

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben
von der
Deutschen Musikgesellschaft

Zehnter Jahrgang
Oktober 1927—September 1928

Schriftleitung
Dr. Alfred Einstein



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Inhalt

	Seite
Bauer, Anton (Cham i. W.), Zwanzig bayerische Tänze	374
Bauer, Moriz (Frankfurt a. M.), Einige Bemerkungen über die Brahms und den Brahms- kreis betreffende neue Literatur	300
Birtn er, Herbert (Heidelberg), Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert, dargestellt an Joachim a Burch (1546—1610).	457
Elemen, Otto (Zwickau), Melodiae Prudentianae, Leipzig 1533	106
Dèzes, Karl (Erlangen), Das Dufay zugeschriebene Salve Regina eine deutsche Komposi- tion. Stilkritische Studie	327
— Der Mensuralkoder des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg. Bericht	65
Drechsel, F. A. (Marneufkirchen), Alte Dresdener Instrumenteninventare	495
Einstein, Alfred (Berlin), Das Elfte Buch der Frottole	613
Engländer, Richard (Dresden), Die Opern Joseph Schusters (1748—1812)	257
— Epstein, Peter (Breslau), Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna“ .	216
— M. A. v. Löwensterns weltliche Lieder	363
Friedlaender, Max (Berlin), Zum 70. Geburtstag von Johannes Volte	235
Geiringer, Karl (Wien), Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Be- ginn der Neuzeit. Eine ikonographische Studie	560
Geunrich, Friedrich (Frankfurt a. M.), Glossen zu Johannes Brahms' „Sonnet“ op. 14 Nr. 4 Ach könnt' ich, könnt' ich vergessen sie. Zum 3. April 1927	129
Gombosi, Otto Johannes (Budapest), Bemerkungen zur „L'homme armé“-Frage.	609
Günt her, Siegfried (Berlin), Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden. (3.—8. Oktober 1927)	112
Handschin, Jacques (Basel), Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern u. Basel	8
— Die Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg (Sachsen).	114
— Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter	513
Jahn, Fritz (Mürnberg), Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg und seine Musik- instrumenten-Sammlung	109
Kuznizky, Hans (Berlin), Siegfried Ochs (Zum 70. Geburtstage am 19. April 1928) .	423
— Weber und Spontini in der musikalischen Anschauung von E. T. A. Hoffmann	292
Lorenz, Alfred (München), Eine Verbesserung in den Rhythmisierungsversuchen neumierter und choraliter notierter Gesänge	321
Marxon, W. (Dsnabrück), Mitteilung über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxte- hudes	387
Moser, Hans Joachim (Berlin), Hermann Abert †	1
Neemann, Hans (Berlin), Die Lautenhandschriften von Silbius Leopold Weiß in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim, Berlin	396

	Seite
Nettl, Paul (Prag), Heinrich Nietsch †	193
Panóff, Peter (Berlin), Aufgaben und Ziele einer Erforschung der ostslawischen Musik	161
Panzerbieter, Eduard (München), Beethovens erste Reise nach Wien im Jahre 1787	153
Nietsch, Heinrich (Prag), Mozarts Gdur-Konzert für Geige	198
Sachs, Curt (Berlin), Zu Carl Stumpfs achtzigstem Geburtstag	385
Schrade, Leo (Heidelberg), Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur	449
Stege, Fritz (Berlin), Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre	23
Steglich, Rudolf (Hannover), Über die gegenwärtige Krise der Händelpflege	632
Strasser, Stefan (Budapest), Susanna und die Gräfin	208
Tenschert, Roland (Salzburg), Die wissenschaftliche Mozarttagung in Salzburg 3.— 7. August 1927	44
Teigel, Eugen (Berlin), Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht	30
Uldall, Hans (Berlin), Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts	139
Vetter, Walthar (Halle a. S.), Wort und Weise im deutschen Kunstlied des 17. Jahr- hunderts	624
Wolkmann, Hans (Dresden), Neues zu Mozarts Dresdner Aufenthalt	205
Weigel, Justus Hermann (Berlin), Eine neue Volkslieder Sammlung aus Brahms' Jugend- zeit. Zu Max Friedlaenders 75. Geburtstag	38
Wolf, Johannes (Berlin), Die Gründung der Internat. Gesellschaft für Musikforschung	116
Zoder, Raimund (Wien), Bemerkungen zu den Zwanzig bayerischen Tänzen	641
— Montafoner Volkstänze aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts	223
Zichinsky-Trorler, E. v. (Leipzig), Mozarts Ddur-Violinkonzert und Woehnerini	415
Bücherschau	55, 117, 169, 236, 309, 380, 431, 499, 604, 644
Dissertationen	447, 652
Neuausgaben alter Musikwerke	61, 124, 190, 254, 316, 382, 447, 505, 605, 653
Vorlesungen über Musik an Hochschulen	49, 425, 499
Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft Ortsgruppe Berlin	655
Mitteilungen	63, 125, 191, 254, 319, 383, 448, 511, 605, 657
Kataloge	128, 192, 256, 320, 384, 448, 512, 608, 658
Zeitschriftenchau	Anhang (Heft 11, 12)
Inhaltsverzeichnis	I—XII

Inhaltsverzeichnis

des

zehnten Jahrgangs der Zeitschrift für Musikwissenschaft

Zusammengestellt von Gustav Beckmann.

I. Namen- u. Sachregister

zu den Aufsätzen, Mitteilungen und Besprechungen.

- A**
- Aalst, J. A. 565.
Abendmusik s. Burtebude.
Albert, Hermann 1 ff., 44 f., 48, 126, 191, 206, 257, 259, 268, 290, 319, 415, 416, 419, 436, 480, 656, 658.
Albert, J. S. 1 f.
Abraham, Otto 167, 385.
Adam, Joh. 143.
Adler, Guido 44, 64, 116, 117, 194, 195.
Adlgasser, A. C. 47.
Affektenlehre s. Musikkritik.
Agrell, Joh. 140, 143.
Agricola, Georg 107.
Agricola, Martin 458, 475, 584.
Alba, Herzog von 186 ff.
Albrici, Vinc. 496.
Allefsee, Karl 110.
Altmann, Wilhelm 64, 256, 292, 294.
Ambros, M. 3.
André, J. 268, 282.
Anfossi, Pasquale 266.
Anglés, H. 117.
Antonius, Frater 68.
Apelles, M. s. Löwenstern.
Areadelt, S. 614, 657.
Arbo 522.
Aron, Pietro 576.
Arundell, Dennis 319.
Attaignant, Pierre 579, 582.
Aubry, Pierre 12, 326, 516, 518.
Augustin-Thierry, A. 135.
Aurika, Rud. 115.
- B**
- Bach, C. Ph. E. — B.s Klavierkonzerte 147 ff. — 26 ff., 142, 143 f., 146.
Bach, Joh. Chrn. 142, 143, 151, 152.
Bach, Joh. Seb. — Bach, seine Söhne und Schüler als Komponisten von Cembalokonzerten 143. — Bachfest XVI (Ankündigung) 606. — 121 f., 125, 139, 144, 146, 148, 196, 360, 390, 395, 416, 423, 463.
Bachmann, Pfarrer 115.
Balbastre, Claude 141.
Baffarf, Bal. 657.
Balbi, Alm. 291.
Barbari, Jacques de 580.
Barbireau, Jacques 610.
Barelay-Squire, W. 117 f.
Barignano, Pietro 616.
Baron, C. G. 574, 580, 586, 592, 657.
Bartsch, R. 9.
Batteur, Ch. 23, 29.
Bauer, Anton 374, 641.
Bauer, Moriz 300. — Bespr.: 237.
Bayeux 611.
Beck, J. 522.
Becker, Rupert 281.
Becking, G. 126, 327, 511.
Becke, Ignaz v. 156, 161.
Beethoven, Ludw. van. — Zum Faksimiledruck der Sonata appassionata 61 ff. — B.s erste Reise nach Wien 1787 153 ff. — Ein Notierunagsbuch 309 f. — 44 f., 126 f., 129, 151, 170 f., 203, 249, 281, 321, 634.
Behn, Hermann 254, 560, 561, 569, 581.
Beffer, Paul 251.
Beloselsky, Fürst 262.
Bembo, Pietro 613 f., 615.
Benda, Franz 143.
Benda, Georg 143, 152.
Bender, Auguste 643.
Benet 68, 69.
Berger, Andreas 627, 630.
Bergmann, Bruno 635.
Berlioz, H. 298.
Berncker, Const. 255.
Bernoulli, Ed. 326.
Bertoldi 266.
Besseler, Heinr. 69, 99, 126, 319, 328, 345, 351, 353, 481, 518, 547, 557, 558.
Beyffae, G. 518.
Bieble, H. 270, 282.
Binchois 67, 68, 69.
Binder, Christl. Siegm. 143.
Binder, E. 231.
Biquardus, 68, 69.
Birtner, Herbert 457.
Blaschwig, Mena 48.
Blasius 74.
Bloch, P. S. 641.
Blume, Fr. 4, 6, 48, 115, 122, 191, 216, 468, 469, 475, 511, 517, 656.
Boeaecio, Gioy. 573, 576.
Bocherini, Luigi s. Mozart.
Bodky, Erwin 657.
Boehme, Fr. M. 232.
Bohyn, Emil 363, 628, 665.
Bolte, Joh. — Zum 70. Geburtstag 235 ff.
Bonaveri 266.
Borchardt, H. H. 364, 365.
Bormann, Karl Gottlob 498.
Borner, Kaspar 107, 108.
Borren, Ch. van den 67, 70, 117, 327, 332, 514.
Bosquet 68, 69.
Bossert, G. 589.

- Boßler, H. P. 8. 24.
 Bottrigari, Arcote 118 f., 613.
 Bourgués 222.
 Bossy, A. 572.
 Brahms, Joh. — Zum „Sonnet“
 op. 14 Nr. 4 129 ff. — Einige
 Bemerkungen über die B. und
 den Brahmskreis betreffende neue
 Literatur 300 ff. — 38 ff., 127,
 310.
 Brassart, Jo. 68, 69, 71, 77, 354.
 Braunsfels, W. 113.
 Brenet, M. 141, 571, 611.
 Brenner, Hans 8.
 Brezner 268.
 Breuning, Gerb. v. 153.
 Bronarski, L. 242.
 Brosamer, H. 580.
 Brözel, Franz 398.
 Brückner, Anton. — Brückner-
 Gesellschaft. Anzeige 383. —
 194.
 Brynnius, Manuel 521.
 Buchholz, Werner 656.
 Bücken, Ernst 156.
 Bülow, Hans v. 423, 424.
 Bulthaupt, Frh. 215, 217.
 Burck, Joachim v. — Zur prote-
 stant. Musik im 16. Jahrh. dar-
 gestellt an B. 457 ff.
 Burney, Ch. 24.
 Busch, Ernst 110, 113.
 Busnois, Antoine 327, 331, 345,
 610 ff.
 Bustelli 266.
 Burtchude, Dietr. — Mitteilungen
 über eine vollständige Abend-
 musik B. 387 ff.
- C**
- Caccini, G. 222, 625.
 Cahn-Speyer, Rud. 258, 320.
 Cambini, Giov. Gius. 142.
 Canal, Pietro 255.
 Capreoli, Antonio 615, 617.
 Cara, M. 171, 615.
 Caudie, Maurice 116.
 Celoniat, Ignazio 142.
 Cesari, Gaetano 116, 117, 614.
 Chanson 610 ff.
 Chavannes, Ed. 565.
 Chevalier, H. 71.
 Chézy, Helmina v. 298.
 China. — Theater und Musik in
 China. (Bespr.) 314 f. — Chi-
 nesishe Musik 431 f.
 Choral. — Eine Verbesserung in
 den Rhythmisierungserfuchen
 neuemierter und choraliter notier-
 ter Gesänge 321 ff.
 Chorgesang. — Erste Tagung f. d.
 Chorgesangswesen (Ankündi-
 gung) 383.
 Christoff, Dobri 164.
 Christophander, Friedr. 117 f., 632,
 633, 634, 637 ff.
 Chryzanowitsch, Witold 419.
- Cimarosa, Dom. 207.
 Cinti, Giac. 271.
 Clemen, Otto 106.
 Clemens non Papa 312.
 Coeleus, Adrian Petit 482, 488.
 Coeuron, A. 237.
 Cobn, William 560.
 Coltellini (Sängerin) 212, 260, 265.
 Compère, L. 617.
 Couperin, J. 141.
 Couffemaker, C. de 518, 541, 543,
 559, 573, 585.
 Cooper 116.
 Corette 141.
 Cramer, C. F. 24, 25, 27, 29, 258,
 259.
 Crequillon 658.
- D**
- Dameck, Hjalmar v. 254.
 Dancert, W. 328, 344.
 Dante, A. 573.
 Dechevrens, A. 322.
 Dedekind, Chr. 41.
 Deffner, Oskar 633.
 Della Robbia, Luca 578.
 Dent, Edw. 116, 117. — Bespr.:
 649.
 Deppe, Ludw. 32.
 Deutsch, Otto Erich 46, 657.
 Dézes, Karl 65, 327. — Bespr.:
 510.
 Didron, Ed. 571.
 Dietrich, Sirtus 462, 475.
 Diez, Mar 657.
 Döschner, Oskar 329.
 Dolos, Joh. Friedr. 143.
 Donati, B. 617.
 Drach, Erich 112.
 Drechsel, F. A. 495.
 Dresden. — f. a. Mozart, Musik-
 instrumente. — 257 ff.
 Dresler, Gallus 458, 462, 475.
 Dreves, G. M. 71.
 Drischner, Mar 115.
 Duccio, Agostino di 580.
 Dütschke, Hans 383.
 Dufay, Guillaume. — Das Salve
 Regina eine deutsche Komposi-
 tion 327 ff. — 66, 68, 69, 71,
 72, 73, 78, 470 ff., 610.
 Dunstable 68, 69, 72, 354.
 Duffek, Joh. Lad. 142.
- E**
- Eberlin, Joh. Ernst 47.
 Ebert, A. 215.
 Edlawer, Herm. 73.
 Eger, Karl 461.
 Eichner, C. 142.
 Einstein, Afr. 12, 256, 326, 613. —
 Bespr.: 60, 62, 118, 119, 122,
 123, 171, 177, 189, 238, 253,
 439, 511.
 Eitner, Rob. 106, 283, 387, 467.
 Eimendorff, Frh. 395.
 Emmeran, Ekt. 65 ff.
- Enderle, W. G. 143.
 Engel, Carl 117.
 Engelbert v. Admont 324.
 Engländer, Rich. 257, 258, 261,
 264, 265, 267, 269, 274, 277,
 281, 282, 320, 495.
 Eppendorf, Heinr. v. 107.
 Epstein, Peter 216, 363, 512. —
 Bespr.: 123, 317.
 Erk, Ludw. 134.
 Ermeler, Rolf 656.
 Eschstruth, H. A. Jr. v. 30.
- F**
- Faber, Nikolaus 106, 107.
 Fabricius, Georg 107.
 Farabi, M 581.
 Faugues, Guillemin 346, 347.
 Fellerer, R. G. 45, 239, 319.
 Féris, J. N. 421, 573.
 Ficker, H. 12, 64, 116, 117, 513,
 519, 526, 541, 542, 547, 555,
 558.
 Finagin, A. M. 163.
 Fincaus, Frontinus 582.
 Finke, M. 498.
 Fino, Giocondo 255.
 Fischer, Erich 385.
 Fischer, Wilhelm 605.
 Fischetti, Dom. 258, 266, 267, 274.
 Flade, E. 115, 658. — Bespr.: 433.
 Flagni, L. de 137.
 Fleischher, Osk. 2, 322, 323, 570,
 575, 585.
 Floth, Joh. Friedr. 498.
 Flügel, G. 567, 568.
 Folquet de Marcellie 9.
 Forkel, J. N. 24, 25 ff., 28, 29.
 Forest 68.
 Form. — Bauformen in der Musik
 (Bespr.) 441. — Musikalische
 Formenlehre in Analysen (Be-
 spr.) 442.
 Forster, Sebastian 108.
 Foucher, A. 562.
 François de Gemblaco, Jo. 68.
 Franck, Melchior 511.
 Franck, Wolfg. 41.
 Frankfurt a. M. 236 f.
 Freising. — Zu F. s. Musikgeschichte
 239 ff., 319.
 Friedberg, Emil 108.
 Friedlaender, Mar 2, 38 ff., 63 f.,
 130, 235, 308.
 Friedrich II. 143 f.
 Trimmel, Theod. v. 154.
 Frotischer 115, 658.
 Frottole 613 ff.
 Fuchs, Robert 194.
 Fürstenau, M. 106, 399, 495, 498.
 Furlach, Johann 111.
- G**
- Gabrieli, A. 450.
 Gaertner, Anna 656.
 Gaspari, Franck. 171.
 Gailhard, André 314 f.

Barlandia, Joh. de 520, 521, 557.
 Gaspari, Gaetano 449.
 Gassoldi, G. G. 617.
 Gassoué, A. 522.
 Gassris, Matth. 479.
 Gassmann, Flor. Leop. 265, 266, 281.
 Gautier, Denis 575.
 Gautier, L. 523.
 Gebel, Georg 143.
 Geering, Arnold 8.
 Geiringer, Karl 560.
 Gemrich, F. 9, 129, 319, 326.
 Gerber, E. L. 271, 283.
 Gerber, Rudolf 6.
 Gerbert, M. 8.
 Gerle, Hans 579, 583, 587.
 Geß, Felician 107.
 Gevaert, Jr. A. 322.
 Geyer, Prof. 115.
 Giardini, Fel. 421.
 Gikowsky, Michail 633.
 Giustiniani, Vinc. 592.
 Gleim, W. L. 135.
 Glück, Ch. W. 157, 159, 265, 292, 294, 298.
 Glück, Heinrich 592.
 Göbeler, Georg 191, 635.
 Goethe, Joh. Wolfg. v. 156 f., 282.
 Golde, Karl 498.
 Goldoni, C. 267, 268, 290.
 Goldschmidt, Hugo 23, 26, 28.
 Gombosi, Otto Joh. 72, 355, 609, 611, 657.
 Goudimel, Cl. 475.
 Graefer, Wolfgang 606.
 Graf, Conrad 111.
 Graf, Ernst 606.
 Grandaur, Franz 160.
 Graun, Joh. Gottlieb 143.
 Graun, R. H. 27, 140, 143 f., 157.
 Gregorianischer Gesang i. Choral.
 Gretry, A. C. M. 160, 269.
 Griffiths, J. 564.
 Grillparzer, Franz 296.
 Grocheo, Joh. de 574.
 Gröber, G. 558.
 Grossin 68.
 Gruber, Georg Wilh. 143.
 Grünwedel, Albert 564, 567.
 Grundmann, Jak. Friedr. 498.
 Gubis, F. W. 299.
 Günther, Siegfried 112. — Bespr.: 57, 120, 433, 442.
 Guglielmi, P. 266.
 Guido v. Arezzo 324.
 Gurlitt, Hildebrand 127.
 Gurlitt, Wil. 78, 99, 112, 115, 116, 126, 358, 468, 477.
 Guttmann, Wilhelm 635.
 Gyrowetz, Adalbert 258.

§

Haas, Rob. 255, 257, 284.
 Haberl, F. F. 66.

Händel, G. F. — Barclay Squires Katalog 117 ff. — Händelfest 191. — Über die gegenwärtige Krise der Händelfrage 632 ff. — 140, 292, 416.
 Hagen, Joach. Bernh. 657.
 Haiden, Hans Christoph 625 f.
 Halsbig, Hermann 64, 254.
 Hammer, Gusta 633.
 Hammermann, Walter 308.
 Handschin, Jacques 8, 114, 115, 126, 513, 608. — Bespr.: 176, 503, 513, 647.
 Hanslick, Ed. 194, 195.
 Hartmann, C. 293.
 Hase, Esk. v. 116.
 Hasse, Prof. Dr. 115.
 Hasse, F. Ch. A. 154.
 Hasse, F. A. 257, 260, 263, 264, 292, 398 f.
 Haßler, H. L. 459.
 Hausmann, Nikol. 107.
 Hawkins, John 140.
 Hayden, Joseph 27, 142, 156, 158, 185 f., 191, 255 f., 258, 421, 657.
 Haydn, Michael 47, 191.
 Hayne von Giseghem 610.
 Heimtz, Wilh. 113. — Bespr.: 441.
 Heinrich Wenzel v. Münsterberg 363 f.
 Heitmann, F. 115.
 Helfert, Vlad. 177 f.
 Helmbold, Ludwig 459, 466, 468.
 Helmholz, H. 251, 386.
 Henel v. Hennefeld 363.
 Hensel, Walter 57.
 Herder, Joh. Gottfr. 129 ff.
 Hermann, David 142.
 Herrmann, Nic. 479.
 Herzfeld, Ernst 561.
 Heuß, Alf. 308.
 Heyer, Wilhelm 126.
 Hieronymus de Moravia 522.
 Hiller, Joh. Ad. 23, 24, 29, 269, 281.
 Hils, Paul 110.
 Hirsch, Paul 123.
 Hirsig, Wilh. 606.
 Hoboken, Anton van 254.
 Höfner 113.
 Hofer, Heinrich. — Bespr.: 436.
 Hoffmann, E. L. A. — Weber und Spontini in der musikalischen Anschauung H.s 292 ff.
 Hoffmann, Hans 633.
 Hoffmann, Leop. 142.
 Hofmann, Reinhold 107.
 Holzbauer, Ignaz 415.
 Homilius, Gottfr. Aug. 143.
 Horawitz, A. H. 108.
 Hordisch, Lukas 108.
 Hornbostel, Erich M. v. 122, 167, 385, 386.
 Houdard, G. 322.
 Huber, Kurt 486, 488.
 Hubert, Christian Gottlob 111.
 Hughes, A. 518, 519.
 Huizinga, J. 331, 614.
 Hunt, Leigh 136.

3

Jacobi, Friedr. Wilh. 498.
 Jähns, Friedr. Wilh. 296.
 Jahn, Fris 109.
 Jahn, D. 4 f., 153, 158, 202, 208, 213.
 Jahn, H. H. 114 f.
 Janitsch, J. G. 143.
 Japan. — Musikwissenschaftliche Literatur in J. (Bücheranzeige) 499 f.
 Jarmeris 177 f.
 Jarnowich, G. M. 421.
 Jass. — 237 f.
 Jeep, Johann 628 f.
 Jenner, Gustav 301.
 Jenjen, Wilh. 298.
 Jeppcken, Knud 116, 117, 505 ff.
 Jöde, Fris 6, 121 f., 255, 512.
 Johann v. Amberg 66.
 Johann Ernst v. Sachsen-Weimar 125.
 Johann Georg II. 496, 497.
 Johannes de Florentia 12.
 Jolles, André 316.
 Jommelli, Nic. 259.
 Josef II. 158.
 Josquin des Prés 353, 464, 471, 480 ff.
 Jouy, 297.
 Jstel, Edgar 213. — Bespr.: 189.
 Judenfunig, Hans 580, 583, 584 587.
 Jugendbewegung 56 f.
 Junfer, R. L. 29.

K

Kade, D. 469.
 Käpper, Felix 635.
 Kaffka, Joh. Chr. 268.
 Kahl, Willi. — Bespr.: 238, 652.
 Kallmeier, Richard 107.
 Karajan, Th. G. v. 156.
 Karatynin, W. G. 169.
 Karl Friedrich v. Münsterberg 364.
 Kapralik, Dr. 159.
 Katalog i. Musikalien.
 Kaul, Oskar 439, 605.
 Keller, Prof. Dr. 115.
 Kerle, Jac. de 312.
 Kerll, Joh. Kaspar 632.
 Kersten, Joh. Gottfr. 498.
 Kieckwetter, R. G. 570.
 Kind, Friedr. 298.
 Kinkelsben, Ditto 449.
 Kinsky, G. 127, 589. — Bespr.: 183.
 Kirchenmusik. — s. a. Burck.
 Kirnberger, Joh. Phil. 143.
 Kittel, Christian 495, 497.
 Kläbe, J. G. A. 259, 260.
 Klavier (s. a. Konzert). — Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer u. physiologischer Hinsicht 30, 127 ff., 192. — Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern 434 f.
 Klemm, Richard 656.

Kloße, H. 32.
 Koch, H. Chr. 30.
 Köler, Christoph 363 f.
 Körte, Osw. 570, 581.
 Kofnc, Aug. 143.
 Konzert. — Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts 139. — (J. a. Mozart).
 Kofegarten, J. G. J. 581.
 Kraemer, Joh. Paul 111.
 Kraft, Anton 206.
 Kraft, J. 633.
 Kraft, Nikolaus 206.
 Kraji 128, 192.
 Krause, C. G. 24.
 Krebs, Joh. Ludw. 143.
 Kreisig, Martin 127.
 Kremi, Franz 194.
 Krefschmar, Georg 497.
 Krefschmar, Herm. 2, 196, 213, 221.
 Kreuzer, Leonid 32.
 Krieger, Adam 41, 367, 510.
 Kroyer, Theod. 116, 191, 446.
 Krüger-Nystedt 656.
 Krupf, Johann 630.
 Kubiena, Fris 642.
 Kuffner, Jos. 143.
 Kühnel, Ernst 592.
 Kummer, G. H. 498.
 Kunath, Martin. — Bespr.: 316.
 Kungspr, Urbanus 74.
 Kunst, Jaap 657.
 Kunze, Am. 274.
 Kurth, Ernst 64, 121, 321.
 Kuznitsky, Hans 292, 295, 423. — Bespr.: 432.

L

Laborde, Benj. de 570, 582.
 Lach, Robert 64, 168. — Bespr.: 180, 181, 186, 315.
 Lachmann, Robert 385.
 Land, J. W. 570, 581.
 Landini, Fr. 12, 68.
 Lang, Friedrich 110.
 Lang, Joh. 108.
 Lantinis, A. de 68.
 Lantins, Hugbo de 69.
 La Roche, Adelheid 633.
 Laschi (Sängerin) 208, 212.
 Lasso, Des. di 157, 243, 312, 478, 480 ff.
 Lauschmann, Richard 633.
 Laute (J. a. Weiß). — Vorgeschichte u. Geschichte der europäischen Laute 560 ff.
 Lavoix, H. 514.
 Le Coq, H. v. 567.
 Ledebur, Carl Frhr. v. 295.
 Leffler, Karl Peter 642.
 Leffloth, Joh. Matth. 139 f., 143.
 Legband, Paul 160.
 Lehmann, Fris 126.
 Leibniz, G. W. 27.
 Leisching, Julius 45.
 Leismann, Alb. — Bespr.: 249.

Leuf 115.
 Leuz, W. v. 153.
 Leonellus 68, 354.
 Leoninus 9.
 Lert, Ernst 46, 212.
 Lessing, G. E. 28 f.
 Leutholt, Joh. Gottfr. 498.
 Leuze, Otto 106.
 Levi, E. 558.
 Lewicki, Ernst 48.
 Liebel, Christ. Wilh. 498.
 Liebert, Reg. 68.
 Lied. — Eine neue Volkslieder= sammlung aus Brahms Jugendzeit 38 ff. — Wort u. Weise im deutschen Kunstlied des 17. Jahrhunderts 624 ff.
 Linde, Anna 633, 657.
 Lindner, Otto 395.
 Linley, Thomas 422.
 Lissenius, Nic. 122 f.
 Litt 112.
 Litzmann, Berth. 301 f.
 Locatelli, Pietro 421.
 Lodi, Pietro 617.
 Löffler, Pfarrer 115.
 Löwenstern, M. A. v. — Es weltliche Lieder 363 ff., 511.
 Loqueville 68, 69.
 Lorenz, Alfred 321.
 Lorenzi, Giamb. 267.
 Lorzing, Maria 656.
 Ludwig, J. 10, 11, 12, 126, 517, 525, 532, 547, 559.
 Lurinus, Johannes 617.
 Lusse, M. de 130.
 Luther, M. 460, 464, 466, 488 ff.

M

Machabey, H. 521.
 Machaut, G. de 12, 573.
 Mabling, Friedr. 657.
 Mahrenholz, Christhard 115, 116, 126.
 Majer-Leonhard 113.
 Mäle, Emile 571.
 Manfredi, Filippino 415, 422.
 Mandyczewski, Eusebius 194.
 Mantner, H. 231.
 Marburg, J. W. 24 ff., 141.
 Martens, H. 112, 126, 255.
 Martin, J. R. 571.
 Mabling, Friedr. 657.
 Martinelli, Gaetano 268.
 Martini, Padre 258.
 Mary, B. A. 298.
 Marxer, C. 525, 528.
 Mattheson, Joh. 23, 24, 591, 592.
 Mauspiel, Leonhard 110.
 Maxon, Willy 387.
 Mayer, Ludwig H. 118. — Bespr.: 244.
 Mazzola, Caterino 266, 268, 269, 270, 278.
 Meiland, Jacob 462, 475.
 Meißner, H. G. 112, 238, 269, 281, 282, 283, 290.

Melozzo da Forli 578.
 Mendelssohn Bartoldy, Felix 127.
 Mendl, H. W. 237.
 Memiche, C. 258.
 Mensuralnoter des Klosters S. Emerami zu Regensburg 65 ff.
 Merian, Wilhelm 116, 117, 434.
 Merques, H. 68.
 Merseune, M. 581.
 Mersmann, Hans 121, 254.
 Messe. — Bemerkungen zur „L'homme armé“-Frage 609 ff.
 Metafasio, P. 259, 260, 268, 283.
 Meßner 113.
 Meyer, Cl. 259.
 Meyer, Ralf 6.
 Meyer, W. 10.
 Meyerbeer, Giac. 2.
 Meyner, Matthias 107.
 Mica, Fr. 177 ff.
 Mies, Paul 113, 308. — Bespr.: 311, 438, 440.
 Mittelalter. — Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im M. 513 ff. — Mittelalterliche Aufführungen in Zürich, Bern und Basel 8 ff.
 Mizler, Lorenz 27.
 Moberg, Carl Allan 448.
 Moquereau, Dom André 322.
 Moldenhauer, G. 8.
 Moller, Joachim 457.
 Monerif, François-Aug. Paradis de 134 ff.
 Montafon f. Tanz.
 Monnet, Jean 130.
 Monteverdi, Cl. — Dichtung und Musik in „Lamento d'Arianna“ 216 f.
 Morelli, G. 268.
 Morgan, J. de 563.
 Moser, Hans Joachim 1, 113, 115, 254, 322, 468, 469, 606, 633, 636, 637, 657. — Bespr.: 122, 123, 382.
 Mozart, Wolfgang Amad. — Ms G dur-Konzert für Geige 198 ff. — Neues zum Dresdner Auf= enthalt 205 ff. — Susanna und die Gräfin 208 ff. — Ms D dur= Violinkonzert und Boccherini 415 ff. — 44 ff., 127, 151, 154, 158, 159, 161, 258, 272, 287, 290, 292, 294, 298, 319 f., 435 f., 634.
 Mozartium 44.
 Müller, Chrn. Heinr. 143.
 Müller, Günther 367.
 Müller, H. 521.
 Müller, W. C. 154.
 Müller-Wattau, J. 126, 480, 511. — Bespr.: 185.
 München 253. — Geschichte der Oper (Bespr.:) 445 ff.
 Münnich, H. 113.
 Münnich, Rich. 255.
 Mützel, Joh. Gottfr. 143.
 Mund, Reg.=Mat 115.

Munter, Friedr. 156. — Bespr.: 314.
Musik. — Aufgaben u. Ziele einer
Erforschung der ostslawischen
Musik 161 ff. — Nova d. russi-
schen Literatur über Musik 169 f.
— Zur Geschichte d. protestant.
Musik im 16. Jahrhdt. 457 ff.

Musikästhetik 245 ff.
Musikalienkatalogisierung 58 f.
Musikfeste. — Kammermusikfest in
Haslemere (Ankündigung) 448.
— Es. Landeskirchenfest in
Schopfheim 608.

Musikgesellschaften. — Die Grün-
dung der Internationalen Ge-
sellschaft f. Musikforschung
116 f.

Musikinstrumente. — Das germa-
nische Nationalmuseum in
Nürnberg u. seine Musikinstru-
mentensammlung 109 ff. — Alte
Dresdener Instrumenteninven-
tare 495.

Musikongresse. — Die wissenschaft-
liche Mozarttagung in Salzburg
44 ff.

Musikkritik, Die deutsche, des 18.
Jahrhunderts unter dem Ein-
fluß der Affektenlehre 23 ff.

Musikunterricht. — Die 6. Reichs-
schulmusikwoche in Dresden
112 ff. — Ristenius' Musica
122 f. — Das musikalische Er-
lebnis 439 ff.

Muris, Joh. de 8.

Musförgski, J. 162.

Mysliveček, Joseph 384.

N

Nagel, Willibald 305 ff.

Naumann, C. 206.

Naumann, Joh. Gottl. 27, 257,
258, 259, 260, 264, 266, 274,
278, 279, 280, 281, 320.

Nardini, Pietro 422.

Neefe, Chr. G. 154, 155, 281, 647.

Neemann, Hans 396, 657.

Nef, Karl 116.

Nejedlý, Zdeněk 116.

Nelli, Ottaviano 584.

Nettl, Paul 49, 116, 193.

Neuauflagen mittelalterl. Musik.

Ihre Technik 505 ff.

Neuensiedt, Heinrich v. d. 573.

Neumann, Leopold 281.

Neustädler, Hans 584.

Nichelmann, Christoph 143, 144,
146.

Nicolai, Friedrich 42.

Nicolai, Otto 256.

Niedeken-Gebhard, Hanns 6, 635.

Niemann, Walter 305 ff.

Nohl, Ludw. 155, 159, 160.

Norlund, Tob. 520.

Notholt, Franz 635, 637.

Nucius, Joh. 311 f.

Nürnberg. — Musikdruck u. -drucker
im 16. Jahrhundert 644 f.

O

Oberborbeck 113.

Ochs, Siegfried. — Zum 70. Ge-
burtstage 423 f.

Ochsenkühn, E. 582, 584.

Odeghem, Jean de 346, 351 f., 471,
609, 610.

Odington, Walter 557.

Oper. — Frankfurter Oper im
18. Jahrhundert 236 f. — Ham-
burger Oper 395. — J. a. Mün-
chen, Schuster.

Opiß, Martin 365 ff., 373.

Oratorium 395.

Orel, Mfr. 45, 336, 338 f.

Orgel. — Die Tagung f. deutsche
Orgelmusik in Freiberg 114 ff.
— 319, 432 f.

Oständer, Lucas 462, 474, 475, 476,
477, 478, 479, 488.

Otto, Georgius 462, 465, 475.

P

Pachelbel, Joh. 632.

Pacchierotti, Gasp. 259.

Paer, Ferd. 257, 266, 267.

Pagliari, Gius. 260.

Paisiello, Gioy. 266, 268, 271, 417.

Palestrina 312, 464, 480 ff.

Pandoff, Peter 161.

Panzerbieter, Eduard 153.

Paraphrasierung, Melodische, im
Mittelalter 513 ff.

Partben, Gustav 205.

Partbey, Lili 183 f.

Patawino, Dnofrio 615.

Paul, D. 112.

Paul, Th. 112.

Paulick, Gerh. 115.

Pelleter, Michael 194.

Perandi, Jos. 495.

Pergolesi, Gioy. Batt. 255.

Pert, Jac. 222.

Perotinus 10, 515.

Pesenti, Michele 615.

Petrarca 615, 616.

Peters, M. 113.

Petersen, Julius 191.

Petrucci, Ottav. dei 579, 585, 613 ff.

Petrus, Mosellanus 107.

Pfeffer, Charl. 113.

Plamena, Dragan 609, 610.

Platti, Gioy. 143.

Plöyel, Ignaz 258.

Piccini, N. 266.

Picquot, L. 415, 421.

Pirro, André 116, 117.

Pisenti, Michele 615.

Practorius, Mich. 64, 459, 581,
582, 591.

Prinz, Joh. Friedr. 206.

Prod'homme, J.-G. 159.

Prudentius, Aurelius. — Melodiae
Prudentianae 106 ff.

Prunières, Henri 116.

Pohl, M. 113.

Politano, Mutie Justine 615.

Poliziano 615.

Pommer, J. 231.

Poppen, Herm. 606, 608.

Pos-Carloforti, Maria 635.

Purcell, Henry 319, 354.

Q

Quank, Joh. Joach. 145.

R

Racine, Jean 266.

Racknitz, Febr. v. 271.

Radicciotti, Gius. 255.

Rameau, J. Ph. 141.

Ramin, Günther 115, 116.

Ramis de Pareja 574, 578.

Rasmo 618.

Rautenstrauch, Joh. 108.

Raynaud, G. 514.

Refordt, Edgar 116.

Reger, Max 122, 125. ✓

Reicha, Jos. 156.

Reichardt, J. F. 27, 41.

Reichert, A. 259.

Reimann, H. 521.

Reimann, W. 116.

Reuter, H. 6.

Rbau, Georg 468, 469, 474, 475,
489.

Rhythmus. — J. a. Choral.

Rialto 573.

Rieber, Friedrich 384, 608.

Riegel, Henri Joseph 142.

Riemann, Hugo 2, 3, 196, 202, 217,
283, 321, 442 ff., 484, 509, 521,
614.

Ries, Ferd. 159.

Riesemann, Eskar v. — Bespr.:
171.

Rietsch, Heinrich 191, 193 ff., 198
229, 231.

Rietschel, G. 490, 491.

Ritschl, Alexander 34.

Roberti, Creole 585.

Roediger, Alexander 656.

Roediger, Erich 65.

Röllig, J. G. 143.

Rolle, Joh. Heint. 143.

Romanus, Eustachius 622.

Romantik 306.

Rore, Cipriano de 450, 478.

Rosenthal, Felix 32.

Rosenthal, A. A. 47.

Rosetti, Franc. Ant. 156.

Rossini, Gioach. 276, 280.

Roth, Herman 633.

Rotter, C. 232 f.

Rouillet, Jo. 68, 69.

Ruis, Juan 573.

Runge, Paul 326.

Rupp, J. 112.

S

Sachs, Curt 110, 116, 385, 497,
560, 563, 564, 567, 571, 573,
575, 578, 589, 592, 605.

- Zt. Joix, G. de 4, 154, 384, 421.
 Zileri, Ant. 266, 271.
 Zalsburg 44, 47. — Musikhistor.
 Ausstellung des Dommusikerver-
 eins 607.
 Zandberger, Adolf 154, 155, 157,
 160, 257, 281, 488.
 Zartorius, Georg Kaspar 282, 283.
 Zander, J. E. 27.
 Zannemann, Fr. 464.
 Zarre, Friedrich 560, 561.
 Zandelli, Ant. 479.
 Zarlatti, Alessandro. — Es. Ju-
 gendoper 647 ff.
 Zbaden, v. 156 f., 160.
 Zschäffer, C. 293.
 Zschäffe 113.
 Zschaffrath, Christoph 143.
 Zschale, Chr. Fr. 143.
 Zscheibe, Joh. A. 23, 28, 140.
 Zschemann, Ludwig 298.
 Zschenker, Heinrich 254, 437.
 Zschering, A. 23, 25, 64, 112, 141,
 191, 254, 257, 322, 387, 388,
 513, 588, 606, 632, 633.
 Zchiedermair, Ludw. 154, 155, 156,
 160, 205, 651. — Bespr.: 646.
 Zchindler 158.
 Zchlesinger, R. 563.
 Zchlick, Arnold 582.
 Zchlosser, Julius v. 580, 589, 592.
 Zchloßhauer-Reynolds, Eleanor
 635.
 Zchmid, Ernst Frig 191, 255, 256.
 Zchmidlin, Ella 8.
 Zchmidt, L. 259.
 Zchmidt, D. G. 107.
 Zchmidt, Rich. 115.
 Zchmidt-Phisfeldeck, Kay 279 ff.
 Zchmitt, August 223, 227, 228.
 Zchmis, Arnold 605.
 Zchmis, Eugen 630.
 Zchneider, Constantin 47, 607. —
 Bespr.: 59.
 Zchneider, Max 113.
 Zchnerich, Alfred 191, 255.
 Zchnorr v. Carolsfeld, Dr. 115.
 Zchnüßfis, Laurentius v. 631.
 Zchobert, Joh. 142.
 Zchoeck, Othmar 606.
 Zchöne, R. 112.
 Zchrade, Leo 449.
 Zchröter, Leonhard 462, 475.
 Zchubart, Dan. 258, 283.
 Zchubert, Franz 310.
 Zchubiger, A. 8.
 Zchuch, L. v. 113.
 Zchünemann, Georg 385. — Be-
 spr.: 253.
 Zchürer, Joh. Georg 258.
 Zchüg, J. 115.
 Zchüg, Heinrich 387. — Sch.-Ges-
 ellschaft. Bericht 383.
 Zchulz, J. A. P. 41.
 Zchulz-Dornburg, Rudolf 634.
 Zchumann, Clara 38. — Brief-
 wechsel mit Brahms 300 ff.
 Zchumann, Eugenie 304.
 Zchumann, Rob. 310, 634. — Das
 Sch.-Museum in Zwickau 127.
 Zchuster, Ignaz 283.
 Zchuster, Joseph. — Die Sperrn.
 Sch.s 257 ff.
 Zchwarz, Rudolf 614.
 Zchweiser, Alb. 423.
 Zchwieger, Jacob 630.
 Zeidl, Arthur 448.
 Zeiffert, Max 319, 632, 633, 634.
 Zehling, C. 486, 487, 491.
 Zeld 489.
 Zelmeczer, Nikol. 458, 460, 475,
 479.
 Zensl, Ludw. 152, 462, 474.
 Zendelmann, Franz 257, 258, 259,
 271, 320.
 Zeschfarrh, Joh. Gabr. 143.
 Zesfried, Ignaz Ritter v. 154.
 Zshuf, Zoyei 566.
 Zsimon, James 657.
 Zlawische Musik f. Musik.
 Zsmijers, Alb. 117.
 Zsmith, John Christopher 117.
 Zsmith, Vincent A. 562, 564, 568.
 Zsöchting, Emil 32.
 Zsomis, Giov. Batt. 255.
 Zspazier, J. G. R. 24, 30.
 Zspitta, Phil. 2, 4, 423.
 Zsohr, Ludw. 297.
 Zspontini, Gasparo. — Weber und
 E. in der musikalischen Anschau-
 ung von E. L. A. Hoffmann
 292 ff.
 Zsprachlaute 250 ff.
 Zspringer, Max 116.
 Zspringer, Walten 497.
 Zstade, Friedr. 606.
 Zstaden, Joh. 627 ff.
 Zstadler, Caspar 110.
 Zstäblein, B. 126.
 Ztaegemann, W. 113.
 Ztamisch, Karl 421.
 Ztamisch, Karl 421.
 Ztarke, Reinh. 364.
 Ztege, Frig 23.
 Zteglich, Rudolf 632.
 Zteibelt, Dan. 142.
 Ztein, Aurel 567.
 Ztein, Frig 605, 606, 633.
 Zsteinhard, Erich 383.
 Zsteinig, Hugo 363, 365, 368.
 Zsterk, Walter 8.
 Zsterfel, J. J. A. 258.
 Zsteuerlein, Joh. 479.
 Zstockhausen, Julius 302 ff.
 Ztoin, W. 164, 165, 166.
 Zstolz, Hans 642.
 Zstorace, Nancy 210, 212, 213.
 Zstrasser, Stefan 47 f., 208.
 Zstraupe, Karl 116, 383.
 Zstrich, J. 460.
 Zstringarius, Antonius 616, 618.
 Zstrolz, J. 231.
 Zstrumpf, Nik. Adam 632.
 Zstumpf, Carl 250. — Zu Et.s
 80. Geburtstag 385 ff.
 Zszarynski, St. Eylv. 511.

Z

- Zamura, S. 448, 499.
 Zanz (f. a. Klavier). — Moutafouer
 Volkstänze aus dem Anfang des
 19. Jahrh. 223 ff. — Zwanzig
 bayerische Volkstänze 374 ff. —
 Tänze aus einer anonymen ita-
 lien. Tabulatur 449 ff. — Be-
 merkungen zu den Zwanzig
 bayerischen Tänzen 641 ff.
 Zartini, Giuf. 140, 145 f., 147, 151,
 421.
 Zelemann, G. Ph. 632. — Es. Klav-
 vierfantasien 656.
 Zenschert, Roland 44.
 Zessier, André 116.
 Zegel, Eugen 30, 127, 192. — Bespr.:
 445.
 Zhayer, A. W. 154 ff., 161, 269, 282.
 Zheile, Joh. 387, 395.
 Zhibaut 129 ff.
 Zthomas, A. 558.
 Zthomas-San Galli, W. A. 153.
 Zhierot, Julius 116.
 Ztlesius, Hieron. 458.
 Ztimoteo, D. 615.
 Ztinctoris, Joh. 346, 350.
 Ztischer, Joh. Nik. 143.
 Ztobler, A. 229, 230.
 Ztomassini, Moys 421.
 Ztorrefranca, Fausto 116.
 Ztrautwein, Susanne 255.
 Ztrend, John Brande 613.
 Ztroelsch, C. 460.
 Ztromboncino, Bartolommeo 615,
 616, 617, 619 ff.
 Ztropus 523 ff.
 Ztscherning, Andreas 364, 368.
 Ztück, Daniel 6.

II

- Ztball, Hans 139.
 Ztisch, Eva 656.
 Ztstadt, Jos. 143.
 Ztsprung, Otto 239, 368. — Bespr.:
 243, 313, 447, 645.
 Zttendal, Mer. 478.

B

- Zbaet, Jakob 478.
 Zbaillant, Jo. 68.
 Zbecchi, S. 617.
 Zbenhuri, Adolfo 585.
 Zberdelot, Ph. 614.
 Zbernarecci, Augusto 613.
 Zbetter, Wärfher 6, 511, 624, 657.
 Zbetterl, R. — Bespr.: 179.
 Zbicentino, Nicola 119.
 Zbilletard, J. 525, 559.
 Zbilloteau, G. A. 583.
 Zvioline f. Mozart.
 Zbiotti, Giov. Batt. 142.
 Zbirdung, Seb. 579, 580 ff., 584.
 Zbirey, Jean 571.
 Zbirry, Philippe de 558.
 Zvisaldi, Antonio 142, 144, 145 f.,
 148.

Vogelspan, Jeanne 656.
Vogler, G. J. 24, 26 ff., 143.
Volkmann, Hans 205, 319, 398,
401.
Volkslied s. Lied.
Volksmusik s. a. Tanz.

W

Wackernagel, Phil. 108.
Wagenfeld, G. Chr. 142, 149.
Wagner, Peter 116, 117, 172, 528,
531, 532, 536, 539, 540, 542,
559. — Bespr.: 646.
Wagner, Rich. 1, 2, 127, 179 f.,
243 f., 297, 298, 423.
Walbecker, Ludw. 185.
Waldschmidt, Ernst 567.
Wallenstädt 137.
Wallner, Berta A. 319.
Wallerstein, A. 156 f.
Walker, Georg A. 635.
Waltershausen, Herm. v. 48, 112,
113.
Walther, Joh. 140, 468, 473 ff.
Walther, Joh. Gottfried 636.
Wankloeben, E. 6.
Waring, Jo. 74.

Weber, Karl Maria v. 257, 274. —
W. und Spontini in der musikal.
Anschauung von E. L. A. Hoff-
mann 292 ff.
Weber, Max Maria v. 295.
Weiß, Silvius Leopold. — Die
Lautehandschriften von W. in
der Bibliothek Wolfshelm 396.
Wellesz, Egon 116, 168, 221, 563.
— Bespr.: 249.
Welti, H. 130.
Werbecke, Caspard van 171.
Werle, Anton 231.
Werner, Th. W. — Bespr.: 184,
435, 654.
Wertheimer, Max 385.
Westenrieder, Lorenz 157.
Wessel, H. H. — Bespr.: 318.
Wessel, Justus Hermann 38. —
Bespr.: 511.
Wichmann, H. 191.
Widmann, Bernhard 312.
Wiehmayr, Th. 442.
Wilhelm, Petrus 69, 72, 74.
Winterfeld, Karl v. 363, 368, 469,
478, 490.
Wiquardus 68, 69.
Wolf, Ernst Wilh. 238.
Wolf, Henry 633.
Wolf, J. 12.

Wolf, Joh. 67, 116, 117, 123, 254,
371, 514, 520, 542, 558, 574,
578, 582, 585, 592.
Wolf, Viktor E. 653.
Wolfshelm, Werner 396 ff. — Ver-
steigerung der Sammlung W.
606 f.
Wolfenstein, Oswald v. 72.
Woolbridge, H. C. 10, 531.
Wustmann, Rud. 106, 108.
Wysewa, Theod. de 154, 421.

3

Zacharias 68.
Zachau, Jr. Wilh. 632.
Zahn, Joh. 368.
Zelter, H. J. 41, 155, 295.
Zeitschrift f. Schulmusik 255.
Zelter, Karl Jr. 155, 295.
Zenger, Max 445 f.
Zillinger 115.
Zingarelli, N. A. 271.
Zingel, Rud. Jos. 64.
Ziska u. Schottky 229, 231.
Zoder, Raimund 223, 641, 642.
Zorn, F. A. 643.
Zichinsky-Dropler, E. v. 415.
Zuccalmaglio, Flor. v. 42.
Zumsteeg, J. R. 41.
Zuth, Josef 576.

II. Die in der „Bücherschau“ angezeigten bzw. besprochenen Bücher, Dissertationen, Sonderabdrucke usw.

alphabetisch nach ihren Verfassern. Die Titel sind so weit als irgend möglich gekürzt; die vollständigen Titel mit den genauen Angaben von Verlag, Herausgeber usw. sind auf der angegebenen Seite nachzuschlagen. Eine Besprechung des angezeigten Werkes ist durch die Angabe des Referenten (in Klammern) bezeichnet.

A

Aber: Verzeichnis d. Werke Brahms 500.
Albert $\frac{7}{4}$: 604.
Adler-Zelva: Verfall der Gesangs-
kunst 117.
Almeida: Hist. d. l. musica brasi-
leña 380.
Altmann: Handbuch für Streich-
quartettspieler 309.
— Heger-Katalog 117.
Anderßen: Atmung u. Stimme 314.
Angelis, de: L'Italia musicale
d'oggi 431.
Anglés: Les „Cantigas“ del Rei
N'Anfós el Salvi 236.
— La Música a Veus 236.
Annuario musicale italiano 644.
Anthos: Die schöne Stimme 431.
Arundell: Purcell 236.
Auerbach: Deutsche Clavierchordkunst
des 18. Jahrh. 652.

B

Bach-Jahrbuch 117.
Bach: Matthäus-Passion-Text 500.
Bacher: Frankfurter Oper im 18.
Jahrh. (Bauer) 236.
Bairstow: Handels „The Messiah“
604.
Balfoort: De viool 431.
Barclay Squire: The Handel Ma-
nuscripts (Einstein) 117.
Bardas: Psychologie der Klavier-
technik 118.
Barnes: Music as an educational
and social asset 55.
Basch: Schumann 431.
Bece: Handbuch d. Filmmusik 56.
Beethoven und die Wiener Kultur
seiner Zeit 500.
Beethoven-Fest, Deutsches 380.
Beethoven-Jahrbuch, Neues (Leitz-
mann) 249.
Beethoven-Zentenarfeier Wien 311.

Beethoven: Christus am Elberg,
Text 500.
— Ein Notierungsbuch 55, 118.
— (Mies) 309.
Behrend: Musiklexikon 381.
Bekker: Organische u. mechanische
Musik 237.
— The Story of music 118.
Bergen: Versungen u. vertan? 644.
Bericht über den dtshn. Kongreß
für Kirchenmusik 604.
Bernhard: Jazz 55. — (Einstein)
237.
Bertram: Beethovens Bild 118.
Bertrán: Beethoven 500.
Berth: Rossini 431.
Bethge: Schubert 380.
Beyer: Bach 238.
Bie: Das deutsche Lied (Mayer)
118.
Binz: 100 Jahre Reutlinger Lieber-
Franz 314.

- Biographien moderner russischer Komponisten (v. Kieselmann) 170.
 Bird: Three hundred best hymns 118.
 Bitterling: Im Anfang war der Vokal 380.
 Blom: The Limitations of music 500, 604.
 Blume: Gedenkschrift f. Albert 604.
 Blumenthal: Geschichte der Musik 311.
 Board of Education 501.
 Böhm: Das deutsche ev. Kirchenlied 171.
 Bolte: Deutsche Lieder in Dänemark 55.
 Borland: Musical foundations 118.
 Borren, v. d.: Le Manuscrit mus. M. 222 C. 22 de Strasbourg 500.
 Boshot: Mozart 604.
 Bosdorf: Musikfunde.
 Bottazzo: Metodo di armonia 238.
 Bottigari: Il Desiderio ovvero de' Concerti (Einstein) 118.
 Bouvet: C. Saleon 238.
 Brahms: Werke. Verzeichnis 500.
 Brandt: Meister d. deutschen Musik in Briefen 503.
 Braudo: Beethoven (v. Kieselmann) 170.
 Breithaupt: Musikal. Zeit- und Streitfragen 55.
 Broman: Den svenska musikforskningen 1750—1900 119.
 Brodt: C. W. Wolf (Kahl) 238.
 Brömme: Sprech- u. Gesangston 55.
 Buch, Das russische, über Beethoven (v. Kieselmann) 170.
 Bücken: Handbuch d. Musikwissenschaft 243.
 Bülow: Neue Briefe 119.
 Buedach: Meinmar d. Alte 604.
 Burian: In Frau Musikas Werkstatt 55.
 Busanello: The Coronation of Pop-paea 311.
 Busoni ad Empoli 380.
 Byon: Days with the great composers 119.
- C**
- Cametti: I musicisti di Campidoglio 380.
 — La musica teatrale a Roma 380.
 Cesari: Musica alla corte sforzesca 171.
 Chenantais: Le Violiniste 500.
 Chevaley: 100 Jahre Hamburger Stadttheater 171.
 Chöre, Gemischte, ohne Begl. (Günther) 120.
 Choisy: Le Gramophone 238.
 Chop: Puccini, Tosca 171.
 — Verdi 500.
 Chopin: Briefe 171.
- Church Hymnary 172.
 Ciampelli: Il Teatro del Popolo di Milano 55.
 Coeuroy: „Les Documentaires“ 604.
 — La Musique contemporaine 500.
 Cohen: Musikdruck u. -drucker zu Nürnberg im 16. Jahrh. 238. — (Ursprung) 644.
 Colman: The Jenny Lind Book 172.
 Concerts Populaires de Bruxelles 238.
 Coofe: The Theory of music 432, 500.
 Cumberland: Memorising music 172.
- D**
- Dahms: Schubert 645.
 Daube: Parsifal 55.
 Deesey: Musiker-Angeboden 500.
 Dessner: Entwicklung d. Fantasie f. Tasteninstrumente 311.
 Delfs: Werdegang eines Musikers 120.
 Dent: English Opera 604.
 Dětský: Sprachtechnik 500.
 De Velde, van: Anecdotes musicales 60.
 Diccionario de la Música ilustrado 238.
 Directory, Musical, of the United Kingdom 435.
 Dodds: Practical hints for singers 120.
 Donati-Petteni: L'Istituto Musicale G. Donizetti 380.
 Duhm: Predigt und Musik 501.
 Dumesnil: Le „Don Juan“ de Mozart 380.
 — Musiciens romantiques 604.
 Dunhill: Sullivan's comic operas 500.
- E**
- Ebberhorst-Lengbergen: De muzikale ontwikkeling aan de piano 645.
 Eberhard: Spielmusik für Landvolk 60.
 Eckhardt: Harmonium-Schule 120.
 Egg: Jazz-Fremdwörterbuch 645.
 Eisenmann: Tonplatten zur Musikgeschichte 56.
 Elliston: Organs and tuning 645.
 Engelhardt: Beethoven-Literatur 172.
 Erdmann: Handbuch d. Filmmusik 56.
 Ermatinger: Bildhafte Musik 501.
 Erpf: Harmonie der neuen Musik 239.
 Esposizione Internazionale. La musica nella vita dei popoli 311.
- F**
- Felinet: Etudes tchécoslovaques 56.
 Fellerer: Musikgeschichte Dreifings (Ursprung) 239.
 Ferroud: Flor. Schmitt 243.
 Fejérfest: Peter Wagner (Händschin) 172.
 Finizio: Cenni stor. sul pianoforte 311.
 Fischer: Beethoven als Mensch 380.
 Flower: Sullivan 189.
 Forchhammer: Entspannungsübungen 243.
 Fragen, Gottesdienstliche, der Gegenwart 56.
 Frank: Erinnerungen 604.
 Franke: Vachs Kirchenkantaten 243.
 Freyer: Ethische Bedeutung der Musik 645.
 Friedlaender: Schubert 604.
 Friedrich: E. Kethberg 645.
 Frotzger: Die Regel (Flade) 56 — 432.
 Führer durch d. Beethoven-Zentennarausstellung 500.
- G**
- Gabrielesi: I lentari ascolani 433
 Garratt: The Art of pianofort playing 311.
 Gedenkschrift f. Albert 604.
 Gebhardt: Die Zauberflöte 56.
 Gillington: A Day with Chopin 120.
 Goguel: Sterbende Kultur 177.
 Griesbacher: Repertorium chorale 645.
 Großmann: Der Geigenkrieg 1898 bis 1928 645.
 Groye: Dictionary 120.
 Groyer: Die anatom. Grundlagen des Kunstgesanges 311.
 Güldenstern: Theorie d. Tonart 380.
 Günther: Schuberts Lied 645.
 Gutierrez: Piazza della Scala 604.
- H**
- Haarman: De Viool 433.
 Haas: Die estnischen Musikalien 501.
 — Die Wiener Oper 56.
 — Pommerische Volkslieder 56.
 Hadden: Modern musicians 433.
 Hänger: Die Naturseptime (Händschin) 501.
 Hajek: Musik in Siebenbürgen 120.
 Handbuch d. Musikwissenschaft 243.
 Hannover, 75 Jahre Spernhaus 121.
 Hasfeld: Westfäl. Volkslieder 503.
 Haupt: Musikinstrumentenkunde 652.
 Hayes: Musical Instruments 604.
 Hegar zum Gedächtnis 177.
 Heinrichs-Pfusch: Frisch gejunger! 120.

Heinze: Harmonielehre 56.
 Helfert: Hudba na Jaroměřickém zámku (Wetterl) 177.
 Henschel: E. Reithberg 645.
 Henkel: Lied und Volk 56.
 Herrmann: Internat. moderne Klaviermusik 652.
 Herrmann: Klavierbauer Späth u. Schmahl 503.
 — Mod. Klaviermusik 189.
 Heuter: Schulsingebuch 243.
 Heveij: Vida intima de Beethoven 380.
 Hille: Klavierspiel u. üben 645.
 Hindermann-Wegener: Wie ich Sängerin wurde 243.
 Hipsher: American Opera 380.
 Höcker: A. Halm 56.
 — Musik in der deutschen Jugendbewegung (Günther) 56.
 Hoede: Fr. Schneider u. die Herbstler Liedertafel 57.
 Hollerth: Musiker-Anekdoten 311.
 Hopp: Musikal. Lebensgestaltung 604.
 Hoppe: Farbtonreppe 645.
 — Musiklehrplan f. Volksschulen 120.
 — Musikunterricht 57.
 Horna: Die Hymnen d. Meşomedes 645.
 Howard: Auf dem Wege zur Musik I—X 120 f.
 Howes: W. Byrd 433.
 Hüfner-Berndt: Die praktischen Winke Carusos 121.
 Hummius: Mein Weg zur Kunst 57, 604.
 Hufschke: Unsere Tonmeister untereinander 433.
 Hufsey: Mozart 311. — (Schiedermair) 645.
 Hutschenruyter: Chopin 121.
 — Mahler 121.

3

Jachmann: Wagner und seine erste Elisabeth (Mayer) 243.
 Jahrbuch Peters, Jahrg. 34 651.
 Jahrbuch d. Deutschen Sängerbundes 311.
 Jahrbuch, Schweizerisches, für Musikwissenschaft 186.
 Jahre 185, Staatsoper 651.
 Jahresbericht d. Mozarteum 123.
 Jeannin: Rythme grégorien 121. — (Wagner) 646.
 Jendens: Musikal. Bildung 57.
 Jepsen: Der Kopenhagener Chansonnier 121.
 Imhofer: Musikal. Akustik 503.
 Institut, Das Staatl. Kunsthistor., Leningrad (v. Riefemann) 169.
 Jöde: Das schaffende Kind 380.
 — Die Kunst Wachs 121.
 Johannesson: Leitfaden f. Sprechchöre 122.

John: Goethe und die Musik 243.
 Johnen: Energetik d. Klavierspiels 433.
 Jöhner: Vortrag d. gregorianischen Chorals 604.
 Journal of Proceedings of the Music Supervisors Nat. Conference (E. C. Kr.) 380.
 Jösel: Bizet und Carmen 179.
 — Freimaurerei in Mozarts Zauberberflöte 646.
 Junk: Die Schlußkadenz im Musikdrama (Kach) 179.

K

Kanetsjune: Beethovens Ende 499.
 Kantor: Heimatlieder Kleinpolens 124.
 Kapp: Wagner und seine erste Elisabeth (Mayer) 243.
 Karatygin; sein Leben und Wirken (v. Riefemann) 169.
 Kaufmann: Musik u. Musiker 311.
 Keller: Schubert 122.
 Kirchengesangverein, Der evangel., f. Württemberg, Festschrift 57.
 Kirchengesangvereinstag 503.
 Kisch: Joh. Nueius (Ursprung) 311.
 Kitzner: Beethoven in Baden bei Wien 57.
 Klebs: Melodie u. Aufbau musikal. Formen 380.
 Klein: Sängerkategorie Rainer 380.
 Kloss: Neue Harmoniewissenschaften 381.
 Knauer: Schule f. Trommel 57.
 Knayer: Der Weg zum Sologesang 244.
 Knott: Pianoforte Fingering 503.
 Kobald: Schubert 604.
 Koch: Wagners geschichtl. völkische Sendung 57.
 Koehlin: G. Faure 57.
 Körner: Instrumentations-Tabelle 122.
 Köthmann: Ich singe vom Blatt 57.
 Kongreß f. Ästhetik, III 244.
 Kool: Tanz-Schrift 244.
 Koopman: De Geneesher op het operatooneel 614.
 Kosnik: Lebenssteigerung 244.
 Rothmann: Funktions-Tabelle zum Aufsuchen der Klangbeziehungen 646.
 Kralik: Requiem v. Mozart 244.
 — IX. Symphonie v. Beethoven 381.
 Krause: Schule f. Harmonika 57.
 Krehl: Formenlehre 646.
 Kreutzer: Das normale Klavierpedal 381.
 Kries: Wer ist musikalisch (Kach) 181.
 Kriehnamn: Jac. Reiner 381.
 Krüger: Westgrenzfahrt der Berliner Liedertafel 503.
 Kugler: Schulgesang 313.

Kusnezow: Olinka (v. Riefemann) 169.

L

Lach: Geschichte d. Staatsakademie in Wien 122.
 Laßte: Das Schubertlied und seine Sänger 647.
 La Guardia, de: Sinfonias de Beethoven 501.
 La Laurencie: Les Luthistes 503, 647.
 Laloy: La musique retrouvée 1902 à 1927 647.
 Landormy: Schubert 647.
 Landry: La Sensibilité musicale 244.
 Leden: Über Kivatis Eisfelder 122.
 Leipoldt: Gesamtschule d. Kunstgesanges 381.
 Leur: Deefe (Handschin) 647.
 Lippert: Wagners Verbannung und Rückkehr 57.
 Listenius: Musica 122.
 Lloyd: Free accompaniment 503.
 Loebenstein: Der erste Klavierunterricht 123.
 Lorenz: Scarlatti's Jugendoper (Dent) 647.
 — Abendland. Musikgeschichte 313.
 Loffew: Musyka kak predmet logiki 433.
 Louis: Harmonielehre 244.
 Luatdi: Serate musicali 649.
 — Viaggio musicale in Italia 244.
 Lütthje: Musikkunde 649.
 Lunatscharski: Woprossy soziologii muzyki 433.

M

Machadey: Les Formules musicales du I au XV^e siècle 649.
 Mackenzie: A musician's Narrative 313.
 Mackinlay: Origin ... of Light Opera 381.
 Mahrenholz: Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage 381.
 Maier: „Salve regina“ 652.
 Malsch: Gesch. d. deutschen Musik (Günther) 433.
 Manacorda: Sinfonie e pastelli 381.
 Mantuani: Janez Pierluigi Palestrina 381.
 Marage: La Surdité de Beethoven 649.
 Martienßen: Die echte Gesangkunst 245.
 — Stimme und Gestaltung 181.
 Matthey: The Slur or Couplet of notes 649.
 Mauersberger: Die Weisen des Buzringer ev. Gesangbuchs 649.
 Meister der deutschen Musik in ihren Briefen 503.
 Melchiorre: Critica musicale 245.

Messa: Violin playing 313.
 Mercier: Technique de musique vocale 434.
 Merian: Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern (Werner) 434.
 Mersmann: Einführung in die Musik 649.
 — Angewandte Musikästhetik (Wellesz) 245.
 — Tonsprache der neuen Musik 649.
 Messerschmid: Deutsches Kirchenlied 382.
 Meyer: Charakterbilder großer Tonmeister 57, 381.
 — Katalog d. Bibl. Hirsch 604.
 — Katalog von „Musik im Leben der Völker“ (Rinsky) 181.
 — Schleswig-holstein. Volkslieder 123.
 Milne: Beethoven 649.
 Moberg: Die schwedischen Sequenzen 183.
 Moll: Singen und Sprechen 183.
 Morazzoni: La Scala attraverso l'immagine 650.
 Morje: Music and music makers 313, 381.
 Mühlwinkel-Herrmann: Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel 313.
 Müller: Ich singe vom Blatt 57.
 Müller-Blattau: Erforschung der Musikgeschichte Ostpreußens 123.
 Münnich: Der Musiklehrer d. höh. Schule 57, 650.
 Musica, De. Annalen III (v. Niesemann) 169.
 Musik, Chinesische 119. — (Kuznisch) 431.
 Musik u. musikal. Leben im alten Rußland (v. Niesemann) 169.
 Musik u. Revolution, Heft 3 (v. Niesemann) 171.
 Musik in Volk, Schule u. Kirche. Vorträge . . . in Darmstadt 57.
 Musikfest, Steiermärkisches 313.

N

Naumann: Musikgeschichte 249, 650.
 Naylor: Shakespeare Music 503.
 Neisser: Puccini 650.
 Nelson: Beethoven 249.
 Nelson's Music practice 183.
 Neubauer: D. Eidenburger Wirtschaftsbürger-Männergesangsverein 650.
 Nicholson: Church music 183.
 Niederheimann: Cremona 504.
 Noverre: Lettres sur la dance 504.

O

Ochs: Die Art, Musik zu hören 650.
 Openhaus, 25 Jahre Kölnen 244.
 Openkump, Erlebte 249.
 Osburg: Harmonielehre 56.
 Osmin: Das lustige Musikbüchlein 650.
 Ostendorf: Musikal. Melodie 504.

P

Paecagnella: Estetica musicale 381.
 Paléographie musicale. XXI. 381.
 Panum: Musikkritikon 381.
 Papp: Beethoven és magyarok 504
 Parthey: Tagebücher (Werner) 183.
 Pasch: Geschichte der Musik 123.
 Paumgartner: Mozart 249 — (Schiedermaier), 650 — (Hofer), 435.
 Perlick: Volksliedforschung im Neuthener Lande 184.
 Perracchio: Armonia elementare pratico 436.
 Perrett: Musical Theory 504.
 Pestalozzi: Geheimnisse d. Stimmbildung 313.
 Pfordten: Schubert 651.
 Piehsch: Musiktheorie im Mittelalter 653.
 Pignet: L'Evolution de la pastourelle 651.
 Pils: Harmonielehre 437.
 Pincherle: Histoire du violon 124.
 Pinto: S. Francisco d'Assisi 437.
 Pitrou: Schubert 651.
 Plantenberg: Die Walcker-Organ in Necklinghausen 184.
 Plenatz: Ostpreuß. Volkslieder 249.
 Poitras: Violin Makers 504.
 Pollitz: Durch Technik zur Kunst d. Sprache u. d. Gesanges 57.
 Porte: Some famous Symphonies 124.
 Pourtales: Chopin 124, 651.
 Prentis: Music-hall Memories 313.
 Preßsch: Bayreuther Festspielführer 644.
 Proceedings. Musical Association 313.
 Procher: Klavier-Studium 58.
 Prod'homme: Mozart 651.
 Prata-Giurleo: La grande Orchestra del R. Teatro S. Carlo 382.
 Prüfer: Tristan und Isolde 651.
 Puffkammer: 50 Jahre Bayreuth (Munter) 313.

R

Rabich: Wagner und seine letzten Werke 58.
 Radiciotti: G. Rossini 382.
 Rathke-Vernburger: Instrumentations-Labelle 122.
 Raugel: Les grandes Orgues de Paris 184.
 Redfield: Music 651.
 Reich: Heimatlieder Kleinpolens 124.
 Reeg: Schubert 504.
 Refardt: Musikkritikon d. Schweiz 504.
 Reinecke: Gesangspädagogik 58.
 Reitz: Beethovens Streichquartette 249.

Rémy-Sicqué: R. Montfort 249.
 Report of the Librarian of Congress 381.
 Remmes: Min-strel Memories 651.
 Riebt: Die romantische Oper 651.
 Riemann: Bajo cifrado 504.
 — Grundriß d. Musikwissenschaft 382.
 — Instrumentación 504.
 Rimski-Korsakow: Chronik meines musikal. Lebens 504.
 Rolandi: Bicentenario del Teatro Valle 437.
 Roper: The Language of music 651.
 Roppo: Anglant. Quaranta 437.
 Rosendahl: Die Hoftheater in Hannover und Braunschweig 58.

S

Sabancjew: A. Reim 437.
 Sachs: Der Ursprung der Saiteninstrumente 651.
 Saksfi: Famous Musicians of a wandering race 504.
 Sambamorthy: South Indian Music Series 382.
 — The Flute 382.
 Sampson: A day with Mendelssohn 124.
 Sauten, van: Debussy 124.
 Sauer: Philosophie der Zukunft (Müller-Blattau) 184.
 Scala, La 380.
 Schäffer: 100 Jahre Reutlinger Liederfranz 314.
 Schalljapin: Aus meinem Leben (v. Niesemann) 170.
 — Mein Werden 249.
 Schauff: Musiktheoret. Grundlagen 58.
 Schell: Lösung d. Stimmproblems 124.
 Schenk: E. Karg-Elert 250.
 — Musikgeschichte Bayreuths 651.
 — Paganelli 651.
 Schenker: D. Meisterwerk in der Musik (Mies) 438.
 Schindler: Beethoven 124.
 Schlaffhorst: Atmung und Stimme 314.
 Schmidt: Unbekannte Manuskripte zu Beethovens . . . Gesangsmusik 651.
 Schmidt-Pfiffeldeck: Musikalienkatalogisierung (Schneider) 58.
 Schmitz: Beethoven 250.
 Schnerich: Haydn u. seine Sendung (Lach) 185.
 Schoen: The Beautiful in music 651.
 Schreiber: Jos. M. Kraus 651.
 Schrickel: Geschichte des Weimarer Theaters 651.
 Schumann, Cl., and Brahms. Letters 314.

Schumann, Eug.: Erinnerungen 314.
 Schwerte: Kings Jazz and David 124.
 Scott: Influence of music on history and morals 437, 504, 651.
 Scripture: Graph. Methode in Sprache u. Gesang 59.
 Simrock-Jahrbuch (Kaul) 438.
 Sittenberger: Schubert 651.
 Sitwell: Southern baroque Art 382.
 Smetend, Julius, Zeitschrift 56.
 Soulié de Morant: Théâtre et musique modernes en Chine 314.
 Spemann: Harmonien und Dissonanzen 504.
 Szabanejew: Die nat. jüdische Schule 59.
 Staatstheater, Die bayerischen 60.
 Stefan: Schubert 651.
 Stein: Tschaiowsky 60.
 Steiniger: Beethoven (Einstein) 60.
 — R. Strauß 60.
 Steinbauer: Tonalität 651.
 Steiner: F. Hegar 315.
 Stephan: Von Noten und ihren Tönen 439.
 Stephenson: 100 Jahre Philharm. Gesellschaft in Hamburg 652.
 Sternfeld: Wagner u. d. Bayreuther Festspiele 60.
 Stier-Zomlo: Das Grimmsche Märchen als Text ... (Kunath) 315.
 Stolpjansti: Musik im alten Petersburg (v. Riefemann) 170.
 Strauß-v. Hofmannsthal-Correspondence 439.
 Strobel: Hindemith 652.
 Strohmaier: Der Liederfranz Ravensburg 1827—1927 60.
 Studien 3, Musikwissenschaft XIV 124.
 Stumpf: Die Sprachlaute (Schünemann) 250.
 Suarès: Musique et poésie 652.
 Subirá: La musica en la Casa de Alba (Hstel) 186.
 Sullivan: Beethoven 189, 439.
 — A. Sullivan 189.
 Szabolcsi: A XVII Század Magyar Főúri Zenéje 439.

Z

Zagung f. deutsche Orgelkunst 120.
 Zardel: Niederdeutsche Volkslieder 124.
 Zaut: Die Anfänge d. Jagdmusik 124.
 Zechi: Wackeuroder 382.
 Zechmüller: Internat. moderne Klaviermusik 189, 652.
 Zerry: Bach 652.
 — The Heritage of music 124.
 Zeichert: Musikinstrumentenkunde 652.
 Zhausing: Die Sängerstimme 60.
 Zthomas: Canções populares de Beira 60.
 Zhuille: Harmonielehre 244.
 Zierlot: Lettres de musiciens (Einstein) 189.
 Ziesse: Jüngste Musik 652.
 Tonkunst-Kalender, Forbergs 120.
 Zootel: The Cinema Organ 382.
 Zóth: Mozart, Figarólakodalmá 504.
 Zrend: Catalogue of the music in the Biblioteca Medinaceli Madrid 439.
 Zronnier: Vom Schaffen großer Komponisten 189.
 Turner: Musical meanderings 439, 652.
 Zutenberg: Die Sinfonie J. C. Bachs 382.

A

Alldall: Das Klavierkonzert der Berliner Schule 652.
 Unger: Musikgeschichte in Selbstzeugnissen 652.
 Ursprung: Münchens musikal. Vergangenheit (Einstein) 253.

B

Beheyden: Beiaarden in Frankrijk 60.
 Better: Der humanistische Bildungsgedanke ... 504.
 Villar: Musicos espanoles 652.
 Bogelsang: Deutsches Kirchenlied 382.
 Voigt: Die Kirchenkantaten Bachs 504, 652.

W

Wagner: u. Mozartfestspiele des Bayerischen Staatstheater 644.
 Wagner, Peter, Zeitschrift (Handschin) 172.

— Der mozarabische Kirchen Gesang 652.
 Wagner: Letters 189.
 an Wesendonk 189.
 — Tannhäuser 189.
 — Tannhäuser. Trad. (Einstein) 439.
 — Walküre. Textbuch 60.
 Walker: Das musikal. Erlebnis 124
 — (Mies) 439, (Heinitz) 440.
 Walz: Klavier-Unterricht 253.
 War-Office-Trumpet 124.
 Wasielewski: Die Violine und ihre Meister 253.
 Wasek: Gesangsverein Kadkersburg 1847—1927 60.
 Way: Musical moments 189, 316.
 Weidle: Bauformen in der Musik (Günther) 441.
 Weimar: Der Rhythmus ... 442.
 Weingartner: Lebens-Erinnerungen 504.
 Weinmann: Zeitschrift f. Peter Wagner (Handschin) 172.
 Weiß: Schubert 504.
 Weißmann: Die Entgötterung der Musik 253.
 Westerby: The complete Organ Recitalist 652.
 Weg: Beethoven 253.
 Whitear: Sam. Pepys 124.
 Who is who in music 382.
 Wickham-Hurd: The Language of music 651.

Widor: Fondations 254.
 Wichmayer: Formenlehre 254 — (Tegel) 442.
 Wien: Claudi: Liedschaffen C. F. C. Bachs 505.
 Wilhelm: Chinesische Musik (Kuznitsky) 432.
 Winn: Mendelssohn 382.
 Wolgast: A. Straube 316.
 Wolter: Harmonielehre 254.
 Wolzogen: E. T. A. Hoffmann und Wagner 60.
 Wunsch: Musik, Rhythmus ... 652.
 Würz: Franz Lachner 505.

3

Zenger: Geschichte der Münchener Oper (Ursprung) 445.
 Ziegler: E. Brey 652.
 — Meditation über Don Giovanni 60.
 Ziehn: Gesammelte Aufsätze 190.
 Zoder: Schubert 505.
 — Spielmusik fürs Landvolk 60.
 Zulauf: Die Harmonik Bachs 447.

III. Verzeichnis der angezeigten bzw. besprochenen Neuausgaben alter Musikwerke

alphabetisch nach den Namen der Komponisten. (Anordnung wie bei II.)

A

Abaeo: Triosonate 605.
 Abel: Sonaten 447.
 Albicastro: Sonate 124.
 Albinoni: 2 Kammerphonaten 505.

Amalie, Prinz. v. Preußen: Trio 124.
 Arien, Deutsche, auf dem Wiener Theatre 63.
 Arne: Triosonate 382.

Altainant: Solostücke f. d. Laute 125.

B

Bach, C. Ph. Em.: Die Preuß. Sonaten 190, 505.

- Bach, J. Chn.: Sonate 190.
— Sonaten 447.
— Konzert f. Cemb. 125.
Bach, J. S.: Kantate Nr. 56, 79, 106: 190.
— Suite Nr. 1, 4: 190.
— Sinfonie to Cantata 29 316.
— Church Cantata 152 447.
— Duetto f. Sopran u. Alt 605.
Beethoven: Sonata Appassionata (Cinfein) 61.
Bernabei: Missa 61.
Böhm: Juge, Suite 63.
— Samtl. Werke 63.
Burtchude: Solokantate IV 254.
- C**
- Caldera: Das Do-Re-Mi 316.
Canticiari: Missa 61.
Casali: Missa 61.
Casini: Missa 61.
Chansonmier, Der Kopenhagener (Pécs) 505.
Chansonniers français du XVe siècle 316, 655.
Corelli: Concerto grosso 605.
- D**
- Daube: Trio 125.
- E**
- Eccard: Geistl. Lieder zu 5 St. 317.
Expert: Florilège du concert vocal de la Renaissance 653.
- F**
- Falconieri: Arie 125.
Für: Zwei Messen 382.
— Kirchensonate 125.
- G**
- Galuppi: Missa 61.
Gassenhaverlin u. Reutterliedlein (Epstein) 317.
Genrich: Rondeaux, Virelais und Balladen 605.
Gibbons: 2 Fantastien f. 2 Viol. u. Violonc. 605.
Giuliani: Studien f. Gitarre. — Präludien 605.
Grétry: Le Rival confident 63.
- H**
- Händel: Orchesterstücke aus „Alcina“ 505.
— Trauerhymne 605.
Häppler: 2 Sonaten 447.
Haydn: Konzert f. Cemb. 125.
— Drei Trios 125.
— Kassation 125.
— Konzert f. Oboe 63.
— Symphonie 7 u. 31 190.
— Requiem 447.
Haydn, Mich.: Divertimento 190.
Heredia: Missa 61.
- I**
- Janequin: Trente Chansons 505.
Johann Ernst v. Sachsen-Weimar: Concerto (H. K.) 125.
- K**
- Kammerduette, Italien. 190.
Kammersonaten 447.
Kirchenmusik, Mitklassische, V 61.
Krieger: Arien 317 — (Weigel) 510.
- L**
- Laflo: Magnum opus musicum XI 63.
— Resonet in laudibus 605.
Lauffenstener: Sonate 125.
Lieder, Ergöbliche u. Quodlibet 605.
Liederbuch, Das Glogauer 254.
— Das Hofstocker 655.
Lilius: Cztery Piesni Nabożne 1645 190.
Locatelli: Concerto grosso 125.
Lotti: Missa 61.
- M**
- Madrigale, Dreistimm., aus dem 16. u. 17. Jahrh. 511.
Marenzio: Inno a Roma 653.
— Villanelle 653.
Meister, Alte, des Bel Canto 190
— Alte, der Laute 190.
Messerschmied: Deutsches Kirchenlied 319.
Milan: Libro de musica de vihuela 447.
Möller: Das Lied der Völker (Weigel) 317.
Monte, de: Missa Inclina cor meum 318.
— Motettum „O bone Jesu“ 319.
— Missa sine nomine 319.
— O altitudo divitiarum 653.
Monteverdi: Orfeo (Werner) 653.
Moser: Die Kantoren der Spätgotik 653.
Mozart: Graduale. — Ave verum 382.
— Vier Spiegelkanons 318.
Muffat: Anschnliche Hochzeit 654.
- N**
- Obra del Cançoner Popular de Catalunya 654.
Ockeghem: Werke I 125.
- P**
- Pachelbel: Orgelwerke 655.
Palestrina: „Aeterna Christi munerata“ 655.
Pasquini: Canzona franzese 318.
Pergolesi: Der getreue Musikmeister 63.
— Stabat mater 190.
- Playford: Kontra-Tänze 655.
Praetorius: Tänze f. Kl. Orchester 318.
— Musae Sioniae 655.
— Zwiegeflänge 58.
Pruniers: Les Maîtres du chant 254.
- Q**
- Rein: Deutsche Lieder 63, 383.
Reinken: Tockata u. a. 63.
Reusner: Suiten f. Laute 318.
Ringmann: Das Glogauer Liederbuch 254.
Ritter: Suite — Sonatina 63.
Rosenmüller: Die Augen des Herrn 655.
— Kammersonate 655.
- S**
- Scarlatti: Konzert 125.
Schletterer: Musica sacra 383.
Schmid, E. J.: Ergöbliche Lieder u. Quodlibet 605.
Schubert: Liederzyklen 655.
Schule des klassischen Triospiels 655.
Schulz: Studien für Gitarre 655.
Seegner: Studien für Gitarre 655.
Starzer: Divertimento 655.
Steffani: Trio-Sonate 190.
Strube: Dreistimm. Madrigale 511.
Szarzynski: Sonata a due violini 511.
- T**
- Tafelkonfekt, Augsburger 190.
Tartini: Sinfonia 63.
Telemann: 12 Fantastien f. d. Geige allein 190.
— 6 Sonaten f. 2 Flöten 318.
— Singe-, Spiel- u. Generalbassübungen 383.
— Sonaten 447.
— Quartett 511.
Torelli: Weihnachtskonzert 63.
Tunder: Solokantaten Nr. 1 318.
— Präludium u. Juge 63.
- V**
- Valentini: Concerto per archi ed organo 655.
Vogelsang: Deutsches Kirchenlied 319.
Vogler: Konzert f. Cemb. 125.
- W**
- Weckmann: Tockaten u. a. 63.
Weiland: Concerto in Paschalis festum 447.
Weisen, Protestantische ... 190.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

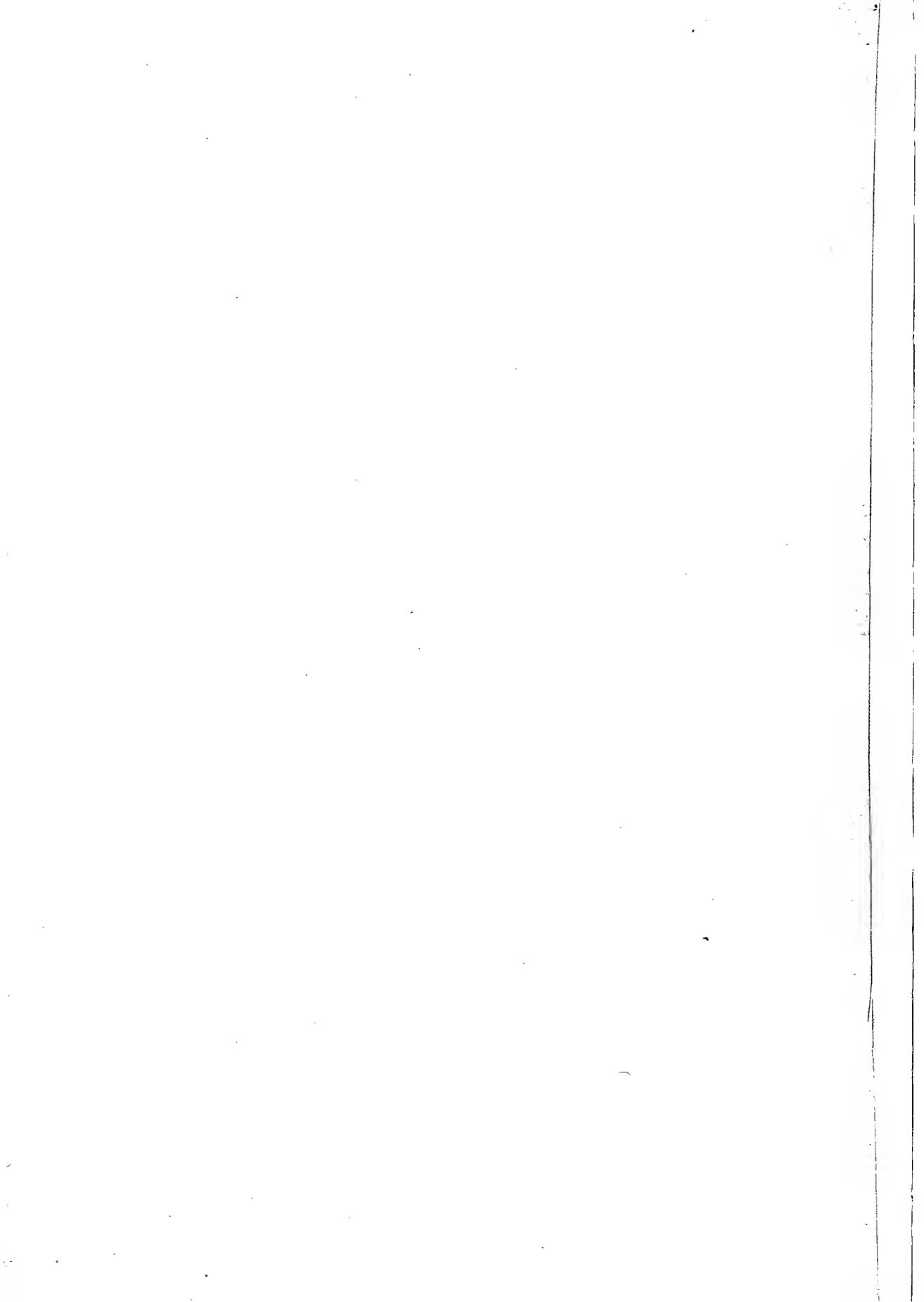
10. Jahrg.

Oktober 1927

Heft 1



Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig



Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Erstes Heft

10. Jahrgang

Oktober 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Hermann Abert †

Von

Hans Joachim Moser, Berlin

Gener „dies ater“ des 13. August 1927, da Hermann Abert — scheinbar in voller Genesung begriffen — von einem plötzlichen Herzschlag hingerafft wurde, ist noch nicht fern genug gerückt, und der Schreiber dieser Zeilen stand dem Heimgegangenen menschlich-persönlich zu nahe, als daß man jetzt schon, und gerade von ihm, den Versuch einer rein objektiven Würdigung erwarten dürfte. Wenn ich gleichwohl glaubte, dem Wunsch der Schriftleitung willfahren und nach bestem Können einen Nachruf formen zu sollen, so vor allem, weil sich dadurch möglicherweise frische und unmittelbare Eindrücke von der Persönlichkeit festhalten ließen, die vielleicht einem späteren Historiker als brauchbare Motive zu einer endgültigen Modellierung von Aberts Bild dienen können. Und nicht zuletzt drängte es mich, an dieser Stelle dankbar zu bekennen, was ich — obwohl keiner seiner persönlichen „Schüler“ im engsten Wortverstande — dem Verstorbenen verdanke und gleich mir gewiß noch so mancher andere Fachgenosse ihm schulden wird: liebevolle Förderung, reichste Anregung auf verschiedenen Wissenschaftsgebieten durch seine Werke und Kritiken, vor allem aber die beglückende Erinnerung, in dem älteren Freunde und Kollegen einer wahrhaft vollblütigen Persönlichkeit von hohem Format begegnet zu sein, die man nicht vergessen kann, solange man lebt.

Aberts eigentümliche, für unser Fach ja Grundbedingung bildende Doppelnatur als Musiker und Gelehrter wird zu gutem Teil aus seiner Geblütsmischung erklärt: der Vater, F. F. Abert, württembergischer Hofkapellmeister und bekannter Tonsetzer mehrerer Opern und Sinfonien, die der Sohn nachmals mit feinem Takt ebenso kritisch wie liebevoll gewertet hat, war ganz böhmische Musikantennatur, eine weiche, etwas passive, aber hochbegabte Persönlichkeit — die Mutter dagegen aus jenem bekannten Stuttgarter Gastwirtsengeschlecht Marquardt, das einst R. Wagner am entscheidenden Wegwendepunkt gen München beobachtet hat, voll schwäbischen Humors und zäher Tüchtigkeit; man möchte sagen, die Temperamente der Geschlechter waren

hier übers Kreuz verteilt, und sogar die Stammesmerkmale auch. Der junge Albert wuchs unter günstigen inneren wie äußeren Verhältnissen in der schwäbischen Hauptstadt auf; die dortige Oper, deren Spielplan in seinen Knabenjahren von Meyerbeer zu Wagner hinüberwechselte, bot reiche Anregungen, und der Wunsch, beruflich in die Fußstapfen des Vaters zu treten, lag für den Hofkapellmeisterssohn nahe genug. Aber J. J. Albert, durch frühzeitige Pensionierung und die für ihn tragisch rasche Geschmackswandlung skeptisch gestimmt, wünschte ein Brotstudium. So wandte sich der junge Studio nach Tübingen zur klassischen Philologie, der er mit allem Eifer oblag; aber in der Verbindung „Stuttgardia“ singt man noch heute die Lieder, die der Durich Albert damals zahlreich für sie gedichtet und komponiert; und wenn auch gedruckte Kompositionen aus jener Zeit nachmals nur noch als fröhliches Kuriosum bei Seminar-Weihnachtskneipen bei ihm Gnade fanden (z. B. eine Polonäse), so ist ihm doch eine prächtige Gabe im Stegreiferfinden humoristischer Knittelverse lebenslang treu geblieben, das Kaiserliederbuch bewahrt u. a. noch seine weiteren Strophen zu Wagners „Huldigungsglied an Hans Sachs“, und er plante lustige Libretti.

Aber nach beendetem Studium der alten Sprachen brach die erste Liebe neu durch, und in glücklicher Synthese zweier Grundkräfte seines Wesens wandte er sich der Musikwissenschaft zu, vorerst in organischer Fortführung begonnener Studien zur Erforschung der antiken Musik. Als er zu diesem Ende in Berlin eintraf, kam er gerade in das „Interregnum“ zwischen Spitta und Kretschmar, als H. Bellermann die Musiktheorie betreute, während die Historie bei D. Fleischer und M. Friedlaender aufgehoben war. Es war ein guter Instinkt, der Albert von der Tonzeichenforschung und engeren Musiktheorie der Griechen fortführte auf die Quellensammlung alles dessen, was die Alten über die Musik geschrieben, und das Ergebnis wurde sein grundlegendes Buch über das „Ethos“ in der griechischen Musik, etwas wie ein erstes Kapitel zu einer großen „Geschichte der Musikästhetik“, die leider unvollendet geblieben ist. Aber immerhin, ein stattliches Zweites Kapitel zu ihr hat er noch beigetragen, seine Habilitationsschrift über „Die Musikanschauung des Mittelalters“ — beide Arbeiten vielleicht charakteristisch für einen Grundzug seiner Stellung zur Musik, die eigentlich nie eine überwiegend musikalische gewesen ist wie etwa diejenige H. Riemanns, sondern gleich der Kretschmars mehr aus einer literarischen Gesamtbildung heraus an den Kern heranzudringen unternahm. Von hier aus ist es wohl eigentlich zu verstehen, wenn ihm später Themen wie „Verhältnis von Wort und Ton im 18. Jahrhundert“ oder die Beschäftigung Luthers und Goethes mit der Musik besonders am Herzen gelegen haben. Jedenfalls ist der stark philologische Einschlag ihm auch weiterhin treugeblieben; der junge Hallische Privatdozent fühlte sich am meisten beheimatet im Kreise der dortigen großen Altsprachler und Archäologen Dittenberger (sein nachmaliger Schwiegervater), Bechtel und Robert, und man muß ihn später etwa über die neuerworbene, bemalte „Göttin mit dem Granatapfel“ des attischen 6. Jahrh. im Berliner Alten Museum schwärmen gehört haben, um zu verstehen, wie innig er dauernd jener Jugendliebe verbunden geblieben ist.

Später (1924) hat Albert dann noch einmal, knapper aber umfassender als zuvor, die Musik des klassischen Altertums im Ganzen vor seinem geistigen Auge Revue passieren lassen, in dem die Antike behandelnden ausgezeichneten Abschnitt des von G. Adler herausgegebenen „Handbuchs der Musikwissenschaft“; sehr lehrreich ist der

Vergleich mit dem entsprechenden ersten Halbband des Reimannschen Handbuchs — während der ältere Meister sich mit unerhörtem Scharfsinn und fast etwas wie Spintifizierlust einseitig in die Musiktheorie der Alten verbiß, gab Albert etwas ganz anderes — den Versuch der Darstellung eines altgriechischen Musiklebens und der Kompositionsgeschichte jener Zeit, von ihr aus und möglichst nicht durch das Energie-medium des modernen Betrachters gesehen. Auch ein Aufsatz (Vortrag) in der „Antike“ (1926), der besonders die Musikästhetik der Sophisten gegenüber der weit bekannteren der Platoniker herausarbeitet, ist als Paralipomenon älterer Studien zu rechnen. Dabei sei eines betont: Albert hat jene zwei ersten Arbeiten und ihre Abkömmlinge später durchaus als Jugendwerke betrachtet, gegen deren letzthin erforderlich gewordenen Neudruck er sich reichlich zurückhaltend verhielt, und er hat mehrfach im Gespräch versichert, daß er umfassende neue Studien werde aufnehmen müssen, wenn es an die geplante Teilerneuerung des „Ambros“ ginge. Es ist auch ein schönes Zeichen echter Wissenschaftlichkeit, wie er bereits bei jüngeren Spezialisten dieserhalb in die Schule gegangen ist. Und ein Allgemeines verdient Hervorhebung: gerade Alberts Altphilologentum und seine Liebhaberei für die antike Musik haben unserem Fachansehen innerhalb der philosophischen Fakultäten außerordentlich genügt; nicht nur konnte Albert so in Halle, Leipzig, Berlin und besonders auch innerhalb der preussischen Akademie der Wissenschaften eine Gleichberechtigung neben den Vertretern älterer Disziplinen gewinnen, die einem „reinen“ Musikhistoriker wohl wesentlich langsamer zugefallen wäre, sondern er hat auch mit den der antiken Tonkunst gewidmeten „offenen“ Abenden seines Collegium musicum und durch entsprechende Vorträge in wissenschaftlichen Gesellschaften die Bedeutung der Musikwissenschaft weitesten Kreisen der Philologenschaft an einem ihr besonders naheliegenden Kapitel überzeugend dargetan; die volle Nachwirkung wird sich vielleicht erst in Jahren zeigen — besonders schmerzlich, daß sein betreffender Plenarvortrag in der heurigen Göttinger Philologenversammlung nun ebenfalls entfallen ist.

Durch die beiden Bücher über Antike und Mittelalter war Albert — zu seinem nicht geringen Ärger — für weite Fachkreise auf langehin als „Musikphilologe“ fest abgestempelt, und ich erinnere mich noch meiner Überzeugung als Primaner, wie dann überraschend in Reimanns Biographiensammlung sein „Schumann“ erschien: das werde gewiß ein „verflucht langweiliges“ Buch sein. Aber siehe da, die Arbeit war zwar sehr zuverlässig und auch nicht im mindesten durch billige Feuillettonismen aufgeputzt, jedoch von der schönen Wärme echter Sachlichkeit und künstlerischer Anteilnahme vollauf erfüllt, und so war jedenfalls für viele in das Schlagwort vom bloßen „Philologen“ Albert erfreulich Bresche gelegt. — Es eröffnete sich nun das fruchtbare Jahrzehnt seiner Opernforschungen, das uns den „Sommelli“ und die Studie über die Oper am württembergischen Hofe geschenkt hat, die vier Bände „Gluckjahrbuch“ und die höchst fruchtbaren Denkmäler-Einleitungen zu „Le nozze d'Ercole ed Ebe“, zum Wiener „Orfeo“ (im Gluck-Jb.), zur „Gerusalemme liberata“ von Pallavicino und zu den Stuttgarter Balletten von Deller und Rudolph, sowie zahlreiche produktive Kritiken, ungerechnet seine lebendige Bearbeitung von Pergolesis „Serva padrona“ und die Mitwirkung bei gar mancher Neubelebung alter Musikwerke innerhalb der Lauchstedter Festspiele (auch als Cembalist der Hallischen Robert Franz-Singakademie hat er oft mitgewirkt und ist ihr Historiker geworden). Nach all diesen weitaus-

holenden Vorarbeiten, die ihm die Freundschaft Krejschmars und Sandbergers eintrugen, hätten Fernerstehende das Erscheinen einer großen Gluckbiographie erwarten können. Aber was sich in Wahrheit, langsam und auf weite Sicht angelegt, entwickelte, war dann sein großes Mozartwerk.

Es ist hier nicht Ort und Aufgabe, noch einmal eine Kette von Buchkritiken zu geben, Aberts Leistung und sein neues Mozartbild im Verhältnis zu dem Jahnschen erneut zu beschreiben — das sind ja Dinge, die jeder Fachgenosse weiß, über die man sich Rechenschaft abgelegt haben muß. Aber da es sich um Aberts umfanglichste und größte Leistung handelt, so seien doch ein paar Motive wenigstens kurz angesprochen. In der Darstellungstechnik darf man Abert wohl als ausgesprochenen Fortsetzer Ph. Spittas ansehen; die höchst wertvollen Gattungsgeschichten, die Abert aus eigener immenser Materialkenntnis jeweils eingestreut hat, die Art der Verknüpfung seines Helden mit Vorgängern wie Haffe, Chr. Bach, Sarti, Piccinni, Gluck, Majo usw. ist wesentlich unter jenen Kausalitätsverhältnissen gesehen, wie Spitta seinen Bach aus der Welt der Schütz, Froberger, Keinken, Burtehude, Böhm, Pachelbel hatte „herauswachsen“ lassen, nur daß Spitta dreißig Jahre musikwissenschaftlicher Vorarbeiten weniger zu Gebot gestanden hatten als Abert. Und es ist vielleicht besonders kennzeichnend für Aberts Richtung, als er zuletzt ebenfalls einen „J. S. Bach“ in Angriff nahm, daß er für den ihm erforderlich erscheinenden Umwelt-Horizont mit Sonderuntersuchungen bis zu den Monodieanfängen in Deutschland und Italien ausholte, was etwa zu Fr. Blumes schöner Schütz-Arbeit mit Anlaß gegeben haben dürfte.

Es ist nun keineswegs so, als sei Aberts „Mozart“ wesentlich nur als unpersönliche Fleißarbeit zu werten, als habe er gewissermaßen nur in einem Archiv alles zentralisiert, was seit Jahn zu dem Thema gesagt worden sei. Damit wäre zu Schwäche umgedeutet, was eine Tugend des Buches darstellt: daß es mit großer Zuverlässigkeit auch die gesamte Mozartforschung des letzten Halbjahrhunderts mit aufgefangen hat. Was demgegenüber ebenfalls notwendig war, die Gewinnung eines eigenen kritischen Standpunkts, das hat Abert in großartigem Ausmaß geleistet: man sehe z. B. nur einmal, wie er sich zu den Ableitungen von Wyzewa und St. Foix verhält; und, was gegenüber deren rein rationalistischem Philologentum äußerst wohltut: für ihn ist solch künstlerisches Betrachtungsobjekt nicht eine errechenbare Summe von Einflüssen (und Unbeeinflussbarkeiten), sondern er behält die volle Ehrfurcht vor dem starken Wefensanteil des Irrationalen, ihm bleibt der Künstler und Mensch vor allem Phänomen, Zentralherd unmeßbarer und unerklärlicher Strahlungen. Darin scheint mir auch Aberts Modernität zu liegen (obwohl mancher aus der Erw. von 1890 ff. ihn wohl gern ein wenig als Reaktionär stigmatisiert hat) —: daß ihm jene rein vom „Entwicklungsfortschritt“ inspirierte, alleskönnerische, naturwissenschaftlich „erklärende“ Biographeneinstellung des 19. Jahrhunderts als durchaus nicht allein gültig, sondern als reichlich überholt erschien, daß er auch im Verhältnis von Leben und Werk durchaus den „neueren“ Standpunkt vertrat, es komme auf das „innere“ Leben an, das aus dem „Werke“ abzulesen sei, und daß er versuchte, Mozart nicht bloß formen- und motivegeschichtlich, sondern auch geistesgeschichtlich ins Ganze einzuordnen. Er war eben alles andere als ein Philister, hat im Gegenteil nichts so gern im Freundeskreis verspottet als das geistige Spießertum in allen Gestalten.

Andrerseits war es ihm gerade aus solchem Wollen und Wissen heraus kaum zu verargen, wenn er sich vor Freunden gegen manche Jüngeren in scharfem Spott wendete, als wenn sie behaupteten, von „Musikgeschichte als Geistesgeschichte“ hätten die Ambros, Spitta und Chrysander, Riemann und Kreßschmar noch nichts geahnt, seien also zum alten Eisen zu werfen, und als hätte erst mit diesen Kritikern unser Fach als Wissenschaft ernstlich begonnen (wenigstens malte sich ihm die Situation so, und kein Fünzigjähriger läßt sich gern von denen um Dreißig vermeintlich zum Siebziger verschreien). Ebenso konnte er mit einer fast naiven, aber doch gesunden Abwehr sich gegen all jene neuesten, konstruktivistischen Stilbegriffsübertragungen wie „gotische, Renaissance-, Barock-, Rokokomusik“ wenden, die er gern als bloße „Reklameplakate“ abtat; er war zwar durchaus davon überzeugt, daß gemeinsame Grundstimmungen und Stilfärbungen einer Epoche auf die verschiedenen Künste ausgestrahlt hätten, erachtete aber die Vorfragen einer solchen Übertragungsmechanik für noch längst nicht genügend geklärt, um heute schon so apodiktisch sichere Prägungen zuzulassen, wie sie sich leicht dem ergeben, der die schwer zu fassenden Unwägbarkeiten dabei zu gering einschätzt, wie sie sich aber als angenehm verwendbare Etiketten mit Bindeseile zu verbreiten pflegen. Und er ließ sich dieserhalb lieber rückständig schelten, als daß es sein sehr ausgeprägtes Verantwortungsgefühl ertragen hätte, sich den billigen Lorbeer zuerteilen zu lassen, willig mit jeder Tagesmode gegangen zu sein.

Das war überhaupt einer seiner lebenswertesten Züge, und ich glaube, daß sich darin ein schöner Beweis von Schamhaftigkeit und echt wissenschaftlichem Ernst bewährte: er wollte lieber als nüchtern und übersächlich erscheinen, als daß er in den Verdacht der Propagandasucht geraten wäre; so sind seine großen Arbeiten in absoluter Stille und vieljährigem, langfristigem Ausreifenlassen zustande gekommen, so hat er gern Lieblingsthemen, die er selbst gedanklich fundamementiert hatte, neidlos an Schüler abgetreten, so hat er in seinen eignen Arbeiten, obwohl ihm gelegentlich geradezu kreßschmarsche Fülle des Ausdrucks zu Gebote stand (das beweisen zumal seine famos humoristischen Privatbriefe — z. B. „gestern auf dem Kongreß begegnete mir wieder eine ‚ombra cara‘“), niemals um stilistische Gefälligkeit gebuhlt. Wenn so etwa das Kapitel „Mozart und Constanze“ fast nüchtern ausgefallen ist, war das für seine Art bezeichnend: er wollte nur präzise und verläßlich sein; all jene novelistischen Möglichkeiten, die Constanzes Charakter (oder der Leopold Mozarts) bot, sah er auch — aber er fesselte bewußt seine Phantasie. Und es war ihm fast ein wenig genierlich, daß die Kritiken immer seinen neuen „dämonischen“ Mozart gegen Zahns „apollinischen“ ausspielten, denn er fürchtete sich auch da vor der Sensation. Im übrigen — daß er (gewiß nicht als alleinfindender Erfinder, aber doch völlig konsequent) gegen den etwas schönlinghaft idealisierten „Götterliebbling“ von 1856 seinen erdhaften, voll durchbluteten, auch von allen dionysischen Kraftströmen geschüttelten „Kapellmeister Mozart“ stellt, ohne ihn gleich quasi zum Casanova der Musik zu überspizen, der uns ja auch nicht erspart geblieben ist —, das zeigt ihn wieder als Menschen des beginnenden 20. Jahrhunderts und als innerlichst „contre les philistins“ gerichtet. Ich denke, man wird ihn später einmal als ausgesprochene Übergangsgangerscheinung von der „Spitta-Epoche“ unserer Wissenschaft zur „Ära X“ bezeichnen, aber doch mehr als das — als einen homo sui generis.

Das gewaltige Echo des „Mozart“, den er bescheiden genug als 4. Auflage von Jahns Werk bezeichnete, hat ihn dann beispiellos emporgetragen. In stillem Wirken hatte er sich in Halle, wo es seit Daniel Türk nur den Posten eines Universitätsmusikdirektors gegeben, vom ersten musikwissenschaftlichen Privatdozenten über den Honorarprofessor zum persönlichen Ordinarius hinaufgearbeitet (ich erinnere mich, als während meiner Berliner Seminarzeit 1907/8 Kreisshmar schwer erkrankte, daß schon damals Albert als der „kommende Mann“ von allen älteren Semestern kolportiert wurde). Während des Krieges tat er als Hauptmann der Landwehr längere Zeit in Schwäbisch-Hall Dienst, und seine ganze politische Einstellung nach der Revolution — er hat noch 1919 den „Mozart“ seinem alten Landesherrn, dem König von Württemberg gewidmet — verleidete ihm das unruhige Halle so, daß er versuchte, nach Tübingen überzusiedeln. Da kam der Ruf von Heidelberg, wo man nach Wolfsums Tode neben dem Musikdirektoriat einen neuen Lehrstuhl schuf. Er übergab ihn noch vor seinem Amtsantritt Th. Kroyer, um das durch H. Riemanns Tod verwaisete Leipziger Katheder zu übernehmen, das damit endlich zum etatsmäßigen Ordinariat erweitert wurde. Man darf wohl sagen, daß diese ideal gerundete Leipziger Stellung mit dem Sitz im Senat des Konservatoriums, die rühmliche Munifizenz des Musikverlegertums im Hintergrund und das alte gepflegte Musikliebhabertum der Stadt als Resonanz, ihn besonders beglückt hat, wo er im vollen Glanze des Erfolgs und der Gesundheit die Höhe des Lebens genoß. Es war auch seine erste Glanzzeit als Lehrer und Redner — seine Stärke hat hier wohl immer in der hervorragend sorgfältigen Vorbereitung seiner Darlegungen bestanden; seine Seminar-sitzungen boten planmäßigen und konzentriertesten Ablauf in der Themenbehandlung, und noch 1921 konnte ich in einer Porträtskizze in der „Musik“ schreiben, ich hätte Albert öffentlich nie ein Wort sprechen hören, das nicht vorher im Konzept genau bedacht worden sei; seit seinem Basler Opernreferat und der Göttinger „Händel“, der Bückeburger „Beethoven“-Rede ist er allerdings auch gern zum freien Vortrag übergegangen, und seine rasche, prononzierte, nur durch „schwäbelnden“ Vokalismus leis erwärmte Sprechweise wird noch vielen im Ohr klingen. Wenn man zur Zeit auch noch nicht in dem Umfang von einer Albertschule sprechen kann, wie man von einer Schule Riemanns, Kreisshmars, Adlers, Sandbergers reden darf, so z. T., weil die Schüler Alberts (ich nenne etwa Niedecken-Gebhard, Ralf Meyer, Wanzloeben, Better, Jöde, Blume, Gerber, H. Reuter), soweit sie nicht in die Praxis abgeschwenkt sind, erst mit der Zeit ihre wissenschaftliche Reichweite werden erweisen können, teils weil Halle eben bis zum Kriege naturgemäß „Nebenkriegsschauplatz“ unseres Fachs war und nach dem Kriege eine viel stärkere Dezentralisierung nach Landeslehrstühlen eingetreten ist als in jenem „Hervorgeitalter“ unserer Disziplin vor 1914.

Als dann schließlich der Berliner Ruf — nach langem Referentenkampf der Ministerien — ihn auf Kreisshmars Posten stellte, war der Gipfel seiner Laufbahn erreicht, denn zu einer ganz ungewöhnlichen Beliebtheit und Hochschätzung in der Fakultät kam die begeisterte Verehrung eines noch stark erweiterten Schülerkreises. Aber für die ihm Nahestehenden meldete sich leis die Sorge um das „Wie lange noch?“ ob der Fülle der Amtsgeschäfte und sonstiger Verpflichtungen. Eine Menge von Vorstandschäften (als Vorsitzender der Deutschen Musikgesellschaft, Präsident der

Denkmälerkommission, Direktionsmitglied der Bach- und der Handelsgesellschaft usw.) und mancherlei Verlegeranliegen, denen er sich — obwohl seufzend und widerwillig — aus Gutmütigkeit nicht immer zu entziehen mußte, beanspruchten ihn, aber er ließ sich auch in diesem Gedränge nicht den köstlichen Sinn für Behaglichkeit im glücklichen Familien-, Freundes- und Schülerkreis nehmen. Gegenüber anfänglichen Spannungen mit einigen seiner Berliner Fachkollegen ist seinem im Grunde immer gütigen und liebenswürdigen Wesen, das höchstens aus Verlegenheit ins Aggressive umschlug, wo er auf weniger gute Gesinnung zu stoßen meinte, auch hier gelungen, schließlich zu einem „modus vivendi“ zu gelangen.

Die Arbeitsfülle und Unruhe des Wiener Kongresses, an dessen Entwicklung ihn manches innerlich stark spannte, wurde freilich zuviel für ihn; nach Stuttgart gekommen, von wo er zum geliebten Seegarten in Lindau weiter wollte, brach er an einer schweren Herzerweiterung körperlich zusammen. Als ich ihn in den ersten Augusttagen im Krankenhaus besuchte, bot er zu meiner freudigen Überraschung das Bild eines fast Wiederhergestellten und plauderte in völliger geistiger Frische über zwei Stunden lang von Übersiedlung nach Freudenstadt und dann gemeinsamen Berliner Plänen für den kommenden Winter.

Unso erschütternder war die telegraphische Botschaft vom plötzlichen Ende: Sonnabends früh war er beim Zeitunglesen unvermerkt zurückgesunken; ein seliger Sekundentod. Am Dienstag danach haben wir ihn auf dem schönen Stuttgarter Waldfriedhof zur letzten Ruhe gebettet — Beethovens und Bachs Klänge, sowie das von ihm alljährlich am Silvesterabend gespielte Lutherlied von der Festen Burg, Freundes-, Schüler- und Kollegenworte haben ihn treu geleitet.

Nicht nur der Fachordinarius an der größten deutschen Universität, und als solcher der Nachfolger Spittas und Krehshmars, nicht nur der Führer der Deutschen Musikgesellschaft und ein Meister der musikalischen Geschichtsschreibung ist mit ihm dahingegangen, sondern — was man an papierbeschreibenden Gelehrten nicht durchaus immer rühmen kann — zugleich ein ganzer Mann, der stark lieben und ehrlich hassen konnte, ein großzügiger Mensch voll Kraft und Güte, von vollendeter Vornehmheit des Herzens; gewiß auch mit Ecken und Kanten wie jedes echte Adamskind behaftet, aber einer, dem es immer um das Wesentliche in Kunst, Leben und Wissenschaft gegangen ist. Wie er einmal fröhlich beim Wein gesagt: „Ich teile die Welt in Proleten und Nichtproleten — und dann halte ich's mit der Minorität“. Dieser Aristokrat der Gesinnung soll uns Nachfahren unvergessen und ein mahnendes Vorbild bleiben.

Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel

Von

Jacques Handschin, Basel

Am 16., 17. und 30. Mai durfte der Schreiber dieser Zeilen eine Aufführung mittelalterlicher Musik einführen, die in Zürich (Helmhausaal), Bern (Altdeutscher Saal des Kunstmuseums) und Basel (Musikw. Seminar) unter dem Patronat der Ortsgruppen der Neuen Schweiz. Musikgesellschaft stattfand. Das Programm der Aufführung wollte den Begriff der Musik des Mittelalters enger, aber innerhalb dieser Grenzen vollständiger fassen, als es bisher geschehen ist; so war das 15. Jahrhundert ausgeschlossen¹, während andererseits einige Programmnummern bisher noch nicht berührte Gebiete des hohen und früheren Mittelalters betraten. Die Schweiz gilt als ein kleines Land, aber diese mittelalterliche Reise erwies sie als groß an beherbergten Verschiedenheiten: in Zürich wurde am schärfsten das Gegenwartsinteresse dieser Musik erfaßt (und zwar nicht durchweg im Sinne der Steigerung des Interesses nach Maßgabe des zeitlichen Näherkommens), in Basel wurde das historische Bild am besten gewürdigt², während Bern in diesem Sinne eine neutralere Haltung einnahm. Eine Gruppe trefflicher Basler Sänger — die Tenöre Walter Sterk und Hans Brenner, die Altistin Ella Schmidlin und der Bariton Arnold Geering — bewältigte die schwierige Aufgabe mit aller Hingabe und Gewissenhaftigkeit. Hier das Programm.

1. Rex coeli . . . malis (Anfang einer Sequenz in zweistimmigem Satz aus der Musica enchiridiadis, veröffentlicht von M. Gerbert, *Scriptores I*, 169 f.). — Daß die Musica ench. eine Sequenz enthält, daß sie vor 867 verfaßt sein dürfte und vielleicht irischer Herkunft ist, hierüber s. vorläufig Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwiss. und Geistesgesch. 5, 339 ff.³ Im zweistimmigen Satz liegt die Melodie oben. Das Beispiel wurde eine Quart aufwärts in die Tenorlage transponiert.

2. Psallat ecclesia (Kirchweihsequenz, veröffentlicht von A. Schubiger, Die Sängerschule St. Gallens). — Nicht die Melodie, nur der Text dieser Sequenz dürfte von Notker Balbulus stammen, der denselben vor 885 dichtete. Die Verschiedenheit der örtlichen Gegebenheiten brachte es mit sich, daß die zwei Chorthälften in Zürich durch Männer und Knaben, in Bern durch Frauen und Männer und in Basel nur

¹ Armer nicht schon die italienische Musik des 14. Jahrh. eher den Geist der „Frührenaissance“? — Beiläufig seien diejenigen, welche sich speziell mit der Musik des 15. Jahrh. befassen, auf eine jüngst von G. Moldenhauer (Archiv f. d. Studium d. neueren Sprachen und Literaturen, 81. Jahrg.) ans Licht gezogene Handschrift der öffentlichen Bibliothek in Porto aufmerksam gemacht, in der auf einen Joh. de Muris zugeschriebenen Tractatus musicae mensuratae Kompositionen aus dem Dufay- und Trienter-Kreis (meist mit Autorangabe) folgen; die Handschrift dürfte u. a. deswegen von Interesse sein, weil sie, dem Katalog zufolge, noch in schwarzen und roten Notizen aufgezichnet zu sein scheint.

² Die Basler Instrumentensammlung lieferte übrigens eine Gambe, und hätte eine Viola da braccio geliefert, wenn diese nicht zur Ausstellung nach Genf ausgeliehen gewesen wäre; in den anderen Städten behalf man sich mit Cello und Bratsche.

³ Ein Druckfehler: im letzten Notenbeispiel heißt der viertletzte Zusammenklang natürlich $\frac{b}{a}$.

durch Männer besetzt waren; von diesen Besetzungsarten erwies sich die erste als die wirksamste. Das Stück wurde eine kleine Terz abwärts transponiert.

3. Jubilemus, exultemus (weihnachtliches Benedicamus in zweistimmigem Satz aus St. Martial von Limoges, um 1100). — Die Grundmelodie ist in der Unterstimme.

Quelle: Paris B. N. lat. 1139 f. 41. Eine alte Edition des Stücks bei J. Maitland, *Recueil de 32 chants relig. extr. d'un manuscrit du 11. s.* (= Beilage zu der *Explication des neumes* desselben Verf.) kann, so verdienstlich sie für ihre Zeit ist, heute nicht mehr dienen. Das Original ist diastematisch notiert, hat aber im Gegensatz zu den späteren, eine größere Zahl mehrstimmiger Werke enthaltenden St. Martial-Handschriften (Paris B. N. lat. 3549 und 3719, London B. M. add. 36881) statt eines Linienystems nur eine eingeritzte Linie; außerdem scheint die Notierung (besonders in der Unterstimme) nicht ganz korrekt zu sein. Daher bleiben einige Einzelheiten zweifelhaft (ein Facsimile des Originals soll übrigens demnächst veröffentlicht werden). Rhythmisch ist die Notierung wohl sicher nicht. Darum läßt sich das Stück aber doch ganz natürlich zur Darstellung bringen, indem man die auszierenden Noten flüssiger singt als die syllabischen; d. h. eine Note, die allein eine Silbe trägt, wird breiter gesungen, und mehrere Noten über einer Silbe werden zusammengedrängt, aber nicht in starr mensurierender oder subdividierender Weise, sondern freier und womöglich mit einem kleinen Halt auf der letzten Note. Im gegebenen Fall wurden im Rahmen des breiten Silbenwertes ungefähr bis gegen sechs Noten untergebracht, bei größerer Zahl trat freie Dehnung ein. Wie weit dies dem historischen Tatbestand entspricht, kann allerdings vorläufig nicht gesagt werden.

4. Sitot me sui (Lied des Troubadours Folquet de Marseille, um 1200).

Das Stück (welches eine kleine Terz aufwärts in die Tenorlage transponiert wurde) ist von F. Genrich, *ZfM VII*, 11f. veröffentlicht; der vollständige Text (von dem die zwei ersten Strophen und die beiden letzten Absätze gesungen wurden) steht in R. Wartschs *Chrestomathie provençale*.

5. Judea et Jerusalem (Komposition über ein Matutinresponsorium, wahrscheinlich vom Pariser Notre Dame-Meister Leoninus, nach 1150). — Dieses Stück, welches den *Magnus liber organi de antiphonario* eröffnet, wurde in der älteren, vermutlich leoninischen Fassung der Handschrift Wolfenbüttel 677 (f. 17) gesungen. Die alte Aufführungspraxis war wohl folgende. Erst sangen die Solisten den zweistimmig gesetzten Responsoriumsanfang *Judea et Jerusalem*, dann der Chor einstimmig die Fortsetzung des Resp., dann die Solisten zweistimmig den Versus *Constantes . . . vos*, dann der Chor einstimmig den Schlußteil des Resp. (die *Repetenda*). Hierauf sangen wieder die Solisten den Versus *Gloria . . . sancto*, dessen Melodie die etwas gekürzte Melodie des *B. Constantes* ist; sangen sie ihn aber zwei- oder einstimmig? im ersten Falle dürften wir die mehrst. Fassung von *Constantes* entsprechend zu kürzen haben (wie unten angegeben, mit Einschub einer Melodienote für die Silbe *spi-*); so wurde in unserer Aufführung verfahren; zieht man dagegen dieser etwas gewaltsamen Kürzung einstimmige Wiedergabe vor, so mag man der gekürzten mehrst. Version nur die Grundmelodie entnehmen. Am Schluß rundet der Chor das Ganze durch nochmaligen Vortrag der *Repetenda* ab. Die spätere Notre Dame-Fassung, wie sie in Florenz Laur. plut. 29 cod. 1 f. 65 und Wolfenbüttel 1206 f. 47 vorliegt, bringt verschiedene Abweichungen. Die *Partien et Jerusalem, auxilium* und *super vos* sind neukomponiert¹, und zwar im Sinne der rhythmischen Regularisierung: die Grund-

¹ In Florenz ist auch *videbitis* neukomponiert.

melodie verläuft in Tönen von zweifschlägiger Dauer („Doppellongae“), mündet aber allerdings bei et Jer. und super vos gleichfalls in Dreieckspunkte aus; auf auxilium ergibt sich eine starke Kürzung¹. Ferner ist jetzt der B. Gloria eigens neukomponiert, freilich mit Anklängen an die Komposition des Constantes (hieraus schöpfen wir denn auch die gekürzte Form der Grundmelodie)².

Nach der Hs. Florenz wurde das Stück (aber ohne den dazugehörigen B. Gloria) veröffentlicht von H. E. Wooldridge, *The Oxford history of music* 1, 189 ff. Wenn wir heute auch in der Erkenntnis der „Modalnotation“ weiter fortgeschritten sind, müssen doch vorläufig gerade Übertragungen von Stücken leoninischen Stils mehr oder weniger subjektiv bleiben (auch ist im Auge zu behalten, daß unsere Hs. Wolfenbüttel 677 notatorisch nicht die beste unter den Notre Dame-Hss. ist). Anonymus 4 bemerkt übrigens zu dem Stück: nunquam fit in triplo, neque potest fieri propter quemdam modum proprium quem habet extraneum aliis. Et quia longe sunt nimis longe, et breves nimis breves, et videtur esse modus irregularis quoad modos supradictos ipsius discantus, quamvis in se sit regularis (Couff.; Scr. 1, 360)³; ob also das gegenseitige Verhältnis der ♩ und ♪-Werte schärfer zu nehmen ist? Die Zusammenfassung der Oberstimmen-„Taktwerte“ (die wir nur durch kleinere Striche abgrenzen) zu Perioden überlassen wir dem Sänger, der selbstverständlich durch und durch Musiker sein muß; es sei nur bemerkt, daß derselbe nicht verpflichtet ist, die Periodenschwerpunkte stets nur im Einklang mit dem Eintritt einer Unterstimmennote zu verteilen. Durch Fermaten bezeichnen wir die Stellen, wo es am naheliegendsten erscheint, dem Tractulus einen etwa doppelschlägigen Aufenthalt entsprechen zu lassen.

6. Pater noster commiserans (zweistimmiger Conductus, möglicherweise vom Pariser Notre Dame-Meister Perotinus, um 1200). — Nur die 1. Strophe dieses dreistrophigen durchkomponierten Stücks wurde gesungen, wobei der „vitale Clan“ durch die die Schwierigkeiten virtuos bewältigenden zwei Tenoristen schön zur Darstellung kam.

Quellen: Wolfenbüttel 677 f. 145' und Florenz Laur. plut. 29 cod. 1 f. 278'⁴. Die ganze Komposition veröffentlichte H. E. Wooldridge, *The Oxford history of music* 1, 253 ff. nach der Hs. Florenz in einer für damals sehr verdienstlichen Weise, aber noch ohne Auswertung der indirekt einen Schlüssel zur Erforschung der „Modalnotation“ bietenden W. Meyerschen Abhandlung „Der Ursprung des Motetts“. Bei der dominierenden Stellung, die die „Modaltheorie“ heute einnimmt, bedarf es wohl einer Rechtfertigung, wenn in unserer Übertragung (wie übrigens auch bei Wooldridge) der Silbenrhythmus nicht einem der drei ersten Modi untergeordnet ist. Eine Rechtfertigung liegt wohl bereits im Versmaß selbst. Dann könnte ein Indiz dafür, daß in „Kompositionen mit rhythmischem Text“ eine Silbenfolge ♩. ♩. usw. bekannt war, S. 10 der Notenbeilage in „Schweiz. Jahrbuch f. Musikw., Bd. 1“ entnommen werden: dort ist das Schlußmelisma einer solchen Komposition angeführt, welches in der Unterstimme (teils buchstäblich, teils figurierend) die Melodie der vorausgegangenen Strophe wiederholt, und dabei ergibt sich aus der „modalen“ Kontrapunktierung und Auszierung für diese Melodie der Rhythmus ♩. ♩. usw. Freilich stammt

¹ Dasselbe gilt vom videbitis in Florenz (zweifschlägige Regularisierung und Kürzung).

² Im Gloria ist wiederum Florenz durch größere Kürze gegen Wolfenb. 1206 abgestuft, da es außer den bereits in B. 1206 „zweifschlägigen“ Partien auch et filio et spiritui in eine solche verwandelt.

³ Die Korrekturen des Couffemakerschen Textes verdanken wir Herrn Prof. F. Ludwig.

⁴ Außerdem steht das Stück nach F. Ludwig in Madrid B. N. Hh 167 f. 42.

die Komposition nicht aus dem Notre Dame-Kreise, aber aus einem solchen, der das modale System der Rhythmen kannte. Im Notre Dame-Kreis¹ haben wir eine zwischen „Choralbearbeitung“ und „Komposition mit rhythmischem Text“ etwa in der Mitte stehende Gattung: den mehrst. Tropus, wie er in Wolfenbüttel 677 und in einem teilweise in *Early english harmony* pl. 37f. reproduzierten Fragment belegt ist. Der typische Fall ist hier, daß in den syllabischeren Teilen vierschlägige Perioden aufeinanderfolgen, deren jede 1—3 Silben enthält (3 Silben in der Anordnung $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$, 2 Silben als $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$ oder $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$); allerdings haben die Texte nicht

regelmäßige rhythmische Versform. Und nun der Bereich mensural aufgezeichneter „Kompositionen mit rhythmischem Text“ (welcher noch eine bedeutsame Vermehrung erfahren könnte). Wir haben in der Hs. Florenz zwei mensurale „Conductus“-Nachträge. Der Text fehlt zwar, aber in der Schreibweise heben sich die mit Text zu ver sehenden Partien von den Melismen ab; die zweite Komposition, welche unvollständig ist, identifizierte F. Ludwig mit dem in dem mensuralen Fragment Darmstadt 3317, 3471, 3472 gleichfalls unvollständig erhaltenen Si membrana. Im ersten Stück stehen die Textpartien vorwiegend im 3. Modus (10-Silber = 8-schlägige Periode), aber auch gedehntere Partien kommen vor (in diesen treffen auf die Periode gleicher Länge 6, 5 und 4, ja vielleicht auch 3 Silben in folgender Disposition:

$\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$ bzw. $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$
 $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$ bzw. $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$

Das Si membrana deklamiert die Textpartien im Rhythmus $\underline{\dot{\cdot}} \underline{\dot{\cdot}}$ usw. (nur ein Vers steht im 1. Modus). Aus der Hs. Darmstadt kommen ferner in Frage die Nummern 15 und 17 nach F. Ludwigs Aufzählung, *MfM* V, 203 (davon das eine zweistimmig, 2. Modus, das andere dreist., 1. Modus), sowie N. 1 (das auch aus Bamberg und Montpellier bekannte dreist. Deus in adiutorium im auftaktigen 1. Modus). Dieses ganze Repertoire ist etwas später als Notre Dame; wenn Longarhythmus hier immerhin vorkommt, sollte er nicht in Notre Dame noch eher möglich sein? Sogar in zwei von Hales Rondeaux finden wir noch den Longarhythmus, und dann in jener anstelle des Schlußmelismas einen Hofetus aufweisenden zweist. Komposition im *Speculum musicae* (Couff. Scr. 2, 417), deren gut romanischer Textanfang A l'entree neucrdings zu einem musikalischen Terminus gemacht, arabisch etymologisiert und als Beweis arabischen Einflusses gewertet worden ist. Und in den mensuralen Fassungen von Unterstimmen aus Notre Dame-Conductus im Roman de Fauvel spielt der Longarhythmus jedenfalls noch eine große Rolle. So dürfte dieser Rhythmus für die Silbenfolge im Notre Dame-Conductus nicht auszuschließen sein, wenn auch umgekehrt nicht ausgeschlossen werden soll, daß gewisse Kompositionen, besonders einfachere, modal vorgetragen wurden. In einem untergeordneteren Punkt unterscheidet sich die vorliegende Übertragung von derjenigen eines dreist. Conductus, die wir in dieser Zeitschrift VI, 554 ff. veröffentlichen durften: die Silbenabgrenzung ist weniger markiert, indem wir den 1. Modus der Melismen in den Longarhythmus der syllabischen Partien hineinfluten ließen. In der Übertragung sind diejenigen Tractuli weggelassen, die nur in der Hs. Wolfenb. zur Zusammengehörigkeitsbezeichnung (d. h. hauptsächlich in der Funktion als Silbenstriche) stehen. Möglicherweise sind die beiden Versanfänge Qui pro und Scelus auftaktig zu nehmen, womit der zweischlägige Rhythmus gewahrt bliebe.

¹ Vielleicht genauer: in einem mit Notre Dame eng verknüpften Kreis. Ich gelangte nämlich zur Vermutung, daß die betr. Tropenkompositionen aus England stammen, woraus sich die (auch mit anderen Indizien übereinstimmende) Folgerung ergäbe, daß die Sammlung Wolfenbüttel 677 in England zwar hauptsächlich, aber nicht ausschließlich aus Notre Dame-Gut zusammengestellt wurde.

7. Motette Bamberg N. 32 $\left. \begin{array}{l} \text{Or voi je} \\ \text{Eximium} \\ \text{Virgo} \end{array} \right\}$ (Mitte des 13. Jahrh.; veröffentlicht

von P. Aubry, Cent motets du 13. s.). — Vgl. H. Bessler, *MfM* VIII, 154f. und 158. Das Stück wurde um einen Ton abwärts transponiert und von zwei Tenören gesungen; die Stützstimme war durch zwei Streicher besetzt.

8. Zweistimmiges Tanzstück aus England (vor 1250; veröffentlicht von J. Wolf, *MfM* I, 19). — Das Stück, welches das Prinzip der „kontrapunktischen Variation“ verwirklicht zeigt, wurde von zwei Streichinstrumenten vorgetragen¹.

9. Io son un pellegrin (Ballata)².

Das Stück war anlässlich des musikwissenschaftlichen Kongresses in Wien aufgeführt worden und ist in der 3. Auflage von A. Einsteins „Beispielsammlung zur älteren Musikgeschichte“ nach der Übertragung von R. Ficker veröffentlicht. Beide Male war es als Madrigal bezeichnet, da bei der Übertragung nur die unvollständige Textfassung von Paris B. N. n. acqu. fr. 6771 (f. 27') vorlag. Aus der Textfassung zweier anderen Hff. (Florenz B. N. Panc. 26 f. 47' und Paris B. N. it. 568 f. 42'), die Herr Prof. Ficker so liebenswürdig war, uns dann gleichfalls zur Verfügung zu stellen, ergibt sich jedoch die Ballata-(= Birelai-)Form. Hier der vollständige Text, der der Musik nach dem Schema a b b a a untergelegt werden kann:

Io son un pellegrin che vo cercando
 Limosina per Dio merce chiamando;
 E vo cantando colla voce bella,
 Con dolce aspetto e colla treccia bionda.
 Non ho se no l'bordon e la scarsella,
 E chiamo, chiamo e non e chi risponda;
 E quando credo andare alle seconda,
 Vento contrario mi vien tempestando.
 Io son un pellegrin etc.

Wie in Wien, so wurde das Stück auch jetzt rein vokal vorgetragen, und zwar in unserem Fall von Alt und Tenor (mit Transposition um eine kleine Terz aufwärts). Man hat im Anfangsmelisma ein instrumentales Vorspiel sehen wollen. In der Tat ist ihm in den beiden älteren Handschriften nur der Anfangsbuchstabe I- untergelegt (worauf io folgt); dieser Buchstabe ist aber stimmhaft und kann ein Melisma tragen (allerdings ergibt sich so eine für das Versmetrum überflüssige Silbe, doch wird dies den damaligen Musiker nicht bekümmert haben).

10. Je puis trop bien (Ballade von Guillaume de Machaut. Mitte des 14. Jahrh.; veröffentlicht in F. Ludwigs Gesamtausgabe der musikalischen Werke von G. de M.). — Gesangstimme: Tenor; Stützstimmen: zwei Streicher.

11. Gram piant' agli occhi (Ballata von Fr. Landini, zweite Hälfte des 14. Jahrh.; veröffentlicht von F. Ludwig, *ZfM* V, 459f.). — Gesangstimmen: Alt und Tenor; Begleitstimme: Viola.

¹ Bei der ausgedehnten Instrumentalpraxis des Mittelalters muß die geringe Zahl der überlieferten Kompositionen immer wieder Anlaß zur Verwunderung bieten. Wir müssen hier bedenken, daß die Instrumentalmusik als solche hinter der tertierten in bezug auf schriftliche Überlieferung zurückstand; andererseits fehlt es nicht an Hinweisen auf eine gewissermaßen sekundär instrumentale Wiedergabe ursprünglich tertierter Stücke.

² An dieser Stelle des Programms sollte eigentlich ein Madrigal des Joh. de Florentia stehen, was aber durch eine Verkettung von Umständen verhindert wurde.

A. Jubilemus, exultemus.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

1

Ju - bi - le - mus, ex - ul - te - mus, in - to -

ne - mus can - ti - - - - - cum

Re - - - - demp - to - ri, plas - ma - to - - - ri,

sal - va - to - ri om - ni - - - um.

h?

Hoc na - ta - li sa - lu - ta - ri om - nis nos - tra tur - mu - la

(*p*)

De - um lau - det, si - bi plau - dat per e - ter - na se - cu - la.

¹ Die ersten fünf Töne der Unterstimme wären (wollte man sich genau an die Schreibweise des Originals halten in der Voraussetzung, daß die eingerichtete Linie g bedeutet und das exultemus auf c schließen muß) eigentlich etwa so zu übertragen: a g f c e s.

Qui ho - di - e de Ma - ri - e u - te - ro pro - gre - di - ens

Ho - mo ve - rus, rex at - que he - - - - - rus

in ter - ris ap - pa - ru - it, Tam be - a - tum er - go na - tum

eine Stufe tiefer?

cum in - gen - ti gau - di - - - - o Con - lau - dan - tes, ex-

(b)

ul - tan - tes be - ne - di - - - ca - mus Do - mi - - - no.

2 Nach der Handschrift wären diese drei Töne der Oberstimme eine Terz höher zu singen.
 3 Die Vorlage schreibt in der Unterstimme auf diese Silbe eigentlich g a.
 4 Das Manuskript schreibt die Melodie zu in terris apparu- eine Stufe höher.

B. Judea et Jerusalem¹.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: Ju - de - a - et Je - ru - sa - lem, a. The notes are written in a medieval style with square neumes on a four-line staff. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

¹ Im Interesse der Gleichzeitigkeit der Silbenausprache wurde von uns in einigen Fällen ein Grundstimmton etwas nach links gerückt. Es wäre zwar nicht unbedingt ausgeschlossen, daß eine Silbe in der Oberstimme früher angefaßt wird; aber das Material scheint uns im gegebenen Fall nicht genügend, um von der Regel abzuweichen.



no - li - - te ti - me - - re.



Cras e-gre-di - e - mi-ni et Do - - mi-nus e - -



rit vo - bis - cum.



2
Con
[Glo-




stan
ri

2 Statt  eventuell .

tes
a

es to
pa

te,
tri vi et

de
fi

bi
li

³ Note c eventuell als Doppellänge. ⁴ „Germanische Choralfassung“ (c statt b)!
Dementsprechend wäre vielleicht auch in der einstimmigen Partie (die wir nach Processionale monasticeum 25 ergänzen) auf egrediemini b durch c zu ersetzen.

tis
 o

au-⁵
 et spi

xi li

um

Do mi
 ri tu

⁵ Diese Silbe setzt in Welfensb. 677 (im Gegensatz zu den beiden anderen Versionen und zur heutigen Choralkfassung) auf der vorhergehenden Choralnote (a) ein, was emendiert wurde.

⁶ Hier schreibt die Vorlage wohl versehentlich eine dreitsüßige Konjunktur mit Virga statt einer viertüßigen Konjunktur.

ni su - per vos.
i sanc - - - - to.]

The image shows a musical score for a medieval chant. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "ni su - per vos. i sanc - - - - to.]."

C. Pater noster commiserans (1. Strophe).

Pa

The image shows the musical score for the first strophe of the Pater noster commiserans. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "Pa". There are first and second endings marked with "1" and "2" above the vocal line.

¹ In B es.

² In B es?

ter nos

wohl
b a

ter com-mi-se

rans Fi-li-o-rum ex-ces-si-bus, E-os fal-

li con-si-de-rans In pec-ca-

- ti con-trac-ti-bus Tu-to-rem si-bi

3 Die vier Töne dieses Takts wären nach W. zu rhythmisieren.

4 Oberstimme von W.:

5 Nach W. setzt die Silbe -ter hier ein.

6 Unterstimme nach W.:

7 In W. statt nur b mit Plika.

di - - - - - ri - git, Qui pro pu-

pil - lis trans - i - git, Vi - tam

mor - te mer - ca - - - - -

- - - tur; In pe - na

cul-pam de-stru - it, Sce-lus in ne-ce di - lu-

it, Vin - - - - -

⁸ Nach W. | | ⁹ Nach W. | | (Tonwiederholung). ¹⁰ In F. ohne Traktulus.
¹¹ In W. statt | nur c mit Plifa.

