, wie sie nur von den leistungsfähigen Chören der Kathedralen und anderer Pflegestätten der Kirchenmusik ausgeführt werden konnte, und schlichter Gebrauchsmusik für einfache kirchenmusikalische Verhältnisse ist wiederholt hervorgehoben. So wird z. B. von der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert gesagt, daß die gewöhnliche Gebrauchsmusik in erster Linie von anderen Komponisten als den Wiener Klassikern geschaffen worden sei.

F. läßt in allen Teilen seiner Entwicklungsgeschichte die Spannung deutlich werden, die sich aus dem Verhältnis von Liturgie und Musik ergibt; ja, er gliedert den historischen Stoff ausdrücklich nach der Stellung der Musik zu der von der kirchlichen

Autorität gegebenen gottesdienstlichen Aufgabe, die verschiedenartige (volklich und zeitlich bedingte) Auffassungen und Wertungen zuläßt. So ergeben sich die Hauptkapitel des Buches mit den programmatischen Überschriften „Musik des Gottesdienstes“, „Musik im Gottesdienst“ und „Musik zum Gottesdienst“. In den ersten christlichen Jahrhunderten, als zwischen dem gottesdienstlichen und musikalischen Ausdruck noch vollkommene Einheit bestand, war die Kirchenmusik „als liturgischer Gesang die Musik des Gottesdienstes in vollster Bedeutung des Wortes“ (choralische Monodie und frühe Mehrstimmigkeit). Erst die Steigerung des gottesdienstlichen Ausdrucks mit künstlerischen Mitteln und aus künstlerischen Gesichtspunkten läßt die „Musik im Gottesdienst“ entstehen (von der *Ars nova* bis zum Palestrinastil). Als dann seit der Renaissance die Führung von der kirchlichen auf die weltliche Musik überging, drang die subjektive Ausdruckskunst und Affektgestaltung in die Kirchenmusik ein „und schuf eine auf außerkirchlicher künstlerischer Grundlage gewordene Musik zum Gottesdienst“.

Mit der 2. und 3. Periode, der Musik im Gottesdienst und zum Gottesdienst wird das Verhältnis der Kirchenmusik zur weltlichen Musik problematisch. Seit dem berühmten Dekret von Papst Johann XXII. ist die Stellungnahme der Kirche zur Mehrstimmigkeit für Jahrhunderte festgelegt; das bedeutet nach F.: „Zulassung neuer Stilmittel nur, wenn sie erprobt sind und ihre Kraft in zeitgenössischer weltlicher Musikübung verloren hatten, um eine allgemeine, nicht in Extremen sich entwickelnde Kirchenmusik frei von Anklängen an die weltliche Musik zu schaffen“ (S. 49). Doch auch die kirchliche Autorität zeigte sich im Laufe der Jahrhunderte

zeitbedingten Anschauungen zugänglich und verharnte nicht immer in mittelalterlicher Starrheit, wie von F. an dem päpstlichen Dekret Benedikts XIV. aufgezeigt wird, der mit dem neuen Zeitstil auch die Instrumentalmusik in der Kirche zuläßt: „Nicht das Interesse der Liturgie, sondern die Stimmungshaltung der Gläubigen wurde zur Richtschnur der kirchenmusikalischen Grundlegung von 1749“ (S. 117). Unter ständiger Berücksichtigung des Verhältnisses von Musik und Liturgie, Tradition und Fortschritt, kirchlicher und weltlicher Musik ist es Fellerer vortrefflich gelungen, eine stilkritisch und geistesgeschichtlich gut begründete Entwicklungsgeschichte der kirchenmusikalischen Mehrstimmigkeit zu geben und sie durch zahlreiche Notenbeispiele zu erläutern.