12
cit, cum iu - di - ca -

14

16 17

nach W. vielleicht:
tur. tur.

12 In W. statt ; ebenda hat die Oberstimme vorher statt einer doppelten nur eine einfache Pause. Vielleicht ist die Stelle in der Weise zu emendieren, daß die Oberstimme in der Tat nur eine Longa pausiert und das a der Unterstimme auf eine Longa verkirzt wird.

13 In W. statt .

Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre

Von

Fritz Stege, Berlin

Die grundlegenden Arbeiten von Goldschmidt¹ und Schering² neben den einschlägigen Werken der allgemeinen Philosophie entheben mich der Aufgabe, meine Ausführungen mit einer Auseinandersetzung über die Prinzipien der Affektenlehre einzuleiten. Schwieriger ist die Begriffsbestimmung der „Musikritik“, die in der Musikwissenschaft als historischer Faktor noch geringe Beachtung gefunden hat.

Während vor zweihundert Jahren die Begriffe „Kritik“ und „Urteil“ (im allgemeinsten Sinne) in ihrer Bedeutung annähernd zusammenfielen, erfolgt im Verlaufe der musikkritischen Praxis eine allmähliche Subsumtion beider Begriffe an Stelle der bisherigen Koordination dadurch, daß sich der Faktor der „Musikritik“ an bestimmte Voraussetzungen band und somit das Allgemeingebiet des menschlichen „Urteils“ einschränkte und in definierbarer Form begrenzte. Ich glaube am vorteilhaftesten zu verfahren, wenn ich in dieser Beziehung folgende Äußerung Paul Bekkers³ zum Ausgangspunkt nehme: „Kritik als Kundgebung eines nicht mehr auf bestimmte, in sich abgeschlossene Gesellschaftskreise beschränkten, sondern eines öffentlich sich betätigenden allgemeinen Erkenntnisdranges.“ Diese Definition (wenn man sie so gelten lassen will) involviert als wichtige Voraussetzungen: öffentliche Anteilnahme an spezialkritischen Äußerungen (Leserkreis), als subjektive Basis das Vorhandensein eines Organes als Sprachrohr des öffentlichen Erkenntnisdranges (Presse), und eo ipso das Erscheinen von Objekten, die sich der musikkritischen Betätigung als Gegenstände der Behandlung darbieten.

Das Wesen dieser „Objekte“ wendet sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vom Allgemeinen zum Besonderen, von der Zeitkritik zur Persönlichkeitskritik. Mattheson, Scheibe u. a. waren vom heutigen Standpunkte aus mehr Ästhetiker als Musikkritiker, Mattheson insbesondere betrachtete die polemisierende Besprechung gegnerischer Schriften nicht als Zweck, sondern als Mittel, um seine eigene Überzeugung mit Nachdruck vertreten zu können. Die Aufgabe der Kritik gipfelt wesentlich in Verbesserungsvorschlägen zur Hebung des allgemeinen Zeitgeschmacks. Als sich die Musikritik mit Adam Hiller bewußt auf die Bewertung künstlerischer Einzelleistungen, neuerschienener Opern und dergleichen einstellt, war der Höhepunkt der Affektenlehre bereits überschritten. Der französische Rationalismus wirft seine deutlichsten Schatten auf den älteren Mattheson und beeinflusst durch ihn merklich seine musikkritische Nachfolge. Batteux erschien bereits 1743 mit seiner Schrift: „Les beaux arts réduits à un même principe“ und gab damit — über 20 Jahre vor Hillers „Wöchentlichen Nach-

¹ Hugo Goldschmidt, Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen, Zürich und Leipzig 1915.

² Arnold Schering, Die Musikästhetik der deutschen Aufklärung (Zeitschr. d. Int. Musikgef. 1907, S. 263 ff.).

³ Paul Bekker, Das deutsche Musikleben, Stuttgart 1922, 6.—8. Aufl., S. 170.

richten und Anmerkungen“ — der Affektenlehre eine entscheidende Wendung. Seine Bedeutung ist rein äußerlich an dem Ernst erkennbar, mit dem beispielsweise J. W. Marpurg in seinen „Historisch-kritischen Beyträgen“ seit 1754 wiederholt zu Bateur Stellung nehmen ließ. War auch die Theorie der Affektenlehre in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stark im Schwinden begriffen und in der ersten Blütezeit der Persönlichkeitskritik dem wachsenden Einfluß der Romantik unterworfen, so beherrschen die praktischen Folgeerscheinungen der Affektenlehre in einem nicht zu unterschätzenden Maße die musikkritischen Äußerungen, deren Wert damit trübend und verkleinernd.

Der Grund für diese Tatsache ist nicht schwer zu finden. Die Kritiker von Einfluß und Bedeutung, die ihre Publikationen einseitig persönlich fest in der Hand hielten, wurzelten mit ihren Anschauungen in der Vergangenheit (wiederum Mattheson als ständig gepriesenes Vorbild) und waren mit den herkömmlichen ästhetischen Ansichten aufgewachsen. Weniger Adam Hiller (obgleich er den Fanatiker der Melodie, C. G. Krause, als „einen der feinsten musikalischen Kunsttrichter“ bezeichnet)¹, als vielmehr Marpurg, Forkel, Abt Vogler und sein getreues Echo, der Rat Böhler als Herausgeber der „Musikalischen Realzeitung“ 1788, verraten neben anderen in ihren musikkritischen Äußerungen eine deutliche Abhängigkeit von der Affektenlehre. Die Diskussion über den Wert oder Unwert des französischen Rationalismus überlebte am längsten jene berühmte Frage des Fontenelle: „Sonate, que me veux-tu?“ die geradezu ein geflügeltes Wort der Musikkritik wurde und einen mehr humoristischen Charakter erhielt. Sie taucht mehrfach in C. F. Cramers „Magazin der Musik“ auf, z. B. 1786/87, S. 1165: „... ein Clarinettensolo mit Fagotten, das an sich recht gut ist, hier aber so steht, daß man sich nicht enthalten kann zu fragen: que me veux-tu?“ Oder — mit weniger historischer Treue in einem kritischen Aufsatz Spaziers „über Menuetten in Sinfonien“ 1793 bei Betrachtung des Kontrastes zwischen den Sinfoniesätzen, wobei man „jedemal fragen möchte: Adagio, que veux-tu de moi?“². Der eigentliche Beantworter dieser Frage war kein anderer als Burney, dessen „Versuch über musikalische Kritik“ aus dem dritten Band seiner „Allgemeinen Geschichte der Musik“ 1776—89 in zeitgenössischer Übersetzung³ der personifizierte Sonate folgende beachtenswerte Erwiderung in den Mund legt: „Ich will, daß du mit Aufmerksamkeit und Vergnügen auf das Sinnreiche der Komposition, auf die Ründung des Vortrages, die Annuth der Melodie und den Reichtthum der Harmonie merken sollest, und zugleich auf die Reize geschmackvoller Töne, die zum leidenschaftlichen Ausdrucke gedehnt und verschmolzen werden“.

Damit war der müßige Streit zwischen Vokal- und Instrumentalmusik um die Vorherrschaft endgültig zu Grabe getragen, und bei manch einer Bewertung instrumentaler Neuerscheinungen mag jenes Vorurteil die Urteilsrichtung des Kritikers beeinflussen haben. Deutlich ausgesprochen hat sich wohl nur Adam Hiller bei Marpurg⁴: „Man wird nicht anstehen, die Vokalmusik dem Grundsatz der Nachahmung am nächsten zu erkennen“.

¹ „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen“, 11. Stück, S. 84.

² Kunz-Spazier, Musikalisches Wochenblatt, Berlin 1793, Teil I, S. 91.

³ Wochenblatt, Teil I, S. 82.

⁴ „Von der Nachahmung der Natur in der Musik“ in Marpurgs historisch-kritischen Beyträgen, Bd. I. 1754, St. 6, S. 528.

Wir haben damit bereits eine der oben erwähnten praktischen Folgeerscheinungen aus der Affektenlehre berührt und wollen versuchen, ihren weiteren Niederschlägen in der Musikkritik nachzugehen.

Im Mittelpunkt der Affektenlehre steht die Zurückführung jeder tonalen Äußerung auf einen entsprechenden Affekt, und die sorgfältige Erkenntnis aller vorherrschenden Leidenschaften im Tonstück wird ausdrücklich von einem berufenen Kritiker gefordert. Außerst bezeichnend ist die Rubrizierung der Musikkritik als Teil der Musiktheorie bei Forkel¹. Die Kritik lehrt „A den innern Charakter der musicalischen Tonarten, B den innern Charakter der musicalischen Schreibarten, C den innern Charakter der Musiegattungen, D den musicalischen Geschmack, E den practischen Vortrag musicalischer Stücke.“ Die Abschnitte A und B, die uns hier interessieren, unterteilt Forkel folgendermaßen: ad A: „a) woher es kommt, daß einige sanft, andere aber rauschender klingen, b) Anwendung auf den Ausdruck verschiedener Leidenschaften.“ Ad B: „a) musicalischer Witß b) Laune c) Neuheit d) das Unerwartete e) das Außerordentliche f) das Wunderbare g) die Anmuth h) die Stärke i) der Reichthum k) die Größe und Erhabenheit etc.“.

In dieser Weise zeichnet Forkel den musikkritischen Weg vor, und seine nichtsagende und klägliche Tabelle der Leidenschaften unterscheidet sich von ähnlichen Affekttafeln bei Marpurg beispielsweise² durch das Wörtchen „etc“, das die Zahl der möglichen Affekte wenigstens nicht auf siebenundzwanzig begrenzt. Gewiß hat Schering³ Recht, wenn er der Affektenlehre die Wirkung zuschreibt, daß „das Musikempfinden sich gegen früher ungemein verfeinert hat und sowohl in der musicalischen Kritik wie im Musikunterricht die Maßstäbe viel häufiger aus der eigenen, jeelischen Erfahrung genommen werden“, aber die Übertreibungssucht bei der Analysierung einzelner Kompositionen übersteigt oft genug jede Schranke, führt zur Betonung von Nebensächlichkeiten und legt einen kleinlichen Maßstab an, wobei kritische Sezierarbeit den Blick für das Ganze verwehrt. Diese buchstäbliche Befolgung der Affektenlehre sei durch einige kritische Äußerungen belegt:



„Warum der Absatz auf Schöne mit einer steigenden Melodie gemacht wird, da weder hier noch in der Folge eine Frage vorhanden ist, davon ist die Ursache wohl nicht so leicht einzusehen“⁴. Ähnliche pedantische Forderungen bezüglich des fragenden Ausdrucks finden sich u. a. in der „Musikalischen Realzeitung“ (a. a. D.) in Nr. 11 und Nr. 14 (S. 109/10), sowie Hiller a. a. D. I, 45. Stück, S. 352.

„Ob zum Ausdruck einer lieben, guten Handlung ein prächtiger Einklang zu misbrauchen sei, lassen wir hingestellt sein. Das ist aber gewis, daß zu den Worten

¹ C. F. Cramer, Magazin der Musik, Hamburg 1783, Jahrg. II, S. 855 ff.

² „Kritische Briefe über die Tonkunst“ (Berlin 1759/63) im 99. Brief.

³ A. a. D. S. 318.

⁴ Marpurg a. a. D.

,Armer Unterthan, dieser Einklang so passe, wie zur Rolle des Himmelsturm im Deserteur ein junges Mädchen. . . Das Wort Ruhm fällt auf eine weibliche und schwache, das Wort Wahn auf eine starke Tonart. Das Gegentheil von einer soliden Wahl der Tonarten!“¹ „Wir können ebenso wenig eine tänzelnde Bewegung wie hier im fünften etc. Achtel, als einen Fadenmäßig sich gebärdenden Helden auf der tragischen Bühne dulden.“² Nimmt Vogler in seinem als „Kritikerschule“ erkennbaren Werk der Fantasie nicht jegliche Möglichkeit der Entfaltung?

„In dem 18. Liede werden Personen von Geschmack(!) dadurch beleidigt werden, daß eben dasjenige Melisma, was im ersten Teile auf Klagen und Sterben gemacht worden, in dem andern auf Scherzen und Freuden, vermittelst der Transposition wiederholet wird.“³



„Ich verwerfe den Vorschlag mit als auf Gott zuförderst aus dem Grunde, weil ein Vorschlag von dieser Art nur bey einem sehr traurigen Affekt, dergleichen hier nicht herrschet, Statt finden kann“⁴. Marpurgs Auffassung wird in der „Mus. Realzeitung“ ausdrücklich bestätigt: „Rez. weiß zwar wohl, daß man es in unsern Tagen damit so genau nicht nimmt . . . indessen bleibt es doch wahr, daß ihr Gebrauch [der Vorschläge], wenn sie nicht zum Ausdruck der Traurigkeit, der Wehmut, des Schmerzens dienen sollen, ganz zwecklos ist. Marpurg läßt sie noch überdies in der Odenschreibart gar nicht einmal passieren und setzt hinzu, daß sie nicht das Schibolet des guten Geschmacks seien.“⁵ Der eigentliche theoretische Gewährsmann jener Zeit, W. E. Bach, will jedoch im Gegenteil bei „Vorstellung der Unschuld oder Traurigkeit weniger Auszierungen“ angewendet wissen, während der Affekt lediglich die Länge der Vorschläge bestimmt.⁶

Eine weitere praktische Bedeutung gewann die Bevorzugung der angenehmen Affekte auf Kosten der unangenehmen in der irrigen Annahme ihres realen Wertes. Daß Forkel dadurch zu einer falschen kritischen Einstellung gegenüber der 3. Sonatensammlung Ph. Em. Bachs in seinem „Musikalischen Almanach 1784“ gerät, hat schon Goldschmidt (a. a. D.) erwähnt. Da für ihn die Erweckung angenehmer Empfindungen das „erste Grundgesetz der ganzen musikalischen Ästhetik“⁷ darstellt, so muß Forkel ein Andantino grazioso „eben des melancholisch-beruhigten und fast balsamisch-tröstenden Ausdrucks wegen“ einem Allegro konsequentermaßen vorziehen. Fast unglaubwürdig erscheint folgende Besprechung eines langen Konzertprogramms in der „Musik. Realzeitung“ (Nr. 21, S. 167) mit ernstem Inhalt: „Bei froher, freudiger, angenehmer Empfindung lassen sich zwar wohl eher einzelne Ausnahmen machen,

¹ Vogler, Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 1778–81, II, S. 344.

² ib. I, S. 140.

³ Marpurg, Kritische Briefe 1760, Nr. 31.

⁴ ib. I, Nr. 32.

⁵ 1790, Nr. 10, S. 74.

⁶ Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (Win. 1753). 2. Hftst. „Von den Marnieren“, § 8.

⁷ Mus. Almanach 1784, S. 25/26.

aber hier ist die Rede nur von traurigen Empfindungen, und diese müssen vorzüglich ein bestimmtes Maß der Dauer haben, wenn sie der Seele nicht lästig werden und sie ermüden sollen.“

In der Musikkritik begegnen wir am häufigsten der Forderung nach Einheit der Empfindung und der Tonart, zwei Begriffe, die zusammengehören, da ja auch jede Tonart im Dienst eines anderen Ausdrucks stand. Gefühlskontraste entsprechen nicht der Auffassung der Affektkritiker. Ein trauriges Tonstück hat seinen Charakter zu bewahren. Es darf keine Wendungen enthalten, die die Deutlichkeit eines vom Tondichter beabsichtigten Affektes beeinträchtigen und seine Wirkung abschwächen oder gar ins Gegenteil verwandeln — sei es durch die Wahl einiger belebender Figuren, sei es durch Benutzung einer entfernteren, vielleicht unpassend „freudigen“ Tonart. Infolgedessen mißfällt der „Musik. Realzeitung“¹ bei Besprechung des Oratoriums „der Tod Jesu“ von Graun eine zu lebhaftige Wendung in einer Arie: „Jene etwas(!) zu geschwinden Bewegungen müssen aber nach unserer Empfindung kränkend für das Herz sein, ob sie gleich immer der Natur des Textes ganz angemessen sein mögen, denn das Oratorium, wovon hier die Rede ist, gehört doch einmal zu der Gattung der Trauermusik und alles das muß auffallend sein, was die Seele aus dem Ton bringen kann, in welchen sie nun einmal gestimmt ist, und in welchem sie so gerne zu bleiben wünscht.“ Da Forkel² ausdrücklich die „schöne Einfalt der Natur“ einer „zügellofen Fantasie“ der modulationsreichen Frühromantik gegenüberstellt, so dürfte auch die Einheit des Empfindens eine Folge der Naturnachahmung sein. Aus anderweitigen Äußerungen Forkels ist zu schließen, daß der Rationalismus eines Leibniz und des von ihm beeinflussten Lorenz Mizler den jähen Modulationswechsel ablehnt, da das Verhältnis leiterfremder Töne zueinander das „unbewußte Zählen der Seele“ erschwert. Vogler läßt sogar eine „wissenschaftliche Bestimmbarkeit“ der Affekte gelten³. Reichardt⁴ spricht von den „armseligen, Herz und Kopf einengenden Regeln von der nächsten Familienverwandtschaft der Töne“, obgleich auch er an derselben Stelle einen einheitlichen Charakter innerhalb eines Instrumentalstückes oder „nüanzierte Übergänge von der einen zur andern“ Leidenschaft verlangt. Nur Bach und Haydn läßt er als Ausnahmen zu. Bezeichnend ist die Motivierung eines Tadelns bei Verstößen gegen die Einheitlichkeit des Affekts in einer anonymen Besprechung von J. S. Sanders Klaviersonaten⁵: „Rez. glaubt, daß jedes Stück gewinnen würde, wenn es einen bestimmten, oder zum wenigsten keinen widersprechenden Charakter annähme. Es ist ihm allezeit sehr anstößig, wenn in dem Augenblicke, da er im Gefühle eines sich sanft ergießenden Adagios versunken ist, man ihn mit einmal aus diesem Taumel durch harte, unpassende, rauhe oder schnelle Gänge herausreißt, und gleichsam aus einem Paradiese in eine wilde, öde Gegend versetzt. . . Er glaubt für seinen Theil nicht, daß unsere Seele geschickt ist, sich, in dieser Schnelligkeit, in solche verschiedene Scenen zu versetzen. Wozu also dieses in der Music?“ In Naumanns Ouvertüre zu „Medea“ tadelt ein Rezensent

¹ 1789, Nr. 23, S. 183.

² J. N. Forkel, Musik.-kritische Bibliothek, Gotha, 1778, S. VI und VIII.

³ a. a. O. I, S. 99.

⁴ Musikalisches Kunstmagazin Bln. 1782, I, S. 25.

⁵ Cramer, Magazin der Musik, 1784, I, S. 540/41.

der „Musik. Realzeitung“¹ den plötzlichen Übergang vom Adagio zum Allegro vivacissimo. Bei Betrachtung der beiden, in „Ansehen der Bewegung“ und „ihres inneren Charakters gegensätzlichen Teile“ könnte man sagen „natura (sic!) hic facit saltum“. Verfasser verlangt eine „Vorbereitung“ entweder durch Ruhepunkt oder durch „kürzere Noten am Schluß des Adagios“. Ähnlich äußert sich Forkel²: „Bei den Versetzungen in verwandte oder entfernte Tonarten, muß noch angemerkt werden, daß man sehr vorsichtig dabei verfahren müsse, um die Zwischenmodulationen so sanft wie möglich zu machen.“ Warum? Weil es um so vorteilhafter ist, „je weniger Stöße unser Gefühl bekommt“, wie sich Forkel gelegentlich einer weiteren Besprechung von Klavierfonaten Ph. Em. Bachs ausdrückt³. Er läßt an dieser Stelle deutlich erkennen, daß er denjenigen Sonaten Bachs den Vorzug gibt, die einen „so sanft wie möglichen“ harmonischen Übergang zwischen zwei in verschiedenen Tonarten stehenden Sätzen aufweisen.

Die Kritik der Affektenlehre ist absolut modulationsfeindlich, da natürliche Einfachheit und Simplität des Gefühls Voraussetzung für bewußte Naturnachahmungen in der Kunst ist. Kein Problem der Affektenlehre ist so reich an weiteren praktischen Auswirkungen wie gerade die Forderung einer Einheit des Affektes innerhalb eines Tonstückes. Sie mußte naturgemäß zu einer skeptischen, ja ablehnenden Haltung gegenüber dem Strophenglied führen. Denn wohl nur in den seltensten Fällen liegt allen Strophen der gleiche Empfindungsgehalt zugrunde. Kontrastierte die gleichlautende Melodie an irgend einer Stelle mit dem wechselnden Gefühlsinhalt, so bot sich der Affektenkritik bequemer Anlaß zum Tadel. Beispiele hierfür finden sich u. a. in der „Musikalischen Korrespondenz“⁴ und besonders bei Vogler⁵, dessen „Geschmack nur Lieder sucht, die eine leidenschaftliche oder Gemäldenschilderung enthalten“ und der die Strophenglieder als „Lieder ohne Bedeutung“ mit einer „Tapete in einem Baurenhause“ vergleicht, „die ein Lüncher gezeichnet, und lediglich die Absicht hat, den Platz einzunehmen, aber dabei nicht wenig beiträgt, das Zimmer zu verdunkeln“.

Aus dem gleichen Grunde mußte der Kritik ein sinfonischer Satz mit Thema und Gegenthema widersinnig erscheinen. Schon Goldschmidt⁶ vermutet, daß die Affektenlehre als ästhetische Forderung die Führung eines einzigen Themas im Satz eines Instrumentalwerkes verlangt. Als bestes Beispiel läßt sich kein anderer als Lessing in seinem Verhältnis zu Scheibe verwenden. Joh. A. Scheibe, trotz einiger vernünftigen Anschauungen durch seine Anhängerschaft Gottscheds tief im Rationalismus verstrickt, besaß den Weitblick, als erster für die Ouvertüre eine inhaltliche Beziehung zum Bühnenwerk zu verlangen. Nur die Zwischenaktsmusik sollte zweiteilig gehalten sein, wobei die eine Hälfte an das Vorausgegangene, die andere an das Folgende anknüpft. Damit hätte Scheibe allerdings gegen das Gebot von der Einheitlichkeit des Affektes verstoßen. Hierzu äußert sich Lessing wie folgt:⁷ „Eine

¹ a. a. D.: 1790, Nr. 9, S. 56.

² Mus. Krit. Bibliothek II, S. 286.

³ ib. II, S. 281.

⁴ Mus. Korresp. (Fortsetzung der Realzeitung) 1791, Nr. 31.

⁵ a. a. D. Jahrg. III, Bd. II, S. 37.

⁶ a. a. D. S. 196.

⁷ „Hamburgische Dramaturgie“, 26./27. Stück.

Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer, in einer Symphonie muß nur eine Leidenschaft herrschen. . .“ Lessing geht soweit, dem Tonkünstler, der jeden Satz mit einem neuen Affekt beginnt, die Fähigkeit zu rühren überhaupt abzusprechen. Denn das Auftreten kontrastierender Affekte erschwert die Verständigungsmöglichkeit: „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heißt ihm zugestehen, daß er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Rätsel sein, dessen Deutung (sic!) ebenso mühsam als schwankend ist“.

Die extremen Auswirkungen der Affektenlehre gruben sich selbst das Grab. Es kam sogar soweit, daß man das Instrumentalspiel von dem Charakter der ausübenden Personen abhängig machte und den Damen von der Benutzung der Streichinstrumente abriet, weil — *horribile dictu!* — die schnelle Armbewegung der Bogenführung ein choleraisches Temperament der Künstlerin vermuten ließe!¹ Selbst Forkel wandte sich verächtlich von Auswüchsen ab, die in einer kleinen, von Forkel besprochenen Schrift „Tonkunst“ von R. L. Junker (Bern 1776) zutage treten. Hier wird untersucht, welche Leidenschaften basartig, diskantartig sind, während „mannichfaltige und zweydeutige Wendungen der Leidenschaften durch Fugengang“ ausgedrückt werden sollen. „Lacht nicht, Freunde!“ schreibt Forkel. „Wenn man überall so deutlich merken könnte, wie hier, was Herr J. eigentlich meynt, so würden wir oft weit mehrere Ursache zum Lachen haben.“²

Bei der Verbreitung, die die Schriften der französischen Rationalisten in der periodischen Literatur des 18. Jahrhunderts fanden, ist die musikkritische Zurückhaltung kompetenter Musikschriftsteller wie Adam Hiller u. a. eine um so erfreulichere Erscheinung. „Wenn es *licentias poeticas* giebt, so muß es auch *licentias musicas* geben, wo man die strenge Richtigkeit zur Erhaltung größerer Schönheit aufopfert.“³ Den deutlichen Bruch mit der Affektenlehre vollzieht Cramer in seinem „Musikmagazin“. Ich lasse einige musikkritische Äußerungen folgen, die besonders deshalb Beachtung verdienen, weil Cramer hier einen Teil der von mir zusammengestellten Folgeerscheinungen aus der Affektenlehre bewußt angreift:

„Wer also nur nicht mit Rousseau ausschließend das Wesen und die ganze Kraft der Music in Nachahmung und Leidenschaft setzt, wer nicht gegen die Instrumentalmusic insbesondere, so bald sie nicht mahlt,⁴ gefühllos ist, und auch solchen Folgen von Tönen, denen keine genau bestimmbaren Empfindungen oder Ideen entsprechen, und die auch sogar bisweilen für das Ohr keinen entschiedenen Reiz haben, demohngeachtet aus andern Gründen Werth zugestehen kann, dem wird eine solche Sammlung von momentanen Einfällen, Gedanken, Capriccios, kurz solche freye Ausbrüche der musicalischen Dichtermut . . . sicher die unterhaltendste Geistesbeschäftigung verleihen . . .“⁵ „Wey dem blißenden Allegrosatz, der so abrupt auf dieses Adagio folgt, möchte ich wohl wissen, wie diejenigen Herren zurecht kommen, die an der Festsetzung

¹ Freyburger „Mus. Almanach auf das Jahr 1784“, S. 92.

² Musik.-Krit. Bibl., III, S. 235 ff.

³ a. a. D. 1769, 9. Stück, S. 67.

⁴ Die in der Affektenkritik bevorzugte Rolle der Programmmusik ist auf den Einfluß des *Batteur*' zurückzuführen.

⁵ a. a. D. 1783, II, S. 1250/51. — Die Citate beziehen sich auf die Rezension der vierten Sonatensammlung von Ph. E. Bach, insbesondere auf die beiden letzten Fantasien.

solcher Theoremen sich weiden, als da sind: daß in jedem Stücke nur Eine Empfindung die herrschende seyn müsse; daß, da der Musicus nicht, wie der Dichter, seine Übergänge motiviren könne, plötzliche Übergänge überhaupt verwerflich seyen, u. dgl.¹

Erst im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts näherte sich die Affektenkritik ihrem Ende. Weder bei Eschstruth² noch bei Spazier³, Koch⁴ u. a. fand ich wesentliche Spuren der Affektenlehre in den musikkritischen Äußerungen. Eine neue Zeit war hereingebrochen, die den praktischen Wert aller Theorie vorzog, und unter dem Einfluß der Romantik zerbröckelte das unhaltbare Gebäude des Rationalismus, wie er uns in den vorstehenden Zeilen entgegentrat.

Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht

von

Eugen Tetzl, Berlin

Die akustische Wirkung der Musikinstrumente hängt zunächst von deren Bauart und insbesondere vom mechanischen Vorgang der Tonerzeugung ab. Daher muß der Spieler dessen Konstruktion kennen und daraus die Möglichkeiten, Begrenzungen und praktischen Bedingungen entnehmen. Aber auch die menschlichen Gliedmaßen unterliegen sowohl in Ruhe wie in Bewegung den physiologischen und physikalischen Gesetzen, deren Unkenntnis leicht zu unzweckmäßigem Verhalten führen kann. Eine sichere Anleitung zur Beherrschung einer Instrumentaltechnik darf daher die erwähnten Dinge nicht außer acht lassen.

Was nun die Klaviertechnik betrifft, so geschieht die Tonerzeugung hier vermittelt einer Wurfvorrichtung, welche den Anschlag des Hammers herbeiführt. Diese Wurfvorrichtung wird durch einen Druck auf die Taste in Tätigkeit gesetzt, dessen Betrag dem zu überwindenden Widerstand entspricht. Dieser Widerstand ist zweifacher Art: einerseits ist er durch die Beschaffenheit der Mechanik sachlich gegeben; andererseits schwankt er praktisch (wie jeder Widerstand mehr oder weniger) je nach der Schnelligkeit, mit welcher er überwunden wird. Natürlich ist für den leisesten Anschlag der geringste Druck nötig.

Bei den Vorläufern des heutigen Hammerklaviers und auch bei den einzelnen Erzeugnissen der heutigen Klavierbaukunst sind aber auch die sachlichen Vorbedingungen des Tastenwiderstandes mehr oder weniger verschieden. So erfordert der leiseste Ton bei manchen Klavichorden nur 5 g, das vollzählige Ansprechen aller

¹ ib. S. 1254.

² H. A. Fr. v. Eschstruth, *Musicalische Bibliothek*, Marburg und Gießen 1784.

³ Carl Spazier, *Berlinische Musikzeitung* 1794.

⁴ H. Chr. Koch, *Journal der Tonkunst*, Erfurt 1795.

von einer Taste angerissenen Saiten bei manchen Kielflügeln dagegen 380 g! Das Ansprechen des leisesten Tones bei den einzelnen Gattungen älterer und neuerer Klaviere schwankt, was den auf die Taste erforderlichen Druck betrifft (nach Messungen in der Instrumentensammlung der Berliner Hochschule für Musik), folgendermaßen:

Klavichorde	5—20 g	
Klavizymbel	Spinetts	20—250 g
	Kielflügel	11—380 g
Hammerklaviere	Tafelklaviere	10—150 g
	Flügel	25—230 g
	Pianinos	30—130 g
		Allgemein 5—380 g also im Verhältnis von 1:76

Für den Klavierbau der Jetztzeit gilt der Gewichtsbetrag von 70 g als maßgeblich insofern, als die Belastung der vorn gelegenen Hauptanschlagsstelle der Taste durch 70 g gerade bewirkt, daß der Hammer die Saiten in freiem Schwunge mit leisestem Anschlag erreicht.

Nun liegt hier die Möglichkeit für mehrere Irrtümer vor: 1. die Vermutung, der Gewichtsdruck von 70 g bedeute ganz allgemein die Angriffskraft, deren der einzelne Finger beim Klavierspiel benötige, 2. die Vermutung, das Zustandekommen des „Minimaltons“ bei einer Belastung der Taste mit 70 g verbürge gleiche mechanische Spielart bei allen Klavieren, wo dies der Fall ist.

Daß sich dies keineswegs so verhält, liegt an dem schon erwähnten Umstand, daß jeder an sich absolute und seinen sachlichen Bedingungen nach unveränderliche Widerstand doch relativ und praktisch veränderlich ist, je nachdem er langsam oder schneller überwunden wird. Eine schwere Kugel kann man auf einer wagerechten Ebene mit dem Kopf langsam vom Fleck schieben; versucht man sie aber schnell fortzustoßen, so rennt man sich den Schädel ein! Eine offenstehende Tür kann man langsam mit dem kleinen Finger in den Angeln drehen; versucht man dies durch einen heftigen Stoß, so verstaucht oder bricht man sich den Finger! Sogar das weiche, nachgiebige Wasser erscheint fast wie ein harter Gegenstand, wenn man es durch senkrechten heftigen Schlag der wagerechten flachen Hand möglichst schnell zu verdrängen sucht! Alle drei Versuche beweisen die praktische Relativität eines sachlich gleichbleibenden Widerstandes und erklären sich aus folgenden physikalischen Gesetzmäßigkeiten: aus der „Trägheit“ jeder Gewichtsmasse und aus der Gegenseitigkeit jedes Druckes.

Ebenso hängt auch der Widerstand der Taste praktisch noch von der Schnelligkeit des Niederdrückens ab. Bei den alten kleinen Klavichords war nun der Lastenhebel so leicht, daß daher auch der Trägheitswiderstand gegenüber einer schnellen Bewegung entsprechend gering war. Da bei den Klavizymbeln, also den Spinetts und Kielflügeln die Saiten gerissen wurden, so entschied hier der sachlich gegebene Widerstand dieses Vorgangs den Grad der Leichtigkeit oder Schwierigkeit der Tongebung, während der Trägheitswiderstand des leichten Lastenhebels (besonders beim gleichzeitigen Anreißen mehrerer Saiten durch eine Taste) im Verhältnis zu diesem Spannungswiderstand klein und praktisch kaum bemerkbar war; daher nahm weder die Schwierigkeit der mechanischen Spielart noch die Tonstärke bei schnellerer Lastensenkung nennenswert zu. Dagegen schwankt der zur Tongebung überhaupt erforder-

liche Druck z. B. bei dem in der Berliner Sammlung befindlichen Kieflügel von Joh. Seb. Bach je nach Manual, Koppel und Tonlage von 50—380 g, also im Verhältnis von 1:7,6!

Beim Hammerklavier dagegen spielen die Faktoren, aus denen sich der Lastenwiderstand zusammensetzt, eine gesonderte wichtige Rolle. Die Reibung an den Berührungs- und Achsenflächen ist bei einem guten und unverfälschten Hammermechanismus nur gering und kann, da sie auch bei verschiedener Schnelligkeit der Lastensenkung nur unerheblich schwankt, außerhalb der Betrachtung bleiben. Dagegen ist das Trägheitsmoment nicht nur beim Hammerkopf, sondern beim Tastenbalken von großer Bedeutung. Hierzu kommt jedoch als in doppelter Hinsicht bestimmend noch die gewählte Lage des Achsenpunkts der Taste. Je weiter diese nach vorn zu gelegen ist, desto stärker ist das Übergewicht des hinter der Achse gelegenen Hebelarms und somit dessen Rückwirkung: der „Auftrieb“ der Taste zur Ruhelage. Um nun einen zu starken Auftrieb bis auf den vorhin als normal und üblich genannten Grad zu vermindern, bei dem eine Belastung durch 70 g zum Minimalton genügt, steckt der Klavierbauer die im Einzelfall erforderliche Menge an Bleiplomben in den vorderen Arm des Tastenhebels. Nun ist aber klar, daß dies zu einem trägeren Verhalten der Taste führt: nicht allein fordert ihre schnelle Senkung infolge des Trägheitsgesetzes bei größerer Schwere mehr Kraft, sondern die Taste kommt auch, wenn losgelassen, langsamer hoch, was beides eine leichte und schnelle „Repetition“ bei Vibrato und Triller behindert. Es liegt daher im Interesse der mechanischen Erleichterung, durch geeignete Wahl des Achsenpunkts die beschriebene Korrektur garnicht erst nötig werden zu lassen!

Nun sind von manchen Klavierpädagogen Behauptungen aufgestellt worden, die im Widerspruch zu den mechanischen Verhältnissen des Klaviers und den Bedingungen der Klaviertechnik stehen. Die eine ist die von Deppe aufgebrachte und von Klose und Söchting vertretene „Lehre vom freien Fall“. Sie sah im bloßen Fingergewicht eine für das Fingerspiel genügende Kraftquelle. — Die zweite ist die von Felix Rosenthal und Leonid Kreuzer aufgestellte Behauptung, man brauche die Finger überhaupt nicht aktiv zu heben; diese würden vielmehr durch den Tastenauftrieb passiv gehoben, sobald man nur die Fingerbeuger völlig entspanne. Der Gewichtsbeitrag, betreffs dessen diese beiden entgegengesetzten Behauptungen aufgestellt wurden, muß zunächst festgesetzt werden.

Bei meiner Nachfrage im anatomischen Institut der Berliner Universität schnitt Herr Prof. Kopsch die Finger einer mittelgroßen rechten Männerhand ab und wog sie einzeln sorgfältigst auf einer Goldwage mit folgenden Ergebnissen:

Kleiner Finger	15,5 g
Daumen	19 g
Ringfinger	23 g
Zeigefinger	25 g
Mittelfinger	27,3 g

Diese Zahlen beweisen deutlich, daß selbst das Gewicht des schwersten Fingers, des Mittelfingers, sogar wenn man es bei einer großen Männerhand als doppelt so schwer annimmt, und wenn es völlig frei auf die Taste wirken könnte, ja sogar wenn es aus einiger Hubhöhe (3 cm) auf die Tastenfläche niederfiel, immer noch

keinen Anschlag zustande brächte, geschweige die beim Klavierspiel oft erforderlichen höheren Tonstärken! Dazu kommt aber noch, daß die Finger des Klavierspielers durch die physiologisch bestehende passive Spannung der Fingerstrecker nicht nur in ihrer freien Gewichtswirkung behindert sind, sondern daß diese Spannung so bedeutend ist, daß die Finger sogar wieder etwas hochgezogen werden, wenn man sie mit der andern Hand zu weit nach unten zieht und dann losläßt!

Da aber auch die Fingerbeuger passiv gespannt und infolge ihrer stärkeren Betätigung auch viel stärker entwickelt sind, so kann der Lastenauftrieb, der 20 bis 30 g beträgt, die zwar oft verhältnismäßig leichteren Finger des Spielers nicht hochschieben! Ein verschmiertes Spiel wäre also die sichere Folge des Versuchs, die Fingerbeuger zu entspannen, ohne zugleich zum Zwecke rechtzeitigen und sorgfältigen AblöSENS die Fingerstrecker in Tätigkeit zu setzen!

Was nun die Erzeugung größerer Tonstärke betrifft, so ist es schon an sich klar, daß sie auch eine entsprechend größere Kraftleistung des Spielers verlangt, und daß er dieselbe nicht lediglich aus den Fingern ohne Mitwirkung irgendwelcher anderen Kräfte erzeugen kann.

Beim Anschlag durch Armsenkung ist die Kraftquelle, welcher Art sie auch sei, leicht zu erkennen. Erstens ist die Armlast so bedeutend, daß sie schon durch reine Gewichtswirkung zum Anschlag oft mechanisch ausreichen würde. Ein Männerarm wiegt mindestens 5 kg, doch kommt diese Last infolge ihrer Aufhängung im Schultergelenk in jedem Falle nur teilweise und dann je nach der Stellung des Arms in verschiedenem Grade zur Nutzenwendung. Da die Armlast in wagenrechtlicher Stellung sich am meisten auswirkt, so tut sie es auch verhältnismäßig um so mehr, je geringer der Höhenunterschied zwischen Schultergelenk und Aufstützfläche ist. Beim Zustand ihres völligen Ruhens oder der „Vollbelastung“ ist aber die erforderliche feste Form durch „Fixation“ der Zwischengelenke, besonders des Handgelenks, mittelst meist unbewußter, aber doch aktiver Muskelspannung erforderlich. Aus diesem trotzdem als passiv empfundenen Zustand kann der Arm mehr oder weniger vermittelt in die Zustände der „Teilbelastung“ und endlich in den „Nullbelastungszustand“ übergehen, indem die Schultermuskeln den Arm mehr und mehr anheben und endlich ganz tragen. Genau in demselben Maße, wie die Last von oben gehalten wird, braucht sie weniger durch Handgelenkfixation gestützt zu werden. Ein aktives „Aufdrücken“ durch Herunterziehen des Arms mittelst der Rumpfmuskeln wäre als „Überbelastung“ zu bezeichnen, darf aber wegen Gefahr der Ermüdung und Überanstrengung nicht längere Zeit ununterbrochen stattfinden. Auch ist es ja zwischen den Tönen in akustischer Hinsicht nutzlos!

Die Last des Arms kann nun, zunächst auf die Tastenfläche unmittelbar aufgesetzt und dabei freigelassen, eine reine Gewichtswirkung ausüben. Wird sie mehr oder weniger oberhalb der Taste plötzlich aus der Schwebehaltung freigelassen, so findet ein zwar nicht reiflos, aber doch ziemlich freier Fall des Arms statt, der aber in methodischer Hinsicht nicht zu empfehlen ist. Die Auswirkung der Fallbewegung auf den Tastenwiderstand wäre etwa als „Wucht“ zu bezeichnen. Methodisch noch unzweckmäßiger, wenn er zu vermeiden und anderweitig zu ersetzen, ist an sich der „Schlag“, die mechanische Auswirkung aktiv beschleunigter Fallbewegung. Beim „Fall“ sowohl wie beim „Schlag“ ist die Treffsicherheit gefährdet,

und man schlägt sich die Fingerspitzen taub oder gar wund. Methodisch zu empfehlen ist dafür, soweit die zur Verfügung stehende Zeit diese Ausführung erlaubt, der „Stoß“. Er besteht in einer ruckweise stattfindenden und schnell vorübergehenden Anspannung der Muskeln, nachdem die zu nehmenden Tasten rechtzeitig aufgesucht wurden.

Beim Anschlag durch Unterarmrollung wirkt der Schwung der Masse, der vom Wissenschaftler Alexander Mitschl in seinem Buch „Die Anschlagsbewegungen beim Klavierspiel“ S. 63 geleugnet wurde (!), sich mittelst des Seitenschlages aus, wozu natürlich noch beliebig Muskelkraft treten kann („Pronation“ und „Supination“, „Rollschwung“).

Was aber die Kraftentfaltung der Finger als selbständiger Anschlagshebel betrifft, so zeigt sich, daß man ihre mechanischen Bedingungen meist verkannt hat und aus irriger Theorie zu unzweckmäßiger Praxis gelangte oder vielmehr zu methodischer Forderung einer Praxis, die sich überhaupt nicht durchführen läßt! Man ging von der richtigen Erkenntnis aus, daß die einzelnen Finger der Hand anatomisch und physiologisch recht verschieden an Kraft und Geschicklichkeit und überhaupt wegen ihrer Leichtigkeit außerstande seien, ohne irgendwelche Mitwirkung der schweren Armmasse nennenswerte Kraft zu erzeugen. Matthay und Kreuzer schlossen daraus, daß nur Senkung der Armmasse der Fingersenkung die praktisch für starken Anschlag erforderliche Kraft verleihen könne, da man keine andere theoretische Erklärung für diese fand. Diese Methode kann aber nur bei langsamerer Tonfolge verwirklicht werden und ist dann allerdings zur Erzielung sehr starken Pesanto-Anschlags durchaus geeignet. Da sich aber bei schnellerer Lauftechnik (von mehr als acht Tönen in einer Sekunde) die Auf- und Abwärtsbewegungen zu jedem einzelnen Fingeranschlag nicht mehr durchführen lassen, und sehr große Geschwindigkeiten der Tonfolge oft auch sehr stark ausgeführt werden sollen und auch ohne die sich selbst verbietenden Armbewegungen von jedem gut geschulten Pianisten bewältigt werden, so liegt in dieser Möglichkeit und Tatsache der Beweis, daß 1. die eigentliche „Fingerkraft“ anders zustande kommt, 2. die erwähnte Methode durchaus ungeeignet ist, die Finger zu großer Geschwindigkeit der Tonfolge und gleichzeitiger Beherrschung der Tonstärke planmäßig und erfolgreich zu entwickeln.

Da dieser Fall aber zeigt, wie mangelnde Erkenntnis des ursächlichen Zusammenhangs zu unzweckmäßigem Verhalten führt, so ist die richtige Lösung der aufgerollten Frage nach den Bedingungen der Fingerkraft von großer praktischer Bedeutung!

Glaubt man nun die Lösung durch den einfachen Hinweis gefunden zu haben, der starke Anschlag entstehe durch schnelle Fingersenkung, so belehrt uns der praktische Versuch, daß eine solche nur bei schwerem Arm durchzuführen ist! Bei leicht schwebendem Arm verlangsamt sich jede schnell gewollte und begonnene Fingerbewegung am Widerstand der Taste derart, daß doch nur leise Tongebung entsteht! Bei schwerem Arm und schneller Tonfolge dagegen entsteht von selbst starke Tongebung, es ist unter diesen Bedingungen also unmöglich, leise zu spielen! Dies beweist deutlich, daß die Verwendung des Armgewichts als erste Vorbedingung praktisch entscheidend ist. — Während man aber bei leichtem Arm in jeder Schnelligkeit der Tonfolge immer nur schwache Töne erzeugen kann, führt

der schwere Arm allein nicht unter allen Umständen auch starken Anschlag herbei! Denn bei langamer Tonfolge bedeutet der schwerste durch den augenblicklichen Stützfinger vermittelte Druck für den folgenden Spielfinger nicht die geringste Veranlassung, sich seinerseits schnell zu senken! Da aber von der Geschwindigkeit der Tastensenkung allein die Tonstärke beherrscht wird, so hängt es ganz vom physiologischen Verhalten des Fingers ab, wie stark der nächste Ton wird. Soll er stark ausfallen, so ist außer dem Gewichtsdruck des Arms als zweite Bedingung entscheidend, daß die Gewichtsübertragung von einem sie stützenden Finger auf den nächsten möglichst schnell geschieht! Nur dann wird die erste Vorbedingung, die Last, durch die zweite, die Hebelbewegung des Fingers, mechanisch ausgenützt! Bei schneller Tonfolge geschieht letzteres aber von selbst und zwangsläufig, d. h. der Belastungsgrad durch den Arm entscheidet dann allein die sich ergebende Tonstärke!

Wie ist nun die theoretische Erklärung dieser Wirklichkeitsverhältnisse? Was leistet die „physikalische Arbeit“ der Überwindung des Tastenwiderstands bei schneller und zugleich starker Tonfolge? Welche Rolle spielt die dabei die Tonstärke praktisch entscheidende Gewichtswirkung des Arms? Welche praktischen Konsequenzen haben wir daraus in methodischer Hinsicht zu ziehen?

Da das Armgewicht sich bei großer Schnelligkeit der Tonfolge unmöglich zu jedem Fingeranschlag senken und also immer zwischen je zweien heben kann, so kann es auch nicht die „physikalische Arbeit“ leisten; denn diese ist in Form der Schwungkraft das Produkt: Masse mal Geschwindigkeit! Die Arbeitsenergie des Anschlags wird aktiv vielmehr ausschließlich von den Fingern geleistet, welche im physikalischen Sinne als „Hebel“ fungieren. Ein Hebel kann aber eine Arbeit nur leisten, wenn er einen dazu ausreichenden Rückhalt, einen Widerstand, die sog. „Operationsbasis“ findet. Denn jeder Druck ist gegenseitig und ist gleich dem Widerstand, der sich ihm entgegenstellt. Der Druck, welchen ein Hebel (hier der Finger) infolge seines Bewegungsbestrebens (hier infolge Muskelzugs des Beugers) an seinem Wirkungspunkt (hier an der Fingerkuppe) ausübt, pflanzt sich durch denselben fort und äußert sich im Achsenpunkt (hier dem Fingerringel) als entgegengesetzter Druck (hier Auftrieb). Dieser Druck kann sich aber nur dem Betrage des Widerstands entsprechend entwickeln und am Wirkungspunkt (Nutzarbeit leistend) betätigen. Der Widerstand gegen den Auftrieb im Ringelgelenk wird von der Belastung durch den Arm gebildet, womit die Antwort auf die Frage nach seiner praktisch die Fingerkraftentfaltungsmöglichkeit bestimmenden Rolle gegeben ist. Der in Form von Belastung gebotene passive Widerstand ist aber nutzlos, wenn die Beuger den Finger nicht schnell zu bewegen trachten. Dies geschieht nämlich nur bei schneller und reißloser Übertragung der Belastung von Finger zu Finger durch sorgfältiges „Ab lösen“, unterbleibt aber beim folgenden Fingerspiel, wenn die Belastung auf einem oder mehreren Stützfiguren ruhend bleibt! Dann sind nämlich die andern Spielfinger genau so kraftlos, als wenn der Arm im Zustand der Nullbelastung wäre, weil der als Widerstand erforderliche Druck abgefangen und ihnen entzogen ist, für sie also wirklich Nullbelastung besteht! Aus dieser mechanischen Gesetzmäßigkeit erklärt sich auch die Möglichkeit, nur durch Herstellung der beschriebenen physiologischen und mechanischen Vorbedingungen ohne weitere Willensbetätigung im einzelnen

verschiedene Stimmen oder Melodie und Begleitung durch unterschiedliche Ton-
dosierung wie automatisch zu beherrschen!

Die Nullbelastung hat aber als rein mechanische Folge nicht allein eine un-
bedingt leise Tongebung, sondern auch jene Trennung der Töne durch Pausen,
welche im Gesamteindruck „Nonlegato“ oder auch „jeu perlé“ genannt wird, ob-
gleich die technische Funktion eine vom „Staccato“ gänzlich verschiedene ist. Der
mechanische Vorgang beim jeu perlé hat sein verlangsamtes Vorbild in den Bewe-
gungen der FüÙe beim Betreiben einer Tretmühle oder auch in dem Fall, wenn
ein kleiner Junge ein ihm viel zu großes Fahrrad in großer Eile tritt, indem er
immer die ganze Körperlast auf das zu senkende Pedal stützt. Da infolge der schweren
mechanischen Leistung die Stufe der Tretmühle und das obere Pedal sich nur lang-
sam senken, so kann sich unterdessen der andere Fuß schon heben. Genau so kann
der unbelastete und daher kraftlose Finger den Lastenwiderstand nur langsam über-
winden, während sich der vorige unterdessen schon von der Last gehoben hat. Die
losgelassene, hochkommende Last läÙt aber den Dämpfer auf die Saite sinken, welcher
deren Klang früher zum Schweigen bringt, als der durch den langsamen Anschlags-
prozeÙ verzögerte Ton zustandekommt.

Bevor man die geschilderten mechanischen Verhältnisse des „Legatospiels“ (als
technische Spielgattung!) nicht begriffen hat, werden die irrigen Vorstellungen von
„Gewichtstechnik“ und „Rollung“ und die Wursteleien der „eigenen“ Methoden
nicht aufhören, Verwirrung und Schaden anzurichten!

Mit den bisherigen Ausführungen sind aber die mechanischen und physiologischen
Beziehungen, Zustände und Vorgänge beim Fingerspiel immer noch nicht erschöpft,
wenigstens nicht beim belasteten, also bei mittlerer und stärkerer Tongebung. Die
Rollmuskeln dienen nämlich (wie alle Muskeln) nicht nur zur Erzeugung ak-
tiver Bewegungen, sondern auch zum Verhindern passiver. Betrachten wir
aber nur die prohibitiven Verrichtungen der Rollmuskeln: Stützt man den Arm in
Vollbelastung auf den Daumen, so hat die Kleinfingerseite das Bestreben, der Schwerk-
kraft folgend, herabzusinken, also die Außendrehung zu vollziehen. Das kann nur
derjenige Muskel verhindern, der die Innendrehung hervorbringt, nämlich der „Pro-
nator“; dieser muß also auch zum Innehalten der wagerechten Handlage des auf
den Daumen gestützten Arms der Belastung entsprechend gespannt sein. — Stützt
man dagegen die Armlast auf den kleinen Finger, so hat die Daumenseite das
Bestreben, zu sinken, also die Innendrehung zu vollziehen. Das kann nur der Muskel
verhindern, der die Außendrehung bewirkt, nämlich der „Supinator“; hier muß
also der Supinator prohibitiv gespannt sein. Nun ist es klar, daß auch beim zweiten
Finger als Belastungsstütze der „Pronator“, beim vierten Finger als Belastungs-
stütze der „Supinator“ gespannt sein muß, nur entsprechend weniger, daß aber
beim Mittelfinger als Stütze, die beiden Rollmuskeln nur vorbeugend wach-
sam zu sein brauchen. Hieraus ergibt sich, daß es sich beim belasteten Fingerspiel
nicht allein um die Tätigkeit der Fingerbeuger und Fingerstrecker handelt, sondern
daß auch die Rollmuskeln, selbst wenn gar keine Rollbewegungen stattfinden, in
der verwickeltesten Weise am Spiel beteiligt sind, indem sie beim Anschlag jedes
Fingers genau entsprechend dem Wirken der Schwerkraft, ihre Spannungsver-
hältnisse wechseln! Bei instinktiver technischer Veranlagung mag das manchmal

durch erfahrungsmäßige Anpassung unbewußt richtig geschehen. Oft ist es aber die geheime unerkannte Ursache unbewußter Überanstrengung, Lähmung, Verkrampfung und womöglich Erkrankung der Muskeln.

Die daraus zu ziehenden Konsequenzen für die Ausführung, ihre elementare Ababahnung sowohl wie Ausbildung zur individuell höchstmöglichen Vollendung, sind folgende: Als erster Grundsatz ist zu betrachten, von völliger Entspannung der Muskeln ausgehend, nur die notwendigen Spannungen eintreten zu lassen und zwar sowohl dem Orte, dem Grade, wie der Dauer nach! Das heißt also, nur diejenigen Muskeln zu betätigen, deren Spannung mechanisch erforderlich ist; diese nicht stärker und nicht länger als nötig anzuspannen! Insbesondere aber für die Fingertechnik im Sinne der recht verstandenen und befolgten Gewichtstechniklehre: Alles kommt an auf die physiologisch zweckmäßige und leistungsfähige Behandlung der Gewichtsablösung und Übertragung von Finger zu Finger, bei welcher vor allen Dingen keine unwillkürlichen unnötigen Muskelspannungen stattfinden dürfen. Das wird am ehesten erreicht durch aufmerksames Abfühlen des physiologisch-mechanischen Prozesses der Gewichtsübertragung, das vorbereitend erst ganz langsam vollzogen werden muß, ja so langsam, daß kein Anschlag des Hammers zustande kommt! So lernt der Schüler am besten, zugleich mit dem Spannungswechsel der anschlagenden Finger auch denjenigen der Rollmuskeln zweckmäßig zu beherrschen, damit ihm diese unerläßliche praktische Quelle der Fingerkraft vermittelt ganz allmählicher Beschleunigung schließlich auch bei den schnellsten Tonfolgen zur Verfügung steht. Dann wird er bei dynamischen Anforderungen der Lauftechnik niemals ermüden, geschweige armkrank werden, was das sichere Anzeichen einer falsch gebildeten Technik ist!

Eine neue Volksliedersammlung aus Brahms' Jugendzeit

Zu Max Friedlaenders 75. Geburtstag

Von

Justus Hermann Weigel, Berlin

Es vor kurzem war auch den Brahmsforschern ein Heft mit 32 Volkslied-Verarbeitungen des jugendlichen Meisters aus dem Jahre 1858 verborgen. Er hatte es seiner Zeit der Freundin Clara Schumann geschenkt, deren Töchter Marie und Eugenie (die Verfasserin der lebenswerten Schumann-Erinnerungen) es vor kurzem der preussischen Staatsbibliothek übergaben. Nun erscheint es im Auftrage und Verlage der deutschen Brahmsgesellschaft zum ersten Male im Handel, von Max Friedlaender mit liebevoller Kennerchaft sorgfältig herausgegeben und besprochen. Der hochverdiente Musikforscher hat sich auch hier wieder als berufenster Verwalter unseres klassischen Liederschazes bewährt. Alles Philologische und Textkritische ist mit hingebender Sorgfalt erledigt, und in einem Nachwort sagt er Treffendes und Feingefühltes zum Thema: Brahms und das Volkslied. Jedes der 32 Lieder wird zudem noch von historischen, theoretisch-ästhetischen und philologischen Anmerkungen begleitet, wie wir sie aus des Autors Werk: „Brahms' Lieder“ (Berlin 1922) kennen, in dem aber diese frühen Volksliedfassungen noch nicht behandelt sind.

Das Erscheinen dieser Liedersammlung ist nicht so bedeutsam durch das Neue, das sie bringt: neun erste Veröffentlichungen. Sie sind von geringer Bedeutung im Verhältnis zu unserem Besitz an Liedern und Liedbearbeitungen des Meisters. Die kunsterzieherische Bedeutung dieses Fundes überwiegt seine rein künstlerische. Wir gewinnen zu einer bekannten Arbeit des Meisters aus seiner Reifezeit (deutsche Volkslieder von 1894) eine Vorstudie, die der junge Meister selber als „unzulänglich und bloß skizziert“ bezeichnete. Ein Vergleich beider Ausgaben muß wertvolle Erkenntnisse zeitigen, was nach Brahms' Urteile zu einer sachtechnisch vollkommenen Klavierbegleitung einer volkstümlichen Melodie gehört.

Der Brahms von 1858 war noch nicht der überlegen überlegende Könnner von 1894, aber doch schon ein junger eigener Meister, der aber in dieser Jugendarbeit sein damaliges Können meist nicht voll entfaltetete. „Meine Volkslieder sieh nur nicht für mehr als die flüchtigsten Studien an, sonst würdest Du höchst unbefriedigt sein. Bei einigen geht Dir aber vielleicht eine Ahnung auf. Du solltest die Begleitung bessern, freier zu machen suchen!“, schreibt er der Freundin. Hätte er jene Studien aus den fünfziger Jahren schon damals fertig ausgearbeitet, so wäre sicher etwas wesentlich anderes zu Stande gekommen, als was uns hier vorliegt. Die Sammlung wäre der um 1894 näher gekommen, ohne sich mit ihr zu decken. So sind nur die Stücke in die endgültige Fassung von 1894 (verändert und verbessert) übernommen worden, bei denen der Frau Schumann „ein Licht aufgehen“ sollte. Das meiste aber aus dem Entwurf von 1858 wurde 1894 verworfen.

Durch ihre Veröffentlichung ist jetzt Gelegenheit gegeben, uns über die Kunst der Liebegleitung am Klavier durch einen Meister unterweisen zu lassen, indem man sein früher und später verschiedenes Verfahren feststellt.

* * *

Ich schicke einige allgemeine Betrachtungen voraus:

Friedlaender hat nachgewiesen, daß viele der Weissen unter den Brahms'schen Volksliedern keine „wirklichen“ oder „echten“ Volkslieder seien. Woran erkennt man nun ein solches? Friedlaender sagt das nicht, und es ist meiner Meinung nach un-

möglich, einen Typus des echten Volksliedes genau zu bestimmen. Man sollte ihn als musikwissenschaftlichen Terminus fallen lassen, weil er zu vage ist und sich nicht gegen das volkstümliche, ja nicht einmal gegen das volkstümelnde Kunstlied scharf abgrenzen läßt.

Die Frage nach der Grenze zwischen Volkslied und volksliedartigem Kunstlied läßt einen doppelten Bestimmungsversuch zu. Man kann sie kulturtheoretisch und (wenn man sich auf die Melodie beschränkt) musiktheoretisch behandeln, wofür hier einige Gesichtspunkte angeführt werden mögen.

Setzen wir — wie es sein sollte — Volk gleich Wir Alle, so wäre Volkskunst, Volksmusik, Volkslied, Volksmelodie gleicherweise durch das Merkmal der allgemeinen Mittelbarkeit gekennzeichnet. Sie müßte zuoberst typisches Wesen zeigen, gegen das ihre modischen (historisch traditionellen, geographisch und kulturtechnisch konventionellen) Eigenarten zurücktreten müßten. Ist das Merkmal der typischen Kunst Schlichtheit oder Großartigkeit (die jene mit umfaßt), zusammengenommen: Echtheit, so wäre die modische durch ein geringes oder starkes Vorherrschen von Platitude oder Verstiegtheit (Refinement) in beiden Fällen durch Abgelenktheit von der ästhetischen selbstherrlichen Reinheit bezeichnet. Nun mischt sich in Wirklichkeit meist das Banale mit dem Schlichten, das Verstiegene mit dem Großartigen, und auch, wo es ziemlich rein auftritt, wird jedes (zu seinen Gunsten oder Schaden) mit Gegenfäßlich-Verwandtem verwechselt. So oder so — man sieht, daß eine bestimmte ästhetische Kategorie nicht für eine bestimmte Schicht, Rasse, Zunft, Gilde, einen Stand oder Kreis des Volkes in Anspruch genommen werden kann, so wenig als man eine sittliche Eigenschaft dieser Rasse zu-, jener abprechen darf. Die reinseelischen Qualitäten oder Bewußtseinsrichtungen wirken überall in die Erscheinung hinein, so auch das Vermögen zu ästhetisch-typischer Gestaltung, die man Volkskraft, besser noch reinmenschlich nennen könnte.

Unhaltbar erscheint also die Meinung, das „echte“ Volkslied werde nur in lebens-technisch bescheidenen, kulturell harmlosen, vorzugsweise ländlichen Kreisen, wo Schwärmer die Unschuld heimlich wännen, halb unbewußt und unpersönlich geboren. Einer fängt es an, andere fallen ein, und ohne daß man sagen kann wie, wo und wann ist es da. Dagegen entsteht ein volkstümliches oder volkstümelndes Kunstlied, wenn es ein Zunftmusiker absichtlich, um „im Volkston“ zu schreiben, schafft. Nein — der nur vorübergehend begnadete Dilettant wie der Zunftmusiker, wenn ihnen eine typische, übermodische Melodie glückt, haben keine Absicht, sondern singen lediglich, wie sie der Geist zwingt, und wie sie es gemäß der selbstquälerischen Mühe, die sie an sich gewandt haben, vermögen. Eine künstlerisch wertvolle Melodie ist immer der Lohn bewußter Arbeit an sich selber — außermusikalischer und musikalischer. Sie gelingt nur dem persönlich eigenartigen, innerlich, nicht äußerlich hochentwickelten Menschen, und diese seltene Spezies ist nicht auf bestimmte Kreise beschränkt. Eher könnte man sagen: diese Besonderen stehen abseits vom Volke, geben ihm aber dennoch Gebilde, die sein reinstes Wesen spiegeln und verklären.

Es volkstümeln übrigens alle, die etwas Typisches gestalten wollen, denn woran sollten sie sich halten, um ihrem persönlichen Einfall den notwendigen Schein des Vertrauten zu verleihen? So hält sich der vorübergehend begnadete Dilettant wie der seiner selbst sichere Meister an den seit Jahrhunderten kaum veränderten Volkston. Sie alle wissen oder spüren, daß ein konventioneller Tonkörper nötig ist, den unerklärlichen Genieblitz, der in jeder gelungenen Melodie zuckt, zum Leuchten zu bringen. Je vertrauter der tragende Tonkörper, um so zündender der Blitz. So Bach, Beethoven, Schubert und alle großen Melodiker, so auch die bescheidenen, aber echten, wie Reichardt, Zuccalmaglio, die Brahms legitimierte, Silcher und viele andere, unter ihnen die jüngst verstorbene, noch unbekannte Pauline Volkstein.

Die Gegenfäße Volkslied — Kunstlied, Volksmelodie — Kunstmelodie sind kulturhistorisch unfaßbar, weil eine „echte“, „wirkliche“, d. h. ausdrucksmächtige Volksmelodie eben dieser Eigenschaften wegen zugleich ein hohes Kleinkunstwerk ist, und

weil jede überzeitliche, übermodische Kunstmelodie im Kerne volksliedartigen Charakter trägt. Volk (als Wir Alle verstanden) ist eine fließende Masse, in der das edle Ingrediens des Allgemeinverbindenden gelöst flutet. Seiner geistigen, flüchtigen, nach oben strebenden Art wegen sammelt es sich kaum am Boden. Es wird überall verteilt sein, haftet aber nicht an Ständen, Kasten, Gilden, sondern nur an Persönlichkeiten. Oft sind übrigens wirtschaftlich und geistig hochentwickelte Kreise volkhafter gesonnen und fühlend als z. B. städtische Proletariernmassen. Geistige Verfeinerung, künstlerische Verklärung entfernt nicht vom echt Volkhaften, Typischen, allgemein Verbindenden. Der köstliche Überfluß, den ein echtes Kunstwerk darstellt, quillt aller Orten aus dem Volkskörper, wo nur eine kernhafte Stelle ist, die ihn nicht zu halten vermag.

* * *

Kann man durch kulturtheoretische Erwägungen das naive volkhafte Kunstwerk vom gekonnt volkstümlichen kaum scharf trennen, so gelingt es vielleicht der kunsttheoretischen Bestimmung, wobei hier nur die Musik an sich in Betracht gezogen werden soll. Die letzte Entscheidung über den Wert einer Melodie ist eine Geschmacksfrage. Volkhaft, volkstümlich oder volkstümelnd, was geht's mich an, die Melodie gefällt mir und damit gut; möchte sie allen so gefallen wie mir. So Brahms, so jeder durch wissenschaftliche Skrupeln nicht geschmacksgelähmte Mensch. Der Ausdrucksgehalt, nicht die Herkunft macht eine Melodie eindringlich, wobei das ästhetisch Einseitige (das Charakteristische), ja selbst das ästhetisch Verkehrte (das Häßliche) oft stärker auf das Volk wirkt als das ästhetisch ausgeglichene Entfaltete (das Schöne).

Auch hier gilt es, die über den geographisch, historisch und individuell bedingten Geschmacksmoden und ihren Verirrungen beharrende Geschmacksnorm zu finden, welche lautet: Maß und Organisation im Aufwande der Formungsmittel, also metrische Klarheit der Struktur und rhythmische Zweckmäßigkeit der Gestalt, ohne Zweckhaftigkeit auf etwas hinterher, ohne Lehrhaftigkeit mit etwas voraus. Einzig: reine, zeitlöschende, schöne Form, selig in sich selbst.

Auf die Melodie eingeschränkt besagt das für sie: Eine allgemein mitteilbare, auch dem nicht zünftig hörtechnisch Geschulten eindrucksvolle Melodie ist die, welche sich mit einem zeitlich knappen, klar gegliederten Tonfolgeaufbau und unserm allgeläufigen diatonischen (siebenstufigen) oder zehnstufigen (Moll-) Dur- bzw. (Dur-) Mollkreis im Tonraume begnügt, wobei sie ihren Tonkreis auf konventionell gebahnten Wegen durchläuft.

Konvention und Tradition müssen im Volksliede den Ton angeben, aber so, wie Gewohnheit und Überlieferung ständig schwanken, schwankt auch die modisch-musikalische Haltung der Volksmelodie von Geschlecht zu Geschlecht. Am meisten ist sie beliebt, wenn sie der lieben, trägen Gewohnheit des Ohres dient. Verborgen in der Masse solcher primitiver vulgärer Volksmelodien gibt es eine kleine Zahl schlicht-echter Weisen, deren konventionelle und traditionelle Haltung durch höchsten künstlerischen Geschmack und weise, edle Zurückhaltung geadelt wird und ihren eigenen unnachahmlichen Ton dahinter nur dem verwandten liebevollen Gespür allmählich offenbart. Die Anspruchslosigkeit des Gestaltungsmaterials und seiner Formung allein darf eben nicht als untrügliches Kennzeichen der „echten“ Volksmelodie genommen werden. Es gibt auch Schlichtheit des Anspruchsvollen, wie es eine platte Aufdringlichkeit des Primitiven gibt.

Das sicherste Kennzeichen der Volksmelodie scheint mir ihre einstimmige, vokale Anlage, die ein befriedigendes Sichausleben in der Einstimmigkeit verbürgt, zu sein. Nur das einstimmige Musizieren — das Melodieren — ist die allen normalen Menschen ohne zünftige Steigerung der Hörtechnik gegebene Tonsprache. In der primären Melodielinie müssen also alle wichtigen tektonischen Gestaltemomente gebracht sein, so daß die bei mehrstimmiger Ausgestaltung hinzutretenden Begleitstimmen nichts wesentliches mehr dazu, wohl aber unter Umständen etwas dagegen zu sagen haben.

Eine Melodie ist eine Andeutung und Anweisung auf einen mehrstimmigen Tonsatz, in welchem die Musik ihr Leben erst voll entfalten kann, wie das Leben auch erst in der Gemeinschaft von Personen erblüht. Die Güte einer Melodie hängt nicht davon nur ab, was an musikalischen Vorstellungen der Schöpfer in ihr (bewußt oder unbewußt) niedergelegt bzw. verschwiegen hat, sondern wie es ihm gelingt, im Zuge seiner Melodieführung seinen Hörstoff zu entfalten und (mehr noch) dabei Ahnung und Verlangen nach dem Ausbau des einstimmigen Entwurfes zu wecken. Jede gelungene Melodie ist musikalische schöne Gegenwart und zugleich Ahnung und Lauschen in noch unbekannte, nur angedeutete, verheißungsvoll raunende Tongründe, in die zu steigen beim Hören einer Ohr und Herz umschmeichelnden Melodie uns die Sehnsucht faßt. Dieser ihrer die Gestaltesehnsucht entfachenden Macht wegen liebt man eine Melodie rein musikalisch. Man fühlt: sie weitet das Persönlichkeitsbewußtsein ins Allgemeinbewußtsein. Was dem schaffenden oder nachschaffenden Individuum zwingend erklang, weil es alles, was es spürte, anklingen ließ, das drängt aus sich zur Gemeinschaft — der Hörer und der Stimmen. Einstimmiges Hören ist immer latentes mehrstimmiges Hören. Sich selbst vollkommen genügen bedeutet: allen genügen wollen. Darum beschäftigt jede auch nur tüchtige Melodie das Individuum und die Gemeinschaft.

Der Laie wird vorwiegend von melodischen Schlagern (es gibt künstlerisch hoch- und tiefstehende) gepackt. Den zünftigen Tonsatzkünstler wird schließlich jede handwerklich tüchtige Melodie anziehen, wenn sie gerade sein musikalisches Gestaltvermögen belebt. So ist es beim Brahms der deutschen Volkslieder. Er vermied hörbar die Schlager und bevorzugte unbekanntere, aber immer tüchtige Melodien, die er zu kunstvollen Tonsätzen ausbaute, über denen auch die an sich belangloseren Melodien einen ungeahnten Glanz erhalten.

Viele gute volkstümliche Melodisten sind unfähig, ihre Melodien satztechnisch meisterlich zu bearbeiten. Ganz zu schweigen vom weitatmigen Ausspinnen in der Zeit, vom großgearteten Tonfolgebau, das nur die Meister der Gipfelpochen meistern — auch die tonräumliche Ausgestaltung durch Klang- und Stimmführung im mehrstimmigen Tonsatz gelingt den von Natur bloß zu Meistern des einstimmigen Tonsatzes Begabten nie ganz, vor allem nicht in den Frühepochen, wo die Tonsprache noch um ihre Entfaltung rang. Alle die heute noch wirkenden namenlosen Sänger, ja markante, kunstvolle Melodisten, wie z. B. Adam Krieger, Christian Dedekind und der imposante Wolfgang Franck, selbst Reichardt, Zumsteeg, Zelter, Schulz waren satztechnisch begrenzt begabte und daher in modischen Stilkonventionen ihrer Zünfte allzubefangene Konseker, die die Klangwelt, aus denen ihnen ihre besten Melodien herübergeweht kamen, sich nicht voll zu erschließen vermochten. Sie mußten größerer Erlöser nach ihnen harren.

Eine Erlösung ist freilich die Bearbeitung einer Melodie durch einen größeren Meister nur für die, welche einen kunstvoll stimmig gearbeiteten, spannungsreich disponierten Tonsatz der bloßen Harmonisierung, wo die Begleitstimmen ohne eigenes melodisches Gegenleben an der Melodie hängen, vorziehen. Das ist immer nur die Minderheit der Liebhaber, und man muß der Mehrheit auch ihr Recht auf einen Tonsatz nach ihrem Können und Geschmack lassen, das sie sich übrigens gar nicht nehmen noch gewähren läßt, sondern unerschütterlich betätigt.

Das alles darf nur als eine ästhetische Feststellung gesagt werden, und in bewertendem Sinne nur darum, als erst damit ein ästhetisches Wählen und Sichverfeinern möglich wird, was jedem anzunehmen Aufgabe des Künstlers ist.

Übrigens ist die Brahmsche kunstvoll-künstlerische Art der Melodiebearbeitung nur eine, die gerade er nach seiner künstlerisch komplizierten Wesenart pflegen mußte. Leider fehlt uns ein ebenbürtiges Werk von einem Meister des schlicht-künstlerischen Stils. Die Wiener Klassiker, die es unterließen, hätten uns solche schlicht-hohen Volksliedfassungen geben können, oder gar erst ein alternder Schubert.

Kann man also bei mehrstimmigen Tonsätzen, nach dem Grade der künstlerischen

Feinheit der Faktur, einen dilettantischen Volksstil von dem zünftig gesteigerten unterscheiden, so ist das bei der isolierten Volksmelodie nicht möglich. Hier gelingt das künstlerisch Vollendete, das Ausdrucksechte ebenso dem vom Schicksal erwählten Liebhaber wie dem Meister.

Friedlaender glaubt, Brahms' Mangel an Spürsicherheit für das „echt“ Volkstümliche entschuldigen und forrignieren zu müssen. Ich siehe zu Brahms und folgere aus seinem Verhalten, daß er vorwiegend „unechte“ Volksweisen zur Bearbeitung wählte, daß er sie schön und der weiteren Verschönerung durch ihn würdig fand. Daß diese Weisen der Nicolai, Reichardt, Zuccalmaglio, Groos und Hausmann ebenso wie die wenigen alten Melodien des 16. und 17. Jahrhunderts alle mehr dem Typus des volkstümlichen Zunftliedes zugehören, ist gewiß. Wenn sie aber ihrer distinguierten Haltung wegen nicht echte (allgemein verbreitete) Volkslieder werden, so liegt der ästhetische Mangel beim Volke und seinen Kunstanwälten, nicht bei Brahms und seinen erwählten Melodisten.

Von diesen hat Friedlaender einen, den genialen Florentin v. Zuccalmaglio (1803-69), als Dichter, Melodisten und Herausgeber volkstümlicher Weisen erst entdeckt und gerecht gewürdigt (Zuccalmaglio und das Volkslied, Peters-Jahrbuch 1918).

Auf einen andern Gewährsmann der Brahms'schen Volkslieder, Friedrich Nicolai, ist er nicht gut zu sprechen. Friedlaenders scharfe Kritik an diesem Manne überzeugt mich nicht. Er nennt ihn „unmusikalisch“, seine Melodien „grotesk“ und „in bewußt parodistischer Absicht geschaffen“, sein Intellekt sei „dürr“. Von den drei Melodien Nicolais finde ich die zu „Es ging ein Maidlein zarte“ hervorragend, die zu „Ich stund an einem Morgen“ und „Es reit' ein Herr“ von einer den Dichtungen nicht widersprechenden charakteristischen Herbheit, wenn man will, Ungeschmeidigkeit. Ich kann aber durchaus verstehen, daß Brahms (auch der reife Meister von 1894) dennoch davon angetan war. Gewiß war Nicolai kein Melodiegestalter von der Frische Reichardts oder Zuccalmaglios, aber ein Verspotter des Volksliedes kann er nicht gewesen sein. Ich vermute, daß er in seiner Weise durchaus ein ernster Liebhaber des Volksliedes war und ihm mit seiner Sammlung dienen — nicht, wie Friedlaender annimmt, es lächerlich machen wollte. Wenn er polemische und satirische Absichten mit seinem „feynem, kleynen Almanach Vol schönerr, echter, liblicher Volkslieder“ verfolgte, so richteten sich diese wohl nur gegen eine schwärmerische Überschätzung des altertümlichen Volksliedes, und vielleicht war auch etwas (meinetwegen unberechtigte) Streitfreudigkeit eines Kokokomenschen gegen die Verkünder einer neuen Schlichtheit mit im Spiele. Auch in der heutigen Volksliedbewegung zeugt allenthalben kritikwache Begeisterung für das Antiquarische im Volksliede von einer Geschmackunsicherheit gegenüber den bleibenden typischen Werten. Gegen solche Volkseligkeit darf man immer spötteln.

Wie dem auch sei, Nicolai hat jedenfalls seine kritisch-satirischen Absichten gründlich verfehlt. Er hat nur erreicht, daß zwei unserer besten Liedmeister, der schlichtechte Zuccalmaglio und der genialere Brahms seine Sammlung liebten und benutzten. Durch sie ist sein Almanach zu einer der erquickendsten Quellen des volkstümlichen Kunstliedes geworden. Diese Tatsache überragt alle Bedenken, die man gegen den Almanach Nicolais erheben kann.

* * *

Was auf den ersten Blick die zweite Fassung von der ersten abhebt, ist die Variierung des Klaviersatzes bei mehrstrophigen Liedern. Alle 32 Fassungen von I geben nur eine Fassung, meist von wenig pianistischem Gepräge. Diese Klaviersätze könnten im Chor gesungen werden.

Das schwindet in II. Das Klavier wird durchweg pianistisch behandelt, d. h. freistimmig, und dieser Grundcharakter steigert oder ändert sich mit den folgenden Strophen.

Bei einem Liede für Gesang und Klavierbegleitung muß man im Gegensatz zum Chorliede die Singstimme gegen die Instrumentaloberstimme oft abheben. Der Ge-

sang muß als individuelle Linie dem Klaviersatz selbständig gegenüber stehen; er muß diesen beherrschen, darf ihm nicht hörig, bloß als Verstärkungslinie folgen.

Ein Lied für Gesang und Klavier ist eine dreistimmige Saztaufgabe, in welcher der Mittelstimme eine besondere Bedeutung zukommt. Sie soll seltener den Bass mit dem Gesange verbinden, häufiger mit jenem vereint ein Gegenspiel gegen den Gesang spielen.

Schon aus Gründen des Klangfarbekontrastes ist eine Verschmelzung von Gesang und Klavier oft nicht anzustreben. Sie würde die Gesangslinie zu einem bloßen Instrumentationseffekt machen. Das darf nur gelegentlich geschehen und nur mit künstlerischer Absicht.

Der Gesang soll im Liede herrschen; dessen bedarf er eines Gegners mit selbständigem Strebeleben und eigenem Gesicht; an einem Hörigen, der unpersönlich folgt, läßt sich echte Herrscherart nicht zeigen.

Wie sehr Brahms darauf hält, der Gesangsmelodie ihre monarchische Stellung zu wahren, hört man auch daraus, daß er sie nur ganz selten, und immer mit gutem Grunde, unter die Klavieroberstimme führt. (Es ging ein Mädelin.) Ein häufigeres Sichkreuzen beider Bahnen in kurzen Zeitabständen meidet er, da es das Verfolgen der Einzellinie erschwert.

* * *

Entscheidend für die tonräumliche Haltung eines musikalischen Aufbaues ist (nach der Melodielinie) die Bassführung. Wer die Bässe der zweiten Fassung mit denen der ersten vergleicht, kann wertvollste Aufschlüsse darüber erhalten, was zu einer künstlerisch vollendeten Bassführung gehört. Die Bässe von 1858 sind gut, die von 1894 oft noch besser. Sie sind, als Tonlinie für sich genommen, vielfach lebendiger und ausdrucksstärker gemacht. Ihr lineares Verhältnis zur Melodie ist mannigfaltiger und bewußter behandelt, so daß das Sazband sich in klarer Rücksichtnahme auf die Gipfelungen aufbläht und zusammenzieht. Imitatorisch figurative Züge, motivische Feinarbeit verweben die beiden Außenstimmen oft inniger miteinander.

Was Pausen, besonders auf den Motivschwerpunkten, sagen können, das lehrt erst die zweite Fassung der Volkslieder dieses großen Meisters.

Die Entscheidungen, die die Brahms'schen Bässe unter den von der Melodie nahegelegten Klangführungsmöglichkeiten treffen, sind durch das „archaische“ Streben nach rein diatonischen Wirkungen gekennzeichnet. Brahms holt aus dem siebenstufigen Tonkreis durch Bevorzugung der Mollklänge und ihrer Verbindung, durch Voranstellung der Subdominantwerte Wirkungen heraus, die der chromatischen betäubten Kunstmusikerschaft des neunzehnten Jahrhunderts unzugänglich blieben. Daß aber ein solcher Klangführungsstil alten, volkstümlichen Melodien vorzüglich ansteht, das wird wohl auch ein eingefleischter Chromatiker spüren. Wo Brahms den von der Melodie abgesteckten Tonraum außerdiatonisch weitet, da geschieht es bewußt maßvoll und unter strenger Wahrung des Grundgesetzes alles klassischen Bauens im Tonraume: der Forderung nach Ausbalanzierung der Subdominantwerte gegen die Dominantwerte, wodurch der Arenvorstellung ihre zentrale monarchische Stellung gesichert und das tonräumliche Gleichgewicht gewahrt wird.

* * *

Primitivität (technische Unbeholfenheit, beruhend auf geringem geistigen Entfaltungsvermögen) ist etwas ganz anderes als Schlichtheit, wie Verwickeltheit nicht mit Gewähltheit verwechselt werden darf. Gegen beide Kennzeichen des durchschnittlichen Liebbearbeitungsstiles protestierte Brahms mit seinen Volksliedern. Er dachte weniger an Gesangsvereine, Schulen und Jugendbünde, als an den kleineren Kreis anspruchsvoller Liebhaber. Verfeinerung und Mäßigung zugleich sind die Kennzeichen der reiferen Fassung. Damit ist auch ihr größerer Kontrastreichtum gewonnen. Nur ein Hin-

weis: auf die Kürzung des Nachspiels in „Gar lieblich“. Diese Kürzung bedeutet eine Mehrung, eine Konzentrierung.

* * *

Kam Brahms zu seiner zweiten Fassung in rein tondichterisch=tektonischer oder in nachdichterisch=hermeneutischer Absicht? Wollte er mehr Tonbaumeister oder musikalischer Illustrator und Psychanalyst sein? Er wollte beides und verstand beides. Aber da er Tonsetzer war, ein genialer, unerbittlicher, wie nur die ganz Großen, so blieb er auch hier in allen Zweifels- und Verlockungsfällen Musiker. Nie opferte er die abstrakt-musikalischen Notwendigkeiten dem Wunsche, sich mit seiner Musik in die Dichtungen einzufühlen. Die abstrakte Schönheit der Musik galt ihm mehr als ihre Symbolkraft. Das lassen seine Volkslieder ebenso wie seine eigenen Lieder erkennen. Auf dieses Abwägen beider Stilforderungen an jede Vokalmusik hielt er strenger als jeder andere Liedmeister, darum wird seine Liedkunst von jedem überzeugten Vertreter dieser oder jener Richtung getadelt. Den Liedpuristen ist er zu unvolkstümlich differenziert, denen, die aus einem Liede eine Opernszene machen möchten, zu starr, zu wenig dem Worte dienstbereit. Den künstlerischen, und der davon nicht zu trennen ist, den Seelenadel, kann ihm keiner bestreiten.

Die wissenschaftliche Mozarttagung in Salzburg

3.—7. August 1927

Von

Roland Zenschert, Salzburg

Die internationale Stiftung Mozarteum hat mit der Wiederaufnahme der Mozartfesten in diesem Jahre zugleich eine Neueinführung verbunden. Sie setzte auf ihr Programm außer künstlerischen und gesellschaftlichen Veranstaltungen auch eine wissenschaftliche Mozarttagung, die den Zweck hatte, in der Geburtsstadt Mozarts eine Reihe Gelehrter zu versammeln, welche über neue Fragen und Resultate der Mozartforschung referieren sollten. Diese Neuerung begegnete großem Interesse, und die Tagung löste allgemeine Befriedigung aus. Der Ehrenpräsident der Tagung, Guido Adler, Wien, hielt an Stelle des damals erkrankten Vorsitzenden, Hermann Abert, Berlin, der nimmehr seinem vornehmen Streben durch den Tod leider für immer enttriften ist, bei der Eröffnungsfeier der Tagung eine herzliche Ansprache, in der er die Bestrebungen des Mozarteums begrüßte und die Notwendigkeit einer Zusammenarbeit von Kunst und Wissenschaft hervorhob. Er betonte ferner, wie sehr die heutige Zeit der klärenden Wirkung Mozartscher Musik bedürfe, wie sehr sie sich aus diesem Bedürfnis heraus aber auch von dem Genius Mozart bereits angezogen fühle. Endlich schließe die Verehrung der Klassiker natürlich nicht aus, die Musikentwicklung unserer Zeit mit Verständnis und Wohlwollen zu verfolgen und ihr förderlich zu sein.

Die Reihe der Vorträge eröffnete das Referat Hermann Aberts, auf dessen Wunsch von Friedrich Blume zur Verlesung gebracht. Es betitelt sich „Mozart und Beethoven“. Hermann Abert weist die häufig vertretene Ansicht zurück, daß die Klassikerreihe Haydn — Mozart — Beethoven eine stetig aufwärtsführende Linie dar-

stelle, er betrachtet diese drei Meister als „Sterne erster Ordnung“, die aber doch durch „Millionen von Lichtjahren voneinander getrennt sind“. Die verschiedenen Voraussetzungen für den Entwicklungsgang Mozarts und Beethovens, wie sie Abstammung, Erziehung, kulturelles Milieu usw. in sich begreifen, werden klargelegt, die Bedeutung der zeitlichen Distanz der beiden Meister gewürdigt. „Mozart hatte das Neuland der Freiheit zwar mit heraufzuführen helfen, aber ohne es selbst betreten zu dürfen, Beethoven dagegen wurzelte bereits fest im neuen Boden.“ Der wesentliche Unterschied zwischen diesen Künstlern liegt aber nach Hermann Alberts Meinung in der Gegensätzlichkeit ihrer Begabung. Mozart ist der geborene Dramatiker, was sich in seinem Werk und seinem Schicksal offenbart, Beethoven der Lyriker im weitesten Sinne, sein Leben spielt sich äußerlich ganz unscheinbar ab, ist im Wesentlichen nur ausgefüllt durch Kämpfe, die sich der Künstler selbst in seinem Inneren schafft. Damit verbunden ist aber auch die völlig verschiedene Einstellung beider Meister gegenüber der Welt und dem Menschen. Für Mozart ist die Welt maßgebend, wie sie wirklich ist, so mißt er auch seine Gestalten allein an dem Maßstab der Wirklichkeit und ist des Höchstmaßes von Selbstentäußerung fähig, für Beethoven dagegen „gilt das Ding als solches nichts, sondern erhält seine Bedeutung erst durch den Wert, den er ihm kraft seiner eigenen Persönlichkeit beilegt“. Bei Mozart bleibt also immer die Frage entscheidend, was die Dinge sind, bei Beethoven, was sie sein sollen. Diese verschiedenen inneren Voraussetzungen, mit denen Mozart und Beethoven an ihr Schaffen herantreten, werden nun an Werken der beiden Künstler aufgedeckt. Zum Schluß wird darauf hingewiesen, wie unsinnig es wäre, einen der beiden gegen den anderen auszuspielen oder auf Kosten des anderen höher zu bewerten. Mozart und Beethoven repräsentieren zwei verschiedene Seiten deutschen Wesens, in denen wir daher nicht einen Gegensatz, sondern eine Ergänzung erblicken sollen.

K. G. Fellerer, Münster in Westfalen, hatte als Thema zu seinem Vortrag gewählt „Der Streit um Mozarts Kirchenmusik“. Er schildert die Wandlungen, die die Wertung der Mozartschen Kirchenmusik im Laufe der Zeiten erfuhren, wie die Beurteilung dieser Kompositionen in den steten Wechsel der Kunstanschauung kirchlicher Musik überhaupt hineingezogen und von ihm bestimmt wurde, wie sie so in viel höherem Maße der häufig schwankenden Augenblickseinstellung unterlag als die der anderen Werke Mozarts.

Zulius Leisching, Museumsdirektor in Salzburg, der eine größere Publikation über Mozarts Bildnisse vorbereitet, sprach über dieses Thema und illustrierte sein Referat mit Lichtbildern und aus dem Mozartmuseum zur Verfügung gestellten Porträts. Als Grundlage für seine weiteren Ausführungen gab er eine Darstellung von Mozarts Äußerem nach Berichten von verschiedenen Zeitgenossen des Künstlers. Dann finden besonders das Porträt des jungen Mozart im Galatkleid, das Knabenbildnis von Thaddäus Hebling, das vom Mozartmuseum jüngst erworbene Gemälde „Mozart mit dem Diamantring“, das Familienbild von de la Croee, die Skizze von F. Lange und schließlich das Relief von L. Posch eine eingehende Besprechung. Als Resumé des Vortrags kann die Feststellung gelten, daß der Knabenhkopf auf dem Familienbild von de la Croee als der Angelpunkt für die ganze Porträtuntersuchung bezeichnet werden muß. Hier tritt auch als ein sehr bedeutsames Moment die große Ähnlichkeit des Knaben mit seiner Mutter hervor.

Die beiden folgenden Referate gehen von vollkommen verschiedenen Gesichtspunkten aus. Alfred Orel, Wien, der seinen Vortrag „Mozarts Stellung in der Geistesgeschichte“ nannte, zielt in seinen Ausführungen darauf hin, Mozart als ein Kind seiner Zeit begreiflich zu machen, die Auswirkungen des Milieus auf Mozart herauszuarbeiten. Der Referent weist auf die Einflüsse des Salzburger Barockstils auf die Kirchenmusik des Meisters hin, sucht in den mannigfaltigen Reiseindrücken, die Mozart in seiner Jugend gewonnen, den Schlüssel für den Stil seiner Instrumentalmusik zu finden und macht auf die klärende Wirkung des Wiener Aufenthaltes aufmerksam. Wie die mannigfaltigsten äußeren Einflüsse in den verschiedenen

Lebensphasen Mozarts wechseln, wird im einzelnen ausgeführt und die Gesamtentwicklung als „ein großer Bogen vom Barockstil zum Subjektivismus des neunzehnten Jahrhunderts“ charakterisiert.

Ernst Lerts, Mailand, Vortrag „Mozart in dieser Zeit“ geht von einer der Alfred Drellschen ganz entgegengesetzten Betrachtungsweise aus. Er bringt zunächst eine Charakteristik unserer Zeit und Kultur, welche beide in erster Linie durch die ungeahnte Steigerung der Technik, die „Maschine“ im weitesten Sinne des Wortes ihr Gepräge erhalten. In diesen Kulturkomplex sucht nun der Referent Mozart hereinzuweisen, sucht dessen Gemeinsamkeiten mit dieser Zeit nachzuspüren. Schon in den Briefen Mozarts macht sich ein verblüffend moderner Zug bemerkbar, sie machen, wie sich der Referent ausdrückt, zuweilen geradezu den Eindruck der futuristischen Parole in liberta, der entfehlten Begriffe. Beispiele erhärten dies. Mozarts Selbststäußerung, seine Objektivität im Kunstwerk, wie sie übrigens auch im Vortrag Hermann Aberts hervorgehoben wurde, stempeln ihn zu einem Komponisten, der unserer Zeit der Sachlichkeit sehr nahe steht. Mozarts Kunst — seine Werke sind vielfach auf Bestellung gearbeitet — ist schon deshalb der Subjektivität entrückt. Obwohl sie natürlich auch ihm gestaltetes Erlebnis ist, vermag er den seelischen Rohstoff derart zu objektivieren, daß das Erlebnis völlig in der Formung verschwindet. Dies zeigt sich vielleicht am deutlichsten darin, wie er, von dem wir keinen einzigen Brief besitzen, den man Goethes Briefen an Frau v. Stein, den Liebesbriefen Schumanns und Richard Wagners an die Seite stellen könnte, den Erlebnisstoff „Liebe“ zu formen verstand. „Seine Liebesleute sind Sexualgeschöpfe von einer unsentimentalen, nackten und sachlichen Heutigkeit, wie sie damals nicht verstanden werden konnte“, das Frühlingserwachen Cherubins, die Gräfin mit ihren verdrängten Trieben, das *Così fan tutte*-Quartett mit der Liebe „übers Kreuz“, der Liebesportler *Almaviva*, das Sexualtier *Don Giovanni*, der Sadist *Osmin*, die mondän unbedenkliche *Suzanne* usw. Eine weitere moderne Eigenschaft Mozarts ist die möglichste Effektivität der Leistung bei möglichst geringem Kraftaufwand. Das Stilprinzip der „Diskretion“ ist ihm wie der modernen Reaktion gegen die feffelosen Entladungen der letzten Romantik eigen. Leidenschaft wird nur im Aufblitzen gezeigt, aber sofort wieder formal gebändigt. — Ein Charakteristikum der modernen Zeit paßt allerdings nicht auf Mozart. Es ist der Kollektivismus. „Mozart war durchaus apolitisch, Einzelgänger ohne -ismus und Partei.“ Er betont sein Deutschtum als Künstler, hat aber für die Masse kein Verständnis. Seine Chöre sind meist „stille, betrachtende Andachten versammelter Einzelner“, seine Länze und Märsche illustrieren nie den „machtvollen Gleichtritt der Masse“. Für die Aufführungspraxis Mozartscher Werke folgert der Referent aus dem Obigen die Notwendigkeit, Mozart nicht gegen seine eigenen Vorschriften in einen Einheits-Kokostil umgießen zu wollen, sondern ausschließlich den Meister selbst sprechen zu lassen. Schließlich kommt Ernst Lert auf die moderne Inszenierungstechnik zu sprechen, die den Schauspieler zum „Objekt“ der Inszenierung macht, das Individuelle in der Darstellung ausschaltet und den Menschen zu einer Funktion des Raumes macht. Eine solche Einstellung verfälscht den Charakter der Werke Mozarts vollständig. Bei diesem Künstler dreht sich alles um den Menschen, in seinem Werke muß auch der Mensch zum Zentrum der Inszenierung werden. An der Hand von Lichtbildern kritisiert der Referent eine Reihe von modernen Mozartinszenierungen.

Über Erstdrucke der Werke Mozarts spricht Otto Erich Deutsch, Wien. Er hebt zunächst den heutzutage noch immer nicht genügend erkannten Wert der Erstdrucke für eine textkritische Untersuchung der Meisterwerke hervor und schlägt eine einheitliche Terminologie für die einzelnen Arten der Drucke vor. Die Erstdrucke im weiteren Sinne des Wortes teilt er in Originaldrucke und Erstdrucke im engeren Sinne ein. Die ersteren sind autorisierte, mit Wissen und Willen des Schöpfers herausgegebene Drucke, die letzteren dagegen solche, die von fremder Hand, von berechtigten oder unberechtigten Personen zum Teil ohne Befugnis des Autors, eventuell auch nach seinem

Tode, verlegt wurden. Zu diesen beiden Arten von Erstdrucken sind auch die sogenannten Titel- und Plattenauflagen zu rechnen. Die Titelaufgabe ist ein unveränderter Textdruck von denselben Platten mit verändertem Titelblatt, meist von einem Verlagsnachfolger herausgegeben, die Plattenauflage ist dagegen eine Variante, bei der auch der Text, mindestens aber die Plattennummer verändert ist, ohne daß der Stich ganz erneuert worden wäre. Von Mozart besitzen wir wenige Originaldrucke in dem oben genannten Sinne. Das Vorhandene wird von dem Referenten aufgezählt und beschrieben. Auch ein merkwürdiger Fall findet Erwähnung. Es handelt sich um den Erstdruck des Klavierauszugs zur „Entführung“. Hier hat ein rühriger, kapitalstärkter Verleger, der sich offenbar durch den Kopisten in den Besitz des Notenmaterials setzte, einen Erstdruck im engeren Sinne des Wortes früher herausgebracht als der berechnigte Verleger den Originaldruck, von dessen Erscheinen keine Spur vorhanden ist.

Constantin Schneider, Wien, spricht über „Mozart und die Salzburger Oper im 18. Jahrhundert“. Er weist darauf hin, daß eine ständige Abwanderung von Salzburger Künstlern aus ihrer Heimat und eine Zuwanderung fremder Musiker nach Salzburg stattfand, was für die Entwicklung des musikalischen Schaffens in Salzburg des 17. und 18. Jahrhunderts bestimmend wurde. Im Laufe des 18. Jahrhunderts machte sich in der Bischofsstadt eine qualitative und quantitative Steigerung der musikalischen Produktion bemerkbar. Die Zeit von 1755 bis 1765, in die die Jugend Mozarts fällt, bildet den Höhepunkt des Salzburger Musiklebens. Eine stilkritische Vergleichung zwischen den Salzburger Werken Mozarts und denen seiner Vorgänger und Zeitgenossen ist bei der Instrumentalmusik schwierig, da das wenige vorhandene Material an vielen Orten verstreut ist, die Kirchenmusik ist zwar leichter erreichbar, aber nur zu geringem Teil spartiert. Am leichtesten läßt sich die dramatische Musik zu solchen Vergleichen heranziehen. Hier liegen auch bereits einige Arbeiten vor. Die Salzburger musikdramatischen Werke Mozarts gehören drei Gattungen an, die in der Salzburger Musikgeschichte bereits früh nachzuweisen sind und in den Vorgängern des Meisters Eberlin, Adlgasser und Michael Haydn Vertreter finden: die mythologische Oper, das Heiligenoratorium und das Schuldrama mit gesungenen Chören zu den Aktischlüssen.

Hier sei auch gleich eines Ausblicks gedacht, den Constantin Schneider über die Aufgaben der Mozartbibliographie eröffnete. Die wichtigste dieser Aufgaben ist eine Neuherausgabe des Köchelverzeichnisses, welche den Forderungen genauester Beschreibung, Richtigtstellung der Chronologie, Tilgung der seither als unecht erkannten Werke und Aufnahme neuentdeckter Mozartkompositionen entspricht. Trotz der Neuordnung sollen die alten Köchelnummern beibehalten werden. Autographen und Erstdrucke sollen auf das sorgfältigste aufgenommen und beschrieben werden. Dies soll durch Versendung genauest ausgearbeiteter Fragebogen an alle Bibliotheken, Museen und Besitzer von Mozartautographen sowie Erstdrucken ermöglicht werden. Eine alljährlich erscheinende Ergänzung soll die laufenden Veränderungen verzeichnen.

Die Ausführungen R. A. Rosenthals, Wien, „Über das instrumentale Rondo bei Mozart“ brachte im wesentlichen die Feststellung, daß das „Sonaten“-Rondo nicht erst bei Beethoven, sondern in einer anderen Form bereits bei Mozart vorkommt. Drei Rondoformen sind bei Mozart zu unterscheiden. Die erste bringt drei verschiedene Episoden und zeigt so die Fortsetzung der früheren Praxis, die zweite, die besonders in späteren zweiten Konzertsätzen Mozarts Anwendung findet und zur künftigen Romanzenform führt, besitzt zwei eventuell verschiedene Episoden, in der dritten Form wird eine Angleichung der ersten an die dritte Episode vollzogen und das dritte Ritornell mitunter weggelassen. Das Schema für diese Form wäre: A B A C (A) B A. Als Jahr der Krise in der Formentwicklung bei Mozart hat 1773 zu gelten.

Über das Referat Stefan Straßers, Budapest, „Susanne und die Gräfin — Zur Entwicklungsgeschichte des Figaro“ erübrigt sich zu berichten, da die Arbeit in der vorliegenden Zeitschrift zur Veröffentlichung gelangt. Ein zweiter Vortrag des

gleichen Referenten „Mozarts dynamische Bezeichnung und ihr Sinn“, der für die Aufführungspraxis Mozartscher Werke neue Richtlinien gibt, weist auf die Ungenauigkeit und Fehlerhaftigkeit der dynamischen Bezeichnungen der Mozartschen Druckausgaben gegenüber den Originalmanuskripten hin und will, um nur das Wesentliche der Ausführungen hervorzuheben, in *fp*- und *pf*-Zeichen, die zwischen zwei Noten oder an ähnlichen Stellen, welche eine wörtliche Ausführung nicht möglich erscheinen lassen, stehen, Vertreter der Bezeichnung *diminuendo* und *crescendo* setzen.

Mena Blaschitz, Wien, macht die Notenschrift und Skizzierung Mozarts mit besonderer Berücksichtigung der Salzburger Fragmente zum Gegenstande ihres Vortrags. Die Referentin sucht in chronologischer Entwicklung die Veränderung der Notenformen und einzelner Zeichen bei Mozarts Handschrift zu erläutern, weist ferner auf die Wichtigkeit der Wasserzeichen im Papier für die zeitliche Bestimmung von Autographen hin und gibt eine Darstellung der in bestimmten Zeiträumen von Mozarts Schaffen zur Verwendung gelangenden Papierforten. Als Anhang außerhalb des Rahmens ihres Referats bringt Mena Blaschitz noch einzelne kulturhistorische Details zur Charakteristik der Verhältnisse in Salzburg zur Zeit Mozarts.

Fr. Blume, Berlin, spricht über Kompositionen, die unter dem Titel „Sei quartetti capricciosi“ vor einiger Zeit entdeckt und als von Mozart stammend bezeichnet wurden. Hermann Albert hat in dem in Vorbereitung befindlichen dritten Bande des Mozartjahrbuchs einen Beitrag über diese Quartette geliefert. Fr. Blume unterzieht nun die Kompositionen, ohne vom Inhalt dieses Aufsatzes Kenntnis zu haben, einer selbständigen genauen Analyse. Besonders eingehend befaßt er sich mit dem zweiten und sechsten der Quartette, die ihm am wichtigsten erscheinen. Als Resultat der Untersuchungen wird betont, daß es sich hier um zweifellos sehr wertvolle Schöpfungen etwa in der Zeit zwischen 1760 und 70 handelt, daß aber die Annahme der Autorschaft Mozarts auf Grund der stilkritischen Merkmale sich als unhaltbar erweist. Man hat es hier offenbar mit einem Philipp Emanuel Bach und der norddeutschen Schule nahestehenden Komponisten zu tun, der aber auch italienisch-süddeutschen Einfluß erkennen läßt. Fr. Blume hat einen bestimmten Tonsetzer im Auge, der als Autor dieser Werke in Betracht kommt, kann sich aber mangels eines stichhaltigen äußeren Beweises noch nicht zur Nennung von dessen Namen entschließen.

Ernst Lewicki, Dresden, durch seine Mitarbeit an der Alois Schmittschen Ergänzung der großen *cmoll*-Messe Mozarts bekannt, bringt eine Darstellung des Entwicklungsganges dieser Vervollständigung. Nach der im ersten Bande des Mozartjahrbuchs gekennzeichneten Fassung mögen hier nur die neuerlichen Veränderungen an der Ergänzung Erwähnung finden. Ernst Lewicki hat nun noch die Posaunenstimmen, dem ursprünglichen Stile der Messe entsprechend, im Credoteile bei dem Satze „Crucifixus“ (hier insbesondere nach dem Vorbilde der Krönungsmesse), im „Credo in unam sanctam“, sowie bei der Schlußfuge „Et vitam“, im wesentlichen mit den Singstimmen (Alt, Tenor und Baß) gehend, geändert und hinzugefügt, wodurch auch die äußere Klangwirkung in den ergänzten Sätzen der des Torfos angeglichen wird.

Von Problemen der Mozartdramaturgie handelt ein Vortrag Hermann v. Waltershausens, München. Zwei Fragen finden hier besondere Berücksichtigung. Zunächst die Frage des *Secco*-Rezitatifs. Bringen wir hier gleich das Resultat der Erörterungen des Referenten. Es lautet: Wollen wir auf eine deutsche Übersetzung der italienischen Opern Mozarts nicht verzichten, so gilt als einzig gangbarer Weg des Kompromisses, die *Secco*-Rezitative durch Dialoge zu ersetzen. Die deutsche Sprache ist nicht in der Lage, die Flüssigkeit der italienischen annähernd zu erreichen. Daher werden die Übersetzungen, wenn zu schnell gesprochen, unverständlich, wenn verständlich gesprochen, so breit, so daß das *Secco*-Rezitativ aus seiner formalen Kongruenz zu den Gesangsteilen herauswächst und ein Mißverhältnis der Teile schafft. Die zweite Kernfrage der Ausführungen v. Waltershausens besteht darin, ob man Don Giovanni als *Buffo*-Oper oder als Tragödie auffassen müsse. Die Antwort des Referenten darauf lautet: „Selbstverständlich ist Mozarts Don Giovanni eine Tra-

gödie und zwar eine solche reinsten Wassers. Don Giovannis Schuld, an der er zugrunde geht, ist die Hybris. Nun prägt sich dies aber geradezu dahin aus, daß er das Leben als eine Buffohandlung lebt, während seine Gegenspieler in ihm eine Tragödie durchkämpfen. Man kann die Hybris des Don Juan nicht anders darstellen als mit den Mitteln des Buffostiles."

Das Referat Paul Nettls, Prag, das wegen Verhinderung des Verfassers vorgelesen werden mußte, brachte „Kleine Mitteilungen zu Mozarts Aufenthalt in Prag, sowie zur freimaurerischen Mozartforschung“. Es sei daraus hervorgehoben, daß Mozart entgegen der bisherigen Darstellung 1784 in der Loge „Zur Wohlthätigkeit“ aufgenommen wurde, am 7. Jänner des darauffolgenden Jahres wird er zum Gesellen befördert. In der Prager neuen Loge „Zur Wahrheit und Einigkeit“ erschien Mozart zum letztenmal 1791, wo er bei seinem Eintritt mit seiner eigenen Kantate „Maurerfreude“ feierlich empfangen wurde. Auch die Möglichkeit näherer Beziehungen Mozarts zu Casanova wird erwähnt, da ein Manuskript Casanovas aufgefunden wurde, das eine Umarbeitung des Sextetts aus dem zweiten Akt des Da Ponte'schen Don Giovanni aufweist.

Die wissenschaftliche Tagung erwies sich nicht allein durch die mannigfaltigen Vorträge als interessante Anregung für die Teilnehmer, sondern gab auch Gelegenheit zu lebhaften Diskussionen, welche neue Ausblicke für weitere Forschung eröffneten. Anregungen für die Neuausgestaltung des Mozartmuseums wurden gegeben und der Antrag gestellt, für die Mozarteumbibliothek nach Möglichkeit Lichtbilder sämtlicher Mozartmanuskripte zu erwerben, um so das gesamte Handschriftenmaterial, soweit es nicht im Original vorhanden oder erwerbbar, in Photographie für Forschungszwecke zur Verfügung zu haben. Es wurde vielfach der Wunsch geäußert, daß die Mozarttagung zu einer regelmäßigen Einführung gemacht wird, die nach bestimmten Zeitabschnitten alle an der Sache Mozart Interessierten in der Geburtsstadt des Künstlers versammeln soll.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Wintersemester 1927/28

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: beurlaubt.

Basel

Prof. Dr. Karl Ref: Das deutsche Lied vom Minnesang bis zur Romantik, einstündig. — Die Musikpraxis des 17. Jahrhunderts, mit Lektüre von Praetorius' „Syntagma musicum“, einstündig. — Seminar: Übungen zur Geschichte des Liedes, zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Übungen, 16. und 17. Jahrhundert, zweistündig.

Dr. Wilhelm Merian: Übungen im Übertragen älterer Tonschriften, zweistündig. — Schubert und seine Klavierwerke, einstündig.

Dr. Jacques Handschin: Die Musik des späteren Mittelalters (Ende des 12. bis Ende des 14. Jahrhunderts), einstündig. — Der Kontrapunkt (historisch und theoretisch-praktisch dargestellt), einstündig.

Berlin (Universität)

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedländer: Musikalische Romantik, zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit einem Kolloquium über Geschichte des Liedes, zweistündig.

Zeitschrift für Musikwissenschaft

- Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Italiens im 16. Jahrhundert, zweistündig. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik von Bach bis zur Neuzeit, einstudig.
- Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musik der Naturvölker, einstudig. — Tonpsychologische Übungen, einstudig.
- Prof. Dr. Curt Sachs: Geschichte der Musikinstrumente als Grundlage der Musikgeschichte, zweistündig. — Instrumentengeschichtliche Übungen, zweistündig.
- Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der Klaviermusik von Bach bis zur Neuzeit, zweistündig. — Übungen über die neuere Klaviermusik, im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig.
- Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen polyphonen Liedbearbeitung, 1. Teil: von den Anfängen bis gegen 1520.
- Privatdozent Dr. Friedrich Blume: Hauptprobleme der deutschen Liedkomposition im 19. Jahrhundert (Schubert bis H. Wolf), zweistündig. — Übungen zum neueren deutschen Liede, 17. — 19. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen zur Einführung in die musikalische Denkmälerkunde, für Anfänger.
- Prof. Karl L. Schaefer: Musikwissenschaftliche Akustik, mit Demonstrationen und Übungen, zweistündig.
- Kirchenmusikalisches Seminar für Theologen: Prof. Johannes Biehle: Liturgik II, einstudig. — Liturgisches Orgelspiel, einstudig. — Akademischer Kirchenchor, zweistündig.

Technische Hochschule

- Dr. Hans Mersmann: Praktische Musikgeschichte (vergleichende Untersuchungen ausgewählter Kunstwerke aus allen Zeiten der Entwicklung), zweistündig. — Arbeitsgemeinschaft: Melodielehre (Aufbau einer Melodielehre vom Intervall aus, praktisch und analytisch), zweistündig.
- Prof. Johannes Biehle: Bauliturgik, verbunden mit Seminar für Kirchenbau nach konfessioneller Zweckmäßigkeit, zweistündig. — Orgelbau, in Verbindung mit der Bauliturgik.

Bern

- Prof. Dr. Ernst Kurth: Grundprobleme der Musiklehre mit besonderer Berücksichtigung der Pädagogik und musikalischen Jugendbewegung, zweistündig. — Bruckner als Symphoniker, zweistündig. — Profseminar: Übersicht und Studien zur älteren abendländischen Musikgeschichte, einstudig. — Seminar: Historische Stilvergleiche aus verschiedenen Musikperioden, einstudig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Dr. Max Zulauf), zweistündig.
- Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: W. A. Mozarts kirchliche Chorwerke, einstudig. — Kirchenmusikalisches Praktikum (Erklärung und Vorführung ausgewählter Gemeindechoräle und liturgischer Orgel- und Chor-Literatur), einstudig.

Bonn

- Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Mozarts dramatische Hauptwerke, zweistündig. — Lektüre von E. T. A. Hoffmanns musikalischen Schriften, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig.
- Privatdozent Dr. Arnold Schmitz: Die mittelalterliche Musikauffassung, einstudig. — Joh. Seb. Bach, zweistündig. — Übungen über das Magnum opus musicum des Orlandus Lassus, einstudig.
- Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Instrumentenkunde, zweistündig. — Generalbassspiel, zweistündig.

Breslau

- Prof. Dr. Max Schneider: Johann Sebastian Bach, zweistündig.

- Dr. Walther Wette: Grundfragen der Musik des klassischen Altertums, einstudig. — Geschichte der Klaviermusik im Abriss, zweistudig.
- Dr. Peter Epstein: Mozart, zweistudig.
- Dr. Ernst Kirsch: Satz alter Meister, zweistudig.
- Musikalisches Institut. a) Abteilung Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Max Schneider: Musikwissenschaftliche Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistudig. — Übungen (Oberstufe) zur schlesischen Musikgeschichte, zweistudig. — Collegium musicum, zweistudig. — Musikwissenschaftliches Profseminar (mit Dr. Kirsch), zweistudig.
- Dr. Peter Epstein: Übungen zur Notationskunde, 1. Teil, zweistudig.
- b) Abteilung Institut für Kirchenmusik: Prof. D. Johannes Steinbeck: Übungen im evangelischen Gemeindegesang, einstudig.
- Domkapellmeister Dr. Blaschke: Palestrina, sein Leben und sein Werk, einstudig. — Der Kontrapunkt Palestrinas, zweistudig. — Übungen des St. Cäcilienchors, zweistudig.
- Dr. Ernst Kirsch: Satzlehre, Teil 1: Die lineare Satzweise, einstudig. — Analytische Übungen aus verschiedenen Formgebieten, einstudig.
- Oberorganist Gerhard Seggert: Orgelstruktur, einstudig. — Orgelspiel, vierstudig.

Danzig (Technische Hochschule)

- Dr. Gotthold Frotzcher: Allgemeine Musikgeschichte I (von den Anfängen bis etwa 1600), dreistudig. — Die Musik im Zeitalter des Barock, mit Übungen zur Aufführungspraxis, einstudig. — Harmonielehre II, einstudig. — Collegium musicum instrumentale, zwei- bis dreistudig. — Collegium musicum vocale, zweistudig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

- Prof. Dr. Friedrich Noack: Musikgeschichte II. Teil (1400—1750), zweistudig. — Franz Schubert, einstudig. — Chorübungen, zweistudig. — Collegium musicum, zweistudig.

Dresden (Technische Hochschule)

- Prof. Dr. Eugen Schmitz: Einführung in die Musikgeschichte, II. Teil.

Erlangen

- Dr. Gustav Becking: Außereuropäische Musik, zweistudig. — Seminar: Wissenschaftliche Arbeiten der Teilnehmer. Profseminar (mit Dr. Kölsch): Aufführungspraxis der Generalbasszeit, zweistudig. — Vorkurse: Theorie. — Collegium musicum. Chor: Monteverdi. Orchester: Orpheus von Keiser, zweistudig.
- Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Ernst Schmidt: Das deutsche Kirchenlied, 1. Teil, zweistudig. — Die Entwicklung des Choraltvorspiels von S. Scheidt bis J. S. Bach, einstudig. — Liturgische Übungen, zweistudig. — Musiktheorie. — Orgelspiel. — Sprechkurs. — Akademischer Chorverein, Akademisches Orchester (Matthäuspassion von Bach).

Frankfurt a. M.

- Prof. Dr. Moriz Bauer: Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts, zweistudig. — Wagners Tristan und Isolde, einstudig. — Übungen, zweistudig.

Freiburg i. Br.

- Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistudig. — Die musikgeschichtlichen Beziehungen zwischen Kirche und Schule seit dem 16. Jahrhundert, einstudig. — Seminar: Übungen zur Musikanschauungslehre (Geschichte und Theorie des Musikbegriffs), zweistudig. — Collegium musicum vocaliter, zweistudig.

Dr. Heinrich Bessler: J. S. Bach und sein Zeitalter, zweistündig. — Instrumentations- und Klangprobleme der Gegenwart, einstündig. — Einführung in den Kontrapunkt, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter, zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Musik des Mittelalters, zweistündig. — Harmonielehre und Elemente des Kontrapunkts, dreistündig. — Chorkurs, zweistündig. — Seminar, zweistündig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Beethoven, dreistündig. — Lektüre mittelalterlicher Musikschriftsteller, zweistündig. — Musikgeschichtliche Übungen, zweistündig.
Akadem. Musikdirektor Karl Hegrebe: Harmonielehre für Anfänger und Vorgeschriftene, je zweistündig. — Kontrapunkt für Anfänger und Vorgeschriftene, je zweistündig. — Allgemeine Musiktheorie und Kirchentonarten für Theologiestudierende, zweistündig.

Greifswald

Dr. Hans Engel: Beethoven (II. Teil), zweistündig. — Deutsche Dichtung und Musik in ihren Wechselwirkungen, gemeinsam mit Priv.-Doz. Dr. Luß Mackensen, zweistündig. — Seminar: Aufführungspraxis des 16. Jahrh. und Tabulaturen, zweistündig. — Collegium musicum: a) instrumentaliter: Romantisch; b) vocaliter: Deutsche Meister des 16. Jahrh., je eineinhalbstündig.

Halle a. S.

Prof. Dr. Arnold Schering: Die Oper bis Mozart, zweistündig. — Einführung in die Instrumentenfunde, einstündig. — Messe und Motette im 16. Jahrhundert (Assistent Dr. Dittloff), einstündig. — Seminar: Kolloquium über musikästhetische Fragen, zweistündig. — Profseminar: Übungen zum Instrumentalstil Seb. Bachs, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.
Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Alfred Nahlwes: Harmonielehre I. Teil — Harmonielehre für Fortgeschrittene, Generalbassübungen und kontrapunktische Übungen, je zweistündig.
Pfarrer u. Dozent für Kirchenmusik Karl Balthasar: Übungen über musikalische Liturgik, zweistündig.

Hamburg

Dr. Wilhelm Heinig: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung, einstündig. — Musikalische Akustik, einstündig. — Musikwissenschaftliches Praktikum, zweistündig. — Lektüre von Schriften aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig. — Collegium musicum, zweistündig.
Prof. Dr. Georg Anschütz: Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik, fünfzehnstündig. — Psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft, I. Gruppe: Musik, eineinhalbstündig. — Allgemeine Ästhetik und Theorie der Künste (Musik, Dichtung, Bildende Kunst), zweistündig.
Dr. Friedrich Brehmer: Die musikalische Begabung des Kindes und ihre Prüfung, zweistündig.
Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre II, eineinhalbstündig. — Einführung in die musikalische Formenlehre, eineinhalbstündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Theodor W. Werner: Franz Schubert als Instrumentalkomponist, einstündig. — Franz Schubert als Vokalkomponist, einstündig. — Deutsche Kulturgeschichte im Spiegel der Musik, einstündig.

Jena

Dr. Werner Dandert: Geschichte der Klaviermusik, zweistündig. — Stilkritische Übungen: Die Instrumentalmusik des Barock, zweistündig. — Collegium musicum: a) Orchestermusik des 18. Jahrhunderts, zweistündig; b) Kammermusik des 17. Jahrhunderts, zweistündig.

Innsbruck

Prof. Dr. Rudolf v. Ficker: liest nicht.

Kiel

Prof. Dr. Friß Stein: Einführung in die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts, einstündig. — Übungen, zweistündig. — Collegium musicum, gemeinsam mit Dr. Hoffmann.

Dr. Reinhard Dypel: Josquin de Prés und Palestrina, II. Teil, einstündig. — Kontrapunkt, Jugenkomposition, Analyse, je einstündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Geschichte der Sinfonie, zweistündig. — Übungen, zweistündig.

Lektor Dr. Hoffmann: Lektüre von Theoretikern des 17. Jahrhunderts, einstündig. — Proseminar, zweistündig.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Die Musik des Barocks, zweistündig. — Richard Wagner, einstündig. — Stilkritische Übungen (mit Referaten) zur Musik des Barocks I, zweistündig. — Übungen zur Frage der modernen Musikästhetik, einstündig.

Dr. Willi Kahl: Geschichte der Klaviermusik im Umriss, einstündig.

Dr. Georg Kinsky: Musikzeitschriften des 18. und 19. Jahrhunderts, einstündig. — Übungen zur Herausgabe alter Musikwerke (Fortsetzung), einstündig.

Lektor Dr. Heinrich Lemacher: Repetitorium der Harmonielehre, einstündig. — Übungen im strengen Satz, einstündig. — Praktische Einführung in die musikalischen Formen, zweistündig.

Lektor Dr. Hermann Unger: Übungen in musikalischer Instrumentation, einstündig.

Königsberg i. Pr.

Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der a cappella-Periode II, zweistündig. — Musikübung und Musikauffassung des deutschen Ostens zur Goethezeit (Herder und Reichardt), einstündig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Vorgeschrittene: Übungen zur Geschichte und Technik des Madrigals; b) für Anfänger: Übungen zum „Lied im Volkston“ des 18. Jahrhunderts, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum, vokal und instrumental, je zweistündig. — Einstündige Vorlesung und Orgelkurs für Studierende der Theologie und der Kirchenmusik.

Institut für Kirchen- und Schulmusik: Studienrat Walter Kühn: a) Geschichte der Musikerziehung II: Von J. A. Hiller bis zur Pestalozzischen Schule; b) Geschichte der Musikerziehung III: Von Natorp bis Kreisshmar; c) Grundfragen der musikalischen Erziehung, je einstündig. — Ferner: Methodische Übungen, theoretisch und praktisch; Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologesang und Sprechfunde, Orgel, Klavier und Violine.

Leipzig

Prof. Dr. Theodor Kroyer: Einführung in die Musikgeschichte des Mittelalters, einstündig. — Proseminar (Vorkurs): Einführung in die Quellenkunde (durch den 1. Assistenten), zweistündig. — (Hauptkurs) Referate und Anleitung zu wissenschaftlichen Arbeiten, zweistündig. — Seminar: Matthesons Schriften (Fortf.), im Anschluß daran Studien zur Musikästhetik und zur Stilkunde des 18. Jahrh., zweistündig. — Collegium musicum instrumentale: Ausgewählte Instrumentalmusik (Orchesterpiel und Übungen mit historischen Instrumenten), zweistündig. — Collegium musicum vocale: Weltliche Vokalmusik des 15. u. 16. Jahrhunderts (durch den 1. Assistenten), zweistündig.

Prof. Dr. Arthur Prüfer: Rich. Wagners Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen (Bayreuth 1928), einstündig. — Rich. Wagner im Zusammenhang mit der Geisteswelt des 18./19. Jahrhunderts, einstündig. — Musikwissenschaftliche Übungen: Lektüre ausgewählter Kapitel aus Wagners Schrift „Oper und Drama“, zweistündig.

Lektor Prof. Friedrich Brandes: Elementartheorie der Musik, zweistündig. — Theoretische und praktische Harmonielehre — Chorübungen, vier- bis sechsstündig.

Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang, Sprechvortrag, einstündig.

Marburg

Prof. Dr. Hermann Stephani: Frühklassik und Klassik, zweistündig. — Geschichte des Liedes, einstündig. — Melodik — Harmonik, einstündig. — Seminar, zweistündig. — Chorübungen und -aufführungen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig. — Orgelunterricht, zweistündig.

München

Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: Beethoven. Leben und Werke, vierstündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittenere, zweistündig.

Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Geschichte des deutschen Kunstliedes von den Minne- u. Meistersingern bis zum Ausgang des 16. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen: Paläographie, Stilkritik, Repetitorium der Musikgeschichte, Referate, zweistündig.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Richard Wagners Meistersinger von Nürnberg, zweistündig. — Allgemeine Übersicht über die abendländische Musikgeschichte, einstündig. — Harmonielehre, II. Kurs (mit Analysen), zweistündig. — Musikalische Formenlehre, einstündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Richard Wagners Leben, Werke und Schriften, vierstündig.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich: Geschichte der instrumentalen Kirchenmusik, zweistündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Grundprobleme der Ästhetik, zweistündig. — Vorseminar: Lektüre und Interpretation von E. Ph. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen (gemeinsam mit Dr. Fellerer). — Hauptseminar: 1. Lektüre u. Interpretation des Dialogus von Ordo; 2. Die Instrumente des Michael Praetorius.

Dr. K. F. Fellerer: Geschichte der Instrumentalmusik im 16. u. 17. Jahrhundert, zweistündig. — Paläographische Übungen, I. Teil: Mensuralnotation. — Kontrapunkt und Einführung in die altklassische Polyphonie. — Universitätschor, Collegium musicum instrumentale.

Prag

Prof. Dr. Heinrich Rietsch: Die Tonkunst im 15. und 16. Jahrhundert, zweistündig. — Die Illusion in der Oper, einstündig. — Übungen, zweistündig.

Dr. Paul Netti: Ausgewählte Partien aus der älteren Operngeschichte, einstündig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Hermann Keller: Musikgeschichte: Die deutsche Romantik, besonders Schubert, einstündig. — Allgemeine Einführung in die Theorie der Musik, einstündig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Hase: Franz Schubert, einstündig. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik, einstündig. — Kontrapunkt, einstündig. — Profseminar: Musikgeschichtliche Quellenkunde, einstündig. — Seminar: Einführung in besondere Probleme der Musikwissenschaft, zweistündig. — Übungen im Chorgesang (Akad. Musikverein), zweistündig. — Übungen im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Robert Lach: Jbsens „Peer Gynt“ in Griegs Musik, einstündig. — System der Musik-

- wissenschaft: I. Einführung in die Musikwissenschaft, zweistündig. — II. Musikalische Phänomenologie, zweistündig.
- Prof. Dr. Max Diez: Die Ouvertüre in ihrer geschichtlichen Entwicklung von Lully bis Wagner, zwei bis dreistündig.
- Prof. Dr. Wilhelm Fijcher: Musikalische Romantik, vierstündig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts, vierstündig.
- Dr. Egon Wellesz: Das Formproblem der Symphonie, zweistündig.
- Dr. Alfred Drel: Allgemeine Musikgeschichte zweistündig. — Beethoven, einstündig.
- Dr. Robert Haas: Die venezianische Oper, zweistündig.

Würzburg

- Dr. Oskar Kautl: Die deutsche Musik im Zeitalter der Romantik, zweistündig. — Übungen für Anfänger und Fortgeschrittene, eineinhalbstündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einstündig.

Zürich

- Dr. Fritz Gysi: Die Musik des 20. Jahrhunderts, zweistündig. — Hauptwerke der Oper und des Konzerts, zweistündig.
- Dr. A. E. Cherbuliez: Geschichte der Kammermusik (Schluß): von Haydn an, zweistündig. — Analyse der „Kunst der Fuge“ von J. S. Bach, einstündig. — Musikalische Formenlehre II: Die älteren freien Instrumentalformen (Suite, Variation, Sonate, Konzert), mit praktischen Übungen, zweistündig.

Bücherschau

- Barnes, Edwin Ninon Chaloner. Music as an educational and social asset. 8°. Philadelphia 1927, Theo. Presser. 1 \$ 50 c.
- Beethoven, Ludwig van. — Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitz der Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin. Vollst. hrsg. u. mit Anmerk. versehen. von Karl Lothar Mikulicz. 23,5 × 31,5 cm. 33, 172 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 14 Nm.
- Bernhard, Paul. Jazz. Eine musikalische Zeitfrage. gr. 8°, 110 S. München [1927], Delphin-Verlag. 4.50 Nm.
- Volte, Johannes. Deutsche Lieder in Dänemark. Ein Beitrag zur vergl. Literaturgeschichte. Aus: Sitzungsberichte d. Preuß. Akademie d. Wiss., Phil.-hist. Klasse 1927, 20 S. 180—205. 4°. Berlin 1927, W. de Gruyter & Co. in Komm. 2 Nm.
- Breithaupt, Rudolf M. Musikalische Zeit- und Streitfragen. Gesammelte Skizzen und Aufsätze. 1. 2. (Titelauslag.) Deutsche Bücherei, Band 58/59. kl. 8°, 94, 101 S. Großwörden [1926], A. Misch Berl. 1 Nm.
- Brömme, Otto. Der veranschaulichte Sprech- und Gesangston. Sammlung 1. Stimm- und Stimmführungen. 4°, 16 S., 10 Tfn. Leipzig [1927], C. Merseburger. 5.50 Nm.
- Burian, Irma. In Frau Musikas Werkstatt. Erste Belehrung in heiterer Form für musikalisch-freudige Kinder. 2., durchgef. u. erg. Aufl. 8°, XIV, 155 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 5 Nm.
- Ciampelli, Giulio Mario. Il primo lustro di vita musicale del Teatro del Popolo di Milano. 8°. Mailand 1927, Arti Grafiche; Dino Grossi.
- Daube, Otto. Parsifal. Einführung in das Bühnenweihfestspiel Richard Wagners. 8°, 35 S. Bayreuth [1927], E. Giesel. — .40 Nm.

- Lisenmann, Alexander. Tonplatten zur Musikgeschichte. Nr. 1—14. Textheft. gr. 8°, 29 S. Stuttgart 1927, D. Sperling, Zentralfstelle f. d. phonogr. Unterrichtswesen. — 50 Nm.
- Erdmann, Hans, und Giuseppe Vecce. Allgemeines Handbuch der Filmmusik. Unter Mitarbeit von Ludwig Brau. 1. Musik und Film. Verzeichnisse. 4°, XI, 155 S. 2. Thematisches Skalenregister. VIII, II, 226 S. Berlin [1927], Schlesingersche Buchh. 30 Nm.
- Selinet, J. Etudes Tchécoslovaques. 8°, 359 S. Paris 1927, Voffar.
[Enthält ein Kapitel über „Poésie et la Musique populaires en Tchécoslovaquie.]
- Srotscher, Gotthold. Die Orgel. (Webers illustrierte Handbücher) kl. 8°, VII, 294 S. Leipzig [1927], J. J. Weber. 7 Nm.
- Gebhardi, Otto. Die Zauberflöte — ein modernes Mysterium. 2. Aufl. 8°, 23 S. Lorch 1927, Renatus-Verlag. — 40 Nm.
- Gottesdienstliche Fragen der Gegenwart. Festschrift zu Julius Mendels 70. Geburtstag. In Verbindung mit Heinrich, Glebe, Graff u. a. hrsg. v. Johannes Plath. gr. 8°, 144 S. Gütersloh 1927, E. Bertelsmann. 6 Nm.
[Darin: Paul Gennrich, Grundsätzliches zur evangelischen Liturgik, 13 S. — Karl Glebe, Zur Liturgik des Orgelspiels, 15 S. — Arnold Mendelssohn, Tonleiter und Kirchentonarten, 13 S. — H. J. Moser, Das evangelische Kirchenlied und die Hofweise des 16. Jdts., 7 S. — Johannes Plath, Aufgaben und Richtlinien der neuesten Gesangbuchreform, 20 S. — Heinrich Spitta, Heinrich Schütz und der Gottesdienst, 14 S.]
- Saas, Alfred. Pommerische Volkslieder mit Bildern und Weisen. (Musikalische Sätze von Konrad Ameln.) Landschaftliche Volkslieder h. 14. 8°, 136 S. Leipzig 1927, J. Eichblatt. 2.80 Nm.
- Saas, Robert. Die Wiener Oper. 8°, 70 S. und 59 Tfln. Wien-Budapest 1926, Eligius-Verlag.
- Zeitze, Leopold, und Wilhelm Osburg. Theoretisch-praktische Harmonielehre für Musik-Institute, Volks-Hochschulen, Lehrerbildungsanstalten, Organisten und Freunde der Tonkunst. Neubearb. v. W. Osburg. 22. Aufl. 8°, IV, 204 S. Breslau 1927, H. Handel. 2.80 Nm.
- Zensel, Walther. Lied und Volk. Eine Streitschrift wider d. falsche deutsche Lied. 9.—12. Tsd. gr. 8°, 38 S. Augsburg 1927, Bärenreiter-Verlag. 1 Nm.
- Höckner, Hilmar. August Halm und die Musik in der freien Schulgemeinde Wickersdorf. 8°, 32 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. — 75 Nm.
- Höckner, Hilmar. Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. 8°, VIII u. 213 S. Wolfenbüttel, Georg Kallmeyer.

Der Verfasser drängt hier vor allem Material zusammen, das aus dem Zeitschriften- und Publikationswesen der Jugendbewegung stammt. Das geschieht von einem ganz bestimmten, einseitig gerichteten Blickpunkte aus, ohne die außenstehende, stark polemische Literatur genügend einzubeziehen. Eine geistesgeschichtlich breitere Anlage und eine wissenschaftlich tiefere Fundierung hätte eine bedeutend stärkere kritische Haltung und damit dem Buche mehr Tiefe und Wert gegeben. Ob die Gründe dieser Mängel beim Verfasser zu suchen oder ob sie in der Mentalität dieser Bewegung an sich liegen, das ist hier nicht zu ermesen. Die Frage nach der Möglichkeit, einer so verhältnismäßig jungen, unhistorischen Erscheinung gegenüber mehr Objektivität zu wahren, kann nur dahin entschieden werden, daß bei drohender Verneinung derselben auch ihr Schein zu meiden ist. Die Frage nach der Einstellung der heutigen Jugend zur jetzt gemordenen Gestalt der musikalischen Jugendbewegung wird sehr kurz abgetan, obwohl gerade hierin die eigentliche Kritik der Bewegung und die Probe darauf zu suchen ist, ob die Entwicklung im Sinne der Jugend geworden oder „gemacht“ ist. Hier wäre es am Platze gewesen, Art und Begriff dieser musikalischen „Jugend“bewegung, die ja vielleicht passender schon als „Laienbewegung“ definiert wurde, einmal intensiv und vor allem kritisch zu umreißen. Auch wird das Problem nicht diskutiert, ob der ersehnte neue Geist durch das Übermaß an Organisation eher garantiert wird — die immer mehr nur Ordnung aller Kräfte und Ausbau eines Machtfaktors bedeuten kann — als durch Intensivierung einer geistigen Strömung nach der Tiefenrichtung hin, die dann in ihrer Qualität nie-

mals mit der Quantität korrespondiert. Vielleicht hat sich die musikalische Jugendbewegung hierin am meisten von ihrem natürlichen Ziele abirren lassen. Derselbe Gedanke kommt dem Leser auch, geht er die zwei abgedruckten Aufsätze Breuers durch, die in ihrer Jugendfrische und Ursprünglichkeit vielerlei nur Ergrübeltem und nur Gewolltem der heutigen Bewegung kraft entgegen stehen. Die Arbeiten und Anregungen Walters Hensels sind recht dürftig weggekommen, ohne daß die Wichtigkeit der Tatsache genügend hervorgehoben wurde, daß hier eine gleiche Bewegung unter weit anderen Bedingungen und Notwendigkeiten wuchs, die heute noch bei all ihrem Ausbau den Vorteil größerer Naturhaftigkeit und einer nicht verdorbenen Gesundheit und Geradheit birgt. Zur eigentlichen Erkenntnis von Wesen und Sinn der Bewegung trägt das Buch in seiner unkritischen, meist rein zustimmenden Sammelarbeit recht wenig bei. Siegfried Günther.

Soede, Karl. Friedrich Schneider und die Zerbstler Liedertafel zur Hundertjahrfeier 1927. 8^o, 98 S. Zerbst 1927, Liedertafel. 3 Nm.

Zoppe, Alfred. Musikunterricht. Richtlinien f. den Musikunterricht in Volksschulen. Minist.-Erlaß vom 26. März 1927, nebst einer Einf. und einem Weg zur Überwindung d. vermeintlichen Schwierigkeiten seiner Durchführung. gr. 8^o, 20 S. Werden-Aller 1927, J. Mahnke. —.30 Nm.

Zunnius, Monika. Mein Weg zur Kunst. 5. Aufl. 8^o, 352 S. Heilbronn 1927, E. Salzer. 4.40 Nm.

Jenkens, Robert. Musikalische Bildung besonders der oberen Klassen höherer Lehranstalten. 8^o, III, 128 S. Essen 1927, G. D. Baedeker. 3.60 Nm.

Der Evangelische Kirchengesangverein für Württemberg 1877—1927. Festschrift. Hrsg. vom Evang. Kirchengesangverein f. Württemberg. gr. 8^o, 121 S. Stuttgart [1927], Fleischhauer & Spohn in Komm. 2 Nm.

Kittner, Marie. Beethoven u. sein Aufenthalt in Baden b. Wien. (Badener Bücherei. 16.) 8^o, 39 S. Baden b. Wien [1927], Verein „Niederösterreichische Landesfreunde“. —.35 öst. Schill.

Knauer, Heinrich. Schule für Trommel. Besonders zum Selbstunterricht bearb. 8^o, 55 S. Leipzig [1927], M. Bering. 2 Nm.

Koch, Max. Richard Wagners geschichtliche völkische Sendung. Zur Fünfzigjahr-Feier der Bayreuther Bühnenfestspiele. (Mann's Pädag. Magazin. Heft 1164.) 8^o, 102 S. Langensalza 1927, H. Beyer & Edhne. 2.25 Nm.

Köchlin, Charles. Gabriel Fauré. (Les Maîtres de la Musique.) 8^o. Paris 1927, J. Alcan. 15 Fr.

Köthmann, Paul, und Ewald Müller. Ich singe vom Blatt. Anleitung zur Erreichung von Tonbewußtsein und Klangempfinden. H. 1/2. gr. 8^o, 26 S. Leipzig [1927], Carl Merseburger. 1.25 Nm.

Krause, Hermann. Schule für die dreireihige Harmonika. (Akkordion, Wiener Modell) — System: Noten u. Ziffern. 4^o, 31 S. Leipzig [1927], M. Bering. 2 Nm.

Lippert, Woldemar. Richard Wagners Verbannung und Rückkehr. 1849—1862. Mit unveröffentlichten Briefen u. Aktenstücken. gr. 8^o, 263 S. Dresden [1927], P. Arz. 14 Nm.

Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. Bd. 2. 3., verb. Aufl. 8^o, IV, 243 S. Bielefeld 1927, Velhagen & Klasing. 5 Nm.

Münnich, Richard. Der Musiklehrer der höheren Schule. Neuausg. (Merkblätter für Berufsberatung der Deutschen Zentralstelle für Berufsberatung der Akademiker e. V. B 11.) 8^o, 6 S. Berlin 1926, Krowitsch & Sohn. —.40 Nm.

Musik in Volk, Schule und Kirche. Vorträge der V. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt (11.—16. Oktober 1926). Hrsg. vom Zentralinstitut für Erziehung u. Unterricht, Berlin. gr. 8^o, VIII, 227 S. Leipzig 1927, Quelle & Meyer. 8.60 Nm.

Pollig, Desy. Durch Technik zur Kunst der Sprache und des Gesanges. 8^o, 30 S. Leipzig 1927, Dörffling & Franke. 1.50 Nm.

- Pracher, Mar. Das erfolgreiche Klavier-Studium. Ein Wegweiser f. Eltern, Lehrer u. Schüler. fl. 8^o, 68 S. Garmisch [1926], V. Adam. 1.50 Rm.
- Practorius, Michael. Zwiegejänge. 1. Der Jahreskreis. Ausgewählt u. übertragen aus dem 5. u. 9. Teil der Musae Sionae (1605—1611) von Fris Jödde. 3. erw. Aufl., übertr. von Günther Währer. (Der Musikant. Beihefte. Reihe 1, Nr. 1.) 8^o, 64 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. 1.50 Rm.
- Puttkamer, Albert v. 50 Jahre Bayreuth. gr. 8^o, 192 S. Berlin 1927. Schlieffen-Verlag. 8.50 Rm.
- Rabich, Franz. Richard Wagner u. seine letzten Werke. 5 Volkshochschulvorträge. 8^o, 35 S. Hof [1927], W. Kleinschmidt. —.90 Rm.
- Reinecke, Wilhelm. Praktischer Leitfaden der Gesangspädagogik. Für Gesanglehrer u. Schüler, Redner, Schauspieler, Sänger. gr. 8^o, 148 S. Leipzig 1927, Dörffling & Franke. 6 Rm.
- Rosendahl, Erich. Geschichte der Hoftheater in Hannover und Braunschweig. (Niederächs. Hausbücherei, Bd. 1.) gr. 8^o, VIII, 258 S. Hannover 1927, Helwingsche Verlh. 5 Rm.
- Schauß, Ernst. Musiktheoretische Grundlagen. Ein Führer durch die Elementar- und Ukkordlehre d. Musik mit kurzer Darstellung d. Lehre vom Kontrapunkt. 8^o, 119 S. Berlin 1927, Siedentop & Co. 4.50 Rm.
- Schmidt-Phisfeldt, Kay. Musikalien-Katalogisierung. Ein Beitrag zur Lösung ihrer Probleme. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel.

Diese sehr begrüßenswerte Veröffentlichung versucht die Lösung eines der wichtigsten Probleme der Musikbibliographie. Sie fällt in der äußerst spärlichen Literatur dieses Faches naturgemäß besonders auf und fordert durch ihre weitreichende Bedeutung eine eingehendere Stellungnahme heraus. Um es gleich zu sagen: der Verfasser hat die Lösung des Problems jedenfalls angebahnt, teilweise ist sie ihm auch wirklich gelungen.

Wer die veröffentlichten Kataloge der in den verschiedensten Bibliotheken vorhandenen Musikwerke, seien es gedruckte oder geschriebene, durchsieht, wird bei dieser Gelegenheit alle Stadien und Möglichkeiten der bibliothekarischen Beschreibungs- und Katalogisierungsarbeit kennen lernen. Von den gewöhnlichen Titelregistern, die knapp die allernotwendigsten Daten enthalten, bis zu den freilich recht seltenen minutiösen Beschreibungen, wie sie etwa die Kataloge der Heyerschen Sammlung oder manche Antiquariatskataloge zeigen. Einheitlichkeit in der Beschreibung der musikalischen Druckwerke und Handschriften kann freilich nicht der Einzelne von heute auf morgen durch ein Diktat erzwingen. Hier wären besser zunächst Gutachten bei einer größeren Zahl von Sachleuten einzuholen und erst auf Grund eingehender Vorarbeiten könnte man an die Festlegung einheitlicher Normen schreiten. Dies wäre vielleicht eine der vornehmsten Aufgaben der Gesellschaft für musikalische Bibliographie.

Schmidt-Phisfeldt hat nun mit anerkennenswerter Initiative, und wie es immer zwingender die Bedürfnisse des Bibliotheksbetriebes erfordern, einen Vorstoß auf dieses noch recht brachliegende Gebiet unternommen. Er hat sich dabei ganz richtig nicht von theoretischen Spekulationen, an denen es sonst auf dem doch rein praktischen Gebiet der Bibliothekswissenschaft nicht fehlt, leiten oder verleiten lassen, sondern hat lediglich versucht, der bibliothekarischen Praxis gewisse Richtlinien zu geben, die sich an der vom Verfasser selbst geleiteten Musikaliensammlung offenbar vollkommen bewähren. Nur scheinen die Vorschläge des Verfassers allzusehr auf eine mittlere Bibliothek zugeschnitten zu sein, so daß sie sich nicht ohne weiteres auch auf große und größte Bibliotheken mit jahrhundertalter Tradition und mannigfaltigen Bestandskomplexen glatt übertragen lassen.

Schon diese Einstellung des Verfassers macht es erklärlich, daß er die so wichtige Wechselwirkung, die in einer großen Musikbibliothek zwischen den einzelnen Materialgruppen besteht, nicht eingehender ausführt (S. 8). Es sind dies folgende: die theoretischen Werke über Musik, die Druckwerke und die Handschriften. Es gibt rein praktische Musikwerke mit großen selbständigen, rein wissenschaftlichen, stilkritischen und archivalischen Einleitungen, wie sie z. B. die „Denkmäler der Tonkunst“ zeigen, und diese Einzelteile gehören jedenfalls bei den theoretischen Werken verzertert, wenn auch das Werk selbst zur praktischen Musik gehört. Auch der umgekehrte Fall ist möglich.

Rein wissenschaftliche Werke, besonders Dissertationen, enthalten oft umfangreiches, noch unbekanntes Notenmaterial von bisher wenig bekannten und nicht in Druckwerken vertretenen Komponisten. Es ist dies also Material, das unbedingt auch im Katalog der Musikalien unter den betreffenden Komponistennummern verzettelt gehört.

Maßgebend für die Einrichtung eines Musikalienkatalogs werden die Bedürfnisse der verschiedenen Kategorien von Benutzern sein müssen. Diese sind: 1. Forscher, 2. praktische Musiker, seien es ausübende Künstler oder Liebhaber, 3. Bibliophilen, Antiquare und Musikalienhändler. Schmidt-Phiseldack versucht nun tatsächlich, die Forderungen, welche die erste und dritte hier genannte Gruppe an den Katalog stellen, mit den Bedürfnissen des praktischen Musikers zu verbinden, der nicht nur die Werke eines bestimmten Komponisten, sondern auch Literatur für ein bestimmtes Instrument oder Instrumentalensemble sucht. Auf diese Weise gelangt der Verfasser zu einer Systematik, die er S. 12 und 34 zusammenstellt und in der er in erster Linie die Besetzung als Einteilungsgrund verwendet. Man vermischt aber bei diesem Verfahren eine genaue Systematik des Liedes, bei dem vor allem das Volkslied eine große und wichtige Gruppe bilden sollte. Gerade in der Praxis wird dieses heute sehr oft begehrt, wie z. B. für Zwecke des Rundfunks und als Schauspielmusik, so daß nicht nur eine prinzipielle Kostrennung des Volkslieds vom Kunstlied, sondern auch eine genauere Einteilung des Ersteren nach Ländern, Völkern, bei strenger Abtrennung des historischen Volkslieds notwendig wäre. Es wird sich überhaupt, wie das Beispiel des Liedes hier andeutet, empfehlen, diese Einteilung nach der Besetzung noch mit einer zweiten Einteilung zu verknüpfen, wie sie ja auch der Verfasser gelegentlich verwendet, nämlich mit einer Systematik, die den einzelnen musikalischen Gattungen entspricht. Bekanntlich werden von den Musikern auch bestimmte Kompositionsformen, wie z. B. in der Instrumentalmusik: Serenaden, Variationen, endlich bestimmte Gattungen von Studienwerken (z. B. verschiedener Ausbildungsstufen) begehrt. Besonders wichtig ist aber eine genauere Einteilung der Kirchenmusik, weil sie gerade in katholischen Ländern eine überaus reiche Formenfülle aufweist. Alle diese Gattungen müßten einzeln verzettelt sein, wie z. B. Messen mit deutschem und lateinischem Text, Propriumstücke aller Art, Hymnen, Litancien, endlich die Musik zu den einzelnen großen Kirchenfesten. Es wäre also letzten Endes ein „gekrenztes System“ nach Besetzung und Gattung, das allen Forderungen, die an eine Musikbibliothek gestellt werden, entsprechen würde, so wie ja auch Bibliotheken, die nur Bücher enthalten, erst durch die Kombination zweier oder mehrerer Einteilungsprinzipie allen Aufgaben voll gerecht werden können. Schmidt-Phiseldack stellt ganz richtig als Hauptbedingung für die Anlage eines Katalogs die Ermöglichung der „Fernidentifizierung“ auf. Trotzdem weicht er von dem in der Bibliothekswissenschaft immer hochgehaltenen Grundsatz ab, daß die Katalogszettel immer die wortgetreue Titelabschrift enthalten müssen. Er versucht dagegen mit einem System von Schiffren die Titelpopie durch übersichtliche, aber nicht originalgetreue Beschreibungen zu ersetzen. Dieses Verfahren mag dem praktischen Gebrauch gewiß bessere Dienste leisten als die langatmigen, oft fremdsprachigen Titelabschriften. Den Forderungen des Bibliophilen, der eine jeden Zweifel ausschließende „Fernidentifizierung“ verlangt, entspricht sie jedoch keineswegs.

Wie eingehend die Beschreibung seltener Druckwerke z. B. bei Originalausgaben durchgeführt werden muß, zeigt etwa Otto Erich Deutschs präzise, in dieser Zeitschrift bereits gewürdigte Zusammenstellung der „Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern“ (Wien 1926). Auch hier wird an der wort-, ja sogar zeilengetreuen Wiedergabe des Originaltitels festgehalten.

Die von Schmidt-Phiseldack zur praktischen Illustration seines Katalogisierungsverfahrens beigebrachten Beispiele von Beschreibzetteln zeigen sinnfällig, wie sehr die Bibliothekswissenschaft mit einer gewissen Anzahl festgelegter Normen arbeiten muß, weil nur diese die Arbeit vereinfachen und zugleich allen Benutzern verständlich sind. In dieser Hinsicht einen Anfang gemacht zu haben, ist ein unbestreitbares Verdienst des Verfassers, und es bleibt nur zu wünschen, daß auch bald die notwendigen Ergänzungen für die Bedürfnisse großer und größter Musikbibliotheken durch einheitliche Normen angefügt werden.

Constantin Schneider.
Scripture. E. W. Anwendung der graphischen Methode auf Sprache und Gesang. gr. 8°, VIII, 114 S. Leipzig 1927, Joh. Ambr. Barth. 6.60 RM.

Sfabanejew. Die nationale jüdische Schule in der Musik. Ins Deutsche übersetzt v. Wilhelm Lisch. gr. 8°, 25 S. Wien [1927], Universal-Edition.

- Die bayerischen Staatstheater. Wagner- und Mozart-Festspiele. Schriftl.: Arthur Bauckner. [Reklameschrift.] 4^o, 124 S. München 1927, G. Hirths Verl. Nachf. 2 Nm.
- Stein, Richard S. Tschaikowskij. (Klassiker der Musik.) gr. 8^o, XIX, 508 S. Stuttgart 1927, Deutsche Verlags-Anstalt. 14 Nm.
- Steiniger, Max. Beethoven. (Musiker-Biographien, 2. Bd.) kl. 8^o, 132 S. Leipzig [1927], Phil. Reclam.
- Das Büchlein ist bestimmt, die alte und veraltete Biographie des Wagnerforchybanten Ludwig Nohl zu ersetzen. Es leistet das wirklich; es verzichtet nicht auf die Wärme, die Nohl nicht abzuspochen war, es verbindet wie Nohl das Biographische mit der Würdigung der Werke, aber es bleibt bei dieser letzten Aufgabe, soweit das ohne technische Analyse möglich ist, auf dem Boden musikalischer Anschauung; von den vielen originellen Nebenbemerkungen und Subjektivitäten der Darstellung wird freilich der gereifte Leser mehr haben als der noch unbelehrte, für den die populäre Sammlung eigentlich bestimmt ist. Dennoch ist das Werkchen als ein weiterer Schritt des Verlags, diese Reihe nicht zu „modernisieren“ — denn darauf kommt es gar nicht an —, sondern auf eine höhere Stufe zu heben, sehr zu begrüßen. A. C.
- Steiniger, Max. Richard Strauß. Biographie. 17. u. 18. Tsd. (Klassiker der Musik.) gr. 8^o, 296 S. Stuttgart 1927, DVA. 9 Nm.
- Sternfeld, Richard. Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele. Ges. Aufsätze. Bd. 1. 2. (Titelaufgabe.) Deutsche Bücherei Bd. 47/48. kl. 8^o, 110, 110 S. Großwörden [1927], A. Rütch Verl. 1 Nm.
- Strohmaier, Anton. Geschichte des Liederfranzes Ravensburg 1827—1927. Festschrift. 8^o, 160 S. Ravensburg 1927, Oberschwäb. Anzeiger. 2 Nm.
- Thausing, Albrecht. Die Sängertimme. Ihre Beschaffenheit und Entstehung, ihre Bildung und ihr Verlust. 2., neu bearb. und vervollst. Aufl. gr. 8^o, XII, 200 S. Stuttgart 1927, Cotta. 7 Nm.
- Thomas, Pedro Fernandes. Canções populares da Beira. Acompanhadas de 58 melodias recolhidas directamente da tradição oral. Com uma introdução por J. Leite de Vasconcellos. (Subsidios para a historia da arte portuguesa IX.) 8^o, XXXIV, 254 S. Coimbra 1923, Imprensa da Universidade.
- Van de Velde, E. Anecdotes musicales. 8^o, 281 S. Tours 1927, Edit. Van de Velde.
- Verheyden, Prosper. Beiaarden in Frankrijk. kl. 8^o, 24 S. Antwerpen 1926, „De Sikkel“, Eug. de Bock.
- Wagner, Richard. Die Walküre . . . Textbuch. Hrsg. u. eingeleitet von G. R. Kruse. Neue Ausgabe. kl. 8^o, 87 S. Leipzig [1927], Ph. Reclam jun. —.40 Nm.
- Wagel, Alois. Festschrift. 80 jähriges Bestandsfest des Gesang- u. Musikvereins Nadersburg. 1847—1927. 8^o, 28 S. Nadersburg 1927, Selbstverlag des Vereins. 1.50 öst. Schill.
- Wolzogen, Hans v. E. L. A. Hoffmann und Richard Wagner. Harmonien und Parallelen. (Titelaufgabe.) Deutsche Bücherei Bd. 63. kl. 8^o, 94 S. Großwörden [1927], A. Rütch Verl. —.65 Nm.
- Ziegler, Leopold. Meditation über Don Giovanni. 4^o, 31 S. Berlin-Grunewald [1927], Horen-Verlag. 12 Nm.
- Zoder, Raimund, und Otto Eberhard. Spielmusik fürs Landvolk. Heft 2. kl. 8^o, Stimmen. Wien 1927, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. 2 Nm.

Neuausgaben alter Musikwerke

Altclassische Kirchenmusik in moderner Notation. Textkritisch-korrekte Ausgabe mit Einführungen hrsg. von Hermann Bäuerle.

V. Altclassische Messen verschiedener Meister.

- Nr. 1. G. A. Bernabei, Missa in Ddur. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 2. G. A. Bernabei, Missa in Gdur. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 3. G. A. Bernabei, Missa Veni Creator Spiritus. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 4. P. Canniciari, Missa in amoll. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 5. G. B. Casali, Missa in Gdur. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 6. G. M. Casini, Missa in dmoll. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 7. B. Galuppi, Missa in Edur. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 8. P. Heredia, Missa super bantù Romano. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 9. A. Lotti, Missa in Edur. Part. 1.50, St. je —.40 Nm.
 Nr. 10. A. Lotti, Missa (dorisch). Part. 1.50, St. je —.40 Nm.

Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Beethoven. Sonata Appassionata. Faksimiledruck. Edition d'Art H. Piazza, Paris. Ausgabe in 500 Exemplaren für Frankreich und in 500 für die „Beethoven Association“ in New York.

Man kennt das Schicksal des Ms. der Appassionata: Beethoven schenkte es bald nach ihrer Entstehung Madame Bigot, aus ihrem Besitz gelangte es in den von P.-M.-Fr. Baillot, dessen Sohn es 1889 der Bibliothek des Pariser Conservatoire überwies, zu dessen geheiligtesten Schätzen es heute gehört. Die Reproduktion gehört zum Vollkommensten, was ich in dieser Art gesehen habe; alles, was deutsche Verlage produziert haben, gleichviel ob Insel-, Drei Masken-Verlag, Universal-Edition oder Kistner-Siegel, kann sich im Vergleich zu diesem mehrfarbigen Lichtdruck, wie man so sagt, verkriechen; der grüne Stempel des Conservatoire, die Korrekturen mit Rotstift oder roter Tinte, das Grau der Notensysteme, jeder Wasserfleck des Papiers ist mit peinlichster Treue wiedergegeben; die Sorgfalt erstreckt sich bis auf Vorsatzblätter, auf die hier aufgeklebten Bemerkungen von Baillot fils, auf den Einband — man hat einen Doppelgänger des Originals in Händen.

Die Reproduktion ist auch für die intimere Kenntnis des Werkes sehr wertvoll. Es fehlen ein paar Takte: der erste Teil des Themas vom Mittelsatz ist herausgeschnitten und von späterer Hand ergänzt; entsprechend fehlen auch fünf Takte vom Schluß des ersten Satzes. Das Ms. ist eine Reinschrift von nervöserem Duktus als etwa die von Prieger reproduzierte Asdur-Sonate op. 26, es fehlt nicht an Flüchtigkeiten und Schreibfehlern, der auffälligste beim ersten Auftreten des zweiten Themas:



Sehr auffallende, starke Veränderungen und Verbesserungen finden sich aber nur im Schlußsatz. Die Begleitung von Takt 24 des zweiten Teils an hatte ursprünglich eine hellere Lage und damit dünneren Klang:



Ganz anders lautete der ursprüngliche Schluß des Satzes. Statt der 21 endgültigen Takte hieß es:

The musical score is presented in five systems, each with a violin (Vi-) and piano (piano) part. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/2. The score includes dynamic markings such as *ff*, *sf*, and *f*, as well as performance instructions like *Ped.* and *semper Ped.*. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes a first ending bracket in the second system.

Das ist freilich ein Ablauf, der Beethoven trotz seiner größeren Taktzahl zu simpel und glatt erscheinen mußte.

- Böhm, Georg. Sämtliche Werke. I. Bd. Klavier- und Orgelwerke. Hrsg. v. Johannes Wolfgang. [Veröffentlichungen d. Kirchenmusikalischen Instituts d. Evangelisch-lutherischen Landeskirche in Sachsen am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig.] Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 30 Nm.
- Aus Richard Buchmayers Historischen Klavierkonzerten. Zum Konzertgebrauch und für den Unterricht bearb. Klavier- u. Orgelwerke des 17. Jahrh. Erste Folge.
- Heft I: Matthias Weckmann. Toccata emoll — Kanzone emoll — Suite h moll — Variationen über „Die lieblichen Blicke“ — Orgeltoccata dmoll.
- Heft II: Matthias Weckmann. Toccata a moll — Kanzone E dur — Kanzone dmoll — Suite emoll — Fantasia dmoll (Orgel) — Choralbearbeitung zu „Komm, heiliger Geist, herre Gott“.
- Franz Tunder. Präludium und Fuge g moll (Orgel).
- Heft III: Matthias Weckmann. Suite a moll.
- Joh. Adam Reinken. Toccata E dur — Fuge g moll.
- Franz Tunder. Präludium und Fuge g moll (Orgel).
- Heft IV: Joh. Adam Reinken. Variationen über ein „Ballett“ emoll.
- Georg Böhm. Präludium, Fuge, Postludium g moll — Französische Suite D dur.
- Heft V: Christian Ritter. Suite fis moll — Sonatina dmoll (Orgel).
- Georg Böhm. Suite E dur — emoll — a moll.
- Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. je 3.50 Nm.
- Grétry, A. E. M. Werke. Edition du gouvernement belge. 45. Lieferung: Le rival confident. Komödie in 2 Akten. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 20 Nm.
- Jaydn, Joj. Konzert für Oboe und Orchester. Für Oboe u. Klavier bearb. von Alexander Wunderer. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 4 Nm.
- Orlando di Lasso. Werke. 21. Bd. Magnum opus musicum, Teil XI. Chöre für 8, 9, 10 und 12 Stimmen. Hrsg. von Adolf Sandberger. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 30 Nm.
- Pergolesi, G. B. Der getreue Musikmeister. Frei übersetzt u. bearb. von Arnold Schering. Part. Leipzig 1927, E. F. Kahnt.
- [Rein, Walter.] Deutsche Lieder vergangener Jahrhunderte. Heft 1: Weltl. Lieder. Ausg. für Männerstimmen. 8°, 64 S. Heft 2: Geistl. Lieder. Für 3 Stimmen. 8°, 52 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer, 1.60 bzw. 1.40 Nm.
- Tartini, G. Sinfonia pastorale. Für zwei Violinen (Solo u. Tutti), Vla., Vc. (Cb.) u. Pfte. Für den prakt. Gebrauch hrsg. von A. Schering. Leipzig 1927, E. F. Kahnt. 4.80 Nm.
- Telemann, Georg Ph. Tafelmusik. Hamburg 1733. Hrsg. v. Max Seiffert. DdT, erste Folge, Bd. 61/62, Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 50 Nm.
- Teutsche Ariën, Welche auf dem Kayserlich-privilegierten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producirten Comoedien, deren Titul hier jedesmahl beygerucket, gesungen worden. Cod. ms. 12706—12709 der Wiener Nationalbibliothek. Mit Einltg. u. Anm. hrsg. von Max Pirker. Bd. 1. (Museion. Erstausgaben und Neudrucke. 2.) gr. 8°, CXVII, DGS. Wien 1927, E. Strache. 30 Nm.
- Torelli, G. Weihnachtskonzert. Für den prakt. Gebrauch bearb. v. Arn. Schering. Leipzig 1927, E. F. Kahnt. 4 Nm.

Mitteilungen

Am 12. Oktober hat Geheimrat Prof. Max Friedlaender seinen 75. Geburtstag gefeiert. An dieser Stelle ist seiner bei Gelegenheit seines 70. Geburtstags so ausführlich gedacht worden, daß wir uns heute auf unsere herzlichsten Glückwünsche zu dieser Feier beschränken dürfen — so:

viel auch an lebendigem Wirken in den letzten fünf Jahren der Jubilar seinem Schaffen noch hinzugefügt hat. Wo Schuberts, Brahms', des ganzen deutschen Volkslieds, der ganzen deutschen Musik gedacht wird, da ist am 12. Oktober 1927 auch Max Friedlaenders gedacht worden.

Prof. Dr. Guido Adler in Wien ist in den Ruhestand getreten. Sein Lehrstuhl wurde gegabelt: der a.o. Prof. der vergleichenden Musikwissenschaft und der Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, Dr. Robert Lach, wurde zum o. Prof. ernannt; als Nachfolger Adlers im historischen Lehrfach wurde Prof. Dr. Rudolf v. Ficker in Innsbruck als a.o. Prof. berufen. Beide Dozenten wurden von der Unterrichtsbehörde zu Mitvorständen des Musikhistorischen Instituts (von jetzt ab Musikwissenschaftliches Seminar genannt) bestellt.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann ist am 1. Okt. 1927 aus seinem Amt als Direktor der Musik-Abteilung der Preuß. Staatsbibliothek offiziell geschieden, wenn er auch bis Ende des Jahres noch weiter tätig sein wird. Seit 27 Jahren ist er an der Bibliothek tätig, seit 14 als Direktor der Abteilung — und es wird keinen Forscher, nicht bloß Deutschlands, geben, der von ihm nicht Hilfe und Förderung im reichsten Maße erfahren hätte. Es ist eine unserer schönsten Pflichten, bei solcher Gelegenheit dem Dank der gesamten Musikwissenschaft Ausdruck geben zu können.

Prof. Dr. Ernst Kurth in Bern ist zum o. Prof. ernannt worden.

Prof. Dr. Arnold Schering ist vom Reichsinstitut für Kunstgeschichte in Leningrad zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Dr. Hermann Halbig (Heidelberg) ist an die Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg berufen worden.

Universitätsmusikdirektor Rudolf Jos. Singel wurde vom Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum Direktor des Kirchenmusikalischen Seminars an der Universität Greifswald ernannt.

Der Georg Kallmeyer-Verlag in Wolfenbüttel lädt zur Subskription ein auf eine Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius, für die als Herausgeber Dr. Friedrich Blume in Verbindung mit andern Musikwissenschaftlern verantwortlich zeichnet. Das Werk erscheint in monatlichen Lieferungen von 32 Seiten zum Subskriptionspreis von je 6 Mm.

Oktober	Inhalt	1927
		Seite
	Hans Joachim Moser (Berlin), Hermann Abert †	1
	Jacques Handschin (Basel), Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel	8
	Fritz Stege (Berlin), Die deutsche Musikkritik des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Affektenlehre	23
	Eugen Tengel (Berlin), Der Anschlag beim Klavierspiel in mechanischer und physiologischer Hinsicht	30
	Justus Herm. Wegel (Berlin), Eine neue Volksliedersammlung aus Brahms' Jugendzeit	38
	Roland Zenschert (Salzburg), Die wissenschaftliche Mozarttagung in Salzburg	44
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	49
	Bücherschau	55
	Neuausgaben alter Musikwerke	61
	Mitteilungen	63

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Charlottenburg, Bismarckstr. 105 II

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Zweites Heft

10. Jahrgang

November 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Der Mensuralcodez des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg

Bericht von

Karl Dèzes, Erlangen

Von Herrn Erich Roediger, der anlässlich seiner Arbeit über das liturgische Fundament der protestantischen Chorbücher zur Zeit Luthers die Kataloge der Codices latini der Münchner Staatsbibliothek einer gründlichen Durchsicht unterzog, auf die in diesen gelegentlich anzutreffende Unbestimmtheit der den liturgischen Inhalt der Handschriften charakterisierenden Angaben aufmerksam gemacht, fand ich unter den vom Benediktinerkloster St. Emmeram (Regensburg) übernommenen Beständen folgenden auffälligen Vermerk:

14274 (Em. C. 93) saec. XVI (!), 158 fol.

Cantus ad missam. Nomina auctorum musices¹ sparsim adscripta sunt.

Auf meine Bestellung erhielt ich einen den Musikhistorikern bisher völlig unbekanntem, in mehrfacher Hinsicht interessanten Mensuralcodez des 15. Jahrh., der zwar bei einer gelegentlichen Revision der liturgischen Handschriften seinen ihm zu Unrecht eingeräumten Platz nicht hat behaupten können und unter der neuen Signatur Mus. Ms. 3232^a in die Reihe der Musikmanuskripte der Münchner Staatsbibliothek aufgenommen worden ist, mangels eines Nachtrags zum Maier'schen Katalog aber auch diese neuerliche Reise unter voller Wahrung seines Inkognito zurückzulegen verstand.

Beiseiden ausgestattet² und in seinen Ausmaßen (28,5 × 21 cm) den damaligen

¹ Von mir gesperrt.

² Der Einband besteht aus einem mit ungepressten Leder überzogenen festen Holzdeckel, der seinen Metallbeschlag an den Ecken sowie in der Mitte im Laufe der Zeit eingebüßt hat. Verlorengegangen ist auch einer der beiden Lederriemen zum Schließen des Buches nebst der Verschlussvorrichtung. Auf dem Rücken befindet sich noch die St. Emmeramer Signatur: Cantus missae saec. XV. C. XCIII (vermutlich aus dem 17. Jahrh.). Die 158 Papierfolien sind von einem Pergamentblatt umhüllt, auf

Gebrauchshandschriften¹ entsprechend, ist dieser Regensburger Coder² nicht auf Grund eines zahlreich vorhandenen Vorlagenmaterials in einem Zuge und in planmäßiger Stoffanordnung entstanden³, sein jetziger Bestand ergibt sich vielmehr als das Resultat einer über einen längeren Zeitraum sich erstreckenden, den jeweils geringen Vorlagenvorrat immer nur faszikelweise verarbeitenden Sammeltätigkeit⁴; ein Herstellungs-

dessen den Abschluß des Coder bildenden Teil das Register festgelegt ist. Für die nur teilweise ausgeführten, einfach gehaltenen Initialen ist lediglich rote oder schwarze Farbe verwandt.

¹ Vgl. die Maße der sieben Trienter Codices, Cod. 37 Lieco mus. Bologna, Cod. 6771 Bibl. Nat. Paris, usw.

² Argumente, die gegen Regensburg als Ursprungsort der Handschrift zeugen, haben sich nicht finden lassen. Die deutsche Herkunft wird belegt durch zahlreiche Hüfnagelnummierungen. Auf den engeren Heimatsbezirk Bayern deutet die textliche Änderung, die an Dufays Motette: „Supremum est mortalibus“ (fol. 107) vorgenommen ist. Anstelle des „rex Sigismundus“ (vgl. Haberl, Wilh. du Fay, S. 478; *DDV* VII. S. XV) steht im Superius: „dux beatus“, in der Contrastimme: „Si beata hec sancta Eugenia et ducissa beatrix“. Faßt man beatrix als Namen auf, so könnte nur Beatrix, die Tochter des Herzogs Ernst von Bayern-München und Gemahlin des Herzogs Johann von Amberg damit gemeint sein, und die Motette bezöge sich dann auf des letzteren Friedensvermittlungsstelle im Streit der bairischen Herzöge 1436 zu Regensburg (vgl. das „Mausoleum“ des Abtes Coelestin Vogl). Verstößt man dagegen beatrix als Adjektiv, so läßt sich zwar die Aufführung der Motette nicht mehr datieren, wohl aber bietet sich dann eine desto reichere Verwendungsmöglichkeit des Stückes angesichts der fortwährenden Zwistigkeiten zwischen den damaligen drei bayrischen Herzogtümern.

³ Vgl. etwa die erste Hälfte des Cod. 88 oder den ersten Teil von Coder 90 aus Trient.

⁴ Hierfür folgende Belege:

a) Die Uneinheitlichkeit des Papiermaterials.

Innerhalb der 13 Lagen (12 zu je 6, eine [die 11. Lage] zu 7 Doppelblättern) lassen sich auf Grund der Wasserzeichen zehn verschiedene Papierarten feststellen. 1. Lage: Waage im Kreis. (In Briquet, Les filigranes ist diese Papierart mit Nr. 2467 als 1446 aus Nürnberg stammend bestimmt.) 2. Lage: Menschlicher Kopf; 3. Lage: Ochsenkopf; 4. Lage: Leopard; 5. und 6. Lage: Waage, ohne Kreis und Aufhänger; 7., 9. und 10. Lage: Säule mit blütenartigem Kapitäl; 8. Lage: Gebirge; 11. Lage: ähnlich Lage 8, aber gelbliches Papier; 12. Lage: Wimpel; 13. Lage: ähnlich Lage 8, aber im Kreis. (Die übrigen neun Wasserzeichen entsprechen nur annäherungsweise den Briquet'schen Mustern, die dort sämtlich als aus Anfang bis Mitte des 15. Jahrh. stammend angegeben sind.)

b) Die Uneinheitlichkeit der Schriftzüge.

Innerhalb der 158 Folien lassen sich mindestens 14 verschiedenen Handschriften nachweisen:

1. fol. 1—12, 129—Schluß (weiß-schwarze Notation),
2. .. 12', 85, 86', 87', 90', 91', 94, 95, 97', 111', 113, 118, 119 20', 121' 23', 128' (weiße Notation),
3. .. 13—21 (schwarze Notation),
4. .. 21' 22 (schwarze Notation),
5. .. 22 (schwarze Notation),
6. .. 22'/24', 26'—73, 79, 81 (schwarz-rote Notation),
7. .. 25/25' (schwarz-rote Notation),
8. .. 26 (schwarz-rote Notation),
9. .. 73'/78' (schwarz-rote Notation),
10. .. 81'/84, 88/90, 94, 97, 98, 100, 110', 111', 114/17', 118'/19, 124'/126 (weiße Not.),
11. .. 85' (weiße Notation),
12. .. 86, 91, 126'/128 (weiße Notation),
13. .. 96', 113', 121 (weiße Notation),
14. .. 99'/100 (schwarze Choralnotation).

c) Trotz nachträglicher Erweiterung des Registers nur teilweise Erfassung des Inhalts.

Das ursprüngliche Register zielte lediglich auf die Angabe der mehrstimmigen Stücke innerhalb der 2.—7. Lage (fol. 13—81) [schwarz-rote Notation]. Es wurde dann für die Kompositionen der 8.—11. Lage erweitert, wie man deutlich an folgender Stelle des Registers sehen kann ([] = Erweiterungen).

verfahren für zum Teil sehr umfangreiche Handschriften, das in der ganz mechanischen Art der späteren Vereinigung ursprünglich selbständiger Einzelteile zu einem äußerlich Ganzen als geradezu typisch für die auf uns gekommenen Musikdenkmäler Deutschlands aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh. bezeichnet werden muß¹. Mit Ausnahme des 3. und 4. Faszikels, in denen so etwas wie ein Ordnungsprinzip der Stücke durchschimmert (Kyrie, Gloria, Credofolgen), stehen aber auch selbst in den einzelnen Lagen Teile des Ordinariums, des Propriums, Motetten, die zahlreichen außerliturgischen Erbauungsgefänge, nur mit dem Textanfang angegebene Chansons und textlose Stücke in regellosem Durcheinander². Aus dieser mühseligen Art³ der Stoffzusammenstellung geht mit Sicherheit hervor, daß der Ort der Entstehung dieser Handschrift weitab gelegen sein muß von den Zentren der damals maßgeblichen musikalischen Produktion.

Eine Unterjochung des Materials selbst ergibt nun, daß die Produktionszentren der damals selbst für rein deutsche Bezirke tonangebenden mehrstimmigen Musik außerhalb der deutschen Grenzen liegen. Ebenso wie in den bisher bekannten, sämt-

Per montes	28	Puer natus	76	Patrem	◆◆◆◆◆	45
Presulem	29	Portugaler	93	Patrem	◆◆◆◆◆	50
Pange lingua	30	Patrem brasari	81	Patrem	◆◆◆◆◆	50
88 Pange lingua	32, 60	Patrem	◆◆◆◆◆	43	[Patrem dominicale	104]

Die Kompositionen der 1., sowie der 12. und 13. Lage sind im Register überhaupt nicht aufgeführt, obwohl dieses die für den jetzigen Bestand zutreffenden Foliaangaben enthält. Das Register selbst muß daher, da es mit Angabe der fol. 22 anhebt, als eine erst nach der endgültigen Zusammenstellung der Einzellagen der Handschrift vorgenommene und in bezug auf die Foliaangabe korrigierte Abschrift eines ursprünglichen Registers aufgefaßt werden. [Vgl. damit die Beschreibung der beiden Register zum Trienter Codex 92 (DdL VII, S. XV).]

d) Die schwarz-rote Notation (fol. 13–81) findet sich eingeschlossen innerhalb des Bereiches der weiß-schwarzen.

e) Noch nach endgültigem Abschluß des Codex sind einzelne Blätter, darunter mehrfach Lagen-schlussblätter, leer geblieben. (Fol. 36', 70, 84', 115, 124, 140, 158'.)

f) Häufiger stehen gleiche Stücke in unmittelbar aufeinanderfolgenden Lagen, z. B. Portugaler (Duffay): fol. 65, 77, 92; Vo regart (Duffay): fol. 65', 82; Exultet celum (Duffay): 71, 73; Benedicamus: 67', 110'.

¹ Vgl. denselben Sachverhalt in den Trienter Codices 87 und 92, im Codex 222 C. 22 aus Straßburg, eine ausgesprochen „periphere“ Handschrift (vgl. H. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, AfM VII, 2, S. 219), die 1411 offiziell abgeschlossen (Wolf, Mensuralnotation, S. 389) neben einem bis tief ins 14. Jahrh. zurückreichenden Repertoire auch noch eine Anzahl nachträglich zugefügter Stücke enthält, die ihrem Stil nach nicht vor dem 4. Jahrzehnt des 15. Jahrh. entstanden sein können. Laut Ausweis von Couffemakers Anfangsverzeichnis, das mir Herr Ch. v. d. Borren in einer Abschrift freundlichst zur Verfügung stellte, wofür ich auch an dieser Stelle meinen besten Dank ausspreche, finden sich auch in dieser Handschrift mehrfach identische Stücke aufgezeichnet (Mille bon-jours: Nr. 202, Nr. 213; Adde plaisir: Nr. 47, Nr. 185; Versuch min dienst: Nr. 75, Nr. 141; Soylies: Nr. 76, Nr. 112).

² Vgl. beigefügtes Them. Verzeichnis.

³ Neben dem häufigen Wechsel der Handschrift, der zum Teil nur durch nachträgliches Anfüllen von Leerstellen zu erklären ist, ist zu beachten, daß stellenweise der Vorlagenvortat nicht einmal zum Abschluß einer einzelnen Lage ausreichte. Innerhalb der 7. Lage wird von der schwarz-roten Notation in die weiß-schwarze übergegangen (fol. 81'); das erste dieser Stücke (Ave digna angelorum) ist nicht einmal im Register angeführt. Innerhalb der 11. Lage (fol. 129) beginnt die Schrift, mit der der Rest der Handschrift, sowie die Stücke der 1. Lage geschrieben sind, und zwar mit einer Komposition: „Virgo rosa venustatis“ von Bincheis, die nur zwei Folien vorher mit dem richtigen Chansontitel: „C'est asses“ schon aufgeschrieben vorliegt.

lich aus Grenzbezirken¹ stammenden deutschen Handschriften aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhds. liegt nämlich auch in dem Regensburger Coder für den weitaus überwiegenden Teil der Kompositionen² eine notengetreue Übernahme westlichen Kultur-gutes vor, wodurch erstmalig klar erwiesen ist, daß diese auffällige westliche Invasion auf musikalischem Gebiete nicht etwa nur, wie man bisher noch immer annehmen konnte, als für die Musiküberlieferung der deutschen Grenzgebiete charakteristisch zu gelten hat. Im Repertoire zeitlich nicht so umfangreich wie die leider verbrannte Straßburger Handschrift 222 C. 22³ greift unser Coder in seinen ältesten Bestandteilen⁴ jedoch noch, wie aus einigen Konkordanz⁵, sowie aus der stilistischen Haltung mehrerer Stücke⁶ hervorgeht, auf Überlieferungen der franko-italischen Musik-kultur des letzten Viertels vom 14. Jahrh. zurück und reicht mit der Reproduktion westlicher Kunstschöpfungen bis etwa in die Mitte des 15. Jahrhunderts, die auf-fälligen stilistischen Wandlungen westlicher Kunst innerhalb dieses Zeitraumes von etwa 75 Jahren getreulich wiederpiegelnd. Mehrfach vertreten sind Werke Dun-stables und seiner englischen Zeitgenossen, außerordentlich zahlreich Kompositionen der sogenannten ersten niederländischen Schule, von deren Hauptvertreter G. Dufay allein mindestens 39 Sätze bestimmbar nachweisbar im Regensburger Coder vor-liegen⁷. An Komponistennamen dieser Epochen finden sich: Bosquet, Grossin, Loqueville, Zacharias, Leonellus, Dunstable, Venet, Forest; Jo. Brassart, Vinchois, Dufay, M. de Lantinis, Rouillet, W. Biquardus, sowie die allgemeineren Herkunfts-bezeichnungen Valonis und ein Kyrie von der Kapelle des Herrn Erzbischofs von Bordeaux (vgl. beigegebenes Faksimile).

Eruieren lassen sich ferner auf Grund von Konkordanz: Jo. Baillant (Par maintes fois), Francesco Landini (Questa fanciulla), Frater Antonius da civitate, Jo. Franchois de Gemblaco, Reg. Liebert, N. Merques.

An bisher unbekanntem oder nur anonym vorhandenen Sätzen von Komponisten dieser Epochen finden sich im Coder 3232^a: G. Dufay (8), Jo. Rouillet (5), G. Bin-

¹ Vgl. die Codices 87, 92 u. 90 aus Trient, den Cod. 222 C. 22 aus Straßburg und den ebenfalls von dort stammenden, aber laut Eintrag einem Regensburger frater stephanus helmear ge-hörigen Cod. XI E. 9 der Universitätsbibl. Prag (Wolf, Mensuralur. I, S. 188).

² Vgl. thematisches Verzeichnis. Ungefähr die Hälfte der Stücke ergibt sich teils aus Konkordanz, teils aus der Signatur, teils aus der Zitierung französischer Tertanfänge und endlich auch aus dem Gebrauch außerliturgischer lateinischer Lokaldichtungen mit Bestimmtheit als außerdeutsches Eigentum. Dazu kommt aber noch eine große Zahl von Stücken, die mangels äußerlicher Kennzeichen aus stilistischen Gründen als vom Westen übernommenes Kulturgut angesehen werden müssen.

³ Vgl. Besseler (a. a. O., S. 218/19) u. Ch. v. d. Worrens Aufsätze über die Straßburger Handschrift.

⁴ Als ältester Bestandteil sind die 2.—7. Lage der Handschrift anzusehen (fol. 13—81) mit ihrer schwarz-roten Notation. Nur in ihnen stößt man auf Konkordanz von Kompositionen des 14. Jahrhds.

⁵ 1. Nr. 46: Per montes foys = Par maintes foys (Chantilly, Jo. Baillant, Str. Nr. 101. Wien 2777 Dsw. v. Wolfenstein).

2. Nr. 86: Christus rex pacificus = Jour a jour la vie (Florenz, Panc. 26, Paris 6771, it. 568, London, Cod. Tit., Str. Nr. 72).

3. Nr. 110: Kyrie (!) = Questa fanciulla v. Fr. Landini (Florenz, Laur. 87, Panc. 26, Paris, it. 568, 6771).

⁶ So fand Herr Prof. Ludwig, der die noch dem 14. Jahrh. angehörenden Kompositionen einer Durchsicht unterzog, bei der Übertragung des einstimmig notierten „Presulem enphebeatum“ (fol. 28^v), daß dieses Stück ein vierstimmiger Canon perpetuus mit Stimmenabstand von je 41 breves ist.

⁷ Vgl. die Aufführung dieser Stücke in meiner Besprechung von v. d. Worrens „Dufay“ (ZfM IX, 5, S. 301, Anm. 2). Hier bitte ich bei Nr. 4 der aufgeführten Konkordanz zu lesen: Kyrie pascale (an.) [Tr. 869] und als Nr. 31 hinzuzufügen: Kyrie (2 voc.; an.) [Tr. 67 G. Dufay: De Apostolis, faulkbourdon].

chois (3), W(B)iquardus (3), Venet (2), Brassart (1), Bosquet (1), Loqueville (1)¹.

Rechnet man hierzu noch die bei weitem größere Zahl bisher unbekannter anonym überlieferter Kompositionen, die ihrem Stil nach ebenfalls in die durch obige Komponistennamen gekennzeichneten Musikkreise hineingehören, so fällt das Mus. ms. 3232^a bei bequemer Zugänglichkeit einige der empfindlichen Lücken², die in unserer Kenntnis der westlichen Musikübung infolge des Verlustes zahlreicher zentraler Handschriften³ vorhanden sind. Ein wertvoller Gewinn, der indessen dadurch etwas

- ¹ G. Dufay: Nr. 128 u. 159: Vo regart et doulebe maniere,
Nr. 160: S'il est plaisir,
Nr. 1: Qui latuit (Contrafact?) (Tr. 83, an.),
Nr. 254: O flos florum virginum (Contrafact?),
Nr. 202: Et in terra.
Nr. 242: Kyrie pascale faberdon (an.; aber nach Nr. 66 von Dufay),
Nr. 12: Ille jocundus sumit mundus (Contrafact?),
Nr. 273: Festum nunc celebre (Tr. 151, an.).
- Jo. Nouillet: Nr. 193 |
Nr. 201 | textiles,
Nr. 265: Amours hélas,
Nr. 266: Joye et confort,
Nr. 267: Sanctus.
- G. Vinchois: Nr. 170: Adien ma douce,
Nr. 245: Mort en merchi,
Nr. 247: C'est asses (Escor. V. III. 24. 34', an.).
- Wiquardus: Nr. 5 (?): Resurrexit victor mortis (Contrafact?),
(B. Neart?) Nr. 251: Ave stella matutina (Contrafact?),
Nr. 258: In excelsis te laudant (Contrafact?).
- Venet: Nr. 264: Patrem,
Nr. 269: Et in terra (Tr. 904, an.).
- Brassart: Nr. 268: Crist ist erstanden (an Stelle von Christus surrexit?).
- Bosquet: Nr. 69: Et in terra (B. L., an. [nur die beiden Oberstimmen], B. U., Ric. de Capua [Oberstimme u. Tenor]).
- Loqueville: Nr. 28: O Regina clementissima (Contrafact?).

Nach einigen Divergenzen in der Angabe der Komponistennamen zu schließen, ist die Signatur der Stücke nicht unbedingt zuverlässig. Wenn auch für Nr. 69: Et in terra Bosquets Name zuverlässiger erscheint als die Signatur Ric. de Capua für die unvollkommene Wiedergabe dieser Komposition im Cod. 2216 (Bologna), so ist das wohl nicht der Fall für Nr. 262 (Magnificat), das stilistisch Dufay zugehört, trotz starker Abhängigkeit von Dunstables Schreibweise, ebensowenig für Nr. 274 (Et in terra), das auch eher mit Hughe de Lantins als mit Forest vereinbar erscheint.

² So besonders die Ansätze der Ars nova im letzten Viertel des 14. Jahrh., und die burgundische Musik der vierziger Jahre des 15. Jahrh., die großenteils überhaupt nur in deutschen Handschriften auf uns gekommen ist (vgl. z. B. die Dufayschen Chansons der Trienter Codices und das J'ay grant douleur der Straßburger Handschrift).

³ Diesen Verlust zentraler Handschriften bestätigt ebenfalls die Konfordingauffstellung des Ms. 3232^a mit der Gruppe der Trienter Codices. Von den 53 Konfordingen (Wiederholungen derselben Stücke innerhalb der Trienter Gruppe nicht mitgerechnet) befinden sich nicht weniger als 31 nur in diesen Handschriften, die Stücke selbst gehören indes mit ganz geringen Ausnahmen (wie z. B. das Kyrie fons bonitatis des deutschen Komponisten Magister Petrus Wilhelmi [3232^a Nr. 13]) stilistisch französischen, englischen und burgundischen Komponisten an.

Die Konfordingen zu Trient bestätigen ferner Besslers Ansicht, daß Codex 90 u. 93 zeitlich eine mittlere Gruppe bilden müssen (a. a. O. S. 240, Nachtrag). In einzelnen sind die Beziehungen unserer Handschrift zur Trienter Gruppe nach Zahl der Konfordingen: Trienter Cod. 87 (12), 88 (2, von denen Vinchois' Duell angoisieux allerdings nicht einmal im eigentlichen Sinne als Konfording zu rechnen ist), 89 (—), 90 (17), 91 (—), 92 (33!), 93 (20).

Weiter sei auch die merkwürdige Tatsache hervorgehoben, daß im Mus. ms. 3232^a nicht die geringste Beziehung zum 2. Teil des Cod. 92 vorliegt (Nr. 1510—1585, vgl. DdL VII, S. XIV),

beeinträchtigt wird, daß in mehreren Kompositionen die Contratenores weggelassen sind¹ und auch die Überlieferung selbst — ein schon nahezu typischer Zug der deutschen Handschriften des 15. Jahrh.² — im Gegensatz zu den bisher bekannten ausländischen Quellen derselben Zeit neben den satzjam bekannten, aber einer korrekten Übertragung immerhin noch keine unüberwindlichen Hindernisse in den Weg stellenden deutschen Notations-Eigenbrödeleien³ stellenweise doch derartig starke Entstellungen und Auslassungen im Notentext⁴ aufweist, daß eine einwandfreie Rekonstruktion sich erst auf dem Wege des Vergleichs mit einer anderweitigen Überlieferung desselben Stückes wird ermöglichen lassen.

Auf den ersten Blick scheint der Regensburger Coder ein Repertoire ausschließlich geistlicher Musik zu überliefern. Die zehn nur mit dem Tertanfäng versehenen Chansons⁵ und die acht textlosen Stücke⁶ wirken wie nachträgliche Einschiebungen. Eine genauere Prüfung ergibt indessen, daß beinahe ein Viertel aller Kompositionen dem weltlichen Repertoire entlehnt und größtenteils mittels Ersetzung der französischen und italienischen Texte durch gereimte lateinische geistliche Dichtungen kirchlichen Zwecken dienstbar gemacht worden ist. Eine Methode der Kontrafaktur, die von den übrigen deutschen Handschriften dieser Zeit her an sich zwar schon bekannt, in einer derartig umfangreichen Anwendung jedoch bisher noch nicht hat beobachtet werden können. Für 21 dieser Kontrafakta ergibt sich deren weltliche Herkunft mit Sicherheit teils aus dem Gebrauch der französischen Stichworte über oder neben dem lateinischen Text⁷, teils aus Konfórdanzen⁸. Für die übrigen⁹ folgt (allerdings mit geringerer Sicherheit¹⁰) ihre Herkunft aus dem Chansouperoire des Westens aus der

obwohl gerade der Cod. 92 sonst die meisten Konfórdanzen anweist. (Auf 135 Kompositionen 33 Konfórdanzen!) Es könnte somit fraglich erscheinen, ob der erste Teil des Cod. 87 (Nr. 1—162) wirklich in so enghem Zusammenhang mit dem 2. Teil des Cod. 92 (Nr. 1510/85) steht, wie auf S. XIV der Einleitung glaubhaft gemacht werden soll, zumal der „schlagende Beweis“ sich tatsächlich auf eine Feststellung von Beziehungen des Cod. 87 zum 1. Teil des Cod. 92 erstreckt.

¹ Vgl. thematisches Verzeichnis. Abzurechnen sind natürlich die Kompositionen mit Faucbourdontechnik, in denen aber der Zusatz: faulbourdon fehlt (vgl. z. B. Nr. 210, Nr. 214).

² Vgl. die fehlerhaften Überlieferungen der Straßburger Handschrift, die wohl nur zum ganz geringen Teil auf Irrtümern Coustumiers beruhen, der Prager Handschrift, des Lochamer Liederbuchs, des Cod. 3232 und stellenweise auch der Triener Codices, wiewohl diese als die weitaus beste Überlieferung anzusprechen sind.

³ Vgl. neben der inkonsequenten Anwendung der Punkte, abweichender Verzeichensetzung und mehrfach anzutreffender Transposition der Stücke (z. B. Nr. 46, Nr. 98) die heillose Schlüsselwirtschaft, die vielfach auf Vorlagen mit sechs Notelinien schließen läßt.

⁴ Wie mehrfache Stichproben ergeben haben (z. B. Nr. 1 [Contra], Nr. 43, das nach Mitteilung v. d. Borrens nur noch im Straßburger Coder vorliegt, aber durch die Vernichtung der Handschrift bis auf den Superiusanfang verloren ist, Nr. 160 [Contra], Nr. 229 usw.).

⁵ Nr. 83, 84, 126, 170, 198, 203, 206, 218, 246, 247.

⁶ Nr. 58, 128, 174, 193, 201, 215, 226, 240.

⁷ Nr. 31 (Bonjour), 32 (Gracieuse), 36 (Quant loing), 37 (Tesse Dame), 46 (Par montes foyes = Par maintes fois), 160 (Silaist plaiste), 169 (Mille bonjours), 204 (Hardament), 253 (Pour lour mour), 265 (Amours helas), 266 (Joye et confort), 245 (Mort en merchi = Magnificat).

⁸ Nr. 6, 31, 43, 46, 86, 96, 102, 110 (Kyrie = Questa fanciulla), 169, 172, 192, 250 (= 247), 253.

⁹ Hierzu rechne ich folgende: Nr. 3, 5, 12, 28, 29, 33 (?), 38, 44, 47, 48, 51 (?), 53, 70, 73, 80, 89, 95, 116, 124, 139 (Drev. XXXV, S. 178, Vers 27/28!), 140, 158, 162 (?), 231 (?), 232, 237, 251, 254, 258.

¹⁰ Die Sicherheit ist hier deswegen geringer, weil das zu dieser Zeit liturgisch verwandte Material (bes. der Sequenzen, Prosen und Hymnen) bisher noch nicht ausführlich genug hat festgelegt werden

Art des unterlegten Textes selbst, indem, wie die Untersuchung des sichergestellten Materials zeigt (abgesehen von zwei Ausnahmen [Kyrie und Magnifikatert¹]) entweder einzelne Verse aus Sequenzen [z. B. *Lauda Sion: Ecce panis angelorum* (11), *Bone pastor* (12)]¹ oder und zwar in der weitaus größten Zahl der Fälle außerliturgische, vielfach wohl lokale geistliche Dichtungen¹ als neue Textunterlagen dienen.

Besonders bemerkenswert ist auch, daß sich, wie das Kyrie² Nr. 110 und das Magnifikat Nr. 245 belegen und der Verzicht auf chorale Bindung in den Hymnen Nr. 50, 125 denkbar erscheinen lassen³, die Kontrafaktur sogar auf Formen des regulären Liturgieschatzes erstreckt.

Schließlich sei noch hervorgehoben, daß im Regensburger Codex in einem Falle der Vortrag eines choralgebundenen Kyriesatzes (Choralfiguration im Superius) dem der Hymnen völlig analog gestaltet ist⁴.

An deutschen Texten finden sich nur:

Crist ist erstanden (Nr. 82, 173, 268),

Nu bitten wir (Dritte Stimme von Nr. 118).

Interessant und wichtig ist, daß die Komposition Nr. 268 mit Brassart signiert und, wie die beigegebene Übertragung lehrt, schwerlich deutscher Herkunft ist, somit

frühen. (Tros Dreves und Blumes Sammeleifer und der Zusammenstellung des Materials in Chervaliers Repertorium hymnologicum.) Auch eine Durchsicht des Breviers von 1445 sec. consuetudinem monasterii St. Emmeram (München, Staatsbibl., Cod. lat. 14183) ergab keinerlei Hinweise auf dieses dichterische Material und läßt so die Art seiner Verwendung innerhalb des kirchlichen Dienstes völlig im Dunkeln.

¹ Nur eine ganz geringe Zahl der unter Ann. 8-10 aufgeführten Texte ließ sich in Chervaliers Repertorium nachweisen. Ebenso war die Ausbeute aus einer genauen Durchsicht der 50 Bände der *Analecta hymnica* von Dreves sehr geringfügig.

² Werden auch die melodischen, rhythmischen und harmonischen Eigenarten der weltlichen Musik bis zum ersten Drittel des 15. Jahrh. ohne weiteres in die Messen- und Motettenpraxis übertragen, so ist doch von einer wortgetreuen Übernahme bisher kein Beispiel vorhanden.

³ Da es aber stilistisch auch durchaus möglich ist, diese Hymnensätze als deutsche Kompositionen anzusehen, setze ich deren Anfänge hierher:

Nr. 50: *Pan - ge lin - gu - a glo - ri - o - si*

Nr. 125: *A - ve ma - ris stel - - - - - la*

⁴ Nr. 66 Kyrie Paschale (Dufay); 1. Kyrie: Choral solo (Magelschrift), 2. Kyrie: Figuralatz (3 Voc.), 3. Kyrie: Choral solo.

also die deutsche Textunterlage noch kein hinreichendes Kriterium für den deutschen Ursprung eines Stückes bildet¹. Sonst kommt deutscher Wortlaut nur noch in Schreiberbemerkungen vor².

Gegenüber dem breiten Raum, den die Kunstschöpfungen der damals ganz Europa beherrschenden westlichen Musikkultur im Regensburger Codex einnimmt, tritt die eigentliche deutsche Produktion numerisch und besonders in bezug auf künstlerische Qualität ganz in den Hintergrund. Wir stehen in der Jahrhundertmitte vor der merkwürdigen Tatsache, daß das damalige Deutschland den westlichen Einflüssen Tür und Tor öffnet, ohne daß von innerlichen Beziehungen zu diesem musikalischen Import oder auch nur von dessen undeutender Verarbeitung die Rede wäre.

Der überfeinerten und auf Klangraffinement abzielenden Kunst der ausgehenden Ars nova und der kühlen Noblesse der burgundischen Linearität³ steht das für die damalige deutsche Musikgestaltung charakteristische Streben nach vollem satten Klang, nach robuster Herzhaftigkeit des Rhythmus und nach gemütswärmer Melodiegestaltung diametral gegenüber; und so bestätigen denn auch die wenigen und in jeder Beziehung primitiven deutschen Kompositionen des Regensburger Codex' aufs neue, daß außer Oswald v. Wolkenstein, dessen mehrstimmige Sätze nicht allein ein weitgehendes Verständnis der Ars nova offenbaren, sondern gleichzeitig diese Anregungen in höchst eigenartiger Weise verwertet zeigen, die deutsche mehrstimmige Sazkunst bis zur Mitte des 15. Jahrh. keinen namhaften Komponisten oder gar eine künstlerische Tradition aufzuweisen hat. Jeder neue deutsche Codex aus dieser Zeit bringt daher immer wieder völlig unbekannte Komponistennamen: Lokalgrößen, deren uncharakteristischen, mit westlichen Melodiefloskeln und Sazelementen reichlich durchsetzten Erzeugnissen in den allerseltensten Fällen eine Wirkung über den engeren Heimatbezirk hinaus beschieden ist. Von den mit Namen signierten deutschen Kompositionen fand sich denn auch nur eine einzige Konkordanz in anderen Handschriften vor, und zwar das Kyrie fons bonitatis von Magister Petrus Wilhelmi (Trierer Codices, Nr. 856, 1668, 1824; sämtl. anonym):

Nr. 13. Mgr. Petrus Wilhelmi.

Ky - ri - e fons bo - ni - ta - - tis etc.

etc.

Tenor

Die mit x versehenen Noten sind Choraltón.

¹ Vgl. Gombosi's Identitätsfeststellung des deutschen Liedes „Trag frischen Mut“ mit Dufays Chançon „Dieu gard la bonne“ (ZfM IX, 8, S. 498).

² Nr. 201, am Schluß des Contra: Wo ich in aller werld hin var, so ist mein_hertz allzeit bey dir;

Nr. 237, Contra: Umb im pad.

Vgl. damit Trierer Cod. Nr. 83, Contra: Du pist mein hort (= Nr. 1 von 3232a).

³ Man hat den Eindruck, daß die Kunst Dunstable's und seiner englischen Zeitgenossen dem da-

Dieser Satz zählt sicher zu den besten deutschen Kompositionen, die in der Handschrift überliefert sind. Und doch wird seine melodische und rhythmische Primitivität sofort offenbar, wenn man dessen gewaltsam erzwungenen Melodieaufstieg und den überstürzten Abfall im Superius sowie den melodischen Leerlauf zu Anfang des Tenores mit Dufays ausgeglichenen langatmigen Linien und seiner eleganten Rhythmik vergleicht:

Nr. 248.

Ky-ri-e fons bo-ni-ta-tis etc.

1)

Tenor

(*) Vorzeichnung fehlt in B. L. 37 u. Trienter Codices. 1) B. L. 37 h.

Mit sieben zum größten Teil künstlerisch ganz unbedeutenden, schematisch abgefaßten Stücken ist ein bisher unbekannter Hermannus Edleraw³ (Erdelaw², Edler², also wohl: Edlauer) im Codex 3232^a vertreten. Als Probe seines Könnens diene der Anfang seines besten Satzes:

H. E.
Nr. 276.

Lau-da Si-on Sal-va-to-rem etc.

Tenor

Man vergleiche damit Dufays eleganten Satz der Fronleichnamsequenz:

Nr. 133.

Lau-da Si-on Sal-va-to-rem etc.

Tenor

maligen deutschen Musikküchen immer noch die verhältnismäßig günstigsten Ausichten auf näheres Verständnis bot. Für diese Annahme spricht auch die Tatsache, daß ein erstaunlich hoher Prozentsatz der uns bisher bekannten Überlieferung kontinentaler englischer Musik in deutschen Codices enthalten ist.

Mit drei Kompositionen findet sich hier ein Urbanus Kungspr^s (?), die, wie folgendes Beispiel zeigen mag, stark auf espressiven Vortrag angelegt sind:

Nr. 255.

Ky - ri - e mag - ne de - us po - ten - ti - e etc.

Tenor
(NB. Der Kontratener ist eine Terz zu tief notiert.)

Es folgen mit je einem Stück: Blasius, Jo. Waring, Petr. Wilhelmi (vgl. oben).

Blasius.

Nr. 10.

Au - di nos na - te fi - li - us ni - - -

chil ne - gans ho - no - rat etc.

etc.

Man beachte auch hier das Streben nach Ausdruck.

Jo. Waring.

Nr. 249.

Al - le de - i fi - li - us etc.

Im folgenden seien noch einige der deutschen Mehrstimmigkeit zu Anfang des 15. Jahrhds. eigentümliche Satztechniken angeführt:

Kontrapunktierung einer neuinvierten Choralmelodie.

Nr. 49.

Ky - ri - e fons bo - ni - ta - etc.

Ky - ri - e fons bo - ni - ta -

Dieselbe Kontrapunktmanier einer mensurierten Choralmelodie gegenüber.

Nr. 61.

Paichale. (Lux et origo.)

Ky-ri - e

ley - son

Dreistimmiger Satz in Choralnotation.

Nr. 207.

Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus do - mi - nus etc.

Kontratener Sanctus dominus. etc.

Tenor. Sanc - tus Sanc - tus Sanc - tus do - mi - nus

Aus dem Unisono in die Mehrstimmigkeit.

Nr. 81.

Pa - trem om - ni - po - ten - tem etc.

Tenor Pa - trem om - ni - po - ten - tem

Umpringende Rhythmen zur Kontrapunktierung einer Choralmelodie in lauter gleichen Werten.

Nr. 25.

Medium
Ky - ri - e

Tener Kyrie (De beata virgine)

ley - son

ley - son

Die Rhythmik der Oberstimme zeigt deutlich, daß in der deutschen Musik der damaligen Zeit die Betonung der Einzelschläge eine verhältnismäßig starke, ihre Zusammenfassung zu Taktgruppen dagegen eine viel losere ist als in der Musik des Westens.

Schließlich seien noch die Anfänge der beiden anderen Kompositionen von „Christ ist erstanden“ zum Vergleich mit dem darauffolgenden Brassartischen Stück mitgeteilt. Sticht dies letztere auch in seiner harmonischen Gestaltung und der geringen Differenzierung des rhythmischen Verhältnisses der Stimmen zueinander stark ab von Brassarts bisher bekannter Schreibweise, so daß man nicht ganz ohne Grund an der Richtigkeit der Signatur zweifeln kann, so sprechen gegen die Interpretation dieses Stückes als deutsche Komposition die elegante, geschmeidige Führung des Superius, die eigenartige Imitationstechnik und die geringe Espressivität der Gesamthaltung.

Christ ist er - stan - den ,

Nr. 82.

etc.

Christ ist er - stan - den

Nr. 173.

Tenor

Wie die beiden schon früher erwähnten Hymnensätze *Pange lingua* und *Ave maris stella* weist auch diese Hymne Nr. 173 keinen Anklang an die Chormelodie auf. Die ungewöhnlichen Vorhaltsbildungen geben Anlaß zu der Vermutung, daß dieses Stück nicht korrekt überliefert ist.

Brassart: Crist ist erstanden

München, Staatsbibl. Mus.-ms. 3232^a, fol. 145 No. 268

Crist ist er - stan - den von der mar -

ter al - le des schull wir al - le fre sein

— Crist sol un - ser trost sein Ky - ri - e ley - son

1) M. 8; 2) M. 6; 3) M. 9.

Wie die gleichzeitigen Bände der *Trienter Codices* (87, 90, 92, 93) und das *Strasburger Manuskript* kann auch der *Codex 3232^a* als ein typisches Repertoire der damaligen Musikübung in Deutschland angesprochen werden: in allen Fällen weites Überwiegen des westlichen Importes, daneben bescheidene Anfänge bodenständigen

Schaffens, die, in manden Imponderabilien bereits die nationale Konstante¹ verratend, doch noch keine eigene Formenwelt deutschen Charakters aufweisen. Beruht die Tragweite der Entdeckung des Manuskripts hauptsächlich auf dessen Wert als Quellenmaterial für die späte Ars nova und den Beginn der niederländisch-burgundischen Epoche, so ist es doch auch reizvoll, den Fäden nachzuspüren, die von den deutschen Primitiven dieses Codex zu der in formaler wie besonders in geistiger Beziehung ungleich beträchtlicheren Höhe etwa des früher Dufay zugeschriebenen, nunmehr als deutsch festgestellten Salve Regina² (um 1470) hinführen, ein Schritt, dessen Weite man erst zu bewerten vermag, wenn man weiß, von wo aus er getan wurde.

Bemerkungen und Erklärungen zum thematischen Verzeichnis

Die mit * versehenen Nummern des Verzeichnisses sind auch im Register des Originals aufgeführt
Stücke ohne nähere Angabe der Stimmenzahl sind dreistimmig.

Aufstellung und Abkürzungen der für die Konkordanzen in Frage kommenden Quellen

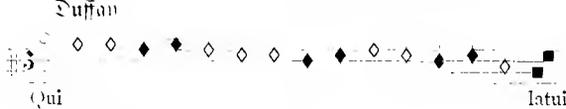
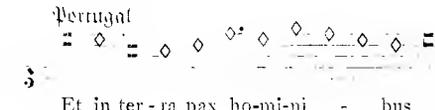
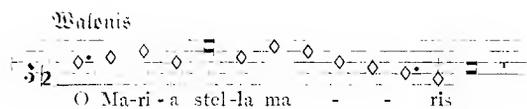
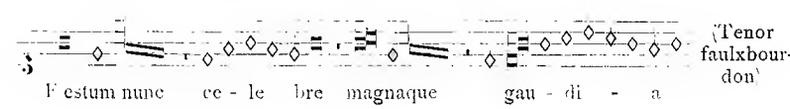
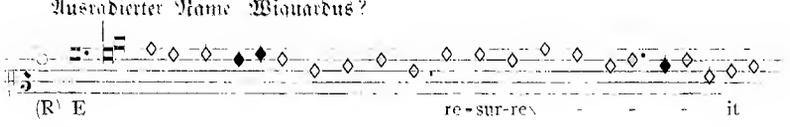
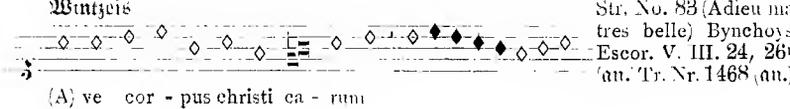
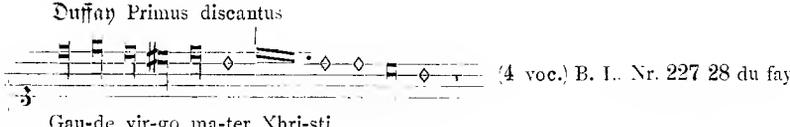
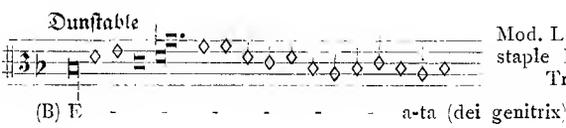
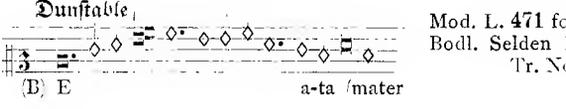
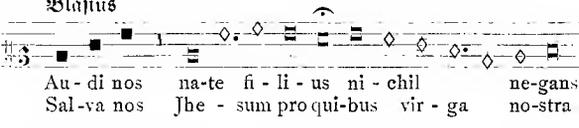
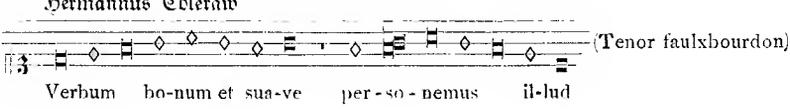
Bologna, Bibl. Liceo musicale, Cod. 37	(B. L.)
" Bibl. Universitaria, Cod. 2216	(B. U.)
Chantilly, Bibl. Musée Conde, Ms. 1047	(Chantilly)
Cambrai, Bibl. Municipale, Cod. 6	(Cambrai, Cod. 6)
" " " Cod. 11	(Cambrai, Cod. 11)
Florenz, Bibl. Laurenziana, Pal. 87	
" Bibl. Nazionale Centrale, Cod. Panciatichi 26	(Florenz, Panc. 26)
" " " Cod. XIX, 112 ^{bis}	
London, British Museum, Cotton Titus A XXVI	(London, Cod. Titus)
Madrid, Bibl. Escoriale, Cod. V. III. 24	(Escor. V. III. 24)
" " " Cod. IV. a. 24	(Escor. IV. a. 24)
Modena, Bibl. Estense, Cod. L 471	(Modena, L 471)
München, Staatsbibliothek, Mus. Ms. 3192	(München, Cod. 3192)
" " " Mus. Ms. 3725	(München, Orgelbuch)
Oxford, Bibl. Bodleiana, Selden Ms. B. 26	
" " " Cod. Can. misc. 213	(O)
Paris, Bibl. Nationale, fonds ital. 568	(P. it. 568)
" " " nouv. acq. fr. 6771	(P. 6771)
" " " nouv. acq. fr. 4379	(P. 4379)
Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Urbinus lat. 1411	(Rom, Cod. urb. 1411)
Sträßburg, Stadtbibl., Cod. 222, C. 22 (verbrannt)	(Str.)
Wien, Nationalbibl., Trienter Codices them. Verz. DD VII 1 u. Bd. 61	(Tr.)

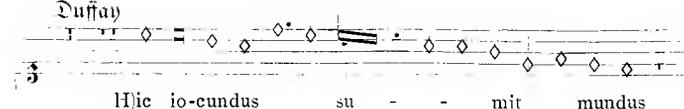
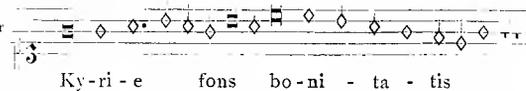
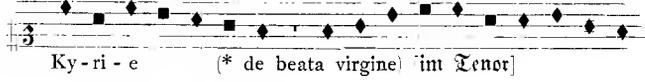
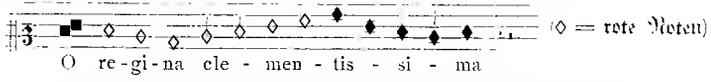
¹ Vgl. die von W. Gurlitt aufgewiesenen Merkmale der deutschen Liedkunst des ausgehenden 18. Jahrh. (Waffler Kongressbericht 1924, S. 174).

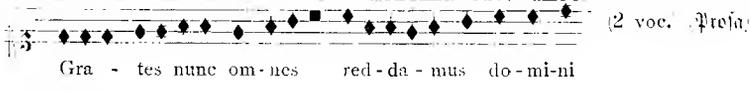
² Veröffentlicht in den DD VII, S. 178 ff. Vgl. dazu meinen demnächst erscheinenden Aufsatz „Dufays Salve Regina, eine deutsche Komposition“.

Thematisches Verzeichnis des Regensburger Coder

(Staatsbibl. München Mus. ms. 3232^a)

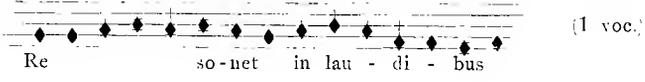
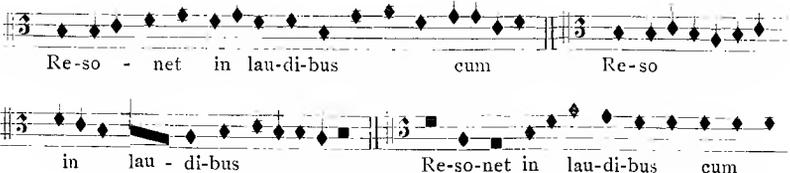
1. fol. 1^r  Duffay Tr. No. 83 (anen.) mit richtigem Mezzelapranschlüssel u. Terz im Contra: Du bist mein heret
Qui latuit heret
2. .. 1^v 3^r  Ferrugal
Et in ter-ra pax ho-mi-ni - bus
3. .. 3^v 4^r  Walenis
O Ma-ri - a stel-la ma - - ris
4. .. 4^r  Festum nunc ce - le - bre magnaue gau - di - a
(Tenor faulxbourdon)
5. .. 4^v 5^r  Austradiertes Name Wiguardus?
(R) E re-sur-rex-erit
6. .. 5^r  Wutzgeis Str. No. 83 (Adieu matres belle) Bynchoys Escor. V. III. 24, 26^r (an. Tr. Nr. 1468 (an.))
(A) ve cor - pus christi ca - rum
7. .. 5^v 7^r  Duffay Primus discantus (4 voc.) B. L. Nr. 227 28 du fay
Gau-de vir-go ma-ter Xbri-sti
8. .. 7^v 8^r  Dunstable Mod. L. 471 fol. 133^v 34^r Dunstaple B. L. Nr. 308 Binchois Tr. 1048 (an. auf d⁷)
(B) E a-ta (dei genitrix)
9. .. 8^v 9^r  Dunstable Mod. L. 471 fol. 91^r Dunstaple Oxford Bodl. Selden Ms. B. 26 fol. 6^v (an. Tr. No. 131 Binchois)
(B) E a-ta (mater)
10. .. 9^v 10^r  Blasius
Au-di nos na-te fi-li-us ni-chil ne-gans
Sal-va nos Jhe-sum pro qui-bus vir-ga no-stra
11. .. 10^v 11^r  Hermannus Edleraw (Tenor faulxbourdon)
Verbum ho-num et sua-ve per-so-nemus il-lud

12. fol. 11^r *Duffay*

 Hic io-cundus su - - mit mundus
13. .. 11^v 12^r *M(a)gister Petrus Wilhelmi*

 Ky-ri-e fons bo-ni - ta - tis
- 14 16. „ 12^v Kyrie pater omnipotens in natali die, textlose Hufnagelnotation, textlose Mensuralnotation.
 17 21. „ 13^r 20^v 5 einstimmige Glesianotierungen (schwarze Notation). (1 voc.)
 22 24. „ 20^v 21^r 3 einstimmige Kyriellänge (2 in Hufnagelnotation, 1 in Mensuralnotation).
- 25^a. „ 21^v

 Ky-ri-e (* de beata virgine) im Tenor
- 26 27. .. 22^r 2 einstimmige Kyrie (Magelschrift).
Loqueville
- 28^a. .. 22^v

 O re-gi-na cle - men - tis - si - ma
- 29^a. „ 22^v 23^r

 A ve (regis angelorum)
- 30^a. .. 23^r

 Gra - tes nunc om - nes red - da - mus do - mi - ni
- 31^a. .. 23^v

 Ihesum ju - dex ve - ri - ta - tis fons tum cle - mencie
- 32^a. „ 23^v 24^r

 A - - - - - (ve plena gracia)
- 33^a. „ 24^v

 Ver - - - - - Verbum patris
34. „ 24^v

 Re - so - net in lau - di - bus
- 35^a. „ 25^r

 Re-so - net in lau-di-bus cum Re-so - net in lau-di-bus cum

36^r. fol. 25^r Quant loing (2 voc.)
O Ma - ri - a vir-go pi - - a

37* .. 25^r Tesse Dame (2 voc.)
Om-ni-um gu-berna-to-ri re-so-net vox et lau-des

38^a. .. 25^v
Nym - pha dei pu - ra pu(erpera)

39. .. 25^v (2 voc.) Nachtrag
Lauda-te pue-ri do - mi - num

40/42. .. 25^v/26^r Noch 3 solche Intonationen in anderen Tonarten (Nachtrag)

43* .. 26^r (2 voc.) Str. Nr. 47
Vir - go be-a-ta sa - lus - que pa - ra - ta
»Addoplaisir

44. .. 26^v (1 voc.)
O cle t'de-nis cor - du

45. .. 27^r Anfang einer Nagelneumation: ad dominum.

46* .. 27^v/28^r (2 voc.)
Per montes foys
Quarte (Str. No. 101 (W. de Mascandio) tiefer | Chantilly fol. 60 Jo. Vaillant
In gleicher Tonhöhe: Wien 2777 (D. Ewald v. Wolfenstein: der may mit lieber zal)

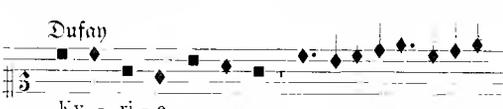
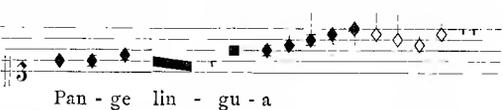
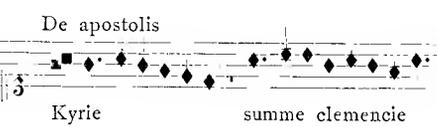
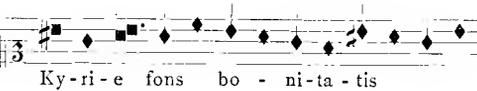
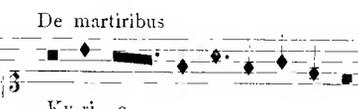
47* .. 28^v/29^r (1 voc.)
Pre-su-lem eu - phe - beatum tra - bea-tum rad-iatum
4stimm. Kanon

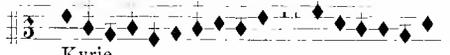
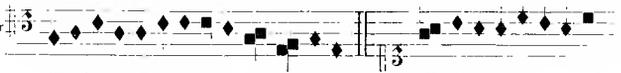
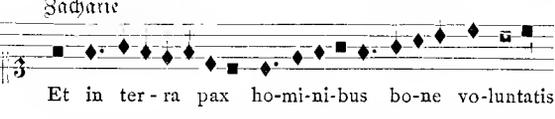
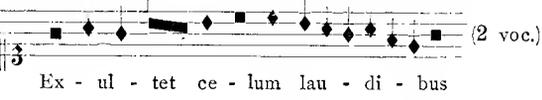
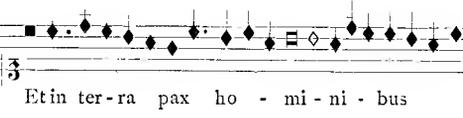
48* .. 29^r (2 voc.)
Mar-ti-no divo pre-su-li nunc col-le - te - mus siu-gu-li

49* .. 29^v/30^r (4 voc.)
A - ve ve-rum corpus na-tum de ma-ri-a vir - gi - ne

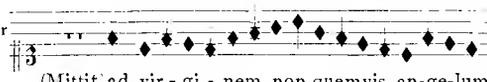
50^a. .. 30^r
Pan-ge lin-gu - a glo - ri - o - si

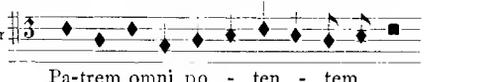
51^a. .. 30^v (2 voc.)
Hymni-ze-mus om-nes u - na-ni-mi-ter

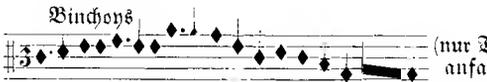
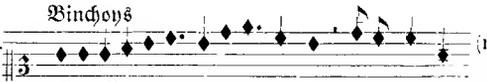
- 52^a. fol. 30^v/31^r  Ky - ri - e fons sa - cer - dos sum - me
bo - ni - ta -
-  sa - cer - dos sum - me
Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis
- 53^a. „ 31^r  (2 voc.)
Vir - go ma - ris stel - la Tenor hujus
54. „ 30^v/31^r  (1 voc.) (Nachtrag)
- 55^a. „ 31^r  Dufay B. L. No. 187 du fay
Cambrai Cod 6 fol. 2^r (an.)
Ky - ri - e „ „ 11 „ 2^r (an.)
- 56^a. „ 31^v/32^r  (Tenor faulxbordon) Tr. 1387 Dufay
B. U. No. 67 (an.)
Ky - ri - e
- 57^a. „ 31^v/32^r  (2 voc.) Tr. 1415 N. Merques
(Tenor faulxbordon!)
Pan - ge lin - gu - a
58. „ 32^r  (ohne Text)
- 59^a. „ 32^v  De apostolis
Kyrie summe clemencie
60. „ 32^v/33^r  Ky - ri - e fons bo - ni - ta - tis
61. „ 33^v  Paschale (2 voc.)
Kyrie
- 62^a. „ 33^v/34^r  De martiribus Tr. 68, 878, 1690 Dufay, 1396 an.
B. L. No. 98 (an.)
Ky - ri - e
- 63, 64. „ 34^r Intonationen (Diskant und Tenor) Laudate dominum (5. und 6. teni)

65. fol. 34^v  (2 voc.) Dazu die Choralmelodie in Nagelschrift.
Kyrie
(abwechselnd Figuralsatz und Choral solo)
- 66^a. „ 34^v/35^r  Tr. 1383 Dufay, 869 (an.) 1681
Paschale
Kyrie abwechselnd Choral solo und 3 stimmige Choralfiguration
- 67/68. „ 35^r Laudate dominum (7. und 8. toni) vgl. Nr. 63/64
- 69^a. „ 35^v/36^r  (4 voc.) (Nur die beiden Oberstimmen)
Bosquet
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
B. L. No. 108 (an.) (2 voc.)
B. U. No. 13 Nic. de Capua (2 voc.) (Oberst. u. Tenor)
- 70^a. „ 36^r  (2 voc.)
En (en natarr⁹ dominus)
- „ 36^v leer
- 71^a. „ 37^r  (2 voc.)
Re - - - cor - da - - re (virgo mater)
- 72^a. „ 37^v/38^r  B. L. No. 88/89 Zacar.
Sacharie
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus bo-ne vo-luntatis
- 73^a. „ 39^r  (2 voc.)
Or (Orto dei filio)
- 74^a. „ 39^v  (2 voc.)
Ex - ul - tet ce - lum lau - di - bus
- 75^a. „ 39^v  (2 voc.) B. L. No. 83 Fr. Antonius da civitate Str. No. 183 (an.)
Et in ter - ra pax homi - ni - bus
- „ 40^r leer
- 76^a. „ 40^v/41^v  B. L. No. 35/36 du fay } 4 voc.
Cambrai 6, fol. 2^v/5^r }
„ 11, No. 8 }
- 77^a. „ 41^v/42^r  (2 voc.)
Magni - fi - cat A - ni - ma me - a do - mi - num

- 78^o. fol. 42^v/43^r Dufay B. L. No. 41 du fay
Tr. No. 188 Dufay, 946, } 3 voc.
1762, 1777 an.)

 Patrem om - ni - po - ten - tem (2 voc.)
 Veröffentlichung: D. d. L. i. S. N. 61, S. 73
- 79^o. „ 43^v/44^r

 (Mittit) ad vir - gi - nem non quemvis an - ge - lum
- 80^o. „ 44^r

 Ce - dit iems e - mi - nus sur - re - xit Christus (2 voc.)
- 81^o. „ 44^v/45^r

 Pa - trem omni po - ten - tem
- 82^o. „ 45^r

 Crist ijt er - stan - den
- 83^o. „ 45^v Binchoys O. fol. 56^v Binchoys
(nur Text: (vgl. Stainer: Dufay, S. 74)
anfang) Escor. V. III. 24 fol. 27' (an.)

 Adieu adieu mon ioy - eu - se (souvenir)
- 84^o. „ 45^v/46^r Binchoys (nur Text: Tr. 65 Binchois
anfang) Escor. V. III. 24 No. 32

 A - dieu mon a - mou - reuse
- 85^o. „ 46^r

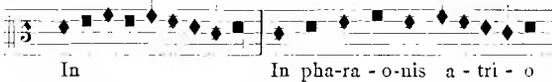
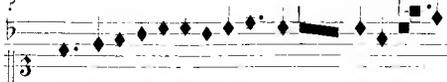
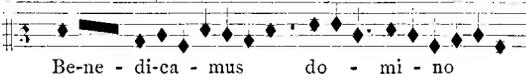
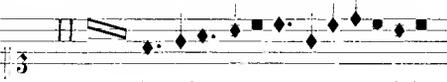
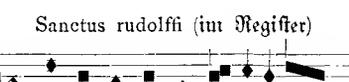
 Xhri - stus surre - xit mala nostra (textit)
- 86^o. „ 46^v/47^r Tenor canitur de
flandorum jor la
vie (vgl. Jacf.) (Str. No. 72 W. de Mascandio
P. 6771 f. 66^r (an.)
P. ital. 568 (an.)
Florenz Panc. 26 (an.)
London Cod. Tit. (an.)

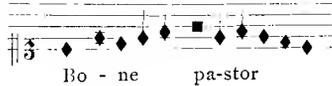
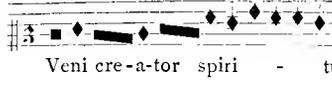
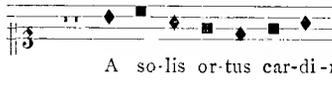
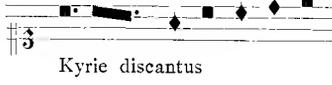
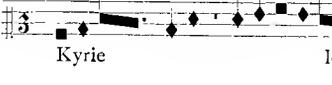
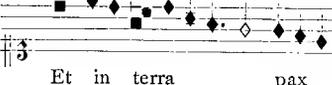
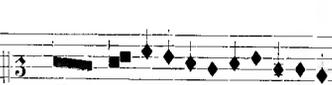
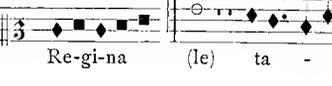
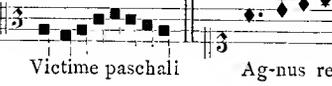
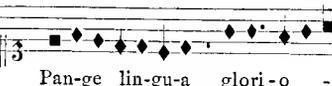
 Christus rex pa - ci - fi - cus
- 87^o. „ 47^r

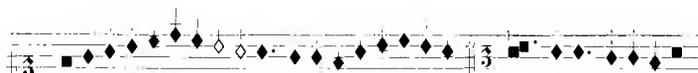
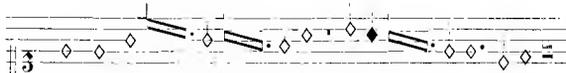
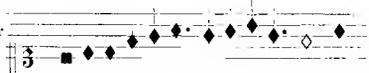
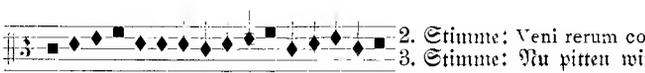
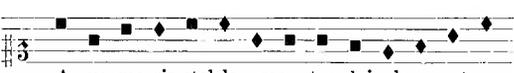
 Kyrie Tr. 875, 1687 (an.)
88. „ 47^v

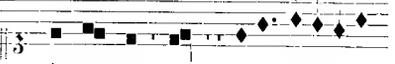
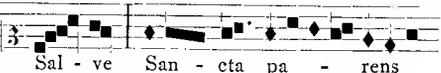
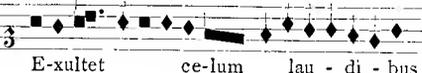
 (Deo dicamus) Re - gi unico dei om - ni - po - ten - tis
 (Benedicamus)
- 89^o. „ 48^r

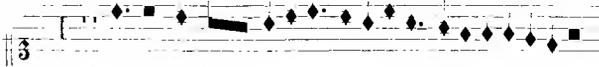
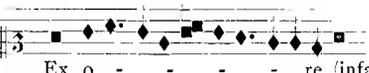
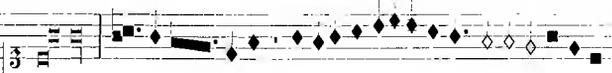
 (O) pul - chra lux que ce - li fe - sti - gio pro - mi - cui - sti (2 voc.)

- 90^a. fol. 48^v  B. L. No. 277 (an.)
In pha-ra-o-nis a-tri-o
- 91^a. „ 49^r  Tr. 34, 1445 Binchois, 175, 888, 1700 an.)
Kyrie discantus B. L. 125 Binchois
- 92^a. „ 49^v/50^r  (2 voc.) B. L. No. 84/85
Pa-trem omni-po-fen-tum Fr. Ant. da civitate
- 93^a. „ 50^r  (2 voc.)
Be-ne-di-ca-mus do-mi-no
- 94^a. „ 50^v/51^r  (4 voc.)
I-bo mi - - - chi (ad montem mirre)
- 95^a. „ 51^v/52^r 
Le-vat an-fe-ti-ca ze-lo-rum ag-mi-na
- 96^a. „ 52^r  O. fol. 77^r Dufay
Je donne a tous les amoureux
O Ma-ri-a ma-ris stel - - - la
- 97^a. „ 52^r  (2 voc.)
Ver-bum su-pernum pro-di-ens nunc pri-us
- 98^a. „ 52^v/53^r  *Grosfin* B. L. No. 110 Grosin
(1 Quinte tiefer!)
Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus
- 99^a. „ 53^v  (2 voc.)
San-ctus San-ctus
- 100^a. „ 53^v/54^r  (2 voc.)
San-ctus
- 101^a. „ 54^v  Contratenor Tr. 1475 (an.)
Nachtrag (2 voc.)
Be-ne-di-ca-mus (in laude Jhesu)

- 102*. fol. 51^v  (2 voc.) } (3 voc.)
Bo - ne pa - stor O. fol. 5^r Dufay
Escor. V. III. 24 fol. 12^v/13 (an.)
Tr. 1079 (an.)
Craindre vous vueil
- 103*. .. 55^r  B. L. 315 du fay, Modena L. 471, 9^v 10^r Dufay
Tr. 13^r9 Dufay, 1823 (Faulxb.) an.
Florenz, Naz. XIX, 112^{bis}, 5^v/6^r Dufay
Montecassino, 871 N fol. 30^r (an.)
Veni cre-a-tor spiri - tus
- 104*. .. 55^r  A so-lis or-tus car-di-ne ad us-que
- 105*. .. 55^v  (2 voc.)
Kyrie discantus
- 106*. .. 55^v/56^r  Kyrie
- 107*. .. 56^v/57^r  (Discant II:
O Maria maris stella plena gratia) B. L. No. 259 (an.)
O Mari-a vir-go davi-di - ca virginum flos
- 108*. .. 57^r  B. L. 124 du fay
Tr. 882, 1421, 1694 (an.)
Kyrie leyson
- 109*. .. 57^v/58^v  beate virginis (int Regifter)
B. L. 170 du fay
Tr. 1422 Dufay, 923, 1733 (an.)
Et in terra pax ho - mi - ni-bus
110. .. 58^v  Str. No. 27 Questa fanciulla (an.)
Contratenor super Florenz, Laurenziana 87
Kyrie Nachtrag fol. 138^r Fr. Landini
(fol. 59^r) P. 6771 fol. 85^r
Florenz, Panc. 26 fol. 23
Paris, ital. 568, fol. 71
Kyrie
- 111*. .. 58^v/59^r  Re-gi-na (le) ta - - - - re
- 112*. .. 59^v  Tr. 1382 Dufay
Victime paschali Ag-nus re-de-mit oves Xhristi innocens patri
- 113*. .. 60^r  Pan-ge lin-gu-a glori-o - - si

- 114^z. fol. 60^r  (2 voc.)
Dimissa
- 115* .. 61^r 
Da pa-cem do mi-ne in die - bus no - stris
- 116^z. .. 61^r  (2 voc.) Nachtrag
Rex de ce-lo pro-di - it
117. .. 61^v/62^r  (2 voc.) Tr. 1489, 1821 (an.) 3 voc.
Gau-dea - - - - - mus
- 118* .. 62^r 
Nunc rogemus laudibus pneu-ma - ti
2. Stimme: Veni rerum conditor veni veni
3. Stimme: Nu bitten wir
- 119^z. .. 62^v  B. L. No. 158
Joh. de Gemblaco
Et in ter-ra pax homini-bus bone voluntatis lau-da-mus te
- 120^z. .. 63^r 
A-ve ma-ris stel-la de-i mater al - ma
- 121^z. .. 63^r 
A - ve ma-ris stel-la ma - ter dei al-ma atque
- 122^z. .. 63^v/64^r  B. L. 310 Dunstable; B. U. 84 Dunstable
Modena L. 471, 81^v/82^r Dunstable
Tr. 1465 (an.)
Quam pulchra es (et) quam deco-ra
123. .. 64^r 
Ave ma-ris stel - la
- 124* .. 64^v 65^r  (2 voc.)
Ve-ni re-rum condi-tor il - lustra nostras men-tes
- 125^z. .. 65^r 
A - ve ma-ris stel - - la
126. .. 65^r  (2 voc.) Nachtrag Str. No. 191 G Dufay
(unvollst.) Buch. Orgelbuch fol. 21^r/21^v (an.)
Discantus Portugal

- 127^o. fol. 65^v  (2 voc.)
Spi-ri-tus et al-me or-phanorum
- 128^o. „ 65^v/66^r  (ohne Text)
Duffay (im Register Duffay)
(Vo regart et douliche maniere)
- 129^o. „ 66^r 
Ve - ni dul - cir - con-so - la - tor
130. „ 66^v/67^r  (2 voc.)
San - - - ctus
- 131^o. „ 67^r  (2 voc.)
As-per-ges me do - mi - ne
132. „ 67^r 
Be-ne - di - ca (mus)
- 133^o. „ 67^v/69^r  Tr. 1452 Dufay
(Chorus) Lauda Si - on Salva-to-rem etc.
- 134^o. „ 69^v  (2 voc.) Tr. 1406 Reginaldus Liebert
Sal - ve San - cta pa - rens (3 voc.)
- 70^r fecit
(Sanctus Sweitzl im Register)
- 135^o. „ 70^v/71^r 
San - - - - - ctus
- 136^o. „ 71^r  3stimmiger Satz
E-xultet ce-lum lau - di - bus nebst Tenor
faulxbourdon B. L. 321 du fay
Modena L 471,
17^v/18^r Dufay
Florenz XIX, 112^{bis},
11^r Dufay
- 137^o. „ 71^v/72^r  (2 voc.) Tr. 1418 Reg. Liebert
San - - - - - (ctus)
138. „ 72^r  (2 voc.) Tr. 1419 Liebert
Ag-nus De - i

- 139*. fol. 72^v  (2 voc.)
(G)au-de pal-mes vi-te ve - ra
140. .. 72^v 
Solis lux et au-ro-ra
141. .. 73^r = No. 137 (Exultet celum) (Dufay)
- 142*. .. 73^r  (2 voc.)
Kyrie
- 143*. .. 73^v  Tr. 1401 (an.)
Ci - ba vit e - - - os
- 144*. .. 74^r 
Le-ta - bi - - - tur (justus)
- 145*. .. 74^v 
Ex o - - - re (infancium)
- 146*. .. 75^r  (2 voc.)
Be-ne-di-ci - - - te (Dominum)
- 147*. .. 75^v/76^r  Tr. 792, 1365 (an.)
1598 (an.)
Pu-er na-tus est no - - - bis
148. .. 76^v/77^r 
Sal-ve san-cta pa - - - rens
149. .. 77^r = No. 126 (Portugaler) (Schwarze Notation (Fragment) (Dufay)
- 150*. .. 77^v/78^r  Modena, L. 471, f. 59^v/60 Dufay
Tr. 443 (an.)
A - ve Re-gi - na (celorum)
- Prima antiphona
- 151*. .. 78^v 
Ad-sump - ta est ma-ri - a in ce - lum
152. .. 78^v 
Mari-a vir - go ad - sump - ta est

153* fol. 78^v 79^r (Verteilung des Gleriatertes auf die 3 Stimmen!)
 Et in terra pax ho-mi-ni-bus Qui sedes ad dexterram Centratener
 Et in terra Sup. Domine fili Tenor Tr. 1461 Dunstable, 916, 1716 (an.)
 D. L. V. 61, S. 107

154^a .. 79^v 80^r (Tenor faulxbourdon)
 Et e - xul-ta-vit Spi - ri - tus me - us

155^a .. 80^r (Tenor Tr. 872, 1684 De apo- faulxbourdon) stolis (Tenor anders)

156^a .. 80^v 81^r B. L. 236 Grossim
 I - - - - me-ra dat ho-di-er-no B. U. 88 Grossim
 O. 48 Grossim de Parisii Tr. 1481 (an.)

157* .. 81^v (2 voc.) Modena L. 471, fol. 4^v/5 Dufay } 3voc.
 B. L. No. 318 (an.)
 Su - mens illud (ave)

158 .. 81^v 82^r A - - - - ve Ave digna (angelorum)

159^a .. 82^r = No. 128 mit Tertanfng: (V) O regart et doulche maniere Dufay
 Dufay (Silaist plaist² im Register)

160^a .. 82^v 83^r (4 voc.)
 O pul-cher-ri - ma
 Sil est plaisir (nur Anfang)

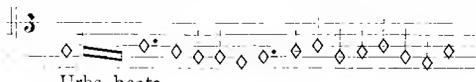
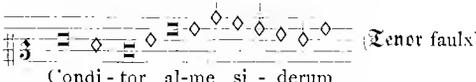
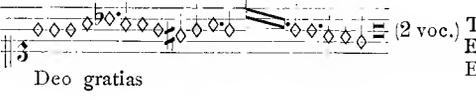
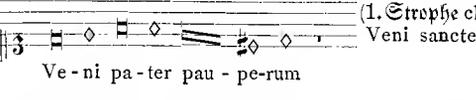
161* .. 83^v 84^r Jo. brassart B. L. No. 130/32 Brasart
 Patrem om - ni - po-ten-tem

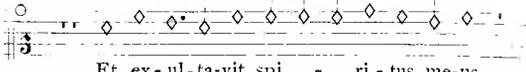
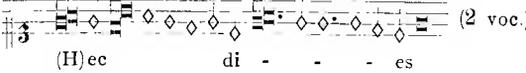
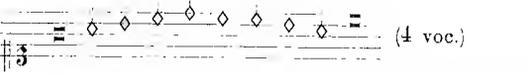
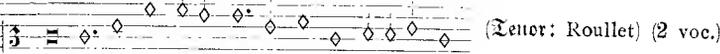
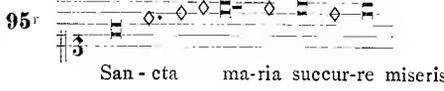
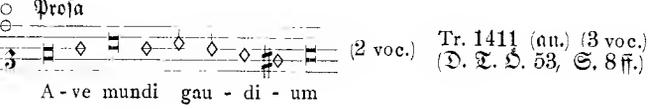
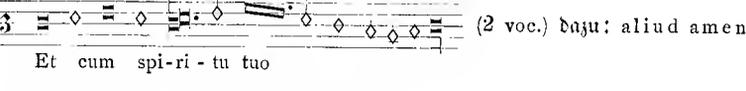
.. 84^v leer

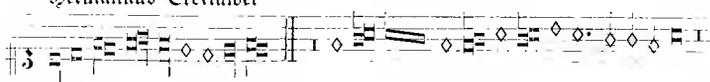
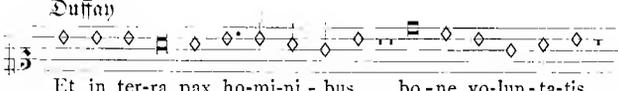
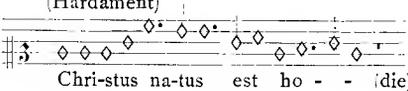
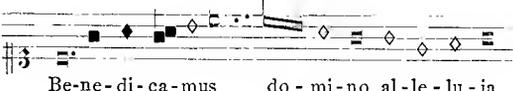
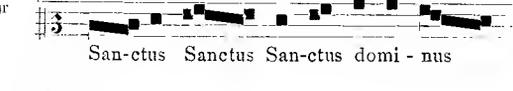
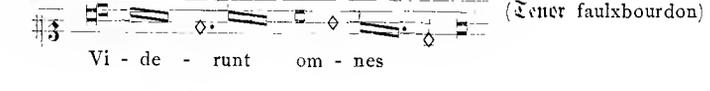
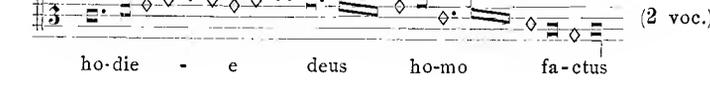
162^a .. 85^r (2 voc.)
 Christe qui lux es et di-es

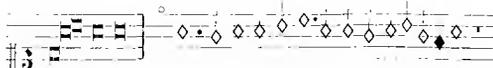
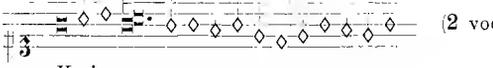
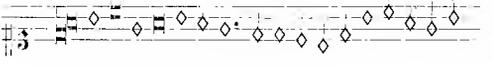
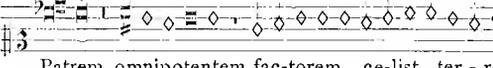
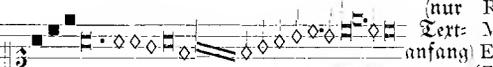
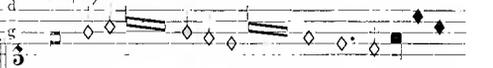
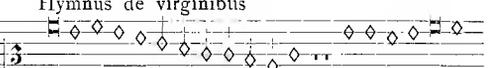
163^a .. 85^r (Tenor faulxbourdon) Tr. No. 11 Joh. Rouillet
 Rex glo - ri - o - se

164^a .. 85^r (1 voc.)
 Lu-men ad re-velati - o - nem

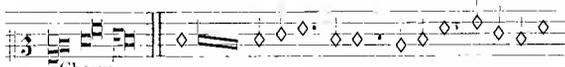
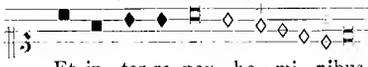
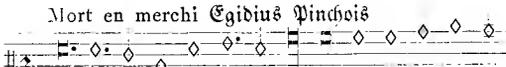
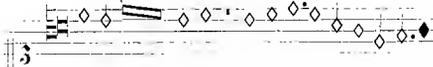
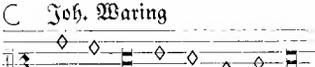
- 165*. fol. 85^v  (2 voc.)
Urbs beata
166. .. 85^v  (Tener faulxbourdon)
Condi-tor al-me si-derum
Modena L. 471, fol. 1^r
B. L. No. 311^a du fay
Tr. 1416 Dufay
- 167 68 .. 85^v 2 2stimmige Amen
- 169*. .. 86^r  (im Register Mille bonjors)
Im-pera-trix ce-le-stis (milicie)
Str. No. 202 G. Dufay
Escor. IV. a. 24, 26'/27 (an.)
P. 4379, 74'/75 (an.)
Burb. Orgelbuch No. 127 (an.)
- 170*. .. 86^v  Bincjois
A-di-eu ma doul-ce
- 171*. .. 86^v  (2 voc.)
Ut queant la-xis re-sona-re fib-ris
Venedig Cod. it. IX,
145, 37'/38
- 172*. .. 87^r  (2 voc.)
Deo gratias
Adieu ma tres bielle
Tr. 1469 (Binchoys?)
Escor. V. III. 24, 20/21 (an.) } 3 voc.
Escor. IV. a. 24, 14'/15 (an.)
173. .. 87^r 
Erift ist erfant-den
174. .. 87^v  (2 voc.) ohne Text
- 175*. .. 87^v  Tener faulxbourdon
Da pa-cem do-mi-ne In diebus no-stris
- 176*. .. 88^r  3stimmiger Satz
dazu Tener au
faulxbourd. cum
contratenore
(Sberalstimme!)
Tr. 1431 (N. Merques)
3stimmiger Satz
Tr. 1415 N. Merques
Faulxbourbonsatz
- 177*. .. 88^v/89^r  (1. Strophe choraliter)
Ve-ni pa-ter pau-pe-rum
Veni sancte spiritus
B. L. No. 325/6 (an.)
- 178*. .. 89^v  (3stimmig?)
Et ex-ul-ta-vit Spi-ri-tus me-us

- (6. toni im Register)
- 179* fol. 90^r  Et ex-ul-ta-vit spi - ri - tus me-us
- 180* .. 90^v  (H)ec di - - - es (2 voc.)
181. .. 90^v  ho - - - - die (deus homo factus) (4 voc.)
- 182*9. .. 91^r 7 Intonationen (2 voc.)
- 190* .. 91^v  7. toni (Register) Magnificat anima mea dominum Et e-xultavit spi-ritus meus 2 voc.
191. .. 92^r 4 melodische Versionen zum 1. Teil des vorhergehenden Tenores
- 192* = Nr. 149 = Nr. 126. Aber hier 3stimmig und vollständig Str. No. 191 Dufay, Text: Ave tota casta virgo. (Vgl. Beilage zu meiner Besprechung von v. d. Borren's „Dufay“, ZfM IX, 5)
- Johs. Rollet (im Register)
- 193* .. 93^r  (Tenor: Roulet) (2 voc.)
- 194* .. 93^v, 94^r, 95^r  San - cta ma-ria succur-re miseris
- 195* .. 94^v  Prosa (2 voc.) Tr. 1411 (an.) (3 voc.)
(D. T. D. 53, S. 8 ff.)
A - ve mundi gau - di - um
- Roulet Paschale
- 196* .. 95^v  (Tenor faulxbourdon) Tr. 73 Jo. Rollet
Kyrie
- (Amen im Register)
197. .. 95^v  (2 voc.) dazu: aliud amen
Et cum spi-ri - tu tuo
- Naure je suy Duffay
- 198* .. 96^r  O. fol. 78' Dufay
Paris 6771 fol. 98^r (an.)
- 199* .. 96^v  (2 voc. ohne Text)
(Salve) (sancta parens)

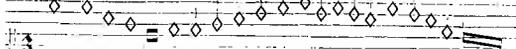
- Hermannus Erdelawer
200^r. fol. 97^r  (2 voc.)
Bea-ta vis - ce-ra
- Holler
201^s. „ 97^r  (ohne Text) Am Schluß des Contra:
Wo ich in aller werlt hin
var so ist mein herz allzeit
bey dir
- Duffay
202^s. „ 97^v/98^r 
Et in ter-ra pax ho-mi-ni - bus bo - ne vo-lun-ta-tis
- 203^s. „ 98^r  (2 voc.)
Mon byen tout
- (Hardament)
204^s. „ 98^v 
Chri-stus na-tus est ho - - (die)
205. 98^v/99^r 
Be-ne-di-ca-mus do - mi-no al-le-lu-ia
- 206^s. „ 99^r 
Ayez pite de vostre
207. „ 99^v/100^r 
San-ctus Sanctus San-ctus domi - nus
- C
208^s. „ 100^r  (Zener faulxbourdon)
Vi - de - runt om - nes
209. „ 100^r  (2 voc.)
ho-die - e deus ho-mo fa-ctus
- 210^s. „ 100^v/101^r  (2 voc.) Statt des heute üblichen Tr. 1395
Psalmes Domine Dominus (an.) (Faulx-
noster auf dessen Melodie bourdon!)
Benedicamus patrem et
Benedic - ta sit
- 211^s. „ 101^r  (2 voc.)
Spi-ri - tus et al - me orphano-rum

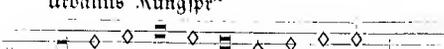
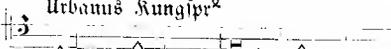
- 212^a. fol. 101^v/102^r  (Tenor faulxbourdon) Tr. 1457 (an.)
Sta-tu-it ei do - - - minus
- 213^a. .. 102^r  (Tenor faulxbourdon) Tr. 1372 (an.)
In medi-o ec-cle - sie
- 214^a. .. 102^v/103^r  (2 voc.) Tr. 67 Dufay
(Faulxbourdon)
Kyrie
Her. Edleraw
- 215^a. .. 103^r  (2 voc. ohne Text)
- Dominicale H. E. (Mawer)
- 216^a. .. 103^v/105^r  (2 voc.) mit 3 stimmigem Amen im tempus perfectum (⊙!)
Patrem omnipotentem fac-torem ce-list ter - re
- 217^a. .. 105^v/106^v  B. L. No. 158 Jo. de Gemblaco Tr. 1770 (unvollständig) (an.)
Patrem om-ni-po-tentem factorem celi et terre
- 218^a. .. 107^r  (nur RomCod.urb.1411f6 Binchois Text: München Cod. 3192, fol. 20 anfang) Escor. IV. a. 24, fol. 15^v/17 (an.) [Escor. V. III 24, 36^v/38^r (an.)] (Tr. 345 (an.))
Du-eil angoisseux rage des-mestre 5 voc.
- 219^a. .. 107^v/109^r  B. L. No. 203 du fay B. U. No. 56 Dufay Modena L. 471, 66^v/67 Dufay Tr. 1391 Dufay
faulx
Sup - re - mum est mor-ta - li - bus
- Dufay
- 220^a. .. 109^v/110^r  Tr. 1393 Dufay
A - ve virgo (que de celis)
- Hymnus de virginibus
- 221^a. .. 110^r  (2 voc.)
Vir - gi - nis pro - les opifexque
222. .. 110^v = No. 132 Benedicamus domino
223. .. 111^r  (Tenor faulxbourdon)
Sanctus Sanctus
- 224^a. .. 111^v/113^r  Tr. 1403 Leonel
Et in ter - ra pax ho - mi - nibus

- 225*, fol. 113^v (2 voc.)
Verbum bo-num et suave peiso - ne-mus
226. .. 113^v (2 voc. ohne Text)
- Dominicale Her. Ederaw
- 227* .. 114^r (2 voc.)
Kyrie leyson
228. .. 114^r einstimmiges Gloria in excelsis domino in Mensuralnoten
De Capella domini burdelagensis archiepiscopi
229. .. 114^v Kyrie
- „ 115^r leer
- 230* .. 115^v/116^r (Versus tenoris canitur per fauxbourdon)
Gaude - mus om-nes in do-mi - - - (no)
- 231* .. 116^v/117^r (4 voc.) Tr. No. 48 (an.)
Xhristi nutu su - bli-ma - - - to
232. .. 117^v (4 voc.)
Pre-ce-mur Chri-sti ad-le-than ut non ducat
233. .. 117^v einstimmiges Fragment
Gaudeamus Omnes in domino
234. .. 118^r (Tenor fauxbourdon)
Do-mi-ne ad ad - ju - van-dum nunc festina
- 235* .. 118^v/119^r = No. 233 hier 2 voc. und vollständig Tr. 844, 1657 (an.)
- 236* .. 119^v/120^r (2 voc.) B. L. No. 334 (an.)
3 voc.
Et ex - ul-ta - vit spi-ri-tus me-us
- 237* .. 120^r (Tenor Roulet
Contra: Umb inj pad)
Ec-ce pa-nis angelorum factus
(Ave gracia Offertorium im Register)
- 238* .. 120^v (2 voc.)
Ma-ri - - - a - (gracia)

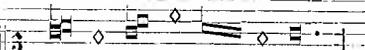
239. fol. 120^v  (Tener faulxbourdon)
Be-ne-di-camus do-mi-no
240. .. 121^r  (2 voc.) ohne Text
- 241*. .. 121^v/123^r  Tr. 1397 Leonellus, 901 (an.)
Et in terra „Rex saeculorum“ 1711
Et in terra pax hominibus bone
242. .. 122^r  (vgl. Nr. 66) (Dufay)
Kyri-e faberdon Pascale leyson
- 243*. .. 123^v  Chorus
Sal-ve Sancta pa-rens enix - - a
- .. 124^r leer
(beata virginis im Register)
- 244*. .. 124^v/126^r  Et in ter-ra pax ho-mi-nibus
- 245*. .. 126^v  Mort en merchi Egidius Pinchois
Magnificat sexti toni ad omnes versus
- 246*. .. 126^v/127^r  Rom, urb. 1411 Bincoys
(nur Text: Str. No. 193 Binchoys
anfang) Escor. V. III. 24 fol. 45 (an.)
Esclave peut yl
247. .. 127^r  (nach Nr. 250 Escorial V. III. 24
von Binchoys) fol. 34' (an.)
C'est asses
Seslemne
248. .. 127^v/128^r  B. L. No. 127 Du fay
Tr. No. 855, 1667 (an.)
Kyri-e fons bo-ni-ta-tis
249. .. 128^v  C Joh. Waring
Al-le-de-i-fi-li-us
250. .. 129^r = No. 247 hier mit Text: Virgo rosa venustatis und Überschrift: **Wintzols**
251. .. 129^v/130^r  Biquardus
A-ve stel-la ma-tu-ti - - na

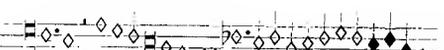
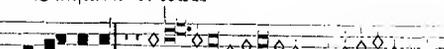
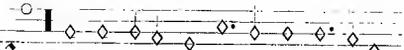
252. fol. 130^v/131^r **Urbanus Kungſpr²**

 Sanc - - - - - tus
253. „ 131^v/132^r **Pour lour mour Duffay** (4 voc!) O. fol. 135' Dufay
 (Pour l'amour)

 O virgo pia can-dens li - li - - - (um)
254. „ 132^v **Duffay**

 O flos florum vir - gi - num
255. „ 133^r **Urbanus Kungſpr²**

 Ky-ri - e mag - ne de-us
256. „ 133^v **Urbanus Kungſpr²**

 Urbs be - a - ta Je - ru - sa - lem
257. „ 134^r **3stimmiger Satz, dazu noch ein Tenor faulxbourdon**

 Hostis he-ro-des im-pi - e
258. „ 134^v **Biquardus**

 In ex - cel - sis te lau - dant
259. „ 135^r **(Tenor faulxbourdon)**

 Sal - ve fe - sta di - es
260. „ 135^v/136^r **Hermanus Edlerus** (2 voc.)

 Que cor - da nostra si - bi fa - ci - at
261. „ 136^v/138^r **Arnoldus de lantinis** (4 voc.) B. L. No. 235 Ar. de lantinis
 B. U. No. 53 (au.) (3 voc.)
 O. fol. 42' Arn. de lantin

 To - - ta pulchra es
262. „ 138^v/139^r **Dunstable 6. tonus** B. L. No. 197 du fay
 Modena L. 471, 37/38' Dufay
 Florenz XIX, 1126 (is 17'/21 (an.)
 Tr. No. 1378 Binchois tabiert)

 Magnificat Anima mea domi - num
263. „ 140^v/141^r **(2 voc.)**

 Et in - ter - ra pax ho-mi-ni - bus

264. fol. 141^v 142^v **Vener**
Pa-trem om - ni po-ten - tem
265. .. 142^v/143^r **Roulet**
Vexil-lum vic-to - - ris (scala) **Contratener: Amours** *helas*
266. .. 143^r **Roulet**
Post bi-du-um vic - tor **Contra: Joye et confort** *sy mont monde*
267. .. 143^v/145^r **Roulet Paschale**
Sanc - - - - - tus **Tropiert mit** *gemellus Gefängen*
268. .. 145^v **Brassart**
Christ ist er-standen von der mar-ter al - - - - - le
269. .. 145^v 147^r **Vener**
Et in ter - ra pax homi-ni - - - - bus **Tr. 904** *(an. 1714)*
270. .. 147^v/149^r **Vener**
Sal - ve Re - gi - na
271. .. 149^v/150 **Wingois**
Ky - ri - - - e **B. U. No. 24 Binchois**
272. .. 150^v/151^v **Leonellus**
Chri-stus re-sur A-ni-ma me-a li-que - facta gens (rot) est **Modena, L. 471, 117'/118 Leonell**
273. .. 151^v/152^r **Duffay**
Conscen-dit ju - bi - - lans **2. Strophe der Hymne: Festum nunc celebre** **Tr. No. 151 (an.)**
274. .. 152^v/153^r **Forest**
Et in ter - - ra pax ho - mi - (nibus) **B. L. No. 87 Hugho de lantins**
275. .. 153^v/155^r **Forest**
Factorem celi et terre visibilium omnium **(Intonatio vor dem Contratenor)** **B. L. 119/20 Jo. Francois CambraiCod.6 fol.33' an.)** **„ „ 11No.11(an.)**

H. E. Delawer

276. fol 155^v 158^r

Lau - da Si - on sal - va - to - rem

„ 158^v leer
„ 159^r (lose, Register)

Historisch interessant ist die vierstimmige Fassung des bisher in fünf Handschriften¹ überlieferten „*Jour a jour la vie*“. Conserviert sind nur der Superius und der Tenor, während das Triplum und der Anti(ten)or starke Abweichungen von der vierstimmigen Überlieferung im Codex 6771 der Nationalbibliothek Paris zeigen². Leider ist der Contratenor der Pariser Fassung so wenig intakt, daß ich auf die Mitteilung des zweiten Teils der Chanson verzichten muß. Erfordert doch schon die zweite Hälfte des ersten Teils mehr Konjekturen als für eine zuverlässige Rekonstruktion der originalen Lesart erlaubt ist. Immerhin läßt sich aber noch mit Sicherheit erkennen, daß das harmonische Gefüge der Fassung des Cod. 3232^a klanglich bedeutend roher und kompakter ist als das der Pariser Überlieferung. Da als Herkunftsland der Regensburger Fassung im Tenor ausdrücklich Flandern genannt wird, darf man diese Umarbeitung vielleicht als eine bewußt vorgenommene Korrektur der französischen Vorlage und damit als ein Belegbeispiel des gegen Ende des 14. Jahrh. in Flandern maßgebenden musikalischen Geschmacks betrachten. Die roten Noten der Vorlage haben die Bedeutung der Proportion 4:3 und sind in dem Faksimile durch weiße Punkte bzw. Linien in den betreffenden Noten- und Pausenzeichen kenntlich gemacht worden.

Jour a jour la vie.

München, Staatsbibl. Mus. Ms. 3232^a Nr. 86.

Triplum ejusdem

Cri - stus rex pa - ci - fi - cus

Tenor comitis(?) De flandorum jorlavie

Antitenor

¹ Paris, Bibl. Nat., nouv. acq. fr. 6771, fol. 66^r (4 voc., an.).

Paris, Bibl. Nat., fonds ital. 568, Nr. 178 (2 voc., an.).

Florenz, Bibl. Naz. Centr., Cod. Panciatichi 26, Nr. 136 (3 voc., an.).

London, Brit. Mus., Cotton Titus, A XXVI, fol. 3^r (3 voc., an.).

Straßburg, Stadtbibl., Ms. 222, C. 22, Nr. 72 (verbrannt).

(Vgl. Besseler, Studien zur Musik des Mittelalters, Nr. VII, S. 233.)

² Der Contratenor der Londoner Fassung, deren Photokopie mir Herr Prof. Dr. Gurlitt in liebenswürdigster Weise zur Verfügung gestellt hat, hat gleichfalls keinerlei Beziehungen zum Antitenor des Cod. 3232^a.

Spiritus sanctus
 qui ex Patre Filioque procedit
 qui cum Patre Filioque simul adoratur et conglorificatur
 qui locutus est per prophetas
 et incarnatus est de Spiritu Sancto et Maria Virgine et factus est homo
 et habitavit in nobis et conversatus est cum nobis et vidimus gloriam eius
 gloriam quasi in speculo reflectentem
 et postquam consummatus est, seipsum immolavit et sanguinem suum pro nobis effudit
 et seipsum remisit pro nobis et sanguinem suum pro nobis effudit et seipsum remisit pro nobis
 et seipsum remisit pro nobis et sanguinem suum pro nobis effudit et seipsum remisit pro nobis
 et seipsum remisit pro nobis et sanguinem suum pro nobis effudit et seipsum remisit pro nobis

(7)

ar - du - um con - fre - git in - fer - ni

(3)

(1)

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 3/8 time signature. It begins with a fermata over a whole note, followed by eighth notes. A circled '7' is above the first measure. The second staff is an instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes and a diamond-shaped ornament. The third staff is another instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes and a circled '1'. The fourth staff is a third instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes and a circled '3'.

(3)

re - pa - gu - lum de - mon per quod de - - -

(2)

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes and a circled '3'. The second staff is an instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes and a circled '2'. The third staff is another instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes. The fourth staff is a third instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes.

(3)

git. Pompa' su - a no - bi - li vic - tor tri - um - pha - vit

Detailed description: This system contains four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes and a circled '3'. The second staff is an instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes. The third staff is another instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes. The fourth staff is a third instrumental accompaniment in bass clef with a 3/8 time signature, featuring eighth notes.

(2) (3)

Paris Paris Paris

for-mula sub fa-mu-li qui se-met hu-mi-lia - vit mor-te su - a vin-cu-la

(7)

dis - ru-pit in - fer - ni re-gni pa-te-fa-ci-ens a-di-tum e-ter - ni.

Jour a jour la vie.

Paris, Bibl. Nat. Cod. 6771, fol. 66^v.

Triplum Triplum de jour a jour.

Jour a jour la vi - e ja - -
(Punkt fehlt)

Tenor

Contratenor

mais per - mu - ie¹ d'a - tuer²

ne l'a - ray ma - da - me jo - - li - - e.
f e g e e g

¹ London, Tit.: perennie ² Tit.: dame

De Capella domini burdelagens[is] archie[pisco]p(h)i.

München, Staatsbl. Mus Ms. 3232¹, fol. 114', Nr. 229.

Kyrie
Tenor Kyrie
Contratenor Kyrie

ley-son.
ley - son.
ley - son.

Christe
Christe
Christe

Al. g.
ley - son.
ley - son.
ley - son.

De Capella dno in d. l. g. g. archiepiscopi

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The title at the top is "De Capella dno in d. l. g. g. archiepiscopi". The notation is dense and includes various clefs, accidentals, and dynamic markings such as "Cresce" and "Lento". The score is written in a historical style with square notes and a complex rhythmic structure.

Dieses Stück ist dadurch interessant, daß in seiner Überschrift — ein äußerst seltener Fall — die Bezugsquelle angegeben ist, woraus sich Beziehungen des Klosters St. Emmeram zur Kapelle des Erzbischofs von Bordeaux ergeben. Das Stück selbst ist korrupt überliefert, so daß ich von der Mitteilung des zweiten Kyriesatzes Abstand nehme, zumal die Komposition musikalisch unbedeutend ist.

Melodiae Prudentianae, Leipzig 1533

Von

Otto Elemen, Zwickau

In dem unter dem Titel: „Isnyer Reformationsdrucke“ von ihm herausgegebenen „Verzeichnis der in der Bibliothek der ev. Nikolauskirche von Isny vorhandenen Drucke aus den Jahren 1518—1529“ führt Otto Leuze auf S. 106 unter Nr. 277 und 278 zwei Drucke von Nikolaus Faber in Leipzig an, betreffs deren er im Zweifel ist, ob sie noch in den Zeitraum, über den sich das Verzeichnis erstreckt, zu setzen seien. Der eine ist betitelt: ‚Aurelii Prudentii . . . liber καθημερινών, id est opus rerum diurnarum in usum piae iuventutis editus. Adiecta est Petri Mosellani epistola . . .‘, der andere: ‚Melodiae Prudentianae et in Virgilium magna ex parte nuper natae et per Nicolaum Fabrum typographum expressae‘. Leuze bemerkt, daß die beiden Drucke weder in Stuttgart noch in Leipzig (Universitäts- und Stadtbibliothek) zu finden sind. Mit seiner Vermutung, daß sie vielleicht erst aus späterer Zeit stammen möchten, ist er im Rechte. Sie gehören erst ins Jahr 1533. Die Zwickauer Ratschulbibliothek besitzt von dem ersten Drucke der Ausgabe des „Tagzeitenbuchs“, des „bedeutendsten, originellsten und vielseitigsten unter den älteren christlichen Dichtern des Abendlandes“¹ nicht weniger als vier Exemplare, von denen eins (15. 10. 5₇) dem Isnyer völlig gleich, ein anderes (1. 13. 20₂) auf dem Titel das Impressum trägt: ‚Anno MDXXXIII Lipsiae excudebat Nicolaus Faber mense Maio‘, das dritte und vierte (14. 4. 53₃ = 25. 5. 19₁) auf dem Titel dasselbe Impressum, aber mit der Variante: ‚mense Septembri‘ aufweist². Und von den Melodiae Prudentianae³ besitzt die Zwickauer Bibliothek zwei Exemplare (1. 13. 20₃ und 14. 4. 53₄), die auf dem Titel nicht, wie das Isnyer Exemplar, das Datum: ‚Lipsiae mense Octobri‘, sondern: ‚Lipsiae MDXXXIII mense Aprili‘ tragen⁴.

Die drei Ausgaben des Tagzeitenbuchs des Prudentius sind, wenn auch die Abweichungen gering sind, drei verschiedene Ausgaben. Und zwar ist die undatierte die älteste, da sie Druckfehler zeigt, die in der Ausgabe vom Mai und in der vom September 1533 verbessert sind. Die beiden Zwickauer Exemplare der Melodiae Prudentianae stimmen zwar im Titel (gegen das Isnyer) überein, zeigen aber im Innern kleine Abweichungen; in dem ersten Exemplar begegnen kleine Abweichungen, die in dem zweiten verbessert sind. Also muß man auch hier drei Ausgaben unterscheiden.

Hieraus ergibt sich, daß im Erscheinungsjahre 1533 nach den beiden Büchern leb-

¹ Realencyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 3. Aufl. 16, 185. Luther, Tischreden, Weimarer Ausgabe 4 Nr. 4042 (1538): ‚Optimus et christianissimus fuit poeta . . . Ego maxime optarem, ut Prudentii carmen in schola praelegeretur‘.

² Der Druckvermerk am Schluß lautet entsprechend bei dem ersten Drucke einfach: Lipsiae ex officina typographica Nicolai Fabri‘, bei dem zweiten kommt hinzu: 1533 Mai, bei dem dritten nur die Jahreszahl 1533.

³ Citner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten 3, 372 f. erwähnt die „vierstimmige Odensammlung“, ebenso Fürsten au in dem sehr dürftigen Artikel über Nikolaus Faber, Allgemeine Deutsche Biographie 6, 498. Mehr über diesen Drucker: Archiv f. Gesch. des Deutschen Buchhandels 13, 13 f.

⁴ Ein ebensolches Exemplar vom April 1533 hat Rudolf Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs 1, Leipzig und Berlin 1909, S. 46 vorgelegen.

hafte Nachfrage geherrscht hat. Bei den Melodiae ist das nicht so sehr verwunderlich, da sie, wenn es im Titel heißt, „größtenteils erst neulich entstanden und erstmalig von Nikolaus Faber gedruckt“ sind, wohl aber bei dem Tertbuch, das ein bloßer Wiederabdruck zu sein scheint. Der das Buch eröffnende Brief des Petrus Mosellanus an den Magister Matthias Meyner, Zehntner des Herzogs Georg in Schneeberg¹, datiert: ‚Lipsiae e collegio nostro² Nonis (= 5.) Novembris anno domini MDXXII,‘ mit dem Mosellanus das Buch Meyner und der Leipziger Jugend (der Schüler- und Studentenschaft) widmet, scheint doch auf eine ältere Ausgabe hinzuweisen. Wirklich verzeichnet D. G. Schmidt, Petrus Mosellanus, Leipzig 1867, S. 72 und 86 eine Ausgabe: ‚Lipsiae ap. Nic. Fabr. 1522 8^o, ich habe sie aber nirgends aufreiben können und möchte vermuten, daß Schmidt sie nur aus dem Briefe Mosellans und unsern Drucken von 1533 zusammenkonstruiert hat. Andererseits hat Mosellan zweifellos die Widmungsvorrede für eine Druckausgabe verfaßt. Vgl. den Schluß: ‚Quod ut magis assequar, quicquid it est libelli, seorsim a typographis excudi curavi et publice in schola nostra (der Universität) praelegendum suscepī‘. Die Möglichkeit bleibt stehen, daß Mosellan nur eine Druckausgabe veranstalten wollte, daß sie aus irgend einem Grunde damals nicht zustande gekommen ist.

Wer hat aber dann die (Neu-)Ausgabe von 1533 besorgt? Die Antwort auf diese Frage gibt wohl Georg Fabricius in der Vorrede zu seinem Werke: ‚Poetarum veterum ecclesiasticorum opera Christiana‘, Basel 1562, in der er schreibt, daß er den Prudentius nicht so hoch schätzen würde, ‚nisi Lipsiae audivissem Casp. Bornerum hymnos eius interpretantem eruditissime, quam lectionem a V[iro] C[larissimo] Petro Mosellano sibi quasi per manus traditam fideli possessione ad usum publicum multos annos tenuit‘³. Fabricius wurde zwar erst im Sommer 1535 in Leipzig immatrikuliert, aus der zitierten Stelle geht aber hervor, daß Borner die Prudentiusvorlesung dem 1524 verstorbenen Mosellan „aus der Hand“ genommen und „viele Jahre lang“ gehalten hat. So drängt sich uns die Vermutung auf, daß Kaspar Borner die Prudentiusausgabe von 1533 veranstaltet hat. Vielleicht ist ihm erst damals das Manuskript Mosellans oder der Urdruck bekannt geworden und hat er nun schleunigst die Ausgabe, die den Hörern seiner Vorlesung so nützlich werden konnte, in die Wege geleitet. Pietätvoll stellte er den Brief Mosellans voran, mit dem er bis zu dessen Tode in treuer Freundschaft verbunden gewesen war⁴.

Verbindungsbrücke zum folgenden: Borner war in Leipzig nicht nur Universitätsprofessor, sondern auch von Michaelis 1523 bis 1539 Rektor der Thomaschule⁵.

¹ Er stammte aus einem „alten, berühmten und reichen Geschlecht von Anklenten und Fundgrübnern“, wurde im Sommer 1493 in Leipzig als Matheus Meyner de Kemnitz immatrikuliert, im Sommer 1494 zum baccalaureus artium promoviert und starb 1523. Seine Witwe wurde spätestens 1541 die zweite Frau des Georg Agricola in Chemnitz (Reinhold Hofmann, Dr. Georg Agricola, Gorha 1905, S. 84). Erasmus dankt ihm Edwen 30. Juli 1520 für drei Stücke gediegenen Sübers aus den Schneeberger Gruben, die er ihm durch Heinrich von Eppendorf (vgl. über diesen Allgemeine Deutsche Biographie 6, 158) hatte überreichen lassen (Opus epistolarum Des. Erasmi Roterodami ed. Allen 4, 302). Eppendorf läßt Basel 1522 durch Nikolans Hausmann in Zwickau ‚D. Matthiam Meynerum‘ grüßen (Neues Archiv f. Sächs. Gesch. 23, 142).

² d. h., dem großen Fürstentolleg, unter dessen Mitglieder Herzog Georg Mosellan Juni 1520 hatte aufnehmen lassen (D. G. Schmidt S. 64; Felician Geß, Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen I, Leipzig 1905, S. 122).

³ Richard Kallmeier, Caspar Borner, Leipzig—N. 1898, S. 27.

⁴ ebd. S. 12.

⁵ ebd. S. 15.

Wenden wir nun unsere Aufmerksamkeit den Melodiae zu! Als Komponisten der vierstimmigen Sätze werden Lukas Hordisch und Sebastian Forster genannt. Sebastian Forster aus Bragnau (= Brackenheim) wurde im Sommer 1520 in Leipzig immatrikuliert. Das ist Alles, was wir von ihm wissen. Etwas reichlicher fließen die Quellen für Hordisch. Er stammte aus Radeberg, wurde im Winter 1524 in Leipzig inskribiert, im Winter 1525 baccalaureus artium, 1533 bacc. und lic. iur., 1534 dr. iur.¹ In der Gothaer Handschrift A 399² finden sich abschriftlich fol. 270^a und 269^b zwei Briefe von einem Lukas Hordisaeus an Joh. Lang. Der erstere ist datiert: ‚Erphordia ex aedibus Leopardinis postridie visitationis Mariae [3. Juli] 1545⁴. Er ist die Antwort auf einen Brief Langs, in dem dieser Fried und Eintracht gepriesen hatte. Der Brieffschreiber stimmt bei: Auch denen, mit denen man auf religiösem Gebiete nicht völlig übereinstimme, müsse man Liebe erweisen. Weiterhin heißt es: ‚Amo te . . . cum, quia tu prior me amasti et me licet ignotum superiore anno perductum a deo in solitudinem familiariter iuvisti, tum, quia Christus etiam hoc a me exigit . . .⁴ In dem andern Briefe, datiert: ‚Saturni die et in feris D. Lucae [18. Okt.] 1544⁴, dankt Hordisaeus Lang, der ihm sein Beileid bezeugt hatte beim Tode seiner Gattin, ‚cum qua . . . aliquot multos annos . . . vixi, e qua aliquot pignora mutui amoris, vincula firmissima et matrimonii fructus, sustuli, quae omnis fortunae socia mihi fuit fidissima³. Verhergeht eine Stelle, aus der die Identität dieses Hordisaeus mit unserem Hordisch hervorgeht: ‚Ad Iurisprudentiae studium me necessitas potius quam libera voluntas appulit, cui tractando ita pro viribus incubui, ut tamen in sacras literas seu scopum unicum animi oculos semper haberem defixos . . .⁴

Verbindungsbrücke zu Vorner zurück: Hordisch war nachweislich 1531 Lehrer an der Thomasschule. Er wurde damals verklagt, einen Knaben „in der Schulzucht umgebracht“ zu haben. 1532 wurde die Klage zurückgenommen. Forster war sehr wahrscheinlich ein Kollege von ihm, etwa 1530 Kantor¹.

Resultate: Die beiden Drucke gehören als Tert- und Notenbuch zusammen⁵. Rektor und Kollegen der Thomasschule in Leipzig hatten sich zu diesem Werke zusammengetan. Es sollte zum Gebrauch ihrer Schüler dienen, die den Kirchengesang zu St. Thomä und St. Nikolai zu besorgen⁶, vielleicht auch innerhalb des Schullebens zu gewissen Tagesstunden in Verbindung mit oder in Parallele zu dem Hörensingen der Thomaschorherrn feierliche Gesänge darzubieten hatten⁷. Das Werk fand aber auch außerhalb dieses Kreises, für den es zunächst bestimmt war, rasch weitere Verbreitung.

¹ Emil Friedberg, Die Leipziger Juristenfakultät, Leipzig 1909, S. 130 Nr. 100.

² Vgl. über diese Handschrift: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte und Altertumskunde in Erfurt 15, 18.

³ Über ein Epicedium auf den 1543 gestorbenen Sohn Andreas des Lukas Hordisch vgl. Horawitz, Caspar Bruschius, Prag und Wien 1874, S. 95, 229.

⁴ Wustmann S. 47.

⁵ Ganz parallel gehen sie freilich nicht. Das Notenbuch enthält nämlich außer dem auch im Textbuch sich findenden Hymnus des Sedulius ‚a solis ortus cardine‘ (= Wackernagel, Kirchenlied 1 Nr. 48) auch zwei Hymnen aus der zweiten Sammlung des Prudentius über die Märtyrerkönige (Laurentius, Vincentius), ferner den Hymnus von Gregor d. Gr. ‚Immense coeli conditor, Wackernagel 1 Nr. 90) und zwei Kunstgesänge: ‚Arma virumque cano. Troiae qui primus ab oris und: ‚Daphnis ego in sylvis hinc usque ad sydera notus‘.

⁶ Joh. Kantenstrauch, Luther und die Pflege der kirchlichen Musik in Sachsen, Leipzig 1906, S. 18 und 108. Wustmann, S. 8, 18, 20.

⁷ Wustmann, S. 46.

Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg und seine Musikinstrumenten-Sammlung

Von

Fris Jahn, Nürnberg

Die Jubelfeier aus Anlaß des 75jährigen Bestehens des Germanischen Museums in Nürnberg hat wieder einmal aller Augen auf diese einzigartige Pflegestätte deutscher Kulturgeschichte gelenkt. Wenn in diesen Zeilen heute besonders einer kleinen Abtheilung gedacht wird, so hat das seine guten Gründe.

Von all den Sammlungen, die hier in treue Obhut genommen sind, ist die Musikinstrumentensammlung des Germanischen Nationalmuseums bis jetzt so eigentlich das Stiefkind gewesen. Mangel an geeigneten Kräften und nicht zuletzt finanzielle Schwierigkeiten, auch manche vordringlichere Arbeit haben diese Sammlung ziemlich verkümmern lassen. Um so freudiger ist es zu begrüßen, daß nun endlich auch hier Wandel geschaffen werden soll. Eine wissenschaftliche Katalogisierung, die in absehbarer Zeit erscheinen wird, gibt die Möglichkeit, sich über den Umfang und Inhalt der Sammlung zu orientieren, die, wenn auch im Vergleich zu anderen derartigen Sammlungen klein, dennoch eine Reihe wertvoller Instrumente enthält, die es gestatten sie in die Reihe der bedeutenden deutschen Instrumentensammlungen zu stellen.