Der gregorianische Choral, dem F. schon früher neben einigen Spezialuntersuchungen eine zusammenfassende Darstellung gewidmet hat¹, ist verhältnismäßig knapp behandelt. Doch ist dieses Kapitel als Ergebnis eigener Forschungen und persönlicher Schau besonders wertvoll, zumal hier auch wichtige Erkenntnisse der vergleichenden Musikwissenschaft berücksichtigt sind. Über die musikalische Festlegung der Melodien durch Gregor den Großen schreibt F. (S. 16): „Damit trat liturgische Erstarrung an Stelle kultischen Lebens und musikalische Tradition an Stelle modellgebundener Improvisation, d. h. der Sieg abendländischer Ordnung über orientalisches ekstatisches Sichauswirken.“ In der von Isidor von Sevilla geäußerten Sorge um die Tradition und gedächtnismäßige Überlieferung der liturgischen Melodien sieht F. einen Beweis für die Neu-

¹ Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte. Regensburg: Friedrich Pustet 1936.

orientierung der Musik und Musikpflege jener Zeit. Auch die Gründung der Schola cantorum führt er auf diese neue Wertung der Tradition zurück, die noch nicht durch schriftliche Fixierung gesichert war. Die aus der orientalischen Cheironomie entwickelte Neumenaufzeichnung wird als visuelle Stütze in Verbindung mit der lebendigen Tradition der christlichen Gesangkunst, deren eigentliches Wesen nicht durch den musikalischen Einzelton, sondern durch die kultisch gebundene Melodieform bestimmt wird, besser gerecht, als es die von der antiken Musik ausgebildete stufenmäßige Aufzeichnung vermocht haben würde. Diese positive Wertung der Neumenschrift dürfte durchaus zu Recht bestehen; denn nach Überwindung einer überheblichen und einseitigen Fortschrittsgläubigkeit, die in der Neumen-Notation nur ein primitives und unzulängliches Entwicklungsstadium der Notenschrift sehen wollte, neigen wir heute zu der Annahme, daß im allgemeinen jede Musikepoche die ihr gemäße ideale Form ihrer Überlieferung auszubilden gewußt hat.

Die Neuauflage des Buches ist durch eine ausgezeichnete Übersicht über die kirchenmusikalischen Strömungen des 20. Jahrhunderts bereichert. Hier zeigt der Verf. nicht nur eine überlegene Kenntnis des neuen kirchenmusikalischen Schaffens in Deutschland und in den außerdeutschen Ländern, sondern er nimmt auch zu den mannigfaltigen Bestrebungen innerhalb der kirchenmusikalischen Praxis der Gegenwart mit freimütiger Kritik klärend und wegweisend Stellung. So wendet er sich beispielsweise entschieden gegen romantisierende Choralvorstellungen, die er „in der Einzwängung der reinen Melodie der Gregorianik in eine harmonische Deutung durch die Orgelbegleitung“ erblickt, und gegen die

Versuche, „unter die gregorianische Melodie deutsche Übersetzungen zu legen, die die wesenhafte Einheit des Textes und der gregorianischen Melodie zerstören“. Ebenso verurteilt er unter Berufung auf die in der Liturgie-Enzyklika von 1947 bekundete Weite katholischer Liturgie- und Kunstauffassung die Bestrebungen extremer Kreise (besonders der Jugend), die nur Choralgottesdienst und Volksgesang als alleingültig anerkannt wissen möchten und dabei den liturgischen Sinn der Mehrstimmigkeit verkennen. In dem Kapitel über die neue Orgelbewegung wird auf die Entwicklungsmöglichkeit einer kirchlichen Orgelgebrauchsmusik hingewiesen und die Wiederbelebung der Versettenkunst in Verbindung mit dem unbegleiteten Choralgesang empfohlen.

Als Anhang ist dem Buch außer einem sehr umfangreichen Register ein Verzeichnis ausgewählter Literatur beigegeben, das nicht weniger als 266 Titel umfaßt und bei einer etwaigen Neuauflage leicht zu einer übersichtlich geordneten und kurz gefaßten Bibliographie der katholischen Kirchenmusik ausgebaut werden könnte; hierbei wäre übrigens grundsätzlich zu erwägen, ob sich bei dem heutigen Mangel an bibliographischen Behelfen nicht empfehlen würde, die Titel künftig mit größtmöglicher bibliographischer Vollständigkeit anzuführen anstatt in der gekürzten Form, wie sie bisher im wissenschaftlichen Schrifttum üblich und ausreichend war. Ferner möchte man sich bei den Notenbeispielen die genauen Quellenangaben wünschen, damit der Leser angeregt wird und in der Lage ist, jeweils die ganze Komposition kennenzulernen und zu studieren; wenn der musikwissenschaftlich geschulte Leser auch unschwer zu den betreffenden Quellen hinfinden wird, so dürfte doch ein großer Teil der

Leser, an die sich das Buch wendet, vor allem die studierenden und ausübenden Kirchenmusiker, für solche Hinweise dankbar sein.