Den weitaus größten Raum beanspruchen die Blasinstrumente. Wir sehen hier die Entwicklung der Flöten; das uralte Blasinstrument aus mehreren nebeneinander gebundenen Pfeifen aus Rohr oder Metall in verschiedenen Größen, die Panflöte, eine große Sammlung Block- oder Schnabelflöten verschiedener Stimmungsgattungen, bemerkenswert besonders deshalb, weil sich darunter ein fast vollständiges Spiel von 8 Flöten ursprünglich im eigens dazu gefertigten Futteral befindet. Das Spiel umfaßt: 2 Diskant-, 2 Alt-, 2 Tenor- und 1 Bassblockflöte, der kleine Sopranino fehlt leider. Neben der einzigartigen Wiener Sammlung ist mir keine Instrumentensammlung bekannt, die solch ein vollständiges Blockflötenspiel besitzt. Flageolette, Stockflöten, eine Doppelflöte und ein sehr schönes Doppelflageolett vervollständigen die Gattung der Langflöten. Die Querflöte beginnt mit der unscheinbaren Querpfeife und zeigt die Änderungen und Verbesserungen bis zur vollendeten Böhm-Flöte. Die Rohrblattinstrumente sind ebenfalls in stattlicher Anzahl vorhanden. Solche mit doppeltem Rohrblatt sehen wir in den Pommern, diesen an Tonumfang und Ausdrucksvermögen so beschränkten Instrumenten, die mit dem Basspommer die respectable Größe von 1,84 m erreichen. Eine Anzahl von Oboen zeigt, wie sich das ursprünglich aus der Schalmei entstandene Instrument mit seiner einen Klappe bis zu der modernen Oboe entwickelt hat. Die tiefere Stimmelage repräsentieren einige englische Hörner der alten, d. h. sichelförmigen oder geknickten Form. Ein Altkrummhorn vertritt die Gattung der Doppelrohrblattinstrumente mit Mundkapsel. Der Bass der Schalmeienfamilie, das Fagott, reiht sich an mit seinen Erstercheinungen als Dulzian und Choristfagott bis zum großen Kontrafagott. Die Instrumente mit einfachem Rohrblatt werden von etlichen Klarinetten beherrscht, darunter einige gut erhaltene Exemplare ihres Erfinders, des Nürnbergers Johann Christoph Denner. Auch hier begegnen uns die Vertreter der verschiedenen Stimmungen wie Altklarinetten, Bassfagott und die Bassklarinetten samt einem Basspommer, einer Kontrabassklarinetten. Den Rohrblattinstrumenten ist auch der Dudelsack zuzuzählen, der im 15. und noch im angehenden 16. Jahrhundert als Bass der Schalmei eine Rolle spielte; er ist in einigen Stücken im Museum vorhanden, darunter ein prächtiges Exemplar, das angeblich Besitz des letzten Markgrafen von Brandenburg gewesen sein soll. Es reihen sich an die Blasinstrumente mit Kesselmundstück. Eine Anzahl Hifthörner belegt die der Natur entnommenen Tierhörner, denen sich einige Holzhörner mit

Vaß umwickelt anschließen. Hierher gehören auch die verschiedenen Formen der Althörner und ein sogenanntes Rutschhorn. Der Zinken, dieses Mischinstrument zwischen Holz- und Blechblasinstrument, das einstmals als Diskant im Chor und Orchester des 16. und 17. Jahrhunderts eine so große Rolle spielte, ist in seinen Formen als stiller, gerader und krummer Zink zu sehen, ebenso das tiefe Vaßinstrument, der unförmige, schlangennmäßig gewundene Serpent. Die Trompeten in ihrer älteren Form als Heroldsttrompeten stehen ebenso wie die Posaunen in ihrer greifbarer Beziehung zur Geschichte der Stadt Nürnberg. War doch in der alten Moris des 16. und 17. Jahrhunderts das Gewerbe der Instrumentenmacher, insonderheit das der Trompeten- und Posaunenmacher in höchster Blüte und hat der alten Handelsstadt zu Weltruf auf diesem Gebiete verholfen. Neben Instrumenten aus dieser Zeit von Ehe, Haas, Hainlein, Schnitzer sind auch die Verbesserungen vorhanden, die sich die Instrumente im Laufe der Zeit gefallen lassen mußten wie Klappentrompete oder Ventilposaune. Von den Posaunen sei auf das Prachstück der Doppelzugposaune von Ehe aus dem Jahre 1612 besonders verwiesen. Die Hörner finden wir desgleichen sowohl in den einfachsten Arten des Waldhorns als auch in den verbesserten Inventionshörnern und modernen Ventilinstrumenten.

Die zweite Gruppe stellen die Saiteninstrumente, bzw. Zupf- und Streichinstrumente. Das älteste Zupfinstrument, die Harfe, bewundern wir in ihrer Entwicklung an einigen guterhaltenen Exemplaren. Da verdient jener gotische Typ mit seiner schlanken Gestalt Erwähnung, der neben dem Nürnberger Instrument, von C. Sachs¹ nur noch auf der Wartburg nachgewiesen wird. Die chromatische Harfe ist belegt mit Hafenharken bis zur modernen Doppelpedalharfe. Eine Reihe prächtig gearbeiteter Lauten, diesen Trägern der Musikpflege des 15. – 17. Jahrhunderts, schließt sich an, teils mit rechtwinklig gebrochenem Hals, teils mit Wirbelkasten, reich gezierte Erzlauten, Chitarronen und der persische Sitar folgen. Einige schön gearbeitete Gittarren einfacher und abweichender Form sind neben den niedlichen Mandolen zu bewundern. Eine Anzahl Eistern vermag historisch zu interessieren, darunter ein paar Nürnberger Arbeiten und ein Langleik, das sich von dem Scheiholt durch die beiderseitigen Schnecken unterscheidet. Hier mag auch die kleine giraffenförmige Harkenzither oder Spisharfe erwähnt sein, die in ihrer reichen Bemalung und guten Verfassung ein Schmuckstück der Sammlung ist. Psalterium und einige hübsche Hackbrette sollen nicht vergessen sein.

Die Streichinstrumente lassen sich in ihrer Entwicklung nicht lückenlos verfolgen. Einige Trumscheite in ihren ungefügen Formen als Vertreter der zargenlosen Instrumente vermögen unsere Aufmerksamkeit ebenso zu erwecken wie die niedlichen, oft mit Perlmutter versehenen Pochetten, die unvermeidlichen Ausrüstungsgegenstände der Tanzmeister einer galanten Zeit. Die beiden großen Violenfamilien — Arm- und Kniegeige — zeugen in reicher Zahl von der beherrschenden Stellung, die diese Instrumente lange Zeit eingenommen haben. Zu erwähnen sind hier Diskantviolen der Nürnberger Meister Friedrich Lang und Leonhard Mausfiel, eine hübsche viersaitige Viola, sowie ein schönes Pardessus de Viole. Alt-, Tenor- und Baßviolen, auch teilweise Nürnberger Arbeiten (Paul Hiltz und Ernst Busch, 17. Jhrh.) vervollständigen die Gambenfamilie. Von den vier Violon d'amore stammt ein Paar von den Münchnern Karl Alleisee und Caspar Stadler (Anf. des 18. Jhrh.). Das Vaßinstrument dieser Gruppe, das prächtige Baryton des Jakobus Steiner aus Absam, ist ein Schmuckstück der ganzen Abteilung. Das Geigenquintett ist vollständig vertreten, darunter einige Widhalingeigen und ein renoviertes Violoncello von Mausfiel 1711. Die Entwicklung des Bogens zeigen eine Anzahl Stücke, teilweise noch ohne Frosch und mit Daumenspannung. Ein Streichinstrument mit Klaviatur ist die von Prätorius als „alte Weiberleyer“ bezeichnete Dreh- oder Bauernleier, die mit einigen reich geschmückten Exemplaren zu den Klavierinstrumenten überleiten mag.

¹ C. Sachs, Handbuch der Musikinstrumentenkunde, Leipzig 1920, S. 233.

Diese letzte Gruppe ist mit den einzelnen entwicklungs-geschichtlich wichtigen Typen gut bedacht. Einige Klavichorde und zwar gebundene eröffnen die Reihe. Das eine davon, bezeichnend für den Geist damaliger Zeit, ist in Form einer Schublade zu einem Schranke in Frauengestalt gebaut; sein Umfang ist F—d₂. Von den bund-freien Klavichorden, bei denen jede Taste ihre eigene dazugehörige Saite hat, stammen einige Exemplare aus der Werkstätte des Instrumentenmachers Joh. Paul Krae-mer um 1800 und eines von Christian Gottlob Hubert in Bayreuth 1765. Ein Spi-nett in Sechseckform mit reicher Bemalung des Deckelinnern zeigt die „Kielfeder“-Mechanik neben einigen Cembali; das prächtige Doppel-Virginal des Martinus van der Bieft 1580 mit seiner verschwenderischen Farbenpracht und Bemalung bildet das wertvollste Stück der ganzen Musikinstrumentensammlung. Außerlich in dem schwarzen Kasten völlig unscheinbar ist das Instrument im Innern glänzend ausgestattet. Das Deckelinnere zeigt eine freie Landschaft in frischen Farben, in der eine lustierende Gesellschaft sich mannigfach vergnügt. Die Vorderseite des Virginals trägt einige Medaillons mit Bildnissen aus der oranischen Familie. Das zweite kleinere Instrument ist rechts in das erste ein-geschoben und kann beim Spiel herausgenommen werden. Es besitzt wie das Haupt-instrument vier Oktaven. Auf seinem Deckelinnern steht der Wahlspruch: *Espoir Con-foirte* zu lesen. Ein Clavizyterium zeigt die Bauart des Cembali in aufrechter Flügel-form. Es folgen die Hammerklaviere, zunächst zwei Tafelklaviere, das eine seinem Namen entsprechend in einfacher Rechteckform, das andere im Empirestil ge-arbeitet von Johann Furich aus Hammelburg. Von den Hammerflügeln mag der Mahagoni-Flügel von Rannette Streicher, geb. Stein, und der ebenfalls aus Mahagoni-holz gefertigte von Conrad Graf aus Wien herausgegriffen werden, letzterer, dessen Untertasten mit Perlmutter aufgelegt sind, noch wegen seines prächtigen Klanges und der noch gut funktionierenden Pedalmechanik, die in Piano, Forte, Verschiebung und Lautenzug zerfällt. Den Übergang zu den Pianinos zeigen zwei Giraffenflügel, wiederum aufrechte Instrumente in Flügelform, deren eines, eine Arbeit des Anton Viber, Nürn-berg, neben den vier damals üblichen Pedalen noch zwei solche für Fagott und Tanitz-scharenmusik besitzt.

Das gewaltigste aller Instrumente, die Orgel fehlt leider in unserem Museum; aus ihrer Vorgeschichte interessieren lediglich einige Regale, darunter eines in Buchform zusammenlegbar und zwei Positive, das eine in der gebräuchlichen Schrankform.

Einige Kastagnetten, Landsknechtstrommeln und Pauken bilden das „Schlagzeug“ des Museums.

Die vorstehende Aufzählung und Schilderung erhebt selbstredend im Rahmen dieser Zeilen keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Das war auch nicht ihr Zweck. Sollte doch nur in kurzen Strichen ein Bild von der Instrumentensammlung des Germanischen Museums entworfen werden, um dem Fachmann und auch dem Laien einen Einblick in diese Sammlung zu verschaffen, deren Bedeutung von den verantwortlichen Stellen vollauf gewürdigt werden möge. Das ist unser sehnlichster Wunsch.

Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden

(3.—8. Oktober 1927)

Von

Siegfried Günther, Berlin

Die 6. Reichsschulmusikwoche hatte sich eine Reihe von Aufgaben gestellt, die in der ihr möglichen Form natürlich mehr angedeutet als erfüllt, mehr nur in den Grundzügen umrissen als in allen Details durchgezeichnet sein konnten. Einmal sprang aus dem mit Referaten nur allzu reichlich gespickten Programm (und einen Teil hätte man seiner mangelnden Form- oder gar Inhaltskräfte halber ruhig missen können) das Problem einer wissenschaftlichen Fundierung der Musikpädagogik heraus. Ein anderer Komplex von Referaten befaßte sich mit der organisatorischen Möglichkeitschaffung einer musikerzieherischen Arbeit und mit deren Mitteln. Weiter suchte eine Reihe von Vortragern die Fäden von der Musikpädagogik zur Wissenschaft und ihrer Pflanz- und Pflegestätte, der Universität, sowie zum öffentlichen Musikleben zu ziehen. Das war eine Überfülle von Problemstellungen, deren auch nur einigermaßen erschöpfende Erörterung natürlich von vornherein ausgeschlossen sein mußte. Vielleicht hätte auch hier weniger ein Mehr bedeutet. Dazu kommt, daß neben sehr fühlbaren Differenzen in der Art der Darstellung und der Durchführung eine völlig verschiedene Inhaltserfüllung der grundlegenden Begriffe (Waltershausen-München sprach deshalb von einem „Vorkongreß der Redner“ auf dem man dafür sorgen sollte, daß man nicht aneinander vorbeiredet und eine verbindliche Basis der Grundbegriffe schafft) sehr spürbar wird. Doch ist weit peinlicher zu empfinden das allzu verschiedene Niveau der Referate, das meisterhaft formuliertes und Tiefdurchdachtes neben flaches, nicht zu Ende gedachtes und schlecht geprägtes Gerede stellt. So wäre denn die Hauptforderung — die sich bestimmt bei allen Kongressen wiederholen wird — daß man an die Stelle des zu vielen Redens nur Referate setzt, die eben völlig eigenartig und neu beleuchten und überlegen das notwendig zu Sagende formulieren. Im übrigen wird man aber gerade eine praktische Angelegenheit wie die Schulmusik, eine angewandte Wissenschaft wie sie die Musikpädagogik nun ihrem tiefsten Wesen nach ist eher fördern, wenn man an die Stelle allzuvieler Deduktionen die Erwägung aus Erfahrungstatsachen und diese selbst in den Mittelpunkt der Verhandlungen rückt.

Einleitend behandelte Litt-Leipzig die wissenschaftliche Fundierung der Musikpädagogik in seinem Thema „Die gegenwärtige Lage der deutschen Pädagogik“ in einer überragenden und überzeugenden Weise, die alle Probleme aufs schärfste beleuchtet herausstellte. Damit war der Woche ein Auftakt gegeben, dem ein — freilich gegen den Schluß zu wieder ansteigendes — Decrescendo nur zu deutlich folgte. Gurlitt-Freiburg konnte mit der Durchführung seines vielversprechenden Themas „Bildungswert der Musikgeschichte als Geistesgeschichte“ nicht fesseln und überzeugen. Hier blieb vieles thematisch zu locker, für Ort und Zeit nicht glücklich formuliert, die Auswägung der gedanklichen Faktoren zu ungleich. Schering-Halle führte „Musikpädagogisches aus der Musikgeschichte Sachsens“ temperamentvoll und aus tiefer Sachkenntnis bis an Gegenwartsfragen heran. Witke-Weimar (Arbeit und Erlebnis im Musikunterricht), Meißner-Leipzig (Entwicklung des musikalischen Sinnes) und Rupp-Berlin (Begabungsprüfung) suchten gewisse Grundlagen von der Seite des Erscheinungsmäßigen her zu erfassen. Eine ganze Reihe von Referaten setzte sich mit den „Richtlinien“ für die musikerzieherische Arbeit an allen möglichen Schultypen Preußens und Sachsens mehr oder weniger geistreich und produktiv auseinander. Paul-Breslau und Martens-Berlin behandelten Stimmerzählisches, Drach-Berlin und Schöne-Dresden Sprecherziehung, diese immer grundlegenden Gebiete volkerzieherischer Arbeit. Eine Nachmittagsführung war

den Methodenfragen gewidmet, bei denen man gespannt sein darf, ob einmal eine Einigung der unerbittlichen Gegner erreicht wird, bei der man sich aber wiederum auch fragen muß, ob eine solche im Interesse der Sache überhaupt erwünscht ist. Weniger Liebe schienen sich die „Querverbindungen“ zu erfreuen. Mezner-Berlin trug Altes und Neues darüber zusammen, Majer-Leonhard-Frankfurt, Pohl-Guben, Pfeffer-Berlin und Peters-Berlin wiederholten mancherlei zum Teil bereits Dagewesenes. Heinig-Hamburg behandelte mit großem Geschick und aus vieler Sachkenntnis heraus den Schulfunk. Mies'-Köln Ausführungen über „Die Schallplatte im Musikunterricht“ geben zu schwersten Bedenken Anlaß. Droht schon in seinen Büchern dem Schulmusikunterricht die Gefahr einer Verwissenschaftlichung und Überbildung, so mußten seine mündlichen Ausführungen noch mehr davon überzeugen, daß hier ein gefährliches Mißbetentum, eine den Tönen fremdartige Schöurednerei droht, die der Musik ganz fern ist. Moser-Berlin behandelte die Ausbildung der akademischen Musiklehrer. Sein Vortrag zeigte ihn wieder als Mann von tiefer Einsicht, weitem Blick und Toleranz, alles Eigenschaften, die Gutes für die Schulmusik wie die musikalische Volkskultur von ihm als nunmehrigen Akademiendirektor erhoffen lassen. Wie seine Ausführungen, so durchklang auch die Dberborbecks-Köln die Sorge um den tiefen Riß, der in der Persönlichkeit des Schulmusiklers klaffen muß, die Divergenz zwischen Künstler und Pädagogen, die völlig zu beheben nie gelingen kann, weil im „Künstler-Pädagogen“ stets die eine Eigenschaft die andere überragen wird. Münnich-Berlin führte inmitten der rednerischen Ergüsse einmal auf den Boden der Tatsachen zurück: „Die Stundenzahl für den Musikunterricht in den höheren Lehranstalten.“ Schäfte-Berlin proklamierte in „Musikanschauung und Schulmusikreform“ wieder einmal die Musikanschauung Halm-Kurth-Jödes als die Musikanschauung unserer Zeit, von Moser allerdings bald zu Gunsten eines freieren Blickes korrigiert. Schneider-Breslau führte „Universität und Schulmusik“ zu temperamentvollen Ausbrüchen gegen eine verfallte, unlebendige Wissenschaft. Braunfels-Köln sprach herzlich wenig geschlossen und in die Tiefe gehend, Waltershausen-München weit informierter über Probleme, die Schulmusikalisches berühren oder zur Grundlage haben. Fischer-Berlin und Höckner-Bieberstein gaben in ihren Referaten nicht das, was die Hörerschaft zu erwarten schien. Umfassendere Sachkenntnis und reichlichere Erfahrung sowie eine weit schärfere Formulierung waren hier dringend von Nöten.

Von den geselligen und künstlerischen Veranstaltungen überragte eine Aufführung von Mozarts „Cosi fan tutte“ in der Staatsoper durch einen hohen Grad von Kultur und delikateste Art der Darstellung in Musik und Regie alles andere. Hier wie in der Hauptprobe zu einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle mit Bach, Mozart, Schubert und Brahms war Friß Busch überlegener und temperamentvoller spiritus rector. Ein Liederabend von L. von Schuch und W. Staegemann brachte mehr unterhaltsame als aufrüttelnde Kunst. Der Dresdner Lehrerchorverein, das tonschöne und musikalisch von hoher Qualität erscheinende Bläserquintett der Staatsoper standen ebenfalls im Dienste der Veranstaltung.

Die Tagung für deutsche Orgelfkunst in Freiberg (Sachsen)

Von

Jacques Handschin, Basel

In unserer an merkwürdigen Dingen reichen Zeit ist die Orgelbewegung mit einer der merkwürdigsten Erscheinungen. Daß der Orgel überhaupt wieder eine solche Aufmerksamkeit zugewandt wird, ist ebenso auffallend wie die starke Akzentverschiebung innerhalb des Orgelgeschmacks. Beide Tatsachen hängen mit dem geistigen Wesen unserer Zeit zusammen, die, wie bereits erkannt worden ist, sich in scharfen Gegensatz zum Geist des 19. Jahrh. stellt. In der Tat hat das 19. Jahrh. der Orgel gegenüber zwar eine gewisse romantische Sehnsucht bekundet, aber nicht ein reales Verhältnis gefunden; und sofern es aktiv auf die Orgel einwirkte, hat es orgelfremde Elemente in sie hineingetragen¹.

Es dürfte demgemäß zur Klarheit dienen, wenn man innerhalb der modernen Orgelbewegung zwei Dinge auseinanderhält: ein Streben nach höherer Qualität im Orgelbau — entsprechend der Tatsache, daß einem die Orgel heute mehr ist als bisher — und die Reaktion gegen die Geschmacksrichtung des 19. Jahrh., sofern dieses eine solche auf dem Gebiete des Orgelbaues betätigt hat. In der Praxis hängen die beiden Dinge allerdings sehr eng miteinander zusammen.

Wie aktuell die Orgelfrage heute ist, zeigt der Umstand, daß in drei aufeinanderfolgenden Jahren drei große Orgeltagungen stattfanden: 1925 in Hamburg-Lübeck, 1926 in Freiburg i. Br. und vom 2. bis 7. Oktober d. Js. in Freiberg in Sachsen. Allerdings scheinen zugleich die verhältnismäßigen Besuchsziffern von Freiburg und Freiberg auf ein Abflauen der Bewegung zu deuten. Aber dieser quantitative Rückgang ist wohl hauptsächlich auf die Erkenntnis zurückzuführen, daß man in der Orgelfrage mit großen Tagungen nur bis zu einem gewissen Punkt des Weges gelangen kann: sie lenken die allgemeine Aufmerksamkeit auf die Sache und offenbaren die herrschende Stimmung, das Weitere aber muß den Fachleuten im engeren Sinn überlassen werden.

Ein zusammenfassender Blick auf die drei bisherigen Tagungen ergibt das Bild einer fortschreitenden, aber noch nicht beendeten Klärung. In Hamburg-Lübeck dürfte wohl nur dies eine klar hervorgetreten sein, daß die Kerntuppe der Bewegung, an deren Spitze H. H. Zahn steht, sich in hohem Maße an der Orgel des 17. Jahrh. orientiert, von der sich ja hervorragende Exemplare gerade in Norddeutschland erhalten haben. In Freiburg stand dieser Gruppe eine Gruppe von Praktikern des Orgelbaues gegenüber, die zwar insofern zielbewußt genannt werden darf, als sie sich der materiellen Konsequenzen einer allfälligen Umwälzung im Orgelbau bewußt war, aber doch keinen geistigen Kristallisationspunkt für ihre Aspirationen fand (und Geistiges kann nur durch Geistiges bekämpft werden!). Allerdings war auch die Zahngruppe nicht in der Lage, ein einigermaßen scharf umrissenes Programm aufzustellen. In Freiberg nun war die Opposition aus Praktikerkreisen bereits nicht so stark. Andererseits erhielt man in einem Vortrag Zahns Aufklärung über zwei Dinge,

¹ Es braucht wohl nicht hervorgehoben zu werden, daß das Gesagte sich auf Deutschland bezieht, welches heute, wie ich glaube, die regste Orgelbewegung, und in H. H. Zahn den tiefgründigsten Forscher auf dem Gebiet des Orgelbaues besitzt. In Frankreich bewahrte die Orgel im 19. Jahrh. den realen Zusammenhang mit dem Musikleben, und demgemäß kann hier nicht von einer Reinkonnotation die Rede sein. Ist es nicht überhaupt das Schicksal der westlichen Hälfte Europas — im Gegensatz zur östlichen —, daß sie in zwei scharf voneinander geschiedene Teile zerfällt, von denen der eine die Unveränderlichkeit des Traditionszusammenhanges ausprägt, der andere dagegen im antithetischen Hin und Her seine Bestimmung erfällt?

nämlich darüber, daß er durchaus nicht auf eine Nachahmung der Orgel des 17. Jahrh. ausgeht, sondern nur Konstruktionsprinzipien, die ihm diese Orgel enthüllt hat, in den Dienst eines dem Klangideal unserer Zeit entsprechenden Instruments stellen will — und das andere, was noch wichtiger ist: daß er selbst inzwischen den entscheidenden Schritt in die Praxis getan und seine Prinzipien am Bau einer Orgel erprobt hat.

Wie mir scheint, ergibt sich hieraus mit zwingender Notwendigkeit die Forderung, daß die nächste Orgeltagung, wann sie auch stattfinden möge, eben um eine Jahun=Orgel versammelt wird. Nur so kann sich endgültige Klarheit darüber ergeben, was die Kerntuppe innerhalb der deutschen Orgelbewegung will; und erst wenn man dies weiß, wird man in begründeter Weise den künftigen Entwicklungsgang des deutschen Orgelbaues im allgemeinen abschätzen können¹.

Außer dem Jahnnschen Vortrag, der übrigens den Titel „Die Rohrflöte, eine Monographie“ führte und als Vortrag recht unverdaulich war, und einem die Tagung einleitenden Referat von Dr. Mahrenholz über den Stand der Orgelfrage, wurden den Teilnehmern noch folgende Vorträge geboten, die hier nur aufgezählt werden können: a) Liturgik: Prof. D. Smend, Wort und Ton im deutschen Choral und die Bedeutung ihrer Synthese für den Organisten; Dr. Mahrenholz, Orgel und Liturgie; Pfarrer Dr. Bachmann, Wille und Ausdruck in der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung; Prof. Dr. Hasse, Die geistigen und religiösen Grundlagen der Orgelmusik seit Bach; Priv.-Doz. Dr. Froscher, Kultorgel und Konzertorgel; Rudolf Durka, Gregorianischer Choral und Orgel; b) Historische und künstlerische Probleme des Orgelbaus und Orgelspiels: Prof. Dr. Gurlitt, Die musikwissenschaftliche Bildung des Organisten (Eröffnungsvortrag); Domorganist Zillinger, Die ästhetische Durchbildung des Organisten; Regierungsrat Mund, Joachim Wagner, ein Altberliner Orgelbauer; Studienrat E. Flade, Der Zukunftswert der Silbermannorgel; Prof. Dr. Moser, Deutsche Orgelkunst um 1500; Priv.-Doz. Dr. Blume, Die Orgelbegleitung in der Musik des 17. Jahrh.; Pfarrer Köppler, Bach und die Orgeln seiner Zeit; Dr. Schnorr v. Carolsfeld, Statistische Mitteilungen über die Orgeln Sachsens; der Schreiber dieser Zeiten, Die Orgelbewegung in der Schweiz; c) Die Orgel: Prof. Dr. Keller, Die Anlage des Spieltisches; Orgelbauer Lenk, Der frei einstellbare Kollschweller; Prof. Geyer, Schwierigkeiten eines einheitlichen Aufbaues von Orgeldisposition und Orgelspieltisch. Im ganzen waren der Vorträge zu viele; einige wiederholten sich, und manche hätte man viel lieber in schriftlicher Form vor sich gehabt.

Eine willkommene Ergänzung zu den Referaten boten Vorführungen verschiedener Silbermannorgeln. Freiberg liegt ja in einer Silbermann-Gegend, und so konnte man an Ort und Stelle die Domorgel und die St. Petri=Orgel kennen lernen, dann auf einer Automobilfahrt eine Anzahl kleinerer Orgelwerke der Umgebung und am Schluß der Tagung die Orgeln der Frauenkirche und der Schloßkirche in Dresden. Im Mittelpunkt der Tagung stand die Freiburger Domorgel, welche in drei liturgischen Morgenfeiern durch die Herren Rich. Schmidt, Max Drischner und Gerhard Paulick, sowie in drei Konzerten durch Prof. F. Schütz, Günther Ramin und Prof. F. Heitmann gespielt wurde. Die Frische und eine bis zum Schnurrigen gehende Charakteristik im Klang wirkte interessant, zugleich wurde man aber durch eine bei Silbermann unerwartete Härte, ja teilweise sogar Forciertheit und Unausgeglichenheit überrascht — eine Erscheinung, die angesichts des tatsächlich vorhandenen edlen Silberklanges der Dresdner Schloßkirchen=Orgel und mancher kleineren Werke nur durch die zwischenzeitige Vornahme von Manipulationen am Instrument zu erklären sein dürfte. Die Silbermannorgel wird von den Jungdeutschen bereits zur „Romantik“ gezählt,

¹ Denkt man an die neue Orgel des Leipziger Konservatoriums, deren Einweihung durch Günther Ramin den Auftakt der Tagung bildete, so schien es, daß auch eine solche Ausprägung der neuen Bewegung möglich ist, welche keinen absoluten Bruch mit der jüngsten Vergangenheit bedeutet.

also zu demjenigen, was eigentlich sündhaft ist, doch wird sie stets, sofern intakt erhalten, ein leuchtendes Bild hoher Qualität im Orgelbau bleiben.

Auf Antrag von Prof. Dr. K. Straube wählte die Versammlung einen deutschen Orgelrat, welcher hoffentlich mehr von sich wird hören lassen als die in Freiburg gewählte Kommission. Auf den selbstverständlichen Wunsch der Versammlung wurde der Antragsteller gleichfalls in den Rat gewählt, und zwar als Vorsitzender. Der Orgelrat gliedert sich in vier Abteilungen: a) Liturgik (Vorsteher Dr. Mahrenholz), b) Orgelkomposition und Orgelspiel (G. Ramin), c) Orgelbau (Prof. W. Reimann), d) historische Fragen (Prof. W. Gurlitt).

Die Gründung der Internationalen Gesellschaft für Musikforschung

In Ausführung der Beschlüsse des Wiener Kongresses fand am 29. bis 30. September in Basel die Tagung zur Gründung einer internationalen Gesellschaft für Musikforschung statt. Die deutsche Musikgesellschaft hatte als Delegierte die Herren Adler, Kroyer und Wolf abgeordnet; ihnen schloß sich Herr Dr. v. Hase an. Dem Wunsche des Wiener Kongresses zufolge hatte Herr Kollege Adler in gewohnter Frische die Leitung der vorbereitenden Arbeiten übernommen und keine Mühe gescheut, um der Versammlung ein festes Arbeitsprogramm vorlegen zu können, das er nach eingehenden Beratungen mit dem Schweizer Komitee aufgestellt und mit einem engeren Ausschuß in einer Reihe von Sitzungen am 27. und 28. September durchberaten hatte. So allein konnten die Hauptverhandlungen, zu denen hervorragende Vertreter aus acht Ländern erschienen waren, zu einem guten Ende geführt werden. An den Sitzungen nahmen teil:

Dänemark: Jepsen,
 Deutschland: v. Hase, Kroyer, Nagel, Sachs, Springer, Wolf,
 England: Cooper, Dent,
 Frankreich: Cauchie, Pirro, Prunières, Tessier, Tiersot,
 Italien: Cesari, Torre Franca,
 Österreich: Adler, v. Ficker, Wellesz,
 Schweiz: Merian, Nef, Nefardt, Wagner,
 Tschechoslowakei: Nejedlý, Nettl.

Nachdem die Handlungsfreiheit gegenüber der Union musicologique festgestellt war, wurde mit Einmütigkeit und in freudiger Zusammenarbeit aller die Statutenberatung und die Gründung der Gesellschaft durchgeführt. Die Mitgliedschaft von einzelnen und von Gesellschaften mit dem Rechte einzelner wurde vorgesehen. Zweck der Gesellschaft ist die Förderung der musikwissenschaftlichen Forschung und die Erleichterung der musikwissenschaftlichen Beziehungen zwischen den Ländern. Als Mittel wurden festgelegt: Ein ständiges Auskunftsbüro in Basel, Kongresse, historische Konzerte und, bei zureichenden Mitteln, eine Zeitschrift. An der Spitze steht mit dreijähriger Amtsdauer ein internationales Direktorium von 9—15 Mitgliedern, aus dessen Mitte ein Büro gewählt wird, das einen Präsidenten, drei Vizepäsidenten, einen Sekretär und seinen Stellvertreter, sowie einen Schatzmeister umschließt. Die vier Länder, die im Vordergrund der musikwissenschaftlichen Forschung stehen (Deutschland mit Österreich, England, Frankreich und Italien) müssen auf alle Fälle im Direktorium, und drei von ihnen im Büro vertreten sein. Schriftführer und Schatzmeister sind exterritorial. Der Verein kann einen Ehrenpräsidenten und Ehrenmitglieder ernennen. Alle drei Jahre muß eine Generalversammlung zusammentreten, die nach Mög-

lichkeit mit einem Kongresse verbunden sein soll. Sprachen der Verhandlungen und der Publikationen sind deutsch, englisch, französisch, italienisch, lateinisch. Sitz des Büros ist Basel. Der Beitrag für Einzelmitglieder beträgt 5 Schweizer Franken. Als erstes Direktorium wurde gewählt:

Vorsitzender: Peter Wagner (Schweiz, Freiburg),

1. stellvertretender Vorsitzender: Johannes Wolf (Deutschland, Berlin),

2. " " : Edward Dent (England, Cambridge),

3. " " : André Pirro (Frankreich, Paris),

1. Schriftführer: Dr. Wilhelm Merian (Basel, Holbeinstr. 59),

2. " Gaetano Cesari (Italien, Mailand),

Schatzmeister: Speiser (Basel),

Beisitzer: Engel (Amerika), v. Ficker (Österreich), van den Borren (Belgien), Smijers (Holland), Jeppesen (Dänemark), Anglés (Spanien), Nejedlý (Tschechoslowakei).

Auf Antrag von Wolf wurde Guido Adler, dem der herzlichste Dank der Versammlung für seine selbstlose Hilfsbereitschaft ausgesprochen wurde, mit freudigster Zustimmung aller zum Ehrenpräsidenten mit Sitz und Stimme im Direktorium gewählt, und auch der Vorschlag, den Kollegen Prunières, der den Plan der Gründung propagiert und mit aller Freudigkeit durch die Beratungen getragen hatte, durch Ehrenmitgliedschaft besonders zu ehren, allseitig aufs herzlichste begrüßt. Es ist wünschenswert, daß jeder einzelne den neuen Zusammenschluß unterstützt, um den mit ihm verbundenen Zweck wirksam zu machen.

Johannes Wolf.

Bücherschau

Adler-Selva, Jo. Wie steuern wir dem weiteren Verfall der Gesangskunst? Eine Aufklärungsschrift. Nebst Anleitung, z. richt. Studium d. altitalien. bel canto-Eingart nach Prof. Alberto Selva-Mailand. gr. 8^o, 48 S. u. Abb. u. 1 Taf. Berlin [Jo. Adler-Selva, Charlottenburg, Kaiser Friedrich-Str. 58] 1927. 2.50 Mm.

Ullmann, Wilhelm. Neger-Katalog. Vollst. Verz. sämtl. im Druck ersch. Werke, Bearbeitgn. u. Ausgaben Mar Negers. Mit Preisangabe nebst systemat. Verzeichn. u. Registern aller Titelüberschriften, Textanfänge u. Dichter, deren Gedichte Neger vertont hat. 2. Aufl. 8^o, 56 S. Berlin 1926, N. Simrock. 3 Mm.

Wach-Jahrbuch. Hrsg. von Arnold Schering. Jahrg. 23. 1926. (Veröffentlichungen d. Neuen Wachgesellschaft, Vereinsj. 27, 2.) 8^o, III, 168 u. 24 S. Leipzig [1927], Breitkopf & Härtel. 7.50 Mm.

Barclay Squire, William. British Museum. Catalogue of the King's Music Library. Part I. The Handel Manuscripts. gr. 8^o, XII, 143 S. London 1927, Printed by order of the Trustees.

Es ist die letzte Arbeit W. Barclay Squire's: der Katalog der 1911 aus Buckingham Palace ins British Museum dauernd überführten und seit 1920 von ihm betreuten Privat-Musikbibliothek des Königs. Ein zweiter Band soll die übrigen Ms., ein dritter die Druckwerke der Bibliothek behandeln. Der wichtigste Teil dieses ersten ist natürlich derjenige, der die Autographie Handels verzeichnet. Es ist die Erbschaft von John Christopher Smith d. j. (dem Sohn von Handels Amanuensis), die schon vor 1774 an König Georg III. gelangte, als Smith London verließ und nach Prach ging; um die Autographie und Kopien in ein einheitliches Format zu bringen, wurden sie barbarisch beschnitten, und beim Binden kam manches Zusammengehörige auseinander — das ist nun wieder gutgemacht worden, und so sind aus den 88 autographen Bänden heute 97 Bände geworden.

Chrysander waren diese Autographie für die Ausgabe der Deutschen Händel-Gesellschaft zu-

gänglich, doch hat er ihr — mit Recht — die Partituren der Hamburger Stadtbibliothek zu Grunde gelegt, die die Aufführungsform der Werke in sich bergen. Daß die autographen Niederschriften aber daneben ihren Wert behalten, braucht nicht betont zu werden, ganz abgesehen davon, daß sie „viele enthalten, was in der Ausgabe der Händel-Gesellschaft nicht zu finden ist“ (Vorrede). Chrysander hat sich ja editionstechnisch nie ganz in die Karten schauen lassen — hier eröffnet sich der neuen Händel-Gesellschaft ein ungeheures Feld. Barclay Squire hat alle Nachweise trotz der gebotenen Kürze mit der ihm eigenen Sorgfalt und Treue gegeben: dieser Katalog ist eines der Werke, das die Händelforschung einmal wieder vor eine große Aufgabe stellt. **A. C. Bardas, Willy.** Zur Psychologie der Klaviertechnik. (Schriften zur Musik, 2.) Aus d. Nachlaß von W. Bardas. Mit ein. Geleitwort von Artur Schnabel. 8°, 98 S. Berlin 1927, Werk-Verlag. 3 Mm.

Beethoven, Lud. van. Ein Notierungsbuch von Beethoven aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin. Vollst. hrsg. u. mit Anm. vers. von Karl Lothar Mikulicz. gr. 8°, 33 u. 172 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 14 Mm.

Bekker, Paul. The story of music: an historical sketch of the changes in musical form. Trans. by M. D. Herter-Norton and A. Kortschak. (Internat. lib. of books on music.) 8°, 277 S. London 1927, Dent. 10/6 sh.

Bertram, Ernst. Beethovens Bild. — Die Wandlungen in der musikalischen Beurteilung Beethovens von Ernst Bücken. 2 Bden. (Kölner Universitätsreden, 17.) gr. 8°, 21 S. Köln 1927, Oskar Müller.

Bie, Oscar. Das deutsche Lied. Berlin 1926, S. Fischer.

Wer in diesem neuesten Buch Bies ein Gegenstück zu den kompendiösen Werken über das Klavier, die Oper, den Tanz erwartet, der wird sehr enttäuscht oder auch überrascht sein. Dieses Buch ist Feuilleton, aber Feuilleton allerbesten Art. Hier ist einer der gerade im deutschen Schrifttum so bedauerlich seltenen Fälle, wo der Feuilletonist zum Künstler wurde, und Bie erfüllt dazu allerdings die Vorbedingungen in außerordentlicher Weise: Willen zur Sachlichkeit, lebendiges und starkes musikalisches Empfinden und sprachliche Gestaltungsgabe, die sich jeder Regung und jedem Bedarf fügt und gleichsam improvisierend Formvollendetes schafft. Es ist ein Genuß, diese geistreichen und feinfühligten Plaudereien, die das deutsche Lied vom 18. Jahrhundert bis auf unsere Tage behandeln, zu lesen, in denen der Geist des Gegenstandes wahrhaft lebt, und die bei aller Begeisterung in ihren Urteilen so tapfer unbestechlich, auch gegen die Tagesmeinung, sind (Neger, Pfizner, Mahler!) und die bei aller Selbstständigkeit — welch ein Wunder — die Dankbarkeit gegen die wissenschaftliche Forschung kennen. Und der Verfasser hat recht: „Das deutsche Volkslied ist die Urzelle dieses Buches . . . Es singt sich selbst durch diese Zeiten und klingt heinrichlich als Mahnung noch fern irgendwoher, wenn wir in den letzten Wucherungen des Kunstliedes verstrickt sind“. Also ein rechtes Buch, „denen Liebhabern und Musieis zur Kurzweil und absonderlichen Ergözung“.

Ludwig K. Mayer.

Bird, Robert. Three hundred best hymns, paraphrases and carols, selected and adopted for young people. London 1927, Morgan & Scott. 3/6 sh.

Borland, John E. Musical foundations: a record of musical work in schools and training colleges, and a guide for teachers of school music. 8°, 95 S. London 1927, Oxford University Press. 3/6 sh.

Bottrigari, Hercolo. Il Desiderio overo de' Concerti di varii strumenti musicali. Venetia 1594. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Kathi Meyer. (Veröffentlichungen der Musik-Bibliothek Paul Hirsch . . . Bd. 5.) 32 + 54 S. Berlin 1924, Martin Breslauer.

Es ist ein großes Verdienst der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. und der Herausgeberin, über die Persönlichkeit des Bologneser „nobile dilettante“ Ercole Bottrigari durch die vorliegende Neuausgabe einiges Licht zu verbreiten, und in die durch gemollte Mystifikationen und Artusis Angriffe verwirrte Bibliographie seiner Werke Ordnung zu bringen. Dieser später legitimierte uneheliche Sohn des Cavaliere Gio. Battista Bottrigari, Podestà di Cucca, ein ge-

bildeter Mathematiker und Astronom, auch literarisch bestrebt, war in der Musik Schüler von Bartolommeo Spontone und wird nach zehnjährigem Aufenthalt ein Nachfolger von Ramis de Pareia und Spataro auf dem Bolognaer Lehrstuhl „ad lecturam musicae“. Aus dem Studium der antiken — griechischen und römischen — Musiktheoretiker, von deren Schriften er eine ganze Anzahl übersetzt, erwächst auch ihm eine kritische Anschauung der Musik seiner Zeit, eine Kritik, die bei ihm nur nicht schöpferisch wird, weil er im Grunde doch eine abgründige Geringschätzung der bloßen „Praktiker“ seiner Zeit hegt. Denn der wackere Annibale Melone, den er in seinen Dialogen als Autorität einführt, muß doch ein ziemlich unbedeutender Musiker gewesen sein — man findet z. B. in keinem Druck der Zeit (wenigstens keinem der erhaltenen) auch nur ein Madrigal und nur eine einzige Motette. Das letzte Wort über Botttrigari wird aber erst zu sprechen sein, wenn die vielen handschriftlichen Arbeiten, die aus Padre Martinis Nachlaß im Bolognaer Liceo Musicale liegen, erschlossen sein werden — doch fürcht' ich, daß große Übersetzungen dabei nicht zutage treten dürften.

Von dem vorliegenden Dialog gibt es drei Ausgaben: 1594, unter dem Pseudonym Alemanno Benelli (Anagramm von Annibale Meloni) gedruckt, 1599 unter Botttrigaris eigenem Namen, 1601 unter Melonis (!) Namen — immer mit demselben Satz. Dem Faksimile liegt die von 1599 zugrunde.

Das „Motiv“, der Ausgangspunkt unseres Dialogs, ist ein Concerto, reichbesetzt mit vokalen und instrumentalen Stimmen, von dessen unharmonischem Effekt der eine der sich Unterhaltenden, ein junger Bolognaer Nobile, Desiderio, wenig erbaut ist. Er wird nun vom älteren Freunde, Alemanno Benelli, über die Ursachen dieser üblen Wirkungen belehrt: — sie liegen in der verschiedenen Temperierung der einzelnen Instrumentengruppen; und in der Erörterung der Grundlagen der Stimmung, der Intervallberechnung, der verschiedenen Tongeschlechter besteht der eigentliche Inhalt des Dialogs — das Ganze eine nicht ungeschickte und unlebendige Kompilation, in der Lodovico Fogliano als Autorität die größte Rolle spielt. Es ist merkwürdig, daß Botttrigari anno 1594 — einem in der Musikgeschichte so entscheidenden Jahr! — als Beispiele für „Musica finta“ noch immer Stücke von Mouton, Loyset Pieton, Willaert, auch Annibale Padoano anführt; der Stellen, die von einer lebendigen Anschauung der Musik seiner Zeit bei dem Dreißigjährigen zeugen, sind wenige, sie drängen sich erst am Schlusse des Dialogs zusammen, wo er auf seine Erinnerungen an die Bolognaer musikalische Kameradschaft der „Rivaruoli“ und auf seine Ferrareser Eindrücke zu sprechen kommt. Da finden sich ein paar merkwürdige Äußerungen: so die Klage über die Verwischung von Profan und Kirchlich in der Musik der Zeit (S. 34); die Bemerkungen über die Einrichtung der Kammermusik des Herzogs von Ferrara; eine bisher m. W. nicht beachtete Notiz über Zeit und Ort des Todes von Nicola Vicentino, die ich für richtig halte; über den Import der „Canzon francese“ (d. h. der Chanson — oder gar der französischen Chansonette, die später Monteverdi imitiert?) nach Italien; über die Musikstücke in den Komödien der paduanischen Wandertruppen, über die „himmlischen“ Konzerte der Nonnen von S. Vito in Ferrara. In diesen Notizen steckt für uns der besondere Wert des Dialoges und seines Neudrucks.

A. E.

Broman, Eten. Den svenska musikforskningen 1750—1900. 8°. Stockholm 1927, Gleerup. 5.50 Kr.

Bülow, Hans v. Neue Briefe. Hrsg. und eingel. von Richard Graf Du Moulin Eckart. 8°, XXX, 727 S., 1 Titelb. München [1927], Drei Masken-Verlag. 35 Nm.

Byon, May. A Day with Beethoven. 8°, 47 S. 2 sh.

A Day with Gounod. 8°, 48 S. 2 sh.

A Day with Tschaikovsky. 8°, 46 S. 2 sh.

A Day with Wagner. 8°, 46 S. 2 sh.

(Days with the great composers.) London 1927, Hedder & Son.

Chinesische Musik. Hrsg. von Richard Wilhelm (China-Inst. zu Frankfurt a. M.) anläßl. der „Woche chines. Musik“ im Rahmen d. internat. Ausstellung „Musik im Leben d. Völker“, Aug. 1927. (Schriftl.: A. Morgner.) (Nebst Nachtr.) 4°, 64 S. m. Abb., 2 Tfln. Frankfurt a. M. 1927, China-Institut. 3 Nm.

Delfs, Christian. Werdegang eines Musikers von der Pife an! Weitere Erlebnisse aus Studienzeit und langjähriger Tätigkeit als Chordirigent. 8°, 32 S. m. Abb. Kiel 1927, R. Beuck. Deutscher Arbeiter-Sängerbund. Gemischte Chöre ohne Begleitung. Gesammelt v. Alfred Guttmann. 8°, XXXII u. 839 S. Berlin 1926.

Hier wird eine Sammlung veröffentlicht, mit der man sich bemüht, etwas vom Kaiserliederbuch Abweichendes, Neues hinzustellen. Eine dankenswerte Fülle von bisher nicht leicht zugänglichem Material bringt der Abschnitt „Stimmen der Völker aus fünf Jahrhunderten“. Die heikle Frage der Bearbeitung kann freilich auch hier nicht endgültig gelöst werden. Der Sammlung von Stücken aus der Blütezeit des a cappella-Stils hat ein so immenser Kenner wie Leichtentritt anscheinend reiche Arbeit zugewandt. Auch das Verfahren textlichen Parodierens wird erneut aufleben zu lassen versucht. Editionstechnisch ist das Werk um eine vorbildliche Art bemüht.

Siegfried Günther.

Dodds, George. Practical hints for singers. 8°, 128 S. London 1927, Epworth Pr. 2/6 sh. Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg in Sachsen, vom 2.—7. Oktober 1927. Einführungsheft, hrsg. von Ernst Flade. gr. 8°, 79 S.. 1 Tfl. Kassel 1927, Bärenreiter-Verlag. 1.50 Nm.

Eschardt, Friedrich. Harmonium-Schule. 18. Aufl. 8°, IV, 132 S. Neufkirchen, Kr. Mörs, 1927, Stursberg & Co. 3.75 Nm.

Sorbergs Tonkunst-Kalender 1928. Franz Schubert zum Gedächtnis anläßl. d. 100. Wiederkehr s. Todestags. gr. 8°, 60 Bl. m. Abb. (Abreißkalender.) Leipzig [1927], Nob. Sorberg. 2 Nm.

Gillington, M. E. A Day with Chopin. (Days with the great composers.) 8°, 47 S. London 1927, Hodder & Son. 2 sh.

Grove, Sir George. Dictionary of music and musicians. 3rd ed. Edit. by C. Colles. (In 5 vols.) Vol. 1. A to C. 8°, 807 S. London 1927, Macmillan. 30 sh.

Hajek, Egen. Die Musik, ihre Gestalter und Verkünder in Siebenbürgen einst und jetzt. Musikalische Lebensbilder. (Siebenbürg. Kunstbücher, Bd. 2.) gr. 8°, VI, 126 S. m. eingekl. Abb. Kronstadt [1927], Klingsor-Verlag. 6 Nm.

Heinrichs-Pfusch, Martens-Männich. Frisch gesungen! 8°. Singebuch (VII, 244 S.), Musikbuch (IX, 380 S.) und Chorbuch (XV, 408 S.). Ausg. A für Knabenschulen, B für Mädchenschulen. Hannover 1927, Carl Meyer (Gustav Prior).

Hier liegt ein umfangreiches Schulwerk vor, das den neuen Anforderungen und Aufgaben gerecht zu werden versucht und dem Arbeitsunterricht geeignete Mittel zu bieten unternimmt. Entscheidend für seine Beurteilung ist der stark musikhistorische Einschlag. Es ist deshalb von besonderem Wert und wohl gelungen, weil es nicht eine Erfüllung utopischer Forderungen sucht, sondern eine gekonnte Konstruktion aus der Praxis her bedeutet. Siegfried Günther.

Hoppe, Hans. Musiklehrplan für Volksschulen. Auf Grund d. Minist.-Erlasses vom 26. März 1927 bearb. Als Ms. gedr. 8°, 48 u. 8 S. Notenbeisp. Selbstverlag, Berlin-Charlottenburg, Sybelstr. 53. 1.50 Nm.

Howard, Walther. Bewegungskunst 1. 2. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 8a, 8b.) kl. 8°. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.

Howard, Walther. Gesetze der Komposition. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 10.) kl. 8°, 41 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.

Howard, Walther. Die Kunst des Notenlesens. Dazu ein Beiheft mit Orientierungsübungen f. Sänger und alle Instrumentalisten auf d. Klaviatur, und Rhythmusübungen. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 7.) kl. 8°. Berlin [1927], N. Simrock.

Howard, Walther. Musikverständnis. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 9.) kl. 8°, 47 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.

Howard, Walther. Sprech- und Singübung. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 6.) kl. 8°, 51 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.

- Howard, Walthcr. Übung im Hören. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 3.) fl. 8^o, 62 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.
- Howard, Walthcr. Zum Kunstgesang. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 4.) fl. 8^o, 53 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.
- Howard, Walthcr. Zur modernen Gehörschulung. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 2.) fl. 8^o, 63 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.
- Howard, Walthcr. Zur Stimmbildung. (H., Auf d. Wege zur Musik, Bd. 5.) fl. 8^o, 53 S. Berlin [1927], N. Simrock. 1.50 Nm.
- Hüfner-Berndt, Bernhard. Die praktischen Winke Carufos an Hand von Schallplatten. 8^o, 52 S. Selbstverlag, Leipzig [1927], Nordstr. 33. 2 Nm.
- Jutschenruyter, Wouter. Frédéric Chopin (holl.) 8^o. den Haag 1927, Kruseman. 3.75 Fl.
- Jutschenruyter, Wouter. Gustav Mahler (holl.) 8^o. den Haag 1927, Kruseman. 3.75 Fl.
- 75 Jahre Opernhaus Hannover. 1852—1927. Hrg.: Städtische Bühnen Hannover. Bearb.: Karl Bauer, Geleitwort v. A. Menge. gr. 8^o, VI, 122 S., zahlr. Tfln. Hannover 1927, Buchdr. F. Osterwald. 5 Nm.
- Jeannin, Dom J. Rythme Grégorien. Réponse à Dom Mocquereau. 4^o, 144 S. Lyon 1927, Etienne Clappe.
- Jeppesen, Knud. Der Kopenhagener Chanfonnier. Das Manuskript Thott 291⁸ der Kgl. Bibliothek Kopenhagen. Eingel. und Hrg. von Dr. R. J., die Gedichte philologisch revidiert und mit ein. Glossar vers. von Dr. Wiggo Brøndal, Lektor an der Sorbonne. 2^o, CXV u. 64 S. Kopenhagen, Levin & Munksgaard und Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 22 Nm.
- Jöde, Friß. Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen (Organik, Bd. I). 223 S. Wolfenbüttel 1926, Georg Kallmeyer.

Der Nebentitel des Buches „Organik Bd. I“ verrät mehr als der Haupttitel, worauf es dem Verf. ankommt: eine Lehre von den in jeder Musik zeugenden lebendigen Kräften zu geben. An Bachs Inventionen wird dargestellt, wie sich organisch das Kunstwerk bildet, wie aus gewissen ersten Keimen ein größerer Zusammenhang und ein Ganzes sich gestalten und von innerer Notwendigkeit aus „werden“. Die Gestalt des Kunstwerkes nicht als Gewordenes, sondern als dauernd Werdenendes sehen zu lehren, ein stets organisch sich wieder neu Aufbauendes, das ist Ziel und Absicht des Buches. Daß Bachs Inventionen gerade das Objekt der Darstellung sind, ist zwar nicht Zufall, aber doch von nebensächlicher Bedeutung; am kleinsten Kunstgebilde nur kann das Wesen eines solchen Vorganges aufgezeigt werden; das größere entzicht sich in seiner Vielgestaltigkeit zu leicht unserer Blickweite. Damit ist schon gesagt, daß das Buch nicht die Absicht hat, Bachs Inventionen irgendwie „erschöpfen“ zu wollen; es kann nur darauf ankommen, diesen Werdensvorgang sehen und erkennen zu lehren. Eine pädagogische Absicht liegt letzten Endes also auch diesem Buch Jödes zugrunde — denn dieses Sehen-Lehren soll ja wiederum fruchtbar werden sowohl für das Nachschaffen als für das eigene Gestalten.

Daß hier auf Kurths Wegen weitergeschritten wird, bedarf kaum der Erwähnung, wohl aber, daß ein neuer Weg von dort aus zielsicher und konsequent gesucht wird. Jöde geht wesentlich über Kurths Feststellungen hinaus, die nach ihm „im Stoffe“ haften, während er die jenseits des stofflichen Ergebnisses stehenden Kräfte sichtbar zu machen sich bemüht. Wie weit das gelungen ist, darüber werden die Meinungen auseinandergehen können. Es ist unverkennbar, daß in Kapiteln wie „Der rhythmisch-dynamische Pendelschlag“, „Raumgestaltung durch die freie polyphone Linie“ usw. wesentliche und durchaus eigene Ergebnisse gefördert wurden. Andererseits darf aber gesagt werden, daß der Kampf gegen die „mechanistische“ Musikauffassung unserer Zeit den Verf. auch gelegentlich dazu führt, über seine klaren, aus dem Werk sich ergebenden Erkenntnisse hinaus ins Gebiet des Unbeweisbaren zu schweifen, und daß dieser Kampf selbst mitunter mit einer unnötigen Schärfe geführt wird — die Musikwissenschaft denkt doch schließlich heute garnicht mehr so mechanistisch (vgl. Merkmanns Angewandte Musikästhetik!). Aus derselben Quelle mag die gelegentliche Breite der Darstellung fließen, die Gesagtes immer wieder eindringlich betonen zu müssen glaubt. Keinesfalls aber vermögen diese Nebendinge den Gesamteindruck

des Buches ernstlich zu gefährden; daß hier durch ganz planmäßige und methodische Arbeit an Bachs Inventionen uns durchaus wesentliche Erkenntnisse zum Verständnis des Organismus eines jeden musikalischen Kunstwerks überhaupt vermittelt werden, ist unbezweifelbar.

Das Buch beschließt ein Abschnitt über Negers dreistimmige Bearbeitung der Inventionen, die als dem Original völlig wesensfremd eine kategorische Ablehnung erfährt. Hier scheint mir dem Verf. doch seine Grundeinstellung den Blick für den Sachverhalt etwas getrübt zu haben. Der Arbeit Negers wird damit viel zu viel Gewicht beigelegt. Daß man von dem in dem Buche eingenommenen Standpunkt aus zu ihrer Ablehnung gelangen muß, ist selbstverständlich und liegt in der Betrachtungsweise, und so fruchtbar und berechtigt diese auch dem Werke Bachs gegenüber ist, so wenig braucht sie jedoch stichhaltig zu sein gegenüber der Negerschen Bearbeitung, die ja mit Bachs Werk nichts weiter gemein hat, als daß sie es zur Stoffgrundlage einer rein technisch gemeinten Kontrapunktstudie genommen hat. Immerhin aber ergibt auch diese Gegenüberstellung noch weitere neue Beleuchtungen der früher gewonnenen Ergebnisse.

J. Blume.

Johannesson, Adolf. Leitfaden für Sprechchöre. 1. u. 2. Tsd. 8°, 46 S. Berlin 1927, Arbeiterjugend-Verlag. 1.20 RM.

Keller, G. Franz Schubert (holl.). 8°. den Haag 1927, Kruseman. 3.75 Fl.

Körner, Theo A., und Otto Karthe-Bernburger. Instrumentations-Tabelle. Mit ein. Begleitwort von Alexander v. Fielitz. 4°, IV S. u. 3 Tab. Leipzig [1927], A. J. Benjamin. 2.50 RM.

Lach, Nob. Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. 150 S. Wien 1927, Ed. Strache.

Das Büchlein enthält in muftergültig zuverlässiger Verarbeitung ein reiches Material, das der künftige Historiker des musikalischen Erziehungswesens in Österreich dankbar wird benutzen können und das auch sonst für die Biographie und Lexikographie wertvoll ist. Vielleicht würde es sich für eine künftige Neuauflage, die gewiß zu erwarten steht, empfehlen, die Tätigkeitsjahre der Lehrer (worum es sich naturgemäß in erster Linie handelt), schon zur Vermeidung etwas eintöniger Wiederholungen auf übersichtliche Tabellen zusammenzudrängen und dadurch Raum zu gewinnen, um über den Umkreis amtlicher Berichte hinaus das innere Leben der Anstalt in vergangenen Zeiten, die Wesensporträts der führenden Persönlichkeiten unter den Kuratoren, Lehrern und Schülern, die Geschichte der kulturellen Ausstrahlungen eines solchen musikalischen Bildungszentrums liebevoll weiter auszuführen (für das Wiener k. k. Conservatorium um 1840 bietet z. B. die Joachim-Biographie meines Vaters A. Moser viel Material); das Buch würde sich dadurch gewiß noch einen weiteren Leserkreis sichern und zum Wert der Ehrlichkeit den Reiz einer kleinen musikalischen Kulturgeschichte Österreichs im vergangenen Jahrhundert gewinnen. Reicher Bildersmuck unterstützt Lachs vortreffliche Ausführungen.

Hans Joachim Moser.

Leden, Christian. Über Kivatsins Eisfelder. Drei Jahre unter kanadischen Eskimos. gr. 8°, 285 S. Leipzig 1927, F. A. Brockhaus.

Der anziehende Reisebericht des norwegischen Ethnographen über seine Forschungsfahrt zu den Eskimostämmen westlich und nordwestlich von der Hudsonbucht verdient eine Anzeige auch an dieser Stelle deshalb, weil er in zwei Anhängen ein Kapitel über die Musik der Naturvölker, sowie sieben Notenbeispiele von Eskimo- und Indianermelodien enthält. Die Beobachtungen und Aufzeichnungen des Verf. sind um so wertvoller, als sie von einem Kenner wie Erich M. v. Hornbostel kontrolliert sind; die Veröffentlichung eines ausführlichen Berichts über die Musik der Eskimos und der amerikanischen Indianer ist für später beabsichtigt.

A. E.

Listenius, Nicolaus. Musica (Mürnberg 1549). In Faksimilie hrsg. und eingel. von Georg Schünemann. (Nr. 8 der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.). Berlin 1927, Martin Breslauer.

In der inhaltreichen Einführung dieses Neudrucks weist Schünemann nach, daß Nicolaus Listenius aus Hamburg stammte, 1529 in Wittenberg studierte und später als Kantor und Lehrer in Salzwedel wirkte. Die ungeheure Verbreitung seines Lehrbuchs im 16. Jahrhundert wird mit der Prägnanz und Verständlichkeit seiner Regeln begründet, denn stofflich ist er von anderen zeitgenössischen Arbeiten, z. B. Georg Mehus „Enchiridion“, nichts weniger als unabhängig. Heute,

wo die Frage guter musikalischer Lehrbücher wiederum brennend ist, können wir nicht ohne Reiz auf eine Zeit zurückblicken, die ihren Kindern am Anfang des gesamten Unterrichts die Frage „Musica quid est?“ in damals völlig ausreichender Weise zu beantworten mußte. Auch Lissinius beginnt sein (nicht in erotematischer Form geschriebenes) Buch mit einer kurzen Definition und Einteilung der Musik und es folgen die übrigen Kapitel (Scala, Claves, Voces usw.) in der üblichen Weise. Wenn Lissinius den methodischen Fortgang einmal unterbricht, so ist es nur, um der lebendigen Musik Eingang in den Unterricht zu gewähren, noch ehe etwa die Notation für den Schüler völlig geklärt ist. Denn auch dieses Lehrbuch ist durchsetzt mit musikalischen Beispielen in Form von Kanons, drei- oder vierstimmigen Sätzen. Deren Wiedergabe in Partitur wäre für die Neuzeit als Anhang nicht unwillkommen gewesen; aber es ist unbillig, noch Sonderwünsche zu äußern, wo die Musikwissenschaft ihrem Förderer Paul Hirsch und dessen Berater, Johannes Wolf, für derartige Gaben nur überaus dankbar sein kann.

Peter Eyslein.

Loebenstein, Frieda. Der erste Klavierunterricht. Ein Lehrgang zur Erschließung des Musikalischen im Anfangsklavierunterricht. Ausg. A. Für Lehrer. 8^o, VIII, 128 S. Ausg. B. Notenheft für Schüler. 4^o, 43 S. Berlin-Lichterfelde 1927, Ch. F. Wieweg. 5.50 bzw. 3.25 Mm.

Meyer, Gustav Fr. Schleswig-holsteinische Volkslieder mit Bildern und Weisen. Musik. Sätze von Paul Rick stat. (Landschaftliche Volkslieder mit Bildern, Weisen und ein. Lautenbegltg., S. 12.) Kl. 8^o, 122 S. m. Abb. Altona 1927, H. Ruhe. 2.50 Mm.

Neununddreißigster Jahresbericht der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg 1926. gr. 8^o, 40 S. Salzburg 1927, Selbstverlag des Mozarteums.

Seit 1912 war die Veröffentlichung dieser Berichte infolge der Nöte der Nachkriegszeit unterblieben; es ist ein Gewinn, daß sie von nun an wieder in regelmäßiger Folge erscheinen sollen. Der vorliegende enthält, neben den Berichten des Kuratoriums und der Mozartgemeinden, sowie andern offiziellen Mitteilungen, einen Aufsatz von Hermann Albert über „Mozart und Gluck“ (. . . beide Meister sind ihrem Wesen und ihrer Kunstanschauung nach schlechthin Antipoden . . .“ „ . . . Grundunterschied seiner [Mozarts] Opernästhetik gegenüber der Gluckschen: weder der Denker, noch der Dichter gibt in der Mozartschen Oper den Ton an, sondern allein der Musiker, und zwar nicht der nächstbeste — und sei er auch der genialste —, sondern . . . der dramatische . . .“) sowie einen über das vom Mozarteum neuerdings käuflich erworbene „Stammbuch der Babette Ployer“ von Roland Tenschert; Babette Ployer war bekanntlich Schülerin Mozarts, die mit ihm öffentlich spielen durfte, und der die Klavierkonzerte in Es dur (K. W. 449) und G dur (453) gewidmet sind.

M. E.

Müller-Blattau, Josef. Die Erforschung der Musikgeschichte Ostpreußens (Altpreußische Forschungen III, 1926, S. 70—108), Königsberg, Bruno Meyer & Co.

In diesem Aufsatz von kaum 40 Seiten entrollt unser Königsberger Fachvertreter ein trefflich konzentriertes und umfassendes Bild der ostpreußischen Musikkultur bis an die Weichsellinie heran und gibt zugleich Rückblick und Ausschau über die Bewältigung des reichen Forschungstoffes seitens zahlreicher Mitarbeiter — ein mustergültiges Programm, das die neue „Gesellschaft für Musikbibliographie“ ihren künftigen Mitarbeitern zwecks Werbung und Aufklärung zugänglich machen sollte. Die Musikpflege im Deutschritter-Orden (die man auch einmal auf liturgische ausdehnen sollte), das Spielleutewesen in den Städten, Herzog Albrecht und sein Trompeter Kugelmann, Lobwasser, Eccard, Albert (für den neuesten in der Monatschrift f. Gottesd. u. kirchl. Kunst mit gutem Grund die Schreibung „Alberti“ vorgeschlagen wird), Sebastiani, G. Niedel, Schwendenbecher ziehen vorüber, die Umwelt des jungen Reichardt und E. T. A. Hoffmann wird skizzenhaft bezüglich des Konzertlebens umrissen; die Beigabe eines kurzen Materialienkatalogs betr. den Besitz der Fürsten Dohna-Schlobitten ist insofern dankenswert, als mehrere bisher gänzlich unbekannt oder in Deutschland fehlende Werke aus der Zeit 1570—1630 auftreten — merk's, neuer Titmer! —; endlich ist noch ein hübsches Motettchen Kugelmanns von 1560 über die plattdeutschen Königsberger Straßenrufe in Chorsatz und Intavolierung nachgeschickt.

Hans Joachim Moser.

Pasch, Oskar. Geschichte der Musik. Neubearb. von Paul Kosbab. (Selbstunterrichtsbrieft, Methode Rustin). Brief 8 (Schluß). 4^o, 32 S. Potsdam [1927], Bönnes & Nachfeld. 1 Mm.

- Pincherle, Marc.** Feuilletts d'Histoire du Violon. Avec une Préface de Lionel de la Laurencie. 8^o, IV, 183 S. Paris 1927, G. Legouir.
- Porre, J. F.** Some famous Symphonies: how to understand them etc. 8^o. London 1927, W. Reeves. 4/6 sh.
- Pourtales, Guy de.** Chopin: A Man of solitude. London 1927, Th. Butterworth. 10/6 sh.
- Rech, Friedrich, und Otto Kantor.** Heimatlieder aus den Deutschen Siedlungen Kleinpolens. H. 2. Ges. u. hrsg. Kl. 8^o. Kaiserlautern 1927, E. Lindt-Crusius.
- Sampson, George.** A Day with Mendelssohn. (Days with the great composers.) 8^o, 47 S. London 1927, Hodder & S. 2 sh.
- van Santen, Nient.** Claude Debussy (holl.). 8^o. Den Haag 1927, Kruseman. 3.75 Fl.
- Scheel, Josef G.** Lösung des Stimmproblems? Mit 4 Bildtfn. u. eingedr. Zeichngn. gr. 8^o, VII, 91 S. Berlin-Lichterfelde 1927, Ch. F. Vieweg. 5 Nm.
- Schindler, Anton.** Ludwig van Beethoven. 5. Aufl. Neu hrsg., mit einer Einlgt. und Anm. vers., sowie mit weiteren Bildern und Fass. ausgeft. von Fritz Volbach. Teil 1. 2 in 1 Bd. 8^o, XXIV, XXVII, 273 u. III, 390 S. Münster i. W. 1927, Aschendorffsche Verlagsbdlg. 6 Nm.
- Schwerke, Irving.** Kings Jazz and David (Jazz et David, Rois). Préface by Léon Vallas. 8^o, 259 S. Paris 1927, Les Presses Modernes (Privatdruck, 27 Aufsätze, 3. T. in englischer, 3. T. in franz. Sprache). 25 Er.
- Studien zur Musikwissenschaft.** Unter Leitung von Guido Adler. Heft 14. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Beihefte 4^o, 320 S. u. XVI S. Notenbeisp. Wien 1927, Univ.-Edition. 20 Nm.
- Tardel, Hermann.** Niederdeutsche Volkslieder aus Schleswig-Holstein und den Hansestädten. Musikal. Säge von Hans Dagobert Bruger. (Landschaftl. Volkslieder, H. 10.) 8^o, 94 S. m. Abb. (Ausg. 1927.) Münster i. W. 1928, Aschendorffsche Verlh. 2 Nm.
- Taut, Kurt.** Die Anfänge der Jagdmusik. Mit 38 Ill. auf Tfn. u. ein. Notenanh. gr. 8^o, 190 S. Selbstverlag, Leipzig 1927, Tietzstr. 6. Auslief.: G. Tondeur. 12 Nm.
- Terry, Whittaker and others.** The Heritage of Music. Collected and edited by Hubert J. Foss. 8^o, 265 S. London 1927, Oxford University Press.
[Zwölf Aufsätze von R. Terry (Palestrina), Whittaker (Bach), Gust. Holst (Purcell), T. H. Dunhill (Haydn), W. J. Turner (Mozart), D. Tovey (Schubert), Herbert Thompson (Beethoven), J. A. Fuller-Maitland (Schumann), Cecil Grey (Brahms), Salvadorelli (Glinka u. a.), R. Capell (Wagner).]
- Walker, Erwin.** Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. (Vergl. Untersuchungen z. Psychologie, Typologie und Pädagogik d. ästhet. Erlebens, H. 4.) gr. 8^o, IV, 160 S. Göttingen 1927, Vandenhoeck & Ruprecht. 9 Nm.
- War-Office-Trumpet and bugle sounds for the Army.** With instructions for training of trumpeters and buglers. London 1927, H. M. Stationery Office. 1/6 sh.
- Whitrear, Walter H.** More Pepysiana: notes on the diary of Samuel Pepys. 8^o. London 1927, Simpkin. 15 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Albicaastro, H.** Dritte Sonate. Für 2 Violinen, Vc. mit Cembalo. Bearb. von R. Moser. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 2.50 Nm.
- Amalie, Prinzessin von Preußen.** Trio Dur für 2 Violinen und Bass mit Cembalo. Hrsg. von G. Lenjewski sen. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 2 Nm.

- Utraintnant, Pierre (1529). Zwei- und dreistimmige Solostücke für die Laute. Hrsg. von Hans Dagobert Bruger. (Beiheft 2 zur „Schule des Lautenspiels“.) 4^o, 35 S. Wolfenbüttel 1927, Gg. Kallmeyer Verl. 2.50 Mm.
- Vach, Joh. Christian. Concerto Esdur. Für Cemb. mit Begl. von 2 V. u. Vcello. Hrsg. und mit Notizen vers. von Chr. Döbereiner. Leipzig 1927, Peters. 3 Mm.
- Taube, J. F. Trio dmoll. für Laute, Fl. (V.) und Pfte. nach einer alten Handschrift bearb. und hrsg. von H. Neemann. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 4.50 Mm.
- Salconieri, Andrea. Diciassette Arie a una Voce con accompagnamento di Pianoforte. Raccolte a cura di G. Benvenuti. Mailand [1927], Ricordi.
- Suz, J. J. Kirchensonate. Für 2 Violinen, Vc. Hrsg. von G. Lenzewski sen. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 1.25 Mm.
- Haydn, J. Konzert in Fdur Nr. VI für Cembalo und Orch. (Streicher u. 2 Fl.) hrsg. v. G. Lenzewski sen. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 5 Mm.
- Haydn, J. Drei Trios für 2 Fl. u. Vc. Hrsg. von G. Lenzewski sen. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 3.50 Mm.
- Haydn, J. Rastation in Cdur. Für obl. Laute, V. u. Vc. Erstmals hrsg. und bearb. von H. Neemann. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 3.50 Mm.
- Johann Ernst, Prinz von Sachsen-Weimar. Concerto a 6 Violini e Violoncello col Basso per l'Organo (Gdur). Weimar, Druck v. Dietzsch & Brückner. Aufführungsmaterial 35 Mm.
- Der schon mit 19 Jahren 1715 verstorbene Prinz verfaßte im letzten Lebensjahre 19 Instrumentalstücke, von denen sechs Konzerte 1718 durch Telemann herausgegeben wurden. Vor einem Vierteljahrhundert wies Schering nach, daß zwei von ihnen die Vorlagen für Bachs 11. und 16. Klavierkonzert gewesen sind. Auch in dem 13., dessen erster Satz im 1. Orgelkonzert wiederkehrt, vermutete man eine Arbeit des Prinzen. Ernst Praetorius, jetzt Generalmusikdirektor in Weimar, gelang es vor Jahren, das Original in der Universitätsbibliothek in Rostock zu entdecken; die Stimmen weisen durch einen aufgeschriebenen Namen mit Sicherheit nach Weimar. Bach hat es seinem 1. Orgelkonzert zugrunde gelegt. Bei der Uraufführung im Weimarer Symphoniekonzert am 14. Oktober machte es starken Eindruck, besonders durch das eigenartig melancholische Adagio. A. L.
- Lauffensteiner, W. J. Sonate Adur für zwei Lauten. Hrsg. und bearb. von H. Neemann. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 2.50 Mm.
- Locatelli, Pietro. Concerto grosso op. 1, 6. Für Streichorch. u. Pfte. bearb. von A. Egidi. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 3.50 Mm.
- Ockeghem, Johannes. Sämtliche Werke. Hrsg. von Dragan Plamenac. I. Band. Messen I—VIII. (Publikationen älterer Musik. Veröffentlicht von der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei d. Deutschen Musikgesellschaft. Für d. Leitung: Theodor Kroyer. 1. Jahrgang, 2. Teil.) 4^o, XXXVIII u. 125 S. mit 4 Tfn. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.
- Scarlatti, Alessandro. Konzert Fdur Nr. III. Für Streichorch. u. Cembalo. Hrsg. von G. Lenzewski sen. Part. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 3 Mm.
- Vogler, G. J. (Abt). Konzert für Cembalo, 2 Violinen und Vc.:Kb. Hrsg. v. G. Lenzewski sen. Berlin-Lichterfelde 1927, Chr. Fr. Vieweg. 4 Mm.

Mitteilungen

Die Witwe Max Negers, Else Neger, erbittet von allen Besitzern Negerscher Briefe und Postkarten deren Sendung an Frau Else v. Hase-Koehler, Leipzig, Sternwartenstr. 79, die mit der Herausgabe einer Auswahl dieser schriftlichen Äußerungen Negers berraut ist.

Prof. W. Gurlitt in Freiburg ist an Stelle von Prof. Albert † in den künstlerischen und wissenschaftlichen Beirat der Robert Schumann-Gesellschaft gewählt worden.

War die Musikwissenschaft schon vor zwei Jahren, bei der Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Erlangen, in den Tagungsplan aufgenommen worden, so war dies auch bei der diesjährigen Versammlung der Fall, welche vom 27.—30. September in Göttingen stattfand. Ja, der Musikwissenschaft wurde sogar in der allgemeinen Eröffnungsitzung neben der klassischen Philologie das Wort gegeben. Ursprünglich sollte Prof. Albert über das musikalische Empfinden der Antike sprechen, was aber durch eine schmerzliche Schicksalsfügung verhindert wurde. An seiner Stelle sprach Prof. W. Gurlitt (Freiburg i. Br.), der neben U. v. Wilamowitz, dem „ältesten Vertreter der ältesten Wissenschaft“, in der Tat als „jüngster Vertreter der jüngsten Wissenschaft“ erscheinen konnte, über „Musikgeschichte als Geisteswissenschaft“. Es gehört zum Wesen dieser Tagungen, daß sie eine Art Brücke zwischen Unversität und „höherer Schule“ bilden, und so war es denn durchaus angemessen, daß die eine der beiden Sitzungen der musikwissenschaftlichen Sektion mehr wissenschaftlichen, die andere mehr pädagogischen Fragen gewidmet war. Dr. H. Bessler (Freiburg i. Br.) sprach über „Mittelalter, Renaissance und Reformation in der altniederländischen Musik“, Dr. G. Becking (Erlangen) über „Rationale Haltungen im musikalischen Rhythmus“. Die angekündigten Vorträge von Prof. Kroyer und Prof. Moser fielen leider aus, dafür wurde nachträglich ein Vortrag von Dr. J. Handschin (Basel) über „Einige Berührungspunkte von Philologie und Musikwissenschaft“ eingefügt. Dr. J. Müller-Wlattau (Königsberg) sprach über die Frage „Wie erreicht eine Erziehung zur Musik ihren menschenbildnerischen Zweck?“, Prof. H. Martens (Berlin) über „Die Auswirkung der Richtlinien für den Musikunterricht an den höheren Lehranstalten Preußens“, und Dr. B. Stäblein (Eoburg) über „Musikwissenschaftliches im Schulunterricht“. Prof. F. Ludwig, dem Studienrat W. Nehkopf zur Seite stand, präsierte mit warmem Interesse. Selbstverständlich bietet eine derartige Tagung auch in ihrem außermusikalischen Teil dem Musikwissenschaftler reiche Anregungen. Darauf kann indessen hier nicht eingegangen werden. Doch ist noch eine musikalische Veranstaltung zu erwähnen, die anläßlich der Tagung stattfand: ein Konzert in der Marienkirche unter Leitung von Fritz Lehmann mit Musik des 17. Jahrh. Ferner hielt Dr. E. Mahrenholz einen von Fritz Lehmann illustrierten Vortrag über die Richtlinien, die er dem Umbau der Marienorgel zugrunde gelegt hatte.

J. H.

Die dritte Versteigerung der Musikerhandschriften aus dem aufgelösten Kölner Musikhistorischen Museum von Wilhelm Heyer, die am 29. September im Hause Karl Ernst Henrici in Berlin abgehalten wurde, bewies aufs neue die große Anziehungskraft dieser berühmten Sammlung. Aus den reichhaltigen Beständen wurden diesmal etwa 6000 Stücke angeboten, die in 442 Katalognummern zusammengefaßt waren und einen Gesamterlös von nahezu 105 000 Rm. erbrachten. Auch diesmal übte der Name Beethoven den weitaus stärksten Anreiz aus. Um die Manuskripte und Briefe des Meisters wurde ein regelrechter Zweikampf zwischen Dr. Eisler-Köln, der im Auftrage eines großzügigen Stifters für das Bonner Beethovenhaus kaufte, und dem Züricher Antiquar Laube als Vertreter eines ungenannten ausländischen Sammlers ausgefochten. Den höchsten Auktionspreis erzielte mit 14 400 Rm. die Urschrift des Goethe-Liedes „Neue Liebe, neues Leben“ (Werk 75 Nr. 2) vom Jahre 1809, mit seinen vielen Änderungen und den immer wieder durchgestrichenen Schlußtaktten allerdings eine besonders anziehende Handschrift, die Beethovens bekannt mühsame Schaffensart trefflich kennzeichnet. Dem Beethovenhaus fiel das noch in der Bonner Zeit entstandene Matthijssonsche Lied „An Laura“ für 2 350 Rm., die Kadenz zum ersten Satz von Mozarts d-moll-Klavierkonzert für 4 250 Rm. und ein Skizzenblatt zur Egmont-Musik für 6 100 Rm. (!) zu; selbst eine vom Komponisten nur durchgesehene und überprüfte Abschrift der letzten Klavier-sonate (Werk 111) stieg bis auf 3 100 Rm. Die inhaltlich durchweg bedeutamen Briefe des Meisters wurden sämtlich dem Schweizer Händler Laube zugeschlagen. Er zahlte 3 400 Rm. für drei Schreiben an den Prager Advokaten Ranka, 8 800 Rm. für zwölf Briefe an den Redakteur

Carl Bernart, 1 050 Rm. für einen Brief an den Verleger Tobias Haslinger und 1 310 Rm. für einen an den Nefen Karl gerichteten Brief mit den ergreifenden Schlußworten: „Komme ja —, laß mein armes Herz nicht mehr bluten . . .“ Ein Hauptstück der Sammlung, die Urschrift der 1735 entstandenen Kantate „Wo soll ich fliehen hin?“ von Joh. Sebastian Bach wurde mit 9 000 Rm. bezahlt. Auffallend war dagegen die geringe Nachfrage nach Autographen Mozarts, von denen nur die Partitur des unvollendeten Oboekonzerts aus dem Jahre 1783 (K. W. Nr. 293) für 1600 Rm. einen Liebhaber fand, während die schönen Familienbriefe Meister Wolfgangs und die Briefreihe des Vaters Leopold Mozart an den Augsburger Verleger seiner Violinsschule zurückgegeben werden mußten. Briefe Glucks an seinen Freund Franz Kruthoffer in Paris erzielten je 800 bis 900, Briefe Haydns durchschnittlich je 500 und ein Brief Haffes 295 Rm. Eine zum Geburtstag des Sängers Michael Vogl 1819 geschriebene Chorkantate Schuberts brachte 3 500 Rm., das schöne Lied „Der Winterabend“ 2 600 Rm., andere Schubertlieder 1 130 und 1 260 Rm. Das Robert-Schumann-Museum in Zwickau erwarb außer zahlreichen Briefen und kleineren Stücken die vier Klavierfugen seines Patrons (Werk 72) für 820 Rm., die Familie v. Mendelssohn die drei Manuskripte Felix Mendelssohns — das Quintett aus dem 42. Psalm, einige gemeinsam mit seiner Gattin geschriebene Chorlieder und das Lied „Der Blumenkranz“ — für 560, 760 und 380 Rm. Die Anfangsseiten von Chopins Fantasie für Klavier mit Orchester Werk 13 wurden mit 910 Rm., Liszts Komposition „Am Grabe Richard Wagners“ mit 960 Rm., die Briefe und Karten aus seinen letzten Lebensjahren an seine getreue Schülerin Lina Schmalhausen mit 880 Rm. und ein Brief Paganinis an Fétis mit 420 Rm. bewertet. Drei Manuskripte von Brahms mit ungedruckt gebliebenen Orchesterbearbeitungen Schubertscher Lieder für den Meistersänger Julius Stockhausen konnte sich Dr. Tischer für nur 1 300 Rm. sichern, und ein zusammen mit Eugen d'Albert geschriebenes Widmungsblatt mit den Anfangstakten der beiden Klavierkonzerte (Leipzig 1895) ging für 250 Rm. fort. Für einen Brief Bruckners über seine Erfolge als Orgelvirtuose in Nancy und Paris wurden 200 Rm., für Musikhandschriften der tschechischen Meister Smetana — sein Liszt gewidmetes Erflingswerk, sechs Klavierstücke — und Dvořák 1 420 und 390 Rm. und für ein unbeendetes Klavierkonzert Meyers („verunglückt auf der Reise“) 250 Rm. bezahlt. Nur ein großer Name fehlte in dem Auktionsverzeichnis: Richard Wagner. Dies erklärt sich dadurch, daß nahezu sämtliche Meyerschen Handschriften des Bayreuther Meisters — darunter das Jugendwerk der Klavierfantasie in fis moll, der Schlußchor aus Tannhäuser, Entwürfe zum Lohengrin, die Abhandlung „Über das Dirigieren“ und eine sehr stattliche Zahl inhaltsreicher Briefe — schon vor der Versteigerung in anderen Besitz übergegangen und nebst Hans Wildermanns Urzeichnungen zum Parsifal als Stiftung eines eifrigen Kölner Wagnerfreundes in die von der Stadt Bayreuth neu eingerichtete Wagnerhalle gelangt sind.

G. Kinsky).

Museumsdirektor Dr. Hildebrand Gurlitt hat mit dem verdienten Gründer des Museums, Martin Kreißig, das Robert Schumann-Museum in Zwickau neu aufgestellt. Die in der Vaterstadt des Meisters mit unendlichem Fleiß und Liebe zusammengetragenen Schätze sind jetzt ins rechte Licht gerückt worden. In zehn Räumen ist dem Leben und dem Werk des Meisters und seiner Gattin ein lebendiges und anschauliches Denkmal gesetzt. In Handschriften, Urkunden, Briefen usw. ist ein leicht lesbarer Überblick über Entwicklung und Wesen des Künstlerpaars gegeben, wie man ihn bisher kaum in einem anderen Musikmuseum fand. Ein reiches Archiv, eine große Anzahl genauer und umfangreicher Verzeichnisse, ein stimmungsvolles Gedenkzimmer mit Originalmöbeln usw. ergänzen das Museum für Wissenschaftler und Schwärmer. — Die Neuordnung des Robert Schumann-Museums schließt die Neuaufstellung des ganzen König Albert-Museums in Zwickau durch Dr. Gurlitt ab.

In Heft 1 (Okt. 27) dieser Zeitschrift veröffentlicht E. Tetzl einen Artikel: „Der Anschlag beim Klavierspiel . . .“ betitelt. Ich erlaube mir, zwei mißzuverstehende Stellen zu klären. S. 31 spricht Tetzl deutlich aus, daß der Widerstand der Taste sich immer gleich bleibt, trotzdem unterläuft ihm der Satz: „Ebenso hängt auch der Widerstand der Taste praktisch noch von der Schnellig-

feit des Niederdrückens ab . . . daß daher auch der Trägheitswiderstand gegenüber einer schnellen Bewegung entsprechend gering war". Dazu sei bemerkt: Physikalisch ist (wie auch Tezel weiß) der Widerstand stets derselbe, seine Überwindung wird nur bequemer (oder leichter, wenn man will, freilich nicht im physikalischen Sinne), wenn dem Finger eine größere Wucht oder größere lebendige Kraft erteilt wird. Das bedeutet physikalisch eine Erhöhung der Arbeit, der Energie. Auch der „Trägheitswiderstand“ ist stets derselbe, da er als Masse angesprochen werden muß. (Diese als veränderlich nach Einsteins Relativitätstheorie zu deuten, hat hier keinen Sinn.) — S. 35 Mitte, 3. Absatz sagt Tezel: „Physikalische Arbeit ist in Form der Schwungkraft (?) das Produkt aus Masse mal Geschwindigkeit“. Nein. Masse mal Geschwindigkeit heißt in der Physik „Bewegungsgröße“ und ist keine Arbeit. Die Bewegungsgröße ist definiert durch

$$\int_{v_1}^{v_2} m dv = \int_{t_1}^{t_2} k dt,$$

wo m = Masse, v = Geschwindigkeit, k = Kraft, t = Zeit ist. Arbeit ist in der Physik stets Kraft mal Weg. Was T unter „physikalischer Arbeit“ meint, ist die Wucht (kinetische Energie) oder in Gestalt einer Formel: $\frac{1}{2} \times \text{Masse} \times \text{Quadrat der Geschwindigkeit}$: $\frac{1}{2} m v^2$.

Krazi.

Zu J. Handschins Aufsatz im Oktoberheft sei um die folgende Druckfehlerberichtigung gebeten: S. 13, letzte Zeile: nicht a g f e s, sondern a g f e s; S. 14, zweites Notensystem: unter der 19. Note der Oberstimme ist ein f in der Unterstimme zu ergänzen; S. 19, zweites Notensystem: der dritte Tractulus in der Oberstimme ist zu streichen; S. 22, Anmerkung, erste Zeile: die Buchstaben a a gehören unter die beiden folgenden Noten.

Kataloge

Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin SW 11. Katalog 218. Musikgeschichte, Geschichte der Oper und des Theaters, Musikbibliographie, Kataloge usw. 1848 Nrn.

Dem heutigen Hefte liegen Suskriptionseinladungen bei zu einer „Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius“, ferner zu Elias Neuber, „Sämtliche Suiten für die Laute“ des Verlags Georg Kallmeyer-Wolfsbüttel.

November	Inhalt	1927
		Seite
	Karl Dörs (Erlangen), Der Mensuralcodex des Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg.	65
	Dito Elemen (Zwickau), Melodiae Prudentianae, Leipzig 1533	106
	Fritz Jahn (Nürnberg), Das Germanische Nationalmuseum zu Nürnberg und seine Musikinstrumenten-Sammlung	109
	Siegfried Günther (Berlin), Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden	112
	Jacques Handschin (Basel), Die Tagung für deutsche Orgelkunst in Freiberg (Sachsen).	114
	Johannes Wolf (Berlin), Die Gründung der Internationalen Gesellschaft f. Musikforschung	116
	Bücherschau	117
	Neuausgaben alter Musikwerke	124
	Mitteilungen	125
	Kataloge	128

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Charlottenburg, Bismarckstr. 105 II
 Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Drittes Heft

10. Jahrgang

Dezember 1927

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Glossen zu Johannes Brahms' „Sonnet“ op. 14 Nr. 4 Ach könnt' ich, könnte vergessen sie!

Zum 3. April 1927

Von

Friedrich Gennrich, Frankfurt a. M.

Das Jahr 1927 brachte dem Musikfreund zwei bedeutsame Tage. Am 26. März feierte man die 100. Wiederkehr des Todestages von Beethoven. Acht Tage später jährte es sich zum dreißigstenmal, daß Johannes Brahms aus dem Leben schied. Der Gedenktag Beethovens war ein einmütiges Bekenntnis der ganzen zivilisierten Welt zur Größe des Meisters. Der dritte April verlief in der Stille; und doch hat auch er für uns seine Bedeutung: wurden doch von diesem Tage ab¹ Brahms' Werke frei und gehören der Allgemeinheit des deutschen Volkes.

Das Freiwerden der Werke eines Komponisten ist ein Ereignis von großer Bedeutung für seine Wertgeltung, denn nun wird es sich entscheiden, ob der Komponist sich die Herzen seines Volkes zu erobern weiß, ob er dauernden Eingang im deutschen Haus finden wird, ob man z. B. den Liederkomponisten Brahms ebensowenig missen will wie einen Schubert oder Schumann.

Den Reigen der zu erwartenden Neuausgaben der Brahms'schen Werke hat die „Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“ mit einer Gesamtausgabe (26 Bände, Breitkopf & Härtel) der Werke des Komponisten, die bisher leider fehlte, eröffnet.

Vor mir liegt der 23. Band dieser Ausgabe, d. h. der erste Band der Lieder und Gesänge, in dem ich auf S. 58 auf das bekannte Lied „Ein Sonnett aus dem 13. Jahrhundert“ stoße. Am Ende des Liedes liest man die Worte: „Zhibault, deutsch von Herder“. Weiter erfährt man aus der Ausgabe nichts, auch der Revisionsbericht teilt nur mit, daß die acht „Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Johannes Brahms, op. 14“ 1861 bei Rieter-Wiedemann erschienen sind. Da die vorliegende Ausgabe sich auf das Handexemplar des Komponisten gründet, nehme ich an, daß auch in der ersten Auflage des Liederheftes,

¹ Verf. irrt insofern, als erst am 1. Januar 1928 die Schutzfrist erlischt. Dieser Tag dürfte allerhand Beachtung finden. (Zusatz des Verlags.)

die ich nicht einsehen konnte, keine weiteren Angaben vorhanden sind¹. Auch bei Friedlaender² erfahren wir über das Lied nur Unzulängliches.

Es erhebt sich nun die Frage, ob Brahms die Melodie eines solchen Liedes von Thibaut gekannt und verwertet hat.

An und für sich ist die Zusammenstellung von Thibaut und „Sonnet“ schon etwas sonderbar, denn von Thibaut IV., dem Grafen von Champagne und König von Navarra (1201—1253) sind keine Sonette, wenigstens keine Gedichte, die man heute als solche bezeichnet³, bekannt geworden. Allerdings weicht die metrische Form des Textes des Brahms'schen Liedes vollkommen von der gewöhnlichen Sonetten-Form ab, würde dagegen zu der altfranzösischen Bezeichnung „sonet“⁴ = kleine Melodie, Liedchen, gut passen. Aber man mag die Lieder Thibauts noch so sehr durchmustern, nirgends wird man eines vorfinden, das einen Bau von vier Verszeilen, die am Ende der Strophe refrainartig wiederholt werden und so ein Mittelstück von fünf Zeilen einschließen, aufweist.

In Brahms' Liederheft op. 14 stammen nun drei Liedertexte aus Herders Volksliedern: es sind die drei Nummern 2, 3 und 4. Während Brahms die beiden ersten Herder-Texte: „Vom verwundeten Knaben“ und „Murrays Ermordung“ im Januar 1858 in Hamburg komponierte, entstand die Vertonung des dritten, des „Sonnet“, im September 1858 in Göttingen. Für weitere Auskunft wenden wir uns am einfachsten an Herder. Hier finden wir das „Sonnet“ in seinen „Volksliedern“, im ersten Buch des zweiten Teiles als Nr. 14 unter dem Titel „Ein Altfranzösisches Sonnet aus dem 13. Jahrhundert“. Herder teilt auch noch im „Verzeichnis“ mit, daß das Lied von „Thibault, Grafen von Champagne, König von Navarra“ stammt. 1779 wurde es in der obengenannten Sammlung zum erstemal veröffentlicht.

Die französischen Quellen, die Herder benützte, sind von ihm genannt worden; es sind Liedersammlungen, ein RECUEIL DE ROMANCES⁵, eine ANTHOLOGIE FRANÇOISE und J. J. Rousseau, Les consolations des Misères de ma vie ou Recueil d'Airs, Romances et Duos, Paris (1781).

Bei unserm Lied gibt Herder einen Monier als Herausgeber der Anthologie an. Es ist leicht festzustellen, daß es sich um die weitverbreitete Liedersammlung von Jean Monnet, Anthologie française ou chansons choisies depuis le 13^e siècle jusqu'à présent, Paris (1765) handelt. Das von Herder übersetzte Lied eröffnet den ersten Band der Sammlung und lautet:

¹ In einer von den Verlegern Schott frères, Brüssel, veranstalteten französischen Ausgabe: *Mémoires choisies pour chant et piano (Version française de Maurice Kufferath)* wird als erstes Lied gedruckt: *Chanson de Thibaut, Comte de Champagne (XIII^e siècle)*.

² M. Friedlaender, *Brahms' Lieder, Einführg. i. f. Gesänge f. 1 u. 2 St.*, Berlin 1922, S. 14.

³ Die metrische Form des Sonettes, also: 2 Strophen zu je 4 Versen + 2 Strophen von je 3 Versen, ist zuerst in Italien am Ende des 13. Jahrhunderts nachweisbar. Vgl. H. Wetti, *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform*. Leipzig (1884).

⁴ Das altfranzösische „sonet“ ist keine Bezeichnung für eine bestimmte metrische bzw. musikalische Form, während das italienische sonetto eine ganz feststehende metrische Form verkörpert.

⁵ Der genaue Titel ist: *Recueil de Romances historiques, tendres et burlesques. Avec les Airs notés par M. D. Lusse. Paris (1767)*. Interessant ist, was der Verfasser, wohl M. de Lusse, über den musikalischen Teil seines Recueil auf S. VIII der Einleitung sagt: *On a eu attention d'y mettre plus d'exacitude qu'il ne s'en trouve dans les Recueils ordinaires, en rétablissant la plupart des anciens Airs qu'on y a employés, dans leur Rythme original . . .*

Monnet.

De Thibault, Comte de Champagne,
Roi de Navarre.

Las! si j'avois pouvoir d'oublier
Sa beauté, sa beauté, son bien dire
Et son très-doux, très-doux regarder,
Finirois mon martyre;
Mais, las! mon cœur je n'en puis ôter,
Et grand affolage
M'est d'espérer:
Mais tel servage
Donne courage
A tout endurer.

Et puis comment, comment oublier
Sa beauté, sa beauté, son bien dire,
Et son très-doux, très-doux regarder?
Mieux aime mon martyre.

Herder.

Ein Altfranzösisches Sonnet,
aus dem 13ten Jahrhundert.

Ach könnt' ich, könnte vergessen Sie!
Ihr schönes, liebes, liebliches Wesen
Den Blick, die freundliche Lippe, die!
Willeicht ich möchte genesen!
Doch ach! mein Herz, mein Herz kann es nie!
Und doch ist's Wahnsinn,
Zu hoffen Sie!
Und um Sie schweben
Gibt Mut und Leben,
Zu weichen nie! —
Und dann, wie kann ich vergessen Sie,
Ihr schönes, liebes, liebliches Wesen
Den Blick, die freundliche Lippe, die!
Viel lieber nimmer genesen!

Herder beschränkte sich keineswegs darauf, nur den französischen Text zu übersetzen: er erfaßte seine Aufgabe in einem viel weiteren Sinne¹. Ihm war das „Wesen des Liedes Gesang, nicht Gemälde: seine Vollkommenheit liegt im melodischen Gange der Leidenschaft oder Empfindung, den man mit dem alten treffenden Ausdruck: Weise nennen könnte . . . Das Lied muß gehört werden, nicht gesehen; gehört mit dem Ohr der Seele, das nicht einzelne Sylben allein zählt und mißt und wäget, sondern auf Fortgang horcht und in ihm fortschwimmt . . . Auch beim Übersetzen ist das schwerste, diesen Ton, den Gesangton einer fremden Sprache zu übertragen . . . Alles Schwanken aber zwischen zwei Sprachen und Singarten, des Verfassers und Übersetzers, ist unausstehtlich . . .“ Herders Hauptforge war deshalb, „den Ton und die Weise jedes Gesanges und Liedes zu fassen und treu zu halten“².

Wie vollkommen Herder diese Aufgabe inbezug auf unser Lied gelöst hat, mag die Textunterlage unter das französische Vorbild zeigen:

Anthologie. 

Las! si j'a - vois pou - voir d'ou - bli - er Sa beau - té,
Ach könnt' ich, könn = te ver = ges = sen Sie! Ihr schö = nes,

Langsam, sehr innig.

Brahms. 

Ach könnt' ich, könn = te ver = ges = sen sie, ihr schö = nes,

¹ Vgl. die Vorrede zum zweiten Buch der „Volkslieder“, Gesamtausgabe von Suphan, Bd. 25, S. 332.

² Diese Einstellung Herders gibt uns aber auch ein sicheres Mittel an die Hand, in manchen Fällen zu entscheiden, welche Quelle Herder seiner Übersetzung zugrunde gelegt hat. Herder besaß für sein Lied „Gefälligkeit“ zwei Vorlagen. Die eine stand in der älteren Anthologie (1765) Bd. II, p. 19, die andere in dem etwas jüngeren Recueil de Romances (1767) Bd. I, p. 143. Welche Vorlage hat nun Herder benützt? Die Anthologie bringt das Lied mit einer anonymen, vielleicht von Moncrif herrührenden Melodie im $\frac{3}{4}$ Takt, der Recueil de Romances dasselbe Lied mit einer Melodie von M. de Lusse im $\frac{2}{2}$ Takt. Die beiden Fassungen lauten:

sa beau - té, son bien di - re Et son très - doux, très - doux re - gar -
 lie = bes, lieb = li = ches We = sen, den Blick, die freund = li = che Lip = pe,
 lie = bes, lieb = li = ches We = sen, den Blick, die freund = li = che Lip = pe

Anthologie.

El - le m'ai - ma, cet - te belle As - pa - si - e, Et bien en
 Af = pa = si = a, sie schenk = te mei = nem Le = ben zwar Ei = nen

Recueil.

El - le m'ai - ma, cet - te belle As - pa - si - e, Et bien en
 Af = pa = si = a, sie schenk = te mei = nem Le = ben zwar Ei = nen

moi trou - va ten - dre re - tour. El - le m'ai - ma, ce fut sa fan - tai -
 Tag nur, Ei = nen Tag der Huld; Doch war = um muß = te sie mir Ta = ge
 „Auch an = dern, sprach ich, werd' ein schö = nes

moi trou - va ten - dre re - tour; El - le n'ai - ma, ce fut sa fan - tai -
 Tag nur, Ei = nen Tag der Huld; Doch war = um muß = te sie mir Ta = ge
 „Auch an = dern, sprach ich, werd' ein schö = nes

si - e, Mais cel - le - là ne lui du - ra qu'un jour.
 ge = ben? Und litt ich nicht viel = leicht aus eig' = ner Schuld?
 Le = ben!" Und sah ihr Glück, und sah es mit Ge = duld.

si - e, Mais cel - le - là ne lui du - ra qu'un jour.
 ge = ben? Und litt ich nicht viel = leicht aus eig' = ner Schuld?
 Le = ben!" Und sah ihr Glück, und sah es mit Ge = duld.

Die Unterlegung des Herderschen Textes unter die beiden Melodien beweist mit Evidenz, daß nur die Fassung im geraden Takt aus dem Recueil de Romances als Vorlage in Betracht kommen kann: Übereinstimmung von Text- und Melodie-Metrum entscheiden für letztere.

der, Fi - ni - rois mon mar - ty - re; Mais, las! mon cour je n'en puis ô-
die! Vielleicht ich möch - te ge - ne - sen! Doch, ach! mein Herz, mein Herz kann es

Poco più animato.

die! Viel - leicht ich möch - te ge - ne - sen! Doch, ach, mein Herz, mein Herz kann es

ter, Et grand af - fo - la - ge, M'est d'es - pe - rer: Mais tel ser-
nie! Und doch ist [es]s Wahn - sinn, zu hof - fen Sie! Und um Sie

nie! Und doch ist's Wahn - sinn, zu hof - fen sie! Und um sie

va - ge Don - ne cou - ra - ge A tout en - du - rer Et puis com-
schweben gibt Mut und Le - ben, zu wei - chen nie! — Und dann, wie

schweben, gibt Mut und Le - ben, zu wei - chen nie. Und dann, wie

ment, comment ou - bli - er Sa beau - té, sa beau - té, son bien di - re, Et son très-
kann ich ver - ges - sen Sie, Ihr schö - nes, lie - bes, lieb - li - ches We - sen, den Blick, die

kann ich ver - ges - sen sie, ihr schö - nes lie - bes, lieb - li - ches We - sen, den Blick, die

doux, très - doux re - gar - der? Mieux ai - me mon mar - ty - re.
freund - li - che Lip - pe die! Viel lie - ber nim - mer ge - ne - sen!

freund - li - che Lip - pe die? Viel lie - ber nim - mer ge - ne - sen!

Wie verhält sich nun die Brahms'sche Melodie zu der des französischen Liedes? Um einen besseren Vergleich zu ermöglichen, sind die beiden Melodien untereinander gesetzt worden. Eine direkte Abhängigkeit der Brahms'schen Komposition von der

französischen Melodie ist nicht vorhanden. Es ist auch wohl kaum anzunehmen, daß Brahms die Melodie gekannt hat; denn Herder teilt einerseits nirgends mit, daß das Lied seiner Vorlage Notation besaß und andererseits gab er auch den Namen des Herausgebers der *Anthologie française* falsch an¹. Bei dem jungen Brahms philologischen Forschungsdrang voraussetzen zu wollen, würde wohl zu weit führen, da er ja bekanntlich in der Volksliedforschung seinen eigenen Standpunkt unentwegt vertrat und selbst der wissenschaftlichen Forschung eines Erk ablehnend gegenüberstand. Aber interessant ist, wie er die Herdersche Übersetzung im dreiteiligen Rhythmus vertont hat, und noch interessanter, wie weit die langen und kurzen Notenwerte und die gebundenen Noten in beiden Fassungen, wohl unbewußt, übereinstimmen; ja, manche Töne und Tonschritte sind sogar gleich. Der Gesamtaufbau ist derselbe. Dieser letzte Umstand läßt sich sehr wohl aus dem Strophenbau und den Reimverhältnissen erklären. Bei all diesen Berührungspunkten zwischen beiden Melodien ist Brahms' Lied doch so abweichend von der Vertonung Moncrifs, daß man an eine Kenntnis oder gar direkte Benutzung der französischen Melodie nicht recht glauben mag. Es wäre diese Übereinstimmung beider Kompositionen dann allerdings der schlagendste Beweis dafür, daß tatsächlich etwas von dem Geiste der französischen Vorlage in Herders Übersetzung übergegangen ist, zumal in dem Briefwechsel zwischen Brahms und Klara Schumann aus den fünfziger Jahren viel von Herder, den Volksliedern und dergleichen die Rede ist, während Thibaut, Moncrif und Monnet überhaupt nicht erwähnt werden. Freilich bleibt immer noch die geringe Möglichkeit bestehen, daß Brahms, der damals allerlei Fernliegendes gelesen hat — der Briefwechsel aus dieser Zeit ist nur sehr lückenhaft erhalten —, durch Zufall auch auf die „*Anthologie française*“ gestoßen ist und daß er die Moncrifsche Melodie kannte; stammen doch seine Volksliedstudien, deren Grundlagen noch bis heute nicht restlos geklärt sind, aus jener Zeit.

In Herders Vorlage ist nun allerdings „Thibault“ als Verfasser genannt, jedoch kann dieses Lied, das noch in anderen Liedersammlungen der Zeit Aufnahme gefunden hat, seinem Inhalt, seinem Stil und seinem Bau nach nicht für den Trouvère Thibaut in Betracht kommen. Diese Ansicht sprach schon La Harpe in seiner Literaturgeschichte „*Cours de Littérature ancienne et moderne*“ aus; er druckt das Lied aus der obenerwähnten *Anthologie française* ab². Allerdings war ihm der eigentliche Verfasser des Liedes unbekannt geblieben.

Wer ist nun aber der Verfasser dieses französischen Liedes? Hier gibt uns Herder einen kleinen Wink. Der einzige von Herder mit Namen genannte und vielleicht auch bevorzugte französische Dichter ist Moncrif. Von diesem rührt her: „Die Gräfin

¹ Mitunter wird auch der Name des Herausgebers als „Monet“ zitiert, doch rührt diese Schreibung aus der mißverständlichen lateinischen Inschrift „*mulcet, movet, monet*“ unter dem Bildnis von Monnet, das den ersten Band der anonymen Liedersammlung eröffnet, her.

² La Harpe, *Lycée ou Cours de Littérature ancienne et moderne*, Paris (1820), Bd. V, p. 69. Er bemerkt hier: Quand on lit les chansons de Thibaut, qu'à peine pouvons-nous entendre, on ne conçoit pas que dans l'*Anthologie française* on ait imaginé de lui attribuer cette chanson, qu'on a depuis imprimée partout sous son nom. Que l'on fasse attention qu'il n'y a dans cette chanson naïve et tendre que le mot d'affolage qui ait vieilli, quoique nous ayons conservé affoler, et raffoler; que d'ailleurs toutes les constructions sont exactes . . . qu'il n'y a pas un seul de ces HYATUS qu'on retrouve encore jusque dans Voiture; que l'on compare ensuite ce style au jargon rude et grossier que l'on parlait au XIII^e siècle, et l'on verra qu'il est impossible que cette chanson date du règne de saint Louis et qu'elle ne peut pas être plus ancienne que les poésies de Marot . . .

Linda“¹ = Les infortunes inouïes de la tant belle, honnête et renommée Comtesse de Saulx²; „Der Entschluß, nicht zu lieben“³ = Le pouvoir de l'amour⁴; „Gefälligkeit“⁵ = Comme tout loyal amant ne fait qu'être complaisant au vouloir de sa Mie⁶.

François-Augustin Paradis de Moncrif (1687—1770) ist als Chanson- und Romanzendichter bzw. Komponist bekannt⁷. In seinen Werken⁸ sind zwei Lieder enthalten, die sich als Nachahmungen der Lieder Thibauts kennzeichnen: „Thibaut, comte de Champagne et Roi de Navarre A madame la Princesse de Rohan En lui envoyant une de ces Romances“⁹ und eine „Imitation des chansons du Comte de Champagne, Roi de Navarre“¹⁰. Das letzte Lied ist auch in einer späteren Liedersammlung¹¹, die Moncrif 1757 herausgab, aufgenommen worden. Es wird hier allerdings als „Romance“ bezeichnet, ohne daß irgendein Hinweis gegeben wäre, daß es eine Nachahmung Thibauts ist. Diese Sammlung Moncrifs enthält nun auch auf S. 11 das Herdersche Sonnet, das in primitiverer Form bereits in der ersten Auflage¹² der Sammlung 1755 als erstes Stück gedruckt wurde. Das Lied lautet in den beiden Auflagen wie folgt:

Ausgabe 1757.

Ausgabe 1755, 56.

¹ Gef. Werke, Bd. 25, S. 338; Herder nennt das Gedicht „eine Schwester zu der in Deutschland auch so beliebten, Marianne“. Die erwähnte „Marianne“ ist eine metrische Übersetzung der Moncrif'schen Les constantes et malheureuses Amours d'Alix et d'Alexis (gedr. Recueil de Romances, Bd. I, S. 37) von Gleim (gedr. Romangen, Berlin u. Leipzig 1758, S. 3).

² Gedr. Recueil, Bd. I, S. 27.

³ Gef. Werke I. c. S. 621.

⁴ Gedr. Recueil, Bd. I, S. 153.

⁵ Gef. Werke I. c. S. 622.

⁶ Gedr. Recueil, Bd. I, S. 143.

⁷ Membre de l'Académie Française, et Lecteur de la Reine etc. Vgl. La grande Encyclopédie, Bd. 24, S. 58. Vgl. auch über die Zeit: A. Augustin-Thierry, Trois amuseurs d'autre fois, Paradis de Moncrif, Carmontelle, Charles Collé, Paris,

⁸ Œuvres, Paris 1751, 3 Bde., und Paris 1768, 4 Bde.

⁹ Œuvres, Ausgabe 1751, Bd. III, S. 298; Auflage von 1768, Bd. III, S. 187.

¹⁰ Œuvres, Auflage von 1751, Bd. III, S. 342; Auflage von 1768, Bd. III, S. 229.

¹¹ Moncrif, Choix de chansons, à commencer de celles du Comte de Champagne, Roi de Navarre, jusque et compris celles de quelques Poetes vivans, Paris 1757.

¹² Moncrif, Choix de chansons à commencer . . ., Paris 1755; diese Auflage enthält nur

re; Mais, las! mon coeur je n'en puis ô - ter Et grand af - fo - la - ge M'est d'es-pe-

ris. Mais, las! n'en puis Mon coeur ô - ter; Et grand af - fo - la - ge M'est d'es-pe-

rer. Mais tel ser - va - ge Don - ne cou - ra - ge A tout en - du-

rer; Mais dans tel ser - va - ge, A - mors en - cou - ra - ge A tout en - du-

rer. Et puis comment, comment ou - bli - er Sa beauté, sa beau - té, son bien

rer: Et puis comment, comment ou - bli - er Sa beauté, sa beau - té et ses

di - re Et son très doux, très doux re - gar - der. Mieux ai - me mon mar - ty - re.

beaux dits; Et son très doux, très doux re - gar - der; Non, ne veux ê - tre gué - ris.

Interessant sind die textlichen wie rhythmischen Wandlungen, die das Lied im Verlauf von zwei Jahren durchgemacht hat, bis es auf einer mittleren Linie in der Anthologie françoise 1765 Aufnahme fand. Es hat in der späteren Bearbeitung entschieden gewonnen und in dieser Form eine gewisse internationale Bedeutung erlangt; denn nicht nur Herder, sondern der englische Romantiker Leigh Hunt¹ (1784—1859) hat das Lied ins Englische übertragen. Der Dichter stellt die englische Übersetzung dem französischen Gedicht, das in des Dichters Abschrift etwas von dem französischen Original abweicht, wie folgt zur Seite²:

den Text, die Melodie wurde in einem besonderen Band: *Choix de chansons, dédié à Madame la Comtesse de la Guiche, Première partie; gravé par de Gland, ayde major des gardes de la Ville, Paris 1756.*

¹ Vgl. *Dictionary of National Biography*, London 1891, Bd. 28, S. 267—274.

² Die Übertragung findet sich in der Handschrift London, British Museum, Add 37210, fol. 116^r v. In den „Werken“ des Dichters hat das Lied — wie so vieles andere — keine Aufnahme gefunden.

Thibault, King of Navarre, to his Love.

Las! Si j'avois pouvoir d'oublier Sa beauté, son bien dire, Et son très doux regarder, Finirois mon martyre.	Ah! could I but forget Her beauty, her sweet tone And talking, and that lovely look at one My martyrdom, I think were ended yet.
---	---

Mais las! mon cœur je n'en puis oter; Et grand affolage Est m'en d'esperer; Mais telle servage [sic!] Donne courage A tout endurer.	But ah! I cannot tear myself apart: And great simplicity Is hope in me; Only such thrall Gives one the heart To go through all.
--	--

Et comment pouvoir d'oublier [sic!] Sa beauté, son bien dire, Et son très doux regarder, Mieux aime mon martyre.	And how could I forget Her beauty, her sweet tone And talking, and that lovely look at one? My martyrdom 's too sweet.
---	---

Die englische Bearbeitung reicht allerdings nicht an die Herdersche heran.

Endlich mag noch erwähnt werden, daß das französische Lied von L. de Flagny¹ und von G. Ferrari² für Gesang mit Klavierbegleitung bearbeitet worden ist.

Was hat aber Moncrifs Lied nun mit Thibaut de Champagne zu tun? Um die Mitte des 18. Jahrhunderts geht die erste romantische Welle über Frankreich hin: die Neuerer unter der Führung von Diderot rütteln unbarbarisch an der klassischen französischen Kunstanschauung und hatten im Verein mit literarischen Einflüssen des Auslandes eine Umwandlung des Geschmackes, der Ideen und der Sitten zur Folge, eine Wandlung, die in Frankreich eine Prärömantik hervorgerufen hat, welche zur Belebung des französischen Mittelalters führte. Dieser Strömung verdankt auch Thibaut die Wiedererweckung seiner Werke, die von Levesque de la Ravallière³ 1742 veröffentlicht wurden. Besonderes Verdienst erwarb er sich gewissermaßen auch dadurch, daß er die Melodien von neun Liedern in einer wohl gutgemeinten aber vollkommen unzureichenden Originalnotation mitteilte⁴. Ohne Zweifel hat Moncrif diese Ausgabe der Lieder Thibauts gekannt. Dort fand er auf S. 44 das Lied Thibauts (Rayn. 808) De novel m'estuet chanter, dessen zweite Strophe die Vorlage von Moncrifs Lied wurde, wie das Wallenfsköld in seiner trefflichen Thibautausgabe gezeigt hat⁵. Diese Strophe lautet⁶:

Se je pëusse oublier
 Sa biauté et ses bons diz
 Et son très douz esgarder,
 Bien pëusse estre gueriz;

¹ Méloides et Chansons françaises, recueillies et harmonisées par R. de Flagny (v. J.), Nr. 8; bei B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig, erschienen.

² Collection Yvette Guilbert, Chansons du Moyen-âge à la Renaissance, arrangées et harmonisées par Gustave Ferrari (v. J.) Nr. 2; bei B. Schott's Söhne, Mainz-Leipzig, erschienen.

³ Les poésies du roy de Navarre, Paris 1742, Bd. II.

⁴ l. c. Bd. II, S. 305—317.

⁵ Wallenfsköld, Les chansons de Thibaut de Champagne, gedr. in Société des anciens textes français, Paris 1925, S. LXXXIX.

⁶ Gedr. Wallenfsköld, l. c. S. 39.

Més n'en puis mon cuer oster
 Tant i pens de fin corage.
 Espoir s'ai fet grant folage
 Més moi l'estuet endurer.

Die Ähnlichkeit zwischen der ältesten Fassung von Moncrifs Lied und dieser Strophe ist in der Tat sehr groß und doch ist durch die unbedeutend scheinenden Änderungen aus der alten Strophe etwas vollkommen Anderes, Neues geworden.

Es bleibt noch eine Frage zu klären, nämlich die der Melodieabhängigkeit. La Ravallière hat die Melodie dieses Liedes von Thibaut nicht veröffentlicht, so daß bei einer Benützung der Melodie Moncrif auf die Handschriften selbst, die ja damals schon fast vollzählig auf den Pariser Bibliotheken vorhanden waren, zurückgegriffen haben müßte. So viel die Zeit für die Literatur des Mittelalters übrig haben mochte, zu wirklich ernstlichen Studien war sie noch nicht reif. So beweist denn auch die handschriftliche Überlieferung des Liedes, das ich nach der Hs. Paris, Bibl. nat. fr. 846, fol. 34d folgen lasse, die vollkommene Unabhängigkeit der Moncriffschen Weise:

Paris, Bibl. nat.
fr. 846, fol. 34d.

1. De nou - viau m'es - tuet chan - ter el tens
 2. Se je pe - ussè ou - bli - er sa biau-

que plus sui mar - riz. Quant ne puis mer - ci trou - ver,
 té et ses bons diz et son très douz es - gar - der,

bien doit chan - ter a en - viz; ne je n'os a li par - ler;
 bien pe - ussè es - tre gue - riz; més n'en puis mon cuer os - ter,

de ma chan - çon faz me - sa - ge, que tant est cor - toisè et
 tant i pens de fin co - ra - ge. Es - poir s'ai fet grant fo-

sa - ge que ne puis ail - lors pen - ser.
 la - ge, més moi l'es - tuet en - du - rer.

Die erste Textfassung Moncrifs war nur eine Art Übertragung mit starker Anlehnung an den altfranzösischen Text, die zweite entrückt bereits das Lied der mittelalterlichen Sphäre; musikalisch ist keine Abhängigkeit von Thibaut vorhanden. Mit sicherem Griff versteht es Moncrif, durch Zweiteilung der ursprünglich einheitlichen Strophe, wobei der erste Teil als Refrain behandelt wird, eine dreiteilige Form zu

schaffen, die der Da Capo-Arie ähnlich wird. In dieser Form liegt aber vielleicht der Anreiz für Dichter und Komponisten.

Johannes Brahms hat mit diesem, einem seiner schönsten Lieder, dem Geiste des Minnesangs seinen Tribut gezollt. Wiewohl er das Lied Thibauts nicht unmittelbar vertont hat, so hat er doch uns das Wesen des Thibautschen Liedes übermittelt und es ist erstaunlich, wie jener Gedanke mittelalterlicher Minneanschauung Jahrhunderte überdauert, welche Lebenskraft er entwickelt hat, und wie er auch deutsche und englische Dichter begeistern konnte. Daneben aber wirft die Untersuchung ein Licht auf die überragende Übersetzungsgabe Herders, auf seine Meisterschaft in der Erfassung und dichterischen Wiedergabe der Seele des Liedes.

Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts

Von

Hans Uldall, Berlin

Die ältesten uns bekannten, vom Orchester begleiteten Klavierkonzerte entstammen den Jahren 1725–30, einer Zeit, in der das Konzert für andere Instrumente, Streicher und Bläser, lange schon in Blüte steht. Wie kommt es, daß das begleitete Cembalokonzert erst so spät auftritt? Der Grund hierfür ist in der langen Entwicklung zu suchen, die das Cembalo durchzumachen hatte, bevor es den Rang eines Soloinstrumentes einnehmen konnte; denn von alters her war man gewohnt, das Cembalo als untergeordnetes Orchesterinstrument zu betrachten, und nur langsam, durch die Erweiterung der Spieltechnik auf diesem Instrument, gewann das Cembalo an Ansehen, wurde schließlich aber doch den üblichen Soloinstrumenten ebenbürtig.

Die Klangwirkung eines begleiteten Klavierkonzerts kann den ersten Komponisten, die sich dieser Gattung zuwandten, nicht unbekannt gewesen sein. Häufig wird der Zufall dazu geführt haben, daß das Cembalo in Ermanglung des einen oder anderen Soloinstrumentes dieses vertrat; gelegentlich besteht ja auch im Concerto grosso das Concertino aus einem Cembalo concertato außer einem anderen konzertierenden Instrumente; so im 5. Brandenburgischen Konzert (1721) von Joh. Seb. Bach.

In den dreißiger Jahren des 18. Jahrh. tauchen an verschiedenen Stellen Mitteleuropas gleichzeitig und unabhängig voneinander Klavierkonzerte auf.

War Joh. Seb. Bach auch zeitlich der erste Klavierkonzertkomponist (was bis jetzt nicht widerlegt worden ist), so kommt er doch nicht als Begründer der Klavierkonzertrichtungen in Osterreich, Frankreich und England in Frage. Aber ihm gebührt das Verdienst, die bedeutendste aller Klavierkonzertschulen, die norddeutsche, ins Leben gerufen zu haben. Andere deutsche Komponisten des neuen Klavierkonzerts, die evtl. auch das Recht eines Urhebers beanspruchen könnten, sind kaum zu nennen. Leffloth, der bereits 1733 gestorben ist, hat, wie der Breitkopfsche Katalog von 1763 anzeigt, außer den bekannten unbegleiteten Klavierkonzerten, ein Konzert für Cembalo

obligato mit zwei Violinen, Viola und Baß geschrieben, doch scheint es nicht mehr erhalten zu sein. Lessloth wird diese neue Form sicher schon von Bach übernommen haben. Ein Cembalokonzert (Bibl. Darmstadt, 4147) von Lessloth, mit obligater Violine, weist jedoch keine ausgesprochene Konzertform auf. Es ist eine Verquickung von Kirchenfonaten- und Cuitenform: langsam — rasch — langsam — Bourrée. Tutti und Soli sind nicht zu erkennen.

Die Theoretiker jener Zeit erwähnen nirgends das Wort Klavierkonzert. Walthcr redet in seinem „Musikalischen Lexikon“ (1732) nur von Violinkonzerten, und dabei gehört Walthcr selbst zu den ersten Komponisten unbegleiteter Cembalokonzerte. Auch Scheibe berichtet in seinem „Kritischen Musicus“ (1745!) nur von unbegleiteten Klavierkonzerten.

Das älteste uns bekannte vom Orchester begleitete Berliner Klavierkonzert stammt aus dem Jahre 1737. Es ist von Carl Heinrich Graun noch vor dem Auftreten Phil. Em. Bachs in Berlin geschrieben. Wie das Manuskript (Berlin, Singakademie D II 1506 i) zeigt, hat das Konzert so gut wie keine Beziehungen zur Joh. Seb. Bachschen Konzertschule, sondern steht gänzlich unter Tartinischem Einfluß.

Was Joh. Seb. Bach für das norddeutsche Cembalokonzert bedeutete, das war Händel für das englische. Beide können wir als Begründer zweier Konzertrichtungen ansehen; und beide haben ihre eigene Form und ihren eigenen Stil, woraus man schließen kann, daß Händel, der seine Konzerte zwar einige Jahre später (1735) schuf, nichts von den Konzerten Bachs gewußt hat. Die Bedeutung Händels als Klavierkonzertkomponist ist bis heute fast völlig übersehen worden. Man kennt seine Orgelkonzerte, beachtet aber nicht, daß diese, wie der Titel: „For the Harpsichord or Organ“ verrät, auch und in erster Linie für das Cembalo geschrieben sind. Alle Klavierkonzerte der Nachfolger Händels, selbst Werke deutscher Meister wie Graun und Agrell, deren Konzerte wohl kaum für Orgel gedacht sind, erscheinen bei J. Walsh in London unter dieser Aufschrift. — Händel ist der Begründer der englischen Orgel- und Klavierkonzertschule und als solcher auch zu Lebzeiten anerkannt worden. Hawkins schreibt in seiner History (V, 355/56, übersetzt von Chrysander): „Bei der Aufführung seiner Dratorien Esther und Deborah schenkte er der Öffentlichkeit auch noch eine Art Musik, von welcher man ihn den Erfinder nennen kann, nämlich das Orgelkonzert . . .“

Die Entstehung des Wiener (süddeutschen) Klavierkonzerts bedarf noch einer Spezialforschung. Es ist unabhängig von dem norddeutschen Konzert entstanden und verdankt wohl weniger dem Violinkonzert als dem Divertimento seine Entstehung. Zweifellos hat dann später, in den vierziger Jahren, das norddeutsche Cembalokonzert, das um diese Zeit schon in Blüte steht, diese Konzert=Divertimenti befruchtet und bewirkt, daß nun erst die Scheidung von Tutti und Soli stärker als vordem hervortritt. Trotzdem ist das Wiener Cembalokonzert nicht zu einem so festen Formentypus gelangt wie das norddeutsche Konzert. Den Divertimentocharakter hat es bis zum Auftreten der Sonatenform im Konzert nie abgestreift. Die Dreisätzigkeit und die Form des ersten Satzes hat es vom Konzert angenommen; doch der dritte Satz, häufig ein Menuett, und auch der zweite Satz sind noch Bestandteile des

Divertimentos, die sich schließlich noch in die Wiener klassische Konzertform hinübergerechnet haben. Ebenso hat die Orchesterbesetzung, die meistens nur aus zwei Violinen und Baß (ohne Viola) bestand, ihren Ursprung im Divertimento.

In Frankreich ist das Klavierkonzert, soviel festzustellen ist, bis um 1750 nicht besonders gepflegt worden. Die wenigen sog. Concerte, die uns aus der Zeit der Entstehung des Klavierkonzerts vorliegen, gehören zur Gattung der Suite (Schering, *Gesch. d. Instr.-Konz.*, S. 167). So Couperins *Les goûts réunis ou nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en Trio* (1724) und J. Ph. Rameaus *Pièces de Clavecin en concerts* (1741). Trotz eifriger Forschens kenne ich nur einen französischen Klavierkonzertkomponisten aus der Zeit vor 1740: einen Anonymus, der sich selber nur „Ami du Clavier“ nennt. Er hat 1738 eine Sammlung von sechs Konzerten drucken lassen. Die Konzerte (Staatsbibl. Berlin, B. B. Mus. 17035) haben gar nichts mit der Joh. Seb. Bachschen Form gemein; sie bilden eine Vereinigung der Vivaldischen Konzertform mit der Suite, erstere aber ist bei weitem dominierend.

Während Violin- und Flötenkonzerte in Frankreich sehr verbreitet waren, ist allem Anschein nach die Pflege des Klavierkonzerts bis zum Aufkommen des Pianofortes sehr vernachlässigt worden. Sie war meist nur eine Angelegenheit von Dilettanten, häufig sogar Dilettantinnen. Aus der ganzen Reihe von Pariser Komponisten, die Marpurg in seinen „Beiträgen“ (1754, I, S. 448) aufzählt, wird nur einer als Klavierkonzertkomponist genannt: Corette. Er hatte einen eigenen musikalischen Kreis, „ein mit mehr als vierzig Personen besetztes Concert“, wo wohl seine Klavierkonzerte zur Aufführung gelangt sind. In den *Concerts spirituels* scheinen in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. keine Klavierkonzerte aufgeführt worden zu sein, während andere Konzertgattungen, besonders Violinkonzerte, reichlich zu Gehör gebracht wurden. Flötenkonzerte wurden hier zum ersten Male 1737 gespielt (s. Brenet, *Les Concerts en France*, S. 195, Anm.). 1755 wird zum ersten Male in den *Concerts spirituels* von Claude Balbastre ein vom Orchester begleitetes Orgelkonzert aufgeführt, und in den Jahren 1755–62 folgt eine wahre Orgelkonzertperiode. Möglicherweise sind diese Konzerte wie in England auch auf dem Cembalo gespielt worden. Brenet schreibt in *Les Concerts en France* (Paris 1900, S. 261): „Il [Balbastre] ‚surprit et enchantâ l'assemblée‘, et le *Mercure* avoua ne pouvoir faire un trop grand éloge de cette nouveauté et du talent singulier de M. Balbastre à qui nous la devons“ (*Mercure*, Mai 1755). Ob das Orgelkonzert nur als „nouveauté“ für die *Concerts spirituels* gepriesen wird oder ob es eine Neuheit für Paris und ganz Frankreich war, habe ich nicht feststellen können. Doch muß man nach dem überschwänglichen Bericht im „*Mercure*“ annehmen, daß das begleitete Orgelkonzert etwas völlig Neues für die Franzosen bedeutete.

Der norddeutsche Musikerkreis war in Frankreich nur wenig bekannt. Graun kannte man nur als Sinfoniker. Die Musik der Norddeutschen war den Franzosen wesenfremd. So ist es erklärlich, daß man in Frankreich nicht zur Nacheiferung des norddeutschen Cembalokonzerts angestimmt wurde. Der Glanz der Mannheimer Musik, die in Paris begeisterte Aufnahme gefunden hatte, stellte die Berliner Musik in den Schatten. Da die Mannheimer nicht das Klavierkonzert pflegten, konnte es nicht ausbleiben, daß die Wiener Schule, die mit der Mannheimer Schule sehr ver-

mandt war, als Klavierkonzertschule in Frankreich bekannter und beliebter war als die norddeutsche. Es ist daher kein Wunder, daß von Wagenseil, Haydn, Hoffmann, Eichner und Joh. Christian Bach, die alle den von Wien ausgehenden fortschrittlichen Geist vertraten, so viele Klavierkonzerte in den Katalogen (auf der Rückseite der Musikalien abgedruckt) der beiden Pariser Verlage von Huberty und von Sieber angezeigt sind, während Ph. Em. Bach als einziger Norddeutscher mit nur einem einzigen Klavierkonzert vertreten ist. Merkwürdig ist, daß in den mir zu Gesicht gekommenen französischen Verlagskatalogen keine französischen Klavierkonzerte angezeigt und daß die damals in Frankreich lebenden mir bekannten Klavierkonzertkomponisten überwiegend Ausländer sind, meistens Deutsche: Schobert, Duffel, David Hermann, Henri Joseph Kiegel, Cambini, Viotti, Steibelt.

Ein Cembalokonzert von Ignazio Coloniati (Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. 3380) ist 1768 in Paris komponiert. Es weist deutliche Beziehungen zur Wagenseilschen Richtung auf. Das begleitende Orchester besteht wie bei dieser aus zwei Violinen und Baß.

Erst um 1770, die Zeit des Aufkommens des Pianofortes und der beginnenden Weltherrschaft der Wiener klassischen Schule, des Aufgehens der Sonaten in die Konzertform und des beginnenden Virtuositentums, fangen auch die französischen Komponisten an, wie in der ganzen Welt, Klavierkonzerte zu schreiben.

Ebenso wie in Frankreich scheint in Italien das begleitete Klavierkonzert nur wenig gepflegt worden zu sein. Es gibt zwar eine ganze Reihe italienischer Komponisten, die solche geschrieben haben, doch nehme ich an, daß viele von ihnen ihre Konzerte für Deutschland oder England geliefert haben, wo sie nachweislich im Dienste standen. Durch stilistische Untersuchungen können wir diese Werke der einen oder anderen Schule dieser Länder einreihen. Alle mir vor Augen gekommenen Cembalokonzerte der Meister, die, soweit ihr Lebenslauf bekannt ist, in Italien gewirkt haben, gehören der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. an: also jener Zeit, in der das Cembalokonzert in Deutschland schon lange in Blüte stand. Vor 1740 scheint das begleitete Klavierkonzert in Italien noch nicht bekannt gewesen zu sein. Vivaldi hat jedoch schon unbegleitete Klavierkonzerte geschrieben (Gdur-Konzert, Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. 15, und Edur-Konzert, Darmstadt, 5057), die formal wie seine Violinkonzerte gestaltet sind.

Der Klaviersatz der italienischen Konzerte ist leicht und spielerisch; im Verhältnis zu den norddeutschen Konzerten oft geradezu schlecht. Albertibässe sind keine Seltenheit.

Das Hauptergebnis meiner Untersuchung ist folgendes: das Cembalokonzert ist auf germanischem Boden, zuerst in Deutschland und einige Jahre später unabhängig hiervon in England entstanden! Diese beiden Länder pflegen es weiterhin, bauen es aus und machen es dem beliebten Violinkonzert ebenbürtig, so daß das Cembalo aus seiner untergeordneten Stellung als Orchester- und Begleitinstrument zum Range eines Soloinstruments erhoben wird, den es erst recht einnimmt, nachdem das Pianoforte an die Stelle des Cembalos tritt. Die romanischen Länder, Frankreich und Italien, beginnen erst mit der Pflege des Cembalokonzerts in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh., als es in Deutschland schon in Hochblüte steht.

Die in der ersten Hälfte des 18. Jahrh. vereinzelt auftretenden Cembalokonzerte in den romanischen Ländern sind wohl nur belanglose Gelegenheitserscheinungen.

* * *

Joh. Seb. Bach ist der Begründer der norddeutschen Cembalokonzertschule. Seine Söhne und Schüler, die später fast alle als bedeutende Meister in Nord- und Mitteldeutschland lebten, sind es vor allem gewesen, die das Cembalokonzert aus dem Leipziger Kantorenhaufe in die Welt hinausgetragen haben. Außer seinen vier Söhnen: Carl Philipp Emanuel, Wilhelm Friedemann, Johann Christian und Christoph Friedrich kommen als Verbreiter des Cembalokonzerts seine Schüler in Betracht: Michelmann, Kirnberger, Mützel, Johann Friedrich Doles (Breitkopf 1763), Johann Ludwig Krebs und Homilius. Diese haben dem norddeutschen Cembalokonzert sein typisches Gepräge gegeben und es zu einer der beliebtesten Kammermusikgattungen gemacht. Um 1740 wird das Cembalokonzert in Norddeutschland bekannt und beliebt, und bald bilden sich innerhalb der großen nord- und mitteldeutschen Cembalokonzertschule an einzelnen Höfen und Städten kleinere Schulen, deren Konzerte fast alle ein eigenes Gesicht tragen. Neben der größten dieser Schulen, Berlin, treten auch andere in den Vordergrund, die für die Entwicklung des Cembalokonzerts von Bedeutung gewesen sind. Unter diesen ist Dresden mit Johann Adam, Christl. Siegm. Bänder, Homilius, Köllig, Georg Gebel und anderen wohl die bedeutendste. Es folgen dann Nürnberg mit Lessloth, Agrell, Küffner (Breitkopf 1763), Georg Wilhelm Gruber u. a., — Darmstadt mit Enderle u. a., — der Hof des Fürstbischofs von Bamberg und Würzburg mit Platti, Jos. Umstadt, Georg Jos. Vogler u. a., — Halberstadt: Lischer und Christian Heinrich Müller — und viele andere kleinere Residenzen.

Alle diese kleineren Schulen waren in musikalischer Hinsicht mehr oder weniger nur Trabanten der um 1740 entstehenden Berliner Cembalokonzertschule.

Wie in keiner andern deutschen Stadt blüht in Berlin das Cembalokonzert auf. Fast alle Berliner Meister haben sich auf diesem Gebiet der Komposition betätigt. Allen voran Philipp Emanuel Bach, von dem es mit Bestimmtheit nicht weniger als 52 begleitete Cembalokonzerte gibt. Von Schaffrath kenne ich 25 bis 30; von Carl Heinrich Graun sind in dem Breitkopfschen Katalog 12 angezeigt; er wird aber sicher noch mehr geschrieben haben. Von Michelmann stammen wohl ebensoviele oder noch mehr, von Schale sind mir 7 Konzerte bekannt, und die anderen Meister: Seyffarth (oder Seifert?), Johann Gottlieb Graun, Franz Wenda (der ältere), Kirnberger, Janitsch sind mit weniger Konzerten vertreten. Von einem Kohn, wahrscheinlich August Kohn, einem Schüler Schaffraths, ist ein Cembalokonzert bekannt. Johann Heinrich Rolle, von 1740—46, Georg Wenda, von 1740—48, und Johann Christian Bach, von 1750—54 in Berlin, gehören nur während dieser Zeit zur Berliner Schule.

Während anderswo das Klavierkonzert besonders an den fürstlichen Höfen gepflegt wurde, ist es am Hofe Friedrichs des Großen wohl etwas vernachlässigt worden. Der Katalog der Kgl. Hausbibliothek, herausgegeben von Thouret, weist verschwindend wenige Cembalokonzerte aus jener Zeit auf. Kein Konzert von Philipp Emanuel Bach, ja, nicht einmal eines von Graun ist angeführt. Dagegen gibt es

Flötenkonzerte aus jener Zeit in Massen. Die Flöte war eben der musikalische Götz des Monarchen. Allerhöchstens sind Graun'sche Klavierkonzerte zur Aufführung gelangt; denn der Klavierkunst Philipp Emanuel Bachs stand Friedrich der Große weisensfremd gegenüber. Die Berliner Cembalokonzerte sind wohl hauptsächlich für musizliebende Gesellschaftskreise geschrieben worden.

Ein Klavierkonzert: Darmstadt ms. 4474, „composta dal Re di Prussia“ (Friedrich dem Großen), weicht nicht unerheblich vom gewöhnlichen Berliner Konzertypus ab; ich möchte daher die Richtigkeit der Autorbezeichnung in Frage stellen. Es mag ein Fehler des Kopisten sein, der aus der Widmung den Autornamen gebildet hat.

Alle vorgenannten Meister bilden nun zusammen den Berliner Konzertypus aus, der 25 Jahre lang, von etwa 1740—65, sein eigenes Gesicht hatte.

* * *

Bei Joh. Seb. Bach wie bei Vivaldi ist das Orchester wegen der Wucht seiner Ritornelle den Soli überlegen. Nach 1740 aber tritt in Norddeutschland das Solo dem Tutti gleichwertig gegenüber. Das Wettstreiten dieser beiden Instrumentalparteien ist bedeutend verschärft worden, da das Solo häufig lange Strecken unbegleitet spielt. Im zweiten Solo der Eckfuge feiert dieses „Konzertieren“, Wettstreiten, durch das taktweise Abwechseln von Tutti und Solo wahre Orgien. Gruppe gegen Gruppe, Tutti gegen Solo, das ist das Prinzip des norddeutschen Konzertierens. (Der Gegensatz von Tutti und Solo wird jedoch häufig etwas geschwächt, nämlich dann, wenn das Solocembalo, falls kein zweites Cembalo vorhanden, die Ritornelle als Generalbassinstrument mitspielen muß.)

Ein anderer Kontrast zwischen Tutti und Solo kommt häufig durch die Verschiedenheit der Thematik zustande, Michelmann und Phil. E. Bach gehen oft so weit, daß das Solo auch nicht das kleinste Motiv dem Ritornell entnimmt.

Das Größenverhältnis von Tutti und Solo ist ungefähr gleich zu gleich. Es kommt eher vor, daß ein Solo an Taktzahl überlegen ist.

Das Berliner Cembalokonzert ist ausnahmslos dreisätzig: Schnell—Langsam—Schnell. Die Tonarten der Eckfuge, die immer gleich sind, erfordern nie mehr als höchstens vier Vorzeichen. Der zweite Satz steht gewöhnlich in der Unterdominante, Ober- oder Unterterz des ersten Satzes. Selten aber in der Dominante. Bei Ph. Em. Bach kommt die Dominanttonart im zweiten Satze überhaupt nicht vor, mit Ausnahme des viersätzigem c-moll-Konzerts vom Jahre 1772, das der Berliner Schule nicht mehr angehört. Der dritte Satz ist heiterer als der erste. Er hat häufig etwas Volkstümliches, Tanzmäßiges an sich. Das Rondo kommt im Berliner Cembalokonzert als dritter Satz nicht vor, später allerdings rondoähnliche Gebilde. Noch 1784 schreibt Ph. Em. Bach aus Hamburg in einem Briefe an den Advokaten Grave in Greifswald: „In einem Concerte ein Rondeau anzubringen habe ich noch nicht versucht“ (aus Bitter, Ph. E. Bach).

Rein musikalische Formen, wie etwa der Suitensatz oder die Sonate, kommen im Berliner Konzert nicht zur Anwendung, aus dem einfachen Grunde, weil sie den Dualismus der Klangkörper nicht in sich vereinigen können. Der Berliner Konzertsatz hat direkt von dem Urprinzip des Konzertierens: Gruppe und Gruppe, Tutti und Solo gegeneinander anzuspielen, seine Form erhalten; und ist deshalb die voll-

kommenste, idealste Konzertform, die überhaupt denkbar ist. Jeder der drei Sätze wird durch drei, vier oder fünf große Ritornelle aufgebaut, die miteinander durch die dazwischenliegenden Soli verbunden sind.

Nur die Mittelsätze verzichten gelegentlich auf die formgebenden Ritornelle: wenn sie instrumental rezitativisch auftreten. Doch das ist eine Ausnahme. An der Drei- oder Vierzahl der Ritornelle im Mittelsätze können wir ein Cembalokonzert als zur norddeutschen Schule gehörig erkennen. Ein süddeutscher Konzertmittelsatz hat in der Regel keine Ritornelle.