Karl Dreimüller

Hans Schnoor, Dresden. Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper. Herausgeber Erhard Bunkowsky. Dresdner Verlagsgesellschaft K. G. o. J. 294 S.

Die der sächsischen Staatskapelle zugeeignete, glänzend ausgestattete Jubiläumsschrift hält bis in letzte Einzelheiten, was der geschickt gewählte Titel verspricht. Sie stellt ein Bild des versunkenen, unvergessenen Dresden im Zeitraum von 1548 bis 1945 dar, seiner Lage, seiner darauf abgestimmten Baulichkeiten und seines harmonisch aus diesem Rahmen erwachsenden Lebens, sie betrachtet das Dresdner Musikleben trotz seiner großen Eigenbedeutung stets als Bestandteil — als einen der glänzendsten Pfeiler — deutscher Musikkultur, und sie bietet bei alledem eine lückenlose Darstellung der Entwicklung von Oper und Kapelle.

Der Hauptreiz des Buches beruht auf dem im Einleitungskapitel, „Musikgeschichte als künstlerisches Erlebnis“, programmatisch ausgesprochenen Bekenntnis des Verf. zum Primat der großen künstlerischen Persönlichkeit innerhalb einer jeden kunstgeschichtlichen Entwicklung. Äußerlich betrachtet, mag daher die Darstellung vielfach als „Geniegeschichte“ erscheinen, die die Schicksale der Dresdener Kapelle gleichsam zwischen den Namen Johann Walter, Schütz, Hasse, Weber, Wagner und Schuch-Strauß verankert. Doch neben der anfeuernden Wirkung dieser großen Geister auf das ihnen künstlerisch anvertraute Institut wird mit gleicher Eindringlichkeit der Einfluß aufgezeigt, den die Bindung an eben die-

ses Institut ihrerseits auf die künstlerische und menschliche Entwicklung der Kapellmeister ausübte. Dies gilt vor allem für die zweite Hälfte des Buches, die die Kapell- und Operngeschichte seit Weber behandelt, das 19. Jahrhundert, das des Verf. ganz besondere Domäne bildet. Hat er das farbenprächtige Bild der Kapelle in der vorangegangenen Zeit im wesentlichen auf Grund weitestgehender, gründlichster Kompilationen gezeichnet und es dank seiner umfassenden Kenntnisse sowohl der allgemeinen Musikgeschichte als auch der Dresdner Lokalgeschichte in das Gemeinwesen und in die deutsche Musikkultur eingegliedert, so sprudeln nun deutlich erkennbar die Quellen eigener Forschung. Das Kapitel „Carl Maria v. Weber — Versuch eines geistigen Porträts“ verfolgt die Bahn des Genius weit über seinen Dresdner Wirkungskreis hinaus, und in noch stärkerem Maße ist dies in den Wagner-Kapiteln der Fall. Meisterhaft aber wird die schicksalhafte Bedeutung des Dresdner Kapellmeisteramtes für beide Künstler und, im Fall Wagner, die Rückwirkung seines die Zeit beherrschenden Schaffens auf seinen alten Dresdner Wirkungskreis dargestellt. Hier weitet sich die Schrift zu einer umfassenden Schau von der zwingenden Wirkung des Wagnerschen Kunstwerkes. Unter diesem Gesichtspunkt werden auch die Anfänge der Ära Schuch dargestellt, die dann als letztes großes Gestirn Richard Strauß über dem Dresdner Opernleben aufgehen läßt. Es ist unmöglich, alle wertvollen Einzelheiten hervorzuheben, die der Verf. in diesem großen Rahmen zusammengetragen hat, die Mitteilungen über Kapellmeister und Musikdirektoren, Konzertmeister und Orchestermusiker, Intendanten, Regisseure und Bühnenbildner und das ganze große Sängersonal sowie, als wert-

volle Ergänzung, über die Kritik. Von höchstem Interesse sind auch die Übersichten über den Spielplan zu verschiedenen Zeiten, die immer wieder die Einordnung in das große Ganze der deutschen Musikkultur gewährleisten. All dies aber erscheint nicht nur als geschickt zusammengestellte Materialsammlung, sondern wird von einem tiefen Wissen um die großen Zusammenhänge, von einem warmen menschlich-künstlerischen Verständnis für die Charaktere und Schicksale aller Beteiligten getragen. Man spürt, daß dieses Buch gleichsam mit Herzblut geschrieben ist. Die außerordentlich flüssige Darstellung und die zahlreichen, geschickt ausgewählten Abbildungen, die alle Zeiten und Gebiete der Dresdner Musikgeschichte umfassen, machen die Schrift, ohne ihren wissenschaftlichen Wert herabzumindern, zu einer für weiteste Kreise von Musikliebhabern geradezu ideal geeigneten Musikgeschichte. Erhöht wird der rein instruktive Wert noch durch die am Schluß angefügte vergleichende Zeittafel und die eingehenden literarischen Hinweise. Schade ist nur, daß die Benutzung des umfangreichen, 28 Kapitel umfassenden Werkes durch das Fehlen eines Inhaltsverzeichnis erschwert wird.

Anna Amalie Abert

Aaron Copland, Musik von heute. Führende Komponisten Europas und Amerikas. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Dr. Gottfried Ippisch. 1947. Humboldt-Verlag, Wien. 224 Seiten. Halbleinen DM 6.80.

Aaron Copland, 1900 in Brooklyn geboren, in Europa bekannt vor allem als Komponist von Orchesterwerken und durch seine literarische Agitation für die Sache neuer Musik besonders in Amerika, der Verfasser zahlreicher Aufsätze und mehrerer Bücher, erscheint mit der Übersetzung seines

1941 bei der McGraw-Hill Book Company in New York veröffentlichten Buches *Our New Music* fast gleichzeitig in Deutschland (1947 bei der Edition Kasperek in München) und 1948 in Österreich (Humboldt-Verlag in Wien). Die zur Besprechung vorliegende österreichische Ausgabe sei zum Anlaß einiger prinzipieller Gedanken über die Stellungnahme Coplands zu den Fragen neuer Musik und den Verhältnissen in Deutschland genommen.

Copland ist Komponist und darum, wie alle, die Größten unter den musikschriftstellerisch tätigen Komponisten nicht ausgenommen, kein im geschichtlichen Denken erzogener Kopf. Seine Stärke liegt im Journalistischen der Darstellung, die sich sowohl an Fachleute, wie an breitere Leserkreise wendet, und in der mutvollen Aggressivität, mit der er die Öffentlichkeit Amerikas auf die Sache neuer Musik hinlenkt. Daß es ihm dabei ebenso darum geht, sich über seinen eigenen Standort Klarheit zu verschaffen und er dabei immer die Rechtfertigung seiner Musik vor einem ihm kühl gegenüberstehenden Publikum vor Augen hat, versteht sich. Denn der amerikanische Konzertbesucher ist konservativ und fühlt sich besonders mit der Musik der großen Meister deutscher Vergangenheit verbunden. Coplands Rechtfertigung, weshalb er und die allermeisten „Modernen“ der USA die deutsche Traditionslinie verlassen haben, geht darum durch das ganze Buch. Copland meint sogar, „mit Fug und Recht behaupten“ zu können, „daß die ganze Geschichte der modernen Musik die des allmählichen Loslösens von der deutschen Musiküberlieferung des vergangenen Jahrhunderts ist“. Als das Jahrhundert sich neigte, sei es klar geworden, „daß die deutsche Musik, die die Welt über mehr als 150 Jahre geführt hatte, unfähig geworden war,

sich zu erneuern“. Es ist wohl eher richtig, daß sich Deutschlands zeitgenössisches Musikschaffen in den letzten dreißig Jahren mit Frankreich und Italien ebenbürtig in den Führungsanspruch teilt, daß also lediglich eine Schwergewichtsverteilung stattgefunden hat.