Die Ritornelle sind die Pfeiler des Satzgebäudes. Durch die majestätische Wucht ihrer Thematik in den Eckätzen wirken sie nicht nur formzwingend, sondern herrschend. Das Anfangsritornell ist das längste. Die folgenden Ritornelle, die mit Ausnahme des letzten bis zum Schluß an Taktzahl kleiner werden, wiederholen dieses in verwandten Tonarten. Das zweite Ritornell steht in den Durkonzerten immer in der Dominante, in Mollkonzerten jedoch meistens in der Paralleltonart. Das dritte Ritornell kann in der Haupttonart oder in einer andern, etwa terzverwandten Tonart, stehen. Das vierte Ritornell (Schlußritornell) ist länger als die beiden mittleren, steht natürlich in der Haupttonart und wiederholt gewöhnlich einen langen Teil des Schlusses vom ersten Ritornell. Alle Ritornelle, auch die kleinen zwei bis vier Takte langen Tutti, die gelegentlich in die Soli eingestreut sind, erhalten ihr thematisches Material nur aus dem Anfangsritornell.

Die Soli verbinden die Ritornelle. Ihnen fällt daher die Aufgabe zu, zu modulieren, damit das folgende Ritornell in einer anderen Tonart auftreten kann. Das erste und letzte Solo stehen zueinander in Beziehung, indem das letzte Solo gewöhnlich einen langen Teil des Schlusses vom ersten, natürlich nicht wie dieser in der Dominante bzw. Parallele, sondern in der Haupttonart wiederholt. Die frühen Konzerte, besonders die der Graunschen Richtung, bringen für gewöhnlich in jedem Solo neue Gedanken, ohne vorherige zu wiederholen. Das mittlere Solo oder, falls fünf Ritornelle vorhanden sind, die beiden mittleren Soli, tragen bei Ph. Em. Bach und Michelmann den Charakter einer Durchführung: das Kopfmotiv wird hier meistens zerlegt in kleinere Motive, die dann im lebhaften Abwechslungsspiel im Tutti und Solo auftreten. Bei den Meistern der Graunschen Richtung gibt das zweite Solo hauptsächlich dem Virtuosen Gelegenheit, sein technisches Können zu zeigen. Eine Durchführung tritt bei ihnen nicht so stark zu Tage. Die Anlage der Soli im Berliner Cembalokonzert ähnelt schon unbewußt der Sonatenform:

I. Solo. Tonika — Dominante.

II. Solo. Durchführung. Modulierend.

III. Solo. Veränderte Reprise. Schluß des I. Solos, aber in der Tonika.

Der Aufbau der Tutti und Soli geschieht im Berliner Konzert durch Reihung einzelner kontrastierender Glieder. Der Typus des Ritornells ist von Anfang an mehrteilig. Wahrscheinlich haben die Berliner die Form ihrer Ritornelle Tartini abgelauscht, ebenso wie Quantz vorher von dem Aufbau der Vivaldischen Ritornelle, die er 1714 kennen lernte, so entzückt war, „daß sie ihm in den künftigen Zeiten zu einem guten Muster gedient haben“ (Marpurg, S. 205).

Die Form des Cembalokonzertritornells der Berliner Schule sieht folgendermaßen aus:

A. Kopfmotiv, etwa 8 Takte. Halbschluß.

B. Kontrastglied, 4—8 Takte.

C. Sequenzkette, etwa 8 Takte.

D. Kadenz; häufig Andeutung des Kopfmotivs, etwa 8 Takte.

Das Kopfmotiv hat sich seit Vivaldi nur in melodischer Hinsicht geändert: die straffe Dreiklangsmelodik Vivaldis wird ersetzt durch die sinnlich süße Tartinis. Interessant ist aber, wie die Berliner das Kontrastglied häufig beinahe notengetreu von Tartini abgeduckt haben.

Das Prinzip der kontrastierenden Reihung sollte für die Soli von großer Bedeutung werden. Joh. Seb. Bach und Vivaldi, die dieses Prinzip bis zu einem gewissen Grade nicht kannten, konnten, um einer Monotonie zu entgehen, nur kurze Soli und kurze Tutti bringen. Dieses rasche Abwechslungsspiel ist das reinste Prinzip des Konzertierens. Mit dem Aufkommen der kontrastierenden Reihung um 1740 ist das schnelle Abwechslungsspiel nicht mehr nötig, da schon innerhalb der beiden wettstreitenden Parteien, Tutti und Solo, rein musikalische Kontraste vorhanden sind. Das Solo wird bedeutend verlängert, ja überhaupt nicht durch Nebenritornelle unterbrochen. Tartini gilt hier wieder als der Neuerer: die drei Soli treten ununterbrochen, in klarer, breiter Form den vier Tutti gegenüber. Die Anhänger der Graunschen Richtung übernehmen diese Form von Tartini. Die Meister der Ph. Em. Bachschen Richtung jedoch versuchen, diese neue Form mit der alten Konzertform zu vereinigen, und auf diese Weise entstehen Gebilde, die als die vollkommensten Konzertformen angesehen werden müssen. Die Vereinigung des alten mit dem neuen Konzertprinzip geschieht bei Ph. Em. Bach und Nichelmann folgendermaßen: zwischen zwei kontrastierendem Perioden im Solo wird jedesmal ein kurzes oder auch längeres Tutti eingeschoben: ein Nebenritornell. Dieses Tutti ist immer ein Motiv aus dem ersten Ritornell. Häufig wird sogar an dieser Stelle ein ganzes Glied des ersten Ritornells, etwa das Kontrastglied, eingefügt. Immer aber merkt man noch das Wettstreiten beider Instrumentalparteien heraus, was bei vielen Konzerten der Tartinischen Richtung fast unmöglich ist.

Die Art der Melodik ist in der Berliner Schule während der 25jährigen Dauer ihres Bestehens zu einem festen Typus erstarrt. Sie ist eine Kombination von italienischer Süßigkeit und deutschem Geiste. Besonders wiederum Tartini gilt hierin den Berlinern als Vorbild. Der lombardische Rhythmus wie Sextensprünge in der Melodie werden besonders bei den Meistern der Graunschen Richtung bis zur Geschmacklosigkeit angewandt. Zur Fortspinnung einer Melodie brauchen alle Berliner das Mittel der Sequenz.

Der Klaviersatz der Berliner Konzertkomponisten ist nur bei Ph. Em. Bach und Nichelmann ausgezeichnet. Alle anderen Meister, besonders in den 40er Jahren, schreiben größtenteils einen Satz, der der Natur des Instrumentes nur wenig angemessen ist: die linke Hand begnügt sich damit, den Baß zu spielen, während die rechte Hand Läufe und Melodien spielt, die häufig sogar violinmäßig erfunden sind.

Das begleitende Orchester besteht gewöhnlich aus zwei Violinen, Viola und Generalbaß. Nach 1750 treten nicht selten zwei Hörner oder zwei Flöten hinzu.

Wenn wir die lange Reihe der Ph. Em. Bachschen Konzerte betrachten, fällt uns auf, daß sie nicht alle in gleichen Zeitabschnitten geschaffen sind, sondern daß ihr Entstehen sich ungleichmäßig auf die Lebenszeit Bachs verteilt. An Hand eines chronologischen Verzeichnisses der Werke Bachs (etwa des von Wotquenne), können wir das An- und Abschwellen des Bedürfnisses der Zeit nach Cembalokonzerten erkennen; denn Bach hat, wie er selber gesagt hat, größtenteils nach Aufträgen gearbeitet. Man könnte vielleicht vier Perioden in der Entwicklung des Bachschen Konzerts unterscheiden; die erste, die durch die Jugendwerke bezeichnet ist, die zweite, die quantitativ fruchtbarste Periode, in der der Typus seines Konzerts endgültig ausgebildet wird, schließlich aber erstarrt, die dritte, in der Bach sich von der alten Form abwendet, und endlich die Hamburger Periode, deren Konzerte ein gänzlich neues Gesicht tragen. Diese Perioden sind selbstredend nicht scharf gegeneinander abzugrenzen, sondern gehen allmählich ineinander über. Viele Konzerte, besonders die der beiden letzten Perioden, können das errungene Niveau der Originalität und Größe, das tatsächlich mit den vorherigen Konzerten erreicht ist, nicht halten und kehren zurück zu der alten Stilart, gewöhnlich auch dieser nicht einmal an Qualität gleichkommend. Solche Konzerte sind Produkte der Vielschreiberei und daher für unsere Untersuchungen belanglos.

Die Konzerte der ersten Periode (Wtq. I, 1—3) zeigen als Jugendwerke noch keinen gereiften Stil, wenn auch geniale Stellen die Feder eines werdenden Meisters vermuten lassen. Alle drei Konzerte sind später, 1743—45, in Berlin überarbeitet worden, und in dieser Gestalt liegen sie mir vor. Es ist daher schwer zu erkennen, was alt oder neu daran ist. Das II. und III. Konzert zeigen den jungen Bach fast völlig im Banne des galanten Stils. Stellenweise jedoch hat er sich noch nicht von dem Stil seines Vaters losgelöst, was besonders im häufigen schnellen Wechsel von Tutti und Solo zum Ausdruck kommt.

Mit dem IV. Konzert beginnt die lange Reihe der Berliner Konzerte Bachs und gleichzeitig die zweite Periode, die die Zeit von 1738—59 umfaßt und in der nicht weniger als 32 Klavierkonzerte geschrieben worden sind. Während dieser Jahre bildet er seine eigene Konzertform aus. Bach schafft sich durch die Kombination der Prinzipien seiner Vorbilder — Tartini und sein großer Vater — einen neuen Konzertstil. Von seinem Vater übernimmt er das alte Konzertprinzip: schneller, häufiger Wechsel von Orchester und Cembalo; von Tartini übernimmt er die erweiterte Konzertform sowie die Feinheit, Zartheit in der Behandlung des begleitenden Orchesters. Auch in melodischer Beziehung hat Tartini einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf Bach ausgeübt. Ph. Em. Bach lebte eben in einer Zeit, die im Gegensatz zur vorhergehenden eine sinnliche Melodik verlangte.

Da Bach stets nach neuen Formen gestrebt hat, kann der vorher beschriebene Typus des Berliner Konzerts nicht immer für die Bachsche Form in Anwendung kommen. Bach verwendet neben der Form: A-B-C-D des vorher beschriebenen Berliner Ritornells häufig ein ungegliedertes, freigestaltetes Ritornell, wie etwa das Ritornell des ersten Satzes seines ersten Konzerts. Diese Art von Ritornellen geht wohl noch auf Joh. Seb. Bach zurück. Mit dem gegliederten Ritornell macht er nun durch Umstellung der Glieder mannigfaltige Versuche. — Wie in den Ritornellen ist Bach auch in den Soli bemüht, die einzelnen Glieder zu ordnen. Sie sind

größtenteils so aufgebaut, daß eine wirkungsvolle Steigerung entsteht. Das erste Solo fängt meistens einfach und melodisch an. Nach einem kurzen Orchestereinwurf setzt dann gewöhnlich ein virtuoser Teil ein, der aus einem bestimmten virtuoson Motivo entwickelt wird. Das zweite Solo bringt durchweg neues motivisches Material. Es fängt meistens mit einer Konzertatdurchführung an, dann folgt ein neuer virtuoser Teil, worauf die Durchführung häufig ähnlich wiederholt wird. Natürlich kommt auch dieses ganze zweite Solo in den verschiedensten Modifikationen vor. In nicht wenigen Konzerten fehlt die Durchführung ganz und gar.

Wie kein anderer Meister seiner Zeit hat es Ph. Em. Bach verstanden, das Ritornellmotiv in dem Durchführungsteil zu verarbeiten. Für seine Zeit ist es geradezu erstaunlich, mit welcher Konzentrationskraft Bach diesen Teil entwickelt. Immer ist es das Ritornellkopfmotiv, das verarbeitet wird. Es wird zerlegt in kleinere Motive oder es liefert nur den Rhythmus; es erscheint bald im Orchester, bald im Solo; oft auch — das ist die primitivste Form, die alle Epigonen ihm nachmachen konnten — tritt es in Sequenzen auf. Am häufigsten kommt es aber vor, daß das Orchester das prägnante Kopfmotiv nacheinander in Sequenzen und Modulationen bringt, während das Cembalo virtuose Figurationen dazu ausführt. Diese Art von Konzertatdurchführung in primitiver Gestalt geht bis auf Joh. Seb. Bach und Vivaldi zurück. Der virtuose Teil des zweiten Solos besteht meistens aus Arpeggien, die in absteigenden Vorhalbsseptimenakkorden sequenzieren: dazu spielt das Orchester nicht selten einige Ritornellmotive. Eine Durchführung tritt wohl nur dann auf, wenn das Kopfmotiv markant genug ist.

Das dritte Solo eines Bachschen Konzertsatzes setzt sich, wie gewöhnlich im Berliner Typus, aus Bestandteilen der beiden anderen Soli zusammen. Ph. Em. Bach wiederholt hier den virtuoson Teil des zweiten Solos und bald darauf den Schluß des ersten Solos. Es kommt auch vor, daß Bach der Schluß des ersten Solos zu nichtig dünkt; dann schiebt er ihn hinaus durch Trugschlüsse oder längere Orgelpunkte und schafft so die nötige Schlußspannung.

Mit den beiden sog. Orgelkonzerten (Wtg. I. Nr. 34 und 35) erreichte diese Periode in der Behandlung der Form einen Höhepunkt, der nicht mehr zu überbieten war, und ihren Abschluß.

Erst drei Jahre später (1762) entstehen die nächsten Konzerte, die zunächst formal noch im alten Stil gehalten, inhaltlich aber schon entwickelter sind. Von diesem Jahre an glaube ich eine neue, die dritte, Periode datieren zu können, die besonders durch die geringe Anzahl der Konzerte aus dieser Zeit gekennzeichnet ist. Während der vier Jahre, die diese Periode umfaßte, hat Bach nicht mehr als vier Konzerte geschrieben, ein Zeichen für den Niedergang der Konzertproduktion. Es war eben die Zeit, wo allmählich eine andere Form selbst in Norddeutschland sich durchzusetzen begann: die Sonate. Von größter Wichtigkeit für diese Periode ist das Entstehen der Sonatinen für Cembalo concertato und Orchester.

Diese Sonatinen sind eigentlich nicht als Konzerte zu bewerten, dennoch können sie beanspruchen, neben diesen behandelt zu werden, da sie vieles aus dem norddeutschen Konzert übernommen haben. Ph. Em. Bach ist der mir einzig bekannte Komponist in Norddeutschland, der solche Sonatinen geschrieben hat. Es ist anzunehmen, daß Bach der alten Konzertform überdrüssig geworden war und deshalb versuchte, ein

konzertierendes Cembalo einem Orchester in einer neuen musikalischen Form gegenüberzustellen. In seinen Klavierkonzerten nach 1762, der Entstehungszeit der ersten Sonatinen, beobachten wir deutlich das Suchen und Versuchen neuer Konzertformen. Und ohne Zweifel sind diese Sonatinen auch ein solcher Versuch. Sie tragen nur den Namen „Sonatine“, weil hier von einem Wettstreiten, was nach damaliger irrtümlicher Auffassung das Wort „Concert“ — von „concertare“ abgeleitet — bedeutete, überhaupt keine Rede sein kann. Die rein musikalische Form hat also hier das alte Konzertprinzip gänzlich verdrängt, und nur der Titel „a cembalo concertato“ erinnert noch an das alte Prinzip. Man kann daher die einzelnen Sätze nicht nach Tutti und Soli gliedern, sondern nur nach der rein musikalischen Form, der jetzt Tutti und Soli untergeordnet werden.

Die Form dieser Sonatinen ist etwas ganz neues. Sie ist eine Verquickung des Wagenseilschen Divertimento mit dem süddeutschen Konzert, der alten Suite, und nicht zuletzt der neuen Sonate, die ja auch den Namen liefert. Am wenigsten hat das alte norddeutsche Konzert zur Entstehung dieser Form beigetragen. Im ganzen ist der Charakter dieser Sonatinen, oberflächlich betrachtet, von mehr süddeutschem als norddeutschem Gepräge. Der Einfluß Wagenseils ist unverkennbar. Man kann jedoch diese Sonatinen keineswegs den süddeutschen Divertimenti gleichsetzen. Wagenseils „Divertimento per il Cembalo obligato Con due Violini e Basso 1763“ (Thul. 283) unterscheidet sich durch seine Kürze sogar sehr von der Sonatine Bachs. Trotzdem aber gehört die Sonatine zur Familie der Divertimenti. Die Anordnung im Divertimento ist ebenfalls suiteartig. Bei Wagenseil (Thul. 283): Allegro, Andante, Menuetto. Hier wie dort herrscht die Tonartengleichheit aller Sätze vor.

Im ganzen hat Bach (nach Wtg.) 15 Sonatinen, — darunter drei, die doppelt, in zwei verschiedenen Bearbeitungen, auftreten, und zwei für zwei Cembali concertati mit Orchester, — komponiert.

Die Orchesterbesetzung in diesen Sonatinen besteht neben den üblichen Streichern auch aus Bläsern, meistens zwei Flöten und zwei Hörnern. In der Ddur-Sonatine für zwei Klaviere (1762) besteht das Orchester aus: „3 Trombe, Tympani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, Bassono, 2 Violini, Viola, Violoncello obligato e Violone“. Sämtliche Sonatinen sind innerhalb zweier Jahre entstanden, nach 1764 hat Bach keine mehr geschrieben.

Den Unterschied von Konzert und Sonatine erkennt man wohl am besten an einem Beispiel:

Sonatina Ddur. Autograph: Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. Bach 1128. Berlin 1762. Wtg. VIII, 96.

Die ganze Sonatine ist sechsteilig. Der erste Teil ist ein Thema in der Liedform: A-B-A-B-A, das in den folgenden vier Teilen meisterhaft, oft an Beethoven erinnernd, variiert wird. Der sechste Teil ist ein selbständiger Schlußsatz von etwa 120 Takten Länge, der thematisch nicht mit dem vorhergehenden verbunden ist. Alle Teile stehen in der D-Tonart, der zweite und vierte Teil in d-moll: die Tonarteneinheit der Suite. Diese beiden Teile sind auch auffallend frei variiert und bilden eine treffliche Abwechslung. Alle Teile sind miteinander verbunden. Der Schlußteil, das Finale, ist frei gestaltet. Anfang und Ende des Teiles haben nur gleiches thematisches Material. In der Mitte findet der Virtuose Gelegenheit, sein technisches

können zu zeigen. Am Schluß findet noch eine Steigerung mittels des alten Konzertatfinales statt. Ein Beispiel für das Verhältnis vom Tutti zum Solo innerhalb der Liedform kann uns das Thema liefern:

- | | | |
|---|--|---------------------------------------|
| A | Tutti: 8 Takte | |
| | Solo: 8 " , | figurierte Wiederholung, unbegleitet. |
| B | Tutti: 7 Takte | } Dominante |
| | Solo: 4 Takte | |
| A | Tutti u. Solo abwechselnd 8 Takte | |
| | Solo: 8 Takte | Wiederholung. |
| B | Tutti: 2 Takte | } Dominante |
| | Solo: 9 " teils Virtuoses | |
| A | Meistens Solo, 8 Takte, 2 Takte unterbrochen | |
| | " Tutti, 8 " . | Kadenz in Ddur. |

Im II. und IV. Teil ist das Orchester überhaupt nicht, in den anderen Teilen auffallend wenig als Begleiter beteiligt. Das Klavier ist die Hauptsache. Der Klaviersatz ist von unglaublicher Pracht. Jede Sonatine hat eine andere Form, die meisten sind dreisätzig in unentwickelter Sonatenform: etwa *Larghetto-Allegro-Alla Polacca*. Die Tonarteneinheit und die Tanzsätze sind noch Bestandteile der alten Suite. Die Thematik ist grundverschieden von der des alten norddeutschen Konzerts.

Wenden wir uns jetzt den Konzerten der vierten Periode zu, so können wir unschwer erkennen, daß diese formal und inhaltlich viel von den Sonatinen übernommen haben.

1767 folgt Bach dem Rufe nach Hamburg und scheidet damit aus dem Kreise der Berliner Musiker aus. Man braucht sich nicht darüber zu wundern, daß von diesem Zeitpunkte ab Bachs Konzerte ein ganz anderes Gesicht annehmen; denn während seiner Berliner Tätigkeit war er (Bitter, „Ph. E. B.“ S. 257) meistens an die Vorschriften gewisser Auftraggeber gebunden, die im musikalischen Geschmack noch 1765 um ein Vierteljahrhundert zurück waren. Bach selber sagt: „Ich habe sogar lächerlichen Vorschriften folgen müssen“ (aus Steglich, Ph. Em. Bach und Homilius). Nun, nachdem er in Hamburg sein eigener Herr geworden ist, befreit von den Lasten höfischer Verbindlichkeit, beginnt sein Genius aufzuatmen und sprengt die Fesseln der in Berlin bis zum Typus erstarrten Kunstformen. So bringt schon das erste Hamburger Konzert (1769) in formaler Hinsicht viel Neues, wenn auch dieses Neue nur in der Wiedererweckung einer alten, längst vergessenen Konzertform besteht, indem Bach den ersten Satz „mit einigen wenigen langsamen aber prächtig gesetzten Tacten“ anfängt, die er „aber gar bald unterbricht, und durch eine feurige Veränderung der Tactart oder des sog. Tempos die Aufmerksamkeit vermehrt“ (Scheibe, „Krit. Musicus“ S. 636 geschr. 1739). Der erste Satz wird nämlich nicht nur durch vier Ritornelle gegliedert, sondern auch durch kontrastierende Tempi: *Largo-Allegro-Largo-Allegro*. Dieselbe Freiheit der Form begegnet uns auch besonders in den sechs Konzerten, die Bach 1772 in Hamburg herausgab. Tempo- und Taktwechsel innerhalb der Sätze wird von nun ab fast zur Regel. Gleichzeitig aber erkennt man immer deutlicher, daß das Ritornell nicht mehr die allein formgebende Bedeutung hat wie in den früheren Konzerten. Das Konzertprinzip muß selbst bei Ph. Em. Bach den Rückzug antreten vor der immer mächtiger werdenden Sonatenform. Selbst der Mittelsatz

wird in freier Form geschrieben. Der dritte Satz erinnert formal noch am meisten an den alten Konzertsatz. — Auch Wiederholungszeichen, die das norddeutsche Konzert bis dahin nicht kannte, treten innerhalb der Sätze auf: zweifellos ein Einfluß des süddeutschen Konzerts, das von vornherein ja mehr eine rein musikalische Form hatte als eine solche, die dem Prinzip des Konzertierens, im Sinne von Wettstreiten, bis ins letzte gerecht wurde. — Manche Sätze sind gar nicht mehr durch Ritornelle gegliedert, sondern durch eine rein musikalische Form, etwa die Liedform. Ja, sogar ein viersätziges Konzert, dessen dritter Satz ein Tempo di Minuetto ist, befindet sich in dieser Sammlung von sechs Konzerten. Es ist bemerkenswert für die letzten Konzerte, daß meistens die Sätze pausenlos miteinander verbunden sind. In musikalischer Beziehung nehmen diese sechs Konzerte einen Höhepunkt des Bachschen Konzertschaffens ein. Den galanten Stil hat Bach überwunden, ohne sich jedoch den von Mannheim ausgehenden neuen Stil angeeignet zu haben. Aber man spürt hier deutlich den Geist, den Mozart und Beethoven von Bach übernahmen.

Auch die beiden Konzerte von 1778 zeigen deutlich das Eindringen der Sonaten in die Konzertform. Hier verleugnet selbst der dritte Satz vollkommen den alten Satzbau durch Ritornelle; wir finden in diesen Sätzen sogar rondoähnliche Gebilde.

Mit seinem letzten Doppelkonzert (Autograph Berlin, Sing-Akademie, D. II. 1473a) vom Jahre 1788 knüpft Bach nicht, wie man annehmen sollte, direkt an die vorigen an, sondern greift auf die alte Form zurück. Nur inhaltlich weist es neuen Geist auf, was schon durch das Kopfmotiv im „p“ zum Ausdruck kommt, während die Kopfmotive der alten Konzerte nur im rauschenden „f“ anfangen. Das Konzert ist aber von Bedeutung, weil es als einziges Klavierkonzert ausdrücklich für Fortepiano geschrieben ist. Das Autograph schreibt vor: zwei Hörner, zwei Flöten, I. und II. Violine, Bratsche, Flügel (Cembalo), Fortepiano und Fundament. Das Fortepiano tritt aber noch neben dem Cembalo als mitbeteiligtes Soloinstrument auf.

Die Untersuchung aller Konzerte lehrt, daß Bach ständig bemüht war, sich der neuen Zeit anzupassen. Niemals hat seine Kunst einen festen Typus angenommen, dauernd gestaltet er neu. Seine ersten Konzerte sind denen seines Vaters nachgebildet, und bis um 1750, ja, man kann sagen: bis zum letzten Konzert von 1788, hat er das alte Prinzip des Konzertierens, das Wettstreiten von Tutti und Solo, Takt um Takt, nie völlig aufgegeben. Freilich kommt es unter dem Einfluß der Tartinischen Konzertrichtung in den letzten Konzerten nicht mehr so häufig vor. Schon früh hat Bach dessen Konzertform sich angeeignet. Von Tartini hat er auch den mehrgliedrigen Bau des Ritornells und den Verzicht, besonders in den späteren Konzerten, auf eine Konzertatdurchführung. Die letzten Konzerte zeigen auch einen starken Einfluß von Seiten der Wiener Schule und seines Bruders Johann Christian. Wenn wir die Anzahl der Dur- und Mollkonzerte miteinander vergleichen, so ergibt sich, daß Bach auch hierin ganz dem Geiste seiner Zeit gefolgt ist: von 1755 an werden die Mollkonzerte bei Ph. Em. Bach immer seltener. Unter den letzten 19 Konzerten seines Lebens tauchen nur noch zwei Mollkonzerte auf: Nr. 37 und 43, beide in dem von ihm so geschätzten *c* moll. Vor dem Jahre 1755 ist dagegen das Mollkonzert bei Ph. Em. Bach wahrlich keine Seltenheit. Wir sehen also, daß Bach immer aus dem Geiste der Zeit geschöpft und sich nie neuen Anregungen von außen verschlossen hat. Was ihn aber davor bewahrte, nur ein unbedeutender Modekomponist zu bleiben, ist

der geniale Geist, mit dem die meisten seiner Konzerte durchtränkt sind. Ph. Em. Bachs Konzerte sind noch um 1820 in Norddeutschland ständige Repertoirstücke gewesen. — Die letzten Kopien und Kadenz zu Bachschen Konzerten stammen aus dem Jahre 1819, darunter eine Kadenz des II. Konzerts, das also noch 85 Jahre nach seiner Entstehung gespielt worden ist, und wir können annehmen, daß erst mit dem Tode Zelters und mit dem endgültigen Vordringen der Beethovenschen Musik die Bachsche in Norddeutschland verdrängt worden ist.

* * *

Das Werden, Sein und Vergehen des Konzerts ist, wie aus den vorhergehenden Darlegungen ersichtlich, aufs engste verknüpft mit der Entwicklung des Kontrastierungsprinzips. Aus dem Bedürfnis nach klanglichen Kontrasten ist die Konzertform entstanden; sie wird überflüssig mit dem Vordringen der rein musikalischen Kontrastierung, die in der Sonatenform zum besseren Ausdruck kommt als in Verbindung mit der nur die dynamische Kontrastierung pflegenden alten Konzertform. Aber wenn das ursprüngliche Prinzip des Konzertierens auch nach 1760 überflüssig geworden ist, so war die Beliebtheit des Konzerts doch so festgewurzelt, daß es noch lange, obschon in anderer Gestalt, gepflegt wurde. Man versuchte, das konzertfeindliche Element, den rein musikalischen Kontrast, mit dem ursprünglich dynamischen Kontrast zu verbinden. In vollendeter Weise zeigen dieses die Konzerte der Wiener Klassiker. In der Übergangszeit, bis diese Synthese überzeugend gelang, begegnen uns viele Werke, die nicht nur den Stempel des Unvollkommenen, sondern oft sogar den des Unkünstlerischen tragen. Von etwa 1760 bis 1780 findet man die aller verschiedensten Konzertformen: zweifäßige Konzerte (wie bei Joh. Chr. Bach), sodann Konzerte, die dem Virtuosen Gelegenheit geben, seine Fingerfertigkeit zu zeigen, und den Soli einen unverhältnismäßig großen Platz einräumen, so daß das Tutti und damit das alte Konzertprinzip übermäßig zurückgedrängt erscheint (wie bei Georg Benda), endlich vierhändige Konzerte (wie bei Senft) und vielerlei andere neue Arten. Das norddeutsche Konzert hat hiermit an Eigenwüchsigkeit eingebüßt und sinkt von dieser Zeit an von seiner hohen, ernstesten, künstlerischen Stufe zu einer leichten, spielerischen herab. Süddeutscher und italienischer Geist dringen ein, Rondo und Menuett finden Aufnahme, Moll-Konzerte mit ihrer reicheren inneren Problemstellung werden auffallend selten, und der langsame, ernste Satz weicht gelegentlich einem Grazioso (wie bei Schröter). Das alte Konzertprinzip nähert sich dem der Sonate und verschmilzt allmählich mit ihm, wie schon einige Konzerte von Joh. Chr. Bach mit ihrem Titel „Concerto o Sinfonia“ andeuten. Die alte straffe Konzertthematik wird durch die flüssigere, schmiegzamere der Sinfonie verdrängt. Und im Grunde spiegeln die Sonatinen für Cembalo concertato und Orchester von Phil. Em. Bach aufs getreueste den Geist der Zeit, in der die alte Konzertform von der neuen Sonatenform aufgelesen wird.

Fast ein halbes Jahrhundert lang (etwa 1725—65) jedoch ist das alte Konzert die Lieblingsform seiner Zeit gewesen und hat wie keine andere Musikform ihrem Geist Ausdruck gegeben.

Beethovens erste Reise nach Wien im Jahre 1787

Von

Eduard Panzerbieter, München

Die erste Reise Beethovens nach Wien im Jahre 1787 war bis jetzt noch nicht datierbar; genauer war nur der terminus ad quem bekannt: vor dem Tode seiner Mutter, der am 17. Juli 1787 erfolgte, war er wieder in Bonn eingetroffen.

Es ist mir nun geglückt, den für die Datierung der Reise wichtigen Nachweis aufzufinden, daß Beethoven auf dieser Reise München berührt hat, und zwar ist ein Aufenthalt an diesem Orte sowohl auf der Hinreise als auf der Rückreise durch die damals in den Zeitungen veröffentlichten Fremdenzettel der Gasthöfe nachgewiesen; hierdurch wird die Unsicherheit über Zeit und Dauer des Wiener Aufenthalts wenigstens teilweise gehoben. Aus ortsgeschichtlichem Interesse habe ich hievon in Nr. 199 der „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 24. Juli d. J. kurz berichtet.

Zunächst die quellenmäßigen Belege:

„Kurfürstl. gnädigst privileg. Wochenblatt, verlegt von Joseph Ludwig Edlen von Drouin . . . Nr. XIV . . . Mittwoch den 4 Ostermonat (April) 1787 . . . Anzeige der hier angekommenen Fremden: . . . 4. Bei Hrn. Albert, Weingastgeber zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse: . . . Den 1 April: Herr Peethoven, Musikus von Bonn bei Kölln; Herr Dürelli, Musikus von Regensburg; Herr von Schaden, mit dessen Frau, von Wallerstein, mit 1 Bed., Herr Doktor Paul, von Wallerstein . . .“

(Daselbe Blatt.) „Nr. XVIII . . . Mittwoch den 2 Bonemonat (Mai) 1787 . . . Anzeige der hier angekommenen Fremden: . . . 4. Bei Hrn. Albert, Weingastgeber zum schwarzen Adler in der Kaufingergasse: Den 25. April: Herr Peethoven, kurkölnischer Kammervirtuos von Bonn“¹.

Hieraus ergibt sich zwingend, daß Beethoven auf der Hinreise nach Wien am 1. April, und auf der Rückreise am 25. April in München übernachtet hat².

Durch vorstehende Feststellung werden die bisherigen Vermutungen über die Reise in mehreren Punkten zu berichtigen sein.

Zunächst ist die Ansicht irrig³, wonach die Reise schon „im Winter 1786/7“

¹ Universitäts-Bibliothek München, unter „Münchener Zeitung“, 1787. Das „Wochenblatt“ war die Mittwochsausgabe dieser Zeitung.

² Die Annahme, daß B. nur etwa einen Abstecher von München aus in dessen Umgebung gemacht, und erst nach dem 25. seine Reise nach Wien fortgesetzt habe, ist doch wohl absurd. Für die Rückreise stand fest, daß er Augsburg besucht, und damit auch München berührt hat, da der Weg von Wien nach Augsburg über München ging und geht; nach dem 25. April fehlt aber ein Eintrag B.s in die augenscheinlich sehr vollständig geführten Gasthofsveröffentlichungen. In Augsburg wurden in der einzig dort erscheinenden Zeitung — der „Ordinari“-Zeitung — die Fremdenzettel nicht veröffentlicht. Auch in Wien brachten die Zeitungen — nach freundl. Mitteilung des Hrn. Dr. Gubitz-Wien — nichts Derartiges. Darüber, daß B. Josef II. noch in Wien gesehen hat, siehe unten im Text.

³ Lenj, W. v., B., eine Kunststudie, I, Das Leben. Kassel 1855, S. 15; ders., B. et ses trois Styles, 1852, S. 134.

Jahn, Otto, W. A. Mozart, III, aber nur in der 1. Auflage 1858, S. 306.

Breuning, Gerh. v., Aus dem Schwarzhäuserhaus, geschrieben Sommer 1874.

Thomas-San Galli, W. A., L. v. B., München 1913.

augetreten worden sei. Der Antritt der Reise ist spätestens um den 20. März herum erfolgt, da Beethoven bereits am 1. April in München eintraf. Auch die Meinung¹ ist unrichtig, wonach die Abreise frühestens am Ostermontag, den 9. April, angetreten worden sei, weil erst an diesem Tage die Funktionen der Charwoche und des Osterfestes beendet gewesen seien, die ihn, als zweiten Hoforganisten, in Bonn festgehalten hätten.

Die Dauer der tatsächlichen Abwesenheit Beethovens von Bonn dürfte 7 bis 8 Wochen — Mitte März bis Mitte Mai — nicht überschritten haben, die Anwesenheit in Wien beschränkte sich, wie wir sehen werden, auf 14 Tage. Die Beantwortung der Frage aber, auf wie lange der Wiener Aufenthalt Beethovens in diesem Jahre berechnet war, hängt davon ab, was man als Zweck der Reise ansetzt. Mit geringen Ausnahmen stimmen die Biographen Beethovens darin überein, daß die Reise den jungen Beethoven als Kompositionsschüler zu Mozart führen sollte, der von Neefe, dem bisherigen Lehrer Beethovens, auf das höchste geschätzt wurde², dessen Werke — die „Entführung aus dem Serail“ im Winter 1782/3³ — in Bonn aufgeführt wurden, und von Beethoven gekannt waren, wie die Beeinflussungen beweisen, die Beethovens damaliges Schaffen in Bonn durch die Mozartschen Werke erfuhr⁴. Nicht zu unterschätzen dürften auch die Beziehungen sein, die der Kurfürst Max Franz noch von seiner Wiener Zeit her zu Mozart hatte, sowie, wenn wir die Anwesenheit des Grafen Waldstein in Bonn schon vor 1787 annehmen, die Verbindungen dieses Gönners des jungen Beethoven mit dem Mozartschen Kreise durch seine Tante, die Gräfin Wilhelmine Thun⁵. Im Gegensatz hierzu gibt es eine Annahme⁶, daß Beethoven von seinem Vater aus finanziellen Gründen, und nur aus dem Grunde nach Wien entsandt wurde, um sich als Klaviervirtuos bekannt zu machen, sich vor allem Mozart als Klavierpieler zu präsentieren, und durch dessen Segen das ihm noch fehlende Renommee als Klavierpieler zu erhalten; hierbei wird freilich übersehen, daß Beethovens Klavierspiel damals nur „kräftig und rau“ war, „ohne Feinheit“⁷, so daß ein bloßes Vorspielen bei Mozart, ohne gleichzeitigen Klavierunterricht bei ihm, den Zweck der „Approbation“ durch Mozart wohl verfehlt haben würde. Das Ziel der Reise war jedenfalls der Unterricht bei Mozart. Und da ist nach der damaligen Übung an fremden Höfen wie in Bonn anzunehmen, daß zu diesen Studienzwecken vom Kurfürsten ein längerer Urlaub mit entsprechender Geldunterstützung, wenn auch nur durch Weitergewährung des Gehalts, gewährt wurde⁸. Für die längere

Seyfried, Ignaz Ritter v., *B.s Studien im Generalbass usw.*, 2. Aufl. 1852 (besorgt von Pierson) — erste (1832) gibt das Jahr 1790 an.

¹ Thayer, Alexander Wheelock, *L. v. B.s Leben* I¹ 1866, S. 164, I², S. 196, I³ S. 213.

² Neefes Brief in Camers Magazin, Jahrg. 1, S. 394, abgedruckt bei Thayer a. a. D. I¹, S. 120, ³ S. 150.

³ Thayer a. a. D. I¹ S. 73, ³ S. 84,

⁴ Frimmel, Theodor v., *L. v. B.* 1901, S. 13 f.; G. de St. Foix, *Mozart et le jeune B. . .* in „Rivista Musicale Italiana“ XXVII, 1920, S. 90; Sandberger, Adolf, *Beethovenkolleg* (aus 1925/6).

⁵ Schiedermaier, Ludwig, *Der junge B.*, 1925, S. 181 ff.

⁶ Wyżewa, Théodor de, *La jeunesse de B.* in „Revue de Deux Mondes“ 95 vol. 3. période, 59. Jahrg. v. 15. Sept. 1889, S. 418; Wiederabdruck in „Beethoven et Wagner“, 1898.

⁷ Dr. W. E. Müller in *M. m. Z.* XXIX (1827) 347 v. 23. Mai 1827.

⁸ Vgl. die Urlaubserteilungen zu Ausbildungszwecken am Münchener Hofe; auch „Das Leben Gerhards v. Kugelgen“, erzählt von F. Ch. A. Hassle, 1824.

Dauer des beabsichtigten Aufenthaltes in Wien spricht aber noch Folgendes: Wie sich jetzt zeigt, erfolgte der Antritt der Reise kurz vor Beginn der Karwoche, die doch eine starke Inanspruchnahme der Organisten brachte. Daß Beethoven zu dieser Zeit Urlaub erhielt, läßt deutlich darauf schließen, daß hierbei mit einer längeren Abwesenheit gerechnet wurde: hatte sich der Kurfürst überhaupt einmal entschlossen, Beethoven zur Ausbildung einen längeren Urlaub zu erteilen, so ließ er sich auch nicht durch die Rücksicht auf den Karwochendienst des zu Beurlaubenden davon abbringen; ein kurzer Urlaub auf ein paar Wochen wäre unbedingt bis nach der Karwoche verlegt worden. Auch die bei Thayer berührte Frage des Geldes, womit der Wiener Aufenthalt bestritten werden sollte¹, löst sich durch die natürliche Annahme, daß Beethoven Geld nur für die Reise und die allererste Zeit seines Aufenthalts mitnahm, sonst aber Gehalt oder Unterstützung ihm in Vierteljahrstraten vom kurfürstlichen Agenten in Wien angewiesen werden sollte.

Schwer in Einklang miteinander zu bringen sind freilich zwei Tatsachen: die Ankunft Beethovens in München am 1. April, was, wie gesagt, eine Abreise um den 20. März voraussetzt, und der Brief Neefes in Cramers Magazin vom 8. April², worin Beethoven zwar erwähnt, aber nicht angegeben wird, daß er auf Urlaub in Wien sei. Auf eine ausreichende Aufklärung — beide Daten sind ja gleichgut beglaubigt — muß verzichtet werden. Schon Schiedermaier³ macht mit Recht darauf aufmerksam, daß daraus, daß Neefe nicht von der Reise spricht, an sich nicht der Schluß gezogen werden könne, daß sie erst nach dem 8. April begonnen habe. —

Neu ist nun, daß Beethoven auf der Hinreise nach Wien über München gereist ist. Daß er auf der Rückreise München berührte, hat schon Sandberger⁴ vermutet; jetzt haben wir hiefür die Bestätigung in Händen.

Welche Wege konnte man damals überhaupt einschlagen? Man konnte von Bonn nach Wien soweit als möglich den Wasserweg nehmen: von Bonn rhein- und mainaufwärts über Frankfurt bis Würzburg, dann über Land mit der Post — 6 „Posten“ weit — nach Nürnberg, von da $6\frac{1}{2}$ „Posten“ nach Regensburg, von wo aus wieder der Wasserpfad auf der Donau nach Wien offenstand. Von Regensburg nach Wien brauchte man damals auf der Donau 6 Tage⁵. Dieser Weg führt nicht über München, kommt also hier nicht in Betracht. Nohl⁶ ist daher auf falscher Spur, wenn er meint, daß Beethoven den ersten Eindruck von Wien von der Donaulandung bei Rusdorf erhalten habe. — Auf der direkten Landroute von Bonn nach Wien wären es insgesamt $44\frac{1}{4}$ „Posten“, zu zwei deutschen Meilen, gewesen. Der tatsächlich eingeschlagene Weg über München war hiegegen ein bedeutender Umweg. Bis Augsburg gab es drei Routen: über Heilbronn $18\frac{3}{4}$, über Stuttgart $18\frac{1}{4}$, über Miltenberg—Mergentheim—Nördlingen 17 Posten; der letztgenannte Weg, der sog. „italienische Courier“, war nur für „reitende“ und Extraposten, nicht für fahrende

¹ a. a. D. I¹ S. 163; I³ S. 212.

² Thayer a. a. D. I¹ S. 162, I³ S. 211.

³ Schiedermaier, D. j. B., S. 182.

⁴ a. a. D.

⁵ Nach Selter im Jahre 1819: Brief Selters an Goethe vom 20. Juli bis 10. Oktober 1819 (Reclamausgabe Bd. II, S. 15).

⁶ Nohl, Ludwig, B. S. Leben, I: Die Jugend, Wien 1864, S. 202.

„Ordinari“-Posten, die am billigsten fuhren. Von Augsburg nach München waren es $4\frac{1}{4}$, von München nach Wien — über Hohenlinden, Altötting, Braunau, Ried, Wels, Linz, Melk, Amstetten, Purkersdorf — $28\frac{1}{2}$ Posten; im ganzen, den Weg über Nördlingen gerechnet, $49\frac{1}{4}$ Posten von Frankfurt, gegen 35 Posten Frankfurt-Wien der direkten Linie¹. Warum nahm Beethoven nun den Weg über München? Es mußte eine triftige Veranlassung sein, die ihn diesen Weg führte: war es doch über München nicht nur weiter, sondern auch erheblich teurer. Die Nichtbenutzung der Wasserroute kann ihren Grund in der frühen Jahreszeit haben — Ende März —, zu der die Flußschiffahrt wohl noch nicht offen für den Verkehr war. Es ist wahrscheinlich, daß er den Weg des „italienischen Courirs“ über Nördlingen nahm: Er kam mit Herrn v. Schaden aus Wallerstein — 3 km nördlich von Nördlingen an der Poststraße gelegen — in München an. Zwischen den Kapellen in Bonn und in Wallerstein bestanden aber engere Beziehungen, da Josef Reicha erst 1785 von Wallerstein nach Bonn übersiedelt war. Reicha hatte in Wallerstein noch Verbindungen²; in Bonn verkehrte er persönlich in Beethovens Elternhaus³. Es war also wohl auf Empfehlung und mit Einführung Reichas, daß Beethoven den Weg über Wallerstein genommen hat. Auf seiner durch nichts gedrängten Hinreise hat sich Beethoven möglicherweise dort aufgehalten und auch vielleicht ein Konzert gehört. Wallerstein war übrigens, wie die Route Joseph Haydns auf seiner ersten Reise nach London beweist, gewissermaßen eine traditionelle Einkehr für Musiker, die zwischen dem Rhein und Wien unterwegs waren⁴.

Es ist weiter nicht unwahrscheinlich, daß Beethoven von Reicha auch an das Ehepaar v. Schaden persönlich warm empfohlen war. Nahm doch das Ehepaar v. Schaden in der Wallersteinschen Musik eine recht bemerkenswerte Stelle ein. Frau Nanette v. Schaden, geborne v. Prank aus Salzburg, war Schülerin Beekes und eine gute Klavierspielerin, die, wenn auch Dilettantin, in der Ausübung ihrer Kunst über ihren Lehrer gestellt wurde. Auch Klavierkonzerte hat sie komponiert, zu deren einem Rosetti die begleitenden Stimmen hinzugefügt haben soll. Im siebenten Liebhaberkonzert am 21. März 1786 spielte sie in Wallerstein ein Beekesches Klavierkonzert. Auch ihr Gemahl trieb Musik, wenigstens schrieb er Aufsätze hierüber in musikalischen und literarischen Zeitungen⁵. Daß der Anschluß Beethovens an das

¹ „Die vornehmsten europäischen Reisen“, von Gottl. Friedr. Krebel, Hamburg 1767; „Posttabellen von Franz Joseph Heger. Mainz 1764“; „Allgemeines Post-Lauf und Straßenbuch durch das ganze heilige Römische Reich“ usw. von Franz Maxim. Diez, Frankfurt 1790; „Neue und vollständige Postkarte durch ganz Deutschland“, Nürnberg 1786, durchgesehene Ausgabe 1796. — Mit der „reitenden“ Post scheinen damals auch Passagiere besüßert worden zu sein: in der erwähnten Karte haben die Straßen für reitende und Extraposten eine Signatur, die für „Briefposten“ eine andere. Vgl. auch Brunner, Das Postwesen in Bayern, München 1900. — Über Postverhältnisse der Zeit vgl. Kosebue, Aug. v., Erinnerungen von einer Reise von Liefland nach Neapel 1805; Goethe, Reisetagebuch für Frau von Stein (Frankel), Jena 1908.

² Die Witwe Reichas zog nach dessen Tode 1799 wieder nach Wallerstein, und erhielt dort Pension. Schieder mair, Ludw., „Die Blütezeit der Düringen-Wallersteinschen Hofkapelle“ (SZM IX, S. 91); Bücken, Ernst, Anton Reicha, Münchener Dissertat. 1912.

³ Nach den Fischerschen Erinnerungen: Thayer a. a. D. I¹ S. 357, ³ S. 437.

⁴ Schieder mair (Wallerstein) a. a. D., S. 106; Karajan, Th. G. v., J. Haydn in London 1791 und 1792, Wien 1861, S. 22.

⁵ Munter, Fr., Ignaz v. Becke und seine Instrumentalkompositionen: Münchener Dissertat. 1921 (ungedruckt), teilweiser Abdruck in FfM 1922; Gerber, Neues biographisches Lexikon, 1812 u. 1814; Schieder mair (Wallerstein) a. a. D.

Ehepaar ein ziemlich enger war, geht aus dem Tone des noch später zu besprechenden Schreibens an Herrn v. Schaden vom 15. September 1787 unzweideutig hervor. — Sandberger hat¹ bereits die Vermutung ausgesprochen, daß Beziehungen Beethovens zur Wallersteinschen Musik bestanden. Dies wird durch die vorstehend angenommenen Zusammenhänge noch bestärkt: die Verbindung war wohl eine engere, als bisher angenommen wurde.

Am 1. April traf nun das Ehepaar v. Schaden und der Bonner Musikus „Veethofen“ in München ein und stiegen im schwarzen Adler des Weingastgebers Albert in der Kaufingerstraße ab. Der Gasthof hatte sieben Monate früher einen Andern, bereits ganz Großen auf einem Wendepunkt seines Schaffens beherbergt: Goethe war am 6. September 1786 auf seiner italienischen Reise hier eingetroffen, und nach eintägigem Aufenthalt am Morgen des 7. über Mittenwald, Innsbruck und Brenner dem Lande seiner Sehnsucht zu, weitergereist². Jetzt wohnte dort der junge, 16 $\frac{1}{4}$ -jährige Beethoven auf seiner Reise nach Wien, von der er — unserer Meinung nach — ähnlich wie Goethe, einen Wendepunkt seines Schicksals erwarten durfte: durch Mozarts Unterricht der Meisterschaft zugeführt zu werden. — Freilich kam es in Wirklichkeit für ihn ganz anders. —

Auch Beethoven hatte nur einen Tag für München übrig, denn schon am nächsten Tag ging die fahrende „Ordinari“-Post nach Wien weiter. Was hat nun Beethoven an diesem Tage in München an Musik hören können? Es war Palmsonntag: er konnte in der Hofkirche einem Amte beiwohnen, in der Michaeliskirche die Vesper besuchen. Im Jahre 1807 wurde dort am Palmsonntage zur Vesper ein achtstimmiges Magnificat von Orlando di Lasso aufgeführt; vielleicht hörte auch Beethoven dort ein Werk der alten a cappella-Kunst³. Abends war das Hoftheater geschlossen. Dafür fand jedenfalls „Liebhaber-Konzert“ statt, vom Kurfürstl. Hoforchester veranstaltet. Dieses konnte auch ein Fremder besuchen.

Diese „Liebhaber-Konzerte“, die Vorgänger der heute noch bestehenden Konzerte der Musikalischen Akademie, waren in München im Januar 1783 eingerichtet worden, und wurden im großen Redoutensaal in der Prangersgasse abgehalten — jetzt Sitzungssaal des Landtags in der Prannerstraße. Traditionsgemäß fand dort jeweils am Palmsonntag ein solches Konzert statt. Gleich im ersten Jahre der Veranstaltungen war dies der Fall: es wurde eine Gluck'sche Symphonie, und darnach Grauns „Tod Jesu“ aufgeführt, worüber eine lebendige Kritik Westenrieders auf uns gekommen ist⁴. Auch aus dem Jahre 1793 hat sich ein Programm des Palmsonntagskonzerts erhalten, das aber kein Chorwerk bringt, sondern die gewöhnliche Vortragsfolge der

¹ a. a. O.

² Heinemannsche Ausgabe von Goethes Werken (Leipzig u. Wien, v. J.), Bd. 14, S. 433; Briefe Goethes an Frau von Stein (s. oben) vom 6. u. 7. Sept. 1786. Der bei Heinemann erwähnte Münchener Gelehrte Holland hat über B.s Anwesenheit in München nichts veröffentlicht: sein Nachlaß in der Münchener Staatsbibliothek enthält zwar das Konzept des Aufsatzes über Goethe, ein entsprechender Aufsatz über Beethoven ist aber im Nachlaß nicht enthalten.

³ A. m. Z. XI v. 26. April 1809, 465 ff. Nicht nur hieraus erhellt, daß die Tradition der a cappella-Kunst in München nicht so ganz vergessen war, als man vielfach — auch neuerdings Ursprung — annimmt.

⁴ Westenrieder, Lorenz, Jahrbuch der Menschengeschichte in Baiern, Bd. II, München 1783, S. 378.

damaligen Zeit¹. Vom Jahre 1802 bis 1812, also bis nach Gründung der Musikalischen Akademie (November 1811) wurde alljährlich am Palmsonntage die „Schöpfung“ Jos. Haydns gebracht². Auch 1787 war also vermutlich an diesem Abend Konzert, sei es ein Chorwerk, sei es ein weltliches Programm nach damaligem Zuschnitt. In jedem Falle wurde aber ausgezeichnet musiziert, dafür bürgte die Güte des Orchesters. Vielleicht hat Beethoven dem Konzert beigewohnt.

Mit dem andern Tags abgehenden Ordinari-Postwagen wird Beethoven München verlassen haben, und am Samstag, den 7. April, dem Tage vor Ostern, in Wien eingetroffen sein³. Am 11. April trat Kaiser Josef II. seine Reise zur Kaiserin Katharina nach Kiew an⁴. Am Ostersonntag besuchte der Kaiser das Hochamt in der Hofpfarrkirche und abends die Oper, wo eine neue Sängerin auftrat und „L'inganno amoroso“ gegeben wurde⁵. Da sich die Persönlichkeit Josefs II. dem Gedächtnis des 16jährigen Jünglings tief und für sein ganzes Leben dauernd eingepägt hatte, wie Schindler⁶ mitteilt, muß Beethoven eine dieser Gelegenheiten wahrgenommen haben, den Kaiser zu sehen. Denn, da auch die Osterfeiertage dazwischen kamen, es war die Zeit zu kurz, um die Empfehlungsbriefe des Kurfürsten Maximilian Franz an seinen Bruder, den Kaiser, abzugeben, und sich zu einer Audienz zu melden; außerdem war der Kaiser von seinen Reisevorbereitungen jedenfalls sehr in Anspruch genommen.

Die andere Persönlichkeit, an die sich Beethoven von seinem ersten Aufenthalt in Wien noch deutlich entsann, war natürlich Mozart. Dieser, seit Februar aus Prag zurück, hatte von dort den Auftrag zur Komposition des „Don Giovanni“ mitgebracht, die ihn sehr in Anspruch nahm. Auch war ihm in diesen Tagen⁷ die Nachricht von der schweren Erkrankung seines Vaters zugegangen, die zu dessen Tode führte. Zu der geistigen Inanspruchnahme Mozarts kam also gerade in dieser Zeit noch schwerer Kummer: die drückende Sorge um des Vaters Leben. Es ist also nicht sehr

¹ Treizième Concert de Mrs. les Amateurs.

Dimanche, le 24. Mars 1793.

Simphonie de Mr. Sterkl.

Mr. Woschilka, Concert de Violoncelle, de sa composition.

Mr. Dansi, Air de Mr. Cimarosa

Mr. Fladt, Concert de Hautbois de Mr. Dindler

Mlle. Fladt, Air de Mr. Dittersdorff.

Mr. Moralt, Concert de Violon de Mr. Winter,

Simphonie de Mr. J. Haydn.

(Aus der Schatzkammer-Moralischen Programmsammlung der Münchener Staatsbibliothek.)

² Nach den Konzert-Anzeigen der Liebhaber-Konzert-Direktion in den jeweiligen Nummern der Münchener „Oberdeutschen Staatszeitung“ und ihrer Nachfolger.

³ Dies gibt a. a. O. als Abfahrtstag der Ordinari-Post den Montag an, als Ankunftsstag in Wien den Samstag.

⁴ U. a. nach der „Münchener Zeitung“ vom 17. April; die Nachricht ist aus Wien, datiert vom 11. April.

⁵ „Münchener Zeitung“, a. a. O.; nach der Theaterzettelsammlung in der Wiener Staatsbibliothek war die Aufführung am Montag.

⁶ Schindler, Anton, B.-Biographie ¹ 1840, ² 1845, ³ 1860 (Vorwort 1858), Neudruck von Alfred Kalischer, Berlin u. Leipzig 1909. S. 47.

⁷ Jahn (a. a. O. III¹, S. 270) führt den Antwortsbrief Mozarts an seinen Vater vom 4. April an, den er ihm unmittelbar nach Erhalt der Nachricht von seinem Uebelbefinden schrieb. — Die Todesnachricht hat B. in Wien nicht mehr erlebt.

wahrscheinlich, daß Mozart sich mit dem jungen Mann aus Bonn hat abgeben wollen und können; hierzu kam noch, daß Beethoven nach nur 14tägiger Anwesenheit Wien verlassen mußte. Man braucht also nicht, wie Nohl es ausführlich tut, auf die Verschiedenheit der beiderseitigen Geistes- und Charakteranlagen einzugehen, um zu verstehen, daß sich Mozart und Beethoven persönlich nicht besonders nahe gekommen sind. Über das Zusammentreffen Mozarts und Beethovens, insbesondere über das Vorspielen Beethovens vor Mozart, gibt es verschiedene Lesarten. Mozart soll hierbei eine Prophezeiung über die künftige Bedeutung des vor ihm improvisierenden jungen Bonner Klavierspielers ausgesprochen haben. Daß das prophetische Wort Mozarts bei der Gelegenheit gefallen ist, „als der Kaiser den vom Kurfürst Max Franz ihm empfohlenen jungen Bonner Künstler in seinen Gemächern im Beisein Mozarts gehört“ hatte, „wie einige wissen wollen“, ist wegen der oben nachgewiesenen Zeitknappheit äußerst unwahrscheinlich¹. Ob Beethoven Mozart hörte, ist nicht sicher. Mozart hat seinem Schüler gelegentlich des Unterrichts wohl nicht vorgespielt, dieser mag ihn aber anderweit gehört haben. Der Unterricht Mozarts wird sich auf Theorie beschränkt haben. „Einigen“ Unterricht hat Beethoven von Mozart nach Ries² genossen. Es können aber nur ganz wenig Lektionen gewesen sein; die ihm Mozart gegeben hat, schon wegen der Kürze des Aufenthalts. In nur 14 Tagen kann selbst der eifrigste und begabteste Schüler vom bedeutendsten und sorgsamsten Lehrer nicht allzuviel lernen; wenn man insbesondere an den Druck denkt, unter dem Mozart seelisch stand, so wird man das, was der Schüler von dem Lehrer profitierte, nur als recht gering anschlagen. Daß Beethoven Glück gesehen hat, muß, wie bereits Schindler weiß, bei der Kürze des Wiener Aufenthalts als unwahrscheinlich bezeichnet werden. Die Opern und Singspiele, die in der Zeit seiner Anwesenheit in Wien aufgeführt wurden, konnten ihn tatsächlich höchstens wegen der Güte der Auf- führung interessieren³.

Der Unterricht bei Mozart und der Wiener Aufenthalt wurde durch die Abreise Beethovens, die um den 20. April geschehen ist, für immer unterbrochen. Den Grund für den plötzlichen Abbruch derselben dürfen wir in den schlechten Nachrichten vermuten, die Beethoven in Wien über das Befinden seiner Mutter erhalten hat. Zwar spricht Beethoven in dem noch zu besprechenden Schreiben an Herrn v. Schaden vom 15. September nur davon, daß, seit er von Augsburg hinweg sei, seine Freude und Gesundheit aufzuhören begonnen habe; je näher er seiner Vaterstadt gekommen sei, je mehr Briefe habe er von seinem Vater erhalten, geschwinde zu reisen als gewöhnlich, da seine Mutter nicht in günstigen Gesundheitsumständen wäre.

¹ Schindler a. a. O. S. 47.

² Biographische Notizen über L. v. B. von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries, 1838. Neudruck von Kalischer, 1906, S. 103.

³ Nach der Theaterzettelsammlung der Wiener Nationalbibliothek, die Herr Dr. Kafralik in Wien die Güte hatte einzusehen, wurden im Nationaltheater aufgeführt am 9., 11., 13. und 20. April „L'Inganno Amoroso“ von P. Guglielmi, am 16. und 18.: „Le Gare Generose“ von G. Paisiello, am 17. eine „Medea“, hinter der die Wendische Komposition zu vermuten ist; im Kärntnertheater am 10.: „Betrug durch Aberglauben“, am 12., 13., 15. und 17.: „Liebe im Narrenhaus“, am 20.: „Der Apotheker und der Doktor“ von Dittersdorf. — Die Ausführungen von J.-G. Prod'homme in „Le jeune B.“, Paris 1925, S. 83, die mir übrigens erst nach der Abfassung des Textes zugänglich wurden, können wohl als überholt durch vorstehende Aufzählung bezeichnet werden.

Aber nichts spricht im Wortlaut des Briefes gegen die Annahme, daß er den Beginn der Krankheit bereits in Wien erfahren hat, und da scheinen die oben erwähnten Gesichtspunkte über den geplanten längeren Aufenthalt in Wien doch ausschlaggebend zu sein.

Wie dem auch sein mag: am 25. April finden wir den jungen Reisenden wieder in München. Diesmal — es war ein Mittwoch — traf er es in der Oper besser: es wurde an diesem Abend Grétrys „Zemire und Azor“ gegeben. Um seine trüben Gedanken zu zerstreuen, hat er vielleicht die Aufführung des ihm aus Bonn vertrauten Stückes nicht veräußt¹.

Die Abreise nach Augsburg ist nicht datierbar (s. Anm. 2, S. 153). Unter dem Eindruck der Nachrichten aus Bonn hat sich Beethoven nicht ohne Not länger in München verweilt. In Augsburg suchte er Herrn v. Schaden auf, mit dem er vor nicht vier Wochen in München angekommen war. Dieser Freund ließ dem Reisenden, dem das Geld knapp geworden war, 3 Karolinen (= 33 Gulden). Über einen Aufenthalt in Augsburg ist nichts, über die Heimreise nach Bonn nur das bekannt, daß er unpaßlich wurde und noch nach seiner Ankunft in Bonn an Engbrüstigkeit litt. Seine Mutter hat er noch am Leben getroffen, „aber in den elendesten Gesundheitsumständen“. Sie „starb endlich vor sieben Wochen“ am 17. Juli 1787.

Diese letzten Umstände wissen wir durch den Brief an Herrn v. Schaden vom 15. September 1787. Nohl war zu der Zeit, als er ihn veröffentlichte, der Originalwortlaut dieses Briefes nicht bekannt, er war gezwungen, das Dokument, das er in einer amerikanischen Zeitung in englischer Sprache nach einer (französischen?) Übersetzung der Revue Britannique von 1861 fand, „aus zwei Sprachen . . . zurückzuübersetzen“. Leider unterlief bei dem Hin und Her an dem hier wichtigsten Punkte ein grober Irrtum: es heißt bei Nohl: „Ich fand sie (meine Mutter) noch am Leben, aber in einem beklagenswerten Zustande; sie war von der Auszehrung befallen, und kaum sieben Wochen später, nachdem sie wie eine Märtyrin gelitten, starb sie . . .“ Hieraus zog Nohl den Schluß, daß Beethoven sieben Wochen vor dem Todestage, also in den letzten Maitagen, in Bonn wieder angekommen sei². Die nach Thayer erstmalig in der „Vossischen Zeitung“ vom August 1848, seither nach dem Original wieder und wieder gedruckte, und zuletzt bei Schiedermair³ in Faksimile wiedergegebene Originalfassung lautet bekanntlich: „Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendesten Gesundheitsumständen, sie hatte die Schwindjucht, und starb endlich ungefähr vor sieben Wochen“. Hieraus, und in Verbindung mit der Ansetzung des Reisebeginns auf Winter 1786/7 entstand die irrtümliche Ansicht von dem Vierteljahr, das der Wiener Aufenthalt gedauert haben soll, eine Ansicht, die sich bis in die allerjüngste Zeit erhalten hat. —

¹ Legband, Paul, Münchener Bühne und Literatur im 18. Jahrhundert (Oberbayr. Archiv f. vaterl. Geschichte, Bd. 51, München 1904); nach Grandaur, Franz, Chronik des Hof- u. National-Theaters in München, Erstauflührung in München 1778; in Bonn (Thayer I 1 S. 72, 1784; in Wien 1787 „neu einstudiert“ (Reichards Theaterkalender aus diesem Jahre). Diesem Werke entstammt nach Sandberger (Ausgewählte Aufsätze, Bd. II: Forschungen, Studien u. Kritiken zu B. und zur B.-Literatur, München 1924) ein viele Jahre später in der „Ouvertüre zu König Stephan“ (op. 117) verwendetes Motiv.

² Nohl. B. Die Jugend. Drittes Buch: Erwachen. S. 242.

³ Schiedermair, D. j. B.

Aus dem Verlauf der Reise ist aber vielleicht auch die Frage Chayers¹ zu beantworten, die dieser angesichts der Beethovenschen Äußerung von den Reisen tut, die ihn sein Kurfürst habe machen lassen, die Frage: Was waren das für Reisen? wer kann es sagen? — Nehmen wir an, daß Beethoven in Wallerstein Beecke hat spielen hören, so könnte hieraus vielleicht eine Antwort für die Frage Chayers zu finden sein. —

Über der ganzen Reise schwebte ein Ausern, der verhinderte, daß sie für Beethoven die gewünschten Früchte trug: Mozart erhielt kurz vor Beethovens Ankunft Nachrichten über die tödliche Erkrankung seines Vaters, Beethoven während seines Wiener Aufenthalts die gleiche Nachricht über die Mutter. Beide hingen an diesen Personen mit ungewöhnlicher Kindesliebe. Es liegt eine große Tragik darin, daß die beiden größten Musiker ihrer Zeit sich nicht näher kommen konnten, weil durch die Krankheit des Vaters des einen dieser gehemmt war, sich mit dem hoffnungsvollsten Schüler, den er haben konnte, näher abzugeben, und weil das Leiden der Mutter des anderen diesen seinen Unterricht bei dem Meister abbrechen ließ. Sie sahen sich nicht wieder. Als Beethoven im November 1792 nach Wien übersiedelte, war Mozart tot, und Beethoven hatte sein Erbe anzutreten.

Aufgaben und Ziele einer Erforschung der ostslawischen Musik

Von

Peter Pandöf, Berlin

Die Behandlung dieses Themas möchte ich vor allem durch seine wissenschaftliche Bedeutung und zum Teil auch noch durch seinen Zusammenhang mit den verschiedenen Strömungen in der zeitgenössischen Musik rechtfertigen.

Trotz einer Reihe hervorragender Arbeiten ist die ostslawische, d. h. ihre markantesten Vertreter, die russische und die bulgarische Musik, im großen und ganzen noch ziemlich problematisch. Das Gebiet, das diese Musik umfaßt, ist so groß und verzweigt, daß man die bisherigen Forschungen nur als Vorarbeiten zu einer wissenschaftlichen Begründung dieser wichtigen Zweige der musikalischen Völkerkunde ansehen muß. Außerdem kennt Westeuropa kaum etwas von diesen wissenschaftlichen Arbeiten, die ihm das Verständnis für die ostslawische Musik hätten erleichtern können, denn mit der Aufführung russischer bzw. bulgarischer Werke ist es hierbei nicht getan. Wie oft habe ich nach derartigen Aufführungen feststellen müssen, daß sie trotz bester Wiedergabe dem Zuhörer im wesentlichen doch unverständlich geblieben waren. In mancher Hinsicht mag er sie bewundert haben — miterlebt hat er sie jedenfalls nicht.

¹ a. a. O. I¹ S. 315:

Wie sollte er auch diese Musik mitempfinden, wenn ihm ihr Wesen unzugänglich und fremd ist? — Nehmen wir z. B. die Musik Mussorgskjus: wenige vielleicht wissen, daß die Bedeutung und die Genialität seiner Musik nicht so sehr in der formalen Gestaltung, wie in der bewußten Herausstellung des psychologischen Gesichts seiner Nation wurzelt.

Die heutige Musikproduktion mit ihrem tastenden Suchen nach neuen Elementen und neuen Formen stößt auf das Drittel-Vierteltonsystem, die Polyrhythmik, Polytonalität, alles Gebiete, die tief im Alten verwurzelt sind! Und gerade in der ostslawischen Volksmusik sind solche Erscheinungen im Keime vorhanden.

Überhaupt ist die ostslawische Volksmusik überreich an aktuellen Problemen: das Melos, dessen rhythmische und metrische Gestalt, seine Beziehungen zur Volkspoesie, die Tonaltitäts-, Notations-, Intonationsfragen, die fremden Einflüsse, insbesondere das ganze Orientproblem, alles Fragen, deren Untersuchung eine Fülle von Spezialstudien erfordert.

Die russische, wie die bulgarische Volksmusik ist jede für sich das schöpferische Produkt einer völkischen Einheit von gleicher Religion, gleichem Familienleben, von gleichen Gebräuchen und Sitten.

Inwiefern das Volkslied die ursprüngliche Schöpfung einer einzelnen Persönlichkeit oder einer Gemeinschaft gewesen ist, läßt sich jetzt kaum mehr feststellen, da das Lied in seiner inneren und äußeren Verfassung den eigentümlichen Stempel der völkischen Individualität trägt.

In der Volksmusik spiegelt sich sozusagen der ganze Entwicklungsprozeß der geistigen Kultur eines jeden dieser beiden Völker um so reiner und unverfälschter, als ja diese Völker jahrhundertlang abseits des Flusses westeuropäischer Zivilisation standen. Die Ungunst der sozialen Verhältnisse hatte zunächst tiefe Einwirkungen auf den Gemütszustand der beiden slawischen Völker zur Folge, der einen breitentfalteten und intensiven Ausdruck in der originellen und reichen Volksmusikpoesie findet. Es sind lebendige Geschehnisse, hervorgegangen aus der unmittelbaren, ungezwungenen, schöpferischen Betätigung einer Volksseele. Hier tritt uns schon die erste Aufgabe entgegen: Ist es überhaupt möglich, das ostslawische Volkslied vom Standpunkt westeuropäischer musikalischer Gewohnheiten zu betrachten? Unsere Begriffe von Dur und Moll, Kadenzbildungen, Dissonanzen und Konsonanzen, Homophonie und Polyphonie, Takteinheiten sind hier kaum anwendbar. Für eine gerechte und zweckmäßige Analyse erscheint mir eine rein phänomenologische Untersuchungsmethode angebracht, indem man das phonographisch festgehaltene Lied in Zusammenhang mit dem unabtrennbaren Texte auf dem Wege der Einfühlung analysiert. Es versteht sich wohl von selbst, daß das reine, alte Volkslied in den weitentlegenen, von der Zivilisation fast vergessenen Stätten bulgarischer und russischer Urkultur zu suchen ist. Hierbei wäre eine allgemeine Bekanntschaft mit den poetischen Grundlagen des ostslawischen Volksliedes unbedingt erforderlich. Ein interessantes Gebiet bilden die kultischen Gesänge, ein Überbleibsel heidnischer Weltanschauung und Religion. Wenn man die poetische Konzeption dieser Gesänge untersucht, kann man sehr klar die verwandten Momente der beiden alten slawischen Völker in ihrer Ethik und ihrer praktischen Lebensweisheit feststellen. Insbesondere die mit dem Sonnenwendfest verknüpften Gebräuche und religiösen Handlungen gaben Anlaß zu mannigfaltigen musikalisch-poetischen Äußerungen und haben

sich trotz des Widerstandes von Seiten der Kirche unverändert erhalten. In diesen Gesängen spielen mythologische Gestalten eine besondere Rolle. Überhaupt sind hier die pantheistischen Anschauungen, die sich meistens in der Gegenüberstellung von guten und bösen Naturmächten äußern und den Gesängen einen geheimnisvollen Charakter verleihen, vorherrschend. Von nicht geringerer Gefühlsintensität sind die weitverbreiteten, auf der poetischen Grundlage psychologischer Momente aus dem Familienleben aufgebauten Lieder (Liebes-, Hochzeitslieder, Totenklagen usw.); dabei muß bemerkt werden, daß besonders bei den Bulgaren Liebeslieder fröhlichen Charakters äußerst selten vorkommen, da die lyrischen Momente hier stark verdunkelt und dramatisch gefärbt sind. Den Drang des Volkspoeten (in kollektivem Sinne) zum Übernatürlichen und Phantastischen illustrieren prägnant die episch-legendenhaften Gesänge. Diese zum Teil sehr ausgedehnten Dichtungen werden häufig melodisch rezitiert und durch die Begleitung eines slawischen Instruments, die Gusla, unterstützt und verziert.

Soviel über die poetische Konzeption der Lieder. Wir wenden uns der eigentlichen Melodie zu, die gemeinsam mit dem Texte sich entfaltet. Ihre Struktur, und vor allem die Tonalitätsfrage, bildet eine der wichtigsten Aufgaben der Erforschung. Wie zuvor drängt sich auch hier die Notwendigkeit einer phänomenologischen Forschungsmethode auf. Am besten läßt sich dieses aus folgendem bekannten russischen Volkslied „izhodila mladenjka“ ersehen, das der Theoretiker A. W. Finagin in seiner Schrift „Das russische Volkslied“ (Leningrad 1923), S. 22. in diesem Sinne näher unterjucht.



Die Tonreihe ist hier also $d\ c\ h\ a\ g\ f\ i\ s\ e\ d$, die wir auf den ersten Blick als Gdur anerkennen würden. Sollte das der Fall sein, so müßte die Tonika (g) in der Mitte der Tonreihe, und die Quinte (d) am Anfang sein. Diese äußere Betrachtung aber ist mit der Psychologie der Tonreihe keinesfalls zu vereinbaren, denn den Ton d empfindet man im ganzen Verlauf der Melodie nicht als Quinte der Tonika. Daraus folgt nicht, daß die Melodie anstatt in Gdur, in Ddur steht; man müßte schon eine andere Tonreihe suchen, die sich mit der Tonalitätsbeschaffenheit der Melodie vollkommen deckt. Diese würde sich natürlicherweise in die zwei gleichen Tetrachorde $d\ c\ h\ a$ \cdot $g\ f\ i\ s\ e$ auflösen. Der Ton d ist hier nicht direkt als Tonika aufzufassen,

sondern als Ausgangspunkt dieser zwei Tetrachorde, die man nach dem altgriechischen System als „phrygisch“ anerkennen muß. Es wäre, wie man sieht, verhängnisvoll, wollte man nach dem Standpunkt unserer westeuropäischen Gewohnheiten und Tonalitätsprinzipien die tonale Beschaffenheit der ostslawischen Melodien analysieren.

Die Tonreihen der meisten anderen russischen Volksmelodien, in denen das slawische Element vorherrscht, lassen sich zwanglos auf die altgriechischen Tetrachorde dorisch, phrygisch, lydisch zurückführen. Diese Ansicht erscheint manchen russischen Theoretikern (Sokol'skji) problematisch, die behaupten, die Tonalität solcher

Volkslieder, wie das obige sei eine „gemischte“. Das heißt, die Tonreihe im obigen Liede sei nicht rein „phrygisch“, also aus zwei phrygischen Tetrachorden bestehend, sondern „phrygisch-lydisch“: $\underline{d e b a g} \quad \underline{f i s e d}$, also aus einer phrygischen Quint

phryg. Quint lyd. Quart

und einer lydischen Quart gebildet. Man nimmt in diesem Falle den ersten (hohen) Ton „g“ der lydischen Quart als Tonika und deren niedrigsten Ton (d) als Dominante.

Welche von diesen beiden Anschauungen berechtigter ist, kann erst die nähere Erforschung dieser Frage ergeben. —

In der bulgarischen Volksmusik existiert außer in den Fällen, in welchen griechische Tetrachorde vorkommen, auch eine ausgesprochene, zum Teil halbtonlose Pentatonik.

Die folgenden bulgarischen Volkslieder mögen hierfür ein Beispiel geben (die Notierung ist nach W. Stoin, „Rhythmik und Metrik der bulgarischen Volksmusik“, Sofia 1927):

Die Pentatonik dieser drei Lieder ist halbtonlos (anhemitonisch). Wahrscheinlich war eine solche Pentatonik den alten bulgarischen Volksweisen eigen. Ihr ist noch die Terzverwandtschaft der Töne fremd, während in der folgenden Melodie (Notierung nach Dobri Christoff)

die große Terz c—e sehr deutlich auftritt und die Pentatonik des Liedes als ditonisch kennzeichnet. Unter welchen Einflüssen die ältere, die anhemitonische, und die ditonische Pentatonik entstanden ist, kann man durchaus nicht mit Gewißheit sagen. Man vermutet byzantinische und altchinesische Einflüsse; eine eingehende Forschungsarbeit, die sich auf zahlreiche, getreu aufgenommene Melodien stützt, würde vielleicht hier Klarheit schaffen. Augenblicklich können wir eben nur Vermutungen anstellen. — Im Anschluß an die Tonalitätsfrage haben wir uns mit einer anderen Erscheinung zu beschäftigen, und zwar mit der sogenannten Heterophonie in der russischen Volksmusik. Das ist eine gewisse Mehrstimmigkeit in den Bauernmelodien, die aus der heterophonen, freien Verbindung einiger melodischen Linien entspringt. Dies Verfahren steht abseits von jeglicher Theorie und ist instinktiv empfunden. Die Unterstimmen (Podgolosskji), die allerdings ihre selbständige Melodie bewahren, unterstützen oder ergänzen die Hauptstimme dort, wo die Tonalität am meisten schwankt, und bilden für das Ganze einen unentbehrlichen harmonischen Bestandteil, wodurch alle Stimmen gleichberechtigt und von einer eigenartigen Belebtheit und Unruhe durch-

drungen sind. Die aus dieser freien Verkopplung entstandenen Intervalle (Terzen, Quinten, Quartan und Oktaven) haben selbstverständlich nicht den Charakter eines Kontrapunkts oder eines Akkordes in unserem Sinne. Die Erforschung der inneren Gesetzmäßigkeit, die dieser Art von Mehrstimmigkeit zugrunde liegt und welche von jedem geübten Volksfänger mit Sicherheit empfunden wird, bleibt eingehenden Untersuchungen vorbehalten.

Solche Heterophonie kennt die bulgarische Volksmusik im allgemeinen nicht, trotzdem existieren einige Ausnahmen. Ich nehme an, daß der bulgarischen Bauernmusik diese Mehrstimmigkeit fremd ist, und daß die wenigen Ausnahmen auf Nachahmung beruhen. Das Bedürfnis nach mehrstimmiger Gestaltung ist dem bulgarischen Bauer unbekannt gewesen, denn die Volksmusik ist in ihrem eigentlichen Charakter einlinear, und der Anspruch des Einzeltones auf harmonische Ausweitung sehr beschränkt. Der Gesang ist entweder solistisch oder Chor in Unifono.

Die Rhythmik in der ostslawischen Musik und die damit zusammenhängende Fixierung und Notierung der Melodien ist ein sehr wenig erforschtes Gebiet. Da die Lieder stets für Gesang gedacht und geschaffen sind, so hat sich der Versbau der Poesie sehr geschmeidig der Melodie angepaßt. Daher die Eigentümlichkeit des Rhythmus, der sich ganz unabhängig vom Metrum entwickelt. Das ist der Grund für die vielfach problematische Notierungsweise der Melodien. So haben wir z. B. in der russischen Musik Metren wie $\frac{3}{8} + \frac{5}{8} + \frac{4}{8} + \frac{8}{8}$, die wir aber doch nicht als regelrechte symmetrische Bildungen betrachten können, da bei ihnen die regelmäßig wiederholte Akzentuierung fehlt. Es ist faktisch unmöglich, sich bei der Notierung der Melodie oder der Fixierung des Rhythmus' der üblichen Methoden zu bedienen. Unstatthaft ist es auch, auf einen so organisch fließenden rhythmischen Verlauf tote physikalisch-materielle Prinzipien oder Gesetze anzuwenden. Der Rhythmus ist vielmehr psycho-physiologisch aufzufassen. Dem geübten Volksfänger ist diese Auffassung und Beherrschung des Rhythmus' wohl geläufig.

Bei der innigen Verknüpfung zwischen Versbau und Melodie erscheint mir die endgültige Lösung der ganzen rhythmischen Frage nur dann möglich, wenn positive Forschungen über die poetische Form und über den Versbau der Melodietexte vorliegen. —

Die Rhythmik in der bulgarischen Volksmusik ist noch merkwürdiger. Hier wird die unsymmetrische Gestaltung bei Takten wie $\frac{5}{16}$, $\frac{7}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$ durch ein typisch rhythmisches Phänomen verursacht. Die Eigentümlichkeit dieses Phänomens besteht in der Halbierung des realen Wertes der jeweiligen Zählzeit. Die halbierte Zählzeit hat keinen selbständigen Charakter und wird deshalb der vorübergehenden realen Zählzeit einverleibt, wodurch diese einen gedehnten Charakter bekommt. An der Hand eines Beispiels könnte man diese höchst eigentümliche rhythmische Erscheinung folgendermaßen erklären: wir nehmen ein bulgarisches Volkslied, das im $\frac{5}{16}$ -Takt steht:

M. M. $\text{♩} = 420$; Rhythmus = ♩ (Notation nach W. Stoin.)

Obzwar die Taktbezeichnung $\frac{5}{16}$ ist, wird das Sechzehntel nicht selbständig gezählt, sondern zwei Sechzehntel bilden eine reale Zählzeit (Zählinheit). Dies wird nur um

die leichtere Formierung der „gedehnten Zählzeit“ vorgenommen, da man sonst den Takt als $2\frac{1}{2}/8$ bezeichnen müßte, was eben nicht üblich ist. Dieser Takt $\frac{5}{16}$ hat also zwei reale Zählzeiten, jede aus $\frac{1}{8}$ bestehend, und noch eine halbierte Zählzeit, in diesem Falle das letzte Sechzehntel: $\frac{5}{16} = 2\frac{1}{2}/8 =$ 

halbe Zählzeit

Bei dem Vortrag des ganzen Takts wird die unselbständige halbe Zählzeit der vorübergehenden „realen“ Zählzeit (dem Achtel) einverleibt: $\frac{5}{16}$  oder wie es oben steht: ; die „gedehnte Zählzeit“ = 1 realen Achtel + des halbierten Sechzehntel. Solche Fälle von „gedehnten“ Zählzeiten kommen in dreiteiligen Taktarten ($\frac{7}{16}$ )^x, in vierteiligen ($\frac{9}{16}$ ) usw. vor.

Ich habe hier das Wesen dieser eigenartigen rhythmischen Erscheinung in der bulgarischen Volksmusik nur angedeutet. In welchen Veränderungen sie auftritt und welche rhythmischen Komplikationen dadurch entstehen können, ist eine interessante Aufgabe für die Forschung. Damit beschäftigt sich näher B. Stoin in seiner Schrift: „Die Rhythmik und Metrik der bulgarischen Volksmusik“, Sofia 1927.

Wir kommen nun zu einer der wichtigsten Fragen in der ostslawischen Musik, nämlich zu dem Problem der fremden Einflüsse. Es scheint überhaupt fast unmöglich, nachzuweisen, wie die altslawische Musik beschaffen war. Theoretische Regeln helfen hier ebenfalls nicht, denn die Melodien, die wir heute als slawisch bezeichnen, sind derart mit fremden Elementen vermischt, daß man das Bodenständige an ihnen kaum mehr herausstellen kann. Vorsichtige vergleichende Versuche könnten uns vielleicht hier etwas mehr positive Klarheit verschaffen.

Schon das alte christliche Lied hat einen sehr starken Einfluß auf die Musik der Slawen ausgeübt. Der Geburtsort des östlichen Kirchengesanges ist Syrien und Mesopotamien — nicht, wie man vielfach annimmt, Byzanz. Hier haben auch Elemente des jüdischen Tempelgesanges abgefärbt, um sich dann später dem byzantinischen Kirchenlied organisch einzugliedern. Wir wissen, daß man die Entwicklung des gregorianischen Chorals der römischen Kirche bis in den Orient zurückverfolgen kann. Dann hat er aber im Mittelalter mehr Selbständigkeit und Geschlossenheit gewinnen können, während die ersten Melodien der christlichen Kirche Ostslawiens in ständiger Fühlung mit dem Orient geblieben waren. Die Vermischung der alten Slawen mit den eingewanderten asiatischen Stämmen hat ebenfalls die Verschmelzung der beiden Arten von Volksmusik verursacht: ein umfassendes Problem, dessen Lösung von Tag zu Tag dringlicher wird. In Rußland haben sich Tataren und Mongolen einheimisch gemacht. In Bulgarien dagegen sind die Mischungen noch mannigfaltiger gewesen. Schon die alten Bulgaren, deren ursprüngliche Heimat in Asien, ungefähr in dem nordwestlichen Gebiet Indochinas war, haben vermutlich auch ihre eigene Musik nach dem Balkan mitgebracht. Dann haben aber dort Türken, Mongolen, Araber, Tataren usw. gehaust, die alle auch in der Musik unverwüßliche Spuren hinterlassen haben. Eine aufmerksame, vergleichende Untersuchung der bulgarischen Melodien läßt schon Elemente indischer, arabischer und turk-tatarischer Musik deutlich erkennen.

Als Beispiel verweise ich auf die melodische Struktur folgender bulgarischer Volkslieder (Notation nach W. Stoin):

a) Schnittergesang

M. M. ♩ = 70.

b) Heldenlied

M. M. ♩ = 70.

c)

M. M. ♩ = 42.

Das ganze Problem ist aber damit kaum berührt und bietet vom theoretischen und ästhetischen Standpunkt aus reiches Untersuchungsmaterial.

Bei genauester Prüfung zeigt sich, daß das Ziehen und Schleifen der Stimmen (manchmal durch halbe, Drittel-, Viertel- und Achtel-Töne), die zahllosen Schnörkel, Triller, Sprünge, Tonwiederholungen und sonstigen orientalischen Eigenschaften der weltlichen Melodie nicht als unfreiwilliges Distornieren oder als Folge eines mangelhaften Tonsinnes aufzufassen sind, sondern als Zeichen eines auf Drittel-, Viertel- und Achteltöne geschulten Gehörs. Da drängt sich die damit verbundene Temperierungsfrage auf. Wir sind ebenfalls noch nicht imstande, den richtigen Vortrag der Melodien mit Notenzeichen festzubalten. Es müßte ein System gebildet werden, das allen rhythmischen Eigenschaften und unterschiedlichen Abweichungen der Tonverhältnisse Rechnung zu tragen vermag. Gerade hier wären vor allen Dingen die äußerst praktischen Vorschläge Otto Abrahams und Erich v. Hornbostels zu erwähnen, die auf die Notierung der Abweichungen von den durch unsere Notation fixierbaren Tonverhältnissen abzielen (SZMG XI, S. 1 ff.).

Auch die bulgarischen Volksinstrumente Kaval, Gaida, Zurla, Gadulka, Tapan, wie einige von den russischen Volksinstrumenten sind orientalischer Herkunft. Es wäre interessant, zu untersuchen, inwiefern hier eine Verwandtschaft mit den Instrumenten unseres Orchesters festzustellen ist.

Heute ist man darüber im klaren, daß die abendländische Musik ebenfalls viel vom Orient, beziehungsweise von Byzanz übernommen hat, und zwar nicht nur in der mittelalterlichen Kirchenmusik, sondern in der weltlichen Musik Südfrankreichs, Süditaliens (Sizilien), Spaniens und Portugals, wo nachgewiesene Spuren maurischer, beziehungsweise arabischer Musik erhalten sind. In diesem Sinne sind auch

die Aufsätze Robert Lachs „Der Einfluß des Orients auf die Musik des Abendlands“ und Egon Welleszys „Fragen und Aufgaben musikalischer Orientforschung“ (Österr. Monatschrift f. d. Orient) 40. Jg., 1914, S. 327 u. 332) verfaßt.

Die Einflüsse der arabischen Musik haben sich selbstverständlich in der abendländischen Musik anders als in der Musik Ostslawiens abgefärbt. Die verschiedenartigen Abtönungen sind als Objekte einer wissenschaftlichen Untersuchung sehr lockend, da man dadurch leichter die verschiedenen Nationalströmungen in der Kunstmusik der westeuropäischen Völker begreifen und ergründen könnte. Nach allem, was man heute von der orientalischen Musik weiß, kann man behaupten, daß eine eingehende und genaue Untersuchung ihrer Elemente in der ostslawischen Musik nicht nur hier, sondern auch auf viele noch dunkle Fragen der westeuropäischen Musik neues und helles Licht werfen würde. —

Bis jetzt haben wir uns mit den wichtigsten Problemen der musikalischen Folkloristik Ostslawiens beschäftigt. Vor uns liegen aber Fragen der musikhistorischen Entwicklung dieser Länder, vor allen Dingen der Entwicklung der Kunstmusik. Allgemein bekannt ist, daß Rußland viel früher als Bulgarien seine musikalische Entwicklung im Sinne einer Kunstmusik begann. Die beiden Länder aber waren der Aufgabe nicht gewachsen, selbst Kunstformen für ihre Musik zu schaffen, sondern mußten sich der westeuropäischen bedienen. Sie mußten sozusagen das musikalische Handwerk von Europa erlernen, ehe sie zur Schaffung eines eigenen Kunststils schreiten konnten. Aus diesem Zusammenhang ergeben sich Momente und Gattungen, deren historische Untersuchung und Ergründung dringend erforderlich erscheint. Für die Erforschung bietet sich eine Reihe kleinerer und größerer Aufgaben.

Es ist nicht auf die musikhistorische Tendenz, beziehungsweise die Sammlung, Systematisierung, Bearbeitung der musikalischen Denkmäler und die Erforschung einzelner Gebiete Gewicht zu legen. Gerade die Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit der einzelnen Komponistengenerationen in bezug auf psychologische Einstellung, schöpferische Kraft, Stil und Können erscheint mir als dringend notwendig. Denn so lange hier keine Klarheit herrscht, wird man, wie das heute häufig geschieht, in der rein praktischen Auffassung und in der ästhetischen Wertung der ostslawischen Kunstmusik viele Fehlgriffe machen. —

Bücherschau

Nova der russischen Literatur über Musik

1. Karatygin, W. G., sein Leben und Wirken, literarische Arbeiten und Materiale. Leningrad 1927, Russ. Kunsthist. Institut.

Der Band bietet eine Reihe interessanter und inhaltsreicher Artikel über die kritische, kompositorische und sonstige musikalische Tätigkeit des unlängst verstorbenen Musikschriftstellers von J. Werchowski, W. Schischmarew, N. Gruber, A. Rimski-Korsjakow, A. Finagin, sowie einige größere, bisher z. T. ungedruckte musikästhetische Arbeiten, Feuilletons und Rezensionen Karatygins, von denen einige unzweifelhaft wertvolle gedankliche Anregungen enthalten. Unter diesen ist an erster Stelle zu nennen ein Fragment (die drei ersten Abschnitte) einer Abhandlung über „Die Grundelemente der Musik“ und eine andere „Über das Musikhören“. Für den deutschen Leser ist von besonderem Interesse ein umfangreicher Aufsatz über „Mich. Strauß und seine Elektra“.

2. De Musica. Band III der Annalen des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts, Abteilung für Theorie und Geschichte der Musik. Leningrad 1927.

Aus der Zahl der 17 Abhandlungen des interessanten Bandes seien folgende hervorgehoben: W. Schischmarew „Monsard und die Musik“, N. Gruber „Die formale Betrachtungsmethode in der Musikwissenschaft“, A. Preobraschenski „Ein russisches musikalisches Abecedarium des 17. Jahrhunderts“, D. Maggid „Über die althebräische Musik und die Psalmodie der alten Hebräer“, S. Klefischew „Zur Physiologie der musikalischen Tonempfindung“, G. Kaufmann „Über ein neues System der musikalischen elektrischen Interferenzinstrumente“ u. a.

3. Das Staatliche Kunsthistorische Institut 1912—27. Leningrad 1927.

Eine Jubiläumsschrift, die eine imponierende Übersicht über die vom Institut während der 15 Jahre seines Bestehens geleisteten Arbeit enthält. Von den etwa 600 Referaten, die in dem seit 1919 zu einer Art kunstwissenschaftlichen Hochschule umgebildeten Institut bis Januar 1927 vorgetragen wurden, beschäftigten sich nicht weniger als 102 mit musikwissenschaftlichen Fragen.

4. Musik und musikalisches Leben im alten Rußland. Bd. I: „Auf der Schwelle des 18. und 19. Jahrhunderts“. Sammelband der Arbeiten der Musikhistorischen Sektion des Staatl. Kunsthist. Instituts. Leningrad 1927.

Zum ersten Male wird hier eine Reihe vollkommen selbständiger, sich ausschließlich auf Quellen und handschriftliches Material stützender Arbeiten über musikalische Erscheinungen des Rußland des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts geboten, die für gegenwärtige und zukünftige Historiker der russischen Musik von größtem Wert sind. Als verantwortl. Herausgeber zeichnet der um die Erschließung und Bearbeitung der älteren russischen Musikgeschichte hochverdiente Leiter der Musikabteilung des Kunsthistorischen Instituts, Prof. W. W. Assafiew (Igor Glebow). Von den einzelnen, in dem Bande vereinigten Arbeiten verdienen besondere Beachtung folgende: W. W. Assafiew „Über die Erforschung der russischen Musik des 17. Jahrhunderts und zwei Opern Bortnjanskis“, A. Rimski-Korsjakow „G. N. Teptow und sein musikalisches „Almanach“, W. A. Prokofjew „Michail Matuiski und seine Oper „Der Gostinny Dwar von Sankt Petersburg“, A. W. Finagin „Ewstignei Fomin, sein Leben und Wirken“, derselbe „Das „Projekt“ Bortnjanskis und sein Verfasser“, A. W. Drusbinin „Das Tagebuch des Pawel Belotow als Material zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts“.

5. Kusnezow, K. A. Glinka und seine Zeitgenossen. Staatsverlag, Musiksektion, Moskau 1926.

Eine aufschlußreiche Studie über das russische Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die manche bisher überssehenen Zusammenhänge aufdeckt und bedeutungsvolles Material für die Glinka-Forschung beibringt.

6. Stolpjanſki, P. N. *Muſik und Muſizierern im alten Petersburg*. Leningrad 1926, Verlag „Muſyl“.

Ein Teil dieſer Arbeit war ſchon in den Jahren 1915—17 in der Zeiſchrift „Der Muſikaliſche Zeitgenoſſe“ (Petrograd) erſchienen. Es iſt eine mit wahren Bienenleiß zuſammengetragene Sammlung alles nur erdenklichen Materials über das Konzertleben, deſſen einzelne Erſcheinungen, muſikaliſche Geſellſchaften und Vereine, Muſikinstrumente und den Handel damit, ſowie alle irgendwie bemerkenswerten Erſcheinungen und Ereigniſſe des Muſiklebens in Petersburg, von der Gründung der Stadt bis zum Ende der nikolaiitiſchen Epoche, d. h. etwa bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ein ausführliches Register und peinlich genaue Quellenangaben machen das Buch zu einer unentbehrlichen Hilfsquelle für die ruſſiſche muſikhistoriſche Forſchung.

7. *Biographien moderner ruſſiſcher Komponiſten*. B. Belajew: George Catoire, Samuel Feinberg. Moſkau 1927, Staatsverlag.

Dieſe kleinen Büchlein werden den Intereſſenten moderner ruſſiſcher Muſik willkommen ſein, zumal ſie — eine begrüßenswerte Neuheit — parallel ruſſiſch und deutſch (in nicht ganz fehlerfreier aber leſbarer Überſetzung) gedruckt ſind. In Vorbereitung ſind ebenſolche Biographien folgender Komponiſten: A. Alexandrow, A. Goebcke, N. Glièr, M. Gneſſin, M. Ippolitow-Zwanow, Alex. Krein, Grigori Krein, N. Medner, D. Melkiç, N. Mjaſſkowskij, M. Steinberg, S. Waſſilenko und „anderer Komponiſten, die in letzter Zeit hervorgetreten ſind“.

8. *Schaljapin, F. Aus meinem Leben*. Leningrad 1926, Verlag „Priboi“.

Eine feſſelnd geſchriebene, autobiographiſche Erzählung, die nicht nur von den zahlreichen Freunden des berühmten Sängers, ſondern auch von ſonſtigen Liebhabern abenteuerlicher Künſtlerſchickſale begrüßt werden wird. Sie unſpannt die Zeit der Kinder- und Jünglingsjahre des Verfaſſers und zeigt ſeinen phantaſtiſch raſchen Aufſtieg vom Schulerlehrling bis zur Stellung eines „Premier“ der ruſſiſchen kaiſerlichen Bühnen, und zum vergötterten Idol des geſamten ruſſiſchen Publikums, die er im Alter von wenig mehr als zwanzig Jahren erreichte. Die meiſterliche formale und hochwertigſe ſprachliche Geſtaltung des Buches läßt die helfende Hand des beſten Freundes Schaljapins, Marim Gorkis, vermuten.

Ruſſiſche Beethoven-Literatur zum 100jährigen Todestage Beethovens

1. *Das ruſſiſche Buch über Beethoven*. Moſkau 1927, Staatsverlag, Muſikſektion.

Das Buch iſt entſtanden aus gemeinſamen Arbeiten der Mitglieder der muſikhistoriſchen Abteilung der Staatsakademie für Kunſtwiſſenſchaften. Sein — wie die Verfaſſer vielleicht nicht zu Unrecht erklären, „wahrhaft unerſchöpfliches“ — Thema iſt: die Bedeutung Beethovens für die ruſſiſche Muſik, aber auch umgekehrt: die Rolle Rußlands, der ruſſiſchen Volksmuſik und einzelner Vertreter der ruſſiſchen Geſellſchaft im Leben und Schaffen Beethovens. Unter den einzelnen wertvollen Aufſätzen ragen hervor: K. Kuſnezow „Beethoven und die ruſſiſchen Komponiſten“, W. Jakowlew „Beethoven in der ruſſiſchen Kritik und Muſikwiſſenſchaft“, M. Alerejew „Beethoven in der ruſſiſchen Literatur“, W. Paſchalow „Die ruſſiſche Thematik bei Beethoven“. Beſondere Erwähnung verdienen die überaus intereſſanten und wohlgelungenen Bildbeilagen, darunter ein bisher nicht veröffentlichtes, außerordentlich lebendiges, zeitgenöſſiſches Bleiſtichporträt Beethovens vom baltiſchen Maler Hippus, das ſich im Beſitz der Familie des früheren ruſſiſchen Muſikverlegers Jurgenson in Moſkau befindet.

2. *Braudo, E. Beethoven und ſeine Zeit*. Moſkau 1927, Staatsverlag, Muſikſektion.

Das ſtattliche Buch iſt, wie der Verfaſſer im Vorwort mitteilt, als „Einführung ins Studium Beethovens“ gedacht, und zwar, wie man hinzufügen muß, als Einführung für ſpezifisch ſowjetruſſiſche proletariſche Leſerkreiſe. Da iſt es denn weiter nicht verwunderlich, wenngleich es immerhin befremdend wirkt, daß den „ſtumpſinnig reaktionären Kurfürſten“ (S. 6), dieſen „Trinkern und Wüſtlingen, die ihre Mätreſſen auf Koſten einer ſpeziellen Salzſteuer erbielten“, dem „äußeren Glanz dieſer Kaſte, die unſinnige Gelder, um ihre innere Hohlheit und ſittliche Verwilderung zu verdecken“ (S. 26), dem „typiſchen Polizeiſpiegel Kaiſer Franz“ (S. 83) Beethoven gegenübergeſtellt wird, der Mann „mit den demokratiſch einfachen Linien von Naſe und Lippen“ (S. 15), mit den „Händen, die eher einem Handwerker oder Arbeiter angehörten

als einem Salonpianisten" (S. 43), dieser „Republikaner von reinstem Wasser" (S. 41), dessen dritte Symphonie „von kriegerisch-revolutionären Rhythmen wie von einem roten Faden durchzogen ist", in deren Trauermarsch „die Bewegung revolutionärer Massen den eigentlichen Inhalt bildet" (S. 41), und in dessen fünfter Symphonie „den Palästen schonungsloser Krieg erklärt wird". Die angeführten Zitate zeigen, daß dieser „Versuch einer musikalisch soziologischen Studie" nicht frei ist von einer leichten Einseitigkeit, die ihren Wert nicht gerade steigert.

3. Musik und Revolution [Zeitschrift]. Heft 3: „Zum 100jährigen Todestage Beethovens". Moskau 1927, Staatsverlag.

Das Heft enthält neben einem Aufsatz des Volkskommissars für Bildungswesen, A. Lunatscharski, „Was für uns an Beethoven lebendig ist", drei Studien von Prof. K. Kusnezow „Der Lebensweg Beethovens im Grundriß", „Beethoven und St. Simon" und „Der späte Beethoven nach seinen Konservationsheften", ferner einen sozialwissenschaftlichen Essay „Beethoven, der Bürger", vom obenerwähnten Spezialisten auf diesem Gebiete, E. Braudo, und einen sachlichen und daher wertvollen Artikel von Prof. E. K. Rosenow „Die schöpferischen Ergebnisse Beethovens auf dem Gebiete der musikalischen Form".
Oskar v. Niesemann.

Böhm, Carl. Das deutsche evangelische Kirchenlied. Ein Führer durch die Literatur des lebenden, praktisch verwertbaren Gutes unseres evangel. Kirchenliedes. gr. 8^o, 46 S. m. 1 Abb. Hildburghausen 1927, F. W. Gadow & Sohn. 1.50 Rm.

Cesari, Gaetano. Musica e musicisti alla corte sforzesca. Estratto dell' opera „La Corte di Lodovico il Moro" di Francesco Malaguzzi Valeri, vol. quarto. 4^o, 74 S. Mailand 1923, Ulrico Hoepli. (Nicht im Handel.)

Der Text dieser Studie ist bereits im Jahrgang 1922 der Rivista musicale italiana (Heft 1) erschienen; aber obwohl es in diesen Spalten nicht üblich ist, Zeitschriftenbeiträge kritisch zu bewerten, sei dennoch auf diese ausgezeichnete lokalgeschichtliche Studie hingewiesen, da sie in der neuen Form nicht bloß eine große Anzahl Faksimiles, Porträts und andere Illustrationen enthält, sondern auch um eine Reihe wertvoller Neutrucke — eine Hohe-Lied-Motette von Gaspard van Werbecke, ein Messenfragment und einen Lobhymnus auf den Moro von Grandinus Gafuri, und eine Parzeletta von Maddetto Cara — erweitert ist. Es ist die scharf begrenzte Blütezeit des Mailänder Musiklebens überhaupt, die Cesari darstellt: Galeazzo Maria Sforza errichtet 1471/72 jene grandiose Kapelle, der 1473 Werbecke aus Burgund auf einmal 20 Cantori zuführt; die, nach Galeazzos Ermordung und dem kurzen Interregnum der Bona von Savoyen, unter dem Usurpator Lodovico il Moro einen solchen Glanz erreicht, daß 1492 der Gesandte der Republik Lucca ausruft „non havere mai vista capella quale sia de tale dignita . . .“, die endlich nach Lodovicos Sturz völlig zugrunde geht; ihre Mitglieder werden vom Herzog von Ferrara ebenso gefapert, wie sie einst von Galeazzo Maria selber gleichsam zusammengeräubert worden waren.

Der Wert von Cesaris Schilderung besteht jedoch nicht bloß in dieser äußeren Geschichte der Kapelle, sondern ganz besonders in den musikgeschichtlichen Untersuchungen. Das Domarchiv von Mailand liefert Stoff namentlich zur Charakteristik von Werbecke; der eigentliche Schwerpunkt liegt jedoch in der Ehrenrettung des Komponisten Gafuri in dessen Messen und Motetten Cesari das spezifisch Italiensche, den Beginn harmonischer Empfindung nachweist, sowie in der Aufdeckung oder vielmehr Andeutung der Beziehungen der jungen nationalen Kunst zu spanischen Vorbildern.
A. E.

Chevalley, Heinrich. Hundert Jahre Hamburger Stadttheater. gr. 8^o, VII, 257 S. u. zahlr. Estn. Hamburg 1927, Broschek & Co. 7.50 Rm.

Chop, Max. G. Puccini, Tosca. Musikdrama. Geschichtl., szenisch u. musikal. evl., m. zahlr. Notenbeisp. (Erläuterungen zu Meisterwerken d. Tonkunst, Bd. 40.) kl. 8^o, 64 S. Leipzig 1927, Neclam. —.40 Rm.

Chepin, Friedrich Franz. Gesammelte Briefe übers. u. hrsg. von A. v. Guttry. Mit 24 Tafelbeil. gr. 8^o, XI, 464 S. München 1927, Georg Müller. 13 Rm.

Church hymnary, With music. Rev. ed. 8^o. London 1927, Oxford Univ. Press. 2/6 sh.

Colman, Helen E. The Jenny Lind book of children's sayings. Forew. by C. W. Kimmins. 8^o, 91 S., 4 Illustr. London 1927, Jarrold. 2/6 sh.

Lumberland, Gerald. Memorising music. 8^o, 127 S. London 1927. Richards Pr. 6 sh.

Engelhardt, Wolfgang. Beethoven-Literatur in der Volksbücherei. gr. 8^o, 22 S. Stettin [Grüne Schanze 8] 1927, Verlag: Bücherei u. Bildungspflege. —.80.

Festschrift, Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von Kollegen, Schülern u. Freunden, hrsg. von Karl Weinmann. 237 S. Leipzig 1926, Breitkopf & Härtel. 10 M.

Die Anforderungen, die an eine gute musikwissenschaftliche Festschrift zu stellen sind, wurden kürzlich an dieser Stelle anlässlich der Besprechung des Scheurleer-Gedenkboek von kompetenter Seite dargelegt. Wenn der Schreiber dieser Zeilen nun auch, wie er aus jener Besprechung merkte, jenen Anforderungen als Mitarbeiter des Gedenkboek nicht durchaus entsprechen hat, darf er wohl doch bei der Besprechung der vorliegenden Festschrift eben jenen Maßstab anlegen (was allerdings voraussetzt, daß er diese seine Besserung gegebenenfalls auch praktisch bewährt). Auf dieser Grundlage nun ist festzustellen, daß die Mühen des ebenso lebenswürdigen wie gelehrten Herausgebers der Festschrift, der in seiner Einleitung tiefgeföhlte Worte des Dankes und der Anerkennung für den Jubilar findet, durch ein musterträchtiges Ergebnis belohnt worden sind: die Mitarbeiter sind zumeist mit für sie charakteristischen Beiträgen vertreten; daß es die richtigen Mitarbeiter sind, zeigt der Umstand, daß nur wenige der Namen fehlen, die man in einer Wagner-Festschrift erwartet; und schließlich — in der Gesamtheit der Beiträge spiegelt sich wirklich etwas vom bisherigen Lebenswerk des Gefeierten. Peter Wagner, vor dessen Leistungen der Schreiber dieser Zeilen erst unlängst an dieser Stelle¹ seine große Verehrung bezeugte, ist bekannt als der hervorragendste Choralforscher deutscher Zunge. Eines seiner Hauptverdienste besteht darin, daß er sein Spezialgebiet dem Musikwissenschaftler im allgemeinen zugänglich gemacht hat, für den es von größter Wichtigkeit ist; er hat Gregorianik und Musikgeschichte einander nähergebracht. So stehen denn die meisten Beiträge der Festschrift in Beziehung zur Gregorianik oder wenigstens zur Kirchenmusik. Allerdings behandelt kaum einer unter ihnen ein rein gregorianisches Thema, aber darum treten nur umso deutlicher die Fäden zutage, die die Gregorianik mit ihren Nebendisziplinen verbinden. Besonders interessant ist in letzterer Hinsicht N. Lachs feuriger Erguß „Gregorianische Choral- und vergleichende Musikwissenschaft“, welcher diese beiden Disziplinen als miteinander verschwistert und einander gegenseitig erläuternd hinstellt. Es ergeben sich in der Tat sowohl in melodischer als in rhythmischer Hinsicht auffallende Parallelen — Parallelen, auf die bereits Wagner andeutend gewiesen hat —, und man darf im Lichte dieses Aufsatzes sagen, daß die musikalische Ethnographie als Ausrüstungsgegenstand des Gregorianers sehr erwünscht ist, was übrigens auch für die Erforschung des früheren Mittelalters im allgemeinen gilt. Immerhin ist dieser Ausrüstungsgegenstand noch nicht als unfehlbarer Schlüssel zu werten. Die vergleichende Musikwissenschaft besitzt ja für ihren eigenen Bereich noch keine endgültige phylogenetische Rangordnung. Hand aufs Herz — wissen wir rein begrifflich, was wir in der Musik als „primitiv“ zu bezeichnen haben? Ist die für die Gregorianik in Betracht kommende Zeit — die Auskänge der Antike und die Anfänge des Mittelalters — wirklich so naturhaft? Die orientalischen Einflüsse in allen Ehren — aber ist „orientalisch“ mit „primitiv“ gleichzusetzen? (ja ob es auch nur mit „erotisch“ stets gleichbedeutend ist, muß z. B. nach Jeannins Untersuchungen über den syrischen Kirchengesang bezweifelt werden). Die dringendste Aufgabe der gregorianischen Wissenschaft bleibt also nach wie vor, mehr konkrete historische Hinweise herbeizuschaffen (in welcher Hinsicht von einem Handinhandgehen mit der aufblühenden Sturgenwissenschaft und der Kulturschichte im allgemeinen immerhin einiges zu erhoffen sein dürfte). Beim Sortieren dieses Materials wird dann ein im Sinne von Lachs äußerst anregendem Aufsatz durch vergleichende Musikwissenschaft geweiteter Blick sehr nützlich sein. In einer kleinen Einzelheit erweist sich übrigens die Harmonie zwischen dem musikalischen Ethnographen und dem Gregorianer nicht als

¹ Siehe ZfM IX, 5. Was die Replik Wagners (ebenda, S. 384) betrifft, so gebe ich meinem verehrten Opponenten insofern Recht, als ich meinen Standpunkt tatsächlich in etwas verhältnißloser Form vertreten hatte; bei einer Rückkehr zum Gegenstand gedenke ich mich deutlicher auszudrücken.

vollständig; wenn Lach es natürlich findet, daß die Neumen ursprünglich weniger präzise waren, geht Wagners neuere Ansicht bekanntlich dahin, daß sie allmählich undiafematisch wurden, um dann die Genauigkeit in erhöhtem Maße wiederzuerlangen. — L. Bronarski klärt in verdienstlicher Weise die für das Verständnis des Ariboschen Traktats wichtige Frage nach der quadripartita figura, einer den Bau der Tonarten veranschaulichenden Tabelle, die, möglicherweise in St. Emmeran zu Regensburg in der Zeit zwischen Guido und Aribo entstanden, von letzterem in recht praktischer Weise reformiert wurde. Die Figur, welche zwar in Gerberts Ariboquellen zu fehlen scheint, aber aus Wilh. v. Hirschau und dem (jetzt nicht mehr Joh. de Muris zuzuweisenden) Speculum musicae ergänzt werden kann, ist zugleich Monochordmensur, d. h. sie stellt die verhältnismäßigen Saitenlängen dar. — Hermann Müller knüpft an Wagners Leipziger Kongressvortrag über die „germanischen“ Varianten im gregorianischen Choral an; er zeigt, daß solche Varianten sich bis in das an den Choral anknüpfende katholische deutsche Kirchenlied fortsetzen, und führt diesbezüglich Beispiele aus dem Leisentritschen Gesangbuch von 1567 an (Müllers Vermutung, daß in der Sequenz Lauda Sion am Anfang der zweiten Zeile nach der „germanischen“ Version eine Terz gestanden haben müsse, wird übrigens auch durch das vom Mönch von Salzburg zu dieser Melodie geschaffene Kontrafaktum bestätigt, welches E. Bernoulli, Die Choralnotenschrift bei Hymnen und Sequenzen, Beilage S. 28 herausgab). Auch das protestantische „Allein Gott in der Höh' sei Ehr“ schließt sich eher der „germanischen“ als der „romanischen“ Gloria-Versart an. — Von einem interessanten Fund berichtet J. Smelch. Es handelt sich um 11 Reimgebete, die mit den Melodien in Nebdorfer Handschriften der Staatsbibliothek in Eichstätt enthalten sind. Die Hss. stammen zwar erst aus der ersten Hälfte des 16. Jhs., doch liegt wenigstens teilweise noch mittelalterliches Musikgut vor. Die Autoren, denen die nicht anonymen unter den Liedern hym. Gedichten zugeschrieben werden, sind: Seb. Brant († 1521), ein 1486 als Rektor der Universität Leipzig beglaubigter Joh. Fabri von Werdea, Papst Clemens V. (1305—1314), John Pecham, Erzbischof von Canterbury († 1292) und Bernhard von Clairvaux. Das Interesse des Fundes besteht u. a. darin, daß in den Melodien mehrfach gotische Choral-schrift neben Mensuralnotation verwendet ist, z. B. die letztere für den syllabischen Teil und die erstere für das Melisma; dabei ergibt die Mensuralschrift im syllabischen Teil des einen Liedes ausgesprochene Vierhebigkeit unter Zusammendrängung überschüssiger Silben. Bemerkenswert ist die einem Lied mit besonders großem Ambitus beigelegte Notiz, wonach drei Sänger sich in der Ausführung ablösen sollen. Was die musikalische Form im engeren Sinne betrifft, so scheint den mitgeteilten Proben nach bunte Mannigfaltigkeit zu herrschen (Sequenzform, durchkomponierte und strophische Form). Einige der Gedichte sind „Glossenlieder“, d. h. sie paraphrasieren einen liturgischen Text; ja eines dieser Glossenlieder (Salve regina, Salve mater salvatoris) zitiert nicht nur Worte, sondern sogar Melodieteile des Salve regina, während es zugleich mit der bekannten, Adam von St. Victor zugeschriebenen Sequenz Salve m. r. (denn dies ist Mone 2. 309 = Analecta Hymn. 54, 383) sehr weitgehende textliche Affinitäten aufzuweisen scheint. Was die kirchliche Verwendung der Stücke betrifft, so müssen wir auf Grund der einem der Stücke beigelegten Notiz eher an Privatandachten als an die eigentliche Liturgie denken, was übrigens schon bisher von den Reimgebeten angenommen wurde. Alles in allem wäre zu wünschen, daß die Stücke nach allen Regeln der Kunst und unter Beigabe reichlicher Facsimiles ediert würden. — Während der Beitrag von E. Drinkwelder „Drei Missale-Handschriften deutscher Herkunft in der Bartholomäus-Bibliothek zu Karlsburg“ rein liturgiegeschichtlichen Inhalts ist, bewegt sich J. Wolf mit dem Aufsatz „Eine neue Quelle zur mehrstimmigen kirchlichen Praxis des 14. bis 15. Jahrh.“ auf einem musikgeschichtlich lockenden Boden. Eine kürzlich von der Berliner Staatsbibliothek erworbene Handschrift (Mus. ms. 40580) enthält u. a. eine Anzahl von mehrstimmigen Werken der Art, wie wir sie in deutschen Hss. des ausgehenden Mittelalters öfters finden (primitiver Satz Note gegen Note, teilweise mit durch die Gegenstimme ausgezerteten Haltetönen untermischt). Mehrstimmig sind: je ein tropisches und ein untrepiertes Kyrie (letzteres hat das Kyrie der heutigen Messe Nr. 5 zur Grundlage), drei nachgetragene Benedicamus, drei Lektionen mitsamt dem vorangehenden Jube domne benedicere (zwischen diesem und der Lektion ist selbstverständlich die Benedictio zu ergänzen), eine Sequenz und drei andere Gesänge in Versform. Wolf druckt in dankenswerter Weise einige Proben mit Vergleichsmaterial aus anderen Quellen ab. Es ist interessant, zu konstatieren, daß in dieser primitiv-späten Mehrstimmigkeit

offenbar die Grundmelodie manchmal in der Oberstimme und manchmal in der Unterstimme liegt (wozu selbstverständlich Kreuzungen im Laufe des Stückes kommen können); ja wenn im Abdruck in modernen Noten die Caudae überall genau gesetzt sind (das Zusammendrängen zweier Stimmen in einem System ist nun einmal ein unvollkommener Behelf), so wäre stellenweise in der einen Quelle als Unterstimme geschrieben, was in der anderen als Oberstimme dasteht. Während die Hs. sonst in unmensuraler Quadratnotation geschrieben ist, sind einige einstimmige Gesänge mensural im dritten Modus notiert, u. a. ein von Wolf abgedrucktes *Salve pater luminum*, das (wenigstens dem Text nach) auch in einer Tegernseer Hs. des 15. Jhs. steht (s. *Analecta hymn.* 21, 14); übrigens: erinnern wir uns des von F. Ludwig, *AM* 5, 307, 304 und 300 beigebrachten Materials, so müssen wir uns fragen, ob die acht von Wolf S. 224 verzeichneten Melodien *Salve Maria regia* — *Letare plebs fidelis* (oder wenigstens die sechs letzten davon) nicht zu je zweien eine Motette bilden, in welchem Fall die Mensuralnotation dieser Hs. ein willkommenes Licht auf das rhythmische Wesen der „Engelberger Motette“ werfen würde. Wolf hält die Hs. auf Grund der Notenformen für aus Frankreich stammend, womit sich die Frage nach der Erklärung der mannigfachen inhaltlichen Verührungspunkte mit deutschen Hss. erhebt. So bietet das interessante Dokument nach mancherlei Richtungen Anlaß zu weiteren Untersuchungen (Herkunft — das Wesen der mensural-modalen Kompositionen — das Verhältnis zu anderen Quellen derselben Gattung). Daß der Schreiber dieser Zeiten der Terminologie Wolfs inbezug auf Organum, Diskant und Motette nicht ganz zustimmen möchte, sei nur beiläufig erwähnt. Wolfs Aufsatz hat jedenfalls das Verdienst, zum erstenmal auf eine wichtige Quelle hingewiesen und belangreiches Material mitgeteilt zu haben. — H. J. Moser darf mit Recht in seinem Beitrag „Das deutsche monodische Kunstlied um 1500“ den Anspruch erheben, die Aufmerksamkeit auf eine Liedgattung gelenkt zu haben, die bisher über dem Interesse am Volkslied und am Meistergesang stiefmütterlich behandelt worden ist und die doch alle Beachtung verdient, eine Gattung, die historisch gewissermaßen die „Lücke zwischen der spätmittelalterlichen weltlichen Monodie und dem jungen Generalbassliede in Deutschland“ überbrückt. Dies ist eben das einstimmige Kunstlied um 1500, die „Hofweise“. Erhalten ist uns dieses Lied zwar nur in Gestalt von Tenores polyphoner Sätze, aber eine selbständige monodische Existenz dürfte im allgemeinen anzunehmen sein, wenn auch, wie Moser konstatiert, die im Vergleich zu den Volksliedbearbeitungen „auffallend geringere Freizügigkeit“ dieser „Cantus firmi zwischen den Bearbeitern“ die Kontrapunktristen oft . . . auch als Urheber der Melodien“ erscheinen läßt. Warum wir wohl keines der Lieder in einstimmiger Form besitzen? Die Frage wird wohl von Moser in der angekünndigten umfassenden Publikation im *AM* berührt werden; hier soll die Gesamtheit dieser aus den mehrstimmigen Kompositionen gelbsten Lieder, die auf etwa 1000 geschätzt wird, veröffentlicht werden. Als Anhang seines Aufsatzes bietet Moser vorläufig acht Lieder, die er Tonfäßen aus Egenolffs „Gassenhawerlin“ von 1535 entnimmt (letzere Sammlung ist jüngst durch Moser veröffentlicht worden; ein anderes der in Betracht kommenden mehrstimmigen Liederbücher, dasjenige des Arnt v. Wich, ist, wie man hört, von Moser gemeinsam mit dem kürzlich verstorbenen E. Bernoulli für den Druck vorbereitet worden). In diesen Beispielen ergibt sich die Textunterlegung (mit Verlegung des Melismas auf die vorletzte Hebung) ziemlich ungezwungen; im Rhythmischen hält Moser sich im allgemeinen an die mensurale Fassung der mehrstimmigen Kompositionen, was entschieden einem zu weit gehenden vermutungsmäßigen Rekonstruieren vorzuziehen ist. Übrigens erschien seither in der *Deutschn. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch.* 5, S. 2 ein Aufsatz Mosers über dasselbe Thema, der die literaturgeschichtliche Seite der Angelegenheit ausführlicher behandelt. — Mit zwei Beiträgen ist K. Jepsen vertreten. Der erste behandelt „Das isometrische Moment“ — d. h. die Verwendung des affordmäßigen Satzes ohne gegen Note, insbesondere die Verwendung breit auseinandergezogener Afforde — „in der Vokalpolyphonie“. In einer an Ausblicken reichen Übersicht, die nur synematischer angeordnet sein dürfte, wird gezeigt, wie bei Anwendung dieses Kunstmittels bald der Gesichtspunkt der Deutlichkeit der Textaussprache, bald derjenige der Bedeutsamkeit bestimmter Worte, bald auch einfach das Bedürfnis nach musikalischer Abwechslung in den Vordergrund tritt. Beiläufig: im Sinne eines bewußten Gegensatzes zur polyrhythmischen Schreibweise begegnet uns eine mehr affordmäßige schon im alten *Notre-Dame-Conductus*; auch hier läßt man Worte „sich gleichsam wie auf Klippenrücken“ über das „Meer des (mehr oder weniger) Imitierenden“ heben, nur mit dem Unterschied, daß hier eher der Text als solcher

aus dem Melisma, nicht das Wort aus dem Wort herausgehoben ist. In seinem zweiten Beitrag bespricht Jeppesen einen bereits von Haberl behandelten Brief, in dem Palestrina sich über kompositionstechnische Dinge ausläßt. Die einleuchtende Interpretation J.s macht uns das wertvolle Schriftstück erst eigentlich nutzbar. — Über „Schriftstücke aus dem Palestrina-Kreis“ aus der Autographensammlung des W. Meyerschen Museums in Köln berichtet G. Kinsky. Darunter ist eine Honorarquittung Palestrinas. Wie man weiß, ist die Sammlung inzwischen leider zur Versteigerung gelangt; ein Faksimile des Palestrinaschen Autogramms enthält der von der Firma Liepmannssohn zur Versteigerung herausgegebene Katalog. — In einem bibliographisch wohl fundierten und geistesgeschichtlich anregenden Aufsatz behandelt D. Ursprung das Verhältnis zwischen „Palestrina und Deutschland“ von den Lebzeiten des Meisters bis zum Erscheinen der Gesamtausgabe, ja noch bis in die moderne deutsche Musikwissenschaft hinein. Zwei Dokumente zur Vorgeschichte der Gesamtausgabe sind dem Aufsatz beigelegt, je ein Brief von E. v. Bunsen und Th. de Witt an die Firma Breitkopf & Härtel. — H. Anglès' Leipziger Kongressvortrag „Orgelmusik der Schola Hispanica vom 15. bis 17. Jahrh.“, der im Kongressbericht nur auszugsweise veröffentlicht wurde, erscheint hier in extenso. Wieder müssen wir die Fülle neuen Materials bewundern, das der Verfasser beibringt. Unter den angeführten Orgelbauern befinden sich neben Einheimischen auch manche Franzosen, Deutsche und Flamen. Besonders wichtig ist ein Orgelvertrag aus Barcelona vom J. 1459, der verschiedene Pfeifenmaße angibt und, wie es scheint, ein Rückpositiv vorsieht. Auch unter den Orgelspielern finden wir Fremde neben den Einheimischen. An Denkmälern sind besonders wichtig der Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela von L. Venegas (1557), der u. a. Stücke für Orgel mit Viela enthält, und der Libro de tintos y discursos, betitelt Facultad orgánica, von F. Correa de Araujo (1626). Witten wir den verehrten Verf., uns bei anderer Gelegenheit über das Orgelwesen vor dem 15. Jahrh. zu unterrichten! Eine Äußerung aus dem Ende des 10. Jahrh., die er anführt (und von der man gern die Quelle wüßte), ist sehr interessant; Isidor von Sevilla dürfte allerdings kaum als Zeuge für spanische Orgelkunst anzusehen sein, da er nur eine — anscheinend nicht ganz verstandene — Stelle aus Augustin wiedergibt. — Eine hübsche Ergänzung zu seiner wertvollen Biographie G. Aichingers in den DB liefert Th. Kroyer. Er fand in einem Konvolut der Münchener Universitätsbibliothek einige Aufzeichnungen Aichingers, darunter zwei poetische Dialoge in italienischer Sprache. Mögen letztere nun von Aichinger selbst verfaßt sein oder nicht, jedenfalls verraten sie eine leidenschaftliche Anteilnahme an den Religionskämpfen zu Beginn des 30jährigen Krieges; A. erweist sich als scharfer Parteigänger der Liga. — Mit dem größten protestantischen Kirchenmusiker des 17. Jahrh., mit H. Schütz, befaßt sich A. Schering. Die Publikation der Schütz'schen „Psalmen Davids“ im 16. Band von Spittas Gesamtausgabe ist wissenschaftlich einwandfrei, da sie sich streng an das Original hält; aber zugleich ist es richtig, wenn Schering betont, daß sie infolge ihrer Taktstrichlosigkeit vom rhythmischen Wesen der Stücke kein Bild gibt. Schering zeigt nun in ansprechender Weise, wie sich dieses Wesen durch eine Verbindung metrischer Analyse mit der mensuralen Aufzeichnung des Originals enthüllt. Mit Recht wird auf die Bedeutung von Schütz's Psalmen für die Erforschung der Metrik der Barockzeit hingewiesen; ja auch für die Rhythmik noch älterer Perioden bieten sie wertvolle Anhaltspunkte. — R. Fellerer beleuchtet an Hand einer von ihm aufgefundenen Handschrift der Münchener Frauenkirche die Praxis der gregorianischen Choralbegleitung um 1700. Wenn es dem heutigen katholischen Organisten zur Pflicht gemacht wird, den Choral durch eine diskret dem tonartlichen Charakter und dem rhythmischen Gang der Melodie angepaßte Begleitung zu stützen, so war die Barockzeit darauf bedacht, den Choral nach ihrem Geschmack herzurichten; im vorliegenden Denkmal ist unter die Melodie ein belebter Basso continuo gesetzt, während die Choralnoten selbst gedehnt sind, und auch die Harmonik ist „zurechtfriert“. Leider ist in den beigegebenen Proben nicht alles genau untereinander gedruckt. — J. Kromolicki untersucht in sachlicher Weise die Eignung und Verwendbarkeit Bachs in der katholischen Kirchenmusik und Palestrinas in der evangelischen. Damit Palestrina in der evangelischen Kirche heimischer werde, wird die Unterlegung deutscher Texte empfohlen. Bachs Chormusik ist in der heutigen katholischen Liturgie kaum zu verwenden (dies gilt auch für die Messen und das Magnificat), umso verwendbarer ist sie dagegen im außerliturgischen Gottesdienst und bei kirchenmusikalischen Feiern, sofern sie sich nicht auf spezifisch protestantischen Chorälen aufbaut. Bachs Orgelmusik ist sogar im eigentlichen Gottesdienst verwendbar, wieder-

um mit Ausnahme der Mehrzahl der Choralvorspiele. Jedenfalls sieht der Verf. dem Geiste Palestrinas und Bachs nach kein Hindernis dazu, daß die Musik eines jeden von ihnen auch im Rahmen der anderen Konfession gepflegt werde. — H. Albert bietet in seinem Beitrag „Tonart und Thema in Bachs Instrumentalfugen“ eine fruchtbare Anregung. Er geht von einer Bemerkung Spittas aus, der auf die Verwandtschaft der zu einer und derselben Tonart gehörenden Themen innerhalb von Bachs Inventionen hingewiesen hatte, und dehnt dies auf die Bachschen Instrumentalfugen überhaupt aus (wobei der Begriff der Fuge ziemlich weit gefaßt wird). Das Ergebnis ist, daß in der Tat gewisse Tonarten gewisse melodische Typen oder „Modelle“ bevorzugen. Man wird dem Verf. gern darin beipflichten, daß dies zu weiteren Untersuchungen lockt. Vielleicht werden sich dabei über den einzelnen Komponisten hinausgehende Zusammenhänge, gewissermaßen Schultraditionen nachweisen lassen; und in einem noch weiteren Zusammenhang winkt die ganze, noch systematisch zu untersuchende Frage der tonartlichen Assoziationen. — Aus der Geschichte des Hauses Breitkopf & Härtel, das sich ja gerade durch die Edition von P. Wagners „Einführung in die gregorianischen Melodien“ ein bleibendes Verdienst erworben hat, erzählt W. Hitzig eine aktenmäßige, aber darum nicht weniger dramatische Geschichte. Es handelt sich um den Versuch des Berliner Verlegers C. F. Neßtab (1753—1813), die dominierende Stellung zu brechen, die das Haus Breitkopf im Verlagswesen dank seiner Art des Notendrucks errungen hatte. Der Versuch scheiterte, weil er sowohl vom fachmännischen als vom materiellen Standpunkt aus mit unzureichenden Mitteln unternommen war; Neßtab vermochte nicht einmal die Stellung seines näheren Konkurrenten, des Berliner Verlegers J. J. Hummel zu erschüttern. — Unter dem Titel „Die Beethovenapotheose als Beispiel eines Säkularisierungsvorgangs“ geht A. Schmitz unserem romantischen Beethovenbild, wie es namentlich durch Bettina v. Arnim und Richard Wagner bestimmt wurde, kritisch zu Leibe. Der Beitrag zwingt zum Nachdenken, reizt aber mitunter auch zum Widerspruch; indessen sei hier nicht darauf eingegangen, da soeben die Anzeige einläuft, der Verfasser habe über daselbe Thema ein Buch erscheinen lassen. — Eine aktuelle liturgisch-musikalische Frage stellt Imari Krohn in seinem Aufsatz „Psalmengesang in der Volkssprache“ zur Diskussion. Er tritt mit Wärme dafür ein, daß der Gesang der davidischen Psalmen unter Beteiligung der Gemeinde in der Kirche eingeführt werde. Idealistisch meint er, daß eine solche Neuerung, die für die protestantische Kirche eine stärkere Betonung des Liturgischen, für die katholische eine größere Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst bedeuten würde, zu einem „Band der Einheit“ zwischen den Konfessionen werden könnte. Doch wird er durch den Herausgeber in einer Anmerkung daran erinnert, daß für die katholische Kirche „der Ritus der liturgischen Vesper in den offiziellen Choralbüchern genau bestimmt“ ist. — Soviel über den reichen Inhalt dieser Festschrift. Nur noch eine Bemerkung bezüglich der literarischen Form. Daß einige der auswärtigen Verfasser die deutsche Sprache nicht vollständig beherrschen, kann man ihnen nicht übelnehmen. Der Herausgeber hat sich vielleicht aus Zartgefühl geschont, hier glättend einzugreifen, und doch wäre er vor dem Leser durchaus dazu berechtigt gewesen. Allerdings muß gesagt werden, daß auch die deutschen Mitarbeiter mitunter auf die äußere Form wenig Gewicht legen, und dies, wie auch teilweise die Schwierigkeit der behandelten Themen, macht die Lektüre des Buches nicht gerade leicht.

J. Handschin.

Ganassi, Silvestro. Regola Rubertina. Mit einem Vorwort versehen und hrsg. von Max Schneider. I. Teil (Venedig 1542). Regola che insegna a sonare de viola d'arco tastada. II. Teil (o. D. 1543): Lettione seconda pur della prattica di sonare il violone d'arco da tasti. [Veröffentlichungen des Instl. Instituts f. musikw. Forschung zu Bückeburg. 2. Reihe: Tafelwerke. 3. Veröffentlichung.] Leipzig 1924, Kitzner-Siegel.

Daß dieses seltene Werk — zu den wenigen bekannten Exemplaren ist in neuerer Zeit allerdings ein weiteres in der Bibliothek des Istituto Musicale in Florenz gekommen — jetzt der musikwissenschaftlichen Forschung vollständig zugänglich ist, ist eins der größten Verdienste des Bückeburger Instituts; bisher hat man sich mit den kurzen Angaben in den Monatsheften f. Mg. XX, mit der bloßen Wiedergabe des Titels im Bologneser Liceo-Katalog (I, 336), der in diesem Falle besonders sorgfältig ist, und mit der Auswertung durch H. J. Moser in Andreas Mosers Gesch. des Violinspiels begnügen müssen. Ich möchte nicht sagen, daß es wichtiger sei als der zehn oder elf Jahre jüngere Traktat über das Gambenspiel von Diego Ortiz (ebenfalls von Max Schneider

hrsg.): Ortiz eröffnet doch viel weitere formengeschichtliche Ausblicke, und auch an technischer Anforderung in den Ricercari und Variationen bleibt er hinter Ganassi vielleicht nur deshalb zurück, weil er sich nicht der Tabulatur bediente, sondern der Notentypen — und mir scheint, die römischen Drucker von 1553 verfügten nicht über bewegliche Typen für mehrstimmigen Satz auf einem System. Aber der Begriff, den Ganassi von der technischen und musikalischen Höhe des Gambenspiels in Venedig vor 1540 gibt, ist geradezu erstaunlich; über das Technische möge man die vortreffliche Zusammenfassung von H. J. Moser nachlesen — es geht vom Elementarsten, der Körperhaltung, Stimmung, Anbringung der Bünde, Fingersatz, Bogenführung usw. bis zum Raffiniertesten, wie einem künstlerisch durchdachten Lagenspiel; dieser Durchdachttheit entspricht eine zeichenreiche Tabulatur, durch die der Hrsg. in seiner Einleitung einen Wegweiser gibt. Noch überraschender aber sind gelegentliche geschichtliche und ästhetische Bemerkungen Ganassis, die ver-raten, daß die Musiker der Renaissance über manche Dinge sprachen und manche verschwiegen, die wir erst als „Errungenschaften der neueren Zeit“ gelten lassen möchten. S. 12 der Regola Rubertina findet sich eine der wichtigsten Stellen über die Entstehung des Basso Continuo: „... il basso . . . è quello che da la forma ad ogni consonantia . . . in ogni cosa per la necessita il principio sera piu degno del meggio [mezzo] et del fine“ usw. Ganassi kennt den Begriff Ausdrucksmusik; er kennt den viel komplizierteren des „übertragenen“ Ausdrucks in der Instrumentalmusik; er begründet den Unterschied der polyphonen Möglichkeiten von Laute und Gambe; wenn er allerdings die Frage des höheren Alters von Laute und Violine zu Gunsten des Streichinstruments löst, spielt ihm der Respekt vor der Autorität der Antike einen Streich. Das Allerwertvollste aber für uns sind die Beispiele. Es ist der einzige Mangel der Neuauflage, daß sie nur eines dieser Stücke in Übertragung aus der Tabulatur bietet, allerdings das fesselndste: ein dreistimmiges Madrigal von Jacopo Fogliano (einem Grottole-Meister) im Arrangement für Gesang und Gambe. Aus der Widmung der Lettione seconda, die Willaert ein überschwengliches Lob spendet, geht übrigens Ganassis Geburtsjahr hervor: 1492. U. E.

Hoguel, Oskar. Sterbende Kultur. Der Niedergang der deutschen Tonkunst. gr. 8^o, 87 S.

Freiburg i. Br. 1927, H. M. Muth. 2.50 Rm.

Hegar, Friedrich, zum Gedächtnis. 4^o, 16 S. u. 32 S. Notenanhang. Leipzig 1927, Hug & Co. —.50 Rm.

[Darin: Was verdankt der deutsche Männergesang Friedrich Hegar? von Max Wiedemann. Sein Lebensweg. Balladen u. Lieder f. Männerchor ohne Begleitg. (Verz.)]

Jelfert, Vladimír. Hudba na Jaroměřickém zámku. (Die Musik am Jaromerer Schloß). Fr. Měsíc 1696—1745. IV u. 375 S. Prag 1925, Tschechische Akademie der Wissenschaften und Künste¹.

Von B. Jelfert, dtz. Professor der Musikwissenschaft an der Masaryk-Universität in Brünn, von dem schon ein Buch über das Musikbarock auf böhmischen Schlössern (Hudební barok na českých zámcích, Prag 1916, XXIV u. 387 S.) erschienen ist, liegt ein neues Werk vor², das die logische und sachliche Fortsetzung des ersteren darstellt, obzwar beide Werke sowohl in der Methode als auch im Inhalte ganz selbständig behandelt sind. Nicht nur die tschechische Musikliteratur, in der dieses Werk durch seinen methodischen Standpunkt und durch den ganzen Inhalt eine ganz besondere Stellung einnimmt, wird durch dieses Buch wesentlich bereichert, sondern auch die Musikliteratur überhaupt erhält durch Jelferts Monographie eine nicht unwesentliche Ergänzung; denn die Darstellung des Autors bewegt sich nicht nur in den Grenzen, die der Titel des Werkes vermuten ließe, sie trachtet vielmehr den ganzen historischen Komplex der Entwicklungsstadien der vorangehenden Musikepoche bis auf die Zeit Měsíc's darzulegen. Die Art und Weise, wie Jelfert in seiner musikhistorischen Studie diesen Evolutionsgedanken entwickelt, wie er den Einfluß der Umgebung auf das Individuum zum Ausdruck gebracht hat, lassen ein scharf umrissenes Bild nicht nur der Persönlichkeit und deren Umgebung erkennen, sondern auch der ganzen Musikkultur zu Anfang des 18. Jahrhunderts.

Wenn uns der Autor im ersten Buche mit der Persönlichkeit Měsíc's — des Maestro der

¹ Mit Rücksicht darauf, daß dies tschechische Buch der deutschen Forschung unzugänglich ist, sei einem ausführlicheren Referat Raum gegeben.

² Erschienen im Frühjahr 1926.

Jarmeriger Schloßkapelle — und dem regen Musikleben auf dem Schlosse im westmährischen Städtchen Jarmeritz, mit der allseitig interessanten Gestalt des Grafen Job. Adam v. Questenberg — des Eigentümers des Schloßes, — und mit seiner reich dotierten Kapelle bekannt machte, wobei das Verhältnis des Jarmeriger Musiklebens¹ zu dem ausländischen besonders hervorgehoben wurde, befaßt er sich in dem hier vorliegenden Buche mit der Analyse einzelner Kompositionen Fr. Mičás, und stützt sich hierbei auf die im ersten Buche festgestellten Tatsachen.

Vom philologischen und historischen Standpunkte ausgehend, befaßt sich Helfert zunächst mit der Textkritik der Vokalwerke Mičás und kommt darauf auf die Analyse der Musik selbst zu sprechen, die den Hauptzweck dieses Buches bildet und den wichtigsten Teil dieser umfangreichen Monographie vorstellt. Helfert begnügt sich hier nicht mit den gewöhnlich angewandten methodischen Prinzipien, sondern schafft sich eine eigene Art der Analyse, die vor allem das musikalische Denken der Zeit und des Individuums berücksichtigt. Es wird wohl nicht unangebracht sein, wenn man das Hauptaugenmerk dieser methodischen Eigenart des Buches zuwendet, da die Helfert'sche Methode neue Perspektiven der musikhistorischen Forschung eröffnet und eine ganze Reihe sehr fruchtbarer Anregungen in sich birgt.

Der Autor will keine Gesamtunterläuterung der Kompositionen weder ihrer chronologischen Reihenfolge noch ihrer realen Gruppierung nach geben; die Hauptforderung seiner kritischen Bewertung der Musik ist in der Analyse der musikalischen Logik gelegen, bei der ausschließlich Musik-kriterien zur Geltung kommen können. Nachdem zur Grundlage des musikalischen Denkens die melodische Vorstellung gehört, befaßt sich Helfert zuerst mit der Analyse von Mičás Melodik und gruppiert diese nach dem melodischen Alphabet in einzelne Typen. Im engen Nacheinander nimmt er dann die Chromatik und die melodischen Manieren, die Sequenzen und die größeren melodischen Einheiten durch, und stellt schließlich die Definition des Charakters der Melodik — in gegebenem Falle Mičás Melodik — fest. Nachdem das Material von Mičás Musik auf diese Weise bearbeitet ist, nimmt Helfert zu der Frage der Kompositionstechnik Mičás Stellung, wobei er sich über dessen Harmonik, (Homophonie oder Kontrapunkt), Rhythmik und Metrik, Instrumentation und formalen Ausdruck verbreitet. Hier werden allerdings bereits die Arien, Sinfonien, Kirchen- und szenischen Formen separat beurteilt. Zuletzt behandelt Helfert die Stilfrage der Werke Mičás, wobei wieder die dramatischen Fähigkeiten des Komponisten maßgebend sind, d. h. die Frage, wie weit Mičás mit seiner Musik konkrete Situationen auszudrücken vermochte.

Helfert faßt somit in diesem Teil seines Werkes die Hauptmerkmale des musikalischen Charakters Mičás zusammen und gewinnt dadurch eine feste Grundlage zur weiteren kritischen Bewertung seiner Musik: zur Feststellung des Verhältnisses von Mičás Musik zu jener seiner Zeitgenossen. Das ist die Aufgabe des Kapitels „Musikhistorische Kritik von Mičás Werken.“ Darin werden die Melodien-Gruppen aus Mičás Kompositionen mit der zeitgenössischen italienischen Melodik, sammt deren Manieren und dormaligen Kompositionstechnik verglichen, wobei hauptsächlich die Namen von A. Caldara und J. J. Fux in den Vordergrund treten. In diesem Abschnitt liegt das Schwergewicht des ganzen Buches. Ebenso wie im vorigen Kapitel weist Helfert auf die Hauptmerkmale der damaligen Melodik der Opernmusik (namentlich jener von Caldara, Fux, Conti, Reinb. Keiser, Schürmann u. a.), auf die Instrumentation der italienischen und Wiener Oper, (bei Caldara konstatiert er die Existenz einer Querschalmel [scialmo traverso]) und schließlich auf die formalen Eigenheiten und die harmonische Struktur der Arien Caldaras, der Wiener Oratorien, Cantaten und Opern, sowie der italienischen Intermezzi hin. Endlich kommt er zu einer klaren Übersicht der ganzen vorklassischen Musikkultur und zwar auf Grund einer rein musikalischen Analyse der Kompositionen, wobei er, soweit es sich um die historische Genesis der einzelnen Phasen handelt, einen rigorosen Standpunkt vertritt und seine Gründe derart zu stützen versteht, daß manche geläufige Ansicht hier entsprechend richtiggestellt wird. Hierbei befaßt sich Helfert mit der Bedeutung der alten Wiener Operette (an die Jos. Haydn mit seinem Singpiel „Der neue krumme Teufel“ anknüpft), die erst in der letzten Zeit ihre verdiente Beachtung gefunden hat (M. Haas). Er kommt auf die Wiener- und Mannheimer Sinfoniker zu sprechen, wobei er nicht, wie Niemann und Adler, das Schwergewicht seiner Deduktionen auf ihren

¹ In Jarmeritz, das auf dem Wege von Wien nach Prag und Deutschland gelegen ist, liefern Säden des Musiklebens aus ganz Westeuropa, Frankreich ausgenommen, zusammen.

Einfluß auf die Klassiker (Haydn, Mozart) legt, sondern einfach die Tatsache ihres Bestandes registriert und lediglich die Zusammenhänge ihres sinfonischen Schaffens mit jenem der vorangegangenen und zeitgenössischen Sinfoniker auseinandersetzt. An der Hand von Beispielen veranschaulicht der Verfasser den engen Zusammenhang der vorklassischen Sinfonie mit der Musik in Italien und kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß die Wurzeln vorklassischer Sinfonik in Italien (in der italienischen Musik) zu suchen sind. Hierdurch erscheint die Vorgeschichte der klassischen Sinfonik in ganz neuer Beleuchtung; der Gegenüberstellung der Mannheimer und Wiener Schule werden neue Perspektiven eröffnet. Im übrigen sei auf die im *AM* VII, S. 117 erschienene Abhandlung des gleichen Verfassers „Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform“ hingewiesen, die sich mit dem gleichen Problem, allerdings nur in gedrängter Form, befaßt.

Mit diesen Ausführungen ist der Inhalt des Helfert'schen Buches noch nicht erschöpft. Es folgt das Schlußkapitel, das der auffälligen Verwandtschaft von *Midas* Musik zur Volksmusik und dieser wiederum zur italienischen (Caldaraschen) Musik gewidmet ist. Damit werden die Erkenntnisse und die musikalischen Quellen des Volksliedes gestreift. Auf Grund der in Jarmerig enthaltenen Quellenwerke und auf Grund vergleichenden Materials, weist Helfert darauf hin, daß die Volksmusik eine bei weitem nicht so authentische Kunstausführung ist, als man bisher annahm und es die romantischen Theorien über das Volksleben zu beweisen suchten. Die melodischen Typen der Caldaraschen Musik, die in Mähren sowohl in den Städten als auch am Lande sehr verbreitet waren und die täglich gesungenen „*loci communes*“ der italienischen Barockoper hinterließen in der Volksmelodik viele interessante und deutliche Spuren. Soweit es die melodische Schöpfung des Volksesanges betrifft, kann man selten von wirklicher Ursprünglichkeit des Volkes sprechen; meistens handelt es sich um die Absorbierung der prägnanten Elemente der Kunstmusik durchs Volk. Die Tätigkeit des Volkes ist hierbei nur eine variiierende und kombinierende, daher wohl kompliziert, aber nicht ursprünglich. In diesem und dem obenentwickelten Belange sind Helfert's Forschungen nicht nur interessant, sondern in vielen Punkten auch neu.

Im Ganzen stellt sich das Buch in seiner Methode stark gegen die Ausdruckstheorien in der Musik, die bisher unter der Suggestion der romantischen Zeit beharrlich aufrechterhalten worden sind. Helfert spricht nirgends vom ideellen Inhalt der Musik, sondern nur über die Musik selbst. Und pflegte man vor ihm mehr auf die formelle Seite der Musik zu sehen, so widmet er die Hauptaufmerksamkeit der gründlichen Analyse der Melodik, die die Hauptquelle der Inspiration ist und die bisher bei den Forschungen allzu unbeachtet gelassen wurde. Wenn man schließlich den Mangel an hier einschlägigen Vorarbeiten (Caldara-Monographie etc.) und an nur schwer zu erreichenden Studienwerken (Vergleichungsquellen) erwägt, so erscheint Helfert's Arbeit um so verdienstvoller.

K. Wetterl

Jstel, Edgar. *Bizet und „Carmen“*. Der Künstler und sein Werk. kl. 8^o, 267 S. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf. 5.50 Nm.

Junk, Viktor. *Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama*. gr. 8^o, 16 S. Wien 1926, Ludwig Doblinger (B. Herzmansky).

So kurz und wenig umfangreich die vorliegende Abhandlung ist, so überaus wertvoll, wichtig und tiefgründig ist sie. Man kann ruhig aussprechen: sie ist ein Musterbeispiel und Ideal dessen, was die analytische Technik in musikalischer wie psychologischer Hinsicht zu leisten berufen und imstande ist, wenn die Analyse eben von einem so überaus feinfühligem, durch und durch musikalischen Autor vorgenommen wird, wie dies im vorliegenden Bändchen der Fall ist. Der Verfasser ist auf den überaus glücklichen und — wie wir gleich im Folgenden sehen werden — äußerst ergiebigen, fruchtbaren Einfall gekommen, die Schlußkadenzen in den dramatischen Werken Wagners zu analysieren. Das Resultat ist ein auch für den genauen Kenner der Wagnerschen Kunst direkt verblüffendes: es ergibt sich nämlich, daß Wagner — abgesehen von den Jugendwerken und dem *Nienzi*, in denen er noch rein äußerlich dem Vorbilde der übrigen zu jener Zeit den Schauplatz der Musikgeschichte beherrschenden Werke und Künstler folgt und demgemäß mit der authentischen Kadenzformel schließt — in allen jenen Werken, in denen er schon sich selbst entdeckt hat und damit auch formal den Gesetzen seiner eigenen psychischen Einstellung gehorcht, d. i. also in allen Werken vom „*Holländer*“ bis zum „*Parzifal*“, fast ausschließlich nur von der plagalen Kadenz Gebrauch macht, wobei noch — als besonders bezeichnend für ihn — ein Ent-

schweben in die Höhe; in die Quinte über dem Grundton, also in die Quintenlage des Tonifa-dreiklanges, hinzukommt. Mit geradezu überwältigender Schlagkraft erweist nun der Autor an der Hand der von ihm erbrachten Beispiele, wie in dieser Art der Kadenzierung die von glühendem Idealismus getragene Schwungkraft des Wagnerschen Genies ihren notwendigen musikalisch-psychologischen Ausdruck sucht und findet und wie auch an jenen wenigen Stellen, wo Wagner von diesem seiner Psyche immanenten Kadenzierungsschema abweicht, es genau nachweisbare, deutlich zutage tretende psychologische Momente waren, die mit zwingender Gewalt den Meister — ihm selbst wohl ganz unbewußt — diese von seiner sonstigen Kadenzierungsweise abweichenden Schlüsse abnötigten. Von dieser Untersuchung der Wagnerschen Kadenzierung, die den Kern und Grundstock der ganzen, mit höchster Spannung fesselnden Abhandlung bildet, ausgehend, schreitet der Autor dann zur Betrachtung der Schlußweisen zweier lebender Künstler fort: Pfitzners und Richard Strauß'. Das Ergebnis dieser weiteren Analysen ist ein für den letzteren direkt vernichtendes: während wir bei Pfitzner, ganz ähnlich wie bei Wagner, ein aus den tiefsten Tiefen seiner Innerlichkeit und seelischen Einstellung mit zwingender Notwendigkeit sich ergebendes Festhalten an einem ganz bestimmten Kadenztypus — hier aber dem authentischen — wahrnehmen, bietet die Betrachtung der Straußschen Schlüsse das unerquickliche und unsympathische Bild einer künstlerisch wie ethisch vollkommen haltlos hin- und herschwankenden, nur auf Sensation und Überraschung berechneten, auch nicht durch die leiseste logische, geschweige denn ethische und psychologische Notwendigkeit zu rechtfertigenden, nur rein äußerlich in gesuchter Paradoxie und Originalitätsucht aneinander geleimten Harmonienfolge, die jede auch nur leiseste Spur innerer, seelischer zwingender Macht, wie sie uns in den Schlüssen Wagners und Pfitzners mit solcher direkt erschütternder Echtheit und Wahrheit der Empfindung sowie des inneren Erlebens entgegentritt, gänzlich vermissen läßt. Alles in allem zusammengefaßt, ist das vorliegende Bändchen ein prachtvoller Beweis dafür, was die musikalische Analyse — also jene Technik, mit der in hunderten und tausenden von Büchern, Abhandlungen, Dissertationen usw. in entsetzlich langweiliger und geisttödender Weise die jedem Musiker beim Anblicke der Partitur selbstverständlichsten Details breitgetreten und in einem Chaos armseliger Gemeinplätze auf Duzenden oder hunderten von Seiten mit trostlos gähnender Leere und Geistesöde rein deskriptiv zutode gebeht werden —, was also die analytische Methode zu leisten vermag, wenn sie von einem musikalischen, feinsinnigen Beobachter als Werkzeug gehandhabt wird. Und so kann man von dem vorliegenden Hefte nur wünschen, daß es in die Hand und in den Besitz jedes Musikfreundes, Musikers und musikwissenschaftlichen Fachmannes gelange; jeder von ihnen wird daraus eine Fülle reichster Belehrungen und wertvollster Anregungen gewinnen.

Robert Lach.

Kries, Johannes v. Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst. 8^o, 154 S.

Mit 2 Abb. u. 10 Notenbeisp. Berlin 1926, Julius Springer. 5.70 M.

Ist es schon an und für sich als überaus erfreulich zu begrüßen, wenn Probleme der Musikpsychologie und -ästhetik von Naturwissenschaftlern, also vom naturwissenschaftlichen Standpunkte aus, untersucht werden, so gilt dies doppelt, wenn, wie es hier der Fall ist, ein Physiologe, der zugleich als Musikliebhaber seit seiner Jugend ein intimes Verhältnis zu dieser Kunst hat, über die sich ihm im Laufe jahrzehntelanger Musikausübung aufdrängenden Probleme derselben nachgedacht und diese Gedanken in wohlgeordneter, systematischer Gruppierung ausgearbeitet hat. Schon die Disposition des Stoffes ist eine geradezu musterhafte. Nach einer Einleitung, in der die Merkmale musikalischer Veranlagung und die verschiedenen Arten der Musikalität zunächst rein kursorisch überblickt werden, werden in 6 Kapiteln so ziemlich sämtliche wichtigsten Hauptprobleme der Musikpsychologie und -ästhetik erörtert. Das erste Kapitel untersucht die intellektuelle Verarbeitung des Gehörten, das zweite die Grundlagen des musikalisch Schönen, das dritte die Erzeugung schönheitsfremder Gefühle durch Musik, das vierte die Umwertung der Musik, das fünfte die Arten der Musikalität und das sechste die Psychologie einzelner musikalischer Betätigungen. Schon die bloße summarische Aufzählung dieser Inhaltsangaben der einzelnen Kapitel dürfte genügen, zu zeigen, daß der Autor hier unter dem Titel: „Wer ist musikalisch“ viel mehr, als dieser bescheidene Titel verspricht, geboten hat: nämlich eine Übersicht und Erörterung so ziemlich sämtlicher Hauptprobleme der Musikpsychologie und -ästhetik. Daß in den Untersuchungen jene Partien, in denen er die Probleme vom physiologischen Standpunkte aus beleuchten konnte, als die gelungensten zu bezeichnen sind, wird bei der wissenschaftlichen Spezialfachangehörigkeit des Au-

ters als Professor der Physiologie wohl nicht weiter wundernehmen, ebenso wie andererseits die Tatsache, daß jene Partien, die Probleme mehr psychologischer und ästhetischer wie rein musikalisch-technischer Natur behandeln, zu den schwächeren Teilen des Werkes gehören. Immerhin muß man, wenn der Autor im Vorworte in bescheidener Weise betont, „daß eine Behandlung des Gegenstandes, wie sie etwa im Rahmen einer allgemeinen und systematischen Seelenlehre gewünscht werden könnte, nicht beabsichtigt war“, demgegenüber darauf hinweisen, daß so ziemlich nicht ein einziges der wichtigsten Probleme der Musikpsychologie und -ästhetik in dem vorliegenden Bande gänzlich übergangen worden ist, sondern, wenigstens insoweit es der allgemeine Zusammenhang erforderte, seine Berücksichtigung, manches sogar eine ausführliche Erörterung gefunden hat. Und so kann man denn das vorliegende Werkchen jedem Musiker und Musikfreund mit gutem Gewissen anempfehlen, denn er wird mancherlei Belehrung daraus empfangen und zum Nachdenken über so mancherlei Punkte und Erfahrungen seiner Musikpraxis angeregt werden, und auch der musikwissenschaftliche Fachmann wird sich an der klaren Disposition der behandelten Materie sowie an dem logisch-systematischen Aufbaue der in dem Büchlein entwickelten Gedankengänge erfreuen können.

Robert Lach.

Marriensen, Franziska. Stimme und Gestalt. Die Grundprobleme des Liedgesangs. 8°, 280 S. Leipzig 1927, C. F. Kahnt. 7 Nm.

Meyer, Kathi. Katalog der internationalen Ausstellung Musik im Leben der Völker. gr. 8°, VIII, 340 Seiten u. 49 Tafeln in Autotypie. Frankfurt a. M. 1927. 15 Nm.

Die Herausgabe dieses Verzeichnisses, das die Erinnerung an den in der Frankfurter Ausstellung angehäuften Reichtum an Denkmälern deutscher und ausländischer Tonkunst dauernd wachhalten soll, ist mit Dank und Anerkennung zu begrüßen. Allerdings mit einer erheblichen Einschränkung: bei aller Würdigung der äußeren und inneren Schwierigkeiten einer derartigen, zumal in kurzer Zeit zu bewältigenden umfangreichen Arbeit muß offen bekannt werden, daß das Werk in seiner vorliegenden Fassung höheren Ansprüchen nur sehr bedingt zu entsprechen vermag. „Gewiß wäre es für den Katalog besser gewesen, wenn man alles Material noch systematischer und gründlicher hätte durcharbeiten und vergleichen können“, betont die Verfasserin im Vorwort. „Nur wäre der Führer dann erst lange nach Schluß der Ausstellung fertig geworden.“ Das mag immerhin als Entschuldigung gelten, obwohl der sowieso erst kurz vor Trossschluß erschienene Katalog mit seinen mehr als knappen Titelsätzen und Benennungen dem Besucher kaum etwas Anderes als die Zettelaufschriften der Ausstellungsstücke bot, ohne seinen weiteren Wissensdurst durch kurze Anmerkungen und Erläuterungen nach Art eines sogenannten beschreibenden Verzeichnisses (Catalogue raisonné) zu stillen. Auch die Ansicht, „daß bei einer strengen Durchführung dieser Aufgabe der Katalog mehrere dicke Bände umfassen würde“, ist nicht recht stichhaltig: die Saganordnung ist fast durchweg so weitläufig und verschwenderisch ausgefallen, daß bei gleicher Bogenzahl ohne wesentliche Beeinträchtigung des Satzbildes ein doppelt so umfangreicher Text unschwer unterzubringen gewesen wäre. Auf den Seiten 48—53 ist beispielsweise achtzigmal der Vermerk „Frankfurt a. M., Musikbibliothek Paul Hirsch“ wiederholt, während doch ein Hinweis genügt hätte, daß alle in den Schaukästen 16—24 ausgestellten Partiturdrucke dieser hervorragenden Musikbücherei entstammen. Auch durfte Verf. in ihrem Streben nach Beschränkung und Verzicht „auf jedes überflüssige Wort“ nicht so weit gehen, häufig die einfachsten bibliographischen Anforderungen außer Acht zu lassen, so daß tatsächlich in sehr vielen Fällen Unklarheit herrscht, ob es sich bei den Titeln um einen Druck, ein Autograph oder eine Abschrift handelt. (S. 267: „K. M. v. Weber: Freischütz.“ Partitur? Klavierauszug? Textbuch? Verlagsort? Erscheinungsjahr? Die Beantwortung aller dieser Fragen bleibt der Phantasie des Katalogbenutzers überlassen. Und wenn schon einmal Zusätze gegeben werden, dürfen sie nicht — wie in vorliegendem Falle — unrichtig sein: „Wirkte mehrere Jahre am Stuttgarter Hoftheater“, eine Verwechslung mit Webers Tätigkeit als Privatsekretär des Herzogs Ludwig von Württemberg). Auch daß bei den Drucken meistens nicht einmal der Druck- oder Verlagsort genannt ist, muß ebenfalls als Unterlassungssünde gebucht werden. Als Vorbild bibliographischer Zuverlässigkeit hätte der von Guido Adler herausgegebene Fachkatalog der Wiener internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen vom Jahre 1892 dienen können, bei aller Kürze ein in seiner Genauigkeit noch heute schlechtthin unentbehrliches Nachschlagewerk. Meiner Ansicht nach verdiente wohl auch diese ein Menschenalter zurückliegende Wiener Veranstaltung mit größerer Berechtigung

als die Frankfurter (bei aller Hochschätzung und Bewunderung der geleisteten Arbeit) das stolze Urteil, „daß eine so umfangreiche und systematisch geordnete Musikausstellung noch nie stattgefunden“ habe.

Eine Probeseite aus dem Frankfurter Katalog! Seite 18 verzeichnet u. a. folgende Titel: „Bach, Phil. Em.: Sechs Clavier-Sonaten. 1779.“ Gemeint ist die erste Sammlung der im Selbstverlag erschienenen, bei Breitkopf in Leipzig gedruckten Sonaten für Kenner und Liebhaber. „Mozart, Sonates . . . Oeuvre 1; Fantasie et Sonate. Erstausgabe.“ Keine Köchelnummern — wie überall bei Mozart —, kein Verlagsort, keine Jahreszahl! „Beethoven: Große Sonate für das Hammerklavier, op. 26 [106]. Erstausgabe“. Der bloße Zusatz „Erstausgabe“ ist doch wohl kaum genügend; liegt hier z. B. wirklich die Urausgabe v. J. 1819 (mit französischem Titelblatt!) oder nicht vielmehr die erst um 1823 erschienene spätere Ausgabe (mit deutschem Textwortlaut) vor? „Schubert: Die drei letzten Klavier-sonaten“. (Tonarten? Datierungen?) „Chopin: Mazurka. fmoll. B dur“. (Opuszahlen? Datierung?) Weiter: das auf S. 20 verzeichnete Autograph Friedrichs des Großen ist kein „Stück aus einem Flötenkonzert“, sondern ein Solo (Sonate) in B-dur für Flöte mit Cembalo; bei dem folgenden Klavierkonzert Webers vermißt man wieder Nummer, Tonart oder Opuszahl, von sonstigen Hinweisen auf Jahns' Verzeichnis usw. ganz zu schweigen. Und bei Briefen großer Meister darf man doch wohl zum mindesten die Angabe des genauen Datums und des Namens des Empfängers voraussetzen. Auf S. 45 liest man: „Händel: Brief. London 1731.“ Als Beispiel knappster Textfassung, die trotzdem das Wesentlichste über ein Stück enthalten kann, wäre dieser bedeutsame Brief etwa wie folgt zu beschreiben: „Brief in französischer Sprache an seinen Schwager, den preussischen Kriegsrat Dietrich Michaelson in Halle, über den Tod der Mutter. London, 23./12. Februar 1731. Abdruck in La Maras Musikerbriefen I, 167f.“ Auf derselben Seite verweigert der Katalog jede Auskunft über Titel oder Textanfang der beiden eigenhändigen Kantaten von Händel und Scarlatti, wie überhaupt die Autographenschatze der prachtvollen Sammlung Louis Kochs mit auffallender Käufigkeit behandelt sind. Und Angaben wie auf S. 42: „Hans Sachs: Handschrift“, S. 47: „Schubert: Goethelieder“, „Lortzing: Liedmanuskript“, „Schumann: Sieben Gesänge“, S. 48: „Wolf, Hugo: Goethe-Lieder“, „Strauß, Richard: Liedmanuskript“, S. 54: „Gluck: Brief“, S. 57: „Beethoven: Leonore-Duvertüre“ u. v. a. m. sind in ihrer lapidaren Kürze beim besten Willen nicht als Zeugnisse bibliographischer Genauigkeit anzusprechen; für den Forscher sind sie jedenfalls so gut wie wertlos. Bei Beethoven befremdet die Bezeichnung des Festspiels „König Stephan“ als „Oper“ (S. 80/81) und die Betitelung der Streichquintettfuge op. 137 als „Quartett und Fuge“ (S. 203). Die Urchrift von Schuberts Faußjzene (Gretchen im Dom; Nachlaß Lief. 20 Nr. 2) ist auf S. 204 als „Schumann, Szenen aus Goethes Faußt“ verzeichnet; man vermutet hier also Schumanns bekanntes Eherwerk. Wie soll man ferner der Angabe auf S. 27: „Schumann: Ballade vom Königssohn“ entnehmen können, daß hier eine Schreibertopic des Klavierauszugs von op. 116 mit eigenhändigem Klavierpart und anderen autographen Zusätzen vorliegt? Die Erscheinungsjahre des 3. und 4. Teils von Bachs „Klavierübung“ auf S. 266 müssen richtig 1739 und 1742 lauten, und auf S. 145 fällt ein merkwürdiges, 1615 erschienenenes Messenbuch von — Arcangelo Corelli auf. Selbst ein Werk aus jüngster Zeit, Kochs Märchenoper nach Andersen, muß sich eine Umtaufe gefallen lassen (S. 297: „Die Prinzessin auf Erbsen“)! Hätten sich derartige Versehen und Irrtümer, deren auf Wunsch gern zur Verfügung stehende Leporelloliste noch bei weitem nicht erschöpft ist, nicht wenigstens beim Lesen der Korrektur ausmerzen lassen können?? Einen weit befriedigenderen Eindruck erweckt glücklicherweise die Abteilung „Österreich“ des Katalogs — eine der schönsten und übersichtlichsten Gruppen der ganzen Ausstellung —, deren (leider stark gekürzte) Beschreibung die kundige und bewährte Hand ihrer Leiter Robert Haas und Alfred Drel verrät.

Um wahllos noch einiges herauszugreifen: bei den Instrumenten erscheint der Name des venetianischen Lautenmachers „Mari Annerdezoen“ auf S. 148 mehr als verdächtig (vielleicht Mare' Antonio Cerin?), und das dreimanualige Cristofori-Cembalo der Sammlung Neupert (S. 33), dem sogar die Auszeichnung einer Abbildung zuteil wird, ist — ebenso wie seine Gefährten in der Michigan-Universität zu Ann Arbor und im Deutschen Museum zu München — längst als Franciolini-Fälschung entlarvt. Weiläufig wäre auf die beiden auf S. 142 und 148 erwähnten Spinette von Giov. Francesco Bresciani (1544 u. v. J.) hinzuweisen. Ihr Erbauer ist der in

Lanfranco's Scintille di musica gerühmte Brescianer Meister Giev. Francesco Antegnati, von dem bisher nur ein schönes Spinett v. J. 1537 im Victoria and Albert-Museum zu London bekannt war. — Auch über die Auswahl eines Teils der Tafeln, bei denen übrigens die Nummern 34—36 vertauscht sind, darf man geteilter Meinung sein, vermißt auch mit Bedauern ein Namenverzeichnis, das einen Überblick über die durch das ganze Buch verstreute uugemein große und vielseitige Stoffmenge geboten hätte.

Nochmals und als Lehre für die Zukunft: der ganze Katalog, für den doch aus naheliegenden Gründen eine verbesserte Neuauflage nicht in Frage kommen kann, ist trotz allen Entschuldigungsgründen zu stark mit den Mängeln überstürzter Abfassung behaftet, die seinen wissenschaftlichen Wert beeinträchtigen und bei einem anderen, zielbewußt aufgestellten Arbeitsplan mit Beihilfe geeigneter Mitarbeiter zu einem guten Teil hätten vermieden werden können. Nicht nur beim Kopfrechnen ist ein Hinweis auf Dinkel Bräsig's bekannten tiefsinnigen Ausspruch von der Fixigkeit im Gegensatz zur Nichtigkeit zuweilen ganz empfehlenswert. . . G. Kinsky.

Moberg, Carl Allan. Über die schwedischen Sequenzen. Eine musikgeschichtliche Studie. Mit 5 Tafeln u. 69 Sequenzenweisen nebst melodischen Varianten aus schwedischen und anderen Quellen. I. Darstellung. II. Noten. Veröffentlichungen der Gregorian. Akademie zu Freiburg i. d. Schw., hrsg. von Prof. Dr. Peter Wagner. XIII. Heft. 8^o, XX, 276 u. quer 8^o, 8 u. 168 S. Upsala u. Stockholm 1927, Almqvist & Wikfells Boktryckeri-A.-B. in Komm. 19 Nm.

Moll, Adolf. Singen und Sprechen. Die natürliche Stimmbildung nach Bau und Tätigkeit der Stimmwerkzeuge. kl. 8^o, 182 S. m. Abb. Leipzig 1927, Neclam. 1.20 Nm.

Nelson's Music practice. Infants' teachers' book. 8^o, 44 S. London 1927, Nelson. 2 sh.

Nelson's Music practice. Junior teachers' book. 8^o, 86 S. London 1927, Nelson. 2/9 sh.

Nicholson, Sydney S. Church music. A practical handbook. 3rd ed. 12^o, 128 S. London 1927, Faith Pr. 1 sh.

Parthey, Lili. Tagebücher aus der Berliner Wiedermeierzeit. Hrsg. v. Bernhard Lepsius. 8^o, VI u. 450 S. Berlin-Leipzig 1926, Gebrüder Paetel.

Wer in einer wissenschaftlichen Zeitschrift ein ganz unwissenschaftliches Buch anzuzeigen begehrt, der muß seine Gründe dafür haben. Diese Gründe liegen, offen gestanden, hauptsächlich auf dem Gebiete des Persönlichen. Lili Parthey, Enkelin Friedrich Nicolais, in dessen Hause an der Brüderstraße in Berlin sie aufwächst, ist als unbefangene, weder nach Außen noch in die Zukunft gewandte Tagebuchschreiberin eine schlechtthin entzückende Erscheinung. Den alternden Goethe hat sie mit einem ihm von Selter übersandten Kusse, dem sie aus Eigenem noch einen zweiten hinzufügte, zu vier hübschen gereimten Zeilen begeistert; und noch der späte Leser dieser Blätter und Briefe spürt beglückt den Hauch einer reinen und süßen Anmut.

Die gute zweite Hälfte ihres noch vor Erreichung des dreißigsten Geburtstages beschlossenen Lebens hindurch hat Lili, im Jahre 1800 geboren, das Tagebuch geführt: es reicht vom Jahre 1814 bis an das Jahr 1829. Die Atmosphäre ihrer Familie, aus den „Jugenderinnerungen von Gustav Parthey“, ihrem Bruder, schon bekannt, ist zwar anders als die des mendelssohn'schen Hauses: harmloser, weniger kritisch und selbstbewußt; doch auch in ihr treten bedeutende Profile auf. Neben den Predigten Nitschls haben Schleiermachers Reden starke Wirkung; der alte Gottfried Schadow, Christian Rauch und Friedrich Schinkel, sie gehören zu Parthey's Kreise so gut wie die Maler Wilhelm Schadow, Heinrich Dähling, Wilhelm Henkel und Dora Stock oder Gelehrte vom Range eines Humboldt, Hegel und Hufeland. Der durch seine Beziehungen zu Goethe bekannte Fürst Anton Heinrich Radziwill (mehr, als „dilettierender“ Komponist) beteiligt sich mit seinem Violoncello an der Hausmusik der Patrizierfamilie; und hier ist der Punkt, der die Besprechung des Buches an dieser Stelle auch äußerlich rechtfertigt.

Als der vielumworbenen Schreiberin des Tagebuchs von einer Freundin ein Verehrer genannt wird, findet sie, sonst bei solchen Gelegenheiten (und nur bei ihnen) spöttisch, diese Worte: „Wie sehr zu beklagen sind doch die Menschen, die nicht eine rechte Freude an der Musik haben — und doch gibt es so viele. Nichts kann ich mir aber trauriger denken, als wenn ich mein ganzes Leben mit unmusikalischen Leuten zubringen müßte — ich glaube, ich ertrüge es nicht!“.

Man wird von der holden Schwärmerin keine tiefgründigen Aufschlüsse über die Musik ihrer Zeit erwarten. Aber das Bild der musikalischen Zustände, in denen sie lebte, ist doch bunt genug, um zu fesseln. Wir hören von der Singakademie und von der Oper (Milder-Hauptmann, Seidler-Branitzky); wir hören vom häuslichen Musizieren im „Convent“, das damals auf ziemlich hohe gestanden hat: wurden doch unter Kleins Leitung völlige Opern und Dramen durchgenommen! Und Bernhard Klein ist es, dem Lili nach langen inneren Kämpfen und in dem Augenblick, da er sich zurückzutreten anschickte, die Hand für das Leben reicht. Sie schenkte ihm zwei Töchter und starb nach sechs Jahren — nach dreien folgte er ihr.

Der Herausgeber, ein Enkel Lilis, hat mit großer Sorgfalt Brücken geschlagen und die in dem Tagebuche auftretenden Personen identifiziert; im musikgeschichtlichen Apparat finden sich einige Irrtümer: S. 85 Zeittles (statt Zeittles), S. 109 Eisner (statt Eitner); Glucks „Alceste“ wurde nicht, wie auf S. 102 behauptet wird, für die Milder, die im Jahre 1785 geboren war, geschrieben — hier liegt eine Verwechslung Glucks mit Beethoven vor; auch die Angabe der zweiten Anmerkung auf S. 182, nach der man bei der Herzogin von Sagan Campras „Tancred“ gesungen hätte, wird zu Gunsten Rossinis zu ändern sein: vorhändelsche Musik hat Lili wohl erst bei Santini in Rom kennen gelernt.

Das mit Bildern, Faksimilien (Goethes Gedichtchen) und einer Notenprobe (Lied von B. Klein) geschmückte Buch will zunächst als Bekenntnis einer schönen Seele gewertet werden. Immerhin wäre ein Namen- und Sachregister für den erwünscht gewesen, der den hin und her laufenden kulturellen Beziehungen nachzugehen vorhat. Th. W. Werner.

Perlick, Alfons. Zur Geschichte der deutschen Volksliedforschung im Beuthener Lande. Mit einem Verzeichnis der bereits veröffentl. Texte. (Beiträge zur Heimatkunde des Beuthener Landes, 3.) 8^o, 9 S. Noskittzig, Kr. Beuthen O.-S. 1926, Kreisfiedlung 35. — 50 Nm.

Plantenberg, Franz. Die große Walcker-Orgel im städtischen Saalbau in Necklinghausen. 8^o, 48 S. m. Abb., 3 Tab. Köln 1927, Fischer & Jagenberg. 1.50 Nm.

Raugel, Félix. Les Grandes Orgues des Eglises de Paris et de Département de la Seine. 4^o, 280 S. Paris 1927, Fischbacher. 75 Fr.

Sauer, Wilhelm. Philosophie der Zukunft. Eine Grundlegung der Kultur. 2. Aufl. Lex.-8^o. XVI u. 428 S. Stuttgart 1926, F. Enke. 10 Nm.

Das Buch enthält eine neue Welt- und Lebensanschauung, die auf den Zukunftsgedanken orientiert ist: Leben ist Zukunft; lebensfähig und kulturell wertvoll ist nur, was Zukunft hat. Das Leben in seiner Unmittelbarkeit und seinem unaufhörlichen Dahinströmen läßt sich nur intuitiv ergründen; eines der hervorragendsten Mittel hierzu ist die Musik; sie ist diejenige Kunst, die am stärksten auf Bewegung, Entwicklung, Zukunft eingestellt ist. „Die Musik ist die Kunst der Zukunft, wie diese Philosophie der Zukunft geradezu aus dem Geiste der Musik geboren ist“ (S. 32). Und weiter: „Wenn Schopenhauer meint, die Musik sei imstande, das Wesen der Dinge zu enthüllen — sollte man dann nicht der Musik ihre Methode ablauschen und sie ins Philosophische übersetzen, um vom unklaren Intuitionismus zur möglichst klaren wissenschaftlichen Erkenntnis vorzudringen?“

Diese Grundeinstellung rechtfertigt die Besprechung des Werkes in dieser Zeitschrift, erweist aber zugleich die Berechtigung des Wunsches, den der Verfasser ausspricht, das Buch möge als Ganzes gelesen werden. So seien weiter nur noch kurze Hinweise gegeben, aus der Überschau des Ganzen aber gesagt, daß seit Spengler und Wolff-Petersen kein für die Musik bedeutsameres Werk geschrieben wurde. Ihrem tiefen Pessimismus setzt der Verfasser, Professor des Strafrechts und der Rechtsphilosophie an der Universität Königsberg, den klar geschauten und wissenschaftlich wohl begründeten Aufbau entgegen. Die Kultur durchläuft vier große Gebiete: Religion (mit Moral), Kunst, Wissenschaft, Werkkultur (Wirtschaft und Technik). Erst die Vereinigung der vier Gebiete macht die Gesamtkultur (der Persönlichkeit wie eines Volkes) aus. In Musik und Philosophie erreicht die Kultur ihre Hochgipfel, die die Höhen des Menschengeschlechts bedeuten und die gewaltigste, die Ewigkeit bezwingende Kraft erfordern; höhere Formen der Kultur als Musik und Philosophie hat die Menschheit bisher nicht hervorgebracht. In der Musik waltet die Persönlichkeit am freisten; die Musik steht am fernsten der Natur, weil sie überhaupt keine Objekte vorfindet. Von dieser Grundlage aus muß der Verfasser, gerade im Gegensatz zu Spengler, die Angelpunkte

auch der Geschichte der Musik richtig sehen und einordnen; Mozart, Beethoven vor allem, Wagner und Bruckner. Andererseits werden etwa Brahms und Reger auf die ihnen zukommende Bedeutung eingeschränkt. Neben den Meisterwerken ist aber auch die Bedeutung der Elemente der Musik (wichtig gerade für unsre Zeit, im besondern für die Musikerziehung) feinsinnig erfasst: die Qualität einzelner Intervalle, des Dreiklangs, des Motivs, einzelner Formen. Ja in kleinen Bemerkungen finden sich sogar schöpferische musikalische Imaginationen, die erweisen, daß der Verfasser wirklich in der Musik lebt. — So kann er gegen Ende, wo er als Abschluß des wissenschaftlichen Erkennens zu den obersten Gesetzmäßigkeiten, den absoluten Werten vorgedrungen ist, mit Recht sagen, daß die Musik gerade diese absoluten Werte in sich verkörpere, ihre Überführung in den Lebensstrom bedeute. So deutet sie auf den Weltgeist selbst hin, ist die nach unsern Begriffen vollkommenste symbolische Projektion des Weltgeistes auf das Reich der Werte. Die Musik war Ausgangspunkt des Werkes; nun, an dieser späten Stelle (die auch eine metaphysische Interpretation der Neunten Symphonie bringt) schlägt sie die Brücke von der Wissenschaft zur Metaphysik und ermöglicht so einen höheren Abschluß, als es die Wissenschaft vermag. Darin erweist sich zugleich die einzigartige Geschlossenheit des Werkes, von der die Besprechung selbst kein Bild zu geben vermochte. In ihm ist Zusammenfassung und Einheit, wie unsere Zeit sie bedarf und sucht.

Es sei gestattet, wenigstens den Hinweis auf das Werk eines anderen Königsberger Juristen, Ludwig Waldeckers „Allgemeine Staatslehre“ Berlin 1927, Fr. W. Rothschild, anzuschließen. Man ist freudig überrascht, in diesem wertvollen Buche, vor allem in dem grundlegenden ersten Kapitel, zur Behandlung der Frage Individuum-Gesellschaft die Musik herangezogen zu finden. Ein Exkurs geht sogar im Besondern um den Begriff des Absoluten in der Musik. Es wäre zu begrüßen, wenn nach Max Webers großem Vorbild und Hans Staudingers vielleicht zu wenig beachtetem Buche „Individuum und Gemeinschaft“ in der Kulturorganisation des (musikalischen) Vereins“, Jena 1923, von Fachseite her unserer Wissenschaft eine Hilfe erwürde zur Bewältigung der schwierigen Fragen der musikalischen Vergesellschaftung. Nicht nur der gegenwärtigen Dringlichkeit wegen! Die Musikgeschichte ist gerade in dieser Hinsicht noch wenig durchforscht. Der schweizerische Bund der Wissenschaften (Th. Kroyers Worte in der Vorrede zu M. Webers „Nationalen und soziologischen Grundlagen der Musik“) würde darin eine neue Stärkung erhalten.

M:Bl.

Schnerich, Alfred. Joseph Haydn und seine Sendung. 8^o, 282 S. Mit einem stilkrit. Anhang v. Wilhelm Fischer. Zweite, wesentl. verm. u. verb. Aufl. (5.—7. Tausend). Wien 1926, Amalthea-Verlag.

Nach einem Zeitraum von kaum 4 Jahren mußte von dem vorliegenden Werke schon die zweite Auflage erscheinen. Schon dies zeigt, welchem starken Bedürfnisse das Erscheinen dieses Buches entgegengekommen ist. In der Tat verdient es diesen Erfolg, in so kurzer Zeit eine zweite Auflage zu erleben, in vollstem Maße. Schon der erste flüchtige Blick auf die neue Auflage zeigt, daß diese gegenüber der ersten eine ungemeine Bereicherung und Verbesserung aufweist: nicht bloß in der Zahl der Bilder und sonstigen Beilagen, sondern auch — und dies ist vor allem von besonderem Werte — im Texte: eine ganze Reihe von Partien der ersten Auflage ist von Grund auf umgearbeitet oder erweitert, eine Masse neuen Materials in die zweite Auflage hineinverarbeitet worden, und auch sonst hat der Autor eine ganze Reihe von Verbesserungen vorgenommen; so ist es denn u. a. als besonders erfreulich zu begrüßen, daß auch das entwicklungsgeschichtliche Moment, das in der ersten Auflage recht stiefmütterlich behandelt worden war, nunmehr eine eingehende Berücksichtigung erfahren hat¹. Alles in allem betrachtet, bedeutet diese zweite Auflage nicht bloß eine durchgreifende Umarbeitung, Verbesserung und Vermehrung der ersten Auflage, sondern es ist mit ihr unserer Literatur ein Werk geschenkt, das in gleicher Weise dem Laien, Musikkreund und Musiker, der nur aus kunsthistorischem oder biographischem Interesse über Haydns Leben und Schaffen sich orientieren will, wie dem musikhistorischen Fachmann unentbehrlich ist, nach dem daher jeder, der über Haydn arbeitet oder Näheres über sein Leben und Wirken wissen will, wird greifen müssen, ebenso wie kein auf diesem

¹ Der von Wilhelm Fischer verfaßte stilkritische Anhang gibt eine Zusammenstellung der wichtigsten Formtypen und Künstlererscheinungen, die für das Verständnis und die Würdigung des Lebenswerkes Haydns in Betracht kommen.

Gebiete arbeitender Sachmann daran wird vorübergehen können. Besonders wertvoll und wichtig für den Sachmann und musikhistorischen Bibliothekar ist das Verzeichnis der Werke Haydns (S. 176 bis 206), sowie die Literaturangabe am Schlusse des Werckens. Und in diesem Sinne sei denn das auch äußerlich hinsichtlich des Formates, Druckes, Papierses, der zahlreichen Bilder, Facsimiles, Notenbeilagen u. dgl. recht schmucke und sauber ausgestattete Buch allen Kreisen der Musikliebhaber, Musiker und Musikhistoriker wärmstens empfohlen.

Robert Lach.

Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Ortsgemeinschaft Winterthur der Neuen Schweizerischen Musikgesellschaft, Bd. 2. gr. 8^o, 183 S., 2 Tflu. Aarau 1927, H. N. Sauerländer & Co. 4.50 Nm.

Subirá, José. La música en la Casa de Alba. Estudios históricos y biográficos. (Die Musik im Hause Alba. Historische und biographische Studien.) gr. 4^o, XXII u. 374 S. Außerdem: LX S. Reproduktionen. Madrid 1927, Privatdruck.

Selten lenkt eine musikwissenschaftliche Veröffentlichung großen Stiles, aus Spanien kommend, die Aufmerksamkeit der europäischen Wissenschaft auf sich, seltener noch geschieht es, oder richtiger: noch nie geschah es, daß ein spanischer Grande, eingedenk des Musik-Mäcenatentums seiner Vorfahren, einem solchen Werk nicht nur das Archivmaterial, sondern auch die finanziellen Mittel zu einer würdig repräsentierenden Publikation zur Verfügung stellte. Hier hat sich dieser seltene, ja unmöglich scheinende Fall ereignet, und schon darum, dann auch wegen der Fülle des neuen, bisher sogar in Spanien unbekanntes Materials, das hier zu Tage tritt, verdient dieses herrlich ausgestattete, auf Wätpapier künstlerisch gedruckte Buch, das nur in 300 Exemplaren (je eines davon erhält die Berliner und Münchner Staatsbibliothek) gedruckt und an Interessenten verschenkt worden ist, eine ausführlichere Besprechung in dieser Zeitschrift.

Als der gegenwärtige Herzog von Alba, dessen vollständiger Name lautet: D. Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, Duque de Berwick y de Alba (der Name Alba ist im Mannesstamme schon längst ausgestorben), in die spanische Akademie aufgenommen wurde, wobei er über das berühmteste Mitglied des Hauses Alba, den dritten „großen“ Herzog D. Fernando Alvarez de Toledo, redete, erwähnte er dessen Beziehungen zu den Musikern seiner Zeit und fügte zum Beweise die Namen einiger Tonkünstler bei, die selbst in Spanien bis dahin völlig vergessen waren. Es ist das große Verdienst José Subirás, eines der ganz wenigen ernst zu nehmenden spanischen Musikwissenschaftler, sich vom Herzog die Erlaubnis zu weiteren Nachforschungen im herzoglichen Archiv (das sich in dem prächtigen, mit Kunstschätzen angefüllten Palacio de Liria in Madrid befindet¹) erbeten und diese Forschungen mit unermüdblichem Fleiß und liebevoller Sorgfalt durchgeführt zu haben. Nicht minder groß aber ist das Verdienst des gegenwärtigen Herzogs, der diese Studie gemäß dem selten genug in die Praxis umgesetzten Worte: „Noblesse oblige“ in jeder Hinsicht unterstützte und dessen Munificenz wir nun die genaue Beschreibung und künstlerische Nachbildung der Musikschätze des altberühmten Herzogshauses verdanken.

Da ja das Werk in Deutschland nur an zwei Bibliotheken erreichbar ist, auch mancher Interessent der spanischen Sprache nicht genügend mächtig sein dürfte, um sich ohne weiteres den weitverzweigten Inhalt anzueignen, sei hier ein Überblick über die wichtigsten Angaben Subirás gegeben, die sich nicht nur auf das herzogliche Archiv, sondern auch auf Forschungen in folgenden, bisher zum Teil musikhistorisch kaum verwerteten Bibliotheken stützen: Biblioteca Nacional, Biblioteca Municipal, Biblioteca del Real Conservatorio de Música, Biblioteca del Centro de Estudios Históricos, sowie die Bibliothek des „Institut de France“, sämtlich in Madrid. In Barcelona: die (katalanischen) Bibliotheken des „Institut d'Estudis Catalans“ und des „Orfeó Catalá“. Ferner in Brüssel: die königliche Bibliothek und das General-Archiv.

Die Beziehungen des Hauses Alba zur Musik beginnen bereits mit dem ersten Herzog, der den Familienname García Alvarez de Toledo führte. Wie Barbieri in seiner Neuauflage (1890) des „Cancionero musical de los siglos XV y XVI“ ausführte, stellt diese Sammlung sozusagen das musikalische Repertoire des Hauses dar. Juan de Encina (etwa 1469 bis etwa 1537), von dem die meisten Kompositionen in diesem berühmten Cancionero herrühren, wurde besonders vom

¹ J. B. Trend in seinem in dieser Zeitschr. veröffentlichten Überblick über „Musikschätze auf span. Bibliotheken“ hat auch die Bibl. des Herzogs von Alba kurz berücksichtigt (ZfM VIII, S. 502). — Schriftleitung.

zweiten Herzog, D. Fabrique de Toledo, und dessen Gemahlin D. Isabel Pimentel beschützt, für die er seit 1493 etwa arbeitete (1496 erschien sein Cancionero in Salamanca). Die von Encina für das Herzogspaar geschriebenen „Eglogas“ (kurze Zarzuelas, mit Gesangspartien, Tanzeinlagen und einem „villancico“ für sämtliche Darsteller zum Schluß) hat Subirá hier ausführlich beschrieben. Der Villancico — worunter man heutzutage nur noch ein geistliches Lied, speziell ein Weihnachtslied versteht, war damals noch weltlich und dem späteren Vaudeville = Finale (siehe Mozarts „Entführung“ Nr. 21) verwandt. Man unterschied in ihr „Haupt“ und „Fuße“: Das „Haupt“ war der rondoartig wiederholte Refrain, während die „Fuße“ fozusagen die Glossen dazu darstellten. Von dem reichen Musikleben, das sich sonst noch im Hause Alba unter dem 2. Herzog abspielte, sind leider durch einen Brand in Alba de Tormes, wo vermutlich die Manuscripte aufbewahrt wurden, Anfang des 18. Jahrhunderts im Erbfolgekriege sämtliche Spuren vernichtet worden.

Bedeutung ist auch die musikgeschichtliche Rolle des „großen“ Herzogs, des dritten in der Reihe. Hierfür besitzen wir bereits zum Zeugnis eine deutsche musikwissenschaftliche Arbeit (Carl Krebs: Die Privatkapellen des Herzogs von Alba, Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, 1893), die Subirá mehrfach heranzieht und durch reiches Material ergänzt. Unter den Musikern, über die wir Neues erfahren, befinden sich: Diego Ortiz, Francisco Salinas, beide Spanier, sowie — besonders interessant — ein Niederländer, der sich selbst nach dem hier reproduzierten Autograph „Pierre Du Hox“ schrieb, aber unter den verschiedensten spanischen, flämischen, französischen und italienischen Varianten erscheint. Die Nachforschungen nach dem Leben dieses Meisters, der um 1555 Kapellmeister Karls V., des Herzogs von Alba und der Statthalterin Margarete von Parma war, haben sowohl in Madrid wie in Brüssel nur wenig neue Resultate gezeitigt. Auch Werke, von denen K. F. Becker nur eines, „Preces speciales“, unter dem Namen Petrus de Hoto, Benedig 1565, zitiert, andere sich angeblich in den Archiven des Vatikans befinden, sind bisher nicht zum Vorschein gekommen. Umso interessanter ist es, daß zwei polyphone Vokalkompositionen von Hox im herzoglichen Archiv sich befinden, die den Titel tragen: „Heroicum panegiricum in laudem Ill. et Exc. D. Fernandi de Tolledo (sic) Ducis ab Alba“ und „Panegiricum Heroicum in laudem Ill. et Exc. Domini Ernandi, Grandis Prioris de Malta, Filii Ducis Albani“. Diese Hymnen ließ der 12. Herzog im Jahre 1752 von Domenico Scarlatti in moderne Notation umschreiben, und Scarlattis Begleitbrief ist hier facsimiliert.

Während diese Hoxschen Kompositionen schon früher in dem von der Mutter des gegenwärtigen Herzogs, Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela, publizierten vergifteten Prachtwerk „Documentos escogidos del Archivo de la Casa de Alba“ (1891) wiedergegeben waren, ist es Subirá geglückt, mit der Entdeckung des ersten Aktes einer von Calderón gedichteten, von Juan Hidalgo komponierten Oper „Zelos aun del aire matan“ einen Fund ersten Ranges zu tun, der auf die Geschichte der Oper in Spanien neues Licht wirft. Über das Leben des Komponisten ist sehr wenig in Erfahrung zu bringen: er war Harfenist in der Kapelle Philipps IV. und erfand ein Instrument, das er „Claviharpa“ nannte. Subirá gibt eine sehr ausführliche Darstellung des Werkes, von dem auch Facsimiles veröffentlicht werden. Erwähnt sei bei dieser Gelegenheit Subirá's Feststellung, daß die erste spanische Oper „La selva sin amor“ bereits zwei Jahre nach der ersten deutschen Oper („Daphne“ von Schütz, 1627) in Madrid aufgeführt wurde.

Ein reges musikalisches Leben entfaltete sich erst wieder unter dem 12. Herzog, D. Fernando de Silva y Alvarez de Toledo (geb. 1714 in Wien, gest. 1776 in Madrid) und dessen jungverstorbenen Sohne, dem Duque de Huéscar, die in ihrem Palaste ein großartiges Mäcenatentum entfalteten. Den Herzog, der ein vorurteilsfreier, aufgeklärter Herr war, verband eine besondere Freundschaft mit J. J. Rousseau. Interessant ist die Korrespondenz der beiden, die sich allerdings nicht um musikalische Dinge drehte. Indes bewahrt das Archiv des herzoglichen Hauses aus diesen Zeiten zahlreiche gedruckte und handgeschriebene Musikalien. Unter den Drucken sind hervorzuheben einige Sonaten von Craudet, Guignon und Guillemain, von denen selbst in Frankreich kein Exemplar mehr zu existieren scheint. Von deutscher Musik ist nur Telemann mit einem Pariser Druck seines op. 13 „Sonate Methodiche, a Violino solo o Flauto traverso“ (ohne Jahr) vertreten, von Italienern Locatelli (op. 8 Sonate a violino e basso, e a tre), Francesco M. Veracini (Sonate a Violino solo e basso), gleichfalls in Paris gestochen. Unter den Manu-

skripten nehmen die Italiener den bedeutendsten Platz ein: Pergolesi (Cantate quattro. La prima per cembalo, e tre con violini e violetta per camera) und Domenico Scarlatti (Essercizii per Gravicembalo).

Ausführlich beschäftigt sich Subirá sodann mit einem bisher kaum bekannten spanisierten Italiener Francesco Montali (Geburtsdatum unbekannt, gest. etwa 1781), von dem übrigens in Karlsruhe ein „Concierto de flauta traversa, cembalo, dos violines y bajo“ aufbewahrt wird, doch muß Subirá zum Schluß selbst zugeben, daß es sich um einen wenig begabten Musiker von mangelhafter Technik handelt. Er war Neapolitaner und lebte in Toledo. Ungleich wichtiger ist der schon bekannt gewesene Italiener Gaetano Brunetti, der — wie Subirá glaubt beweisen zu können, bereits einen Vorgänger gleichen Namens hatte. Die herzogliche Bibliothek besitzt von Brunetti ein 1767 datiertes Manuskript „Seis Trios de dos Violinos y Bajo“.

Vollständig unbekannt waren jedoch zwei von Subirá neuentdeckte und geschätzte spanische Kammermusikkomponisten des 18. Jahrhunderts: Jesé Herrando und Luis Misón. Zahlreich sind die Werke von Herrando in der Bibliothek des Herzogs von Alba (Sonaten, Tockaten, Trios, auch Lehrbücher), denen sich, gleichfalls von Subirá aufgefunden, dramatische Werke in der Madrider Biblioteca Municipal anreihen. Alles dies wird ausführlich dargestellt. Misón, aus Barcelona stammend, wurde 1761 in Madrid als „unnachahmlicher Orpheus dieses Jahrhunderts (!)“ gepriesen. Er starb am 13. Febr. 1766 in Madrid. Der Herzog von Alba besitzt von ihm 12 Sonaten „a flauta trabesiera y viola, obligadas“, die dem 12. Herzog gewidmet sind.

Die Vokalmusik des 18. Jahrhunderts ist mit vielen Manuskripten vertreten: Andreozzi, Anfossi, Bianchi, Brusaco, Capua, Cimarosa, Fabrizi, Gazzaniga, Giordanello, Guglielmi, Simon Mayr, Paisiello, Robuschi, Tozzi, Ariensammlungen von Leo, Tommelli, Pergolesi zeigen, welcher Geschmack maßgebend in diesen Kreisen war.

Bisher in Deutschland nicht bekannt waren zwei spanisierte Italiener, von denen Subirá Werke im herzoglichen Archiv fand: der von Philipp V. sehr geschätzte, aus Parma stammende Francesco Corbelli (gest. 3. Apr. 1778), von dem eine Oper „El robo de las Sabinas“, daraus 13 Arias con Violines, (1735) vorhanden ist, und der ebenfalls um 1735 in Madrid (schaffende Neapolitaner Francesco Coradini (oder Corradini), von dem sich in der Albaschen Bibliothek nur 2 Arien finden, der indessen in zwei anderen Madrider Bibliotheken reicher vertreten ist, da auch er von den Zeitgenossen hochgeschätzt wurde.

Gleichfalls fast vergessen war bisher der Komponist, Theoretiker und Notendrucker Joseph de Torres Martínez Bravo (geb. 1665 in Madrid, gest. daselbst 1738). In erster Linie Orgelspieler, gründete er daneben die beste spanische Notendruckerei seiner Zeit, in der er hauptsächlich seine eigenen Werke vervielfältigte (Faksimileprobe eines Druckes). Auch Manuskripte seiner ungleichwertigen Schöpfungen fanden sich.

Der berühmteste spanische Opernkomponist um die Mitte des 18. Jahrhunderts, Vicente Martín y Soler (von den Italienern „Martini lo Spagnuolo“ genannt), aus dessen „Cosa rara“ Mozart spöttisch im „Don Giovanni“ bei der Tafelmusik ein Zitat bringt, ist nur mit der Partitur eines Sextetts „Dammi la cara mano“ (1788) vertreten, doch finden sich in der Municipalbibliothek noch drei vollständige Opern dieses einst hoch gefeierten, mit Mozart rivalisierenden Komponisten. Daneben erwecken Manuskripte eines in Madrid geschätzten, im Ausland nicht bekannten Opernkomponisten Guillermo Ferrer (lebte um 1776 in Madrid) weniger Interesse.

Von der Musikwissenschaft bisher überhaupt noch nicht beachtet, blühte in Spanien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Kunstgattung, die man „Tonadilla“ (Definition der spanischen Akademie: „kurzes und leichtes Theaterstück, das man in den Zwischenpausen oder zum Schluß einer Aufführung sang und darstellte“) nannte. Es waren Intermedien, die in Komödien, Dramen, Tragödien usw. eingeschaltet wurden. (Der heutige span. Sprachgebrauch, der „tonadilla“ mit „Gesang“, „Romanze“ oder „Lied“ identifiziert, hat die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ganz vergessen). Wie reich die Produktion war, kann man daraus ersehen, daß allein die Madrider Municipalbibliothek etwa 1300 Manuskriptlibretti besitzt, neben denen etwa 2000 Kompositionen erhalten sind. Über diese Werke, die vor allem kulturhistorisch sehr interessant sind, hat Subirá eine ausführliche Studie vollendet. Hier führt er nur Näheres über zwei bemerkenswerte „Tonadilleros“ an: Antonio Guerrero und Blas de Laserna, die in der herzoglichen Bibliothek vertreten sind. Laserna, der am 8. Aug. 1816 starb, wird als der letzte Tonadilla-Komponist betrachtet.

Subirá irrt also, wenn er unter dieser Gattung bei dem Komponisten-Namen Manuel Garcia (S. 275) vermerkt: „der Bruder der Sängerinnen Malibran und Pauline Viardot“. In Wirklichkeit handelt es sich um den Vater dieser berühmten Sängerinnen, Manuel del Pópulo Vicente Garcia (1775 bis 1832), dessen 1805 zu Madrid geborener Sohn Manuel, der Erfinder des Kehlkopfspiegels, erst 1906 in London starb.

Zeitigte somit das 18. Jahrhundert eine reiche Ausbeute an musikalischen Beziehungen des Hauses Alba, so ist im 19. Jahrhundert als von allgemeinem Interesse nur Rossinis Verhältnis zu dem 6. Herzog von Berwick (14. Herzog von Alba), D. Carlos Miguel Fitz-James Stuart v. Stolberg, hervorzuheben, von dem der gegenwärtige Herzog in seiner Akademierede rühmt, dessen Enthusiasmus für die schönen Künste sei so groß gewesen, daß er sein Haus damit — ruinierte! Rossini, der am 17. Februar 1831 bei dem Herzog weilte und von dem der spanische Bildhauer José Alvarez eine schöne, hier reproduzierte Büste für den Mäzen anfertigte, hat der Gemahlin des Herzogs ein hübsches Albumblatt gewidmet, dessen Autograph in Subirás Werk reproduziert ist. Auch ein im Archiv befindlicher autographischer Brief Rossinis an die (aus Spanien stammende) Kaiserin Eugenie von Frankreich (14. Februar 1859, Paris), in dem er seinen Freund, den Komponisten Carafa, der Gnade der Kaiserin empfiehlt, ist von Interesse. Weniger bedeutend sind die Drucke und Manuskripte, die sich sonst noch aus dem 19. Jahrhundert hier finden.

Unter den Erkursen im Anhang ist besonders ergiebig eine „Musikalische Iconographie im Palacio de Liria“, wo Subirá auf musikalische Darstellungen hinweist, die sich auf Gemälden und Stichen im Besitz des herzoglichen Hauses befinden. So zeigt sich denn das umfangreiche Werk als eine Fundgrube für künftige Musikhistoriker, zumal auf dem Gebiet der spanischen Musik bisher noch sehr wenig gearbeitet wurde. Umso mehr muß man dem Verfasser wie dem Herausgeber des Werkes für ihre Mühe und ihre Opfer danken.

Edgar Jstel

Sullivan, J. W. N. Beethoven, his spiritual development. 8°, 256 S. London 1927, J. Cape. 7/6 sh.

Sullivan, Herbert, and Newman Flower. Sir Arthur Sullivan, his life, letters and diaries. Intro. by A. Bennett. 8°, 326 S. m. Abb. London 1927. 21 sh.

Teichmüller, Robert, u. Kurt Herrmann. Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater. 8°, VIII, 200 S. Leipzig 1927, Hug & Co. 4 RM.

Tiersot, Julien. Lettres de Musiciens écrites en français du XV^e au XX^e siècle. (De 1480 à 1830.) gr. 8°, IV, 550 S. Turin 1924, Bocca. 35 L.

Der Inhalt dieses Bandes ist abschnittsweise seit 1910 bereits in der Rivista Musicale Italiana erschienen; aber erst die neue Form macht deutlich, welche Fülle wertvoller und kenntnisreich kommentierter Dokumente hier vereinigt ist. Ihre Hauptmasse stammt aus der Bibliothek des Conservatoire und rührt natürlich von französischen Musikern her; den größten Umfang beanspruchen die Musiker des 18. Jahrhunderts, der Revolutions- und Restaurationsepoche. Aber Tiersot geht insofern über seinen Rahmen hinaus, als er in einem Nachtrag auf eine Reihe von Dokumenten hinweist, die bis ins 14. Jahrhundert zurückreichen — Quittungen von Musikern der Herzöge von Orleans, der Grafen von Blois, von Karl VI. usw. — die älteste von einem Ménestrel Guillaume aus dem Jahre 1342; und als er auch Briefe in anderer Sprache berücksichtigt, so daß auch der „cytharista theutonicus“ Stephanus im Dienst des Francesco Sforza (ein freilich ziemlich ungenau übertragener Brief), oder Monteverdi und Mozart (bekannte Stücke) vertreten sind.

H. C.

Tromnier, Richard. Vom Schaffen großer Komponisten. 8°, 263 S. Stuttgart 1927, E. Gröninger Nachf. 5 RM.

Wagner, Richard. Letters. Selected and edited by W. Altmann, Transl. by M. M. Bozman. 2 vols. 8°, 372, 341 S. London 1927, Dent. 10/6 sh.

Wagner, Richard, an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter u. Briefe. Hrsg. von Julius Kapp. Mit 6 Bildn. u. 3 Hf. kl. 8°, 464 S. Leipzig 1927, Hesse & Becker.

Wagner, Richard. Tannhäuser. Freely transl. in poetic narrative form by T. W. Rolleston. Presented by Willy Pogany. London 1927, Harrap. 12/6 sh.

Way, Julian. Musical moments. 8°, 36 S. London 1927, Cayme Pr. 3 sh.

Ziehn, Bernhard. Gesammelte Aufsätze zur Geschichte u. Theorie der Musik. (Deutsch-Amerikanische Geschichtsblätter. Jahrbuch der Deutsch-Amerikanischen Historischen Gesellschaft von Illinois. Hrsg. v. Julius Goebel. Jahrg. 1926–1927. (Vol. XXVI–XXVII.) 8°, 350 S. Chicago 1927, The University of Chicago Press.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Alte Meister des Bel Canto.** Italienische Kammerduette des 17. u. 18. Jahrhunderts. Für den praktischen Gebrauch hrsg. v. Ludwig Landshoff. Band I. 4°, 100 u. 12 S. Leipzig [1927], E. F. Peters.
- Alte Meister der Laute.** Eine Sammlung von Lautenwerken aus drei Jahrhunderten, bearb. u. hrsg. von Hans Neemann. Heft 2. Zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Berlin 1927, Bieweg. 3 Nm.
- Augsburger Tafelkonfekt.** 1733. Eine Auswahl f. 1, 2 u. 3 Stimmen mit Begleitg. von 2 Geigen, Violoncello u. Klavier. Hrsg. von W. Pudelfo, Klaviersatz von Siegfried Hofe. (Musikalisch-Hausgärtlein, S. 17.) gr. 8°, 16 S. Kassel 1927, Varenreiter-Verlag. — 80 Nm.
- Bach, E. Ph. Em.** Die Preussischen Sonaten für Klavier. Nr. 1–3. Hrsg. von Rudolf Steglich. (Nagels Musik-Archiv, Nr. 6.) 19 S. Hannover 1927, Adolph Nagel.
- Bach, Johann Christian.** Sonate Cdur für Klavier zu vier Händen. Hrsg. von Albert Küster. (Nagels Musik-Archiv, Nr. 4.) 19 S. Hannover 1927, Adolph Nagel.
- Bach, J. S.** Kantate Nr. 56 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“. Revidiert und mit Einführung versehen von Arnold Schering. Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Bach, J. S.** Kantate Nr. 79 „Gott der Herr ist Sonn' und Schild“. Revidiert u. mit Einführung versehen von Arnold Schering. Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Bach, J. S.** Kantate Nr. 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (Actus tragicus). Revidiert und mit Einführung versehen von Arnold Schering. Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Bach, J. S.** Suite Nr. 1 Cdur. Hrsg. und mit Vorwort versehen von Wilhelm Altmann. Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Bach, J. S.** Suite Nr. 4 Ddur. Hrsg. und mit Vorwort versehen von Wilhelm Altmann. Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Jaydn, Joseph.** Symphonie Nr. 7 Cdur (Le Midi). Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Jaydn, Joseph.** Symphonie Nr. 31 Ddur. (Mit dem Hornsignal.) Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Jaydn, Michael.** Divertimento Ddur für 2 Violinen, Viola und Bass (Bc.). Neu hrsg. von Walter Upmeyer. (Nagels Musik-Archiv, Nr. 7.) (Nur Stimmen.) Hannover 1927, Adolph Nagel.
- Lilius, Franciscus.** Cztery Pieśni Nabożne 1645. [Vier geistliche Lieder aus dem Jahre 1645.] Wydak Prof. Dr. Józef Reiss. Krakau 1924, Odbitka z miesięcznika „Muzyka i Śpiew“ Nr. 38.
- Pergolesi, G. B.** Stabat Mater. Nach dem Autograph in der Bibl. des Klosters Montecassino hrsg. von Alfred Einstein. kl. 8°, VIII, 66 S. Leipzig [1927], Ernst Eulenburg.
- Protestantische Weisen** zum 400jährigen Gedächtnis der Berner Reformation, im Auftrag des Evangelisch-Reformierten Synodalrats des Kantons Bern vierstimmig bearb. von Ernst Graf. 8°, 32 S. Bern 1928, A. J. Wyß Erben.
- Steffani, Agostino.** Trio-Sonate Nr. 4 Bdur für 2 Violinen, Bc. u. Kl. Hrsg. von Walter Upmeyer. (Nagels Musik-Archiv, Nr. 5.) 15 S. Hannover 1927, Adolph Nagel.
- Telemann, Georg Philipp.** Zwölf Fantastien für die Geige allein aus dem Jahre 1735. Hrsg. von Albert Küster. (Spielanweisung von Rud. Pudde.) 8°, 60 S. Wolfenbüttel 1927, G. Kallmeyer. 3.50 Nm.

Mitteilungen

Eine Trauerfeier für Hermann Abert veranstaltete am 30. Nov. das Musikhistorische Seminar der Universität Berlin. In dem mit Blumen und Pflanzen geschmückten Übungsaal des Collegium musicum, in dem Abert so oft mit seinen Schülern musiziert hat, war eine Bronzestatue des Verstorbenen aufgestellt, die Freunde und Studierende dem Seminar geschenkt haben. Prof. Dr. Julius Petersen gedachte in warmen Worten Aberts als Angehörigen der Philosophischen Fakultät. Prof. Dr. Th. Kroyer sprach als Freund und Fachkollege und übergab namens der Stifter dem Seminar die Büste. Privatdozent Dr. F. Blume, der langjährige Assistent Aberts, nahm als vertretender Leiter des Seminars das Bildwerk in seine Obhut und hielt die Gedenkrede über „H. Abert und die Musikwissenschaft“. Zum Schluß widmete cand. phil. H. Wichmann als Vertreter der Studentenschaft dem dahingegangenen Lehrer einen überaus herzlich empfundenen Nachruf. Die Feier wurde umrahmt von zwei Streichquintettstücken von Schubert und Mozart, die Dr. R. Gerber zusammen mit Studierenden des Seminars spielte. Der würdigen und eindrucksvollen Feier wohnte neben zahlreichen Vertretern der Musikwissenschaft eine große Reihe der Mitglieder der Berliner Philosophischen Fakultät, sowie der Rektor der Universität, Vertreter des Kultusministeriums, der Musikhochschulen usw. bei.

Am 12. Dez. ist in Prag Prof. Dr. Heinrich Nietzsch gestorben. Wir behalten uns eine Würdigung des ausgezeichneten Mannes und Gelehrten vor.

Das zweite Händelfest der Händelgesellschaft (Sitz Leipzig) wird in den Tagen vom 21.—24. Juni 1928 in Kiel stattfinden. Es wird folgende Veranstaltungen umfassen: Kammermusik, Orchesterkonzert, Kirchenkonzert und eine Aufführung des Oratoriums „Israel“. Zugleich findet eine Mitgliederversammlung statt, an die sich Vorträge über Händel-Themen anschließen werden. — Zum ersten Vorsitzenden der Händelgesellschaft ist anstelle Prof. Aberts Herr Prof. Dr. Arnold Schering gewählt worden; Herrn Dr. Georg Göhler wurde das Amt des stellvertretenden Schriftführers übertragen.

Zu dem Fund eines Requiem von Haydn schreibt Alfred Schnerich in den „Wiener Neuesten Nachrichten“ vom 21. Nov. 1927: „Durch die Tagesblätter geht die sensationelle Nachricht, ein Schüler des musikwissenschaftlichen Instituts in München, Ernst Franz Schmid, habe in Burghausen in Bayern ein bisher ganz unbekanntes Requiem in c-moll von Haydn entdeckt. Warum nicht? Haydns Lebenswerk ist noch lange nicht annähernd so sicher festgestellt, wie das irgendeines anderen unserer Klassiker. — Bei Werken, die sich an große Namen knüpfen, ist man bei Neufunden verzeihlichermassen etwas mißtrauisch. Wir wollen gleich betonen, daß der Entdecker wissenschaftlichen Unterricht genießt, daher anzunehmen ist, daß er die Literatur beherrscht. Dennoch können Zweifel nicht unterdrückt werden. Die Erfahrung lehrt, daß Kunstwerke hohen und auch niedrigen Ranges mit Vorliebe mit wohlklingenden Namen versehen werden. Haydn ist es bereits früh zu seiner geringen Freude passiert, daß man Werke anderer Komponisten mit seinem Namen versah, um sie besser auf den Markt zu bringen. In der Ausgabe der Messen Haydns, ebenso Mozarts, bei Novello in London befinden sich eine Anzahl unechte. Auch hat man nicht selten Werke von Michael Haydn mit denen seines großen Bruders verwechselt¹. Auffallen muß auch, daß der Ort, wo der Fund gemacht ward, weit mehr im Bereiche Michaels liegt . . . — Dazu kommt noch, daß das Requiem im thematischen Verzeichnis Haydns aus dem Jahre 1805 fehlt, in dem doch gerade die Messen vollständig mit den zwei verschollenen angeführt sind. — Wenn das neugefundene von Josef herrührt, kann es nur aus dessen früher oder spätestens mittleren Periode (Eisenstadt-Esterhaz) herrühren, bis 1782, in welchem Jahre die Einschränkung des feierlichen Gottesdienstes unter Kaiser Josef II. einsetzt. Die späteren Messen ab 1796 sind alle festgestellt“. — Es sei dazu bemerkt, daß Dr. Schmid mir eine Abschrift des Fundes freudlicher Weise zugänglich gemacht hat, und daß ich ihn nicht im geringsten Zweifel darüber gelassen habe, daß ich das Werk für unecht, d. h. nicht von Haydn herrührend, halte. Doch darüber mehr, wenn es einmal gedruckt vorliegt.

¹ Wo bei „Haydn“ kein Vorname erscheint, ist selbstverständlich immer Josef gemeint.

Eine noch neuere Meldung besagt, daß Felice Boghen ein unbekanntes Jugendwerk Mozarts, eine Komposition des Isacco von Metastasio entdeckt habe. Auch die Authentizität dieses Fundes darf man vorläufig wohl mit einem großen Fragezeichen versehen. A. C.

Zur Entgegnung des Herrn Krazi, Heft 2, S. 127, habe ich folgendes zu sagen: „Physikalische Arbeit“ ist die Einwirkung einer Energie auf den Bewegungszustand einer Masse. Sie wird gewöhnlich kurz als „Masse mal Beschleunigung“ erklärt. Dies ist aber nicht allgemeingültig, da es sowohl auf den vorher bestehenden Bewegungszustand der Masse, deren Richtung und Schnelligkeit, wie auch auf die Richtung der angreifenden Kraft ankommt! Die physikalische Arbeit kann sich daher recht verschieden betätigen: 1. in Bewegung aus dem Ruhezustand, 2. in Beschleunigung einer schon stattfindenden Bewegung in der gleichen Richtung, 3. in Änderung der Richtung, 4. in Verlangsamung, 5. in völliger Hemmung, 6. in Rücklenkung der Bewegung. (Letzteres findet z. B. beim Zurückwerfen eines aufgefangenen Tennisballs statt.) — Mir kam es nun bei meiner Erörterung auf S. 35 lediglich auf die Feststellung an, daß das Armgewicht bei schnellen Legatofolgen unmöglich die für die Tonstärke maßgebliche „physikalische Arbeit“ leisten kann, weil der Arm zu diesem Zwecke bei jedem Fingeranschlag abwärts bewegt werden müßte, wozu die Zeit nicht ausreicht! Eine solche Bewegung bei langsamer Tonfolge bedeutete, soweit das Gewicht in Betracht käme, „in Form der Schwingkraft das Produkt: Masse mal Geschwindigkeit“, was somit die „physikalische Arbeit“ schneller Tastensenkung leistete. Daß eine schnelle Tastensenkung mehr Kraft erfordert als eine langsame, weil der Tastenwiderstand mit der Schnelligkeit der Tastensenkung steigt, erfährt doch jedes Kind, und meine drei drastischen Beispiele dürften dies auch gut veranschaulichen. Aber eine leichte Masse leistet auch geringen Trägheitswiderstand, und daher schreibe ich auf S. 31: „Ebenso hängt auch der Widerstand der Taste praktisch noch von der Schnelligkeit des Niederdrückens ab. Bei den alten kleinen Klavichords war nun der Tastenhebel so leicht, daß daher auch der Trägheitswiderstand gegenüber einer schnelleren Bewegung entsprechend gering war“. — Herr Krazi entstellt nun den Sinn meiner gewiß einwandfreien Logik, indem er den die Begründung enthaltenden und das Verständnis erst ermöglichenden (hier gesperrt gedruckten) Vorderatz einfach fortläßt! Was soll man davon halten?! Eugen Tegel.

Der Schriftleiter, Dr. A. Einstein, bittet, vom 1. Januar 1928 ab Sendungen an seine neue, endgültige Adresse zu richten: Berlin:Schöneberg, Heilbronnerstr. 6/I.

Kataloge

K. S. Koehlers Antiquarium, Leipzig. Büchertisch Nr. 10. [Nr. 1370—1664 Musik und Theater.]

Harold Reeves, London W.C. 2., 210. Shaftesbury Avenue. Cat. No. 73: Books on Musical Instruments, their History, Development and Technique.

Dezember	Inhalt	1927
		<small>Seite</small>
	Friedrich Gennrich (Frankfurt a. M.), Glossen zu Johannes Brahms' „Sonnet“ op. 14	
	Nr. 4 Ach könnt' ich, könnt' vergeffen sie	129
	Hans Waldl (Berlin), Beiträge zur Frühgeschichte des Klavierkonzerts	138
	Eduard Panzerbieter (München), Beethovens erste Reise nach Wien im Jahre 1787	152
	Peter Pandöf (Berlin), Aufgaben und Ziele einer Erforschung der ostslawischen Musik	161
	Bücherschau	169
	Neuausgaben alter Musikwerke	190
	Mitteilungen	191
	Kataloge	192

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Viertes Heft

10. Jahrgang

Januar 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Heinrich Rietsch †

Von

Paul Nettl, Prag

Nun ist auch Heinrich Rietsch heimgegangen. Rasch und unvermutet wurde er nach kaum dreiwöchiger Krankheit mitten aus dem Leben gerissen, ohne daß Schüler und Freunde von ihm Abschied nehmen konnten. Still und zurückgezogen, wie er gelebt hatte, vollzog sich sein Heimgang. Gemäß seinem Willen waren die Trauerzeremonien in der Sankt Wenzel-Basilika in Smichov auf ein Minimum beschränkt worden, und bei der Bestattung seines Körpers in Wien durfte vollends nur die engste Familie anwesend sein. So wirkte seine Bescheidenheit über den Tod hinaus, und wir, seine Schüler und Freunde, stehen bedrückt und verwirrt vor der Tatsache, daß dieser seltene Mensch, der noch vor kurzer Zeit mitten in der Arbeit stand, nicht mehr der Unsere ist.

Rietsch hatte das 67. Lebensjahr überschritten. Er wurde in diesem Jahre zum Rektor der Deutschen Universität in Prag gewählt, vielleicht erst der zweite Fall, daß ein Vertreter unserer Disziplin die höchste akademische Würde erreichte. Daß er die Würde des Rektorats auf sich nahm, beweist, daß ihn der Tod überraschte und daß man noch so manches Schöne von ihm erwarten durfte.

Gelegentlich des 60. Geburtstags Heinrich Rietschs hatte der Schreiber dieser Zeilen einen Aufsatz verfaßt, der ursprünglich an der Spitze einer Rietsch-Festschrift stehen sollte. Dieser Jubiläums-Artikel war bereits für diese Zeitschrift (er sollte im ersten Heft des II. Jahrgangs der „Zeitschrift für Musikwissenschaft“ erscheinen) gesetzt. Rietsch erfuhr zufällig davon und veranlaßte die Zurückziehung des bereits gesetzten Aufsatzes. Und wie der Grundzug seines Charakters Bescheidenheit war, so wirkte dieser einfache deutsche Gelehrte und Künstler in stiller, ja einsamer Größe. Er schrieb keine „Wälzer“, aber neben den in Buchform geschriebenen Arbeiten bargen auch seine Aufsätze eine Fülle von tiefsten und schönsten Gedanken.

Es folge ein kurzer Abriss seiner Lebensgeschichte, die zum größten Teil Berichten des Verewigten entstammt:

Heinrich Rietsch wurde am 22. September 1860 zu Falkenau a. d. Eger geboren. Seine musikalische Begabung verdankte er beiden Eltern, in erster Linie aber seiner Mutter, die ein so ungewöhnliches Talent im Klavierspiel befundete, daß sie ohne eine besondere Vorbildung eine Zeitlang, entgegen aller Gepflogenheit, den Organistendienst an ihrer Heimatskirche versah. Der Knabe erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Violinspiel mit sechs Jahren bei einem Manne, der wohl kein Berufslehrer, jedoch ein feinsinniger Musiker war, dem Falkenauer Erzdechanten Michael Velleter. Von seiner Mutter erhielt der Knabe die erste Ausbildung im Klavierspiel. Rietsch berichtete selbst, daß sich bei ihm schon um diese Zeit das absolute Tongehör feststellen ließ.

1870 bezieht der Knabe gleichzeitig mit seinem Bruder Karl das Gymnasium, wo er außer der üblichen Gesangsstunde keinen weiteren Musikunterricht genießt. Dagegen übernimmt der Gymnasiast den Orgeldienst in der kleinen Schulkapelle. In diese Zeit fallen die ersten Kompositionsversuche, die den Gesangslehrer und Regenschori Stefan veranlassen, dem Schüler die drei Bände der Marryschen Kompositionslehre zu leihen. Sie werden mit Heißhunger verschlungen. Auch Busfliers Harmonielehre wird hergenommen und die Lösung der in ihr enthaltenen Aufgaben versucht.

Erst als Rietsch die Universität zu Wien bezieht, kommt es zu einem regelmäßigen Unterricht in der Musiktheorie und zwar bei dem Kirchenmusikdirektor bei St. Michael, Franz Krenn, den Rietsch als einen konservativen Musiker bezeichnete, der aber die Bedeutung Bruckners erkannt hatte, bei Eusebius Mandyczewski, dem feinsinnigen Theoretiker und Kenner der alten Musik; schließlich bei Robert Fuchs.

An der Universität lehrten damals Eduard Hanslick als ordentlicher Professor für Musikgeschichte und seit 1875/76 Anton Bruckner als Lehrer für Musiktheorie. Während Hanslick, der berühmte Ästhetiker und Kritiker, den Schwerpunkt seiner Persönlichkeit in die Journalistik verlegte, wo er im persönlichen Kampfe der Meinungen eine größere Befriedigung zu erlangen vermochte als durch die verhältnismäßig wenig bedeutenden Vorlesungen über neuere Musikgeschichte, die er im Wintersemester an der Universität hielt, wurde die pädagogische Veranlagung Meister Bruckners, der freilich auf sein Universitätslektorat große Stücke hielt, durch seine schöpferische Begabung vollständig in den Hintergrund gestellt. Die musikwissenschaftlichen Verhältnisse an der Universität besserten sich erst seit dem Wintersemester 1881/82, da die junge Disziplin, die vorerst zu Wien vor allem durch Riefwetter und Ambros gefördert worden war, in Guido Adler einen Vertreter gefunden hatte, der die Hörer, unter ihnen Heinrich Rietsch, in die Geheimnisse der mittelalterlichen Tonkunst einführte und mit Spitta und Chrysander ein Zentralblatt für die Musikwissenschaft begründete, die „*Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*“, an deren erstem Jahrgang (1885) sich der junge Musikhistoriker Rietsch mit der Übersetzung zweier französischer Aufsätze von Lussy beteiligte. Naturgemäß konnten die musikwissenschaftlichen Universitätsstudien zu jener Zeit nicht als Hauptstudium gepflegt, sondern mußten gewissermaßen nur als Liebhaberei einem „*Brotstudium*“ angeschlossen werden. Rietsch war wie so viele andere Musikhistoriker vor ihm und zu seiner Zeit Jurist und trat, nachdem er den juristischen Doktorgrad erworben hatte, in die Finanzprokuratur ein. Durch das Entgegenkommen seiner Vorgesetzten, bei denen sich der junge Konzeptsbeamte der größten Beliebtheit erfreute, wurde es dem Musiker und Musikhistoriker durch Gewährung von Urlauben ermöglicht, seine Privatstudien zu erweitern und zu vertiefen, so daß

er bald daran denken konnte, sich an der Universität zu habilitieren. Die Abfassung der Habilitationsschrift zog sich jedoch länger hinaus als ursprünglich geplant war, so daß erst 1895 seine Zulassung zur Dozentur für Musikwissenschaft an der Wiener Universität ausgesprochen wurde. Die ältere Musikgeschichte war durch den Abgang Adlers an die Universität in Prag verwaist, weshalb Rietsch als der einzige Vertreter der ernstesten Disziplin berufen war, ältere Musikgeschichte zu lehren. Er beginnt daher mit einem Kolleg über „Geschichte und Theorie der Mensuralmusik“. Seine fruchtbare Doppelbegabung als Musikhistoriker und schaffender Künstler, der den neuesten Erscheinungen des Musiklebens wohl gerecht zu werden versteht, bedingt ein zweites Kolleg, die erste wirkliche akademische Vorlesung über neuere Musikgeschichte unter dem Namen: „Die Ars nova in der Musik seit 1830“, die später unter dem Titel „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ in Buchform herauskommt.

Infolge des Rücktritts Hanslicks wird Guido Adler von Prag nach Wien berufen und hierdurch sowohl die Prager Lehrkanzel für Musikwissenschaft als auch das musikalische Referat in der „Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen“ frei. Als Nachfolger Adlers kommt für Prag niemand anderer in Betracht als Rietsch, der zum Sommersemester 1900 die Berufung zum Extraordinariat für Musikwissenschaft an der Prager deutschen Universität erhält und annimmt.

Ähnlich wie in Wien gestaltet sich auch das Vorlesungsprogramm an der Prager Universität, indem an der Zweiteilung des Stoffes in ältere und neuere Musikgeschichte festgehalten wird, während die Übungen, das musikwissenschaftliche Seminar, hinzukommen, das teils in der Lektüre und Interpretation älterer Theoretiker, teils in der stilkritischen Bestimmung älterer und neuerer Musikwerke besteht. Im Gegensatz zur norddeutschen akademischen Methode des strengen schulmäßigen Betriebes hielt jedoch Rietsch an der Freiheit der Hörer bei der Auswahl der von ihnen zu bearbeitenden Themen fest, so daß oft die bessere Gelegenheit gegeben war, den einzelnen Persönlichkeiten freien Spielraum in der Entwicklung zu geben, ein System, das wie der Bildungsgang einzelner Schüler Rietschs bewiesen hat, die schönsten Erfolge zeitigte.

Wenn auch der Betrieb an einer kleineren Universität naturgemäß von geringerer äußerer Ausdehnung als an einer der großen deutschen Hochschulen ist, so fehlt es doch deswegen keineswegs an Gelegenheit, das Studium intensiv zu pflegen. Freilich ist schon infolge der geringen Hilfsmittel der Betrieb ein verhältnismäßig beengter. Desto höher muß das Verdienst Rietschs bewertet werden, daß er bei der ehemaligen österreichischen Unterrichtsverwaltung die Grundlegung einer wissenschaftlichen Handbibliothek durchsetzte, die in den letzten Jahren durch Beschaffung eigener Räumlichkeiten zu einem musikwissenschaftlichen Institut ausgebaut werden konnte. Zur weiteren Verbreitung der Musikwissenschaft und der älteren Musik, hat Rietsch durch die Einführung musikgeschichtlicher Vorträge in den vollstündlichen Hochschulkursen und durch die Gründung der Ortsgruppe Prag der Internationalen Musikgesellschaft (dann Ortsgruppe Prag der Deutschen Musikgesellschaft) beigetragen. Eine nicht geringe Inanspruchnahme erforderte die Leitung des „Deutschen Kammermusikvereines“, an dessen Spitze Rietsch seit vielen Jahren stand, einer Vereinigung, die sich allgemeiner Anerkennung erfreut. Hier wirkte Rietsch durch den ernstesten künstlerischen Maßstab,

den er bei der Berufung der einzelnen ausübenden Künstler anlegte, ungemein segensreich. Es ist nicht Aufgabe dieser Zeilen, die wissenschaftliche und künstlerische Tätigkeit Rietschs einer umfangreichen Besprechung zu unterziehen. Rietsch war weder eine extensive propagatorische Natur wie etwa Riemann, noch eine publizistische wie etwa Kretschmar, vielmehr vertrat er den Typus des intensiv, nach innen, nicht für die Öffentlichkeit arbeitenden, stillen deutschen Gelehrten. Eine besondere Note erhielt die Persönlichkeit Rietschs durch seine eminent schöpferische künstlerische Begabung, in deren Zeichen fast sämtliche wissenschaftliche Arbeiten stehen. Dies erklärt auch den Zug des Historikers zur Ästhetik und zur Stilkforschung. Die Bedeutung der „Deutschen Liedweise“, als eines der ersten Werke, die die stilkritische, mit der psychologischen Sonde arbeitenden Methode anwenden, jenes in den Tiefen des deutschen Liedlebens schürfenden Buches, erfährt noch zur Zeit eine immer steigende Würdigung. Diese Methode war mustergültig, sofern sie weit entfernt von unsachlicher Ästhetik das reale Tonmaterial zum Ausgangspunkt einer positiven Geschichtsästhetik machte, sich aber andererseits von der erstarrenden Mechanisierung einer technischen Analytik fernhielt. Der wissenschaftliche und künstlerische Rang der schon zweimal aufgelegten „Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ läßt sich dahin formulieren, daß mit diesem Werke die moderne Musik des Zeitalters Wagner-Berlioz zum ersten Male eine wirklich wissenschaftliche Behandlung erfuhr und dies zu einer Zeit, in der man mitten in dieser Musik lebte. Die Bedeutung dieses Buches wird wohl in engeren Fachkreisen allgemein anerkannt, es ist aber bisher als „Führer“ noch nicht in breitere Kreise gedrungen.

Auf ureigenstem Gebiete bewegte sich Rietsch dort, wo es galt, den künstlerischen Schöpfungsakt selbst zu beleuchten und wissenschaftlich zu durchdringen, wie etwa in seinen größeren Aufsätzen über die künstlerische Auserlese oder über „Entlehnungen“. Hier zeigte sich neben seiner gründlichen philosophischen Bildung eine glänzende psychologische Beobachtungsgabe der subjektiven ästhetischen Vorgänge, da bei ihm wie bei Wenigen die persönlichen Voraussetzungen vorlagen. Die Ausgaben Rietschs in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ sind zu allgemein bekannt, als daß hier auf sie näher einzugehen wäre; zu erwähnen wäre nur, daß seine Art der Übertragung der Minnesingerweisen neuerdings immer mehr Anklang fand.

In der letzten Zeit hatte sich Rietsch vor allem mit J. S. Bach beschäftigt. Es war eines der problematischsten und meist umstrittenen Werke des Thomaskantors, seine „Kunst der Fuge“, die Rietsch seit langem mächtig angezogen hatte und die er zum Gegenstand eingehender historischer und stilkritischer Untersuchungen machte. Nachdem er bereits gelegentlich des im Vorjahr stattgefundenen Kongresses für Musikwissenschaft in Wien über die Resultate seiner Forschungen kurz berichtet hatte, erschien im letzten „Bach-Jahrbuch“ eine umfassende und erschöpfende Monographie über dieses Thema.

Aber mindestens so viele tiefe und schöne Gedanken, als in den gedruckten Werken des Verewigten niedergelegt sind, sind nicht zur wissenschaftlichen Durchführung gekommen. Jeder Kenner, der seine Übungen besuchte, war erstaunt über die Fülle von Ideen und Einfällen zu den verschiedensten Themen aus der Musikgeschichte und der Musikästhetik, die einfach ausgesprochen wurden, aber nie zur Durcharbeitung gelangten. Oft mußte Rietsch erst zur Niederschrift eines solchen Gedankens angeregt

werden, da er viel zu bescheiden war, um in einer solchen Idee ein Thema zu einem eigenen Aufsatz zu sehen. So erinnere ich mich, daß sein Aufsatz über ein Sonatenthema bei W. A. Mozart oder sein instruktiver Artikel über einen Behelf zur Lösung der Ligaturen erst niedergeschrieben wurde, als ich ihn dazu dringlich aufforderte.

Zahlreich sind die popularwissenschaftlichen Aufsätze die Nietsch schrieb, in der letzten Zeit vor allem für die Prager Zeitschrift „Hochschulwissen“, in der auch seine Arbeit über „Atonalität“ erschienen ist.

Die kompositorische Tätigkeit Nietschs ist infolge seiner allzugroßen Bescheidenheit viel zu wenig bekannt. Nietsch gehörte nicht dem bekannten Typus des „komponierenden Professors“ an, sondern war Vollmusiker.

Wenn auch seine Kammermusikwerke im Repertoire der bedeutendsten Kammermusikvereinigungen Aufnahme gefunden haben (Gewandhaus, Fügner usw.), so waren doch seine Kompositionen — vielleicht noch am meisten seine Lieder — verhältnismäßig wenig in weitere Kreise gedrungen; und doch verdienen sie die größte Verbreitung. Wie Nietsch eine intensive Natur war, so musizierte er auch bei aller Beherrschung der modernen Technik (Orchester, Harmonie) stets nach innen und verzehrte die marktschreierischen Effekte des heutigen Alltags. In seinen Liedern erscheint der letzte Rest des dichterischen Gehaltes ausgeschöpft. Der Lyriker Nietsch ist gewiß eine der hervorragendsten Erscheinungen der modernen Liedproduktion.

Als Lehrer war Nietsch nicht nur Professor, sondern jedem seiner Schüler, besonders aber solchen, die ihm im Laufe des Studiums näher traten, ein warmer Freund, der seine Gesinnung auch nach Erlangung des akademischen Grades oft werktätig zum Ausdruck brachte. Es ist bekannt, daß er stets seine Beziehungen zu den leitenden österreichischen Kreisen dazu benützt hat, um seinen Schülern die Laufbahn zu ebnen. Unter seinen hervorstechendsten Charaktereigenschaften ist vor allem seine begeisterte Liebe zum deutschen Volk hervorzuheben.

Seit jeher um die Verdeutschung der musikalischen Ausdrücke bemüht, haßte und bekämpfte er wie kein zweiter die beklagenswerte Fremdtümelei des Deutschen. Auf den Boden der national am meisten umbrandeten deutschen Hochschule gestellt war ihm die Wahrung des deutschen Geistes für sich und seine Schüler höchste Pflicht.

Nun, da dieser einzige Mann von uns gegangen ist, können wir erst ermessen, was er uns war. Der stille bescheidene Gelehrte, dessen innere Größe nur die Wenigen kannten, die an ihn herankamen, hielt sich leider nur allzusehr im Hintergrund.

Die große Bevölkerung wußte von ihm nur wenig, selbst die Musik-Kreise Prags und der Tschechoslovakei kannten ihn zum Teil nur dem Namen nach, aber für Jeden, der ihm näher trat, war diese Begegnung ein Erlebnis, das Erlebnis, in ihm einen Menschen von seltenster Eigenart kennen gelernt zu haben.

Mit der Geschichte der Musikforschung in Österreich und vor allem der deutschen Tschechoslovakei aber wird sein Name immer eng verknüpft sein.

Mozarts Gdur-Konzert für Geige

Von

Heinrich Nietsch †, Prag¹

Dieses jugendschöne Werk, das dritte der fünf Geigenkonzerte vom Jahre 1775 (K.-B. 216), hat eine Fülle der Erfindung, die uns — nicht beim Hören, wohl aber beim Versuch einer Zergliederung — zunächst fast verwirrt, besonders im ersten Satz. Gerade deswegen ist es aber nicht ohne Reiz, dieser Buntheit einer jugendlichen Erfindungskraft nachzugehen und zu sehen, wie der Meister bald diese, bald jene Fäden derart knüpft, daß nicht eine Lockerung des Gefüges, sondern ein prächtiges Gewebe entsteht.

Das erste Allegro (Gdur $\frac{4}{4}$), in einer dem Konzertzweck angepaßten Sonatenform, gliedert sich in vier Teile: der erste Teil bringt durch das Orchester die „Exposition“ des Stückes, d. h. die Hauptgedanken in knapper Folge, sämtlich in der Haupttonart. Der zweite Teil, mit dem die Einzelgeige einsetzt, bietet eine bedeutend erweiterte Wiederholung des ersten mit der üblichen Wendung zur Quinttonart in den Seitensätzen. Es folgt der dritte Teil, in dem an Stelle der Durchführung des bisher gebrachten Motivstoffs (fünf) neue Gedanken treten. Von diesen sind die ersten drei untereinander einer Art Durchführung unterworfen. Nur die letzten Zurückführungstakte sind dieselben wie vom ersten zum zweiten Teil. Die herrschende Tonart dieses dritten Teils ist Dominantmoll. Der vierte Teil ist eine Wiederholung des zweiten (man pflegt das im Deutschen mit dem französischen Wort *Reprise* zu bezeichnen), wobei nun wie üblich die Seitengedanken in der Haupttonart stehen (in unserem Fall also schon das zweite Mal). Gegen Schluß findet ein Einschub statt, um die Geigenkadenz einzuleiten.

Nachstehende Tafel zeigt uns die Anfangstakte sowohl der Hauptgedanken als der Zwischenglieder des ersten Satzes. Sie sind mit fortlaufenden (die Hauptgedanken mit großen) Buchstaben versehen. Jeden sind die Taktzahlen ihres ersten Auftretens beigelegt.

A Takt 1—11

b 11—15

¹ Am 9. Oktober ist uns von Heinrich Nietsch noch dieser Beitrag gekommen — wohl der letzte, den er überhaupt geschrieben hat. Es ist uns eine traurige Genugtuung, ihn anschließend an seinen Nekrolog zum Abdruck zu bringen. (Schriftleitung.)

c 15 f.



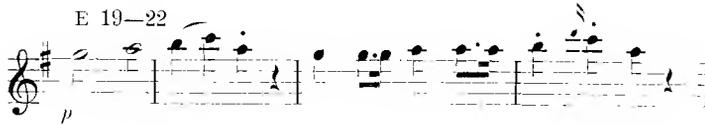
Musical notation for measure c 15 f. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

d 17 f.



Musical notation for measure d 17 f. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

E 19–22



Musical notation for measures E 19–22. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

f 23–26



Musical notation for measures f 23–26. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

G 26–34



Musical notation for measures G 26–34. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

h 34–38



Musical notation for measures h 34–38. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

i 48–50



Musical notation for measures i 48–50. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

K 51–63



Musical notation for measures K 51–63. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

L 64–74



Musical notation for measures L 64–74. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

m 78–81



Musical notation for measures m 78–81. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

n 90–94



Musical notation for measures n 90–94. The staff shows a sequence of eighth notes with stems pointing up, followed by a quarter rest, and then a sequence of eighth notes with stems pointing down.

o 103–105

p 106–081

q 113f.

r 117–122

s 138–147

t 147–152

Die Reihenfolge in der Verwendung dieser Gedanken, also das Gerüste des Satzes erhellet aus der folgenden Aufstellung. Hierbei sind die enger zusammengehörigen Teile durch eine Klammer verbunden. Die Stelle für die Kadenz ist durch einen Halter bezeichnet. Ein kleiner Strich rechts oben bedeutet Änderung des Motivs. So geben die vier Teile folgendes Bild:

- I. A b c d E f G h
- II. A i K d L E m G n b f i
- III. o p o p q r r o' q p o' q p o' p s t h
- IV. A i K d L E m G n d' c ^ b f i

Endlich möge noch gezeigt werden, wie die einzelnen Gedanken und Einfälle auf die Abschnitte verteilt sind:

- | | | |
|-----------------------|-------------------|------------------------|
| A I/1 II,1 IV/1 | E I/5 II/6 IV/6 | L II,5 IV/5 |
| b I/2 II/10 IV/12 | f I/6 II/11 IV/13 | m II/7 IV/7 |
| c I/3 IV/11 | G I/7 II/8 IV/8 | n II/9 IV/9 |
| d I/4 II/4 IV/4 IV/10 | h I/8 III/18 | o III,1, 3, 8, 11, 14 |
| | i II,2 II,12 IV/2 | p III,2, 4, 10, 13, 15 |
| | q III/5, 6, 9, 12 | s III/16 |
| | r III/7 | t III/17 |

Wir sehen, die Hauptthemen und die Anhänge m, n haben ihre festen Plätze. Dagegen schließen sich die zwei Takte b nur in I an den Hauptgedanken an, in II erscheinen sie mit dem Anfang f des ersten Seitensatzes und dem das b ersetzenden Anhang i des Hauptthemas A als Schlußgruppe. Die zwei Takte c treten nur am Anfang und gegen Schluß unmittelbar vor der Geigenkadenz auf (s. auch später). Das d, in I noch im Gefolge des Hauptthemas, stellt in II die Verbindung zwischen den Gedanken K und L her und findet sich außerdem in harmonisch veränderter Gestalt vor der Kadenz, wobei die Reihenfolge c d (I) in d c umgekehrt wird. Das f verliert seinen Platz als Anhang von E (I) und wird Bestandteil der Schlußgruppe in II und IV. Ebenso verliert h seinen Platz als Anhang von G und bildet das einzige Bindeglied zwischen dem Motivsatz III und den drei Hauptteilen; denn die Gruppen o bis r und s, t erscheinen nur in diesem dritten Abschnitt.

Diese Mannigfaltigkeit der Gedanken und ihrer Umstellungen wäre ohne Schaden für den Gesamteindruck nicht möglich, wenn nicht alle die Teilstücke aus einer Grundstimmung hervorgegangen wären, unbeschadet der Erkenntnis, daß einzelne kleine Gruppen einen für die Klassiker und für Mozart im besonderen formelhaften Zuschnitt haben, wie die Sechzehntelfigur der Unterstimme mit darüber gelegten Rückungen (Synkopen) in c und das darauffolgende d, bei dem auffallen mag, daß die Figur  nicht den Hörnern, sondern den Streichern zugeteilt ist. Diese Formelhaftigkeit erleichtert ihre oben erwähnte Vertauschung und sie fügen sich jedesmal zwanglos in das Gesamtbild ein.

Die durch die einheitliche Grundstimmung erzeugte kaleidoskopartige Vertauschbarkeit der Melodiegruppen des ersten Satzes kommt der Aufgabe zugute, die sogenannte Solokadenz aus dem vorhandenen Melodiestoff abwechslungsreich und doch einheitlich zu gestalten. Wenn ich unter den vielen Möglichkeiten der Ausarbeitung einen neuen Versuch erwähne (veranlaßt durch ein an mich gestelltes Ersuchen, neue Kadenzen zu diesem Konzert zu schreiben), so geschieht es nur, um zu zeigen, wie, abgesehen von anderen technischen Mitteln (gekürzter Ausführung, gangartiger Erweiterung und dgl.) eine abermalige Umstellung der Gruppen zwanglos erfolgen konnte. Es ergab sich die Reihenfolge: f, A, ein Motiv aus n, E, m, K (andeutungsweise) h, L ein Motiv aus G. Mit Ausnahme von E m ist also die Anordnung eine durchaus andere als im Satze selbst.

Das Adagio (D dur $\frac{1}{4}$) hat in seiner zweiseitigen Liedform mit einem Hauptgedanken und einem Seitensatz (je mit Anhang) keine bauliche Eigentümlichkeit und wirkt hauptsächlich durch die schöne Gesangslinie. Statt der Oboen treten Flöten ein, offensichtlich zu dem Zwecke, im Verein mit der Dämpfung der Streicher eine zartere Färbung zu erzielen. Dieser Satz hat, wie das erste Allegro, einen großen Quartsext-Kadenzschnitt, der Schlußsatz nicht. Kleinere, mit Haltezeichen versehene Einschnitte sind angebracht: im ersten Satz in III t und im letzten Satz vor dem dritten und vor dem fünften (letzten) Erscheinen des Hauptgedankens. Ich gebe nun von diesem Schlußsatz (G dur $\frac{3}{8}$) das Themengerüst:

A b c D e c f A D' e' D' f' A g h (Andante $\frac{1}{4}$) I (Allegretto $\frac{1}{4}$) f D' A' e c f
 A b c. Wir sehen, das Rondo hat hier umschließende Form, d. h. das Ende bringt genau den Anfang ohne jeden Anhang, den man etwa behufs Steigerung zu einem

kräftigen Abschluß erwarten könnte¹. In harmonischer Beziehung fällt die geringe Verwendung der Dominanttonart auf. Nur e c in der zweiten Gruppe haben die Dominant, die vierte Gruppe (D' bis f') steht in der Parallele (emoll), H im gleichnamigen (gmoll). Auch in diesem Satz ist ein Mittelteil aus Themen gebildet, die nur an dieser einen Stelle erscheinen (g, H, J; vgl. III im ersten Satz). Von ihnen fesseln unsre Aufmerksamkeit besonders die zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden, von dem übrigen sich scharf abhebenden Einlagestücke H und J, jenes ein Andante, in seiner steifen Annuit etwa einem Geberdespiel des Kokoko angepaßt (man beachte, wie die einstimmige gezupfte Achtelbegleitung auf die zwei Geigenstimmen auseinandergesetzt ist), dieses ein zweifellos volksmäßiges Stück, auf das man die briefliche Äußerung Mozarts von einem „Straßburger Konzert“ und Leopold Mozarts noch deutlichere Erwähnung eines „Konzerts mit dem Straßburger“ bezogen hat². Trifft diese Annahme zu, so hätten wir, wie in dem Falle des Variationschemas der A-dur Klaviersonate (K.-V. 331)³ wieder einen Fingerzeig für eine volkstümliche Quelle bei Mozart.

Die Schnelligkeit des $\frac{3}{8}$ -Taktes in diesem Schlusssatz darf keine übermäßige sein, dies zeigen die 32stel-Vorschläge im Sätzchen b. Wenn wir freilich das Schlusstück c dieser ersten Gruppe ansehen, so scheint es eine schnellere Bewegung zu erfordern. In der Ausführung muß eine mittlere Linie gesucht oder mit dem Zeitmaß unauffällig gewechselt werden.

Damit sind wir bei den rhythmischen Verhältnissen des Konzerts angelangt. Aus diesen möchte ich einige Punkte herausgreifen, die geeignet sind, das freie Schaffen des jungen Mozart auch auf diesem Gebiete zu beleuchten. Die Musik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt im allgemeinen einen Höhepunkt der modisch-rhythmischen Gleichförmigkeit dar, theoretisch hat man aber noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts derartige Meinungen verfochten, insbesondere bezüglich der sogenannten Vierhebigkeit; sowohl die in der Musikübung niemals befolgte Lehre von der unbedingten Auftaktigkeit sowohl im Kleinrhythmus, als in der großrhythmischen Abfolge leichter-schwerer Takt. Ich habe zwar selbst darauf hingewiesen, daß die deutsche Musik vom Gesange her wegen der vielen proklitischen Wörter der deutschen Sprache mehr zum Auftakt neigt, als z. B. die Musiken einiger slawischer Völker⁴, doch wie im Deutschen Sätze in großer Zahl gebildet werden, die mit einer Hebung beginnen („Strahlend ging die Sonne auf“), so ist auch in unserer Musik der Niederschlagsrhythmus eine selbstverständliche Erscheinung. Die Annahme eines verschwiegenen Auftaktes in solchen Fällen, der z. B. in den Riemannschen Phrasierungsausgaben durch einen Bogen von außerhalb des Systems zum ersten Niederschlag angedeutet wird, ist, vom Standpunkt des Schaffenden aus, daher überhaupt zurückzuweisen. Denn wie sollte dieses Verschweigen zu verstehen sein? Daß in all den unzähligen Fällen von Niederschlagsrhythmen zuerst ein Auftakt gebaut und dann bei der endgültigen Fassung verworfen worden sei, wird nicht ernstlich in Frage kommen⁵.

¹ Auch das vierte und fünfte Konzert verzichten auf den üblichen lauten Schluß.

² Vgl. Jahn, Mozart I, 359.

³ Über den Zusammenhang dieses Gedankens mit je einem Lied aus der Ostracher Hf. und aus Rathgebers Augsburger Tafelfonkelt s. meine Merke in der ZMG XIV 278.

⁴ Die deutsche Liedweise, Wien 1904, S. 198f.

⁵ Keinem Sprachforscher wird es einfallen zu sagen, bei dem angeführten Satz sei eine Senkung vor „Strahlend“ verschwiegen.

Sollte Mozart beim Beginn unsres Konzerts ursprünglich einen Auftakt, etwa



oder gar den abgenützten Quartaufstieg von der Dominant beabsichtigt haben? Wir möchten dies Mozart für den ersten Entwurf nicht zumuten. Aber selbst wenn er irgend einen Auftakt geplant, ihn aber später gestrichen hätte¹, so ist dieser nunmehr nicht verschwiegen, sondern getilgt und kommt für die Rhythmik nicht mehr in Frage. Es gibt aber zu der angeführten Stelle unsres Konzerts noch einen mittelbaren Beweis für den gewollten Niederschlagsrhythmus durch die Art, wie der Gedanke weitergeführt wird. Der Vorderfuß des Hauptgedankens schließt mit der ersten Hälfte des vierten Taktes ab, die zweite Takt Hälfte wird allgemein pausiert. Hier wäre also Gelegenheit gewesen, für die Fortsetzung des Hauptgedankens den Auftakt an Stelle der Pause ungehemmt zur Entfaltung zu bringen. Mozart hat es aber (im Gegensatz zu dem später zu erwähnenden letzten Takt vor dem Auftreten von E) hier sogar verschmäht, durch Ausfüllung der immerhin auffallenden Lücke auch nur den Schein eines Auftaktes hervorzurufen.

Niederschlagsrhythmen haben ferner c, E, f, h (Niederschlag im Waß), K, m, p und q, im Adagio der mit Takt q beginnende Zwischengedanke, im Rondo A, c, D, e und g (Niederschlag im Waß). Der Seitensatz E im ersten Allegro hat zwar bei seinem ersten Auftreten scheinbar einen Auftakt von zwei Vierteln (in den ersten Geigen). Bei näherem Zusehen aber stellen sich diese zwei Viertel lediglich als Füllsel zur Überbrückung des Einschnittes zwischen dem mit dem dritten Achtel schließenden d und dem Niederschlagssthemma E heraus. Beweis dessen, daß sie bei den Wiederholungen von E, wo sein Einsatz mit dem Schluß der vorhergehenden Gruppe verschränkt ist, nicht mehr vorkommt. Auch hätte sich dieser Auftakt schon im zweiten Takt von E wiederholen müssen, wenn es ein festes Bestandteil des Themas wäre. Im Ganzen zeigen von 31 Gruppen 15, also etwa die Hälfte, den Niederschlagsrhythmus.

Nun zu den Taktgruppen und der Forderung ursprünglich regelmäßiger Taktvierer. Der Hauptgedanke A des ersten Satzes hat 11 Takte; eine Erklärung aus Zusammenziehung zweier Takte in einen, also ursprünglich 12 (3×4) Takte ist unmöglich, die gegenteilige Annahme von ursprünglich 10 Takt, deren letzter früher



etwa  gelautet hätte, wäre zwar möglich, hilft aber der „quadratischen“ Theorie nicht auf die Beine. Gruppe h hat 5 Takte, deren letzter allerdings mit dem Wiederbeginn von A verschränkt wird. i hat 3 Takte, K 13, L 01 Takte. Bemerkenswert ist der Abschnitt III. Zuerst je eine Dreiergruppe o und p, der Schluß von p verschränkt mit der Wiederholung von o. Eine doppelte Dreiergruppe ist r, sein Schluß verschränkt mit dem Wiedereintritt von o, das aber jetzt nunmehr zwei Takte aufweist, worauf sich q vor das p schiebt, eine siebentaktige Zusammenstellung, deren siebenter Takt aber mit Beginn der folgenden Gruppe zusammenfällt. s ist eine Zehnergruppe, das kleine Rezitativ t fünftaktig.

Der Hauptgedanke des Adagio ist zuerst 2 + 3taktig mit Verschränkung, dann viertaktig, der Seitensatz neuntaktig mit Verschränkung. Das tanzmäßige Hauptthema

¹ Ein umgekehrter Fall ist uns überliefert. Beethoven hat zu Beginn der ersten Klavierfonate den Auftakt später zugesetzt.

des Rondofaßes ist naturgemäß achttaktig aufgebaut, ebenso der Seitenfaß. Der Schluß von e hat 9 Takte mit Verschränkung, f' 17 Takte, der letzte allerdings mit Haltezeichen über der Pause. Gruppe g hat 18 Takte, der letzte ist eine Generalpause mit Haltezeichen. Das volksmäßige Allegro J ist quadratisch gebaut, zeigt aber am Schlusse zwei überschüssige Takte (der zweite ebenfalls Generalpause mit Haltezeichen). Im Ganzen zeigt hier Mozart eine schöne Mannigfaltigkeit der großrhythmischen Anlage.

Es erübrigt noch die Frage der verbindlichen Abfolge leichter-schwerer Takt, die wir als das großrhythmische Gegenstück zum Auftakt erkannt haben. Wir können dieser Ansicht zunächst eine Erwägung gegenüberstellen, die zwischen einfachen und zusammengesetzten Takten unterscheidet. Bei den zusammengesetzten ist die natürliche Gegebenheit schwere-leichte Takt Hälfte, die nur bei einem Auftakt im Ausmaß einer Takt Hälfte sich in leicht-schwer verkehrt (z. B. im Gavottenrhythmus). Kann schon hier die Einförmigkeit durch besondere Betonungsvorschriften durchbrochen werden, so wird bei Taktgruppen noch weniger eine regelmäßige Abwechslung überhaupt oder gar in der Abfolge leichter-schwerer Takt zu beobachten sein.

Gleich zu Beginn unsres Konzerts läßt die gleichmäßige Figur in absteigender Linie keinesfalls eine größere Schwere des zweiten Taktes zu, bestenfalls ist er dem ersten gleichwertig. Wenn der sechste Takt gegenüber dem fünften eine kleine Hebung erfährt, so ist dies nur auf den Ausdruck der steigenden Tonlinie zurückzuführen. Der Hauptgedanke des Rondos zeigt deutlich die Abfolge der Takte schwer-leicht.

Abgesehen von diesen metrischen Bedingtheiten werden durch verschiedene Instrumentierung und durch Stärkeabschattung Lichter aufgesetzt. Mozart begnügt sich in diesem und den vorangehenden zwei Konzerten mit den zwei Bezeichnungen *p* und *f*¹, daneben nur mit ganz wenigen *cresc.*-Anweisungen. Zwei besondere Fälle des Wechsels von *f* und *p* erfordern unsere Aufmerksamkeit, der eine in rascher Folge innerhalb einer zusammenhängenden Wendung auftretend, der zweite bei unmittelbarer Wiederholung einer Stelle (Echo oder dessen Umkehrung). Eine solche Wiederholung löste beim Spieler gewohnheitsmäßig, also auch ohne besondere Vorzeichnung, die echoartige Wiedergabe aus. Auch hier beim jungen Mozart dürfte ihre Anwendung noch vorauszusetzen sein. Nur einmal (im Schlußfaß Takt 197f.) ist das *p* der Echostelle ausdrücklich zugelegt. Die übrigen Fälle der genauen Wiederholung einiger Takte sind insofern nicht ganz sicher dem Echo zuzuweisen, als zumeist schon beim ersten Auftreten die Wendung in der Orchesterbegleitung im *p* steht. Es gibt drei Möglichkeiten, entweder die Einzelgeige spielt trotzdem das erste Mal *f* oder *mf*, oder das Echo wird *pp* gespielt, oder endlich es tritt die Umkehrung des Echos ein (*p*—*f*).

Der früher genannte Fall der Abschattung innerhalb einer Wendung kommt in unserem Konzert viermal vor: zu Beginn des Werkes und in o (s. die Notentafel),

ferner in der Gruppe G (Begleitfigur der zweiten Geige):  und in

K Takt 10f. . Diese Stellen sind wohl im allgemeinen noch als Nachklang zu den Mannheimer Überspitzungen dieser Art zu

¹ Im vierten Konzert findet sich ein *pianissimo*.

werten. Später wird solch überraschender Wechsel in den Dienst leidenschaftlichen oder humoristischen Ausdrucks gestellt, hier im Konzert ist dies vielleicht bei dem Motiv von o der Fall, wo taktweise ein ungestümer Anlauf erfolgt, der bald in sich zusammensinkt, gleichsam über sich selbst erschrocken. Darauf antwortet eine zweite Stimme (p) fest und beruhigend. Dieses Spiel, mehrmals wiederholt, gehört zu den reizvollsten Eingebungen des Konzerts.

Neues zu Mozarts Dresdner Aufenthalt

Von

Hans Volkmann, Dresden

Auf seiner Reise nach Berlin im Frühjahr 1789 hat Mozart außer in Prag und Leipzig auch in Dresden Station gemacht. Über seinen Aufenthalt in der sächsischen Residenz, der vom 12.—18. April dauerte, sind wir ziemlich genau unterrichtet. Die wichtigsten Einzelheiten hat Albert in seinem „Mozart“ zusammengestellt. Wer Näheres darüber wissen will, muß auf die beiden Hauptquellen zurückgreifen: auf Mozarts Briefe an seine Gattin (Schiedermaier Nr. 296, 297) und auf die Jugenderinnerungen von Gustav Parthey (Abdruck im 16. Heft der Mitteilungen der Mozart-Gemeinde in Berlin, 1903, S. 222f.). Die Erinnerungen Parthey's geben Aufschluß über Mozarts Verkehr im Hause Körner, von dem in des Meisters Briefen — soweit sie uns erhalten sind — nicht die Rede ist.

Im zweiten der genannten Briefe an Constanze berichtet Mozart von seinem Auftreten am kurfürstlich sächsischen Hofe: „Unter dem Essen kam die Nachricht, daß ich den folgenden Tag als Dienstag, den 14^{ten} Abends um halb 6 Uhr bey Hofe spielen sollte. — Das ist ganz was außerordentliches für hier; denn hier kommt man sonst sehr schwer zu gehör; und du weißt, daß ich gar keinen Gedanken auf hier hatte . . . des andern Tages spielte ich bei Hofe das neue Concert in D; folgenden Tags Mittwochs den 15. vor-Mittag erhielt ich eine recht schöne Dose“. Zu dieser Nachricht kann ich einige ergänzende Einzelheiten mitteilen, die ich jüngst im Sächsischen Hauptstaatsarchiv gefunden habe, und zwar in den Journalen des Dresdner Hofmarschallamtes. Diese Journale, die früher sekretiert waren, enthalten meist kurze Notizen über das Tun und Lassen der kurfürstlichen Familie und den Hofdienst; Nachrichten von allgemeinem Interesse und insbesondere über Musik und Musiker sind darin sehr dünn gesät. Doch konnte ich aus dieser Quelle das Datum von Beethovens Auftreten am kursächsischen Hofe feststellen und bekanntgeben (vgl. Dresdner Geschichtsblätter 1927, Nr. 3/4). Mozarts Erscheinen bei Hofe wird in dem Journal durch die Eintragung unterm 14. April (3. Osterfeiertag) belegt, die lautet:

„Abends war in Jhr. Durchl. der Churfürstin Zimmer Concert, wobey sich der Wiener Capellmeister, H. Mozart, auf dem Flügel, H. Prinz auf der Flöte und ein kleiner 9 jähriger Knabe, Kraft, auf dem Violoncello mit vielem Beyfall hören ließen.“

Da man aus der oben zitierten Briefstelle anzunehmen geneigt ist, Mozart habe an jenem Abend bei Hofe allein Gehör gefunden, wird man von der im Hofjournal gebuchten Tatsache, daß außer ihm noch zwei andere Künstler die gleiche Auszeichnung genossen, einigermaßen überrascht.

Das Wunderkind auf dem Violoncello, das dabei auftreten durfte und vermutlich, wie ja auch Mozart einst als Knabe in ähnlichen Fällen, die Hauptteilnahme der Zuhörer auf sich lenkte, war der in Esterházy geborene Nicolaus Kraft. Er befand sich damals mit seinem Vater, dem aus der Geschichte Beethovens bekannten fürstlich Esterházy'schen Violoncellovirtuosen Anton Kraft, auf einer Kunstreise. Mozart war, wie er an die Gattin schreibt, schon vor dem Hofkonzert in Dresden mit den beiden Künstlern zusammengetroffen und hatte den Vater Kraft zu einer Kammermusikführung, die er im Hotel de Pologne veranstaltete, hinzugezogen. Über den „vielen Beifall“, den Kraft Vater und Sohn im Frühjahr 1789 am Dresdner Hofe ernteten, weiß auch Gerber im Lexikon zu berichten. Nicolaus Kraft wurde später Mitglied des Wiener Hoforchesters; zuletzt war er in Stuttgart tätig, wo er 1853 starb.

Außer Nicolaus Kraft wirkte bei jenem Hofkonzert neben Mozart auch noch der Flötist Johann Friedrich Prinz mit. Er war (laut Schillings Lexikon) 1755 in Berlin geboren und galt um 1780 für einen der vorzüglichsten Meister auf der Flöte. 1789 wurde er in der kurfürstlichen Kapelle zu Dresden angestellt. Er ging später als marktgräflicher Kammermusikus nach Schwedt und starb dort um 1812.

Mozart befand sich also keineswegs in schlechter Künstlergesellschaft, als er am Dresdner Hofe auftrat. Wenn er sie gleichwohl in dem Briefe an seine Gattin nicht erwähnt, so geschah dies wohl, weil er das Gefühl haben mochte, daß es die Bedeutung seines Auftretens bei Hofe, dem er erst so viel Wichtigkeit beigemessen, herabmindern würde, wenn er erzählte, daß neben ihm noch ein paar andere Künstler die gleiche Auszeichnung erfuhren. Obendrein hatte er die Kräfte in dem Schreiben bereits genannt.

In der Notiz des Hofjournals kann noch die Angabe des Ortes befremden, wo jenes Hofkonzert stattfand: „in der Churfürstin Zimmer“. Doch waren Konzerte an diesem Orte nichts Außergewöhnliches. Aufführungen von Kammermusik, Darbietungen fremder Virtuosen, ja selbst die Proben zum Passionsoratorium, das am Charsonnabend in der Hofkirche aufgeführt wurde, fanden in den Gemächern der Kurfürstin statt. Es sind die noch jetzt vorhandenen Räume im ersten Stock des Westflügels im Residenzschloß, unter denen sich das berühmte Grüne Gewölbe befindet. Auch Beethoven hat sieben Jahre nach Mozart in jenen Räumen gespielt.

Das Hofjournal bringt auch über einen fraglichen Punkt in der Geschichte von Mozarts Dresdner Aufenthalt Gewißheit.

Es ist bekannt, daß Mozarts Urteil über Dresden und die Dresdner nicht eben liebevoll war. Am härtesten spricht er sich über die Dresdner Oper aus, die er in dem zweiten Briefe an seine Gattin „wahrhaft Elend“ nennt. Albert bemerkt dazu (II, S. 627), es sei ungewiß, ob Mozart hier „die Leistungen des Ensembles oder die Kunst Raumanns meinte“. Alberts Ausdruck „die Kunst Raumanns“ ist unbestimmt. Er kann die des Dirigenten oder die des Komponisten darunter verstehen. Doch dürfen wir wohl annehmen, daß nicht die Kunst des Dirigenten gemeint ist, die sich schließlich mit in den Leistungen des Ensembles auswirkte, sondern die des Komponisten Raumann.

Albert setzt also voraus, daß Mozart in Dresden eine Oper von Naumann gehört hat. Darin irrt er.

Aus dem Hofjournal ersehen wir, was keine andere Quelle verrät, welche Oper gegeben wurde, als Mozart am 15. April das Dresdner Hoftheater besuchte. Es war die Opera buffa: *Le trame deluse*, deren Musik von Cimarosa stammt. Mozart kannte sicherlich das Werk schon, denn es war seit dem 7. Mai 1787 in Wien wiederholt gegeben worden. Es ist daher nicht wahrscheinlich, daß Mozart in dem Briefe an seine Gattin daran gedacht hat, ein Werturteil über die Komposition abgeben zu wollen, die überdies echten Buffogeist atmet und in manchen Zügen bereits auf den Meister des *Matrimonio segreto* hinweist. (Die Partitur befindet sich auf der Sächsischen Landesbibliothek.)

Mozarts Tadel dürfte also allein der Wiedergabe des Werkes gelten, insbesondere den ausführenden Vokalkräften. Bei Erwähnung der ersten Sängerin, Sgra. Allegrante, läßt er auch durchblicken, daß er nicht von ihr erbaut war. Vielleicht stand auch die Aufführung noch unter der Nachwirkung der Osterfeiertage, an denen die Sänger und Instrumentisten stark mit Kirchendienst angestrengt worden waren. Nun mochte die Oper, die seit dem 11. März nicht mehr gegeben worden war, ohne Probe wieder aufgenommen worden sein. Die Aufführung verlief daher wohl nicht so abgerundet, wie es Mozart bei dem guten Ruf der Dresdner Oper gehofft hatte. Gewiß wirkten verschiedene ungünstige Umstände zusammen, Mozart die Oper zu verleiden, — ebenso wie es Zufall und persönliches Pech war, daß er bei seinem ersten Erscheinen in der Dresdner Gesellschaft „lauter häßliche Frauenzimmer“ vorfand.

Susanna und die Gräfin

Von

Stefan Strasser, Budapest

Es ist allgemein bekannt, daß die Rollen der Gräfin und der Susanna in Mozarts „Figaro“ dem ursprünglichen Entwurf nach nicht in dem Verhältnis zueinander standen, das die Gesamtausgabe — und überhaupt alle Drucke und Abschriften — aufweist, sondern daß im Verlauf der Arbeit in diesem Verhältnis gewisse Modifikationen eintraten, die an der Hand des Autographs deutlich zu verfolgen und nachzuweisen sind.

Es ist eine von der Forschung stets wieder erwähnte Tatsache, daß im Terzett (Nr. 13) des II. Akts — um mich der Worte Fahn's zu bedienen — „ursprünglich allenthalben, wo die Stimmen zusammen gehen, der Gräfin die höchste gegeben war, was darauf an allen Stellen, wo der dramatische Ausdruck es gestattete, so abgeändert ist, wie wir es kennen, daß Susanna die höchste Partie singt; dabei sind hie und da kleine Modifikationen in der Stimmführung nötig geworden. Ob Rücksichten auf Signora Laschi oder auf die Storace Grund dieser Änderung waren, ist uns unbekannt, ein rein persönlicher war es wohl gewiß. In den beiden Finales war diese Stellung der beiden Sängerinnen schon entschieden, als es an die Ausarbeitung ging“.

Soweit Fahn. Abert und die übrigen Forscher sagen in anderen Worten mehr oder weniger daselbe.

Diese Feststellungen sind sehr ungenau, denn

1. die erwähnten Umänderungen erstrecken sich auf das ganze erste Finale, was nicht nur von niemandem bemerkt, sondern im Anschluß an Fahn geradezu geleugnet wird.
2. Im Terzett hört jede Umstellung mit Takt 45 auf¹.

Die erste und einzige Arbeit, die diesem letzteren Umstände Rechnung trägt, ist die „Figaro“-Partitur der Eulenburg-Ausgabe, in der Dr. Gerber das Terzett in der Lesart des Autographs (allerdings nicht ohne einige Ungenauigkeiten) wiedergibt.

Er ist nämlich der Ansicht, daß Mozart mit T. 45 die Umstellung tatsächlich abgeschlossen hat, und die Version des Autographs die definitive Fassung des Stücks darstellt.

Dafür scheint allerdings zu sprechen (doch ist dieses Argument Dr. Gerber ja unbekannt), daß die Änderungen im Finale von Mozart wieder sehr gewissenhaft eingezeichnet, und es erscheint zunächst unwahrscheinlich, daß er von diesen Retuschen gerade ein Stück aus der Mitte nicht in seine Partitur eingetragen hätte. Da es aber andererseits sehr gut möglich ist, daß die Änderungen zuerst im Finale und dann

¹ Bis dahin sind die oben erwähnten Änderungen von Mozart sehr genau im Autograph eingetragen, und ergeben das, was man in der G.-A. zu lesen bekommt. Von da ab hören diese Umstellungen auf. Im Autograph steht nicht das, was in allen Ausgaben zu finden ist; die Gräfin steht auf dem ersten System und singt die Oberstimme.

im Terzett vorgenommen wurden, hat diese Argumentation geringe Beweiskraft¹ und läßt recht wohl die Hypothese zu, daß sich Mozart im Laufe der Arbeit davon überzeuete, daß diese Umgeftaltung nicht ohne Einbuße an Künftlerifchem durchgeführt werden kann, diefe Änderungen daher nur als ad hoc betrachtet wiffen wollte, und darum zum Schluß auch nicht in feine Partitur eintrug.

Mozart hatte allerdings guten Grund, die Umgeftaltung gerade von T. 45 an nicht verewigt wiffen zu wollen, denn von da an folgen Verfelechterungen der urfprünglichen Faffung, die es fogar zweifelhaft erfeheinen laffen könnten, ob Mozart die Änderungen felber vorgenommen hat.

Bereits im Finale — wenn wir an der Annahme fefthalten, daß es vor dem Terzett umgeändert worden ift — macht fich diefer Umftand unangenehm bemerkbar. Ich verfage es mir, auszuführen, welche Verlegenheiten einer feinfühli gen Darftellung daraus erwachen, daß Eufanna höchft unbescheiden immer vor der Gräfin das Wort ergreift, daß die Gräfin — will man dem Mufikalifchen szenifch entfprechen — zwifchen ihre beiden Dienftboten zu ftehen kommt; ich will meine Behauptung mit einem einzigen mufikalifchen Bei fpiel belegen:

Autograph Nr. 15 T. 242 f.

Contessa Cru-de-le Crude-le soff- NB

Susanna Con-fu-so, pen-ti-to è troppo pu-ni-to, è NB

il Conte Con-fu-so, pen-ti-to son trop-po pu-ni-to ah! son

rir si grom tor-to quest' al-ma non sà, ah nò! quest' al-ma non sà

troppo pu-ni-to ab-bia-te pie-tà, ab-bia-te ab-bia-te pie-tà

trop-po pu-ni-to ab-bia-te pie-tà, ab-bia-te, ab-bia-te pie-tà

Die urfprüngliche Faffung entfpricht durchaus der dramatifchen Situation. Eufanna und der Graf haben ein identifches — mufikalifches und dramatifches Motiv, die Gräfin ein Gegenthema. Der Ausdruck Eufannens und des Grafen ift fchmeichelnd, der der Gräfin klagend. Durch die Umarbeitung wird diefes Gefüge in T. 246

¹ Ich übergehe den Umftand, daß Mozart T. 40 vergeffen hat, der Gräfin das 2. System zu reftituieren.

(5. Z. unseres Beispiels, bei NB) zerbrochen. Die Gräfin übernimmt plötzlich das Motiv der Susanna, und Susanna hat die pathetische Cantilene der Gräfin vorzutragen. Es scheint, als ob Frau Storace freie Hand gelassen worden wäre, sich die Rosinen aus dem musikalischen Teig herauszuholen.

Nicht anders geht es im Terzett zu:

Autograph Nr. 13 T. 45 f.

Con-
tessa

Su-
sanna

il
Conte

Su-
sanna

Con-
tessa

il
Conte

Sofort-Ausgabe.

brut-tis-si-ma è la co-sa, brut-tis-si-ma è la co-sa chi sà

ca - pisco qualche co-sa ca - pisco qualche co-sa veggiam

chia - ris-si-ma è la co-sa chia-ris-si-ma è la co-sa l'a-man-

ca-pi - sco qual-che co - sa, qualche co-sa veggiam

brut-tis-si-ma è la co-sa, brut-tis-si-ma è la co-sa chi sà

chia - ris-si-ma è la co-sa, chia-ris-si-ma è la co-sa l'a-man-

Das energisch-schnelle Syllabifizieren auf hohe Noten paßt zur Aufregung der Gräfin. Susanna ist in sich hin- und herwendenden Intervallsprüngen eifrig bemüht, die Ursache des Trubels zu erspähen. Die Umarbeitung ergibt eine labme Oberstimme (sie hätte unverändert bleiben können, doch hätte dies zu Susannens Situation nicht passende energische Rhythmen ergeben):

Autograph Nr. 13 T. 109.

Con-
tessa

Su-
sanna

il
Conte

ca-ri-tà con-sor-te mio giu-dizio un scanda-lo un dis-or-dine schi-

nasce-rà, O cielo un pre - ci-pizio un scanda-lo un dis-or-di-ne schi-

ca-ri-tà, con - sor-te mio giu - di-zio un scandalo un dis-or-di-ne chi-

Gesamt-Ausgabe.

Su-
sanna
nasce-rà O ciel un pre-ci-pizio un scanda-lo un dis-or-dine schi-

Con-
tessa
ca-ri-tà con-sor-te mio giu-dizio un scan-da-lo un disordine schi-

il
Conte
ca-ri-tà con-sor-te mio giu-dizio un scanda-lo un dis-or-dine schi-

Hier ist der Grund der Abschwächungen durchaus nicht ersichtlich. Warum wird der charakteristische, hisköpfige Einwurf Susannens (bei 1) getilgt? Warum das Hinaufspringen der drei Stimmen auf eine scharfe Dissonanz (bei 2), das zum Worte „un scandalo“ so vortrefflich paßt, abgeschwächt? Die neuauftretende Imitation zwischen den Stimmen der Susanna und der Gräfin kann dafür keinen Ersatz bieten. Es scheint fast, als ob ein Theorielehrer hier die Hand im Spiele gehabt hätte.

Wie dem auch sei, die aufgezeigten Änderungen sind einschneidend genug, um die Annahme von der Hand zu weisen, es handle sich um eine spätere, per analogiam des Anfangs besorgte Umstellung der Herausgeber, d. h. um eine Korrumptierung.

Aus Bequemlichkeit und Mangel an sonstigen Quellen ohne weiteres anzunehmen, daß das Autograph der „Nozze di Figaro“ unter allen Umständen die Fassung letzter Hand oder die definitive Fassung der Uraufführung vorstellt, ist keineswegs statthaft.

Da alle Ausgaben übereinstimmend die uns bekannte Version bringen, muß sie auf irgend eine Vorlage zurückgehen. Es fragt sich nur, wie alt und wie authentisch diese ist.

Dies zu entscheiden, wird uns mit Hilfe eines Dokuments gelingen, das eine wichtige Hilfsquelle für textkritische Forschungen zum „Figaro“ bildet.

Es handelt sich um die handschriftliche Partitur der ehemal. kgl. preußischen Hausbibliothek, Berlin¹, deren Titel lautet: *Le Nozze di Figaro, rappresentata nel teatro di Praga l'anno 1787.*

Sie wurde im Fasching 1790 zu der von der Forschung bisher übersehenen eigentlich ersten Aufführung des „Figaro“ in Berlin in den kleinen Theatern des Königs benutzt, wie aus den mitvorhandenen Stimmen und einem im Druck erschienenen Textbuch zweifelsfrei hervorgeht.

Ganz abgesehen von dem besonderen Wert einer Kopie, die möglicherweise von einem Musiker geliefert wurde, der die Oper unter Mozart mitgespielt hat, läßt sich mit hoher Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Abschrift das Autograph zugrunde gelegen hat².

In Nr. 4, L. 44, ist nämlich Mozart anscheinend ein Schreibfehler unterlaufen

¹ Katalognummer M 3056/57.

² Dieses kann im Jahre 1787 sehr wohl in Prag geblieben sein.

(in der Oboenstimme bei ♯), den unsere Abschrift getreulich reproduziert. Anderswo findet er sich meines Wissens nicht¹.

Autograph Nr. 4 T. 43 f.

Auch andere charakteristische Stellen in unserer Abschrift — und nur in dieser — stimmen mit dem Autograph überein².

Die von uns hier diskutierte Stelle bietet sie aber in genau derselben Fassung wie die späteren Ausgaben.

Infolgedessen ist es wohl als erwiesen zu betrachten, daß diese Fassung Mozarts Sanktion hatte und von Anfang an gesungen wurde. Die Umarbeitung des Terzetts ist mit T. 45 also nicht beendet, sondern bloß im Autograph unterbrochen. Wollte man die ursprüngliche Fassung wieder herstellen, müßte man dies nicht bloß von T. 45, sondern von Anfang des Terzetts an tun, doch hätte dies seine Bedenken in Anbetracht dessen, daß die Umstände, die diese Umarbeitung veranlaßten, dem weiteren Verlauf des Werkes ihren Stempel aufdrückten.

Was waren nun diese Umstände? Daß es künstlerische Gründe nicht waren, sahen wir. Stimmliche waren es auch nicht. Das Stimmporträt der Storace besitzen wir in der für sie geschriebenen Arie: „Non temer amato bene“ (K.:B. 505). Danach war sie ein ausgesprochener Mezzosopran mit guter Tiefe³. Signora Laschi, die später die Zerline sang — für sie geschriebene Partien zu entdecken, gelang mir nicht —, muß einen ähnlichen Stimmcharakter gehabt haben, was übrigens schon aus der Behandlung der beiden Rollen im „Figaro“ hervorgeht.

Erinnern wir uns aber der Theaterkonventionen der Zeit. Mozart setzt im ganzen 1. Akt die Gräfin auf das oberste System. Das hätte er unmöglich getan, wenn von vornherein festgestanden hätte, daß die in Wien eben wiederangekommene und wenig beliebte Frau Laschi⁴ diese Rolle erhalten sollte.

¹ Das zum Vergleich herangezogene Material ist:

Kucharz, Klav.-A. (1786), Abschrift in der Wiener Staatsbibliothek (Mus. 16566),

Neefe, Klav.-A. (Simrock 1796), Part. ed. Frey, Paris (1814),

Part. ed. Simrock (1819/20), Part. (Nies), Breitkopf & Härtel (1869).

² Z. B. Duv., T. 35; Nr. 12, T. 12 u. 16/17, 31.

³ E. Lert, Mozart auf dem Theater¹ S. 375, zitiert zur Erhärtung dieses Umstandes irrtümlich einen Passus Jahns (angeblich¹ II, 380, in Wahrheit¹ III, 283) über die Coltellini, von der gesagt wird, daß sie mehr Alt als Sopran war. Die Tatsache, daß sie im Jahre 1785 Frau Storace einen Tag um den andern zu vertreten hatte, ist ein weiterer Beleg dafür, daß diese ein Mezzosopran war.