Wie sieht Copland die Lage in Deutschland selbst? Hindemith steht auch im Blick Coplands im Mittelpunkt Deutschlands nach 1920. Aber Hindemith erwarb „seine eigene, charakteristische künstlerische Prägung durch die neuklassische Richtung“, die Copland ganz summarisch mit dem „Ideal des 18. Jahrhunderts“ und dem Schlagwort „Zurück zu Bach“ umreißt. Als Vater dieser Bewegung gilt ihm Busoni, als der schulebildende Anreger seit 1923 Strawinsky. Reger's Stil ist „anfänglich mit einer neuen Form des Klassizismus verwechselt“ worden, seine „mit schwerer Hand gebaute Schwülstigkeit ist der Zeit nach Brahms zuzuweisen“. Damit wird die Tatsache völlig übersehen, daß seit Mozart durch die deutsche Musik eine in die Bachzeit zurückschauende Tendenz geht, von der sich die Größten, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms und auch Reger, erfassen ließen. Hinde-

mith ist weder von Busoni, noch von Strawinsky primär befruchtet, sondern er ist seiner ganzen Eigenart nach ein Glied dieser deutschen Traditionskette.

Coplands Buch ist wenig geeignet, dem deutschen Leser, der eine fachliche Information sucht, ein Wegweiser zu sein. Auch den Gestalten, die bereits in geschichtlicher Ferne stehen, wird Copland nur bedingt gerecht. Als Komponist muß er sich von der älteren Generation distanzieren, und so verschleiert er sich den Blick für das kritische Abwägen und den Sinn für das einführende Verstehen. Es genügt nicht, über Don Quixote und die Alpensinfonie nur zu sagen, daß sie „einem ein Gefühl des unangenehm Belasteten geben, wie man es nach dem Genuß von Unverdaulichem bekommt“. Was von Coplands Buch an Positivem haften bleibt, ist der freimütige, kritische Ton, mit dem er im zweiten Teil amerikanische Komponisten in einzelnen Essays (Ives, Harris, Sessions, Piston, Thomson, Blitzstein, Chavez, Copland) beurteilt. Damit beschreibt er ein Stück amerikanischen zeitgenössischen Musiklebens, dessen Kenntnis wertvoll und anregend ist.

Karl H. Wörner

MITTEILUNGEN

EINLADUNG ZUR ORDENTLICHEN MITGLIEDERVERSAMMLUNG DER GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

An die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung

Hierdurch lade ich zu der satzungsmäßigen Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung ein, die am Mittwoch, dem 19. Juli 1950, 9.15 Uhr, im Alten Rathaus zu Lüneburg stattfindet.

T a g e s o r d n u n g

1. Tätigkeitsbericht über die Jahre 1947—50;
2. Bericht des Schatzmeisters und Neufestsetzung des Mitgliederbeitrags;
3. Mitteilungen, Anträge, Kommissionsberichte, Verschiedenes;
4. Neuwahl des Vorstandes.

gez. B l u m e

Am 27. April 1950 verschied in Leipzig Professor D. Dr. h. c. Karl S t r a u b e. Die Verdienste des Verstorbenen werden in einem der nächsten Hefte gewürdigt werden.

Dr. Arnold G e e r i n g, Basel, wurde als o. Professor an die Universität Bern berufen.

Der Vorsitzende des Schweizerischen Kirchengesangbundes, Herr Pfarrer Hans Walter L ö w, Zürich, ist an Stelle des verstorbenen Vorstandsmitglieds Prof. Dr. Hans Hoffmann in den Vorstand der Neuen Schütz-Gesellschaft gewählt worden.