⁴ Cramers Magazin f. Musik, 1788, II 48 (zitiert bei Jahn¹ IV, 230).

Aber auch andere Sängerinnen scheiden aus. Die Cavalieri war laut Mozarts eigner Aussage *seconda donna*¹. Für Frau Lange und ihre Fähigkeiten wäre die Rolle ganz anders ausgefallen. Bleibt also die einzige Möglichkeit: ursprünglich hätte Nancy Storace die Gräfin singen sollen, und entschied sich erst später, im Laufe der Arbeit für die Susanna². Mozart konnte keinen Augenblick im Zweifel sein, daß sie das erste System und die Oberstimme beanspruchte. Nicht seine Nachgiebigkeit der guten Freundin gegenüber, sondern darstellerische und Persönlichkeitsgründe werden für die Umbesetzung maßgebend gewesen sein. Merkwürdig ist nur, daß hierüber nichts bekannt geworden ist: möglich, daß die Storace früher Einblick in das Werk erhielt als die übrigen Mitwirkenden. Immerhin könnten dies auch die mysteriösen Rabalen der Sänger sein, von denen verschiedentlich die Rede ist³.

Von dem so gewonnenen Standpunkt aus läßt sich nun die ursprüngliche, den zeitgenössischen Theatergepflogenheiten entsprechende Disposition der Oper wiederherstellen. Für die Primadonna (Storace) und den *primo uomo* (Venucci) wurden je drei Arien angeordnet, für die übrigen Sänger je eine (Ausnahme: Cherubin, mit zwei Arien). Dies wie üblich, unabhängig von der dramatischen Wichtigkeit der Partien.

Den veränderten Umständen gemäß, mußte nun anders verfügt werden. Der Gräfin mußten Arien genommen, Susanna Arien gegeben werden. Dies ging nicht ohne Gewalttätigkeit. Die Zeit drängte; Mozart war mit Arbeiten überhäuft⁴. So half man sich schlecht und recht, indem man an die Stelle der 3. Arie der Gräfin eine für Susanna (die sog. Rosenarie) setzte.

Dies war ein Ausweg aus der Verlegenheit, aber auch nichts Besseres. In Unkenntnis der äußeren Umstände, denen das Stück sein Entstehen verdankt, „ist über diese Arie schon viel Unsinn geschrieben worden“⁵. Eine Flut von Linte wurde vergossen, um die Schwäche der Stelle aufzuzeigen⁶, dann die Angriffe zu widerlegen, und das angeblich nur scheinbar widerspruchsvolle nachgerade als besonderen Genieblitz Mozarts aufzuweisen. Dies alles in vagen ästhetischen Betrachtungen, ohne auch nur den Versuch einer gründlichen Analyse, die für sich allein den wahren Tatbestand zum mindesten ahnen lassen müßte.

Betrachten wir zunächst die dramatische Situation.

Es kommt oft vor, daß Personen auf der Szene Arien singen, die dort eigent-

¹ Mozarts eigenhändiges Personenverzeichnis des „Sposo deluso“ (zitiert Albert¹ II, 108).

² Vielleicht war der Umstand, daß man somit eine Doublette für Frau Storace nötig hatte, der Grund für die Wiederberufung von Frau Laschi.

³ Es verlautet von Rabalen (v. Mozart an Marianne, April 1786), angezettelt angeblich von den Sängern. Bestimmtes ist nicht zu erfahren (Schurig¹ II, 63), Haupttrahler, die Sänger [Albert¹ II, 114].

⁴ (Albert II, 113) und wurde von Rosenberg getrieben (v. Mozart, 11. Novb., 1785). Nach da Ponte war alles in sechs Wochen fertig.

⁵ Jstel, Das Buch der Oper² S. 97.

⁶ Am einfachsten haben es die (z. B. Schurig), für die da Ponte überhaupt ein Stämper ist, da war von vornherein nichts Besseres zu erwarten. Kritisch eingestellt sind: Jstel, Das Libretto, S. 169 ff., Kreßschmar, Geschichte d. Oper, S. 242. Auf die Ansichten dieser beiden reflektiert Albert.

⁷ Jahn¹ (IV, 227), Wulthaupt, Dram. d. Oper² I, 127, Albert (II, 352).

lich nichts zu suchen haben, aber doch immerhin selten, daß ihr Verweilen daselbst nachgerade zu einer dramaturgischen Kalamität werden müßte.

Dies jedoch ist hier gerade der Fall; im gegebenen Augenblick darf Susanna überall auf der weiten Welt sein, nur im Schatten des boschetto nicht.

Und wie ist erst diese Situation vorbereitet! Es wäre schon einiges gewonnen, wenn Susanna zumindest allein auf die Bühne käme. Aber nein! Sie kommt zusammen mit der Gräfin, diese — die dazubleiben hätte — geht sogleich wieder, und Susanna — die schleunigst das Weite zu suchen hätte — bleibt da.

Wie man sieht, wurde in der Hast an der ursprünglichen Anlage garnichts geändert; alles ist für eine Arie der Gräfin vorbereitet, und diese, aber auch nur diese, durch eine Arie der Susanna ersetzt. Daber verschwindet Susanna auch nach Schluß ihrer Nummer spurlos in die Versenkung, und an ihrer Stelle befindet sich urplötzlich die vermutlich vom Himmel gefallene Gräfin¹.

Nun die Worte²!

Die mit Recht viel verlästerten deutschen Übersetzungen retten hier nachgerade die Situation, was uns sogleich klar wird, wenn wir die wortgetreue Übersetzung des Urtextes mit der geläufigen Version vergleichen:

Übersetzung.

Endlich naht sich die Stunde,
Wo ich dich, o Geliebter!
bald ganz besigen werde!
Angstliche Sorgen!
entfliehet, weicht auf immer,
stört nicht mehr
die Freude meines Herzens!
Oh! wie erscheint mir
alles hier so heiter:
Hesperus blickt so freundlich
auf meine Liebe!
Komm doch, mein Trauter!
Stille der Nacht beschützt uns!

Urtext.

Endlich erschien der Augenblick,
dessen ich mich in den Armen meines
Abotts ohne Furcht erfreuen kann!
Angstliche Sorgen!
entfliehet aus meinem Herzen!
kommt nicht, meine Wonne
zu stören!
Oh! wie scheint der Liebesglut
die Anmut des Orts, die Erde
und der Himmel angemessen!
Wie begünstigt die Nacht
meine List!

Die Gräfin muß sich ihr Stelldichein mit List erringen: ihr schlägt die Liebesstunde sogleich und im Garten; für Susanna stimmt dies alles nicht. Die Übersetzung ist ganz in diesem Sinne umgebogen, bis auf die letzte Zeile, die darin zwar inkonsequent, dafür einen Text bringt, der in Susannens Munde als einziger zum Ausdruck der Musik paßt. Diese Musik stammt nun freilich aus der Phraseologie der Gräfin (Rez. der 2. Arie):

¹ Auch der Bühne ist es unmöglich, sich bei diesem inorganischen Szenenwechsel mit Anstand aus der Affäre zu ziehen.

² Das Rezit. diente schon zur ersten, nachher verworfenen Arie, die für die Stelle komponiert wurde; es wurde dann nur gekürzt. Das Nachfolgende zeigt, daß es nicht allzu kühn ist, anzunehmen, es sei das ursprünglich für die Gräfin bestimmte. Der letzte Satz ist noch eindeutiger: Il cielo, che del placido velo della notte copre l'amato amante e i furti miei . . . etc.

Su-
sanna
Ti-mi-de cure u-sci-te dal mio petto a tur-bar non ve-nite il mio di-let-to

la
Con-
tessa
can-giando i miei vesti con quel-li di Su-san-na e i suoi cò mi-ei

Susanna
co-me la not-te i fur-ti miei se-con-da

la Contessa
fam-mi or cer-car da u-na mia ser-va ai-ta!

Und wie hilft sich Mozart? Es wird ihm schwer genug, wie die vorhandenen Skizzen, ein abgebrochener Arienanfang, und die vielen Korrekturen im Autograph selber beweisen¹. Endlich verfällt er auf den Ausweg — man muß hier trotz allem wieder seinen dramatischen Takt bewundern — an dem eigentlichen Inhalt der Worte vorbeizukomponieren. Nicht „l'amoroso foco“, sondern „l'amenità del loco“, „i fiori ridenti“ und „l'erba fresca“, also bloße Ornamente des Textes werden zur Grundlage seiner Musik.

Aber der in meinen Augen wichtigste Einwand gegen die Arie², der schlagendste Beweis dafür, daß sie nur einem unbequemen äußeren Zwang ihr Entstehen verdankt, ist der Umstand, daß sie, der Anlage nach zwar ein lyrischer Monolog, auf der Bühne dennoch gehört und verstanden werden soll. Dies wäre ein Stilbruch, der Mozart und da Ponte nur zugemutet werden kann, wenn man ihnen den mildernden Umstand einer nicht zu Ende gedachten Situation zubilligt.

Also, entweder hört Figaro die Arie nicht³, weil Arien eben keine materiell wirklichen Selbstgespräche sind, oder es wird zwar die dramatische Situation halbwegs gerettet, aber die Möglichkeit der Oper als Stilgattung über den Haufen geworfen⁴.

¹ Durch eine Untersuchung dieser kommt Dr. A. Ebert (Die 1. Fassung der Susannen-Arie, MWV Nr. 30) zu den bisher bemerkenswertesten Resultaten. Seinen Blick trübt bloß das Festhalten an der Voraussetzung, daß von vornherein an die Susanne gedacht war. Er kommt zu folgenden Ergebnissen: „Es leuchtet ein, daß Mozart an dieser Stelle einen Teil der Partitur herausgenommen und nachträglich durch die Gartenarie ersetzt hat“. „Die 1. Arie paßt ganz und gar nicht zu Susannens Wesen . . . eher könnte die Gräfin so klagend sich sehnen . . .“ Da Ponte bemerkte den Bruch im Charakter nicht, Mozart muß ihn gefühlt haben. „Ein Skizzenblatt aus der Andrésschen Sammlung, mit dem ersten Entwurf der Gartenarie, verrät uns, mit welcher Hast Mozart sie nachträglich komponierte“. — Der Grund der vielen Skizzen und Änderungen war also nicht — wie Ebert meint — die besondere Sorgfalt, die Mozart an die Ausführung wandte.

² Es scheint mir fast überflüssig, zu erwähnen, daß diese Ausführungen in keiner Weise das herrliche Musikstück antasteten sollen.

³ Dies ist die Auffassung Vultchaupé's.

⁴ Jeder Rettungsversuch der Dramaturgie dieser Stelle in der Literatur gründet sich nachdrücklich auf diesen Zwiespalt.

Dies alles sind freilich nur Hypothesen. Urkundlich lassen sie sich nicht belegen; in der Zukunft dürfte dies auch nicht mehr gelingen. Immerhin scheint mir den vorgebrachten Argumenten genügend Beweiskraft für die Behauptung innezuwohnen, daß die Probleme, die das Terzett (Nr. 13) und die Rosenarie aufwerfen im Grunde genommen identische sind, da sie auf eine bisher nicht in Erwägung gezogene gemeinsame Ursache zurückgehen, und daß sie uns ein Stück der sehr im Verborgenen liegenden Entstehungsgeschichte der „Nozze di Figaro“ enthüllen.

Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna“

Von

Peter Epstein, Breslau

In der Studie „Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik“ hat Friedrich Blume sich gegen die allgemeine Bezeichnung jedes einstimmigen Vokalstückes als Monodie gewandt und die Anwendung des Terminus von inneren Voraussetzungen bei jedem einzelnen Musikstück abhängig gemacht¹. Blume stellt dem monodischen Prinzip für die Kirchenmusik das motettische Prinzip entgegen. Ein entsprechendes Begriffspaar ist aber auch für den weltlichen begleiteten Sologefang unentbehrlich. Denn das Nebeneinander wirklich monodischer und nichtmonodischer Konzeption findet sich in der Frühzeit beim begleiteten Sologefang geistlicher und weltlicher Art gleichermaßen vor. Das Erbe des Chormadrigals ist im weltlichen Einzelgesang ebenso lebendig wie das der Chormotette im geistlichen. Wirkliche „Monodie“ ist nur der allein aus dem Text gezeugte, also (theoretisch) nur der deklamierende Einzelgesang. Jedes Eindringen musikalischer Elemente, z. B. der Imitation, ist bereits eine Gefährdung des monodischen Prinzips. Setzen wir Monodie und *stile nuovo* gleich, so ist der Gegensatz nicht Motette oder *a cappella*-Madrigal, sondern der „*stile vecchio*“ mit all seinen Erscheinungsformen. Der Terminus „Madrigal“ fällt für stilistische Unterscheidungen überhaupt weg, da er einzig über den Inhalt etwas aussagt, nämlich daß er weltlicher Natur ist. Jedoch ist es angängig, vom Solomadrigal als einer Form der lyrischen Monodie zu sprechen in Anwendung des von Caccini (*Nuove musiche*) eindeutig festgelegten Begriffspaares: Madrigal = einstrophiger, und Arie = mehrstrophiger Gesang. Das Continuo-Madrigal neigt naturgemäß zu einer freieren, schweifenden Form, die Arie zum geschlossenen Satz. Das Vorherrschen der monodischen Diktion oder des Gegenteils ist von der Form des Stückes an sich unabhängig. Solo-Madrigal und -Arie sind der Gefahr nicht-monodischer Konzeption gleichmäßig ausgesetzt. Die geschlossene Arienform kommt der Aufteilung eines Stückes in Unterabschnitte von bestimmter Taktzahl und damit dem Eintreten von Kanzonetten-Elementen

¹ F. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925; vgl. besonders S. 11.

menten entgegen, während das Madrigal zum Zwecke der Gliederung gern die Imitation heranzieht und damit rezitatorische und kontrapunktische Schreibart vermischt. Das Gemeinsame beider Vorgänge ist, daß sie die monodische Geltung des betreffenden Stückes beeinträchtigen, d. h. dem nur aus der Sprache entwickelten Gesangsmelos entgegenwirken. Beide Fälle aber bedeuten den Übergang zu einer mehr von musikalischen Triebkräften ausgehenden, vom monodischen Prinzip abrückenden Vertonung.

Die folgenden Bemerkungen zum „Lamento d'Arianna“¹ möchten den Nachweis erbringen, daß auf dem Wege der Einzelanalyse die künstlerischen Gesetze des stile rappresentativo noch mehr erhellt werden können. Sie führen zu dem eigentümlichen Ergebnis, daß Monteverdi als erster der Opern-Monodisten eine dem Wortausdruck adäquate musikalische Rezitationsart geschaffen hat, daß er diese Leistung aber nicht durch konsequente Durchführung des monodischen Prinzips vollbracht hat, sondern im Gegenteil dessen Durchdringung mit musikalischen Elementen herbeigeführt und so zur künstlerischen Verschmelzung des „alten“ und des „neuen“ Gesangsstils entscheidend beigetragen hat.

* * *

Hugo Riemann zeigt in einer Studie² das langsame Herauswachen arioser Formen aus dem Rezitativ durch Zugrundelegung eines ostinaten Basses und weist besonders auf die charakteristischen Fälle hin, wo die einzelnen Strophen der Dichtung in dieser Weise auch musikalisch gegeneinander abgegrenzt erscheinen. Noch tiefer in die Formempfindung der Früh-Monodie führt jedoch die Untersuchung freier Rezitativstellen oder einzelner Strophenteile, in denen die Gliederung der Deklamation durch eine bewußte Regelung des Basses und damit des harmonischen Akkompagnements erzielt wird. So im Lamento d'Arianna³ bei der erschütternden Betrachtung, in der die Heldin dem freudreichen Leben ihres nach Uthen entflohenen Gemahls ihren eigenen Jammer gegenüberstellt.

The image shows two systems of musical notation for a vocal piece. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a basso continuo line (bass clef). The first system is labeled 'A1' and 'B1'. The lyrics under the first system are: 'I (a) Ma con l'au - re se - re - ne Tu te ne vai fe - li - ce (b) et io -'. The second system is labeled 'A2'. The lyrics under the second system are: 'qui pian - go; II (a) A te pre - pa - ra A - te - ne lie - te pom - pe su - per -'. The music is in a 3/4 time signature and features a basso continuo line with a prominent ostinato pattern.

² 1. Kapitel meiner Breslauer Habilitationsschrift „Beiträge zur Frühmonodie des 17. Jahrhunderts“. Weitere Abschnitte dieser Arbeit behandeln Werke von Ludovico Bellanda und Domenico Belli, sowie „die Verschmelzung des alten und neuen Vokalstils um 1600“.

¹ Der Basso ostinato und die Anfänge der Kantate, *EMG* XIII (1911/12), S. 531.

² Hrsg. von Vogel in der Vierteljahrschrift f. Musikw. III (1887). Das besprochene Fragment S. 445.

B² + Kadenz

be (b) et io ri - mau - go Ci - bo di fe - re in so - li - ta - rie a-

A³ C

re-ne. III (a) Te l'u-no e l'al-tro tuo vec-chio pa - ren - te Strin - ge - rà lie - to (b) et

— io più non ve - drov - vi o ma - dre, o pa - dre mi - o!

Der dreimaligen Antithese des Textes entspricht in der Musik eine dreimalige Aufeinanderfolge korrespondierender Teile (I, II, III), deren erster Abschnitt (a) jedesmal das Bild des Theseus bringt, der sich in seiner Heimat feiern läßt (schlichtharmonisierter Baß):



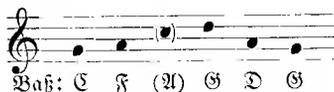
während der zweite Abschnitt (b) an die verlassene Ariadne gemahnt und ohne feste Harmoniefolge auf stufenweisen Bässen herbe Vorhalte aufrichtet. Bei folgender Verteilung der Verse:

- I (a) Ma, con l'aure serena
Tu te ne vai felice (b) et io qui piango;
- II (a) A te prepara Atene
Liete pompe superbe, (b) et io rimango
Cibo di fere in solitarie arene;
- III (a) Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente
Stringerà lieto, (b) et io
Più non vedrovvi, o madre, o padre mio.

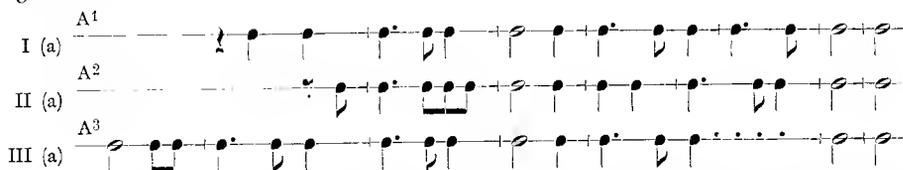
ergibt sich als Silbenzahl für:

I (a):	13
(b):	5
II (a):	13
(b):	16
III (a):	16
(b):	13

Um die inhaltlich analogen Textstellen entsprechend auf die Musik zu übertragen, mußte der Komponist sich zunächst mit diesem Schema auseinandersetzen, das für die ersten Abschnitte (a) leidlich übereinstimmende Verzlängen, für die zweiten (b) dagegen größte Verschiedenheit mit sich brachte. Nur der stile recitativo mit seinen freien Rhythmen war einem derartigen Problem gewachsen! Die Teile (a) sind denn auch jedesmal dem obenangegebenen Harmoniegerüst angepaßt und auch in der Singstimme nach den bekannten Grundsätzen der *Ornato*-„Variation“ thematisch aufeinander bezogen. Melodieverlauf (A)



Die rhythmische Struktur verbirgt unter der bekannten C-Schreibart eine Anzahl dreieckiger Takte:



Während bei der dreifachen Wiederkehr dieses ersten Teils (a) die musikalische Beziehung ganz klar ersichtlich ist, bleibt bei dem jeweils anschließenden gegensätzlichen Teil (b) die Verwandtschaft mehr verborgen.

Die Baßgrundlage lautet bei:



Es stellt sich also dar: II als Variation von I plus Kadenz; III als Wiederaufnahme derselben Sekundenschritte von anderer Stufe plus Schlußkadenz. Im Gesang ist eine direkte thematische Beziehung nur zwischen I und dem Anfang von II, in Anlehnung an das Reimpaar: „et io qui piango“ — „et io rimango“, zu finden; nur ein Intervall ändert sich. Das Übrige ist frei rezitiert; zum Höhepunkt wird der in Sekunden aufwärts steigende Gang der Singstimme in den Schlußworten (o madre...), der aus den abwärts führenden Stufen des Basses mit einer Folgerichtigkeit herauswächst, die ich nicht als Absicht Monteverdis hinzustellen wage, die aber im Eigenesetz des Kunstwerks begründet erscheint.

Als Gesamtform stellt sich der besprochene Abschnitt also folgendermaßen dar¹:

¹ Wohlgemerkt, handelt es sich in dieser Analyse nicht um die metrische, sondern um die inhaltliche Form der Dichtung; beim Vergleich wird also nicht die Anpassung des Musikers an den Vers- oder Strophenbau, sondern an den Gedankengang der poetischen Vorlage erwiesen, dessen Symmetrie

Dichtung:	Musik:
I (a)	A ¹
(b)	B ¹
II (a)	A ²
(b)	B ² + Kadenz
III (a)	A ³
(b)	C

Einen Beweis, wie entscheidend diese Analogie der gedanklichen und musikalischen Gliederung in dem besprochenen Abschnitt ist, gibt auch die Behandlung derselben Stelle in der geistlichen Fassung des „Lamento“¹. These und Antithese stehen hier genau am gleichen Ort, wie in der Vorlage, so daß im Verhältnis von Gedicht und Vertonung nicht das Geringste sich ändert. Wie scharf diese Antithesen musikalisch erfaßt sind, wird aber noch deutlicher aus der Chorbearbeitung des „Lamento“ ersichtlich²; z. B. wird da die Stelle „a te prepara Atene“ als Durcheinandersingen von Achtelgruppen gebracht, abgelöst von den ruhigen Vierteln und Halben des „et io rimango“. Monteverdi hat sich in dem betrachteten Fragment, ganz unbeeinflusst vom metrischen Aufbau der Dichtung, allein vom Textinhalt leiten lassen und damit ein rezitierendes Kunstwerk im höchsten Sinne geschaffen. Denn so verschieden die menschliche Sprache einander entgegengesetzte Inhalte wiedergibt, so vielgestaltig ist Monteverdis Übertragung des Wortes ins Musikalische.

* * *

In dem gewählten Beispiel waren gleichartige Gedanken, wie die „Theseus“-Stellen, durch ähnliche Tonfolgen in gleicher Höhe wiedergegeben. Dieses Kunstmittel, das ich als „Aneinanderreihung“ bezeichnen möchte, ist bei Monteverdi nicht vereinzelt. Bezeichnend ist dafür die folgende Stelle³:

also eine viermalige Folge desselben Motivs:

— wie oben gezeigt ist — in der unregelmäßigen Folge von 11- und 7-Silblern äußerlich nicht zum Ausdruck kommt.

¹ Monteverdi, *Selva morale et spirituale*, 1641. (Pianto della Madonna sopra il Lamento d'Arianna.)

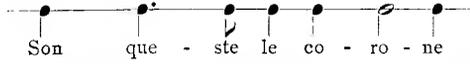
² Monteverdi, *Sesto libro de' madrigali*, 1614.

³ Vogel a. a. D., S. 446.

Melodiefern:

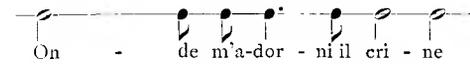


Rhythm. Schema: 1.



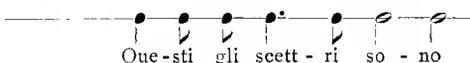
Son que - ste le co - ro - ne

2.



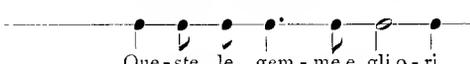
On - de m'a-dor - ni il cri - ne

3.



Que - sti gli scett - ri so - no

4.



Que - ste le gem - me e gli o - ri

Der beabsichtigten Monotonie dieser Aufzählung aller erlittenen Enttäuschungen folgt in wirkungsvollem Kontrast ein Gefühlsausbruch der Ariadne mit den bekannten „tragischen“ Intervallen.

Als „Aneinanderreihung“ kann man auch bereits folgende Stelle auffassen¹:



O nem-bi, o tur-bi, o ven-ti

auch hier eine direkte Analogie zur poetischen Vorlage, dem dreimaligen Anruf gleichgeordneter Kräfte. Ähnlich²:



L'a-mor mi - o, la mia fe - de.

Die regellose Folge solcher mehr arios geformter und ganz frei deklamierter Stellen gibt dem Rezitativ Monteverdis jenen eigentümlichen Reiz, um den die Meister der Oper aller Jahrhunderte gerungen haben, um ihre musikalische Sprache wahr zu gestalten. Die Beziehung zum Text, ja zum einzelnen Wort, ist aber so offensichtlich die Ursache aller angeführten musikalischen Vorgänge, daß der monodische Charakter der Musik des Lamento durch sie nur bestärkt wird.

Hermann Krejschmar spricht von dem Monteverdischen „Aufbau der Melodie in Sequenzen“³. Er denkt aber dabei nicht an „Aneinanderreihungen“, wie im Vorigen einige zusammengestellt sind, sondern an jene Steigerung durch wirkliche Sequenzen, die (wie schon bei den Florentinern) bei Monteverdi eintritt, „wenn die Rede ein hoch-erregtes Gemüt widerspiegelt“. Es ist die bekannte Methode des „motivischen Höherrückens“⁴, die in der venezianischen Oper später zur Manier wird. Gegenüber der „Aneinanderreihung“, die gleichgeordnete Textglieder unterstreicht und daher vornehmlich die Sprache der Ruhe in Musik umsetzt, ist die motivische Höherlegung eine ausgesprochene „Steigerung“, die Sprache der Erregung. Monteverdi kennt noch andere Mittel der Steigerung in diesem Sinne. Wellesz macht auf den Kunstgriff der rhythmischen Verengung aufmerksam. Nahe mit ihr verwandt ist die motivische

¹ Vogel a. a. O., S. 447.

² Ebenda, S. 449.

³ Vierteljahrsschr. f. Musikw., VIII (1892), S. 34.

⁴ E. Wellesz, Cavalli. Studien zur Musikwissenschaft, Heft 1 (Wien-Leipzig 1913), S. 28.

Verkürzung. In folgender Stelle¹ des Lamento finden sich Höherrückung und Verkürzung eines Motivs gleichzeitig:

1. 2. 3. eingeschoben

Vol-gi-ti, Te-seo mi-o, Vol-gi-ti, Te-seo, oh Di-o! Vol-gi-ti in die-tro

Auch das Gegenteil, die Dehnung eines Motivs, kann für die Steigerung wirksam sein².

Ahi che non pur ri-spon-de! Ahi, che più d'aspe e sord' a' miei la-men-ti!

Der „quasi ostinate“ Baß gibt die Erklärung dieser Stelle. Es ist kaum anzunehmen,

und die der folgenden Stelle:

das wahre Verhältnis der Tondauer angibt. Vielmehr ist die „höhergerückte“, längere Textstelle (ahi, che più d'aspe . . .) wesentlich beschleunigt zu denken, so daß die Dehnung des Notenbildes in Wirklichkeit eine Steigerung des Tempos und damit der Eindringlichkeit verbirgt. — Ebenso wie diese Stelle, ist nur eine Frage des Vortrags

die gedehnte Steigerung⁴ die der dynamischen Entz-

o Te-seo, o Te-seo mi-o

faltung entgegenkommt.

Wenn die Anwendung der thematischen Arbeit solcher Art in den späteren Opern der venezianischen Schule auch leicht ins Formelhafte abglitt, so muß man dem Monteverdi des „Lamento“ diesen Vorwurf ersparen. Im Jahre 1608 war ein Sprechgesang von so durchdachter Form geradezu beispiellos und der Fortschritt gegenüber den Versuchen Peris und Caccinis, die kein Jahrzehnt zurücklagen, unermesslich. Aus den angeführten Beispielen Regeln dafür ableiten zu wollen, wie der Musiker Monteverdi bestimmten Wortinhalten gerecht wird, scheint mir verfehlt. Als Ergebnis betrachte ich vielmehr die Erfahrung, daß Monteverdis Rezitativ durch die mannigfaltigsten Kunstmittel bereits eine Beweglichkeit erreicht hat, die es befähigt, den feinsten Wendungen des Textes zu folgen. In der scheinbaren Regellosigkeit der Anwendung dieser Kunstmittel aber liegt die Quelle ihrer lebendigen Wirkung. Das Bedeutsame hierbei ist, daß die Durchdringung des rezitierenden Stils mit rein musikalischen Kunstmitteln insofern keine Aufhebung des monodischen Willens bedeutet, als ihre Anwendung bis ins Letzte den Erfordernissen des Textes entspricht. Vom Wort her gestaltet der Musiker Monteverdi seinen dramatischen Gesang und wird damit zu einem Monodisten in höherem Sinne, als seine florentinischen Vorgänger es gewesen waren.

¹ Vogel a. a. D., S. 444. Einen Versuch, die ähnlich gehaltene Anfangsdeklamation „O Teseo“ auf ihren Gehaltsinhalt zu prüfen, siehe bei Bourgués und Denèrcz, *La musique et la vie intérieure*, Paris-Lausanne 1921, S. 178.

² Die sequenzmäßige Gestaltung läßt diese Textunterlegung richtiger erscheinen als die Vogels, obwohl auch Betonungsverschiebungen bei solchen Wiederholungen nicht ungewöhnlich sind.

³ Vogel a. a. D., S. 447.

⁴ Ebenda, S. 444.

Montafoner Volkstänze aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts

Von

Raimund Zoder, Wien

Die folgenden Ausführungen wollen nichts weiter, als eine Anzahl von Volkstanz-Melodien aus dem Montafoner Tale in Vorarlberg mitteilen¹ und daran einige Erörterungen knüpfen. Es soll an diesem Beispiel das Eigenleben der Volksmusik, wie es sich besonders in den abgechiedenen Tälern der Alpen erhalten hat, aufgezeigt und ein intensiveres Sammeln und Studieren der Volkstänze angeregt werden.

Die Volksmusik macht ihre Entwicklung ja viel langsamer durch und bewahrt infolgedessen noch Reste alter Musikauffassung, die in der Kunstmusik schon längst überholt sind. Die vorliegenden Melodien stammen aus der Sammlung des Professors August Schmitt in Wien, der in Vorarlberg aufwuchs und in den letzten Jahren eine große Anzahl von Stücken vorarlbergischer Volksmusik teils durch direkte Aufzeichnung, teils durch Abschriftnahme alter Musikhandschriften angelegt hat. Für die freundliche Überlassung der hier mitgeteilten Melodien, sowie für die anmerkungswürdigen Worterklärungen zu den nicht jedem leicht verständlichen Texten sei ihm hier der herzlichste Dank ausgesprochen.

Zunächst seien die Melodien mitgeteilt:

Nr. 1—10. „Montafoner Nationaltänze vulgo Kongger oder emd ahi“². S. 7 und 8 einer Handschrift, betitelt:

„Alte Bregenzerwälder und Montafoner Tanz / von 1812 bis 1818. Ohmisberg und Lech und Zürs / für Violin, Flöte oder Clarinette. / Aus dem Gedächtnis notiert vom ehemaligen / Spielmann Josef Martin Strolz m. p. / [Unten:] O! ihr guten alten Zeiten. Franzl steig ab und laß den Josef reiten — / früher: schlechte Musik, viel Geld. / jetzt: gute Musik wenig Geld.“

Diese Handschrift (2 Bogen geheftet, 23 $\frac{1}{2}$ × 31 $\frac{1}{2}$ cm quer, mit je 10 Notenzeilen) ist Eigentum des Stadtbuchhalters Karl Müller in Bludenz, der sie aus alten, zum Verbrennen bestimmten Papieren rettete und Prof. August Schmitt in Wien übermittelte.

Nr. 1.



Bi mi-ner Schwarzja da bin i grüsel¹ gera; sie hat d'Watzja² die het i gera³



¹ grauslich = sehr gern ² Wäßen = Geld ³ hätte ich gern

¹ Einige Montafoner Volkstänze von 1819 habe ich schon in den „Altdsterreichischen Volkstänzen“ (Wien ² 1924, und II. Teil, 1927), sowie in der von mir und N. Preiß herausgegebenen „Bauernmusik“, II Teil (Leipzig 1925), mitgeteilt.

² Der später besprochene Tanz „Sibeli Gabeli“ heißt auch „En offi-en ahi“.

Nr. 2.

Nr. 3.

Nr. 4.

Ist ger net lang sid ig hen-gert ho ist ger a' fur = zi Sit⁴ und Höß = li find mer

lotterig war = da⁵ d' Strümpfli find mer zwit⁶.

⁴ gar eine kurze Zeit ⁵ geworden ⁶ zu weit.

Nr. 5.

Gi = be = li Gä = be = li Re = cha = zah Zwib⁷ ist Herr und net der Mah⁸

Gi = bi = li Gä = bi = li Re = cha = zah Zwib hat d' Ho = sa⁹ a.

⁷ das Weib ⁸ Mann ⁹ Hofen an.

Nr. 6.

Liebings-Tanz des ehemaligen Buchbinders Franz Fidel Meyer.

Ist es nit a Narra = dei¹⁰ schla = fa bei der An = nemrei¹¹, ist es nit a

Nar = re = dei o = der Lap = par = rei?

¹⁰ Narretei ¹¹ Anna Maria.

Nr. 7.

Lie = der = li lie = der = li geht¹² es zua oh = ne Strömuf und oh = ne Schua.
 He = tist¹³ da Sommer eb = bes do müß = tist da Winter net barfuß geh¹⁴.
¹² geht ¹³ hättest (du etwas getan, gearbeitet) ¹⁴ gehen.

Nr. 8.

Mein Mä = del¹⁵ ist lu = stig und als nit ger scheu, sie tanzt ja so
 munter drum (blib i) da = bei.
¹⁵ bajuwariſche Fern, ebenso wie „ah“; aleman. heißt es „oh“.

Nr. 9.

Gſchi = der¹⁶ iſch noch Not = ta ſchri = ba aß wianan Bettler i = lig wi = ba¹⁷; Zim = mer
 iſch noch z'fruah, wenn ka Geld haſt, haſt doch Ruah.
¹⁶ Geſcheiter iſt es ¹⁷ einen Bettler eilig weibn, heiraten.

Nr. 10.

Gru = se = li Iß = piſch gru = se = li Ia = piſch¹⁸ An = nem = rei was di der = Iß¹⁹
 gru = se = li Ia = piſch gru = se = li Ia = piſch An = nem = rei was driß²⁰?

Ei a biß = li²¹ lu-stig si das wird so roß²² net gßhr-li si.
 Hint wem = mer²³ lu-stig si der Pfen-nig muß här²⁴ si.
¹⁸ Gränstlich läppisch ¹⁹ dich erköst? ²⁰ Lätst du ²¹ ein bißchen ²² raäß = arg
²³ wollen wir ²⁴ heute.

Nr. 11. Aus der unter Nr. 1 angeführten Handschrift als Nr. 19 der „Brezgenzerwälder Ländler von Gigermichelis Sepp 1812, 13“. Diese 20 Ländler stehen alle im $\frac{3}{4}$ -Takt, bis auf Nr. 19 und 20 (die beiden letzten), die sich durch $\frac{2}{4}$ -Takt und Textunterlage auszeichnen.

Lie = derli, lie = derli got²⁵ es zua oh = ne Strümpf und oh = ne Schua,
 Schua. Hätts da Som = mer eb = bes do²⁶, müßtsch da Win = ter net
²⁵ geht ²⁶ hättest du im Sommer etwas getan.
 bar = fuß geh, geh

Nr. 12. „Gibele, Gábele“ oder „En offi – en abi“ für Violine, überliefert durch den Gemeindebeamten Josef Pfefferkorn in Schruns, 2. Teil vom Gemeindefekretär Adolf Geiger in Schruns. Aufgezeichnet von Prof. August Schmitt, 1924.

Gi = bele gü = bele Ne = cha-zahn, ds Wiib ischt Hoer und net der Ma~, ds Wiible lät a
 Säbe = le a~, daß es sie au no meh = re fa~.

Nr. 13. „Gibele, Gábele“, auf der Mundharmonika gespielt von Drbas Senza (Creszentia), einst Magd bei dem † Geiger Josef Künzle in Gampresß bei Schruns. Sie hat die alten Tänze auswendig gelernt und spielt sie auf der Mundharmonika, als sie noch Zähne hatte, pfiß sie die Weisen. Aufgezeichnet 1924 von Prof. August Schmitt.



Nr. 14. „Gibele Gåbele“, vorgesungen vom Gemeindefekretär Adolf Geiger in Schruns. Der 2. Teil nach der Mitteilung des Arnold Neyer auf Montjola, oberhalb Schruns, Sohn des alten Musikers Theodor Neyer, „Dori“, an der Liz in Schruns. Aufgezeichnet von Prof. Aug. Schmitt.



Nr. 15. „Gibele Gåbele“, auf der Clarinette vorgeblasen von Karl Preiß, ehemal. Kapellmeister der Musikkapelle in Bürs bei Bludenz, aufgezeichnet von Prof. Aug. Schmitt, 1925. Fast gleich mit einem „Jäger-Volka“ überschriebenen Musikstück der Sammlung August Schmitt aus Rankweil bei Feldkirch (August Haas).



Vor allem sind die zahlreichen Singterte zu den Tanzmelodien bemerkenswert. Worte zu Tanzmelodien sind bei den Volkstänzen häufig anzutreffen. Wir können sie uns auf zweifache Art entstanden denken. Entweder wird zu einem schon vorhandenen Liede ein Volkstanz geschaffen, die Melodie wird, da sie nach Bewegung verlangt, mit Tanzbewegungen erfüllt. Es entsteht auf diese Weise ein richtiger Singtanz, dessen Ursprung wohl in der gesungenen und getanzten Ballade liegt, welche heute noch im deutschen Kinderspiel und in schwedischen Volkstänzen lebendig ist. Es kann aber auch eine rein instrumental erfundene Melodie das Primäre sein und ihr vom Volke ein meist kurzer, mehr oder weniger sinnreicher Text untergelegt worden sein. Meines Erachtens gehören die hier mitgeteilten Stücke dem zweiten Typus an.

Mit Ausnahme des durch seinen bayerischen Text und durch den $\frac{3}{4}$ -Takt sich als Fremdling erweisenden Stückes Nr. 8 haben alle Melodien geraden Takt. Aus ihnen hebt sich eine Gruppe hervor, der das rhythmische Hauptmotiv  oder  zu eigen ist. Zu dieser Gruppe gehören die Nrn. 5, 7, 11, 12, 13 und 14. 5, 7 und 11 stammen von 1812, 12, 13 und 14 aus neuerer Zeit. Melodisch sind 7 und 11 fast ganz gleich, die Tonstufen ihrer betonten Taktteile sind: 5 3 4 1 | 5 3 4 1 |¹. Nr. 5, 12, 13, 14 sind untereinander sehr ähnlich, die Tonstufen ihrer betonten Taktteile weisen auch hier auf ein gemeinsames Melodieskelett: 5 3 2 1 | 5 3 2 1 |. Auf alle sechs Melodien läßt sich der Montafoner Tanz: En offi - en ahi oder Gibeli Gâbéli ausführen. Dieser Volkstanz ist hie und da noch alten Leuten im Montafon bekannt und wurde von Prof. Schmitt aufgenommen und beschrieben². Er besteht in der Hauptsache aus einem Vor- und Rückwärtsschreiten der Tanzenden, die in Dreiergruppen (ein Tänzer zwischen zwei Tänzerinnen) hintereinander stehen.

Die Zusammengehörigkeit der obenbezeichneten sechs Melodien beweist also:

1. Daß der im Montafon heute noch bekannte Tanz schon vor mehr als 100 Jahren lebte.
2. Daß damals schon der auch 1924 gebräuchliche Text im Gebrauch war, und
3. Daß auf die Melodie (und daher auch zu diesem Tanze) auch andere Texte gesungen wurden.

Melodisch ganz gleich sind ferner die zweiten Teile von Nr. 2 und 4, was aber nicht weiter auffällig ist, da diese zweiten Teile gewissermaßen als Anhängsel an die Hauptmelodie auftreten. Wir haben es analog den Wanderstrophen der lyrischen Volksgeänge offenbar mit einer Wandermelodie zu tun. Auffallend ist nur, im Gegensatz zu den harmonisch reich gegliederten ersten Teilen dieser Melodien, die Einfachheit der harmonischen Grundlage des zweiten Teiles, der sich ganz gut durch die ausgehaltene Quint G d, also durch eine Sackpfeife (Dudlsack) begleiten läßt.

Thematische Gleichheit finden wir in den Melodien Nr. 1 und 2. Hier erzeugt die Verschiebung der Betonung ein und desselben Motivs zwei verschiedene Melodien, wie folgende Zusammenstellung zeigt.

¹ Vgl. hierzu meine Ausführungen: Eine Methode zur lexikalischen Anordnung von Ländlern, Zeitschr. des Vereins f. Volksk., Berlin, 18, 307, und Zeitschr. „Das deutsche Volkslied“, Wien, 16, 87 ff.

² Die Beschreibung findet sich in meinen „Altösterreichischen Volkstänzen“, II. Teil (Wien 1927).

Eine solche Verschiebung des melodischen Schwerpunkts ist natürlich in sukzessiv-harmonisch aufgefaßten Melodien viel leichter als in den der neueren Zeit angehörenden simultan-harmonischen Weisen erklärlich. Die Nrn. 1—11 stehen ja am Wendepunkt des Übergangs der vorakkordlichen¹ Zeit zum Zeitalter der akkordlichen (simultan-harmonischen) Melodien, der in der Volksmusik viel später anzusetzen ist als in der Kunstmusik². Daß bei diesem Bevorzugen des Melodischen die geringe harmonische Modulationsfähigkeit volkstümlicher Instrumente wie Dudlsack und Drehleier eine große Rolle spielen, ist erklärlich. Unter den Montafener Tänzen finden sich folgende sogenannte Sackpfeifen-Melodien: Nr. 1, zweiter Teil; Nr. 2 und 4, zweiter Teil; Nr. 5, zweiter Teil. Auch in der eingangs angeführten Sammlung von alten Bregenzerwälder Tänzen, die mit den Montafener Tänzen vereint ist, findet sich eine solche Dudlsackmelodie:

Sigmund Schlicher (Schleicher)

In einer anderen, wahrscheinlich gleichzeitigen und aus derselben Quelle stammenden Handschrift kommt diese Melodie mit der Überschrift „Kuhreckeler“ vor, ein Name, der nach A. Tobler (Das Volkslied im Appenzellerlande, Zürich 1903, S. 91) in der Schweiz einem namentlich beim Melken gesungenen Jodel zukommt.

Melodisch und harmonisch bemerkenswert ist schließlich noch Nr. 10. Der straffe Rhythmus und die Ausweichung nach Adur im 4. und 8. Takte des ersten Teils, sowie die Melodie des zweiten Teils erinnern sehr an die Tanzmelodien des Mittelalters, zum Beispiel an den zweiten Teil des „Scharrers“ aus Heckels Lautenbuch, 1562 (abgedruckt bei Böhme, Geschichte des Tanzes II, 35, Nr. 62).

¹ H. Nietsch, Die deutsche Liedweise, Wien 1904, S. 93.

² Man vergleiche daraufhin die musikalisch hochinteressante Sammlung: Ziska und Schenky, Süddeutsche Volkslieder, Pest. 1819.



Nr. 9 endlich ist melodisch die aus dem $\frac{3}{4}$ in den $\frac{2}{4}$ -Takt verlegte¹ Melodie des „Lieben Augustin“. — Eine Eigenheit der Melodik der vorliegenden Montafoner Tänze muß noch erwähnt werden. Es sind dies die erhöhte Quart in den Melodien Nr. 1, I. Teil, 1. u. 4. Takt, II. Teil, 1. u. 4. Takt; Nr. 2, I., 1. u. 5. Takt, II., 1. u. 4. Takt; Nr. 4, II., 1. u. 4. Takt; Nr. 5, II., 1. u. 5. Takt. Die chromatische Erhöhung findet sich in der Volksmusik an und für sich selten — das Volk liebt nicht die weiche Chromatik — mit Ausnahme des sogenannten Wiener (Heurigen) Tanzes, einem aus Tanzmelodien entstandenen Vortragsstück, der mit Absicht in sentimentaler Chromatik schwelgt. Unter den zehn Montafoner Tänzen von 1812 weisen nun vier eine erhöhte Quart auf. In der Schweizer Volksmusik ist diese Erscheinung hinlänglich bekannt und wird mit „Alphorn fa“ bezeichnet. Die Alphörner, jene aus Holz gefertigten Musikinstrumente der Bergvölker², haben sich in der Schweiz am längsten in Gebrauch erhalten und wurden neuerdings dem Fremdenverkehr dienstbar gemacht. Sie enthalten für die 4. Tonstufe einen (in Cdur) zwischen F und Fis die Mitte haltenden Ton. Diese durch die Eigenheit des Instruments bedingte Tonauffassung hat nun auch auf die nicht auf Alphörnern reproduzierte Musik, auf die Jodel (Jödler) der Schweizer und auf ihre Instrumentalmusik abgefärbt. Kuhn-Wyß machen in der Sammlung von Schweizer Kuhreihen und Volksliedern (1818 und 1824) zuerst darauf aufmerksam. Ausführlich behandelt dieses „Alphorn-fa“ A. Tobler in seinem Buche: Das Volkslied im Appenzellerlande (Zürich 1903). Er bringt (S. 90 ff.) mehrere Beispiele von Melkliedern, Wiegenliedern, Kuhreihen und Jodeln, in denen die erhöhte Quart auffällt. Für Vorarlberg, das Nachbarland der Schweiz, ist diese Erscheinung meines Wissens hier zum erstenmal belegt. Interessant ist, daß der alte Spielmann Josef Martin Strolz, der um 1818 die alten Montafoner Tänze aus dem Gedächtnis aufzeichnete, die erhöhte Quart für so charakteristisch hielt, daß er sie auch in seine für Violine, Flöte oder Klarinette gedachte Niederschrift aufnahm, obwohl die genannten Instrumente sowohl f als auch fis aufweisen. Gerade diese unscheinbare Eigenheit der Montafoner Tänze zeigt, wie in der Volksmusik die durch altertümliche Musikinstrumente bedingte Tonauffassung noch lange nachwirkt. Ein Unterinntaler Vierzeiler um 1800 (abgedruckt in der Zeitschrift „Das deutsche Volkslied“, Wien 1927, 29, 104) belegt das Alphorn-fa auch für Tirol.



¹ Die für eine ganze Gruppe von Tanzmelodien „Steirer“ — „Ländler“ im Salzkammergut in Betracht kommende Verlegung aus $\frac{3}{4}$ in $\frac{2}{4}$ unter Beibehaltung der Melodie habe ich in der Ztschr. „Das deutsche Volkslied“ 11, 7 ff. (1909) und im Bericht über den III. Kongreß der DMG, Wien 1909, S. 228 f. aufgezeigt.

² Sie sind nicht nur in den Alpen, sondern auch bei den Hirtenvölkern anderer Gebirge bekannt. In den österreichischen Alpen heißt die trompetenartig gewundene Form „Wurzhorn“.



Für Salzburg und Oberösterreich erscheint diese Naturquart in einem Umschrei von der Kinnalm, den J. Pommer aufzeichnete („Das deutsche Volkslied“ 17, 39f.) Dort führt er auch den uns falsch klingenden Mittelton zwischen f und fis auf die Töne des Wurzhorns zurück. In derselben Gegend zeichnete ich im September 1926 am Schwarzensee bei Strobl einen Murruf auf, der dieselbe Erscheinung aufweist:



Aus Steiermark bringt R. Mantner (Alte Lieder und Weisen aus dem steiermärkischen Salzkammergut, Graz 1919, S. 307) einen Umschrei mit einem erhöhten fa. Sogar zwei niederösterreichische Weihnachtslieder aus dem Anfang des 19. Jahrh. (mitgeteilt von Ziska und Schottky, Österreichische Volkslieder, Pest 1819, S. 56 und 47) weisen diese Erscheinung auf:

(Ziska und Schottky S. 47.)



Nach den gegebenen Beispielen zu schließen, ist das Alphorn-fa nicht nur auf die Schweiz beschränkt, sondern findet sich auch in den österreichischen Alpenländern, sowohl in Lied, Umschrei und Tanzmelodie.

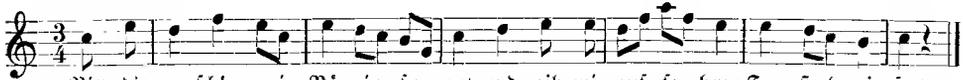
In bezug auf die großrhythmische Gliederung haben wir es bei den vorliegenden Montafoner Tänzen mit zwei Typen zu tun. Die Mehrzahl der Melodien besteht aus der in der Volksmusik heutzutage die Regel bildenden achttaktigen Periode (nach Rietsch „quadratische Melodien“), es finden sich aber auch unter den Melodien vier Sechstakter, nämlich Nr. 1, I. und II., sowie die II. Teile von Nr. 2 und 4. — Die sechstaktigen Melodien waren um 1800 und früher in der Volksmusik noch keine besondere Seltenheit, ja ihr Vorkommen sowohl im Gesang als auch in der Instrumentalmusik bildet ein Charakteristikum jener Zeit. Aus der Drucküberlieferung seien ohne Anspruch auf Vollständigkeit einige sechstaktige Melodien angeführt.

1. J. Strolz, Der Sammler für Geschichte und Statistik von Tirol, II. Bd., Innsbruck 1807, abgedruckt bei Kohl, Echte Tiroler Lieder, Wien 1899, Nr. 89, 99, 138.
2. Ziska und Schottky, Österreichische Volkslieder, Pest 1819. Die Melodien S. 8, 94, 96, 138, 157, 188.
3. Anton Werke, Almräuch, Almliada aus Steiermark, Graz 1884. S. 355, Nr. 20; S. 357, Nr. 26; S. 361, Nr. 37; S. 352, Nr. 9; S. 354, Nr. 16; S. 351, Nr. 6 und S. 350, Nr. 4, alle aus Zeit von 1820—1840.
4. E. Binder, Oberösterreichische Original-Ländler aus älterer Zeit für Klavier eingerichtet, Wien 1910. In der Gruppe „Ländler aus Altmünster“, 1803,

finden sich folgende Sechstakter: Nr. 3, 4, 9, 10, 13, 14, 19, 20, 35, 36, 38 und 41.

5. Böhme, Geschichte des Tanzes, Nr. 221a und b, zwei alte Dreher-Melodien aus der Schweiz und aus Thüringen, beide vor 1800, die dem Typus des weitverbreiteten Liedes „Fahr mer net über mei Ackerle“ (auch in Deutsch-böhmen [„Das deutsche Volkslied“ 14, 31]) angehören.

Handschriftliches Material bietet unter anderem die musikalisch und literarisch gleich wertvolle Volksliedersammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aus dem Jahre 1819 (von mir nach ihrem Anreger kurz Sonnenleithner-Sammlung genannt). Aus dem niederösterreichischen Sammelbande seien hier zwei Beispiele angeführt, welche schon in der Handschrift von 1819 als „sehr alt“ angeführt sind:



Witt di gar schön mein Bäur-in sey gut und gib mir auf- sa beyn Fen- sterl mein Hut.
Maria Tafert, vor 1819, Nr. 97 II, 16 sehr alt.



Als wie in schön Wasser der Fisch ist mein Schagl so gesund und so frisch.
Maria Tafert, vor 1819, Nr. 97, II, Nr. 15.

Auch drei- bzw. sechstaktige Ländler-Melodien kommen — besonders in älteren Tanzhandschriften — vor. Hier ein Beispiel aus Niederösterreich um 1800 (Sign. 33. 1. 19.):



Ein in meinem Besitz befindliches hf. Notenbuch mit Chorälen und Tänzen um 1780 aus Nordbayern enthält unter neun Schleifern zwei sechstaktige, sowie einen gemischt aufgebauten: I. Teil 4 + 4, II. 2 + 2 + 2:



Auch das in der Staatsbibliothek in München aufbewahrte „Tanzbüchlein“ des J. F. Dreyße aus dem Jahre 1720 enthält mehrere dreitaktig aufgebaute Tanzmelodien (Nr. 12, 29, 40, 41, 91).

C. Rotter befaßt sich in seinem Buche „Der Schnaderhüpfel-Rhythmus“ (Berlin 1912) ausführlich mit der Dreibeber-Strophe, der musikalisch die dreitaktige Melodie entspricht. Er führt (S. 156 f.) die Dreitakterweise auf einen in den Periodenschlüssen (durch Weglassung der Pausen) verkürzten Viertakter zurück. In den hier mitgeteilten

Beispielen, die noch durch Aufzählung einiger Liedgruppen aus Erzkärns „Liederhort“ vermehrt werden könnten, möchte ich die Dreitaktigkeit wohl als etwas Primäres, von Anfang an Gewolltes, annehmen. Sie liegt wohl unserem Zeitalter der „quadratischen Melodie“ nicht mehr und erscheint uns unvollkommen. Aus diesem Unvollkommenheitsgefühl heraus ist denn auch die Umwandlung von Dreitakt in Viertakt in neuerer Zeit zu verstehen.

Un : sa Herr Pfo = ra woast wol, pre = digt recht sa = fa = rish tol: Soht

s Dland'l va = la = sa, suust kinst auf dyfeilt Straß'n, kinst a = bi zum Gan = kerl, woast wol.
Werke, Altnrausch, 1884, S. 355, Nr. 18, „Schnadahüpfel Lied“ aus 1820—1840.

C. Kötter hat schon (a. a. D. S. 175) angeführt, daß wir es bei dem vorliegenden Stücke mit einem sogenannten Neubayrischen zu tun haben, der viertaktigen Aufbau aufweist. So wird das „Gäßl“ auch heutzutage zum Neubayrischen gesungen:

Ich halte aber, im Gegensatz zu C. Kötter, die Dreitakterweise für das Ursprüngliche, und die auf dem Vierer beruhende Neubayrische Weise für neueren Datums. Hier nur zwei Beispiele, die sich wohl noch vermehren ließen:

D du mein lia = ba Gott No = ta schick ma do oan = mal an Mann,

hat do a jed's Ka = hel iarn Ka = ta, und a jed's Hen = derl iarn Hahn.
Werke, Altnrausch, 1884, S. 354 Nr. 16, „Schnaderhüpfel Lied“ aus 1810—1840.

2. D du himm = li = scha Wä = da, va = schaff ma do oan = mal an Man,
Zeitschrift Das deutsche Volkslied, 22, 38 (aus Steiermark, 1883).

A.
Sigt u schens Vegerl afm Dännabam, tuat miß als sin = ga und schrain; usw.

B.
Was sißt denn da drobn auf'n Dännabam, was hër i di gån = ze Nàcht schrein
A = Ziska und Schottky, Österreichische Volkslieder, Pest 1819 S. 96.
B = Volkslied aus Wien und Niederösterreich, 1890.

Wie ungewohnt uns Menschen des 19. und 20. Jahrh. die dreitaktige Periode ist, zeigt eine Aufzeichnung eines steirischen Volksliedes durch den Wiener Komponisten Richard Heuberger, die wohl in der Melodie richtig, im Rhythmus jedoch falsch verstanden ist. Melodie A = Hofegger-Heuberger, Volkslieder aus Steiermark, Festsch 1872, Nr. 3. Mit dieser Melodie soll die Aufzeichnung aus Ziska und Schottky, Österr. Volkslieder, 1819, S. 138 (Mel. B) verglichen werden:

A.

B.

der setzt den Hut, daß teu = feln tut.

o = da san däs dai = ni Fen = sterln nid?

Heute wird das Lied durch Wiederholung des 3. und 6. Taktes der Melodie B als Viertakter gesungen.

Die Montafoner Volkstänze waren hier der Ausgangspunkt, um zwei für die Volksmusik charakteristische Erscheinungen, das Alphorn-fa und die Dreitaktigkeit zu besprechen. Bei fortschreitender Erforschung, besonders aber bei dem Vorhandensein eines genügend reichhaltigen Materials, werden sich solche Ergebnisse noch viele ziehen lassen.

Zum 70. Geburtstag von Johannes Volte

Von

Max Friedlaender, Berlin

Johannes Volte feiert am 11. Februar seinen siebenzigsten Geburtstag. Es ist hier nicht der Ort, das umfassende Lebenswerk des großen Gelehrten zu würdigen, seine grundlegenden Forschungen über die Literatur des 16. Jahrhunderts, das ältere deutsche Drama und die imponierende Durchdringung des gesamten indogermanischen Märchengutes. Aber auch wir von der Junft haben alle Veranlassung, dem Jubilar in herzlichster Dankbarkeit zu huldigen, denn er ist, rarissima avis, ein musikalischer Philologe. Viele Jahre hindurch hat er bei den Oratorienaufführungen der Berliner Singakademie unter Blumner eifrig mitgesungen, und seit langer Zeit ist er nicht nur Mitglied des Vorstands des Berliner Loewe-Vereins, sondern auch unserer Ortsgruppe der Deutschen Musikgesellschaft; sein Name schmückt die Preußische Volksliedkommission und die Kommission für das Deutsche Volksliederbuch. — Schon vor 37 Jahren hat Volte als „op. 2“ eine bedeutsame Arbeit verfaßt: „Der Bauer im deutschen Liede“, und gleich diesem Werke hängt auch seine drei Jahre später gedruckte Veröffentlichung über: „Die Singspiele der englischen Komödianten“ mit der Geschichte unserer Kunst zusammen. Auch eine Reihe späterer Publikationen zeigt, wie gern und mit welcher vollkommener Sicherheit Volte sich — um Herders Ausdruck zu gebrauchen — „auf dem Rain zwischen Dichtung und Musik“ bewegt, und wie er nicht müde wird, dieses Grenzgebiet zu bearbeiten. Unter vielen andern kann auf seine unschätzbaren Zusammenstellungen der internationalen Volksliedliteratur in der von ihm redigierten Zeitschrift für Volkskunde hingewiesen werden, wie auch auf die im Verein mit dem Unterzeichneten verfaßten Anmerkungen zum Volksliederbuch für Männerchor und gemischten Chor (den sogenannten Kaiserliederbüchern), die von Voltes erstaunlicher Kenntnis auch der entlegensten Quellen Kunde geben; aus gleicher gemeinsamer Arbeit entstand auch das i. J. 1914 gedruckte, im Laufe der Jahre in achtzehn Millionen Exemplaren verbreitete „Kriegsliederbuch für das deutsche Heer“, ferner das Liederbuch für die Kriegsgefangenen, das hunderttausende wunde Herzen getröstet und erhoben hat, und die acht Hefte der „Alten und neuen Lieder“. — Überall zeigt „Doktor Allwissend“, wie Erich Schmidt den Jubilar so gern nannte, daß nicht vorschnelle Geistreichigkeit, sondern geduldige Vertiefung die philologischen Lorbeern pflückt. „Sein Urteil befreit nur den, der sich willig ergeben hat“, dieses Wort trifft so recht auf Volte zu, der mit dem Herzen beteiligt ist bei allem, was er unternimmt. Hoffen wir, daß nicht nur die Literatur-, sondern auch die Musikwissenschaft noch viele Jahre sich seiner tief grabenden, Frucht auf Frucht treibenden Tätigkeit erfreuen kann. — Für mich persönlich war es und wird es immer eine der schönsten Lebensfreuden sein, mit diesem unvergleichlichen Gelehrten, in dem der Adel der deutschen Natur eine nicht blendende, aber wundervoll reine Ausprägung gefunden hat, bis jetzt 44 Jahre lang in naher Freundschaft zusammen gearbeitet zu haben. Ich hege die herzliche Zuversicht, daß Voltes Wirken auch den nächsten musikwissenschaftlichen Aufgaben, die seiner harren, zugute kommen wird: dem vor dem Abschluß stehenden Volksliederbuch für die Jugend und der Neuausgabe des „Erl-Böhme“.

Bücherschau

Anglès, Higiní. Les „Cantigas“ del Rei N'Anfós el Savi. Amb la Versió catalana pel Dr Josep M^a Llovera, Canonge. (Extret de „Vida Cristiana“, vol. XIV. 8^o, 64 S. Barcelona 1927, Impremta d'Eugeni Subirana.

Anglès, Higiní. La Música a Veus anterior al segle XV dins l'Espanya. Comunicació presentada al Congrés de Viena (26—31 Març 1927). Extret de la „Revista Musical Catalana“, XXIV, Núms. 281—284.

Arundell, Dennis. Henry Purcell. (The World's Manuals.) fl. 8^o, 136 S. London 1927, Oxford University Press. 3/6 sh.

Bacher, Otto. Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert. (Band I der Veröffentlichungen der Deutschen Musikgesellschaft, Ortsgruppe Frankfurt a/M.) Frankfurt a/M. 1926, Englert und Siefesser.

Die Forschungen zur Musikgeschichte Frankfurts mehren sich. Den Arbeiten Peter Epsteins über Herbst, Richard Meißners über Telemanns Frankfurter Kirchenkantaten, Oskar Vormanns über Schelble, Carl Heinrich Müllers und Otto Wecholds über die Geschichte des deutschen Männergesangs und über Heinrich Neeb, dem Süß-Epsteinschen Kataloge der Frankfurter kirchlichen Musikhandschriften schließt sich nun die obige Publikation an, die ihrerseits wieder sich als Ergebnis und Zusammenfassung einer Reihe vorhergegangener Arbeiten desselben Autors darstellt (Dissertation 1923, Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst 1925, Mozart-Jahrbuch III, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochschiffs 1926, ZfM. 1925 und 1926).

Die Arbeit beginnt mit der Darstellung der Zeit der Wandertruppen um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts und reicht bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Sehr ausführlich wird die Zeit der italienischen, französischen und deutschen Wandertruppen dargestellt und speziell Wallerottis Truppe auf Grund der in der Frankfurter Stadtbibliothek erhaltenen Spielpläne charakterisiert. Wir sehen, wie in dem bunten Wechsel von Haupt- und Staatsaktionen, Steigreifkomödien und Balletten, der musikalische Gehalt ein sehr schwankender ist und sich zum Teil auf ausländische Komponisten stützt. Um die Mitte des Jahrhunderts tritt zeitweilig französischer Einfluß in den Vordergrund, während gleichzeitig durch die Truppe Konrad Ufermanns das deutsche Singspiel mit den Arbeiten von Weiße und Standfuß Boden gewinnt. Stärker aber sind die Wirkungen der französischen Opéra Comique, welche durch die Renaudsche Truppe vermittelt werden, die Werke von Molière, Dauvergne, Duni, Philidor zur Aufführung bringt. Daneben werden auch Vertreter der italienischen Opera Buffa zu Gehör gebracht. Ein solches Gemisch von französischen und italienischen Werken zeigt das Programm der Frankfurter Kaiserkrönung von 1764, bei der nach Bachers Ausweis Glucks Orpheus nicht zur Aufführung gelangt. Ende der 60er Jahre tritt der berühmte Komiker Bernardon mit seiner eigenen Truppe in Frankfurt auf, kann sich aber als Vertreter einer überwundenen Kunst der Schaubühne gegenüber dem Einfluß der französischen komischen Oper nicht mehr behaupten. Dieser wird festgelegt durch Theobald Marchand, der neben ihren wichtigsten Schöpfungen auch italienische Werke und deutsche Singspiele zur Aufführung bringt. Die Aufführungen dieser Truppe werden von großer Bedeutung für Goethes eigene Jugendarbeiten. Im Gegensatz zu Marchand begünstigt sein Nachfolger Abel Seyler das nationale Kunstwerk und die Werke eines Schweizer und Georg Benda. Diese Truppe, die in Heinrich Leopold Wagner ihren bedeutendsten Kritiker, in Neefe ihren bedeutendsten Kapellmeister und Komponisten findet, wird auf Grund der in der Leipziger Universitätsbibliothek erhaltenen Briefe von Neefe ausführlich dargestellt. Die Gründe der Mißerfolge Seylers und seines Bankrotts werden geschildert. Die Gründung eines eigenen Theaters und der Antagonismus der Gesellschaften von Großmann und Böhm bilden den Inhalt des nächsten Abschnittes. Großmanns von Neefe komponiertes Schauspiel „Adelheid von Feldheim“, zu dessen Beschreibung der Verfasser die interessanten Szenenstücke von Daniel Chodowiecki beisteuert und die Bedeutung der Wendaschen Werke werden besonders hervorgehoben. Im Gegensatz zu Großmann erscheint Böhm als Förderer der Ballettpantomime, und Bacher weist den Einfluß des großen französischen Reformators Noverre auf Böhm nach. Mit der Aufführung der „Gärtnerin aus Liebe“ in der deutschen Überetzung

von Böhm beginnt das Erscheinen Mozarts auf der Opernbühne. Die interessante Fehde von Böhm gegen Großmann und die sehr aktive Stellungnahme der Frau Rat Goethe in diesem Konflikt werden eingehend besprochen und die Verdienste Böhms gewürdigt. Dahin gehört die Aufführung der „Pilgrimme von Metka“ und des „Don Juan“-Balletts von Gluck (Bacher hat ein bis dahin unbekanntes Szenarium zu letzterem gefunden), dahin gehört vor allem die Aufführung von „Sandrina oder die verstellte Gräfin“ von Mozart, deren durch den Verfasser nachgewiesene erste deutsche Aufführung durch Böhm schon 1780 in Augsburg stattfand. Aus Großmanns Tätigkeit sei besonders die Aufführung des „Günther von Schwarzburg“ genannt. Von besonderem Interesse ist die Schilderung des zuerst von Tabor, dann von Eckart-Koch geleiteten Mainzer Nationaltheaters, für welche die vom Verfasser ausgiebig verwerteten Schriften Aloys Schreibers („Tagebuch der Mainzer Schaubühne“, „Dramaturgische Blätter“) die Unterlage bilden. Noch heute ist Schreibers ablehnende Beurteilung der Vulpus'schen Figaro-Übersetzung ein wichtiges literarisches Dokument, ebenso die Schmiedersche Don Juan-Übersetzung und Schmieders und Stegemanus Übersetzung von „Cosi fan tutte“. In diesem Zusammenhang wird auch Plümicke's „Ranassa“ mit der Musik zu Mozarts „Thamos, König in Egypten“ (von Bacher aufgefunden) besprochen. Es würde zu weit führen, die Pflege Mozarts und Glucks auf dem Mainzer Nationaltheater hier weiter zu rekapitulieren. Bacher führt seine Darstellung über die Auflösung der Mainzer Schaubühne bis zur Gründung der Frankfurter Theater-Aktiengesellschaft, schildert die musikalische Tätigkeit von Fränzl, Fr. Ludwig Amelius Kunzen, Karl Cannabich, läßt interessante Streiflichter auf die erste Frankfurter Aufführung der „Zauberflöte“ und die einschlägigen Briefe der Frau Rat Goethe fallen und hebt die große Bedeutung des Giorgio Fuentes (Dekoration zu Mozarts „Titus“) hervor. Der Arbeit sind eine ganze Reihe wertvoller, zum größten Teil noch unveröffentlichter Bildnisse von Neefe, Großmann, Tabor, Schreiber, der Unzelmann, der Schick, ferner Abbildungen von Theaterzetteln, Dekorationen und Figurinen beigegeben, unter welchen letzteren der den Papageno darstellende kolorierte Kupfer von 1794 besonderen Wert repräsentiert. Zu der Anmerkung 10, betreffend die Nötelzeichnung „Medea und Jason“ sei berichtet, daß die Musiktafte am Fuße des Bildes der Gluck'schen Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis“ entstammen. Die fleißige, gewissenhafte, und ebenso wohl ältere Forschungen nuschichtig verwertende als vieles Neue enthaltende Arbeit wird allgemeinen Interesses sicher sein und gibt der Hoffnung Raum, daß der Autor seine Studien auch auf die so wichtige Zeit von 1800 bis etwa zum Tode Webers ausdehnen möge.

Moriz Bauer.

Becker, Paul. Organische und mechanische Musik. 8^o, VIII, 114 S. Stuttgart 1928, Deutsche Verlags-Anstalt. 3.75 RM.

Bernhard, Paul. Jazz — Eine musikalische Zeitfrage. 8^o, 110 S. München 1927, Delyphin-Verlag.

Wenn man in einer ernsten Angelegenheit eine etwas launige, aber doch recht nachdenkliche Parallele ziehen darf: Europa hinkt seit dem Kriege Amerika nach, nicht nur in weltwirtschaftlichen Fragen, auch in musikalischen. Amerika hatte das Problem des Jazz, der Jazzmusik, bereits leidenschaftlich diskutiert und zu einer friedlichen Lösung geführt — es erkannte den Jazz an, es nahm ihn hin als durchaus geleglichen Ausdruck seines Empfindens oder Nichtempfindens — als wir in Europa und zumal in Mitteleuropa diesen Einbruch einer barbarischen Musikwelle ratlos über uns ergehen ließen, teils mit bedenkenlosem Empfang, teils unter Protest und Schimpfen: auch Schimpfen ist immer Ratlosigkeit. Im letzten Jahr aber sind gleich drei europäische Bücher über den Jazz erschienen: ein französisches von Coeuroy-Schaeffner (Le Jazz), ein englisches von R. W. Menzl (The Appeal of Jazz) und das vorliegende deutsche des Nürnbergers Paul Bernhard; und dies deutsche ist das beste von allen. Es ist ein Büchlein ohne Worurteile; es gibt einfach das Sachliche, Geschichtliche, Industrielle des Problems, aber vor allem den Sinn, die Begründung für die Entstehung und den Weltsieg des Jazz — ein Sieg, vergleichbar dem einseitigen Einbruch des Volkslieds in die Kunstmusik seit Haydn, der Eroberung der Gesellschaft durch den „vulgären“ Walzer — Ereignisse, die die musikalische Welt in nicht geringere Aufregung versetzt haben wie heute die „Verniggerung“ Europas durch den Jazz. Bernhard zeigt, was es mit dieser Verniggerung auf sich hat: sie hätte niemals alle nationalen und sozialen Schranken niederreißen können, wenn sie nicht auf einem elementaren Prinzip der Musik beruhte,

einer gesteigerten, entfesselten und doch raffinierten Rhythmi, auf einer nationalen Besonderheit, nämlich dem angelsächsischen Sprachrhythmus, und wenn sie nicht allerdings gerade auf einen wunden Augenblick, auf eine Stelle der Schwäche der europäischen Seele getroffen hätte: auf den Moment des Abreisens aller Traditionen, einer chaotischen Verzweiflung an aller Kultur, einer Verzweiflung, in der man sich eben jeder elementaren Kraft, jedem Orgasmus in die Arme wirft. Das alles kommt in dem Büchlein Bernhards zur Sprache und zwar in einer geistvollen und doch nicht feuilletonistischen Formulierung, die in deutschen (und nichtdeutschen) Musikbüchern sehr selten ist. Am Schluß wird Bernhard zum Apologeten des Jazz: er erörtert seine Zukunftsmöglichkeiten in der Kunstmusik, er preist ihn als die einzig mögliche Musik der Masse, die eine unpsychologische, triebhaft-heitere, primitive Kunst brauche, eine „nicht von Bewußtsein, sondern von Körpergefühl getragene Fröhlichkeit“. Aber auch über diesen Punkt braucht man nicht zu streiten. Die historische Rolle des Jazz wird ausgespielt sein, sobald seine animalische Wirkung in Kunst aufgegangen sein wird; und daß er ein Ferment neuer Kunst zu sein vermag, das kann ein genialer Musiker jederzeit erweisen.

Alfred Einstein.

Beyer, Oskar. Bach. Anm. u. Hinweise. 2., neugest. u. erweit. Ausg. gr. 8^o, 87 S. in 1 Abb. Berlin 1928, Furche-Verlag. 3 Mm.

Borrazzo, Luigi. Metodo teorico pratico di Armonia. Opera postuma. 8^o. Padua 1927, Zanibon.

Bouvet, Charles. Cornélie Falcon. 8^o, 151 S. Paris 1925, Alcan.

Brock, Johannes. Ernst Wilhelm Wolf (Leben und Werke). Ein Beitrag zur Musikgeschichte des 18. Jahrh. Breslauer Diss. 82 S. 1927. Gedr. Striegauer Anzeiger.

Vorliegende Arbeit ist nur ein Teildruck einer Dissertation. Das nichtgedruckte Schlußkapitel über den Schriftsteller Wolf vermißt man weniger schmerzlich als die einleitende Biographie des Weimarer Hofkapellmeisters, der zu führenden Persönlichkeiten seiner Zeit (Goethe, Wieland) in Beziehung stand. So bleibt ein Querschnitt durch Wolfs vielseitiges Schaffen nach Gattungen. Im Singpiel neigt er, trotz ausländischer Einflüsse, ausgesprochener deutscher Empfindsamkeit zu. In den Liedern, die den Berlinern nahestehen, kommt der schlechte Singpielton leider noch nicht zur Geltung. Wolfs Kirchenmusik schließt sich in der Hauptsache K. H. Graun, aber auch Händel an. Größere Beachtung wird man seiner Klaviermusik schenken müssen, die gern mit der Form experimentiert und sich stilistisch als recht fortschrittlich für ihre Zeit erweist, wenn auch manche Tüpe, an Ph. Em. Bach gemessen, nicht mehr originell zu wirken vermögen, erst recht, wenn Wolf nach eigenem Geständnis (S. 51) mit Bewußtsein sich um Originalität bemüht, weil in Weimar „seit Goethens Ankunft alles original geworden“. Das fragmentarische seiner Darstellung hat der Verfasser (S. 66) selbst bemerkt. Der Abschnitt über die geistliche Musik zerfällt besonders stark. In Einzelheiten wäre etwa zu berichtigen: den Versuch, Sprechtonhöhen zu fixieren, unternahm in neuerer Zeit vor Schönberg doch schon Humperdinck (S. 28). Das Titelblatt der vierhändigen Sonate von 1784 bringt nicht als erstes die Darstellung zweier Spieler an einem Klavier (S. 54, schon 1781 die sechs vierhändigen Sonaten von Fr. Seydelmann). Die Zitate sind oft teils irreführend, teils unzulänglich, und somit wenig geeignet, den Leser auf schnellstem Wege an Quellen und Literatur heranzuführen. Auch sonst haften der Arbeit typische Mängel des Anfängers an. Doch wird die Forschung das hier gezeichnete Bild eines in seinem Schaffen keineswegs ausgeglichenen, aber im allgemeinen doch zu Unrecht vergessenen Kleinmeisters aus dem 18. Jahrhundert dankbar entgegennehmen.

Willy Kahl.

Choisy, Frank. Le Gramophone. 8^o, 35 S. Genf 1927, Selbstverlag.

Cohen, Paul. Musikdruck und -drucker zu Nürnberg im 16. Jahrh. Mit einem Verzeichnis der in Nürnberg im 16. Jahrh. erschienenen Noten und Musikbücher. 8^o, IV, 64 S. Nürnberg 1927, H. Bierfuß. 2 Mm.

Les **Concerts Populaires des Bruxelles**. Soixantième Anniversaire. [Festschrift, mit historischer Einleitung v. Ernest Closson.] 8^o, 280 S. Brüssel 1927, Imprimerie Veuve Monnom.

Diccionario de la Música ilustrado. Fascículo I. gr. 8^o, 24 S. A—Agazzari. Barcelona 1927, Central Catalana de Publicaciones.

Erpf, Hermann. Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neuen Musik. gr. 8^o, V, 235 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 10 RM.

Sellerer, Karl Gustav. Beiträge zur Musikgeschichte Freising's von den ältesten christlichen Zeiten bis zur Auflösung des Hofes 1803. 8^o, 171 S. Freising 1926, Verlag des Freisinger Tagblattes.

Freising, ein ehrwürdiger altbayerischer Bischofsitz, gehört nunmehr zu den wenigen Städten, deren Musikgeschichte einer neueren und umfassenden Bearbeitung unterzogen worden ist. Ihr hat nämlich Karl Gustav Sellerer, ein aus Freising stammender Schüler von Professor Dr. Adolf Sandberger, seine Dissertation gewidmet. Der Zufall hat es gefügt, daß Freising's mittelalterliche Musikgeschichte sogar eine doppelte Darstellung gefunden hat. Denn ohne zunächst von Sellerer's bereits weiter fortgeschrittenen Arbeiten zu wissen, lieferte — am besten unpersonlich gesprochen — Otto Ursprung zu der von Joseph Schlect herausgegebenen „Wissenschaftlichen Festsache zum 1200jährigen Jubiläum des heiligen Korbinian“, München 1924, eine größere Abhandlung über „Freising's mittelalterliche Musikgeschichte“ (a. a. O. S. 245 — 278). Nachdem Sellerer die Abhandlungen über das Freisinger fürstbischöfliche Kapellinventar aus 1651 im AfM VI (1924), S. 471 — 483, und über den Freisinger Mensuralcode aus dem Jahre 1707 von Michael Wurmb in ZfM. VIII (1925/26), S. 361 — 370, veröffentlicht hatte, indes eine Studie über Rupert Ignaz Mayr's Kirchenmusik einem der nächsten Bände der „Denkmäler der Tonkunst in Bayern“ vorbehalten ist (einen kleinen vorbereitenden Aufsatz über J. M. Mayr hat Sellerer in der Neuen Musikzeitung 1927, 380ff in Druck gebracht), liegt nun auch die zusammenfassende Darstellung von Freising's Musikgeschichte in Buchform vor.

Die musikalische Eigenart und Bedeutung Altfreising's lassen es als berechtigt erscheinen, seine Musikgeschichte in einer knappen Skizze hier wiederzugeben. Dabei darf wohl der Inhalt von Ursprung's Arbeit vorangestellt werden, da sie zuerst erschienen ist und von Sellerer auch vielfach angezogen wird.

Mit drei bemerkenswerten Zügen tritt Freising in die Musikgeschichte ein: Es ist ein östlich weit vorgeschobener Posten der gallikanischen Liturgie, die wohl durch Columbanermönche aus Luxeuil (Dem alten Luxevium bei Lyon) überbracht worden ist und sich in einigen Resten bis zur tridentinischen Reform im 16. Jahrhundert erhalten hat; es ist ferner die Heimat des berühmten „Freisinger Petrusliedes“, das unter Bischof Erchambert (836 — 854?) entstanden sein dürfte, sich als einziges neumiertes Lieddenkmal der althochdeutschen Sprachperiode erhalten hat und sich textlich wie musikalisch als Stropfenlied zu erkennen gibt; endlich ist es Heimstätte einer hochstehenden Orgelkunst, so daß — vor September 873 und vielleicht in Verbindung mit einer diplomatischen Nebenabsicht — Papst Johann VIII. sich an Bischof Anno (854 — 875) um Überfendung eines Orgelwerkes und eines Orgelspielers wandte.

In der karolingischen Zeit kam infolge der kirchenpolitischen Maßnahmen Pipins und Karls des Großen die römische Liturgie und damit auch der gregorianische Choral zur Einführung; für Freising begann damit eine neue Zeit. Es bildete sich eine „Freisinger Schule“, die mit Regensburg, der Hauptstadt des nachkarolingischen Streiches, ebenso in Verbindung stand wie mit den Klöstern Reichenau und St. Gallen. (Das dem Freisinger Bischof und Geschichtsschreiber Otto zugeschriebene und a. a. O. S. 251 als unauffindbar erwähnte Elogium an Hermannus Contractus ist abgedruckt in Mon. Germ. 5, 268 und ist daraus mit der richtigen Verfasserbezeichnung „Berthold“ zitiert von Branibach, Die verloren geglaubte Hist. de S. Afra, 1892, 15 und in Anal. hymn. 50, 308 [Mitteilung von Prof. Fr. Ludwig; hierfür nochmals Dank!]). Die erhaltenen choralischen Denkmäler (besonders Antiphonarien für Messe und Offizium, ferner Obsequialien; aus dem 11.—15. Jahrh.) lassen noch genugsam erkennen, welche Stellung Altfreising vor allem zum liturgischen Gesang und davon wieder besonders zu den gregorianischen Melodien, in zweiter Linie auch zu den Tropen, Sequenzen und Reimdichtungen eingenommen hat; die wenigen noch fortlebenden gallikanischen Fragmente sind leider nur textlich, nicht auch neumiert auf uns gekommen. Aus diesen Denkmälern sind auch die Umrisse der Freisinger Liturgiegeschichte abzulesen. — Auf den Gebieten, welche über die strenge Einhaltung der Liturgie hinausgehen und wo sich Individuelles entfalten kann, sind es wiederum drei Züge, die unserer Bischofsstadt einen künstlerischen Vorrang fast in ganz Deutschland zusichern: Freising besaß einen

für die damalige Zeit auffallenden Reichtum an liturgisch-dramatischen Spielen, nämlich ein Mysterienspiel, ein Hl. Dreikönigsspiel und als einziger deutscher Ort auch ein Nachspiel (letzteres aus der zweiten Hälfte des 11. Jahrh.); erst einige Zeit später gelangen die Klöster Benediktbeuren und Tegernsee auf liturgisch-dramatischem Gebiete zu ähnlicher oder gleicher Bedeutung. Der andere Vorzug gründet sich auf die Freisinger Handschrift von Hucbalds „Musica enchiriadis“: das bayerische und alemannische Süddeutschland ist überhaupt reich an Hucbald-Handschriften, davon steht aber die Freisinger Handschrift (jetzt in der Bayer. Staatsbibl. in München) an Alter mit an erster Stelle. Freising ist offenbar in der organalen Kunst bahnbrechend vorangegangen und hat hierin für Süddeutschland eine kunstgeschichtliche Mission ersten Ranges erfüllt. Ein Zeuge dieser organalen Mehrstimmigkeit hat sich in einem späteren Messe-Antiphonar noch erhalten. Es ist nicht länger zu verwundern, daß Freising sich endlich auch auf musiktheoretischem Gebiete hervorgetan hat. Aribo, der bedeutendste Freisinger Musikschriftsteller, der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts angehört, huldigt einem besonnenen Fortschritt und ist ein durchaus selbständiger Denker; es hat „den Antagonismus zwischen kirchlicher und weltlicher Tonkunst nicht nur bewußt erfaßt, sondern auch zu lösen versucht“, und er hat „anscheinend auch die bestehende Kluft zwischen der praktischen Musik und ihrer theoretischen Behandlung gefühlt“ und sie „durch eine symbolische Nüchternheit in der Musikauffassung zu überbrücken“ unternommen.

Lange Zeit hindurch hatte Freising eine führende Rolle inne. Seit dem 12. Jahrhundert jedoch zeigt es sich, daß man hier an der linienlosen Neumenschreibung festhält, während andere bayerische Stifte und Klöster sich bereits der Guidonischen Neuerung angeschlossen hatten. Freising hat also hierin nicht mehr gleichen Schritt mit diesen gehalten.

Aber als der Humanismus unserem kulturellen Leben wieder neue Kräfte zuführte, entschlossen sich Bischof Sirtus und das Kapitel des Hochstiftes rechtzeitig, an Stelle des bisherigen choralen Chores eine eigene Kantorei zu errichten (1484) und damit die gelegentliche mehrstimmige Musikübung älteren Stils in eine geregelte Pflege der neueren niederländischen Polyphonie überzuführen. — Soweit die Arbeit von Ursprung.

Das Buch von Fellerer verbreitet sich, um dies hier gleich hervorzuheben, eingehend über den Orgeltraktat des Eberhardus Frisingensis, der „vor Aribo geschrieben zu sein scheint“ und über die musiktheoretischen Schriften Aribos.

Der zweite Hauptabschnitt von Freising's Musikgeschichte, der sich durch eine geregelte mehrstimmige Musikpflege charakterisiert und zeitlich von 1484 bis zur Auflösung des fürstbischöflichen Hofes 1802 (!) reicht, hat wiederum ein recht anziehendes Gepräge. Freising vollbringt zwar nicht durchweg mehr künstlerische Großtaten, hält sich jedoch fern von sogenannter Provinzialkunst; was an ihm fesselt, ist seine Geltung als Typus des musikalischen geistlichen Fürstenhofes.

Eine Nachricht über Senfl's Messe „Moestissimae agoniae Salvatoris“, die 1528 entstanden ist, verdient unsere besondere Aufmerksamkeit; Bischof Philipp, aus dem kurpfälzisch-Wittelsbachischen Hause, hat nämlich dieses Werk mit Ablässen begabt (Kroyer, in *DB* III, 2 S. XLVIII). Sollte damit nur des Bischofs ehrende Anteilnahme an dem Kunstschaffen Senfl's bekundet werden, so müßte diese Nachricht uns recht seltsam anmuten. Aber es handelt sich hier nicht um eine persönliche Auszeichnung des Meisters, sondern um die Betonung eines kirchlichen Bonum commune, um eine kirchliche Gutheißung der mehrstimmigen Kunst und die Ermunterung zur Pflege derselben; der kirchliche Charakter dieser Messekomposition, die durch sie geschehene Erfüllung der Erfordernisse des „Kirchenrits“ sollte damit zum Ausdruck gebracht werden. Diese Nachricht reiht sich also in bedeutsamer Weise in die Vorgeschichte der Tridentinischen Reform der Kirchenmusik ein.

Die Domkantorei, die rechtlich als Einrichtung des hochstiftlichen Kapitels gilt, wirkt diese ganze vorher genannte Zeit über fort: merkwürdiger Weise wurde sie aber nicht weiter ausgebaut und nicht „reorganisiert“, vielmehr wurde ihr Aufgabenkreis allmählich wieder auf das choralische Gebiet eingeschränkt. Denn neben ihr wurde — zunächst vorübergehend, nach neuerlichem Ansat erst dauernd — eine eigene „Hofmusik“ ins Leben gerufen, für welche die fürstbischöfliche Hofverwaltung zuständig war. Bischof Ernst, Sohn des Münchener Herzogs Albrecht V., des bekannten Dienstherrn Lassos, hatte 1580 eine Privatkapelle mit dem Lasso-Schüler Anton Goswin als Kapellmeister angestellt. Der Organist Paul Polner, der wohl noch der Senfl-Schule angehört, war sicher ein Meister auf seinem Instrument und galt als Autorität, da er

1578 nach Ulm (Seiffert, Geschichte der Klaviermusik, I. Bd., 1899, S. 13) und 1579 nach Augsburg zur Dreiecksprüfung berufen worden war. In den letzten Jahren Goswins war die Kapelle zum guten Teil aus einem Ten eingestimmt, der sich um einige Grade moderner anhörte, als eben die Werke des Kapellmeisters selbst verraten; denn diese geben sich reichlich konservativ, der Organist Johann Polner aber, ein Schüler des Münchener Hoforganisten Joseph de Lucca (Kirchenmusik. Jahrbuch 1896, S. 19), musizierte wohl im Geiste der neueren venezianischen Orgelschule. Nach dem Tode Goswins wurde die Kapellmeisterstelle nicht mehr besetzt, ihr Dienst scheint mit dem des „Regenten im Dom“ zusammengelegt worden zu sein; und das heißt wohl auch, daß die für polyphone Musik errichtete Kapelle im wesentlichen in der Domkantorei aufging.

Als nach zwei Sedisvacanzen wieder ein Wittelsbacher den bischöflichen Stuhl bestieg, — zur selben Zeit, als die Fürstenherlichkeit, der Absolutismus, sich zur größten Entfaltung anschickte, — kam für das Freisinger Musikleben die entscheidende Wende: Fürstbischof Albert Sigismund (1662—1685) erneuerte die Hofmusik und gab ihr einen dauernden Bestand, bis die Säkularisation der fürstbischöflichen Herrschaft überhaupt ein Ende bereitete. Wie nicht anders zu erwarten ist, wurde für stilistische Fragen das Vorbild von München abgenommen, vom dortigen Hof und ebenso von St. Michael, der Kirche sowie dem Gymnasium der Jesuiten, und auf die Verhältnisse eines geistlichen Kleinfürstenhofes übertragen. Die neue Kapellmeisterreihe eröffnete noch ein Italiener Namens Petr. Jac. Mazzuchini; ihm folgen aber lauter Deutsche als Kapellmeister; die Organisten sind durchweg deutscher Nation; und vielfach gehören diese wie die vorigen dem geistlichen Stande an. Dieser deutsche Zug in der Freisinger Kunstpolitik, mitten in „Deutschlands italienischer Zeit“, ist ebenso charakteristisch für die Bischofsstadt selber wie auch bedeutungsvoll als Vorbild der nationalen Kunstbestrebungen im späteren 18. Jahrhundert überhaupt. Wie nun Freising die einzelnen Stilwandelungen vom italienischen Barock zur Palestrina-Renaissance und zum französischen galanten Stil, zu den Mannheimer und Wiener Vorklassikern und dem deutschen Singpiel, endlich auch noch zur anfangenden Zeit der Wiener Hochklassiker mitgemacht hat, all das wird von den Freisinger Kapellinventaren aus 1651, 1710 und 1789 sowie aus den Werken der Freisinger komponierenden Kapellmeister eingehend dargelegt. Neben der Kirchenmusik herrschte die Instrumentalmusik vor; Oper, Oratorium und später das Singpiel nehmen einen verhältnismäßig bescheidenen Raum ein; so entsprach es auch der einem geistlichen Hofe zukommenden Lebenshaltung. Dafür wurde am Benediktinergymnasium die Schulkomödie sehr eifrig gepflegt, so daß in dem Zeitraum 1698—1803 nicht weniger als 99 Stücke aufgeführt wurden.

Die künstlerische Hochblüte der Hofkapelle ist bezeichnet mit den Namen der Kapellmeister Rupert Ignaz Mayr (in Freising 1706—1712), Johann Jacob Pez (1712—1739) und Placidus v. Camerloher (1745—1782). (Camerloher fand eine Bearbeitung durch Venno Siegler; Pez wird der nächste Band der DZ und, wie schon einleitend gesagt, Mayr einer der nächsten Bände der DZ gewidmet sein.) Gleichzeitig erlebte das Schuldrama seine höchste Blüte unter dem aus Ettal gekommenen Benediktiner P. Ferdinand Rosner (1760—?).

Da bei Hof zwei Organisten angestellt waren, die sich in der Dienstleistung wöchentlich ablösten, war es möglich, daß die Hoforganisten nebenamtlich auch am Dom oder an der Stadtpfarrkirche St. Georg den Organistenposten versehen konnten. Das hatte das Gute zur Folge, daß es auch dort ein gehobenes künstlerisches Orgelspiel gab. Aber auch die Hofmusik insgesamt wurde zu kirchenmusikallischen Aufführungen in den Stadtkirchen herangezogen; in der letzten Zeit hatte sie jährlich 76 solcher Dienste außer dem Dom zu verrichten.

Wenigstens gelangte die klösterliche Musikpflege in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu ihrer reichsten Entfaltung; jeder Orden und fast jedes größere Kloster setzte seinen besonderen Stolz darein, daß das eine oder andere seiner Mitglieder auch das kompositorische Rüstzeug wenigstens für den Hausgebrauch beherrschte. Natürlich standen auch hierin die Freisinger Klöster nicht zurück; besonders bei den Franziskanern und den Benediktinern waren mehrere Klosterkomponisten tätig. Die benediktinischen Studienanstalt, Lyceum genannt, mit dem das Kapellknabeninstitut vereinigt worden war, erwarb sich außerdem noch ein größtes Verdienst durch den Musikunterricht, der den dortigen Schülern zu teil wurde. Hierfür hat Camerloher sein theoretisches Lehrbüchlein geschrieben, das den einfachen Kontrapunkt behandelt.

Das Freisinger Lyceum und das Münchener Jesuitengymnasium waren die größten Studienanstalten in Bayern; da gab es natürlich stets eine recht ansehnliche Zahl von musikbeflissenen

Schülern. In vielfältigem Strome konnte sich die musikalische Kunst über die altbayerischen Lande verbreiten; hunderte junger Menschen wirkten still und freudig als Träger der Musikkultur. Einzelne Namen ragen über den Durchschnitt hinaus, wie z. B. der Andechser Benediktiner P. Placidus Scharl, der u. a. auch fleißig Schulkomödien und Festkantaten geschrieben hat; von Bedeutung aber wurde Johann B. Walefi, eigentlich Walleshauser geheißen, der in München als Sänger und Gesangspädagoge wirkte und zu seinem Schüler u. a. auch Carl Maria v. Weber zählen durfte. —

Eine zusammenfassende Darstellung vom Musikleben an einem deutschen geistlichen Kleinfürstentum darf bald von dieser, bald von jener Seite eine besondere Aufmerksamkeit beanspruchen; und zumal die Freisinger Musikgeschichte eröffnet mehrmals eine große Fernsicht. Nur Eines sei hier noch hervorgehoben: An einer solchen künstlerischen Umgebung, wie wir sie von Freising in zahlreichen Einzelheiten kennen, ist Ludwig van Beethoven aufgewachsen; Bonn war, ähnlich wie Freising, eine Wittelsbachische Musikstätte und Münchener Kunstfiliale; die Freisinger Bischöfe Ernst und Joseph Elemenß, beide aus der Münchener Linie der Wittelsbacher und der vorbeethovenischen Zeit angehörig, waren zugleich Kurfürsten von Köln gewesen. Überhaupt gerade zur Zeit, als die Freisinger Hofmusik in höchster Blüte stand, waren durch Personalunion (Cumulatio beneficiorum) mit Freising auch noch mehrere andere Bistümer in bayerischen und rheinischen Landen vereinigt. Da ergeben sich für eine lokalgeschichtliche Forschung noch manche Rücksichten. —

Noch obliegt uns die Aufgabe, in eine Kritik des Buches von Fellerer einzutreten.

Der Verfasser hat in der Einleitung zu seinem Buche den Satz niedergeschrieben: „Eine lokal-kunsthistorische Betrachtung bringt eine mehr oder minder unorganische Aneinanderreihung künstlerischer Persönlichkeiten usw.“, und er glaubt ihn an Freising bestätigt zu finden. Daß dem nicht ganz so ist, dürfte sowohl unsere eigene Arbeit „Freising's mittelalterliche Musikgeschichte“ wie auch die vorstehende Skizze, welche in den Ausführungen über die „Hofmusik“ die Hauptdaten dem Buche Fellerers entnimmt und sie lediglich in eine andere Beleuchtung rückt, gezeigt haben; hier treten die Zusammenhänge gewiß als organisch in die Erscheinung. Für den ersten Teil des Buches, der das Freisinger Musikleben im Mittelalter behandelt, ist es allzusehr bei einer chronifartigen Aneinanderreihung des Stoffes (nach Maßgabe des Bischofskataloges und des Alters der musikalischen Handschriften) verblieben. Ein Anderes, über das sich allenfalls reden ließe, betrifft die stoffliche Anordnung in den Abschnitten über die Hofmusik: Bei den vielen Personalangaben, die der Verf. hierfür in dankenswerter Weise erarbeitet hat und die er innerhalb der Darstellung vom eigentlichen Musikleben mitteilt, hätte sich vielleicht ein doppeltes System von Anmerkungen empfohlen, eines in Kursiv für die untergeordneten Lebensdaten und Familienangelegenheiten der Musiker, das andere darunterstehend in Petit für die Quellenangaben und Literaturnachweise; eine solche Druckanordnung hätte den Textteil vom Beiwerk entlastet und hätte die Übersichtlichkeit sehr gefördert. Da wäre es gewiß auch dem Verf. nicht entgangen, daß mehrmals Nachrichten über ein und denselben Künstler zersprengt sind, die besser vereinigt wären, und Daten, die zum selben Namen wiederholt sind, voneinander abweichen; man vergleiche daraufhin die Namen Gohwin, Gasolt, Feser, Karpff, Schwälzl und Schneevogl.

Außer den paar ergänzenden Nachrichten, die uns gelegentlich untergekommen und bereits oben mit Quellenangabe mitgeteilt sind, ist an Einzelheiten noch Folgendes beizufügen: S. 19 macht der Verf. die Andeutung, daß Freising schon vor Leutrad (gest. 952) in gewissen Beziehungen zu Hucbalds Heimstätte St. Amand in Flandern stand, ohne aber hierfür die Belege mitzuteilen; man kann also vorläufig nicht anders, als diese Andeutung für hinfällig zu halten. — S. 20 u. 44: Über die „griechische Welle“, die „im ausgehenden ersten Jahrtausend von Byzanz ins westliche Abendland kam“, und das auch in einer Freisinger Handschrift austauschende griechische Credo sei verwiesen auf D. Ursprung, Wirklich so viele griechische Einflüsse in der mittelalterlichen Musik? Leipziger Kongressbericht, Leipzig 1926. — S. 26 ff., zu Aribo: Eine Ergänzung zu Fellerers Ausführungen über Aribo bietet L. Bronarski, Die Quadripartita figura in der mittelalterlichen Musiktheorie, Peter Wagner-Festschrift, Leipzig 1926. — S. 50: Der Satz „Die beiden Freisinger Spiele (nämlich Magierspiel und Nachelspiel) stammen sicherlich von musikverständigen Freisinger Mönchen“ ist nicht richtig; nachdem im Kontext von den Quellen und Abkömmlingen der alten liturgischen Spiele nicht weiter die Rede ist, müßte die Frage nach der Re-

daktion der Freisinger Spiele umso vorsichtiger angefaßt werden. — S. 62: Die Verdeutschung des Polydorus Vergilius durch den Freisinger Humanisten Marcus Tadius Alpinus stammt aus dem Jahre 1536, nicht 1603. — S. 64: Bischof Philipp starb 1541, nicht 1581. — S. 67: Orlando di Lasso widmete dem Freisinger Domdekan Corbinian Hecker eine Motette, veröffentlicht im Magn. Op. Mus., Gef.-Ausg. Bd. XI, Nr. 404; über sie siehe unten. — S. 71: Von der Medizeischen Choralausgabe hat sich der Papsf rechtzeitig zurückgezogen; siehe Molitor, Nach-Tridentinische Choraltreform, II, 119. — S. 72: „Scammalia“ ist Lesefehler für „sacramentalia“. — S. 82: Der 1607 aufgeführte Tragödiendichter Johann Mayer ist seines Zeichens „Lederschneider und Liebhaber Teutscher Poeterey“ (vergl. D. Ursprung, Münchens musikalische Vergangenheit, München 1927, S. 82), er ist also nicht identisch mit dem aus Freising gebürtigen Kirchenkomponisten Johann Mayr. — S. 84: Kaspar Tiefenbrucker stammt bekanntlich aus Güssen; siehe bei Lütgendorff die Wiedergabe der Geigenmacherzettel. — S. 122: Filippio Balatri's (so richtig; in den Freisinger Dokumenten Palatri geschrieben) gerimeite Selbstbiographie, die wohl ein Unikum in der Musikgeschichte darstellt, ist durch Karl Wosler mit ausführlicher Einleitung versehen und 1924 bei Nemo Sandron editore im Druck veröffentlicht worden.

Von Lassos Huldigungsmotette an Domdekan Hecker, deren Text bei dem bombastisch auftragenden Humor nicht gerade leicht verständlich ist und außerdem noch durch einen Druckfehler entstellt ist (I. Pars, Abschnitt 13f lies „gloriam“ statt „gloria“), darf in unserem Zusammenhange wohl eine Übersetzung geboten werden. Der Text lautet also: I. Pars. „So folgt von selbst der Lohn der Tugend dem, der ihm zu entgehen sucht; den Andern aber, welcher der Ehrenstellung nachjagt, verfolgt das Krokodil mit wildem Blick, und es verjagt von dieser Schwelle diejenigen, die ihr Beruf oder eine Liebhaberei zu erbärmlichen Pädagogen drückt, o Corbinian, Vater der (Freisinger) Klerisei, durch den das herrliche Freising einen Ruhm (in der Vertonung hier ein schäferndes Motiv) erlangt, der bis zum Himmel dringt. Dich beglückwünsche ich viel tausendmal zu der unter Deiner Obforge („iste“, auf die angeredete Person bezüglich) blühenden Herde.“ — II. Pars. „Du höchster Vater und Lenker der Geschicke, laß unserm Hecker ein langes Leben beschieden sein; den sie in glücklicher Wahl zum Dekan bestimmt haben, mögen sie durch edlen Wettstreit in den Studien mit (weiteren) Ehren schmücken.“ Otto Ursprung.

Serroud, P. D. Autour de Florent Schmitt. (Bibliothèque musicale.) 8^o. Paris 1927, Durand & Fils. 10 Fr.

Sorchhammer, Jörgen. Entspannungsübungen, für stimmbildnerische Zwecke ausgearb. 8^o: 23 S. m. Fig. München 1927, D. Halbreiter. — 90 Nm.

Sranke, Friedrich Wilhelm. Johann Sebastian Bachs Kirchen-Kantaten. Mit einer Einf. in ihre Geschichte, ihr Wesen u. ihre Bedeutung. Bd. 2. kl. 8^o, 74 S. Leipzig 1927, Neclam. — 40 Nm.

Handbuch der Musikwissenschaft. Hrsg. v. Ernst Bücken. [Etwa 50 Lfgn.] Liefg. 1. 2. 4^o. Wildpark-Potsdam 1927, Akad. Verlagges. Athenaeon. je 2.30 Nm.

Zeuler, Raimund. Ein neues Schulsingebuch. 8^o, 65 S. m. Abb. München 1927, Köfjel & Pustet. 2.40 Nm.

Zindermann-Wegener, Uenny. Wie ich Sängerin wurde, und andere Erinnerungen. kl. 8^o. 63 S. m. Abb. Minden i. W. 1927, J. E. E. Bruns. 2.50 Nm.

Zohn, Hans. Goethe und die Musik. 8^o, VII, 175 S. Langensalza 1928, H. Weyer & Eöhne. 4.50 Nm.

Kapp, Julius, und Zachmann, Hans. Richard Wagner und seine erste Elisabeth. Berlin 1927, Dom-Verlag.

Dieser „neue Beitrag zur Wagner-Forschung“, der uns in einem stattlichen und mit bisher unbekanntem Bildern und Faksimilia gut ausgestatteten Band vorgelegt wird, ist aufs beste geeignet, eine der in der Wagner-Literatur immer noch in beträchtlicher Zahl bestehenden Lücken auszufüllen. Dies umfomehr, als das Buch mit den Werten eines vollgültigen Instruments historischer Arbeit die Vorzüge eines spannenden Erinnerungswerkes verbindet.

Die erste Elisabeth, in der Dresdener „Tannhäuser“-Uraufführung, war bekanntlich Richard Wagners Nichte, die Tochter seines ältesten Bruders Alfvred, Johanna Zachmann-Wagner. Der

älteste Sohn der Künstlerin, Hans Jachmann, weiß ein fesselndes Lebensbild seiner 1894 verstorbenen Mutter zu entwerfen, das sich neben persönlichen Erinnerungen auf umfangreiches, bisher ungenütztes quellen- und altemmäßiges Material stützt und über das rein Biographische hinaus ein gut Stück Theatergeschichte des 19. Jahrhunderts aufrollt. Würzburg, Dresden, Berlin, Bayreuth, das sind die Hauptstationen dieses an Erfolgen und Arbeit reichen Lebens, das von den ersten Anfängen künstlerischer Verdienste an viel mehr mit dem Werden und Schaffen Richard Wagners verbunden war, als man bislang wissen konnte. Und die große Künstlerin, für die Wagner seine Elisabeth und seine Elsa geschrieben hat, und die ihm vorschwebte, als er seine Brünnhilde schuf und die seinem Werke auch nach seinem Tode noch treulich gedient hat, verdient es wahrlich, daß ihr endlich die Stellung im Leben des Meisters zuerkannt werde, die sie tatsächlich eingenommen hat. Besonders Interesse beanspruchen in diesem Zusammenhange verschiedene Briefe Cosimas aus dem Jahre 1891, in denen Johanna Jachmann in zahlreichen, den „Tannhäusern“ betreffenden Regiefragen um Rat und Auskunft angegangen wird. Leider fehlen die Antworten Johannas.

Wie so manches, sind ja gerade Wagners Beziehungen zu seinem Bruder Alfred, wie zu dessen ganzer Familie in der „offiziösen“ Wagnerliteratur geflissentlich übergangen oder doch nur unzureichend behandelt worden. Man kennt die dortige Einstellung ja nur zu gut, als daß darüber noch ein Wort zu verlieren wäre. Hier sehen nun Kappps Darlegungen, die den ersten Teil des Buches ausmachen, ein und führen einer künftigen objektiven Wagner-Biographie wesentliches neues Material zu. So finden wir eine stattliche Anzahl von Briefen Wagners (aus Jachmanns Besitz) an Johanna, an deren Gatten und deren Vater zum ersten Male veröffentlicht. Besonders werden dadurch die Verhandlungen wegen der ersten Berliner „Tannhäuser“-Aufführung mit dem Intendanten v. Hülsen, und die Vorbereitungen zu den Londoner Konzerten vom Jahre 1877 grundlegend neu beleuchtet.

In dankenswerter Weise haben beide Autoren in strengster Sachlichkeit naheliegende Gelegenheiten zu polemischen Auslassungen vermieden. Ihre Arbeit gewinnt dadurch nur an Wert.

Ludwig K. Mayer.

Knayer, Lydia. Der Weg zum Sologesang. Prakt., gemeinverständlich. Anleitung. 8^o, 59 S. mit 6 Zeichn. Berlin 1927, A. Köster. 1.50 Nm.

25 Jahre Kölner Opernhaus. 1902—1927. Eine Festschrift zum 7. Sept. 1927. Hrsg. von Sascha Simchowig. gr. 8^o, 96 S. m. Abb. Köln 1927, Kölner Gdrres Haus. 1 Nm

Dritter Kongreß für Musik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Halle, 7.—9. Juni 1927. Bericht, im Auftrage des Ortsausschusses hrsg. v. Wolfgang Liepe. 8^o, VI, 294 S. Stuttgart 1927, Ferdinand Enke. 24 Nm.

Kool, Jaap. Tanz-Schrift. 4^o, I, 27 S. mit Fig. Bordeaux 1927, Duwignan-Canet. 3.50 Nm.

Kosnick, Heinrich. Lebenssteigerung. Ein neuer Weg zur Heilung und zur Lösung technischer Probleme des Instrumentalspiels und des Gesangs. Zugl. die Begründung des Gesetzes der synthet. Anatomie. 8^o, 181 S. München 1927, Delphin-Verlag. 6.50 Nm.

Kralik, Heinrich. Requiem von W. A. Mozart. Ein Führer durch das Werk, mit einer Einltg., Anmerk u. zahlr. Notenbeisp. 8^o, 37 S. Wien 1927, Steyervermühl. —.25 Nm.

Landry, Lionel. La sensibilité musicale. Ses éléments. Sa formation. (Bibliothèque de Philosophie Contemporaine.) 8^o, 212 S. Paris 1927, Alcan.

Louis, Rudolf. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Im Anschluß an d. Harmonielehre v. Rudolf Louis u. Ludwig Thuille. 6. Aufl. 8^o, XVI, 196 S. Stuttgart 1927, E. Gröninger Nachf. 5 Nm.

Louis, Rudolf. Grundriß der Harmonielehre. Nach der Harmonielehre v. R. L. u. L. Thuille f. die Hand des Schülers bearb. 8^o, VIII, 233 S. Stuttgart 1927, E. Gröninger Nachf. 5 Nm.

Louis, Rudolf, u. Ludwig Thuille. Harmonielehre. 8^o, XV, 424 S. Stuttgart 1927, E. Gröninger Nachf. 7.50 Nm.

Qualdi, Adriano. Viaggio musicale in Italia. 8^o, 326 S. Casa Editrice „Alpes“. 18 L.

- Martinsen, Franziska.** Die echte Gesangkunst. Dargestellt an Johannes Messchaert. kl. 8^o, 104 S. 3. Aufl. des Buches „Johannes Messchaert“. Berlin 1927, A. Behrs Verlag. 3 Mm.
- Melchiorre, N.** Saggi di Critica Musicale. („I nostri quaderni.“) 8^o. Lanciano, „I nostri quaderni“.
- Mersmann, Hans.** Angewandte Musikästhetik. gr. 8^o, XV u. 752 S. Berlin 1927, Max Hesses Verlag.

Hier liegt ein Werk vor, das über den Rahmen der fachlichen Probleme hinausgehend, sich die Aufgabe stellt, die inneren Wurzeln des musikalischen Schaffens zu ergründen, und damit gleichermaßen für die Musikwissenschaft wie für die Musiklehre bedeutsam ist. Der Autor verlegt sogar willentlich das Schwergewicht auf die Seite der Praxis; er beabsichtigt nicht, die Stellung der Musik im Rahmen einer allgemeinen Ästhetik zu formulieren, sondern geht vom musikalischen Kunstwerk als gegebenem Grundphänomen aus und sucht dieses „losgelöst von allen Assoziationen und subjektiven Beziehungen“ zu betrachten. Es sind die Anwendung einer systematischen Betrachtungsweise des musikalischen Kunstwerks und die Erforschung der Triebkräfte seiner Entstehung Aufgaben dieser Darstellung.

Indem Mersmann das Kunstwerk zur Grundlage seiner Untersuchungen macht, das „einmalig, schicksalhaft bedingt“ ist, steht er, vielleicht ohne sich dessen völlig bewußt zu sein, auf dem Standpunkt, den H. Rickert in seinen Betrachtungen über die Kulturgeschichte und naturwissenschaftliche Methode einnimmt (vgl. dazu meine Abhandlung über „Die Grundlagen der musikgeschichtlichen Forschung“ im *NfM* I, 4). Er steht im Gegensatz zu der Betrachtungsweise H. Mersmanns in dessen „Grundriß der Musikwissenschaft“, der vom Phänomen des Tons, demnach von einer naturwissenschaftlichen Betrachtungsweise ausgeht, und durch Synthese der Grundratsachen zum Begriff des musikalischen Kunstwerks gelangt.

Wenn Mersmann an Kreisshmar, Niemann und Kurth anzuknüpfen erklärt (S. 6), so ist eine tiefere Übereinstimmung nur mit dem letzteren merkbar; man könnte sogar die Veränderung des Standpunktes der Betrachtungsweise zwischen Niemann und Mersmann als symptomatisch im zeitgeschichtlichen Sinne werten.

Mersmann geht von den beiden Dimensionen aus, in denen sich jedes musikalische Geschehen abspielt, der horizontalen und der vertikalen, wobei die horizontale die bestimmende ist; denn die horizontale Dimension kann wohl allein vorkommen, aber jedes vertikale Geschehen erfordert eine horizontale Auswirkung. Wirken sich die Töne in der horizontalen Ordnung verschiedener Tonhöhen aus, so entsteht Melodik; die vertikale Beziehung durch Projektion in die Gleichzeitigkeit ist Harmonik. Die aus den Qualitäten des Tons abgeleiteten Begriffe bilden die Elemente der Musik: Melodik, Harmonik und Rhythmik als primäre, Agogik, Dynamik und Kolorit als sekundäre Elemente.

Die Elemente sind die Urkräfte musikalischen Geschehens. Indem sich diese Kräfte gestaltend, tektonisch — nicht nur bindend und ordnend — auswirken, werden sie zu Trägern von Form- und Inhaltswerten. Als Tektonik bezeichnet Mersmann „die Summe aller unmittelbar gestaltenden Kräfte im Kunstwerk.“

Die Künste werden in Simultan- und Sukzessiv-Künste eingeteilt; die Musik gehört zu den letzteren. Die Erkenntnis eines Kunstwerkes erfolgt, wie Mersmann ausführt, durch Projektion des sukzessiven Vorganges in einen fiktiven gleichzeitigen. (Ganz im Sinne der begrifflichen Erklärung der „durée“ bei H. Bergson.) Dies sei nur dadurch möglich, daß zwischen Ton und Ton Beziehungen durch eine „durch sie und unter ihnen wirkende Kraft“ hergestellt werden.

Hier möchte man geneigt sein, den neuesten Ergebnissen der Physik, welche in auffallende Nähe gnostischer Erkenntnisse rücken, zu folgen und auszusprechen, daß diese Kräfte selbst das Essentielle sind, selbst Musik, und die Töne nur meßbarer Ausdruck des bewegten Ausströmens und der Kurven dieser Kraft. (Eine Annahme, die durch die alten Notenschriften [die armenischen, byzantinischen, besonders aber durch die tibetischen] eine Stütze erhält, wo nicht die Töne fixiert werden, sondern die Intervalle, und in letzterem Falle nicht einmal diese, sondern nur die melodische Kurve.)

Mersmann findet ebenfalls, daß der Begriff der Beziehung zur Bezeichnung der Kräftewirkungen nicht ausreicht und ersetzt ihn durch den der Spannung, der in der neuesten musikästhetischen Betrachtung bereits Geltung gefunden hat. Aus dem Wechsel von Spannung und

Entspannung, welche sich sichtbar am ehesten in Formspannungen konstatieren lassen, erwuchs in der Betrachtung die Annahme einer musikalischen Logik.

Hier aber, und in diesem Punkte zeigt sich ein wesentlicher Fortschritt über die Riemannsche Betrachtungsweise, schaltet Mersmann „die schöpferische Kraft und ihre transzendente Wurzel ein“, „dieses Unmeßbare, was die Konstruktion vom Geschaffenen unterscheidet, die zweckbestimmte Erde vom Kunstwerk“. Es stehen einander zwei Bedingtheiten gegenüber: „ursächliche Bedingtheit, welche in logischen Kausalzusammenhängen wurzelt, und schicksalhafte Bedingtheit, die letzten Endes allein aus der Urkraft des Schaffenden zu verstehen ist“. Als Gegensatz zum Logischen ergibt sich das Organische.

Damit ist die Begriffslegung abgeschlossen (S. 27) und Mersmann beginnt mit der Betrachtung der primären Elemente, Melodik, Harmonik und Rhythmik, ausgehend vom Intervall, seiner Größe, Richtung (steigend, fallend) und seinem Verschmelzungsgrad (Eindringen der vertikalen Perspektive). Mit der Tatsache der Verschmelzungsfähigkeit des Intervalls leitet Mersmann in das Harmonische über, zu Tonalität und Kadenz — man könnte allerdings deren Behandlung schon im Rahmen des Melodischen ansetzen — und widmet dann dem Rhythmus, als dem „ordnenden, gliedernden Element“ (S. 51), und, im Zusammenhang damit, der Phrasierung, eine ausführliche Darstellung. Mit der Einfügung dieses dritten, gliedernden Elements gelangt die Darstellung zur Tektonik.

Mit den bereits entwickelten Begriffen von Spannung und Entspannung, von expansiver und zentripetaler Kraft entwickelt Mersmann die verschiedenen Typen des melodischen Ablaufes auf, sich dabei zur Verdeutlichung neben dem musikalischen Beispiel der graphischen Analyse bedienend. Dieser Dualismus findet sich aber nicht nur innerhalb eines melodischen Geschehens, sondern je nach dem Vordringen einer der beiden Komponenten innerhalb des Melodischen ergeben sich offene (zentrifugale) und geschlossene (zentripetale) Formungen; so ist die Periode Ausdruck eines geschlossenen Formprinzips, das Thema eines offenen. In der Periode sind die Spannungen gering, im Thema konzentriert. (Man könnte sagen, daß das Thema im Bergson'schen Sinn einen élan vital hat und daß von der Konzentriertheit dieser zeugenden Kraft im Thema als Kern der musikalischen Form es abhängt, welche Auswirkungen aus dem Thema erzielt werden können, und daß es ein Zeichen genialer Naturen ist, zu wissen, über welchen Grad der Ausnützung eines thematischen Gedankens man nicht hinausgehen darf, ohne die Kraft der Gesamtform zu schwächen, während Begabungen schwächerer Art einerseits das Ausmaß der Verwandlungsfähigkeit eines Themas nicht überschauen, andererseits aber an den ihm zukommenden élan vital zu starke Anforderungen stellen.)

Mit dem zehnten Abschnitt (S. 123) hebt der dritte Kreis der Untersuchungen an, die eigentliche Detaildarstellung, wieder mit der Behandlung der primären und sekundären Elemente beginnend (S. 123—284) und im Hauptteil dem Probleme der Form zugewandt (S. 284—634). Als erster Typus wird die reine Melodik aufgestellt, in der sich die melodische Kraft unmittelbar, nach keiner Seite hin belastet auswirkt. Im nächsten Typus, der Flächenmelodik werden die Kräfte, welche ihr Wachstum bewirken aus dem Kern in die Fläche sichtbar übertragen; diesen Typus weist vor allem das Volkslied und das einfache Kunstlied auf. Durch Intensitätssteigerung dieser Art entsteht die kantabile Melodik, Typus der langsamen Sonatensätze, der Arie, der romantischen Oper. Wird in Ausprägung dieser Art die Intensität noch mehr gesteigert, so daß der subjektiv gestaltende Wille vorwiegt und das organische Geschehen beeinflusst, so ergibt sich als äußerster Gegenpol zur reinen Melodik die Ausdrucksmelodik.

Daneben aber entwickelt sich aus der reinen Melodik eine andere Typenreihe, bei der sich nicht der subjektive Einfluß, sondern die Kraft verstärkt; es ist die tektonische Melodik, die man vorzüglich bei Handel findet, und deren Steigerung in der Richtung der Kraft hin von Mersmann als konstruktive Melodik bezeichnet wird; die äußerste Fortsetzung führt zur Pfeilermelodik, bei welcher die Kraft über das Melos überwiegt. Reinste Kristallisation dieses Typs bilden die Waghemen der Chaconne und Passacaglia. Die Aufstellung dieser beiden Typenreihen scheint mir äußerst glücklich und für die musikalische Analyse fruchtbar zu sein. Und wenn wir an unsere Zeit denken, so ergibt es sich, daß wohl ein Großteil der neuen Kompositionen deshalb als schwer verständlich vom Publikum empfunden werden, weil es hauptsächlich an die affektbetonte Melodik der Romantik gewöhnt ist, während die Komponisten dieser Gegenwart das tektonische Moment in den Vordergrund stellen und die Kraft über das Melos vorherrschen lassen.

In einem dritten Typus des Melodischen verändern sich die Intensitätsgrade der Bewegung: von der Bewegungsmelodik zur ornamentalen, und von dieser durch Steigerung zur figurativen Melodik und endlich zur konzertierenden Melodik; in einem vierten überwiegen die vertikalen Bindungen über die horizontale. Von der Klangmelodik ausgehend, welche im Gegensatz zur Bewegungsmelodik fast immer statischen Charakter hat, gelangt Mersmann zur elementaren Melodik, bei der sich „der klangliche Grundcharakter der Melodik so weit steigert, daß alle anderen Kräfte verdrängt werden.“ Sind auch die Bindungen an die Klangquelle gelöst, so gelangt man zur absoluten Melodik, „im Volkslied, im Kehrreim, im Jodler und Juchzer. . . Es ist das Dionysische, das hier in reinsten Erscheinung und mit größter Kraft durchbricht, während es in der Instrumentalmusik, auch an ihren Höhepunkten, fast immer gebunden bleibt“ (S. 158).

Aus dem Voranstehenden wird man genügend Einblick in die Art und Anlage dieses Werkes gewonnen haben; eine weiter ins Einzelne gehende Darstellung würde zu weit führen; es sei nur auf einzelne Teile aufmerksam gemacht, die mir als besonders wertvoll und anregend erschienen sind.

In dem Abschnitt über die Harmonik sucht Mersmann die von der Harmonielehre bisher geübte Isolierung der harmonischen Vorgänge aus den melodischen und rhythmischen auszuschalten und gibt in knapper Ausführung eine Darstellung des Wesentlichen, unterstützt (S. 186) durch ein graphisches Schema der historischen Entwicklung. Aufschlußgebend die Ausführungen über die Grenzen des Harmonischen (S. 225), absolute und horizontale Harmonik, die man sich nur, besonders den Abschnitt über Polytonalität, etwas ausführlicher gewünscht hätte. Denn gerade hier wäre zu sagen gewesen, daß vieles, was als polytonal bezeichnet wird, nichts anderes ist, als eine weitgehende Ausnützung der Medianten, ausgehend von einem streng festgehaltenen Gefühl für die Tonalität, auf die sich alle Stimmen beziehen lassen. Auch die Abschnitte über Rhythmik und Dynamik enthalten eine Fülle feiner Beobachtungen und kurzer, analytischer Bemerkungen, die dem aufmerksamen Studierenden, vom Einzelfall ausgehend, größere Zusammenhänge erhellen werden; es sei hier auf die graphische Gegenüberstellung zweier Arten dynamischer Auswirkung des Schemas des ersten Satzes der fünften Sinfonie von Beethoven (S. 261) und des Tristanvorspiel (S. 263) und deren analytischer Betrachtung hingewiesen.

Der Hauptteil über die Tektonik beginnt mit einer Darstellung der Polyphonie an sich, die Mersmann in drei Arten sondert; in die konstruktive Polyphonie mit der Unterordnung des polyphonen Geschehens unter die Funktionsharmonik, die ihre höchste Vollendung bei Bach findet; in die lineare Polyphonie, bei der die Stimmen ohne konstruktiv gebunden zu sein, nebeneinander fließen, und die klangbedingte Polyphonie, die nur eine Scheinpolyphonie darstellt und daher „die geringste Spannung des Raumes“ besitzt (S. 288).

An der Behandlung dieses Abschnittes merkt man, ohne daß es kritisch-wertend ausgesprochen wird, wie der Impuls, der Mersmann zur Abfassung seines Werkes gedrängt hat, in dem Erlebnis der polyphonen Tonwelt liegt und wie er, worüber noch gesprochen werden soll, hier die Wurzeln einer neuen Gegenwarts-Kunst sieht. Ausdruck dessen ist z. B. die Gegenüberstellung eines Beispiels absoluter Polyphonie in einer Motettenballade Guillaume de Machauts (S. 306), mit einem Lied von Hindemith „Des Todes Tod“.

Innerhalb des Hauptteiles der Tektonik bilden die Abschnitte über Polyphonie die systematische Vorbereitung zur Darstellung der geforderten Kräfte in immer höherer Auswirkung: Periode, Thema, Variation und Sonate. Die Periode und die aus ihr gewonnenen größeren Bildungen gehören dem geschlossenen Formprinzip an, das Thema und die aus der Fortspinnung des Thema, mit Hilfe von Sequenz, Gegensatz und Entwicklung gewonnenen Bildungen dem offenen Formprinzip an; dies wird in der graphischen Skizze (S. 317) verdeutlicht. Hier sei besonders auf die Abschnitte „Flächenentwicklung und Polyphonie“ (S. 334 f.), „Substanzwerte der Thematik“ (S. 350 f.), „Motorische Energien“ (S. 355 f.), „Organische und konstruktive Thematik“ (S. 362 f.) mit der höchst geistvollen Analyse des Croica-Themas und einem polemischen Exkurs gegen die romantische Thematik, dem im Kapitel über die Variation eine gleiche Gegenüberstellung der klassischen und der romantischen Variationstechnik — Beispiel die A-dur Variationen Mozarts und deren Verwendung bei Reger — folgt. So sehr, auf den ersten Blick, dieser fast harte Standpunkt Mersmanns in der Ablehnung einer auch von ihm als „großes Kunstwerk“ bezeichneten Komposition befremdet, muß man ihm völlig beipflichten, wenn er sagt: „Nie lag in Mozarts Thema ein Gesetz, das zu Regers Schlusssfuge führt. Die Schlusssfuge ist überhaupt ein Kriterium für die

Variationen der Romantiker. Aber hier zeigt sich, daß Variationen schreiben eine menschliche Anlegenheit ist. Die Hemmungen müssen stark genug bleiben, welche die Technik allzuleicht überwindet.“

Innerhalb der Behandlung des Formganzen selbst, werden jene Abschnitte am meisten interessieren, die in den bisherigen Darstellungen meist zu kurz gekommen sind, weil das Hauptaugenmerk naturgemäß auf die Sonatenform gerichtet war, der Merzmann mit Absicht keinen allzubreiten Raum widmet: es sind die Darstellung des polyphonen Formverlaufes, von Kanon und Fuge, und des, nach asymmetrischen Formprinzipien gebildeten Präludiums. Zu den wertvollsten Teilen des Werkes gehört aber das große Kapitel über die Vokalmusik; hier ist eine Fülle des Neuen und aus innerem Erlebnis Gestalteten niedergelegt. Auf diesen Teil der Darstellung legt auch Merzmann offensichtlich das meiste Gewicht, weil hier historisch-ästhetische Betrachtung und Gegenwartsprobleme zu einander führen. Hier aber tritt notwendigermaßen das systemisierende und abgrenzende Prinzip hinter einer, auf Beispiele gestützten, verstärkten analytischen Betrachtungsart zurück.

In einem zusammenfassenden Abschnitt werden dann, unterstützt durch ein graphisches Schema (S. 624 u. 625) die Typen des Formablaufes — Merzmann stellt deren neun auf — noch einmal zusammenfassend behandelt; aus ihnen ergeben sich alle Formmöglichkeiten. Damit wäre die Darstellung in ihrer Hauptsache zu Ende geführt, Merzmann nimmt aber jetzt die Betrachtung auf nach den „drei andern, großen zentralen Perspektiven, unter denen man ein Kunstwerk betrachten kann: seinen inhaltlichen, stilistischen und historischen Bindungen“. Wenn diese Untersuchungen auch nicht den Umfang der Formuntersuchung haben, da in diesem Teil bereits ein großer Teil dessen erschöpft wurde, was in den anderen Aspekten zu Tage tritt, so stellen sie doch notwendige Ergänzungen dar, von denen vor allem das Kapitel über den Inhalt das frühere über Vokalmusik vervollständigt; es sei besonders auf die Abschnitte „Instrumentale und vokale Inhaltgebung“ (S. 657), „Programm und Idee“ (S. 659), „Deformations- und Intensitätsgrade“ (S. 663) hingewiesen.

Den Abschluß bildet, und dies ist für den lebendigen Geist, in dem diese Musikästhetik geschrieben ist, die Gestalten des Schaffenden und die des Empfangenden, damit schließt sich der Kreis, der von dem aus schicksalhafter Bedingtheit geschaffenen Kunstwerk seinen Ausgang genommen hat.

Es wäre nun verlockend hier anzuknüpfen und zu zeigen, wie Merzmann mit diesem Aussprechen des Schicksalhafter-Bedingten dort anknüpft, wo die deutsche Forschung in ihrer großen Zeit gendete hatte. Der Begriff des Schicksalhaften, von Hölderlin bis zu Bachofen Gemeingut deutschen Denkens, mußte in der Folge dem schwächeren des Subjektiven weichen; von der Erfüllung des Kunstwerkes durch die Persönlichkeit des Schaffenden kam man zum Einmischen persönlicher Süge, zur Bekenntniskunst, wodurch die Harmonie zwischen Form und Inhalt durch eine von außen in die Kunst getragene Steigerung der Inhaltswerte aufgehoben wurde. Dies würde zu weit führen; es muß sich aber dem, der die Entwicklung der Musik im letzten Vierteljahrhundert mit verfolgen konnte, der Gedanke aufdrängen, daß diese „Angewandte Musikästhetik“ die erste zusammenfassende Musiklehre jener „neuen Kunst“ ist, deren erste Erscheinungen man gegenwärtig erlebt. Merzmanns vorangegangene Arbeiten über Mozart, Beethoven, über das deutsche Volkslied und die neue Musik (Kulturgeschichte der Musik in Einzeldarstellungen, Verlag Bard, Berlin) bilden die vorbereitenden Schritte zu dieser Synthese.

Aus diesen Schriften tritt für die Gegenwart folgendes zutage: Das, was einer früheren Generation, die sich aus der Krise des Subjektivismus retten wollte, als „Archaisieren“ und „Neue Klassizität“ Hoffnung nach Ausgleich von Form und Inhalt gab, erscheint jetzt, im Drang dieser Zeit nach Bindung, abgeklärter und zielsicherer als ein Erstreben erfüllter Form. Der Begriff der Form wird ernsthafter genommen als in der vorangegangenen Epoche; es darf ihm nichts Außerliches anhaften. Weder Kontraste, die sich aus dem Eigenwillen des Komponisten ergeben, noch leerer Gebrauch herkömmlicher Formeln sind statthaft. Deutlichkeit der Kontur tritt an Stelle des verschwommenen Kolorits, das harmonische Problem, noch vor wenigen Jahren von beherrschender Bedeutung, ist beiseite geschoben und unwichtig geworden. Im Vordergrund steht das Streben nach einer sinnvollen, mit natürlicher Kraft erfüllten Linie. Zeichen dieser veränderten Einstellung auf wissenschaftlichem Gebiet Kurth's „Linearer Kontrapunkt“, auf musiktheoretischem

die „Melodielehre“ von Ernst Toch, auf praktischem Gebiet die Tätigkeit der Singgemeinden, mit deren Zielen Mersmann lehrend und schaffend eng verbunden ist und auf pädagogisch-theoretischem die angebahnte Neuordnung des Kompositionsunterrichtes, der als erstes die Entwicklung des einstimmigen melodischen Erfindens und Formens zu pflegen beginnt.

So betrachtet ergibt sich nun die volle Bedeutung dessen, was Mersmann mit seiner „Ungewandten Ästhetik“ geleistet hat; hier ist von einem, der das Verantwortungsgefühl für die musikalische Entwicklung seiner Nation im Dienste einer höheren Idee als einer der Führer und Berater der aufwachsenden Generation in sich trägt, eine Betrachtungsweise des Kunstwerkes gegeben, die gleichermaßen erhellend für die Vergangenheit, wie richtunggebend für die Gegenwart ist; ein Unternehmen, dem man nur weiteste Verbreitung, besonders unter den Lehrenden und Studierenden der jüngeren Musikgeneration wünschen kann. Egon Wellesz.

Naumann, Emil. Allgemeine Musikgeschichte. Neu bearb. u. bis in die Gegenwart fortgef. v. Alfred Loeven. gr. 8^o, VIII, 863 S., mit 69 Abb. u. zahlr. Illustr. im Text. Berlin 1927, Eigenbröddler-Verlag. 10 Nm.

Nelson, Heinrich. Beethoven, der Mensch. Rede. gr. 8^o, 16 S. Stuttgart 1927, Verlag „Öffentliches Leben“. — 60 Nm.

Neues Beethovenjahrbuch, begründet und herausgegeben von Adolf Sandberger. Dritter Jahrgang. Augsburg 1927, Filser.

Der dritte Band des Jahrbuchs, mit wiederum zwölf Beiträgen, steht an Gehalt hinter seinem Vorgänger entschieden zurück. Eröffnet wird er durch ausgewählte Dichtungen zu Ehren Beethovens aus dem Jahrhundert seit seinem Tode; hier schließen die Stanzas des alten Jedlig und die Verse von Cornelius den Vogel ab, denen gegenüber sich die Moderne mit Schmidbons gequälten und erzprosaïschen Versbandwürmern recht minderwertig darstellt. Ein Festvortrag Sandbergers findet herzerquickende Worte gegen die Pietätlosigkeit mancher Neutöner gegen den Meister und gegen die blöde Verzerrung seiner Persönlichkeit zum Zwecke politischer Agitation. Biographische Beiträge über Beethovens Vater, der in eine häßliche Erpressungsangelegenheit verwickelt erscheint, und über den Sneyendorfer Bruder geben Schiedermaier und Nietsch. Unbedeutend sind die von Schmidt beigebrachten Zeugnisse Griesingers an Böttiger. Unger verbessert und vermehrt Beethovens Briefe an die Firma Schott, Baensch berichtet über zwei abgespaltene Blätter der Urhandschrift der Neunten Symphonie (Coda zum Scherzo), die sich in England befinden, wohin sie durch eine Schenkung Schindlers gelangt sind. Kaum recht fruchtbar erscheinen mir die Interpretationsstudien zur „Eroica“ von Leifs, brauchbarer die Gedanken, die Cortolezis über die stilgerechte Aufführung des „Fidelio“ vorträgt. Über Beethovenprogramme macht Munter Vorschläge. Krolls Aufsatz über Beethoven und E. T. A. Hoffmann gibt eine gute, leider etwas zu breite Übersicht über persönliche und künstlerische Beziehungen. Hasses Studie über Beethoven und die Romantik, die zu dem gleichen negativen Resultat kommt wie Schmizens vortreffliches, jüngst erschienenenes Buch, würde durch stärkere Kürzungen gewonnen haben und leidet zudem an einer starken Verschwommenheit des Ausdrucks. Eine Bibliographie des Jahres 1925 von Losch schließt den Band. Albert Leigmann.

Erlebte Opernkunst. Bilder und Gestalten der Berliner Staatsoper. Folge 2. Hrsg. von Elisabeth Meißig. gr. 8^o, 133 S. Mit 16 Tfln. Berlin 1928, Desterheld & Co. 12 Nm.

Paumgartner, Bernhard. Mozart. Mit Noten- u. Handschriftenproben u. 8 Illustr. 8^o, 496 S. Berlin 1927, Volksverband d. Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag. [Nur für Mitglieder.]

Plenzat, Karl. Ostpreussische Volkslieder. kl. 8^o, 125 S. m. Abb. Leipzig 1927, h. Eichblatt. 2.40 Nm.

Reiz, Fritz. Wanderungen durch Beethovens Streichquartette, 8^o, 16 S. Zürich 1927, Gebr. Hug & Co. — 70 Fr.

Rémy-Biqué, J. Robert Montfort. 8^o. Paris 1927, Ed. Sacre du Printemps.

Schaljapin, Fjodor Iwanowitsch. Mein Werden. Nach der bei Priboj in Leningrad erschien. Orig.-Ausg. ins Deutsche übertragen von Arthur Knüpfner. 8^o, 277 S. Berlin 1927, Adlers-Verlag. 4 Nm.

- Schenk, Paul. Sigfrid Karg-Elert. Eine monogr. Skizze mit vollständ. Werkverzeichnis. gr. 8^o, 32 S., 1 Tfl. Berlin 1927, E. Simon. 1 Mm.
- Schmig, Arnold. Beethoven. gr. 8^o, 162 S., 57 Tfln. (Jahresreihe 1927, Bd. 3.) Buchgemeinde Bonn. [Nur für Mitglieder.]
- Stumpf, Carl. Die Sprachlaute, experimentell-phonetische Untersuchungen nebst einem Anhang über Instrumentalklänge. XII u. 420 S. Berlin, Julius Springer.

Die Versuche, die Stumpfs neuem Buch zu Grunde liegen, reichen bis zum Jahre 1913 zurück. Schon damals begannen im alten Psychologischen Institut seine Arbeiten zur Analyse und Synthese der Vokale, Konsonanten und Instrumentalklänge. Bei diesen Versuchen konnte ich zuhören, auch als Versuchsperson teilnehmen oder Klänge abhören, Klangstärken und -farben beurteilen, Teiltöne feststellen usw. Eine Zeit, die mir einen tiefen Einblick in die peinlich exakte Untersuchungsmethode Stumpfs, in seine unvergleichliche Gewissenhaftigkeit bei allen Versuchen, in seine umfassende Problemstellung gab. Im Kriege setzte Stumpf in still gewordenen Räumen seine Arbeiten fort, bis mit der Übersiedlung seines Instituts nach dem Schloß neue Nachprüfungen und Versuchsreihen einsetzten, die auch letzte Widersprüche und Einwände beseitigten. Vom Jahre 1918 an erscheinen von Stumpf Berichte über seine Arbeit in der Akademie der Wissenschaften: Mitteilungen über die Struktur der Vokale und die Tonlage der Konsonanten. Daneben veröffentlicht er Studien über „Singen und Sprechen“, über die Analyse geflüsterter Vokale und gesprochener Konsonanten. Alle diese Teilergebnisse stehen nun in großem Zusammenhang. Zum ersten Male wird eine weitgreifende, umfassende Darstellung sämtlicher experimentell-phonetischer Untersuchungen von den ältesten bis zu den jüngsten Ergebnissen gegeben.

Stumpf beginnt nach kurzem Umblick über die Theorien der Vokalforschung mit der Analyse gesungener Vokale durch resonierende Gabeln. Diese Gabelmethode, die noch nie so exakt durchgeführt wurde, hat den großen Vorteil, daß die mit- und nachschwingenden Stimmgabeln ohne weiteres die in einem Vokalklang vorhandenen Teiltöne angeben. So beobachtet Stumpf beim Vokal A auf c die Teiltöne bis zum 32., beim J bis zum 36. Dabei sind nur harmonische Teiltöne im Klang festzustellen. Eine große Zahl von Versuchen ergibt einen ersten Einblick in die Struktur der Vokale, in die Stärke der Teiltöne und den Unterschied individueller Stimmfärbungen. Allerdings ist die Gabelmethode nicht einfach durchzuführen, da eine große Zahl von Gabeln zu jedem Einzelton nötig ist, deshalb erscheint die schon früher benutzte Methode der Interferenz wesentlich einfacher: eine Schallwelle wird durch eine Nebenleitung so gesandt, daß Berg und Tal zusammenfallen und sich gegenseitig vernichten. Man kann auf diese Art jeden Klang ab- und aufbauen. Stumpf hat jeden Vokal durch Interferenz in seine Bestandteile zerlegt und dabei Stärke und Zahl der Teiltöne, ihr Verhalten und ihre Vokalität festgestellt. Er verfolgte die Entwicklung, das Werden des Vokals Schritt für Schritt zu verfolgen. Die Strecke des Tongebiets, die für einen Vokal charakteristisch ist, wird als Formant bezeichnet. Der Formant setzt sich aus mehreren Tönen zusammen, die den Vokalcharakter bestimmen. Mit dem Höherrücken des Grundtons rückt er naturgemäß nach oben, beim Absteigen geht er nach unten. Wieder zeigt sich, daß nur harmonische Teiltöne in den Vokalen festzustellen sind. Interessant sind Stumpfs Lücken- und Stichversuche, bei denen die unteren Teiltöne und der Formant bleiben, während die übrige Strecke ausgelöscht wird. Es ergibt sich, daß die Vokale arg geschädigt sind. Wird der Vokal in hoher Lage gesungen, so vermischen sich die Unterschiede von der Mitte der zweigestrichenen Oktave mehr und mehr. Versuche mit Opernsängern und Liebhabern zeigen, daß die Vokale schon von c² an verwechselt werden. Der Grund liegt darin, daß im Formantgebiet mehrere harmonische Teiltöne liegen müssen. Für den A-Formanten g² — c³ liegen auf dem Grundton C die Teiltöne 12—16, für c nur 6—8, für c¹ noch 3 und 4, für c² nur der 2. Teilton. Der Sänger wird daher heller intonieren, mehr hohe Obertöne produzieren und zum A gelangen müssen.