Herr Dr. Hans H i c k m a n n, Kairo (Ägypten), 1. Sikket el Fadl, bittet um Aufmerksamkeit für folgende Ausführungen:

Da die in Ägypten erscheinenden musikarchäologischen Studien in musikwissenschaftlichen Kreisen verhältnismäßig unbekannt sind, bitte ich die öffentlichen Bibliotheken und musikwissenschaftlichen (oder archäologischen und orientalistischen) Seminare bzw. die an den Schriften interessierten einzelnen Musikforscher, sich an mich zu wenden. Ich werde, soweit es mir möglich ist, regelmäßig Frei- bzw. Besprechungs-exemplare an die interessierten Institute oder Persönlichkeiten senden.

Der große Generalkatalog der im Museum in Kairo enthaltenen Musikinstrumente des pharaonischen Ägypten ist erschienen. Er ist nur in 300 Exemplaren gedruckt worden, von denen eine Anzahl für die im

Austauschverkehr mit dem ägyptischen „Service des Antiquités“ stehenden Institutionen reserviert ist. Einige wenige zu meiner Verfügung stehende Autorenexemplare möchte ich gern an

- a) Öffentliche Bibliotheken
- b) Musikwissenschaftliche oder orientalistische Seminare
- c) Museumsbibliotheken, speziell ägyptologische bzw. musikhistorische Sammlungen
- d) Wissenschaftliche Gesellschaften
- e) Wissenschaftliche Zeitschriften bzw. Autoren, welche sich verpflichten, das Werk einer Besprechung zu würdigen,

senden, damit sie zur Verfügung der den Katalog benötigenden Spezialforscher stehen. Auch hier bitte ich die in Frage kommenden Institutionen oder Persönlichkeiten, sich an mich zu wenden.

Wer besitzt eine Fotokopie des Briefes Joh. Seb. B a c h s an G. Erdmann vom Oktober 1730 oder kann Auskunft über den Verbleib des Fotos geben, welches sich im Besitze Spittas (s. Bach-Biographie, Bd. II, S. 84, Anm.), möglicherweise auch O. von Riesemanns, befand?

Antworten erbeten an das Musikhistorische Institut der Universität Berlin, Berlin NW 7, Universitätsstraße 7.

Am 26. März 1950 verschied in Hamburg Professor Dr. Hans Joachim T h e r s t a p p e n nach langem, schwerem Leiden. Die „Musikforschung“ wird seiner noch in einem besonderen Nachruf gedenken.

Vocale Mehrstimmigkeit

Nr. 1

Von einer Stimme im Wechsel mit Chor vorgetragenes Lied

$\text{♩} = 200$
Solo
A a

b A a₁ b

B c d Chor A a₂

b A a₃ b

B c d Solo

Solo Chor

Solo Chor

*) () = Solostimme aus dem Chor

Nr. 2

Von einer Stimme im Wechsel mit Chor gesungenes Lied

$\text{♩} = 168$

Solo Aa b c Chor Bd

e Solo Af b

c Chor Bd

e Chor Cg*)

h Di K L

K₁ Solo Cg^a Chor h Di

K L K₁

*) = solistische Zwischenrufe

Nr. 3

Von einer Stimme gesungenes Lied

$\text{♩} = 168$

Aa + b + Bc d

A₁a₁ b₁ Bc

d₁ Ce f

B₁c₁ d₁ Dg
 h A₂a₂ b b₂
 Ei K 1
 E₁k₁ m F G n
 undeutlich:

Nr. 4

♩ = 168 Von einer Stimme im Wechsel mit Chor gesungenes Lied

Solo A a b Bc Chor d
 Solo C e 3 Chor f Dg
 Solo 2. Strophe
 Chor Solo 3 Chor
 Solo 3. Strophe
 Chor Solo 3
 Chor

Nr. 5

Von einer Stimme gesungenes Lied

*) \neg = Zwischenrufe

Nr. 6

Vocal instrumentale Mehrstimmigkeit *)

Flöte**) A a b Aa₁ b usw.

Gesang Chor Solo Chor Solo Chor Solo Chor Solo

Trommel A a b Aa b₁ usw.

*) Die einheitlich angegebenen Taktstriche dienen nur der besseren Übersicht und sagen nichts aus über die Akzentlage, die sich aus dem Melodieverlauf ergibt.

**) Anfangs nur die Gesangsmelodie und Rhythmus deutlich. Flötenstimme erst ab Takt 38 des Phonogramms (Beginn der Transkription) erkennbar.

Flöte

Gesang Chor Solo Chor Solo Chor Solo

Trommel

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Flöte (flute), showing a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 7/8 time signature. The middle staff is for the Gesang (singing), alternating between 'Chor' (chorus) and 'Solo' sections. The bottom staff is for the Trommel (drum), showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Chor Solo Chor Solo Chor Solo Chor Solo

The second system continues the musical score with two staves. The top staff is for the Gesang, alternating between 'Chor' and 'Solo' sections. The bottom staff is for the Trommel, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Chor Solo Chor Solo Chor Solo

The third system continues the musical score with two staves. The top staff is for the Gesang, alternating between 'Chor' and 'Solo' sections. The bottom staff is for the Trommel, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

Nr. 7

Oboe*)

Gesang Chor A a b A a b₁

Horn**)

Trommel

The musical score for 'Nr. 7' consists of four staves. The top staff is for the Oboe, which is mostly silent. The second staff is for the Gesang, alternating between 'Chor' and solo sections labeled 'A a', 'b', and 'A a b₁'. The third staff is for the Horn, which plays a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for the Trommel, showing a rhythmic pattern of eighth notes.

*) Schalmeienklangartiges Instrument

**) Vermutlich das bei den Tiv als „kwen“ bezeichnete Doppelhorninstrument.



First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The vocal line contains the notes and lyrics: A a, b, A a, c, A a₁. The piano accompaniment line contains the notes and lyrics: A a, b, A a, b₁ usw. The basso continuo line features a rhythmic pattern of eighth notes with rests, marked with 'x' symbols below the staff.



Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The vocal line contains the notes and lyrics: b, A a₂, c₁. The piano accompaniment line continues the accompaniment. The basso continuo line continues the rhythmic pattern.



Third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The vocal line continues with the melody. The piano accompaniment line continues with the accompaniment. The basso continuo line continues the rhythmic pattern.



Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a basso continuo line (bass clef). The vocal line continues with the melody. The piano accompaniment line continues with the accompaniment. The basso continuo line continues the rhythmic pattern.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with accents. The middle staff is also in treble clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bottom staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, some marked with 'x' symbols. Vertical dotted lines indicate the end of measures across all staves.

The second system of musical notation consists of three staves, identical in structure to the first. It features a melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and another rhythmic accompaniment in the bottom staff with 'x' marks. Vertical dotted lines indicate the end of measures.

The third system of musical notation consists of three staves, identical in structure to the first. It features a melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and another rhythmic accompaniment in the bottom staff with 'x' marks. Vertical dotted lines indicate the end of measures.

The fourth system of musical notation consists of three staves, identical in structure to the first. It features a melodic line in the top staff, a rhythmic accompaniment in the middle staff, and another rhythmic accompaniment in the bottom staff with 'x' marks. Vertical dotted lines indicate the end of measures.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features a melody in the top staff, a harmonic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Vertical dotted lines indicate bar boundaries.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features a melody in the top staff, a harmonic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Vertical dotted lines indicate bar boundaries.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features a melody in the top staff, a harmonic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Vertical dotted lines indicate bar boundaries.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). The middle staff is a treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is a bass clef with a common time signature (C). The music features a melody in the top staff, a harmonic accompaniment in the middle staff, and a bass line in the bottom staff. Vertical dotted lines indicate bar boundaries.

Nr. 8

Obce

Gesang <Chor>

Horn

Trommel

Chor

A a b c d

A a b A a b₁ A a

A, a, c c₁ d₁ usw.

b A a c A a b₁ A a₁

Bd c Bd c₁ Bd

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains six measures of music with notes and rests. Above the staff are the labels 'Bd', 'c', 'Bd', 'c₁', and 'Bd'. The middle staff is in treble clef and contains six measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music with notes and rests. Vertical dotted lines separate the measures across all three staves.

c₂ Bd c₁ Bd c₁ Bd

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains six measures of music with notes and rests. Above the staff are the labels 'c₂', 'Bd', 'c₁', 'Bd', 'c₁', and 'Bd'. The middle staff is in treble clef and contains six measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music with notes and rests. Vertical dotted lines separate the measures across all three staves.

g Bd₁ c₂ Bd c₁ Bd

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains six measures of music with notes and rests. Above the staff are the labels 'g', 'Bd₁', 'c₂', 'Bd', 'c₁', and 'Bd'. The middle staff is in treble clef and contains six measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music with notes and rests. Vertical dotted lines separate the measures across all three staves.

c₁ Bd c₁ usw.

This system contains three staves of music. The top staff is in treble clef with a 2/4 time signature and contains six measures of music with notes and rests. Above the staff are the labels 'c₁', 'Bd', and 'c₁ usw.'. The middle staff is in treble clef and contains six measures of music with notes and rests. The bottom staff is in bass clef and contains six measures of music with notes and rests. Vertical dotted lines separate the measures across all three staves.

The first system consists of three staves of music in 2/4 time. The top staff features a melody of eighth and quarter notes. The middle staff has a similar melody with some notes beamed together. The bottom staff is a rhythmic accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern.

The second system continues the three-staff arrangement. A 'Ch' label is placed above the top staff at the end of the system. The musical notation follows the same patterns as the first system.

The third system includes labels above the top staff: 'i', 'Ch', 'i₁', 'Dk', 'i', and 'Dk₁'. These labels are positioned above specific notes in the melody. The three-staff structure remains consistent.

The fourth system features labels '1', 'Em', and 'n' above the top staff. The 'Em' label is positioned above a note that appears to be a half rest. The system concludes with a double bar line and a final rhythmic flourish in the bottom staff.

Nr. 9

Oboe

Gesang <Chor>

Glocke

Horn

Trommel

Aa b Aa b₁ usw.

c Bd c₁

System 1: A musical score in 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with notes and rests, featuring labels 'Aa', 'b1', and 'c' above it. The third staff is a vocal line with notes and rests, featuring a '7.' above it. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

System 2: A musical score in 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with notes and rests, featuring labels 'Bd', 'c2', and 'Aa1' above it. The third staff is a vocal line with notes and rests, featuring a '7.' above it. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

System 3: A musical score in 2/4 time. It consists of four staves. The top staff is a vocal line with notes and rests. The second staff is a vocal line with notes and rests, featuring labels 'b', 'c', and 'Bd' above it. The third staff is a vocal line with notes and rests, featuring a '7.' above it. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes and rests.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef with a 2/4 time signature, containing a lower melodic line. Above the second staff, the text "C₂ usw." is written. The third staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes with a '7' above the staff. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, identical in structure to the first system. It consists of four staves with the same melodic and rhythmic parts as the first system.

Third system of musical notation, identical in structure to the first system. It consists of four staves with the same melodic and rhythmic parts as the first system.

The first system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef, featuring a more sparse melodic line with some rests and a few notes. The third staff is a treble clef with a 2/4 time signature, showing a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some notes beamed together. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, containing a dense, continuous rhythmic accompaniment of eighth notes.

The second system of music follows the same four-staff structure. The top staff continues the melodic line from the first system. The second staff has a different melodic contour, including a longer note with a slur. The third staff maintains the rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff continues the dense eighth-note accompaniment.

The third system of music also follows the four-staff structure. The top staff continues the melodic line. The second staff features a melodic line with a slur and a flat sign. The third staff continues the rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff continues the dense eighth-note accompaniment.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a 2/4 time signature, containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff is also a treble clef, featuring a bass line with a prominent half-note melody. The third staff is a treble clef with a 7/8 time signature, showing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a 2/4 time signature, providing a steady accompaniment of eighth notes. Vertical dotted lines indicate the end of measures.

The second system of the musical score consists of four staves, mirroring the structure of the first system. It continues the melodic and rhythmic themes established in the first system, with the same four-staff layout and time signatures.

The third system of the musical score consists of four staves, continuing the piece. The notation remains consistent with the previous systems, showing the progression of the melody and accompaniment across the four staves.