Das stimmhafte Sprechen, das stärkeren Druck der Stimmbänder und Einschaltung von Nebengeräuschen erfordert, hat Stumpf gleichfalls durch Interferenzverfahren untersucht. Wird der Formant des A für die Grundtöne G und g', zwischen denen die Sprechlage des Mannes liegt, ausgeschaltet, so hört man alle A-Klänge nach D verschoben. Ebenso wird eine Auslöschung der Teiltöne bis b⁴ hin jedes Sprechen „in ein dumpfes Murmeln verwandeln“. Diese Ergebnisse führen Stumpf zur Struktur der Flüstervokale und Konsonanten. Scharfe Unterschiede zwischen

Vokal und Konsonant bestehen nicht, denn manche Konsonanten stehen als Halbvokale dem gesprochenen Vokalklang äußerst nahe, deshalb definiert Stumpf: „Vokale sind sprachlich herstellbare Klänge oder Geräusche mit ausgeprägter Färbung, Konsonanten aber sprachlich herstellbare Geräusche ohne ausgeprägte Färbung.“ Bei den Interferenzversuchen zeigen Flüstervokale die gleiche Formantenfolge wie die gesungenen, die Konsonanten ergeben für *R* (ling.): $a^2—a^3$, für *K* (*P*, *T*): $des^3—es^4$, *Ch* (gutt.): $d^3—a^3$, *Sch*: $f^3—es^4$, *Ng*, *M*, *N*: $b^3—f^4$ usw. Daß bei allen diesen Versuchen und Resultaten viele neue Ergebnisse der Phonetik und Psychologie zur Weiterführung und praktischen Verwertung übermittelt werden, liegt in der Natur der Problemstellung. Untersuchungen über die Tonhöhe der Flüstervokale — der „Vokale in Reinkultur“ —, der Hauch- und Pfeiftöne und der stimmlosen Konsonanten schließen den analytischen Teil der Versuche.

Wie Helmholtz Vokale durch Stimmgabeln nachbildete, so sucht Stumpf seine Ergebnisse auf synthetischem Wege zu bestätigen und die Sprachlaute künstlich darzustellen. Er benützt dazu ein System von Röhren, durch das die einzelnen Teiltöne zu einem Grundton *c* geschickt werden. Es werden die harmonischen Teiltöne 1—22, ferner 24, 26, 28, 32, 40, 48 durch Lippenpfeifen erzeugt und in den Röhren zu einem Kopf geleitet, an dem man den Zusammenklang abhören kann. Vorrichtungen zum Schwächen oder Stärken jeden Tones, Einschaltung einer Interferenzvorrichtung im Durchgangszimmer, Auslöschen von Tönen durch eingeführte Korkestopfen in den Röhrenaussgang, Zuleitung von natürlichen gesungenen Tönen aus einem andern Raum, — alle diese Einrichtungen ermöglichen ein sicheres und zuverlässiges Arbeiten. Wer einmal an dieser Apparatur gearbeitet hat, weiß, wie ausgezeichnet sie allen Anforderungen nachkommt, wie man jeden Klang so genau nachbilden kann, bis er von dem natürlichen nicht mehr zu unterscheiden ist. Stumpf hat zunächst mit dem Apparat die Vokale *a e i o u* nachgebildet. Seine sorgsam und immer wieder nachgeprüften Tabellen zeigen Lage und Zentrum der Formanten sowie die genaue Reife und Stärke der Teiltöne. Die Nachbildung der Vokale ist so getreu, daß fast Dreiviertel aller Beurteiler den künstlichen Vokal gleich gut oder besser als den natürlichen nannten. Diese Urteile geschahen und geschehen unwissentlich. Unharmonische Teiltöne stören nicht, sofern sie in hoher Lage, etwa der viergestrichenen Oktave, liegen. In anderen Regionen verändern und schädigen sie. Mit der Apparatur Stumpfs kann man jeden Klang synthetisch nachbilden, also auch jede Stimme auf ihren Gehalt an Teiltönen prüfen. Für die Registerfrage und die Frage der Frauen- und Knabenstimme hat Stumpf bereits Versuche gemacht. Er findet, daß die höchsten Teiltöne der Frauenstimme den Knaben fehlen, daß dagegen bei diesen der Grundton stärker ist. Daber kommt wohl auch der sinnliche Klang der Frauenstimme gegenüber der metallischen Knabenstimme. Man könnte auf die gleiche Art Stimmprüfungen bei Berufssängern vornehmen und vielleicht auch zu einer Aufstellung über die Eigenheiten berühmter Sänger kommen.

Nachdem die Synthese die Resultate der analytischen Versuche erhärtet hat, gibt Stumpf eine weitgreifende Darstellung der Geschichte der Vokalforschung und schließt daran wichtige und für die Zukunft besonders wertvolle phonographische, telephonische und ohrenärztliche Beobachtungen. Er leitet damit zum Schlußteil seines Buches, zu den akustischen, physischen und physiologischen Fragen. Akustisch genommen ist die Folge der Vokale *a e i o u* nicht haltbar, denn die Helligkeitslinie führt zu einer Steigerung vom *u* zu *i*. Deshalb geben umsichtige Musiker dem Vokal *u* gern tiefe, dem *i* höhere Lage, wenn nicht besondere Ausdrucksmomente erforderlich werden. Am besten spiegelt die Verhältnisse das Vokaldreieck mit der *U—J*-Linie und den zum *U* aufsteigenden Seitenlinien *U—O—U—A* und *J—E—U—A*. Stumpf benützt das Dreieck, um in übersichtlicher Gruppierung die Vokalcharaktere zu veranschaulichen. Diese Aufstellungen führen ihn zum offenen und gedeckten Singen, wo der Sänger zur Vermeidung der Vokaländerung eine andere Einstellung des Kehlkopfs und des Resonanzraumes braucht, zu den multiplen Vokalen und den Vokalitäten außerhalb der menschlichen Stimme. Stumpf betont, daß keine scharfgezogenen Grenzen zwischen menschlichen Vokalen und den übrigen Klangfarben bestehen. Die Stimme gibt nur einen Ausschnitt aus dem Gebiet der möglichen Klangfarben. Damit ist nun auch experimentell-wissenschaftlich die von Paul Bekker ohne jede Begründung aufgestellte These widerlegt, als gäbe es zwei „Naturreiche“ des Klanges, das menschliche und instrumentale Klangreich. Es gibt nur graduelle Abstufungen zwischen beiden, wobei das Seelische, Subjektive die eigentliche Sphäre des „Menschlichen“ bezeichnet. In das Gebiet der Tonpsycho-

logie führen Stumpfs Folgerungen und Versuche über einheitliches und mehrheitliches Hören und über Beeinflussung der Teiltöne im Gesamtklang. Besonders instruktiv sind für Musiker die Versuche über das Zusammenklängen von schwächeren, gleichstarken und stärkeren Tönen. So ergibt sich bei Dreiklängen, daß der tiefste Ton „gegenüber seinem isolierten Zustande geradezu verstärkt erscheint“. Überhaupt behält der tiefste Ton den Grundcharakter auch bei geschwächter Stärke. Im Abschnitt über die Psychophysik der Sprachlaute erkennt Stumpf an, daß im Tonbezirk zwischen g^1 und g^4 „ein im allgemeinen zwar sehr schwaches, bei manchen Menschen aber (und wohl besonders bei Unmusikalischen) besser ausgeprägtes Spektrum von Vokalfarben sich über die einfachen Töne legt“. Er modifiziert damit die Koehlersche Theorie der Vokalitäten. Die Physik und Physiologie der Sprachlaute führt auf die Theorien der Sprachlaut—Erzeugung und des Hörens zurück. Stumpf entwickelt in produktiver Kritik die Lehren von Fourier, Ohm, Helmholtz und Koehler, um auf Grund der eigenen Arbeit die Grundgedanken von Helmholtz zu erweitern und fortzuführen.

Der Anhang bringt eine Anwendung der Methoden der Vokalforschung auf die Instrumentalklänge. Es wurden von Stumpf Instrumentalklänge durch die Gabelmethode und Interferenz analysiert und mit seiner Apparatur synthetisch dargestellt. Die Zahl der Teiltöne erwies sich als sehr groß, bis zu 30 hin in der tiefen Lage der Bläser. Es fanden sich nur harmonische Teiltöne — wie bei den Vokalen —, daneben Stärkemaxima und Hauptformanten (vom 4.—6. Teilton), die beweglich erschienen. Die Klangfarbe prägte sich nicht durch den Hauptformant allein aus, vielmehr gehörten dazu noch höhere Tongruppen, und ein fester Nebenformant (bei der Klarinette der „Näselformant“ mit dem Zentrum in d^4). Die synthetisch erzeugten Instrumentalklänge waren — wovon ich mich oft überzeugen konnte — von überraschender Treue, von anderen nicht zu unterscheiden. Die Klangfarbenunterschiede im engeren Sinne, wozu Teiltöne und Komplexigenschaften gehören, nehmen wie die Vokale mit steigender Höhe ab. Der Grundton wird mit zunehmender Höhe stärker. Helligkeit, Breite und Stärke, die eigentliche „Tonfarbe“ nach Stumpfs Tonpsychologie, charakterisieren den einzelnen Ton; ihre Zusammensetzung in den Teiltönen bestimmt die Klangfarbe. Sie ist abhängig von der relativen und absoluten Höhe der Teiltöne, von den Schwebungen der Teiltöne untereinander, von Differenztönen und von der gefundenen Vokalität der einfachen Töne, denn die Nebenformanten der Instrumentalklänge „sind nichts anderes als die Vokalformanten, eingefügt in Instrumentalklänge“. Damit nähern sich Instrument und Stimme noch mehr, ja es ist nicht schwer, mit der Stumpfschen Apparatur aus einem Instrumentalklang einen Vokal zu machen. Ausblicke in die Aufgaben der Instrumentaluntersuchungen beschließen die rein musikalischen Betrachtungen und Ableitungen.

Wie dieser Umblick über das Gesamtgebiet zeigt, hat Stumpf alle Probleme sprachlicher Natur in seltener Geschlossenheit und Übersichtlichkeit behandelt. Seine Beobachtungen fußen auf einem Untersuchungsmaterial, wie es bisher keinem Tonpsychologen zur Seite stand. Kein Problem wird im Versuch und in der Deutung verlassen, bevor nicht die letzten Folgerungen gezogen und frühere Theorien Berücksichtigungen erfahren haben. Die Fülle des Neuen, der Ergebnisse und Anregungen ist so groß, daß das Buch einen Markstein auf dem Gebiet der Tonpsychologie und Phonetik bedeutet. Viele praktische Resultate haben sich bereits aus den ersten Veröffentlichungen ergeben, weitere, die in das Feld des Radio, Telephons und Grammophons führen, werden sich anschließen, denn mit der Aufzeigung der Struktur der Vokale und Konsonanten ist es ein Leichtes, auch ihre Veränderungen in den Hör- und Sprechapparaten festzustellen und Verbesserungen zu schaffen. Grundlegende Erfindungen, an deren Ausbau zur Zeit gearbeitet wird, stützen sich auf Stumpfs Versuche und Arbeiten. Auch die Phonetik wird wichtige Folgerungen ziehen müssen. Stumpfs theoretische Formulierungen werden hier der Praxis wertvolle Dienste leisten. Psychologen und Musikästhetiker können Stumpf ebenso dankbar sein wie der Musiker, der tiefe Einblicke in Wesen und Art seines Klangmaterials erhält. Wie stets schreibt Stumpf klar und genau, nicht — wie so viele Psychologen — in einem gelehrten Fachstil, er ist immer lebendig und frisch und weiß in gelegentlichen Anmerkungen und Weiterführungen eine ganze Reihe von praktischen, unmittelbar ins Leben führenden Beispielen zu geben. Man spürt nirgends, daß zwischen dem 2. Band seiner Tonpsychologie und den „Sprachlauten“, die eigentlich ihren 3. Band bilden, 36 Jahre unermüdlicher Forscherarbeit liegen! Das Buch ist ein Geschenk an alle Musiker und Musikfreunde, mögen sie nun praktisch musizieren oder sich mit Theorie,

Ästhetik, Psychologie oder gar Philosophie befassen, in seiner Haltung und in seinem Reichtum an Ideen ein Gegenstück zu Helmholtz' „Lehre von den Tonempfindungen“.

Georg Schöneemann

Ursprung, Otto. Münchens musikalische Vergangenheit. Von der Frühzeit bis zu Richard Wagner. (Kultur und Geschichte. Freie Schriftenfolge des Staatsarchivs München. Hrsg. Dr. Pius Dirr. Bd. II.) 8^o X, 278 S. München 1927, Bayerland-Verlag. 5.70 RM.

Die verschiedenen Höhenzüge der Münchener Musikgeschichte sind in den letzten Jahrzehnten so mannigfach belichtet worden — das 15. Jahrhundert mit seinem Konrad Paumann, das 16. mit den Senfl und Lasso, das 17. mit Kerll, Steffani, Abaco, das 18. mit den „Mannheimern“ und der Mozartschen Gastepisode usw. —, daß eine selbstständige zusammenfassende Arbeit nur eine Frage der Zeit war. Ursprung hat sie geliefert, und hat sie in bester Form geliefert: — es liegt nicht an ihm, wenn er seine Absicht, „das organische Werden der Musikstadt München“ darzustellen, nicht voll hat erreichen können, es liegt am Gegenstand. Ein solch organisches Werden gibt es in München höchstens auf dem Gebiet der kirchlichen Musik, nicht auf dem der weltlichen, das fast ganz von der Gunst des Kurfürstenhauses und von den politischen Wechselfällen Wittelsbacher Geschichte abhängt: es ist Zufall, daß Albrecht V. Lasso und Ludwig II. Richard Wagner beruft, daß mit dem Einzug Carl Theodors sich das Musikbild Münchens ein wenig neu belebt; die Perioden der Sterilität, die immer wieder auf Blütezeiten folgen, sprechen eine beredte Sprache. München ist keine Musikstadt in dem großen Sinn, wie Wien seit dem 15., Paris zum mindesten seit dem 17. Jahrhundert es sind, wie es sogar kleinere Städte sind; es überwältigt nicht den fremden Ankömmling, wie Wien, das alles was von außen kommt, assimiliert, sich für immer zu eigen macht; es empfängt Anstöße, die es für längere oder kürzere Dauer in Bewegung setzen, und manchmal fällt der Stein auch in den Sumpf. Die tiefsten Gründe dafür wären zu untersuchen: sie ruhen in der besonderen Art der Musikalität des Oberbayern, der ein Augenmensch ist, der echtes musikalisches Gemüt sofort in „Gemüt“ travestiert, man könnte, wenn das nicht zu weit führte, sehr gut auf Richard Strauß exemplifizieren. Die Bedeutung Münchens beruht auf seiner geographischen Lage: es ist Durchgangspunkt nach und von Italien: — Paumann geht noch nach Italien und bringt an oberitalienische Fürstenhöfe deutsche Instrumentalvirtuosenfunkst; aber schon der Kosmopolit Lasso ist ja künstlerisch in erster Linie Italiener, es kommt frühzeitig die Monodie, sogar auf geistlichem Boden, es kommt die Oper.

Dies ganze Auf und Ab musikalischen Werdens und Vergehens wird von Ursprung sorgfältig, nach bester Kenntnis der Quellen geschildert; die Daten werden geordnet, mit Genauigkeit ausgebreitet, in einen begründeten Zusammenhang gebracht, alles „nach dem neuesten Stand der Forschung“, alles nach unsern heutigen Kenntnissen von S. ilententwicklung, alles auch in einen kulturellen Gesichtspunkt gebracht. Von ganz besonderem Wert ist die Darstellung alles Kirchlichen: hier herrscht ein seltenes, in der Persönlichkeit und dem Amt des Verf. begründetes Sachverständnis; auf diesem Gebiet ist ja auch der Beitrag Münchens — man denke an Jesuitendrama, an Reformchoral, an die Renaissance der Kirchenmusik zu Beginn des 19. Jahrhunderts — besonders groß und bedeutsam. Schade, daß die Arbeit nur bis zum Beginn der Wagnerzeit geführt, daß der Schluß abrupt ist und eine allzu lokale Begrenztheit verrät! Aber mit Wagner beginnt ja Münchens teils große, teils blamable musikalische Gegenwart. U. E.

Walz, Hermann. Aus der Praxis des erziehenden Klavier-Unterrichts. 277 Aphorismen über Ästhetisches, Pädagogisches, Methodisches, Theoretisches, Technisches u. Allgemeines. gr. 8^o, V, VIII u. 210 S. Krefeld 1927, G. Hohns. 9 RM.

Wastielewski, Wilh. Jos. Die Violine und ihre Meister. Bearb. u. erg. von Waldemar v. Wastielewski gr. 8^o, XVI, 745 S. mit Fig. 11.—13. Tsd. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 14 RM.

Weißmann, Adolf. Die Entgötterung der Musik. 8^o, 116 S. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt. 3 RM.

Weg, Richard. Beethoven. Die geistigen Grundlagen sein. Schaffens. fl. 8^o, 32 S. 1 Tafel. Erfurt 1927, Keyfersche Buchh. 1.50 RM.

- Widor, Ch. M.** Fondations. Portraits. De Massenet à Paladilhe. gr. 8°. Paris 1927, Durand.
- Wiehmayer, Theodor.** Musikalische Formenlehre in Analysen. Bd. 1. gr. 8°, XII, 167 S. Magdeburg 1927, Heinrichshofens Verlag. 5 Nm.
- Inhalt: 1. Grundformen vom Motiv bis zur zusammengesetzten Liedform. Anh.: Analyse des „Albums für die Jugend“ von Schumann und der „Nocturnes“ von Chopin.
- Wolter, Paul.** Harmonielehre. Neubearb. v. Ferd. Panse. 10. Aufl. 4°. (Selbstunterrichtsbriefe Methode Rustin.) Potsdam 1927, Bonneß & Hachfeld.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Buxtehude, Dietrich.** Solofantaten. Nr. 4: „O Gottes Stadt“. Solofantate f. Sopran, 2 B., Ba., Bc. u. B. E. (Orgel). Nach der neuen Ausgabe der Ugrinogesellschaft f. d. prakt. Gebr. hrsg. von Karl Matthaei. Stimmen. Kassel 1927, Bärenreiter-Verlag. 2.40 Nm.
- Das Glogauer Liederbuch.** I. Teil. Ausgewählte Sätze, übertragen und eingeleitet von Heribert Ringmann. (Deutsche Liedsätze des 15. Jahrh. für Singstimmen und Melodieinstrumente hrsg. v. Konrad Ameln. Bd. II.) quer 4°, 40 S. Kassel [1927], Bärenreiter-Verlag. 3.50 Nm.
- [**Prunières, Henry.**] Les Maîtres du chant. Répertoire de musique vocale ancienne publiée d'après les textes originaux. Vol. V et VI [Destouches, Mondonville, Clérambault, Philidor; Luigi Rossi, Cesti, A. Scarlatti]. Paris [1927, Heugel].

Mitteilungen

Prof. Dr. Arnold Schering in Halle hat die Berufung als Nachfolger Hermann Aberts zum Ordinarius der Musikwissenschaft an der Berliner Universität angenommen.

Am 27. Nov. 1927 verschied in Hamburg Prof. Dr. jur. Hermann Behn im Alter von 68 Jahren. Behn, Schüler Bruckners, Rheinbergers, Jumps, und bekannt vor allem durch seine Bearbeitungen Wagnerischer, Brucknerscher und Mahlerscher Werke für 2 Klaviere, war von der Hamburger Oberbehörde zur Abhaltung von Vorlesungen über Musikgeschichte beauftragt.

Hjalmar v. Darnö ist am 30. Dez. 1927 in Berlin gestorben. Von Haus aus Geiger, hat er sich in späteren Jahren vornehmlich als Herausgeber altklassischer Musik betätigt.

Prof. Dr. Johannes Wolf, bisher 1. Bibliotheksrat, ist an Stelle des ausscheidenden Professors Dr. Wilhelm Altmann zum Direktor der Musikabteilung an der Preuß. Staatsbibliothek in Berlin vom 1. Jan. 1928 ab ernannt worden.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser ist an Stelle Hermann Aberts in die Kommission zur Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst berufen worden.

Der Privatdozent für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule Charlottenburg, Dr. Hans Mersmann, ist zum a.o. Professor ernannt worden. — Er wurde kürzlich auch zum Mitglied des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad gewählt.

Dr. Hermann Halbig, bisher Privatdozent an der Universität Heidelberg, wurde zum Professor an der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ernannt.

An der Musiksammlung der Nationalbibliothek Wien ist dank der Anregung und mit Unterstützung des Sammlers Anton van Hoboken ein Archiv für Photographie musikalischer Meisterhandschriften begründet worden, das Aufnahmen solcher Handschriften womöglich nach dem photostatischen Verfahren in Originalgröße vereinigen soll. Das Archiv wird durch ein Kuratorium verwaltet, dem, außer van Hoboken als Vorsitzenden, Dr. Heinrich Schenker (zweifel-

los der Vater des Gedankens) und Dr. Robert Haas angehören. Das Unternehmen muß von seiten der Musikwissenschaft aufs wärmste begrüßt werden.

Die italienische Regierung hat der Marciana in Venedig die wertvolle Musiksammlung von Pietro Canal (Crespano, † 1883) überwiesen, nachdem das Unterrichtsministerium sie jüngst für 250 000 Lire angekauft hat. Die 20 000 Bände umfassende Bibliothek enthält außer Instrumenten und Werken der griechischen und lateinischen Philologie (Canal war Latinist) etwa 1000 musiktheoretische Werke, 118 Musikdrucke und über 400 Musikhandschriften. Unter den Drucken ragen die Madrigalwerke hervor, bei denen sich 20 Unika befinden. Unter den Handschriften befinden sich Werke von More, eine Messe und ein Stabat Mater von Zarlino, von Croce, Monteverdi, Novetta, Legrenzi, Lotti (24 Ms.), Galuppi (23), darunter ein Oratorium (Adamo et Eva) usw. Ein großer Teil dieser Werke stammt aus den Kirchenarchiven von San Marco, San Julian und San Moisé.

Giuseppe Radiciotti kündigt ein Werk über „Giacchino Rossini, Vita documentata, opere e influenza su l'arte“ an — drei Bände von etwa 1500 Seiten. Es ist zu begrüßen, daß endlich über den unbekanntesten oder legendärsten aller italienischen Meister eine Arbeit aus berufener Feder erscheint.

Giocondo Fino („Il Momento“, 25./26. Okt. 1927) hat eine kleine dokumentierte Biographie von Giovanni Battista Somis veröffentlicht, aus der hervorgeht, daß Somis nicht, wie allgemein angenommen, 1676, sondern am 25. Dez. 1686 in Turin geboren ist; schon 1696 war er, wie sein Vater Lorenzo Francesco, Geiger in der herzoglichen banda dei violini, seine Lehrzeit bei Corelli in Rom fällt in die Jahre 1703—1706. Von besonderem Wert ist das von Fino entdeckte autographe Werkverzeichnis Somis'.

G. Radiciotti berichtet im Oktoberheft von La Revista de Musica (Buenos Aires) über ein unbekanntes Bühnenwerk von Pergolesi: ein „Preludio scenico“ des Titels „Il Tempo felice“, 1735 zur Hochzeitsfeier des D. Raimondo di Sangro in Torremaggiore geschrieben. Von Pergolesi stammt nur der 1. Teil; den 2. schrieb „stante l'indisposizione“ Pergolesis, Nicolo Sabatino. Nur das Libretto ist erhalten.

Seit Jahresbeginn erscheint, herausgegeben von Fritz Jöde, Heinrich Martens, Richard Münnich, Susanne Trautwein, unter der Schriftleitung von Dr. Hans Fischer im Georg Kallmeyer-Verlag eine neue Eineinhalb-Monatschrift, Zeitschrift für Schulmusik, die nicht nur alle Probleme der Musik in der Schule erörtern, „nicht nur ein Blatt für Schulmusikmethodik sein, sondern auch mannigfaltige allgemein pädagogische, psychologische und soziologische Fragen in ihren Aufgabekreis hineinbeziehen“ will. Wir wünschen dem Unternehmen das glücklichste Gedeihen!

Prof. Heinrich Martens und Dr. Richard Münnich beginnen gleichzeitig mit der Herausgabe einer Sammlung alter und neuer Meisterchöre, deren erste Nummer, Conft. Bernkers „46. Psalm“ vorliegt.

Unter Mitteilungen verschiedener Art erschien in Heft 3 des laufenden Jahrgangs der *SM* der teilweise Abdruck einer Besprechung eines neu aufgefundenen Requiems von Joseph Haydn durch Hofrat Schnerich aus den „Wiener Neuesten Nachrichten“ mit einer abschließenden Bemerkung Dr. Einsteins. Leider haben sich darin einige entstellende Irrtümer eingeschlichen, die der Unterzeichnete richtig stellen möchte. Die Nachricht vom Fund des Werkes wurde von vielen Zeitungen in unrichtiger Form weitergegeben; hierauf geht wohl u. a. der Irrtum zurück, der Finder, der übrigens Ernst Fritz (nicht Franz) Schmid heißt und den Dr.-Titel nicht besitzt sei Schüler des musikwissenschaftlichen Instituts in München oder, wie andere schreiben, in Tübingen. Er ist weder das eine noch das andere, sondern hat, abgesehen von früheren, ziemlich eingehenden privaten Studien und einer nahezu vierjährigen praktischen wie theoretischen Ausbildung an der Staatl. Akademie der Tonkunst in München, nur im laufenden Wintersemester an der Universität Freiburg i. Br. musikwissenschaftliche Studien betrieben. Der Zufall der Ent-

deckung hat sich allerdings nicht darum gekümmert, ob der Finder musikhistorisch geschult war oder nicht, und erst nach langen, eingehenden Ermittlungen, die sich über fünf Jahre erstreckten, war es möglich, das Werk an die Öffentlichkeit zu bringen. Die Ergebnisse dieser Bemühungen sind zum guten Teil in dem Aufsatz des Unterzeichneten in Heft 2 des laufenden Jahrgangs der Neuen Musikzeitung (Stuttgart) niedergelegt; eine genauere Kenntnis dieses Aufsatzes darf wohl für eine vorläufige Besprechung des Werkes, das ja noch nicht im Druck vorliegt, vorausgesetzt werden. Daß es gefälschte Werke unter Joseph Haydns Namen gibt, ist dort ausdrücklich bemerkt, ebenso, daß das aufgefundenene nur aus der Frühzeit stammen kann und daß die Quellen dafür nicht nur mit „Haydn“, sondern ausdrücklich mit „Josef Haydn“ gezeichnet sind usw. Daß das Werk in Haydns Katalog fehlt, darf nicht wundernehmen; fehlen doch auch andere Werke darin. Haydn gab selbst zu, sich nicht mehr an alles zu erinnern, was er geschrieben hatte. — Herr Dr. Einstein hatte kurze Zeit Einblick in die Münchener Fassung des Werkes und konnte sich nicht entschließen, es als Haydnisches Werk anzuerkennen, ohne dies näher zu begründen und mit dem Vorbehalt, nicht Spezialist auf diesem Gebiete zu sein. Dem gegenüber steht, daß Persönlichkeiten, die mit Haydns Kirchenwerken und namentlich mit seinem Frühstil sehr vertraut sind, das Werk als echt bezeichnen, das sich naturgemäß von den späteren großen Messen, die allgemeiner bekannt sind, nicht unerheblich unterscheidet. Immerhin dürfte es nicht zweckmäßig sein, mit einer Erörterung über das Werk an der Öffentlichkeit einzusetzen, ehe es überhaupt gedruckt zugänglich ist. Lassen wir das Werk selbst sprechen!

Ernst Fritz Schmid.

(Wir hätten gern die Namen der Persönlichkeiten, die speziell mit dem Frühstil Haydnischer Kirchenwerke sehr vertraut sind, erfahren — solche Autoritäten sollten nicht im Dunkel bleiben! Persönlich will ich nur sagen, daß man auch in kurzer Zeit ein Manuskript genau ansehen kann. Aber einverstanden, die Erörterung zurückzustellen, bis der neue Fund allgemein zugänglich vorliegt.) Schriftleitung.)

Wo befinden sich, außer auf der Preussischen Staatsbibliothek, Tagebücher Otto Nicolais? Für Auskunft wäre sehr dankbar Prof. Dr. Wih. Utmann, Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54.

Kataloge

V. A. Zeck in Wien. Katalog 39. Kostbare Musikmanuskripte von Joh. Seb. Bach bis Rich. Strauß. 68 Nrn.

Dem heutigen Hefte liegt ein Prospekt des Drei Masken-Verlags, München, bei, über „Heinrich Schenker, Das Meisterwerk in der Musik“

Januar	Inhalt	1928
		Seite
	Paul Nettel (Prag), Heinrich Nietsch †	193
	Heinrich Nietsch † (Prag), Mozarts G Dur-Konzert für Geige	198
	Hans Volkmann (Dresden), Neues zu Mozars Dresdner Aufenthalt	205
	Steffan Strasser (Budapest), Susanna und die Gräfin	208
	Peter Epstein (Breslau), Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna“	216
	Raimund Soder (Wien), Montafoner Volksstänze aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts	223
	Max Friedlaender (Berlin), Zum 70. Geburtstag von Johannes Volte	235
	Bücherschau	236
	Neuausgaben alter Musikwerke	254
	Mitteilungen	254
	Kataloge	256

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Fünftes Heft

10. Jahrgang

Februar 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Die Opern Joseph Schusters (1748—1812)

Von

Richard Engländer, Dresden

Das Musik- und zumal das Theaterleben Dresdens in der Zwischenzeit zwischen der Epoche Haffe und der Epoche Weber bedeutet nicht die gewichtigste, sicher aber die interessanteste Periode lokaler Opern- und Musikgeschichte. Die Ara Haffe imponiert durch Problemeinheit und -einfachheit zugleich. Jetzt aber setzt ein Durcheinander und Nebeneinander der Strebungen ein. Die Beziehungen auf Haffe, von einer Oberflächenbetrachtung oft noch in übertriebenem Maße bewertet, werden dabei durchaus in den Hintergrund gedrängt. Johann Gottlieb Naumann (1741—1801) ist hier, vor den Tagen Ferdinando Paërs, die repräsentative Zeit- und Kulturercheinung, die für den Typus der musikalischen Empfindsamkeit, für die feintreibende vorromantische Formentwicklung wesentliche Persönlichkeit. Neben ihm steht einmal das liebenswürdige Talent Franz Seydelmanns, noch auffälliger aber, in lebhafter Farbigkeit und mit durchaus eigener Note Joseph Schuster (1748—1812). Der zeitgenössisch-unmittelbare Bühnenerfolg in Italien und im Wirkungsbereich des deutschen Singspiels läßt ihn in einzelnen Fällen über Naumann selbst hinausragen, und der heutigen Betrachtung bietet er schon durch biographische und stilistische Interessensverknüpfung mit Mozart und Beethoven, durch den Zusammenhang mit Wiener Kunstart und Wiener Kunstleben einen leichten Anknüpfungspunkt. Darauf wird, soweit Instrumentalmusik und Singspiel in Frage kommen, gerade in der neueren Literatur wiederholt kurz hingewiesen. Ich nenne, außer eigenen Arbeiten, Albert¹, Sandberger², Schering³, Haas⁴.

¹ Mozart (1919) I, 537, 624.

² Beethoven-Aufsätze (1924), S. 136. Vgl. auch P. Becker, Beethoven (1911), S. 225.

³ Geschichte des Instrumentalkonzerts (1905), S. 165.

⁴ Einleitung zum Umlauf-Band der DMG XVIII¹, S. XXV.

Einfach und gerade verläuft die biographische Linie. Der Sohn des Bassängers Joseph Schuster am sächsischen Hofe¹, der Schüler des Hofkapellmeisters Schürer und Naumanns wird vom 1. Mai 1772 an zusammen mit Seydelmann als Kirchenkompositeur fest angestellt, gleichzeitig mit der Verabschiedung Domenico Fiaschettis. 1787 erhält er, ebenfalls mit Seydelmann zugleich, den Titel Kapellmeister und verbleibt in dieser Stellung bis zu seinem Ende. In drei italienischen Reisen erfüllt sich seine Schulung und sein rascher Aufstieg: 1765/68 (Schüler und Begleiter Naumanns neben Seydelmann), 1774/76 (Schüler P. Martinis, Opernkompositionen, Titularkapellmeister des Königs von Neapel), 1778/81 (Opernkomposition für Neapel, Venedig)². Nähere Einzelheiten für die Fragen der Beförderung und des Gehalts, und damit Berichtigungen Fürstenaus, sind in dem Buche von Cahn-Speyer³ nachzulesen. Für die dienstliche Tätigkeit, seine Stellung im Dresdner Musikleben, zur Charakteristik seiner italienischen Reisen habe ich im Zusammenhang meiner Naumann-Biographie⁴ Ergänzendes gebracht. Beachtliches ergibt sich aus den Aktenaufzeichnungen, aus brieflichen Äußerungen. Wir sehen etwa, wie Schuster in Italien für die Dresdner Kirchenmusik Partituranfassungen macht, wie er sich mit engagementfähigen Sängern der Konservatorien auf kurfürstliche Weisung hin in Verbindung setzt⁵. Aus Berichten, u. a. bei Schubart⁶ oder Cramer⁷, erfahren wir noch manches andere. Der Lutheraner Schuster wird bald auch beim Papst persona graticissima und erhält unter glänzenden Bedingungen von ihm den Auftrag zur Komposition eines Oratoriums. Schuster verkehrt zusammen mit Sterkel viel in dem berühmten Salon des englischen Gesandten in Neapel und gilt als derjenige, der dem modernen „Fortepiano, auf welchem er großer Meister ist“, in Italien zu seiner Beliebtheit verholfen hat (Schubart). Im Dresdner Musikleben tritt Schuster seit seiner zweiten Rückkehr aus Italien, von Cluquenwesen aufgestachelt⁸, in einer gewissen Rivalität mit Naumann, in den Vordergrund. Die Operndirektion liegt ihm besonders, wie Ghyrowetz 1793 aus eigener Anschauung bestätigt. Den Kirchendienst scheidet er in seiner späteren Zeit mehr geschäftlich erledigt zu haben. Die sehr lebhafteste Kammermusikpflege am Hofe Friedrich Augusts befindet sich seit ungefähr 1790 fast durchaus in seinen Händen⁹. Gerade er sorgt dauernd für Wiener Import (Haydn, Mozart, Pleyel u. a.). Probeispiel von Orchesterkandidaten und andere Fragen der Hofkapelle unterstehen vor Paërs Erscheinen vorwiegend seinem Urteil. Sehr betriebsam zeigt sich Schuster gegenüber den Neubürgerlichen Musikambitionen der Residenz vor 1800 (s. auch unten). Rasch und hartnäckig greift er die Naumannsche Idee regelmäßiger Orchesterkonzerte mit Hinzuziehung der kurfürstlichen Kapelle nach 1780 auf¹⁰. Schuster, um diese Zeit bereits ein hervorragender deutscher Name, wetteifert auch an anderen klassischen Pflegestätten deutscher Kunst mit Naumann,

¹ Dazu u. a. Gerber (1792), ferner Robert Haas, J. G. Schürer (Neues Archiv für sächs. Geschichte XXXVI), S. 266, 273; E. Mennicke, Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker (Breitkopf 1906), S. 416.

² Über die Beziehungen zu Hasse s. Mennicke, S. 436.

³ Franz Seydelmann als dramatischer Komponist (Breitkopf 1909).

⁴ J. G. Naumann als Opernkomponist. Mit neuen Beiträgen zur Musikgeschichte Dresdens und Stockholms (Breitkopf, 1922).

⁵ Ebenda, u. a. S. 43 ff., 394 (Empfehlungsbrief Naumanns an P. Martini). Im August 1778 ist Schuster auf der Durchreise in München, wo es jedoch infolge Maria Antonias Erkrankung musikalisch still zugeht (s. das „Journal“ im Hauptstaatsarchiv Dresden).

⁶ Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst (Ausg. Wien 1806), S. 115.

⁷ Mag. der Musik 1783, S. 342.

⁸ Darüber: A. G. Meißner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns (Ausg. Wien 1814), S. 439/41.

⁹ Dazu Engländer, S. 112.

¹⁰ Dazu Engländer, S. 117⁶.

so in Schwerin¹, in Riga². Im letzten Jahrzehnt seines Lebens wird er durch Kränklichkeit in seiner Tätigkeit gehemmt. Als er, 64jährig, stirbt, ist sein Ruf stark verblasst. Sehr zurückhaltend schreibt die Allgemeine Musikalische Zeitung den biographischen Nekrolog (XIV, Sp. 684 ff)³ — fast verlegen streicht sie Schusters pädagogische Bedeutung heraus.

* * *

Für die folgende Besprechung lagen mir alle Opernpartituren Schusters vor, mit Ausnahme von „L'amore artigiano“ (Kons. Brüssel) und „Die wüste Insel“ (Nationalbibl. Wien). Für Partitur-Autographen vgl. auch A. Reichert im Katalog der Handschriften der Sächs. Landesbibl. zu Dresden (bearb. v. Prof. L. Schmidt, Leipzig 1923, S. 240 ff.).

Opera seria

Unter den glücklichsten Vorbedingungen tritt Schuster in Italien in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre als Komponist der Opera seria auf den Plan. Die erste italienische Reise, unter Naumanns Führung und an der Seite Seydelmanns, hatte ihn mit allen Besonderheiten der modernen Kunst und des Kunstbetriebes⁴ in Italien vertraut gemacht. In Dresden war noch immer der Nachgeschmack des Haffeschen Stiles zu spüren. Schuster erlebt hier den Abgesang der klassischen italienischen Solo-Oper, Naumanns Feststück „La clemenza di Tito“ (1769). Als Klarschauender Deutsch-Italiener stellt er sich, nahezu ein Dreißigjähriger, auf der zweiten italienischen Reise der dortigen Kritik. Der Seria-Ehrgeiz ist erwacht. Mit einer Cantata, in der der berühmte Kastrat Paechierotti mitwirkt, gibt Schuster seine Visitenkarte auf dem Theater von San Carlo in Neapel ab (s. u.). Er ist nun reif für die repräsentativste Aufgabe der italienischen Operbühne. Die „Didone“ macht ihn mit einem Schlage zu einem Liebling der Italiener⁵. Er wird 1779 und 1780 zu gleichen Aufgaben wiederverlangt und konkurriert als Vertreter der Moderne erfolgreich mit Zommelli⁶.

Chronologie⁷

Cantata. Text: ? Zum Geburtstag des Königs Ferdinand IV.
Neapel, Teatro S. Carlo, 12. Jan. 1776 (Florimo IV 244).
La Didone abbandonata, dramma p. mus., 3 Akte.
Text: Metastasio.

¹ Dahn El. Meyer, Geschichte d. Mecklenburg-Schweriner Hofkapelle (1913).

² S. die Programme der Subskriptionskonzerte im Schwarzhauptersaal (Domnmuseum Riga).

³ Vgl. auch XVI (1814), Sp. 876. Für Bilder Schusters s. Allg. Musik. Ztg. XV, Sp. 840/41; Theaterjournal für Deutschland, 21. Stück, 1783 (Titelbild); Wiener Ausstellungskatalog 1892 (Abt. Italien).

⁴ Sehr zielbewußt geht er von vornherein auf „die Erlangung der benötigten Bekanntschaften“ aus (Engländer, S. 40).

⁵ Cramer, Mag. der Mus. I (1783), S. 574. Auffallend auch das häufige Vorkommen von Einzelarien Schusters in italienischen Bibliotheken (besonders Montecassino).

⁶ Über eine posthume Aufführung der Zommellischen „Arnida“ in Neapel 1780 vgl. Abert, Zommelli (1908), S. 94.

⁷ Kläbe (Neuestes gelehrtes Dresden, 1796) nennt noch eine sonst nicht nachweisbare Oper „Ruggiero e Bradamante“ für Padua (Sommer 1779), sowie eine „Isola disabitata“ für den Hof von Neapel 1780 (s. u. unter „Wüste Insel“). Der Sonnenkatalog verzeichnet ein fünfaktiges Ballett „Drfeo“ (nach Dom. Ricciardi) zu Paisiello's „Discarta di Dario“, Genua 1782.

Neapel, S. Carlo, 1776 (Florino IV 244).

Venedig, S. Benedetto, Karneval 1779 (Wiel)¹.

Demofonte, dramma p. mus. 3 Akte. Text: Metastasio.

Forlì, per l'apertura del Teatro nuovo, la primavera del 1776.

Pavia, Nuovo Teatro delli signori associati, Cavalieri e Patrizi.
Karneval 1777 (Sonneck).

Creso in Media, dramma p. mus. 3 Akte. Text: Giuf. Pagliuca.

Neapel, S. Carlo, 4. Nov. 1779.

Livorno, S. Sebastiano, primavera 1780 (Sonneck—Schaf).

Amore e Psiche, dramma p. mus. 2 Akte. Text: Freie Bearbeitung des Coltellinischen Buches, s. darüber u.

Neapel, S. Carlo, 4. Nov. 1780 (Florino IV 246)².

Mit theatralischem Instinkt, mit persönlichem Temperament nimmt Schuster die Eindrücke italienischer Sinnenkunst entgegen. Die Betrachtung der *Seria*-Arie zeigt es zuerst. Nur in Einzelheiten bleibt noch der Zusammenhang mit Haffe gewahrt: in der Verwendung von rezitativischen Einschübseln etwa, in deklamatorischen Freiheiten, epigrammatischer Loslösung, in der auffallend häufigen Kontrastanlage des Mittelteils in Verbindung mit $\frac{3}{8}$ -Takt (so „Amore“ I 8), in metrischen Feinheiten (so einer durchgeführten Dreitaktigkeit „Demofonte“ I 9). Für die weite, klassizistisch sichere Formentwicklung, die Naumann gerade in vielen Arien seiner Jugendopern zeigt, fehlt es Schuster an Geduld. Auf die große *Dal segno*-Arie mit *Halbdakapo*³ wird völlig verzichtet. Bei freien Kombinationen gegensätzlicher Hauptabschnitte, Vorformen des „großen Rondos“ der 80er Jahre, wie sie für einige entscheidende Stellen aufgespart werden⁴, ist das innere Band nur wenig fest. Die modernen Gestalten der zweiteiligen Arie oder der dramatisch bewegten dreiteiligen *Reprises*-Arie werden so recht zum Vorwand für das Ausspielen sich durchkreuzender musikalischer Ideen. Die Variantmethode, Naumanns Stärke⁵, wird hier zügelloser aufgenommen. Die Parallelität des Wiederholungsteiles ist oft erheblich verwischt. In ständiger Frontveränderung bewegt sich die melodische Linie, die Koloratur bindet sich nur ungern an ein kurzes beherrschendes Modell (s. „Dido“ I 5), der Charakter des begleitenden Orchesters wandelt sich manchmal alle zwei Takte⁶. In „Dido“ I 16 tritt einmal ein *Unisono crescendo* gleichsam *ex improviso* auf den Plan. In einer Arie des „Demofonte“ (I 13) heben sich in rascher Folge als Entwicklungsstationen heraus:

Viol. I.

Pa - dre, per - do -

¹ Kläbe spricht, offenbar willkürlich, von einer neuen „Didone“ für Venedig.

² Über die Urlaubsverlängerung auf Witten des Königs von Neapel im Zusammenhang mit dieser Oper vgl. Kläbe, S. 155.

³ S. dazu u. a. Engländer, S. 182.

⁴ Fußnoten 4–6 s. nächste Seite.

na Oh pe-ne

fp *in. Ob.* *fin.* dasselbe in Moll: Pren - ce ram - men - ta, usw.

Giac-che mo - rir degg' io po - tes-si po - tes-si al - men par - lar,

pro-tes-si almen par - lar

pia cresc. *f*

Das Vorspielritornell wird gern als freie Vorbereitung behandelt und oft — und zwar nicht nur in der rein dramatischen Ariengruppe — auf ein Minimum beschränkt (so „Demofonte“ I 13). Es sei denn, daß es sich ausnahmsweise um ein instrumentales Prunkstück aus dem neuneapolitanischen Karitätenkabinett handelt, so „Amore“ II 7: ein dreiteiliges Riesengebilde erhält hier ein Vorspiel von 50 Takten, in dem eine kleine Laute (Angelika), von Pizzicato gestützt, obligat auftritt. Kurze frei-einteilig entwickelte Arien („Cavatina“) tauchen mit theatralischer Verve plötzlich auf und brechen rasch verklingend ab. So „Dido“ III 7:

Va cre - scen - do va cre - scen - do il mi - o tor-
mi! usw.

⁴ So Demofonte II 10: Adagio || Allegro.

⁵ Engländer, S. 203.

⁶ Da inmitten dieser Buntheit eine Orientierungsstütze notwendig ist, läßt Schuster in der zweiteiligen Arie den Wiederholungsteil B meist wörtlich mit dem Kopfstemma von der Tonika aus beginnen.

men-to. il mi - o tor-men-to il mi - o tor-men - to

Bei so engen Maßen wie zuletzt hier, offenbart sich das spielerische Erhaschen der kleinsten Wendung des Textes mit besonderer Deutlichkeit. Wo textlicher Gedanke und Arientyp es nahelegen, fügt sich der unruhige Sinn¹ dennoch der entschiedenen Ausprägung zweier gegensätzlicher Themen oder Themengruppen. Zwei Arien in „Amore“ nähern sich auf diese Weise bis in Einzelheiten der Struktur hinein den ersten Sinfoniesätzen der Opern. „Amore“ I 5, (Arie der Venus) Vorderabsatzpartie:

D'u - na bel - lez - za au - da - ce non chie - der più gli af - fet - ti, nò, nò, non chie - der più gli af - fet - ti

Nach einem Zwischenritornell folgt:

Deh non tur - bar la pa-ce

In „Amore“ I 9 ist die erste Themengruppe in der Hauptsache durch einen riesigen Koloraturabschnitt von ungehemmt neuneapolitanischem Wurf vertreten, nun aber folgt dies zweite Thema:

M. I.

dolce Spe - rai pie - tà nel fa - to

Al. hrn.

Nehmen wir dazu die Ouvertüre zu „Demofonte“: 1. Thema

¹ Fürst Wélofsefsky spricht in seinem Urteil über Schuster etwas spitz von „certains cliquetis de sons très epigrammatiques“ und dem Hang zur surprise (Mag. d. sächs. Geschichte 1787, © 504).

2. Thema

dann gesteigert mit:

Ganz entsprechend stehen die langsamen Mittelsätze der Sinfonien der Gruppe der lyrischen Arien und Arietten nahe. In einigen kantablen Stücken der „Didone“ entfaltet sich Schusters Eigenart ganz besonders, so II 7:

Ah non la-sciar - mi, no bell' I - dol, bell' I - dol

Adagio. Viol. c. Sord.

mi - o non la - sciar - mi non la - sciar - mi, no

Wir treffen in diesem Bereich auf pastose Gesänge des Haffeschen Dreivierteltakt-Typs, auf ein sehr schönes Es dur-Adagio Tommellischer Art („Amore“ II 2), auf Andante-

phrasen von zartem A-dur ²/₄ im Sinne von Raumanns „Soliman“¹, zugleich aber, über die Gebote des Zeitstils hinaus, auf Mozartismen. Meist sind es Vorahnungen des „Don Juan“ („Dido“ II 5 und Schluß III).

Blickt man in diesem Zusammenhang auf die raschen Schlußsätze der Sinfonien, so ist erst recht etwas von dem musikalischen Klima Wiens zu spüren. Besonders Haydns Nähe wird offenbar. Doch bleiben die engen Konturen der italienischen Opernouvertüre durchaus respektiert, vor allem die für den Schlußsatz beliebte knappe Rondoform, in deren Mitte ein Minore eingefügt ist (so „Amore“). Zu einer thematischen Beziehung zur Oper fühlt sich Schuster in der Ouvertüre nirgends verpflichtet, wohl aber zu einem flotten sinfonischen Musizieren, das zwischen Seria und Buffa kaum einen Unterschied kennt. Die Durchführung in drei thematischen Abschnitten im „Cresc.“ ist hier zu erwähnen oder, in der „Dido“-Ouvertüre, das Überraschungsspiel der Pausen beim zweiten Thema:



die Gruppe der Überleitungen, u. a.:



Am stärksten weicht der erste Satz von „Amore e Psiche“ von der Konvention ab. Auf eine breite, kontrasterfüllte Aufstellung von Themengruppen folgt mit deutlicher Scheidung ein längerer Durchführungsteil, der ein kurzes Modell in immer neue harmonische Beleuchtung rückt und schließlich mit Orgelpunktsteigerung und Trugschluß unmittelbar in den langsamen Satz (Bdur) hineinführt.

Der Seeo-Teil wird bei Schuster nach der modulatorischen Seite hin verfeinert (s. die Szene der verwirrten Dido I 17). Im Waß findet man wohl charakteristische, plötzlich auftauchende Bewegungen und punktierte Rhythmen (Attentat der Psiche u. a.), aber nicht die Bindung eines kleinen Abschnittes durch ein Motiv in Haffemannscher Art. Dagegen sind viele der begleiteten Rezitative, besonders in der „Dido“, ohne das Vorbild der überlegen abgewogenen Bildungen des Raumannschen „Soliman“ und des „Amphion“² nicht zu denken. Daher die Ankündigung

¹ Beispiele: „Amore“ I 7, „Demofonte“ II 5, „Cresc.“ III 4.

² Dazu Engländer, S. 216 u. 248.

des Arienthemas (III 5), daher die klare Exposition zu Beginn des Accompagnatos mit Nachsatzphrase der Oboen („Dido“, Schluß III). Am liebsten freilich läßt sich Schuster bei der Durchführung des Accompagnatos von der Stimmung, vom Zufall des Kontrastes treiben, verzichtet womöglich überhaupt auf eine Exposition („Demofonte“ I 14).

Was die Verbindung der Einzelformen, besonders *Secco* zu *Arie*, im großen betrifft, so zeigen sich sehr bald die vielsagenden Anschlüsse, die man im Bannkreis der Dresdner Opernkunst erwarten muß. Beschränken sich die ersten Akte vorwiegend auf das Einklangsverhältnis, so treffen wir späterhin auch das *Terz*, ausnahmsweise das *Sekund*verhältnis. Das „*In cadenza*“ oder „*Attacca subito*“, schon im „*Demofonte*“ erscheinend, häuft sich in „*Amore*“. Eine verwandte Art der Überbrückung bevorzugt „*Cresc.*“, den Beginn der *Arie* mit einem Auftakt. Auch der Einsatz auf einem *Dominant-Septakkord* ist hier häufig. Ein *Accompagnato* wird einmal mit *Trugschluß* an eine *Arie* angekettet („*Cresc.*“ II 7). Aus der Mischung dieser Möglichkeiten formen sich dann größere Szenen. Schon der II. Akt des „*Demofonte*“ schließt in *Finale*-ähnlicher Engführung (zwei *Soloszenen* und *Quett*). Der III. Akt der „*Didone*“ zeigt mehrere solcher Bögen.

In „*Amore*“ liegt der Fall für den oberflächlichen Blick noch deutlicher, ist diese Oper doch durchsetzt mit *Chorszenen*. Freilich die Behandlung des Chores selbst wiegt hier alles andere als schwer. Verbeugungen vor Glucks „*Orfeo*“, die gerade in jenen Jahren an einzelnen italienischen Plätzen ebenso auf Verständnis rechnen konnten wie in Dresden, bleiben Höflichkeitsfloskel. Die Verhättselung einer ganz äußerlichen *Koloratur*, sogar in der *Entführungsszene*¹, läßt den Kompromißstandpunkt nur zu deutlich erkennen. Der wird schon durch die textliche Behandlung des altgriechischen Märchens in dieser Oper erleichtert. Wie es einer Neuerung der italienischen Bühne in jener Zeit entspricht², drängt der ungenannte Textbearbeiter das dreiaktige Buch M. Coltellinis, das vordem 1767 von Gasmann für Wien komponiert worden war³, in zwei kurze und anspruchslosere Akte zusammen.

Die Grundlinien der Handlung und einzelne Wortwendungen (so in II 6) sind beibehalten, die Gestalten sind dieselben wie dort, außer dem Liebespaar selbst: *Venus*, die das Liebesidyll mit List und Gewalt zu zerstören trachtet; *Palemone*, der durch den irreführenden *Drakelspruch* — durch ihn wird seine Tochter *Psiche* einem *Mostro* zur *Gattin* bestimmt — und durch *Psiches* gewaltsame *Entführung* in *Schrecken* gejagt wird; *Zephyr*, der treue Helfer *Amors*. Über die *Hauptszene* (bei Schuster II 6) — *Psiche*, von *Venus* beeinflusst, holt zu einem *Mordversuch* an dem Geliebten aus, der sich ihr als *Gott* nur unter dem Schutz der *Finsternis* nahen darf — geht es im raschen Zuge zum *Schlußabschnitt*, der *Versöhnung* der *Venus* und der *offiziellen Vereinigung* des Paares. Auf die *finalehafte Gliederung*, mit der bei Coltellini-Gasmann (*Donath/Haas*, S. 71) der zweite Akt großzügig abschließt, wird verzichtet. *Chor* und *Ensemble-Abschnitte* sind überhaupt zugunsten der *Arie* stark beschränkt.

Das Wertvolle von „*Amore e Psiche*“ liegt weniger in den *Chorszenen* als in einigen *lyrischen Stücken* und in der Art der *Einführung* dieser Stücke, ihrer Be-

¹ Gerade hier (*Rondo* der *Psiche* I 8) im übrigen eine deutliche Anknüpfung an Glucks „*Che farò*“-*Arie*.

² S. darüber unten Schusters Brief (Anhang). Vgl. Engländer, S. 317.

³ Dazu *Donath-Haas* in den *Studien zur Musikwissenschaft* II, 66.

lebung durch sprechende Phrasen der Klarinette u. a.; hier steckt denn auch am ehesten etwas vom Geiste des „Orfeo“. Zweifellos ist „Amore“ in ganzen gesehen eine originelle Erscheinung der italienischen Seria-Produktion dieses Jahrzehntes überhaupt — ursprünglich hatte Schuster sogar an eine „Iphigenie“ nach Racine gedacht (s. den Brief im Anhang). Als Gesamtorganismus aber ist „Didone abbandonata“ überlegen; das zeitgenössische Urteil besteht auch vor der heutigen Kritik. Hier, wo der Boden der reinen Solo-Oper gewahrt ist, ist an Reichtum und Schwung der melodischen und instrumentalen Phantasie, an Durcharbeitung des Melismatischen, an Sicherheit des rezitativen Entwurfes eine Höhenleistung gegeben, die fast über Naumanns „Soliman“ hinausgeht. Auch „Demofonte“ ist eine reife und ideenkräftige Arbeit. Aber zu sehr läßt sich Schuster hier in der Anlage der Arienform gehen, zu absichtlich ist das Gesangsvirtuose herausgeholt. Anders liegt der Fall im „Erefo“. Nachgiebigkeit gegenüber Virtuosenwünschen wird hier zur raschen Mache in der Hand des Routiniere.

Opera buffa

Schusters Tätigkeit für die Opera buffa ist in der Hauptsache mit der Geschichte der Dresdner Oper unter Buffelli und Bertoldi verbunden, sie ist aber durch die Jugendeindrücke während der ersten italienischen Reise und späterhin durch Venezianer Beiträge wesentlich mitbestimmt¹. Wie Naumann das Buch der „Nozze disturbate“, so bringt Schuster das Libretto für seine zweite Dresdner Opera buffa „L'idolo cinese“ mit heim, von der gleichnamigen Oper Paisiello's (Neapel 1767) angeregt. Zwischen 1772² und 1778, in der Zeit seiner ersten Opernerfolge, leitet Schuster eine große Anzahl der Dresdner Opernaufführungen, bei dienstlichen Wünschen gegenüber Seydelmann in wachsendem Maße bevorzugt. Besonders Piccinni, Salieri, Anfossi, auch Guglielmi und Paisiello sind in diesen Jahren auf dem Repertoire vertreten³. Vieleslei Dinge und nicht zuletzt die Anregungen der Opéra comique und Dom. Fischietti's in Dresden nach der ersten Rückkehr aus Italien haben zusammengewirkt, wenn Schuster in seiner ersten Buffo-Arbeit („La Fedeltà“) gar nichts Anfängerhaftes blicken läßt. Die reicheren Mittel und die neue Parole der Dresdner italienischen Oper seit der Reorganisation 1780 geben seinem Talent dann erst die volle Ausbreitungsmöglichkeit: der Anreiz der farbenfreudigen „Milieubühne“⁴, die Zusammenarbeit mit dem nachgiebigen Theaterdichter Cat. Mazzola, einem klugen Kenner der Eigenart seiner Komponisten, die vielen Spielarten der Semiseria (auf die Schuster schon vordem in der „Schiava liberata“ zusteuert). Doch über wechselnde Stilfärbungen hinweg darf gerade bei Schuster der alte Buffo-Geist immer wieder triumphieren. Bonaveri, der beliebte Bassbuffo und Regisseur der Dresdner

¹ Über das Repertoire in Venedig und Neapel vgl. Engländer (Naumann), S. 37.

² Naumann blieb von diesem Jahre an vom regelmäßigen Operndienst befreit.

³ 1770 und 1771 auch Gasmanns „Amore artigiano“ und „Contessina“. Das Repertoire s. bei N. Haas, Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden (Neues Arch. f. sächs. Geschichte XXXVII). Für die Dresdner Aufführung der „Contessina“ schreibt Schuster zwei Arien, die dann Hiller in die Singspielausgabe des Werks aufnimmt (Abdr. durch N. Haas im Anhang des Gasmann-Bandes der DW XXI).

⁴ Zur Inszenierung des „Näbezahl“ und des „Servo padrone“ vgl. auch JfM IV, 234/35 und Engländer, S. 358.

Oper hat ihm eine Anzahl seiner wirksamsten Rollen zu danken. Schuster findet schließlich auch noch den Weg in die Nähe des jungen Paär, der gegen 1800 in Dresden Furore macht. Freilich geschieht diese Entwicklung auf Kosten der Leichtigkeit und Natürlichkeit des Einfalls. Ein Zug von „Kapellmeistermusik“ drängt sich ein. Fast gleichzeitig mit Naumann, den er doch um ein Jahrzehnt überlebt, zieht sich Schuster von der Opernkomposition zurück.

Chronologie. Libretto¹.

La fedeltà in amore, azione comica p. mus. 2 A. Text?

Dresden, kl. kurf. Theater. Karneval 1773.

Willniß, zum Namenstag des Herzogs Carl von Kurland, 24. Sept. 1773².

Dresden, kurf. Theater, Karneval 1775.

Libretto: Mitten im lebhaften Markttrubel tritt ein adliges Brautpaar dem bäuerlichen Paar Lauretta/Nardino gegenüber. Der ältliche Graf handelt hinter dem Rücken seiner Braut mit Lauretta an und sucht mit List und Gewalt Nardino auszusshalten. Erst arbeitet er mit einem fingierten Zessionskontrakt des angeblich treulosen Bauern. Da der Schwindel entdeckt wird (Finale I) sperrt er Nardino in einen Turm. Lauretta erscheint, als reicher türkischer Kaufmannssohn verkleidet, der Europäer zur Feldarbeit anwirbt. Dem vermeintlichen Türken übergibt der nichtsahnende Graf den jammernenden Nardino. Im Verlauf einer Auseinandersetzung mit der Baronin wird der Graf selbst in den Turm hineinkomplimentiert. Vom Fenster des Turmes aus muß er der glücklichen Wiedervereinigung des bäuerlichen Paares zusehen. Schließlich wird er selbst von der Baronin wieder in Gnaden aufgenommen. — Deutlich ist der Zusammenhang mit dem einfacheren Intermezzo-Grundriß und mit Goldoni, besonders mit dessen „Mercato di Malmantile“, der in Fischietti's Komposition in Dresden beliebt war (1766 und 1770 daselbst).

L'idolo cinese, dramma gioc. p. mus. 3 A. Text: Giamb. Lorenzi.

Dresden, kl. kurf. Theater, 1774 (J. Haas), 1775, 1776.

Als „Der chinesische Götz“: Dresden, Linckesches Bad, Truppe J. Seconda, zuerst 6. Juli 1798³.

Libretto: Die Tartarin Ergilla, als Schäferin Eurina verkleidet, in einsamer Berggegend lebend, findet ihren früheren Geliebten, Liconatte, von dem sie sich verraten glaubt, an der Seite Kametris, einer vornehmen Tartarin, wieder. Liconatte soll Kametri heiraten auf Verlangen seines Vaters Tuberone, eines chinesischen Fürsten, der selbst an der schönen Schäferin (Eurina) Gefallen findet. Mit Ergilla verbindet sich zu gemeinsamer Rache Adolfo, ein heißblütiger Franzose, der Kametri liebt und in Liconatte den Nebenbuhler vermutet. Pilottola, der Diener Adolfos, wird von Tuberone für den ungeduldig erwarteten „idolo cinese“ gehalten, der einem altchinesischen Kult zufolge, alljährlich einmal vom Mond herabsteigt. Man zwingt ihn, diese Rolle, in die er sich scherzhaft hineinspielt, immer weiter durchzuführen. Die Liebenden selbst hoffen auf diese Weise Tuberone in ihrem Sinne zu beeinflussen. Nach tollen Zwischenfällen erst merkt Tuberone, daß der Idolo wider Willen ihn zum besten gehabt und daß die Schäferin Eurina in Wirklichkeit die verfolgte Ergilla ist, die Geliebte seines Sohnes und Tochter seines tartarischen Todfeinds. Aber auch die Liebenden wissen nun, daß alle gegenseitigen Verdächtigungen und Bedrohungen unbegründet waren. Den beiden Paaren Ergilla/Liconatte und Kametri/Adolfo

¹ Die Dresdner Landesbibliothek besitzt alle Textbücher der für Dresden komponierten Opern Schusters.

² Theaterakten, Dresden, Staatsarch. (910, IV).

³ Engländer, S. 116¹.

schließt sich ein drittes an: Parmettella, die Sklavin der Kametri, eine Neapolitanerin, hat in ihrem Landsmann Pilottola den geeigneten Bräutigam gefunden. Mit den Liebenden zugleich verläßt Tuberone auf Adolfo's Schiff fluchtartig China. Denn auch er entpuppt sich nun als geborener Italiener, den nur ein abenteuerliches Schicksal zum Herrn dieser Gegend gemacht hat. — Das Libretto, vor dem durch Paisiello komponiert (s. o.), hat in seinen ernsten wie in seinen parodistischen Abschnitten offensichtlich Zusammenhang mit dem „Eroe cinese“ Metastasio's, mit der „Isola disabitata“ Metastasio's und Goldoni's. Es ist mit seinem tollten Märchenzauber, mit dem burlesken Priesterzeremoniell ein Hauptstück der sogenannten Chinesenoper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts¹.

L'amore artigiano, dramma gioc. p. mus. 3 A. Text: E. Goldoni.

Venedig, Teatro S. Moisè. Autunno 1776².

Für den Textinhalt vgl. Donath/Haas a. a. O., S. 95.

La schiava liberata, dramma serio-comico. 3 A. Text: Gaetano Martinelli.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 2. Okt. 1777 (Sonneck)³.

Als „Die befreite Sklavin“ Singspiel, deutsch von Joh. Chr. Kaffka: Breslau, Wäfersches Theater, 1784 (Sonneck).

Für den Text dieser Türkenoper, den zuvor, 1768, Zommelli für Stuttgart komponierte, vgl. H. Albert, Zommelli als Opernkomponist (1908), S. 435. Nach Albert's Vermutung ist Brexner durch die Aufführung der Schusterschen Oper in Dresden zu dem engverwandten Buch der „Entführung“ angeregt worden (Mozart I, 934).

Il bon ton, dramma gioc. p. mus. 2 A. Text: ?

Venedig, S. Moisè. Karneval 1780 (s. auch Wiel)⁴.

Libretto: Ein gräfliches Ehepaar, das als Repräsentant des sog. „bon ton“ großen Aufwand treibt, Schulden macht, mit Frivolität und ehelicher Untreue kokettiert, hat dem braven Selim den Kopf verdreht. Je gleichgültiger sich die Marchesa stellt, desto größer ihre Anziehungskraft auf Selim, der ihr zuliebe dauernd den Schneider wechselt und mit einem eiteln Mylord zu wetteifern sucht. Unterstützt von ihrer Zofe sucht Zaide, Selim's frühere Geliebte, mit List Selim wieder zur Vernunft zu bringen und an sich zu fesseln. Aber erst eine Schreckensnachricht, nach der der Graf unter dem Druck seines Hauptgläubigers Pleite gemacht hat, bringt den Umschwung. Zaide hilft aus. Als Lobredner bauerlicher Einfachheit finden sich alle Beteiligten in ländlicher Umgebung in schönster Einigkeit zusammen. Der „bon senso alla campagna“ hat über den „bon ton“ gesiegt. — Die Partitur der Oper, ungebunden, teilweise Autograph, fand sich — ohne Titelbezeichnung und unter Weglassung der Ouvertüre — in der Dresdener Landesbibliothek (fehlt bei Citner).

Il marito indolente, dramma gioc. p. mus. 2 A. Text: Caterino Mazzola.

Dresden, kl. kurf. Theater, 1782⁵.

Als „Der gleichgültige Ehemann“, deutsch von Joh. André: Berlin, Kgl. Nationaltheater, 26. Mai 1788 (Sonneck-Schaf).

Hamburg, Theater b. Gänsemarkt, 22. Sept. 1788⁶ (Sonneck-Schaf).

¹ Dazu Gluck-Jahrbuch I, 59.

² „... nuovamente composta dal celebre sig. maestro Gius. Schuster . . .“ (Spinelli).

³ Mit Ballett von Morelli (Monatl. Samml. Dresden. Merkw., S. 52).

⁴ Ein Textbuch besitzt (außer der Samml. Schaf) auch die Musikbibl. Peters.

⁵ 1782: siebenmal; 1783: einmal; 1784: dreimal; 1785: dreimal, nach der „Liste der seit dem Jahre 1777 auf dem kurf. Theater aufgeführten italienischen Opern“ (vgl. Engländer, S. 166 ?).

⁶ Vgl. Ann. d. Theat. 1788, 4. Heft, S. 70.

Libretto: Tranquillo, in allen ehelichen Fragen gänzlich desinteressiert, läßt seine Frau Metilde schalten und walten wie sie will. Sie stellt die Villa ihres Hausherrn und Oheims Fulgenzio auf den Kopf, spielt ihre Liebhaber gegeneinander aus, sucht, ihres sentimentalen Cicisbeos überdrüssig, ihrer Schwägerin den Freier, einen forschenden Leutnant, auszuspannen. Der alte Fulgenzio, selbst in Banden einer Zofe, greift energisch ein. Nach einigen Explosionen (Heulszene des Grafen, Flucht und Selbstmordversuch Metildes) wird die häusliche Ordnung wiederhergestellt.

Il pazzo per forza, dramma gioc. p. mus. 2 A. Text: Cat. Mazzola.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 24. Januar 1784¹.

Wien, 1791 (s. Haas).

Libretto: Der liebestolle Don Dnofrio terrorisiert sein Mündel Dorine, die vergebens nach einer Verbindung mit dem jungen Leutnant Don Florio strebt. Ein Tarantelstich macht Don Dnofrio vorübergehend zum Opfer einer Tanzmanie (von ihr wird er später durch den Klang eines Cellos geheilt!). Das gibt willkommenen Anlaß, den Alten zum unheilbar Verrückten zu stempeln. Ein väterlicher Freund Dorinens greift ein, geführt von Dnofrios listigem Diener Raggiro und einem verschlagenen Agente di campagna. Don Dnofrio, schließlich wieder für normal erklärt, muß seine betrogene Geliebte, eine alte Bäuerin, heiraten. Dorine aber erhält den von seiner Eifersucht kurierten Don Florio.

Lo spirito di contradizione, dramma p. mus. 2 A. Text: Cat. Mazzola.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 20. April 1785².

Als „Dr. Murner“ (oder „Die Einwilligung aus Troß“): Bonn, Nationaltheater, 1790³. Wahrscheinlich auch Darmstadt (s. die unten erwähnte Partitur).

Als „Geist des Widerspruchs“: Dresden, Linckesches Bad, durch Jos. Seconda, 1792, 1793, 1798⁴.

Libretto. Doktor Dppositi will seine Nichte Lucilla mit Don Vandofo, einem ältlichen eingebildeten Kranken, verkuppeln. Durch geschickte Herausforderung seines Widerspruchsgeistes weiß aber Lucilla, von Dorimene, der Frau Dppositis unterstützt, es dahinzubringen, daß der nichtsahnende Doktor selbst ihr zu dem ersehnten jungen Lindoro verhilft. Es geschieht im Rahmen eines Maskenballs (Finale II), in dem Dppositi als wahrer Zigeuner erscheint.

Gli avari in trappola, dramma gioc. p. mus. 2 A. Text: Cat. Mazzola.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 9. Januar 1787⁵.

Als „Die Geizigen in der Falle“: Bonn, Nationaltheater, 1790⁶.

Das Libretto ist eine Paraphrase der „Deux avarés“ von Falbaire/Grétry. In Dresden war außer dem übersetzten Grétry (1777 auf dem Linckeschen Bade) auch eine einfache deutsche Bearbeitung Meißners bekannt geworden: „Das Grab des Musiti“ mit Hillers Musik, 1779 bei Bondini.

¹ 1784: fünfmal; 1785 und 1786: je einmal („Liste“).

² 1785: siebenmal; 1786: zweimal; 1789: fünfmal.

³ Thayer, Beethoven I, 255. Reichards Theaterkal. (nach Thayers Annahme Neefe selbst als Referent) schreibt: „... Schusters hübsche Musik ist zu bedauern, daß sie in so schmutziger Gesellschaft ist“. Ein Textbuch vom Jahre 1790 (v. D.) besitzt die Musikbibl. Peters.

⁴ Engländer (Naumann), S. 116¹.

⁵ 1787: viermal („Liste“).

⁶ Thayer I, 255. Reichards Theaterkal.: „... Musik populär und sehr gefällig ... Grétrys Musik mehr Charakter“.

Rübezahl (ossia Il vero amore), dramma gioc. p. mus. 2. U. Text: Cat. Mazzola. Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 14. Februar 1789¹.
 In deutscher Sprache: Bauken², Truppe Meder, dreimal im Februar 1799, einmal im Januar 1800.
 Görlitz 1803³.

Libretto. Adelheid, die an verabredeter Stelle in einem Tal des Riesengebirges in Begleitung ihres Gefolges auf ihren Geliebten, den Prinzen Ferdinand wartet, wird von ihrem Verehrer Rübezahl mit Hilfe eines Zauberschwans entführt und mit ihrer Zofe Gertrud auf Rübezahls Schloß gewaltsam festgehalten. Ferdinand und sein Knappe Bodin haben sich inzwischen infolge eines echten Rübezahl-Unwetters verlaufen und werden im Dunkel der Nacht durch Geisterstimmen und Irrlichter in ein verfallenes Schloß gelockt. Nach kurzem Kampfe mit Bewaffneten und mit einem Drachen, befreit Ferdinand hier die Zauberin Dragontina, die Rübezahl, ihrer Liebesverfolgungen überdrüssig, in ein unterirdisches Gewölbe eingesperrt hat. Zum Dank für die Erlösung gibt Dragontina Ferdinand eine Zauberrute und weist ihm den Weg zur Befreiung Adelheids, die ihm durch Schicksalspruch zur Gemahlin vorbestimmt sei. Adelheid und Gertrud sind inzwischen allen Liebesbeteuerungen Rübezahls und seines Dieners Carpio nur mit Spott begegnet. Ferdinand, der durch einen unterirdischen Gang unbemerkt in die Gärten Rübezahls gelangt ist, gibt sich in dem Moment zu erkennen, als Adelheid ahnungslos von Rübezahls Zauberwein trinken will. Nun versucht es Rübezahl auf andere Weise, die Spröde gefügig zu machen. Er läßt sie in einem Zauberspiegel eine Flirtszene zwischen Ferdinand und ihrer Zofe Gertrud sehen. Adelheid beginnt an Ferdinands Treue zu zweifeln. Ferdinand aber deckt, dem Verbot Rübezahls zum Troß, den Schwindel auf. Zur Strafe muß Adelheid versteinern. Schon ist der fassungslose Ferdinand dem Selbstmord nahe, da erscheint Dragontina auf einem Drachenzug als Retterin. Auf ihren Rat hin berührt Ferdinand das Herz der Geliebten, und nun gewinnt die Statue von neuem Leben. Damit aber ist Rübezahls Zauberkraft gebrochen. Als Gefangener der im Triumph einziehenden Dragontina kehrt er gefesselt zurück. Doch Dragontina liebt noch immer und verzeiht. Rübezahl aber sucht sich zu rehabilitieren, indem er andere standhafte Schöne, die ebenfalls zu Statuen versteinert den Tempel seines Gartens zieren, wieder zum Leben erweckt. Am Schluß: Wiedersehensfreude und allseitige Treueschwüre. — Die Handlung ist durchsetzt mit allerhand Späßen und teilweise läppischen Zauberkunststücken der beiden rivalisierenden Knappen Bodin und Carpio. Vor Antritt der Reise zu Rübezahls Gärten versammelt Carpio mit Hilfe der Zauberrute einen ganzen Chor von Genien mit Laternen aller Größen um sich. — Das Stück nähert sich auffallend den Texten der Wiener Zauberoper.

Il servo padrone (ossia L'amore perfetto), dramma gioc. p. mus. 2. U. Text: Mazzola.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst Januar 1793⁴.

Libretto. Donna Elvira und Don Cesare sind von ihren Vätern für einander bestimmt worden. Um die ihm gänzlich unbekannt Braut auf die Probe zu stellen, vertauscht D. Cesare die Rolle mit seinem Diener Lazarillo. Bei einem Maskenball im Hause des Don Fedro, eines reichen Charmeurs, der dann als Nebenbuhler des Servo Padrone auftritt, finden Elvira und Alonzo Gefallen aneinander. Elvira zieht sich jedoch zunächst wieder zurück, als ihr der lächerliche Lazarillo als Bräutigam, Cesare aber als dessen Diener vorgestellt wird. Während eines Unwetters wird Elvira

¹ 1789; sechsmal; 1790; dreimal; 1791; einmal.

² Neben Don Juan, Zauberköste, Urur. Vgl. H. Wichte, Musikgeschichte Baukens (1924), S. 126/27. Dazu: Schaf, Nr. 9753 (Budissin 1800).

³ Textbuch vorhanden (s. Eintrag in Dresdner Partitur).

⁴ 1793; viermal („Liste“).

durch Cesare aus Lebensgefahr gerettet, und nun ist sie bereit, mit dem vermeintlichen Diener zu fliehen. Da erst legt Cesare die Maske ab. Lazarillo aber, der sich als Pseudopadrene lange Zeit der besonderen Gunst der Köchin Dorinda und der Jose Ines zu erfreuen hatte, geht leer aus.

Osmano dey d'Algeri, dramma gioc. p. mus. 2 A. Text: ?¹

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 26. April 1800.

Desgl.: dreimal im Winter 1801/02².

Libretto. Osmano ist in Bettina, eine gefangene Italienerin verliebt. Die Widerstrebende zu gewinnen, bedient er sich der Vermittlung Selims, sowie des Italieners Ramiro, dem er zum Lohn die Freiheit verspricht. Ramiro entdeckt in Bettina seine treue Geliebte, die ihm in die Gefangenschaft nachgefolgt ist. Selim spielt sich als väterlicher Beschützer auf und gibt vor, eine Flucht der beiden vorzubereiten. In Wirklichkeit sucht er Bettina auf seine Güter zu entführen. Das nächtliche Spiel wird durch das Dazwischentreten des Ormus, des treuen Hofnarren Osmanos, der auf der Lauer liegt, um Zurlo, eine liebestolle alte Mohrin und Sklavenhüterin beim Proviantdiebstahl zu klappen. Osmano überläßt Ormus den Urteilspruch: das Paar Ramiro/Bettina erhält die Freiheit. Der treulose Selim aber hat Zurlo zu heiraten und wird mit ihr in die Wüste Afrikas verbannt. (Die mummie amanti in museo da conservar!) — Man hat es hier mit einem stark vergrößernden, zum Teil geschmacklosen Ausschachten der Motive der „Entführung“ und der „Zauberflöte“ zu tun (Zurlo: ein weiblich-karrierter Osmin u. a.).

Il giorno natalizio, Azione scenica, 2 A. Col dramma intercalato in 1 atto, intitolato: Il Pigmaliione di G. B. Cimadoro. Text: Giac. Cinti. Musik nur teilweise von Schuster. Im übrigen Nummern aus Opern von Paisiello, Zingarelli, Salieri, Seydelmann.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst 24. Februar 1802³.

Libretto. Durch allerhand Kurzweil soll der an krankhaftem Trübsinn leidende Conte di Lavagna geheilt werden. Was Bemühungen der Gräfin und seiner Tochter Amalia, was die Freuden der Jagd nicht vermögen, das bringt die Aufführung eines theatralischen Sketchs „Pygmalion“ im Schloßpark zuwege. Der drollige Haushofmeister, spiritus rector des Ganzen, schickt eine parodistische Buffoszene nach, damit Zeit gewonnen werde für das Schlußbild (die Huldigung der Landbevölkerung und Amalias).

Die Buffo-Oper und die aus ihr herauswachsenden halbernstesten Typen phantastisch-drolligen Einschlags kommen der Begabung Schusters besonders entgegen⁴. Das Sprunghafte, das rasche Fassen der Pointe, im Umkreis der Seria oft bedenklich, wird hier zur Tugend. Mit einer gewissen Akrobatik weiß Schuster Elemente französ-

¹ Der im Textbuch nicht genannte Librettist dürfte der Sänger Giac. Cinti sein, der seit Erneuerung seines Kontraktes, 1800, vorwiegend als Operndichter benützt wurde (vgl. darüber *StM* IV, 230¹). Cinti kommt auch für die Textbearbeitung der Paërschen „Leonora“ in Betracht (vgl. meinen Aufsatz in der *Musikbeil. der Leipziger Neuest. Nachr.* vom 5. April 1927: „F. Paërs Leonora und Beethovens Fidelio“).

² *Musik. Taschenb.* auf d. Jahr 1805 (Mann, Penig), S. 173 ff.

³ Sehr oft wiederholt, s. *Musik. Taschenb.*, a. a. O. Hier wird der Fehr. v. Racknitz als Mitverfasser genannt. Statt des komischen Opernintermezzos wurde zuweilen auch ein kleines Konzert eingeschoben.

⁴ Vgl. auch den Aufsatz Gerbers in der *Allgem. Musik. Stg.* I, Sp. 305 ff.: „Etwas über den sog. musikalischen Styl“. Schuster wird hier neben Haydn und Dittersdorf als deutscher Hauptvertreter der „komischen Schreibart“ genannt.

fischen, deutschen, italienischen Stils durcheinanderzuschütteln. Eine letzte Einheitlichkeit freilich darf man nicht erwarten.

Wie wichtig gerade für das Leben der komischen Gattung der Einfall an sich und der Kontrast sind, das bleibt dem Komponisten stets bewußt. An Drastik des Motivs kann es Schuster mit den besten Italienern und Franzosen aufnehmen. Schlagerhafte Liedthemen blicken an allen Ecken vor, im Sologesang ebenso wie im Finale und Ensemble. Das Liedl als Grundlage eines Finale-Abschnittes, bei Mozart eine Ausnahme, ist bei Schuster etwas allzu häufiges:

Servo padrone,
I, 26.



(Lazarillo: Ec-co mi a dar a - ju - to ! al - la mia ca - ra spo - sa !)

Osmano, Finale II.



Mehr als es sonst bei der Dresdner Produktion zu bemerken ist, weiß Schuster den federnden Tanzrhythmus der Buffa-Form nutzbar zu machen, obenan den Rhythmus der Tarantella und der Gigue, so in der „Fedelta“ I 8



Auffallend ist die Schlagfertigkeit, die behende Umstellung des Wizes besonders im Orchester. Das rasche Hinüberspringen aus einer Oktavlage in die andere, der dynamische Gegensatz zwischen zwei gleichzeitig beschäftigten Instrumentengruppen, die lakonischen Bläserunterstreichungen sind Symptome dafür¹:

Allegro.



(Io so, co-me pen-

¹ Marito indolente: Arie II 13, Finale I. L'idolo cinese: Chorszene I 3, Duett I 2.

sa-te Io so, co-me pen-sa-te)

Viol. I.
p sempre
Presto.

forte! *Hrn. Exp.* 3 Takte hindurch!

Strch. *p* *f* *p* *f*

Oboen mit Viol. I. *f* *p* *f* *f*

Tuberon: Già li gal-li fan chichiri-chi Fiè G A D

Vieni, o so-le dal Michiri-mi

Oboen mit Viol. I.

Si-ignor, si puo sa-pe-re dove bon-o-ra va-i

f *p* *f* *f*

Die Fähigkeit, alles mit Theaterblick zu betrachten, führt Schuster immer mehr dahin, das Ritornell, ja einzelne Zwischentakte in Arie und Soloensemble in pantomimischem Sinne auszuspielen. Eine Szene im Gasthof („Servo padr.“ I 19), die die Köchin Dorine mit dem Hacken des Fleisches beschäftigt zeigt, beginnt so:

f *p* *f* *p*

m. Bläf. m. Bläf. usw.

Ebenda I 1 (Don Cesare mit seinem Knappen dialogisierend, geht unruhig auf und ab):

Schuster weiß ebenso sicher um 1780 den neuen orchestralen Charakter der Raumannschen Partituren mit zu vertreten und in seiner Art aufzugreifen, wie er fünfzehn Jahre später dem aufdringlicheren Klange Paërs zustrebt (s. „Osmano“). So darf er sich auch auf dem romantischen Gebiete der Vorahnungen Webers mit Raumann und Paër messen¹. Ein Mondlied mit der Seltenheit eines Cellosolos im „Servo“ (Finale II), das Geschmetter der Jagdhörner auf der Bühne im „Giorno natalizio“ (I 7) ist zu nennen, oder die Verbindung von Horn Klarinette, Fagott mit den Geisterrufen hinter der Szene im „Rübezahl“ (I 6):

Auch die Note des Kopenhagener Am. Kunzen wird vernehmlich, in der langsam verklingenden Winzermusik des „Servo“ (II 3), bei der Bratschentremolo und *pp*-Akkorde der Bläser das Schlußwort haben².

Charakteristika der Schusterschen Buffo-Anschauung zeigen sich schon in der Formwahl oder in der Formveränderung. Im Rezitativ kommt es ihm vor allem auf die rhythmische Lebhaftigkeit des Singpartes an (s. z. B. „Rübezahl“ I 7). Sehr gern greift Schuster in Ensemble und Arie, die Idee des plötzlichen rezitativischen Einwurfs auf, wie sie in der Periode der älteren Neapolitaner und Fischietti besonders lebendig war³, bei Vokalübergängen und zum Zweck der Kadenzverschleierung (so „Marito indolente“ I 15). Für den Grundriß der großen Buffo-Arie sagt ihm die buffoübliche zweiteilige (oder einteilig wiederholende) Form, aber auch die ältere Dreiteiligkeit nur wenig zu. Zum mindesten verlangt er eine besondere Zu-

¹ Dazu Engländer, S. 358.

² In dem Terzett I 8 des „Rübezahl“ ist Raumanns „Amphion“-Vorbild festzustellen (lyrischer Bläserfaß auf oder hinter der Szene, der dann von den Streichern des Hauptorchesters aufgenommen wird).

³ Dazu Engländer („Dom. Fischietti als Buffo-Komponist in Dresden“), ZfM II, 346. Ferner Abert, Mozart I, 409.

spizung, im ersten Fall etwa ein Perpetuum mobile, im zweiten Fall eine Summierung von Effekten, wie sie bei anderen Zeitgenossen für mehrere Arien erhalten müßten¹. Dem sprunghaften Sinn Schusters, seiner Neigung, aus der Besonderheit der Situation heraus formell zu disponieren, fügt sich die Gruppe der im Tempo und Taktart gegensatz erfüllten, freien Zwischentypen sehr leicht. Hier gibt es denn auch Formeinfälle überraschender Art². Dabei wird bald mit scharfem motivischen Kontrast gearbeitet, bald mit thematischer Verbindung, s. für dies letzte „Il pazzo per forza“ II 6:

Andante. *Allegro.*

Quan - do sie - te col - le bel - le Da - te ad
es - se ge - lo - si - a *fp fp fp* später:
poi - che al - lo - ra dí - spet - to - so usw.

Dreiteiliges Liedchen und Strophenlied im Sinne des Schlagers kommen naturgemäß bei Schuster besonders zur Geltung, bis zum Antippen des Operettentons. Ein Beispiel aus dem „Idolo cinese“ II 8:

Andantino.

¹ So die originelle Arie des Gripone in den „Avari“ I 6.

² „Il marito indolente“ I 14, I 15, II 14; „Gli avari“ I 3.

Die alla turca-Szene der Lauretta in der „Fedeltà“ II 11:

Andante.

Se ve - ni - ra il Ra - ma - dan, tan, tan, tan,

Viol.

Hrn.

Viola 8va

Baß *p*

tan, tan, tan, con Tam-bur-ra, e con trom - bet - ta

Hrn. *f*

Flau - ti - na, e Zu - fo - let - ta

Fl. Ob.

Ob. II.

Fag.

Zuweilen nähert man sich geradezu Rossini („Marito“ I 4). Auffallend selten und im Vergleich zu Naumann wenig detailfreudig gibt sich Schuster dagegen mit dem rein buffomäßigen „kleinen Singrondo“ ab. Nur im „Servo padrone“ setzt es sich mehrfach in instrumental sehr reizvoller Spielart durch; ein Themenbeispiel (I 16):

Fl. u. Ob. in D-moll

(Bratsche, die übrigen Streicher pizzicato-Afforde dazu)
Ver-o lot-to é il matri-mo-nio, i bi-gliet-ti son con-fu-si

Auch in der Seriaschicht der komischen oder halbkomischen Opern neigt Schuster freien Mischtypen zu, die sich auf zwei- oder dreisäßigem Grundriß, oft mit Rondoanwendung, bilden lassen. Hierher rechnen Stücke mit obligater Geige im „Marito“ (II 11) und im „Servo“ (II 10)¹. Wählt die ernste Arie die einfache dreiteilige Form, so gibt sie sich erst recht harmonisch ungebunden oder modern in der instrumentalen Haltung (kurze Holzbläservorspiele im „Osmano“ z. B.). Auffallend ist wiederum in dieser Seria-Schicht der Zahl der Mozartismen. Die Rosenarie des „Figaro“, die Antrittsarie Elviras scheinen es Schuster besonders angetan zu haben (Beispiele in den „Avari“ und im „Servo“). Zu einem reinen Eindruck will es freilich in den Seria-nummern der halbkomischen Opern nur selten kommen. Bald stört eine ganz äußerliche orchestrale Überladung (s. das Alla polacca im „Marito“ II 12), bald wirft ein banales Schlußallegro die Einheit über den Haufen (ebenda II 11), bald ärgert die Oberflächlichkeit, die hier die Formidee des großen Rondos herabdrückt (ebenda II 7).

Im ganzen genommen rücken Soloensemble und Finale bei Schuster rasch in den Vordergrund. In dem Maße, daß die Verbindung verschiedener Formen durch direkte Überleitung, durch das In cadenza und dergl. an Wichtigkeit einbüßen muß. Auch motivisch werden bei Schuster zuweilen Brücken geschlagen, etwa zwischen Soloensemble und Finale („Il pazzo“ I 3, Motiv des Tarantellstüchs), oder in der schon erwähnten, für die Dresdner Schule besonders bezeichnenden Art einer motivischen Ankündigung innerhalb einer ernstern Soloszene („L'idolo cinese“ I 9). Doch läßt sich gerade Schuster nur selten und nur durch wirkliche Besonderheit der Situation zu solch motivischer Verknüpfung veranlassen.

Die steigende Bedeutung des Soloensembles ist schon äußerlich zu bemerken. Von zwei Soloensembles in der „Fedeltà“ kommt es zu acht und zehn im „Servo“ und „Osmano“. Dabei handelt es sich meist um reine Buffostücke, seltener um Mischgebilde. Man erlebt alle Abstufungen vom Duett bis zum Sertett². Es gibt hier einen rück-sichtslosen Einsatz an Witz, eine ungeschminkte Kontrastfreude. Die Knappheit in den amüsanten Terzetten der „Schiava“, in der köstlichen Introdutione der „Avari“ ist für Schuster ebenso bezeichnend wie die ausschweifende Form, auf die er anderwärts Soloensemble und Finale hinauftreibt. Die Idee des dramatischen Rondos, in Dresden mit besonderem Zielbewußtsein aufgenommen³, wird sowohl beim Finale wie, innerhalb einzelner Abschnitte, beim Soloensemble ausgebaut. Im zweiten Finale des „Rübenzahl“ drängt sich allmählich dies Rondothema in den Vordergrund:

¹ Drei Abschnitte: Andante espr. A dur $\frac{4}{4}$, Andantino F dur $\frac{3}{8}$, Allegro A dur $\frac{4}{4}$.

² In dem „grenzenlosen“ Sertett des „Osmano“ II war den Zeitgenossen des Guten zuviel getan (Allg. Mus. Ztg. II, Sp. 608).

³ Dazu Engländer (Naumann), S. 338.



Auch mit dem sinfonischen Prinzip der Exposition mit nachfolgender Durchführung wird Fühlung genommen (s. schon „Idolo“ II), und dies wiederum mit dem Rondo verquickt, ganz ähnlich wie wir es dann in der Ouvertüre festzustellen haben¹. Mit besonderem Elan wird um 1790 auf Überraschungen ausgegangen, auf Fermaten und Forte-Einschläge, auf spannende Orgelpunkte, charakteristische Orchesterzwischenspiele, bestechende Disposition in der Vereinigung der Solostimmen mit Choruntergrund (z. B. „Servo“, Finale I und II). Auffallend überhaupt dieser virtuose Zug in der Verwendung des Buffochores. Eine Lachfuge des „Pazzo“ II mit dem Thema:

ein Chor der Gefangenen im „Desmano“, der Chor der Nachbarn im „Spirito di contradizione“ (Finale I), die Offenbachiade eines Betrunkenchores („Avari“ II 7) sind keineswegs Alltäglichkeiten der Buffoliteratur. Besonders einfallreich ist Schuster, wenn es gilt, dem Raumannschen Vorbild der achtziger Jahre folgend, die Banda auf der Bühne für die Zwecke des weit-schichtigen Rondobaus in Finale und Ensemble auszunutzen. Schon im „Pazzo“ (1783) begegnet uns ein vollgiltiges Beispiel². Höchst originell die Konzertszene im „Marito indolente“³: Die Form der italienischen Sinfonie wird hier in den Finalerahmen eingebaut und dabei weit über das Spiel hinausgegangen, was sonst mit der Würze des Bühnenorchesters getrieben wird. Nicht selten freilich schmeckt das Finale Schusters nach Potpourri. Den bunten und überraschenden musikalischen Bildwechsel — das weiß auch der Dichter Mazzola! — stellt Schuster über alle formale Durchsichtigkeit. Die wachsende Abneigung gegenüber der Bindung eines längeren Finaleabschnittes an eine kurze Orchesterfigur hängt damit zusammen, und andererseits die Ungeniertheit, mit der die Schlagermelodie als Kontrastmittel dem Finale aufgezwungen wird. Davon war schon anfangs die Rede.

¹ Mehr dem Schlußsatz einer Sinfonie als dem durchschnittlichen Wechselgesang angenähert ist auch das flotte Schlußallegro der „Avari“ mit den Concertinogruppen der Bläser.

² Finale II (illuminiertes Feldlager). Dabei starke Besetzung der Marschmusik auf der Szene: Trompete, Pauke, Hörner, Pfl., Klar., Ob., Serpente mit Fgt., Tamburone.

³ Ein kleines Hauskonzert dient den Flirtbedürfnissen Metildes. Ein voll besetztes Orchester auf der Bühne beginnt mit dem ersten Satz einer italienischen Ouvertüre. Es ist der gekürzte erste Satz der Ouvertüre zu Schusters „Demofonte“ (s. o.)! Ein Larghetto des selbst akkompagnierenden Grafen und ein rondohaftes Allegretto der Metilde vertreten Satz II und III. Das Hauptorchester stützt dabei, meist mit Pizzicato-Akkorden, einzelne Zwischenbemerkungen der Aktüre. Mitten in Satz III wird plötzlich abgebrochen. Der empörrte Hausherr erscheint, der Finaleskrubel beginnt.

Sehr bezeichnend für Schuster, wie er das Ineinanderspielen terzverwandter Wirkungen, von Naumann in frühromantischem Drange vorgetrieben, sogleich in parodistischer Verdrehung aufnimmt. So, im Finale I des „Pazzo“ (Dnofrio erkennt die Falle, in die er gelockt wird!):

Unisono!
Buon per me che so la
trap-po - la che ten - dan - do mi si va

Daß daneben, durch Harmonik, Klangverteilung, Milieuausdeutung gerade den dunkleren Gebieten wahrhafter Opernromantik in der späteren Dresdner Produktion Schusters in höchst eigenartiger Weise zugestrebt wird, das sei ausdrücklich nochmals hervorgehoben. Der ganze erste Akt des „Rübenzahl“ lebt zum guten Teil von dieser neuen Farbe. Im ganzen genommen aber — und das gilt selbst für diese Oper — erhält das frühromantische Element bei Schuster doch niemals Schwergewicht. Schon aus der Haltung der Ouvertüre ist dies zu erkennen, die ja in *Buffa* und *Semiseria* immer deutlicher und durchaus unschematisch dem Gesamtcharakter des Werkes Rechnung trägt und zumal im Dresden der 80er und 90er Jahre ganz neue instrumentale Forderungen zu erfüllen hat. Schuster summiert etwa Tanzcharaktere nach Suitenart. So folgt in der „Fedeltà“ auf einen der bei ihm beliebten *Alla polacca*-Sätze ein *à la musette* mit der Episode:

I. II. Fl.
I. Viol.

Er jongliert mit dem *Minore-Einschießel* (ebenda und „*Schiava*“ III), sehr gern auch mit dem *Perpetuum mobile*: Es beherrscht beide *Allegro*-Abschnitte der viersätzigen Ouvertüre zum „*Marito indolente*“. Gegebenenfalls leitet die Ouvertüre modulatorisch zur ersten Szene über („*Idolo cinese*“, dann „*Osmano*“), oder es werden Übergänge von Satz zu Satz gemacht (s. „*La fedeltà*“). Die Ouvertüre zum „*Idolo cinese*“, ein echter Schuster, läßt schon innerhalb der ersten Themengruppe Gegensätze witzig aufeinandertreffen:

Allegro con spirito.

Die Ouvertüre zum „Servo padrone“ (1791), die übrigens mit dem Fanfarenmodell des Zauberflöte-Beginns ansetzt, gewinnt dem Wechsel von Staccato- und Legato-Fassung des Hauptthemas allerhand Reize ab:

Halten sich die ersten Buffwerke noch an eine Mehrfäßigkeit von vorwiegend italienischem Grundriß, so wird vom „Pazzo per forza“ an (1783) die wirkungssichere einfäßige Form mit Rondoanschlag gewählt. Die Ouvertüre zu den „Avari“ sei erwähnt, eine kurze Lustspieleinleitung im Sinne des „Figaro“:

ferner die „Kübenzahl“-Ouvertüre, die den federnden Viertakter:

mit Rossinischem brio in den verschiedensten Streicher- und Bläserkombinationen zugrunde legt. Bei einem anderen Hauptbeispiel, der Ouvertüre zu „Osmano“¹ feffelt außer den Janitscharenklängen die Überlegenheit in der Vereinigung des Rondotyps mit der Idee der Durchführung, wie man das seit der „Dama soldato“ Naumanns in Dresden besonders schätzte.

¹ Besetzung, außer Streichern: Piffosoflöt, Ob., Klar., Trpten., Hörner, Fg., Triangel, Pte., Becken. Ein Partiturbeispiel s. bei Cahn-Speyer, Notenanhang.

Singspiel und deutsche Oper

Die Leistung Schusters für die deutsche Bühne ist nur aus den Stimmungen des eigenartigen Intermezzos neubürgerlichen Dresdner Kunstlebens heraus zu verstehen, das mit dem Erscheinen der Theatergruppe Seyler 1775 einsetzt und die Frage der deutschen Oper auf Jahre hinaus zu der am stärksten umstrittenen dieser aus italienischen Fesseln herausstrebenden Kunststadt macht¹. Gerade Schuster findet sich sogleich mit dem gewandten und allseitig gebildeten Literaten A. G. Meißner zusammen². Als Erster in dem Dresdner Kreise wagt er auf Seylers und Neefes Anregung hin den Griff nach dem Singspiel und entwickelt dabei ein überraschendes Glück. Denn tatsächlich ist sein Einakter „Der Alchymist“, vom lokal-dresdner Standpunkt ganz abgesehen, einer der stärksten Treffer des jüngeren deutschen Singspiels überhaupt. Er hat sich bis ans Ende des Jahrhunderts im ganzen deutschen Sprachgebiet bewährt, in Wien und Bonn³ ebenso gut wie in Riga. Nicht von gleichem Erfolg begleitet war Schusters Streben nach der großen deutschen Oper. Über die „Wüste Insel“ ist er nicht hinausgekommen. Der Hauptplan, eine „Cora“ nach den „Incas“ des Marmontel, den Meißner um 1780 skizziert, bleibt in den Anfängen stecken⁴. Leopold Neumanns Übersetzung und Veröffentlichung der schwedischen „Cora“ von Raumann macht den beiden Autoren einen Strich durch die Rechnung. Überdies, als Schuster von seiner letzten italienischen Reise nach Dresden zurückkehrt, findet er das Feuer für die Sache der deutschen Oper bereits wieder im Verlöschen. Zu kleineren Beiträgen, Schauspielmusiken, Gelegenheitsarbeiten für das Sozietätstheater, für die deutschen Schauspieler in Dresden und auswärts findet sich aber auch später Gelegenheit⁵. Bezeichnend, daß neben dem „Alchymisten“ auch einzelne italienische Opern Schusters lange und gern in das Repertoire von Singspieltruppen aufgenommen werden (s. o.). Mit besonderer Vorliebe werden ferner einzelne Schustersche Arien bei deutschen Singspielaufführungen eingelegt⁶. Mit dem publizistischen Erfolg des „Lob der Musik“, einer effektvollen Kantate für Soli und Chor (Klav.-Ausz. 1784 bei Breitkopf) suchen sich Meißner und Schuster über das Vergebliche der weitergerichteten Anstrengungen auf dem Operngebiet hinwegzutrostern.

¹ Näheres darüber in meinem Aufsatz: „Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts“ (JfM III, 1 ff.). — Vgl. auch Engländer, Zur Vorgeschichte der musikalischen Romantik in Dresden (Jfschr. f. Musik, 1926, Heft 9).

² Vgl. dazu das die auftragende Gedicht Meißners: „An Herrn Kapellmeister Schuster, kurz vor seiner Abreise nach Venedig“ (Deutsches Museum 1778, II, 497).

³ Sandberger (a. a. D.) räumt dem „Alchymisten“ geradezu eine Vorzugsstellung unter allen Opern ein, die der junge Beethoven in Bonn gehört hat. Zu korrigieren ist nur das Aufführungsjahr und die Zuordnung zur „süddeutschen Produktion“ ebenda.

⁴ Abdruck einiger Fragmente im Deutschen Museum 1780. Dazu Engländer, Raumann, S. 260 und JfM III, Heft 1. Siehe auch den Brief im Anhang.

⁵ Dazu Engländer, Raumann, S. 117. S. auch das „Magazin der sächsischen Geschichte“, 1787, S. 190. (Musik zu „Der Unternehmer“).

⁶ So durch Minna Brandes im „Urteil des Midas“ und im „Verliebten Maler“ (Literat.- und Theaterztg, 1782, S. 212). S. auch oben zu Gahmanns „Contessina“. Beliebte Nummern Schusters in Hillers Arien und Duetten, 1780, V. Stück, und bei Rupert Becker, Auswahl der vorzüglichsten Operngesänge des J. Kapellmstr. Schuster im Klavier-Auszug, mit unterlegtem deutschen Text (Dresden, Leipzig). Vgl. auch Gerber.

Der Alchymist (oder Der Liebesteufel), Operette in 1 Akt. Text: August Gottlieb Meißner¹.

Dresden, kl. kurf. Theater, zuerst März 1778 (Sonneck)².

Hamburg 1779 und öfters (Sonneck)³.

Leipzig, z. B. 1780⁴.

Gotha, Privattheater, 1781/82⁵.

Köln, kurf. Hofgesellschaft, 1781/82⁶.

Bonn, Nationaltheater, 1781/82, sowie 1789/90⁷.

Riga 1782 und immer wieder⁸.

Mannheim 1786⁹.

Wien, zuerst April 1786¹⁰.

Bauhen, Truppe Seconda, 15. September 1786¹¹.

Mitau, am Hof von Kurland, 1790¹².

Dresden, Lindesches Bad, J. Seconda, 1796 und 1797¹³.

Dresden, kl. kurf. Theater, 1798¹³.

Wahrscheinlich handelt es sich um die Komposition Schusters auch für Magdeburg, Truppe Bellomo, 1786¹⁴.

Frankfurt a. M., Truppe des Mainzer Nationaltheaters, 1790¹⁵.

Mainz, Nationaltheater, Okt. 1791¹⁶, Büchnersche Gesellschaft, 1797¹⁷.

Altona, Nationaltheater, zuerst 6. Okt. 1797¹⁸.

Ferner: Darmstadt¹⁹.

¹ S. auch Meißners gesammelte Werke (hrsg. von Kuffner) und Meißner, Operetten, Leipzig 1778 bei Dyk. — Bei Döbbelin in Berlin wurde der „Alchymist“ jahrelang erfolgreich in einer Vertonung von J. André, dem Musikdirektor der Truppe, aufgeführt (zuerst 11. April 1778). Diese Komposition konnte sich jedoch anderwärts gegenüber derjenigen Schusters nicht durchsetzen.

² Über die Premiere s. Deutsches Museum 1778 (I), S. 569: „... seine Manier ist leicht, aber schön fürs Ohr und treffend fürs Herz. Gegenwärtige Tonsetzung ist sicher eines seiner Meisterwerke, und Benda darf sich nicht schämen, ihn an seine Seite zu nehmen“.

³ Vgl. Literat.- u. Theaterztg. 1779, S. 439, und sehr häufig auch 1780, 1782 (z. B. S. 215). In der „Geschichte des hamburgischen Theaters“ (Almanach fürs Theater 1811 von Fr. L. Schmidt, Hamburg, S. 12) wird der „Alchymist“ als eine der besten Opern jener Periode bezeichnet.

⁴ Literat.- u. Theaterztg. 1780 (III), S. 832.

⁵ Neben den „Mitschuldigen“ von Goethe, s. Literat.- u. Theaterztg. 1782, S. 24. Gotter, in der Rolle des Magisters Kybbus, legt dabei eine Arie ein; abgedruckt ebenda, S. 172.

⁶ Fürst, S. 248.

⁷ Thayer (3. Aufl.) I, 83 und 252 ff. Dabei wird Luise Reefe als Sängerin des Gesfl erwähnt.

⁸ Sowohl unter der Direktion Brandes/Koch, wie Meyrer/Vock. Gesfl u. a.: M^{lle} Brandes und M^{lle} Christ. Bellniz u. a.: der durch das Wiener Singpiel bekannte Tenorist Walter. Siehe dazu die Theaterzettelsammlung im Dommuseum zu Riga (Schuster wird dabei als „vgl. neapolitan. Kapellmstr.“ bezeichnet). Vgl. auch Literat.- und Theaterztg. 1783, S. 686, und 1784 (IV. Teil), S. 152.

⁹ Am 9. Februar zum 12. Male, s. Tagebuch der Mannheimer Schaubühne 1786 (I); „Dieses Stück ist durchgehends mit vielem Unsinn angefüllt, aber die Musik ist ausnehmend schön“. S. auch S. 122 und II, 27 für 1787.

¹⁰ Umlauf-Band der D.D., S. XX.

¹¹ H. Viehle, Musikgeschichte Bauhens, S. 127.

¹² Engländer, S. 121⁷.

¹³ Engländer, S. 116⁴.

¹⁴ E. L. Costenobles Tagebücher (Bd. 18 der Schriften d. Gesellsch. f. Theatergesch.) S. 23.

¹⁵ Ann. d. Theaters, 1791 (7. Heft, S. 34).

¹⁶ Allg. Theaterjourn. (Frankfurt 1792), S. 62.

¹⁷ Journal f. Theater u. andere schöne Künste (Hamburg 1797) II, S. 190.

¹⁸ Journ. f. Theater u. a. sch. Künste IV, S. 92.

¹⁹ Auf dem Einband des etwas gefälschten handschriftlichen Klavierauszugs in der Münchner Staatsbibliothek findet sich der Vermerk: „Fürs Clav. gesetzt von Georg Sartorius, Hochfürstl. hessen Darmstädtisch. Capelldirector“.

Text: Tarnow, monomanisch mit dem Problem der Golderzeugung beschäftigt, und dazu ein unfeindlicher Hausgenosse, widersetzt sich der Vereinigung seiner Tochter Luise mit Wellnig. Wellnig' schlauer Diener Heinrich weiß ihn mit allerhand Gespensterpfund dahin zu bringen, daß er ihm selbst, dem vermeintlichen Teufel, die Hand seiner Tochter verspricht. Heinrich versteht auch dann zu vermitteln, als der Schwindel aufgedeckt ist (dabei spielt der schwachhafte kleine Gustl, Luises Bruder, und dessen Magister Kybbuz eine Rolle). Schließlich wird aus Luise und Wellnig ein glückliches Paar. — Das Stück Meißners ist eine Bearbeitung des „Amour diable“ von Le Grand (1768). Meißners Gefangseinlagen fehlen dem Original¹.

Die wüste Insel, Singspiel in 1 Akt. Text nach Metastasio von A. G. Meißner². Leipzig, Theater beim Rannstädter Tore, zuerst 30. Sept. 1779 (Sonneck-Schlag).

Hamburg, November 1779³.

Dresden, kl. kurf. Theater, durch Bondini 1780⁴.

Wahrscheinlich auch mit italienischem Text am Hofe zu Neapel 1780⁵.

Der Text ist eine fast getreue Übertragung der „Isola disabitata“ Metastasios.

Die Angaben Eitners und Riemanns u. a. lassen irreführend noch auf andere selbständige Beiträge Schusters zum Singspiel schließen. Jedoch: bei „Doktor Murner“ (Partitur in der Landesbibliothek Darmstadt) und „Der gleichgültige Ehemann“ handelt es sich um deutsche Übertragungen von Buffo-Opern (s. o.). Der „Schauspieldirektor“ (Landesbibliothek Darmstadt) enthält lediglich eine Ouvertüre und zwei kurze Ensembles. Die Ouvertüre ist diejenige zu „Creso in Media“⁶. Bei der von Eitner rubrizierten Partitur zu „Die falsche Catalani“ liegt eine Verwechslung mit Ignaz Schuster vor. Der Titel „Der Sieg der Liebe über die Zauberei“ (Gerber, Riemann) hat zweifellos auf den „Rübezahl“ Bezug⁷. Bei „Das Laternenfest“ möchte man ähnlich an eine Bearbeitung der ausführlichen, diversifimentartigen Laternenszene im „Rübezahl“ (Finale I) denken. Jedoch bezieht Gerber (1813) den Titel auf einen Opernplan, mit dem Schuster 1803 beschäftigt gewesen wäre⁸. Offenichtlich steht der Darmstädter Kapellmeister Sartorius, der in dem Münchner Klavierauszug des „Alchymisten“ genannt wird (s. o.) im Zusammenhang mit dem Darmstädter Import deutscher oder übersetzter komischer Opern Schusters⁹.

¹ Dazu Kürst, S. 246 ff.

² Text, Leipzig, Dyl, 1778, dem Barden Mhingulph gewidmet. Vgl. dazu Literat.: u. Theaterzeitung, 1778, S. 316.

³ Literat.: u. Theaterztg. III (1780), S. 138. Mit Umwandlung des begleiteten Rezitativs in Melodram! „Herr Schröder hat den glücklichen Einfall gehabt, die Rolle des Matrosen der Oper einzuverleiben!“

⁴ R. Proelß, Gesch. d. Hoftheaters zu Dresden (1878), S. 304.

⁵ Vgl. dazu Kläbe, Neues gelehrtes Dresden (1796).

⁶ Die Ensembles — textlich mit Mozarts Nr. 3 („Ich bin die erste Sängerin“) und Nr. 4 (Schlußgesang) übereinstimmend — sind bedeutend ausdrucksloser gehalten als in Mozarts „Schauspieldirektor“.

⁷ Schon Gerber schließt bei diesem Titel auf eine Übersetzung.

⁸ Vgl. dazu Schubart (Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, hrsg. Wien 1806, S. 115): „Schuster arbeitet schon seit 4 Jahren an einer deutschen Oper, wozu ihm ein berühmter Dichter den Text geliefert hat. Wenn diese erscheint, so wird ihn Deutschland noch mehr kennen und ihn so hoch schätzen, als ihn bereits das Ausland schätzt“. In Anbetracht der Entstehungsgeschichte der Schubartschen Schrift könnte damit freilich auch der erwähnte „Cora“-Plan von 1780 gemeint sein.

⁹ Über irreführende Titeländerungen seiner Opern äußert sich Schuster in einem seiner Briefe an Breitkopf vom 10. März 1795 (Archiv Breitkopf & Härtel).

Schon die Wahl des *metastasianischen* Einakters deutet darauf hin, daß es Schuster in der „Wüsten Insel“ darum ging, den Stil seiner ernstesten italienischen Opern in verkleinertem Maßstab auf deutschen Textboden zu übertragen. Ein kurzer Formüberblick auf Grund der Wiener Partitur bestätigt es. Er wurde mir durch einige wertvolle Auskünfte des Herrn Dr. Robert Haas (Wien) ermöglicht, dem ich auch an dieser Stelle danke. Danach erhält die Oper außer einer italienischen Sinfonie und dem üblichen Schlußchor fünf Arien, die sich im Grundriß scharf unterscheiden. Eine Rücksichtnahme auf den Singspielzweck und die durchschnittlichen Fähigkeiten deutscher Truppen mag aus dem Herausstellen der strophischen Variation und des kleinen Rondos¹ sprechen, zudem aus einer gewissen instrumentalen Bescheidenheit. Dennoch scheint genügend abgeleitete moderne Opera Seria vorhanden, in der Koloraturverwendung, in der Arienstruktur², in der Behandlung des Dialogs. Es entspricht durchaus der italienischen wie der deutschen Parole Dresdens³, wenn das *Secco*, zum Teil mit lebhafter Führung des Basses und in großzügigem Wechsel mit dem *Accompagnato* zugrunde gelegt wird. Offensichtlich war die Partitur der „Wüsten Insel“ als eine Art Abschlagszahlung gedacht, als Vorbereitung zur Komposition einer großen deutschen Oper, die nach der letzten italienischen Reise Schusters hätte Gestalt gewinnen sollen.

Ganz ohne inneren Vorbehalt ist dagegen der „Alchymist“ geschrieben. Schuster mag in vielen andern Partituren überraschender, origineller, ausgelassener erscheinen. Nirgends aber zeigt sich Frische und Lebendigkeit des Einfalls in so köstlicher Einheitlichkeit entwickelt. Die Schranken, die er sich hier in vieler Hinsicht auferlegen muß, kommen der Gesamtwirkung nur zugute. Die im Zeichen Hillers engezogenen Formmaße⁴ sind von wirklicher Anmut. Ein echter Ausdruck des seriösen Dresdner Singspielgedankens, zumal die lyrischen Stücke, die dem Liebespaar Luise/Bellinuz gewidmet sind, mit dem Ineinander liedmäßiger und ariosier Elemente. Das *Espressivo* von Holzbläsern und Horn läßt alles Schematische des dreiteiligen Ariengrundriffes vergessen, (Nr. 1 und Nr. 16). Ein besonderes Gefühl für die Liedperiode, für ihre Verbindungsmöglichkeit mit dem kurzen ausdrucksvollen *Melisma* gibt der Form der strophischen Wiederholung (Nr. 3) oder des kleinen Rondos (Nr. 13) ihren Reiz:

¹ Costanzas „Ich verlassen“ mit Anklang an Glucks: „Ach, ich habe sie verloren“.

² Z. B.: große freie Arie der Silvia in zwei Sätzen: *Allegro* *E dur*, *Andante* *amoll*. Diese Arie spielt schließlich unmittelbar ins *Secco* hinüber. Vgl. Schusters „Creso“ I 9.

³ Dazu *ZfM* III, 10.

⁴ So auch in der für Minna Brandes eingefügten, einst berühmten *Bravour-Arie* des Gustl (Nr. 15): „Wie durch meine kleinsten Nerven“. Über die Formverteilung des „Alchymisten“ vgl. auch *ZfM* III, 14.

Corni in A.

Flauti

Oboe

Violini

Viola

Luise

Fagotti

Basso

Träum ich o: der bin ich trun:ken? bin ich her: ab zum Schatten ge-

fun-ken? Nein es gönnt ein mild Ge-schick, nein es gönnt ein mild Ge-

The musical score consists of ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "c. Viol. I", "cui Oboi", "cui Oboi". The second staff is for Violin I, with dynamics *f* and *p*. The third staff is for Oboe, with dynamics *f* and *p*. The fourth staff is for Flute, with dynamics *f* and *p*. The fifth staff is for Clarinet, with dynamics *f* and *p*. The sixth staff is for Bassoon, with dynamics *f* and *p*. The seventh staff is for Cello/Double Bass, with dynamics *f* and *p*. The eighth staff is a vocal line with lyrics: "schick mir er = hö = ter Lie = be Glück mir er = hö = ter Lie = be Glück." The ninth staff is for Violin II, with dynamics *f* and *p*. The tenth staff is for Cello/Double Bass, with dynamics *f* and *p*.

Der Eindruck einer stilistischen Nähe Mozarts ist dabei — schon vor der „Entführung“! — so deutlich zu spüren wie kaum je bei Schuster. Zumal das sprühende Leben des „Sigaro“ scheint hier und noch mehr in den heiteren und parodistischen Solostücken, in den zwanglos aus der Situation erwachsenden kurzen Soloensembles schon zwischen den Takten aufzublitzen¹. Die Art der Charakterisierung selbst ist eine verwandte. Sie wird nicht einmal in den Szenen des Teufelspuffs in die Karikatur hineingezwungen, wie sonst so häufig bei Schuster.

¹ Vgl. auch den schon erwähnten Hinweis Sandbergers (a. a. V.).

Luise: Da nimm ihn den Zeu = gen der in = nig = sten

Wellnig: Da nimm ihn den Zeu = gen der in = nig = sten Gut, der

in = nig = sten Gut

in = nig = sten Gut

Arie des Heinrich (Bass)

(Mu = tig, mu = tig! Kurz be = sou = nen! Frisch ge = wagt ist halb ge =

won = nen, Wä = ter be = trü = gen ist Kin = der = spiel, Wä = ter be = trü = gen ist Kin = der =

spiel!)

Quvertüre, Satz I.

(Unisono)

tr usw.

Coda

Bl. I

tr

Bl. II

uflw. tr
Tutti

Es kennzeichnet den Stil des „Alchymisten“, daß das Orchester sich in Malereien sehr zurückhält, soviel prickelnde Terzschleifer Paisiellofcher Art auch über die Partitur verstreut sind. Die melodische Phrasenbildung in prägnanter und zugleich liebenswürdiger Weise zu klären, darauf kommt es hier dem Orchester (das noch viel mit der Embalo-Füllung rechnet) zunächst an. Das Pizzicato, das von da ab immer mehr zu einem Lieblingsmittel Schusters werden sollte, erhält dabei eine bemerkenswerte Rolle:

Andante espressivo.
Corni piccoli in B. Solo Tutti

Flautini

Oboe c. 1. Viol.

c. 2. Viol.

Violini p f

Viola pizz. p f

Christine

Könnte dich ein Küß-chen rühren, wil = lig, wil = lig gäb' ich's Dir!

Fagotti f

Basse pizz. p f

Das ist es, was uns ganz allgemein die Verbindung mit Schuster leicht macht: jene überempfindsame Seite, die an Naumann zunächst auffällt, fehlt ihm, dem im Grunde gänzlich Unsentimentalen. Unzweideutiger ist er uns der Zeitgenosse, in mancher Hinsicht sogar ein Temperamentsverwandter Mozarts. Am reinsten tritt es dort in Erscheinung, wo sich bei ihm die Kenntnis der Mozartschen Opern selbst noch nicht hineindrängen kann, wo noch kein kokettes Liebäugeln mit dem *dernier cri* zu spüren ist; denn hierdurch kommt eine absichtliche Note in manche seiner vielfarbigen italienischen Partituren der späteren Zeit, die ohnehin nicht frei sind von Zügen der Sensationslust. Hier einige solch tendenziöser Mozartismen im „Kübenzahl“ bei Ähnlichkeit der Situation:



Daß jedoch der Schuster der jüngeren Jahre, der Komponist des „Alchymisten“, der „Didone“, des „Idolo cinese“ für die Entwicklung Mozarts selbst etwas zu bedeuten hatte¹, können wir verstehen. Eine Musik wie die des „Alchymisten“ würde auch heute noch überzeugen.

Anhang

Auszug aus einem Briefe Schusters an Meißner. Abgedruckt im Deutschen Museum 1779, I, 2. Stück, S. 185.

Venedig, den 23. Dez. 1778.

Wer mit Theater zufrieden ist bloß wenns Theater heißt, der muß hierher kommen. L. Fr. Hier sind alle Abende sechs Theater offen; zwei mit Komödie; eins mit Komödie und Intermezzo; zwei mit Opera Buffa, und eins mit der ernsthaften Oper. (Auf diesen letzten wird künftiges Karneval auch Ihr Freund erscheinen.) Ungeachtet dieser Menge von Schau und Singspielen ist des Guten sehr wenig zu sehen und zu hören. Die Komödie ist unausstehlich, außer wenn Stücke von Goldoni oder von Ihrem Lieblinge, Gozzi, aufgeführt werden, oder wenn nicht etwa eine franz. Übersetzung gegeben wird und auch dann sind sie gegen unsere deutschen noch sehr mittelmäßig. Die Opere Buffe sind voll von schöner Musik, aber sehr selten auch nur mit einer leidlichen Poesie begleitet; meistens die gemeinsten pöbelhaftesten Farcen, daß mir oft das Herz blutet, wenn ich so die schönsten Meisterstücke der Musik so liederlicherweise auf dem Theater entweicht sehe. Die Italiener selbst, so eingenommen sie bisher von ihrer Bühne gewesen sind und es noch sind, sehen doch diesen Fehler endlich ein, und fangen an, dann und wann Operetten aus dem Französischen, und zwar mit großem Beifall zu übersetzen; wenns so fortgeht, so hoff ich zu erleben, daß sie noch von uns Deutschen werden borgen müssen. Die ernsthafte Oper ist noch das einzige, was dem italienischen Theater wahre Ehre macht, einige kleine Unverständigkeiten ausgenommen, die mit unterlaufen. In diesem Karneval sollen

¹ S. dazu Alberts Ausführungen (a. a. D. I, 624) über Schusters Violinsonaten, die Mozart mit auf die Reise nimmt.

zum ersten Male ernsthafte Opern in 2 Akten gegeben werden. — Was die Balletts hingegen anbelangt, so sind sie unverbesserlich und in diesem Fache leisten sie alles, was man nur fordern kann. Wenigstens gereicht es doch den Venezianern zum Ruhme, daß sie sechs Nationaltheater aufrechterhalten, da wir in unsern Residenzstädten (wenn der Hof zuschießt) nicht einmal eines unterhalten können. Absonderlich gefällt mirs, daß der hiesige Adel sich des Theaters sehr annimmt. Es ist hier gar keine Schande, wenn ein Cavalier den Entrepreneur macht; ja gemeiniglich pflegen eben diese es zu tun. Ein gewisser Adlicher, namens Almerigo Valbi, hat vergangenen Sommer in Mestre (einem kleinen Ort, fünf ital. Meilen von hier) auf eigene Unkosten ein Theater erbaut, welches man kurz vor meiner Ankunft mit einer ernsthaften Opera zum ersten Male eröffnet hatte; ich verweilt also nicht hinzugehen und fand zu meinem großen Erstaunen, in Ansehung der Proportion und des guten Widerhalls, den die Musik hier gab, eines der besten Theater, das ich in meinem Leben je gesehen habe. Welch ein Beispiel für unsere Edle, die bei solchen Gelegenheiten gemeiniglich taube Ohren und leere Geldbeutel haben! — Daß ich hier doch manche unserer Bessern ausnehme, versteht sich wohl von selbst. Ich arbeite nun schon seit vier Wochen mit möglichsten Kräften an der Oper, die künftiges Karneval von mir gegeben werden soll. Es ist dies die Iphigenie, nach dem Französischen des Racine, aber doch habe ich schon an unserer Kora fertig, was Sie mir mitgegeben, und warte nun mit Ungeduld auf Mehreres. — Sehen Sie, daß ich Deutscher genug bin, um auch in Italien an Deutschland zu denken!

Weber und Spontini in der musikalischen Anschauung von E. T. A. Hoffmann

Von

Hans Kuzniky, Berlin

Der Musiker E. T. A. Hoffmann steht bis auf den heutigen Tag in dem Verruf, in seiner Haltung gegenüber Weber und Spontini nicht konsequent, ja sogar bewußt ungerecht gewesen zu sein. Seine zunächst rein ablehnende Haltung gegen Spontini verkehrt sich bekanntlich kurz vor dessen Berufung nach Berlin in enthusiastisches Lob, das in dem „Gruß an Spontini“ in der Vossischen Zeitung vom 6. Mai 1820 sich sehr vernehmlich zum Sprachrohr der beteiligten Öffentlichkeit macht. Der Vergleich Spontinis mit Händel, Haffe, Gluck und Mozart erweist zur Genüge den Grad von Hoffmanns Hochschätzung. Er übernimmt auf Friedrich Wilhelms III. Veranlassung die Übersetzung von Spontinis „Olympia“¹. Kurz nach deren äußerst prunkvoller Aufführung kommt der „Freischütz“ heraus. Hoffmann liefert über ihn eine kühle, unfreundliche, zerpflückende Kritik. Das ist der Tatbestand, wie er sich nahezu in allen vorliegenden Veröffentlichungen darstellt.

Die folgende Untersuchung macht es sich nun nicht zur Aufgabe, für oder gegen Hoffmann Partei zu nehmen, sondern sie will sich bemühen, die Beweggründe zu Hoffmanns scheinbar widerspruchsvoller Stellung im Falle Spontini darzulegen. — Bezüglich der Freischütz Kritik soll nachzuweisen versucht werden, daß es sich hier um keinen „Verrat“, ja kaum um eine Unfreundlichkeit handelt.

Wir wenden uns nunmehr der Betrachtung des Falles Spontini zu. — Sehr deutlich ergeben sich Hoffmanns kritische und ästhetische Gesichtspunkte sogleich aus der ersten schriftstellerischen Äußerung, die im Zusammenhange Spontinis Schaffen behandelt, nämlich aus „Briefe über Tonkunst in Berlin. Erster Brief“.

„. . . wer ist nicht überzeugt, daß in dem Reichtum der Instrumente, in ihrem Zusammenwirken ein mächtiger, unwiderstehlicher Zauber liegt, und daß keiner Gattung der Musik der Schmuck jenes glänzenden Reichtums besser ansteht als eben der tragischen Heldenoper! Dies bewog ja den unsterblichen Gluck, dem Orchester Instrumente hinzuzufügen, die man damals im Theater noch nie gehört hatte. Aber eben dieses Meisters Musik beweiset auch, daß die stärkste Instrumentierung nur dann zu wirken vermag, wenn sie die wahrhaft energische, innere harmonische Struktur kräftiger heraushebt, und wenn aus den tiefsten Motiven der Handlung selbst auch der Gebrauch der verschiedenen Instrumente nach ihrem individuellen Charakter hervorgeht. So ist es also nicht die vermehrte Stärke des Tons ohne weitere Beziehung, sondern das mächtigere ertönen des kräftigen, festen, harmonischen Ganges, den keine seltsamen Sprünge unterbrechen, welches den Zuhörer erschüttert. Aber nur auf den starken Ton scheint es Spontini abzusehen; denn beinahe immerwährend ertönen sämtliche gewöhnliche Blasinstrumente und noch überdem Posaunen, kleine Flöten, Trommel, Triangel und Becken bis zur Betäu-

¹ Vgl. Wilh. Altmann, Spontini an der Berliner Oper, *EMG* 1903. Hier ist das grundlegende Material über Spontinis Berliner Beziehungen zusammengetragen.

bung des Ohres. Überall, wo nur irgendein erhöhter Ausdruck des Moments denkbar, strömen alle äußeren Mittel zusammen, und so wird jeder Klimax unmöglich. Das Undeutliche, ja Verwirrte und Verwirrende mancher Sätze Spontinischer Musik liegt in den nur zu oft wiederkehrenden rhythmischen Rückungen, sowie auch großenteils in den seltsamen, aus hundert dissonierenden Noten und Nötchen bestehenden Figuren, womit die Violinen gequält werden . . . Nach allem diesem scheint es mir, daß es der Spontinischen Musik gänzlich an innerer Wahrheit ermangle, und daß hieraus es sich dann von selbst erkläre, warum sie nicht tief in das Gemüt des Zuhörers eindringen könne. Glaube¹ aber nicht, daß, so ungünstig Dir mein Urteil über den „Cortez“ erscheinen mag, ich dem Meister Genie und Talent abspreche: vielmehr halte ich ihn für viel besser, als er sich bis jetzt gezeigt hat . . .

Sollte Spontinis Genius nicht ganz etwas anderes schaffen können, das, wär' es vielleicht auch nicht tragisch-groß zu nennen, schon darum viel besser sein möchte, weil es wahrhaft aus seinem Inneren hervorgegangen wäre und so, zum Leben erglüht, auch den Funken in die Brust des Zuhörers werfen würde . . .?“

Es ist zu betonen, daß es sich bei Spontinis „Cortez“ um ein Übergangswerk handelt. Zum ersten Male hat Spontini hier das ihm geläufige Gebiet der antiken Mythologie verlassen und nähert sich, vom Rothern herabgestiegen, der romantischen Oper rein stofflich, indem das mexikanisch-erotische Element Rahmen und Hintergrund für die Handlung bildet. Es kann daher nicht wundernehmen, daß in den lyrischen Teilen das Fehlen des Gefühlsmäßigen umso offensichtlicher wird, als Spontini sich im Werkstil auf den Wechsel des Stoffgebietes nicht sogleich umstellen konnte, und wie die Folge lehrt, auch in späteren Jahren nicht den organischen Anschluß an ein Kunstideal fand, das aus einem neuen, ihm im Grunde fremden Weltbild und Lebensgefühl sich formend, auch in der Musik einen grundlegenden Stilwechsel bedingte. — Vom „Cortez“ gibt es nicht weniger als drei noch in sich durch- und durchgearbeitete Fassungen; einerseits ein Beweis dafür, wie ernst es Spontini mit seiner Kunst nahm, andererseits die Folge einer zu geringen Affinität zu dem neuen Opernideal. E. T. A. Hoffmann scheidet absolut scharf positives vom negativen; der Schluß des Briefes enthält in nuce nichts geringeres als den Wunsch, Spontinis als groß erachtetes Können auf dem für ihn als geeignet erkannten Feld anzusetzen. Ob und inwieweit Hoffmann hier menschlich und gegenständlich irrt, ist eine Frage für sich; wesentlich für unsere Beweisführung ist nur, daß schon hier, innerhalb derjenigen Äußerung, die den herbsten Tadel überhaupt enthält, den er Spontini jemals widerfahren ließ, bereits der Ausblick auf dessen „Genius“ in ganz eindeutiger Form durchbricht. Daß die erkannten Schwächen umso strenger verurteilt werden, je mehr Hoffmann an der Beeinflussung von Spontinis Entwicklung nach einem bestimmten, vorgefaßten Plane liegt, ist verständlich. Zweck und Ziel dieses Planes ergeben sich aus den deutschen (im engeren Sinne Berliner²) Opernverhältnissen, zu deren Umgestaltung Spontini als tauglich erachtet wird. Die politischen Wirren und Umwälzungen des Jahrzehnts vor der endgültigen Übersiedlung Hoffmanns nach Berlin hatten die künst-

¹ Dem Verfasser durch Sperrdruck hervorgehoben.

² Zum Spielplan vgl. Schäffer-Hartmann, Die königlichen Theater in Berlin. Berlin 1886.

lerische Arbeit sehr gehemmt. Das wesenlose, süße Tongeklingel des zeitgenössischen Opernrepertoires mußte den Meister der „Undine“ notwendigerweise in scharfer Opposition finden. Die Erinnerung an die Bamberger Theaterverhältnisse mag das ihrige dazu beigetragen haben. So kann etwa ein Werk wie „Sofonisbe“ von Paër eine sehr scharfe Kritik erfahren, obwohl die Musik von Hoffmann als grundsätzlich geeignet betrachtet wird, Gluckschen und Mozartschen Geist fortzubilden. Die undramatische, lediglich dem Toneffekt dienende Gestaltung des Stoffes wird als desto mehr aus dem Rahmen fallend aufgefaßt, ein Beweis dafür, wie wesentlich für Hoffmann die Einheit des Kunstwerks ist¹, wofür hier ein Abschnitt der Kritik herangezogen sei.

„. . . durch die angeführten Beispiele glaubt Rez. die Richtigkeit seines Urteils hinlänglich bewiesen zu haben, und er fügt noch hinzu, daß diejenigen, welche in der Oper nur von angenehmen Tönen eingewiegt sein, welche nur die Kunstfertigkeit der Sänger bewundern — kurz gesagt: welche nur auf der Bühne dem Reiz des schönen Konzerts die Augenlust schöner Dekorationen, Kleider usw. hinzugefügt wissen wollen, denen die Oper nur ein durch diese Nebendinge potenziertes Konzert ist — in der Parischen Musik volle Befriedigung finden werden. Diejenigen hingegen, welche höher stehen, welche von der Oper alle Bedingungen des musikalischen Dramas strenge fordern, die deshalb Gluck und Mozart in ihren klassischen Werken tief verehren, werden Opern wie diese ‚Sofonisbe‘ kaum zu Ende hören mögen“.

Bei genauem Zusehen ergibt sich für „Cortez“ genau der gleiche Gesichtspunkt, nämlich unüberbrückbare Divergenz zwischen musikalischer Stilbildung und erotisch-romantischer Einfärbung der Handlung, was scharf verurteilt wird. Nichtsdestoweniger steht der gleiche Spontini im schärfsten Gegensatz zur Moderichtung, der auch der Hof frönt. Die amtliche Stellung, die Spontini auf Grund der vom König veranlaßten besonderen Dienstordnung einzunehmen berufen ist², erfüllt Hoffmann mit den größten Erwartungen für die Erfüllung seines Opernideals, Erwartungen, denen im „Gruß an Spontini“ Ausdruck verliehen wird. „Das Wahrhaftige“, das angeblich dessen Werken „entstrahlt“, ist daher nur in relativer Bezugnahme auf das „flinkernde Rauschgold“ und den „schönen Spuk“ ausgespielt und in diesem Sinne zu verstehen. Die Fassung dieses Grußes ist ein Meisterstück. Spontini soll bei seiner schwächsten, natürlich auch Hoffmann nicht unbekanntem Seite gepakt werden: seinem grenzenlosen Ehrgeiz und Selbstgefühl. Die bisher von Hoffmann nur postulierte völlige Abkehr vom Rossinianismus und leeren Effekt und die Angleichung an das erhabene Ethos Glucks soll zur Tat werden: die Sporen werden der Spontinischen Eitelkeit in die Weichen gedrückt! — Von einem Fehlschluß Hoffmanns kann also ebensowenig die Rede sein, wie von einem mehr oder minder als Unfall aufgefaßten Gesinnungswechsel. Über den letzten Punkt gehen die albernsten, durch die Tradition geheiligten Märchen um. Da soll Hoffmanns Spontinifreundlichkeit die Besorgnis um sein Amt zur Ursache gehabt haben. Als wenn sich Hoffmann bei seinem juristischen Gutachten anläßlich der Arbeiten des Demagogenausschusses um die unmißverständliche Willensmeinung des Ministeriums und sogar des Königs auch nur im geringsten gekümmert hätte³!

¹ Diesen Gesichtspunkt werden wir auch in der Freischütz Kritik als das eigentlich negative Element zu erkennen haben. Vgl. das folgende.

² Vgl. Altmann, a. a. O.

³ Vgl. E. T. Hoffmann, Meister Floh. Hreg. von Hans v. Müller, Berlin 1908, Ein-

Es gilt nunmehr, die vielumstrittene Stellung Hoffmanns zu Weber festzulegen. Der Hauptzeuge war hier von jeher und ist auch noch Max Maria v. Weber. Auf die hier dargelegten persönlichen Verhältnisse stützte sich von jeher die Kritik an Hoffmanns Freischütz-Rezension¹. Aber selbst diese Quelle ist nicht parteilich genug, als daß nicht aufmerksame Beobachtung sogar in ihrer eigenen Darstellung gegenteilige Gesichtspunkte entdecken könnte. So findet Hoffmanns Kritik am Finale des „Freischütz“ eine unfreiwillige Bestätigung:

„... das herrliche Finale — zwar mit einer Tendenz zur Verkühlung, die seine, im Verhältniß zum Sturmesgang der andern Theile der Oper etwas zögernde Länge erzeugte ...“

Was der pietätvolle Sohn verklausuliert andeutet, spricht der Kritiker offen aus². — Aber noch ein anderes läßt die Darstellung Max Marias v. Weber hervortreten. Der ablehnende Teil der Kritiken richtet sich sinngemäß fast ausschließlich gegen den Text des dem Dresdner pseudoromantischen Kreise angehörenden und daher literarisch verurtheilten Kind, und gegen die Musik nur, insofern sie vom Text allzusehr beeinflusst erscheint. Bei Max Maria heißt es (II, 312 f.):

„... Unter Carolinen's Loge stand ... die lange, schwächliche Gestalt Heinrich Heine's, der in seiner sarkastischen Weise sagte: ‚Er wolle es sich einmal gefallen lassen, ‚kindische‘ Verse für Byron's ‚Gilde Harold‘ einzutauschen‘ ...“

Wollends Zelters Kritik, die als „schroffster und abweisendster Tadel“ begriffen wird, stellt in der That das gerade Gegenteil dar. Es will schon etwas heißen, wenn dieser grobe Bär, der durchaus kein solch' „boshafter Affe“ war, wie ihm gemeinhin angehängt wird, Text und Musik scharf auseinanderhaltend, schreibt:

„Die Musik findet großen Beifall und ist in der That so gut, daß das Publikum den vielen Kohlen- und Pulverdampf nicht unerträglich findet.“ —

Wo da „schroffster und abweisendster Tadel“ zu suchen ist, bleibt dem Unbefangenen verborgen. Und Hoffmann? Wenn man sehen will, entsprechen die bei Max Maria so getadelten Witze über den „Takt des Blinzeln der Eule“, „das Stralower Fischzug-Feuerwerk“, „die feurige Droschke“, „den aus den Wolken gefallenem Eremiten“ und „den Bierbrauer Bauer-Kuno“ doch wohl ganz unmißverständlich dem „Kohlen- und Pulverdampf“ von Zelter.

Was nun Hoffmanns Kritik selbst anlangt, so ist sie bei Max Maria nur fragmentarisch, unter sinnverwirrender, willkürlicher Herauszerung einzelner Sätze aus dem Zusammenhang wiedergegeben. Hoffmanns Verhältnis zu Weber wird als dasjenige eines „ehemaligen Freundes“ umgedeutet, was doch wohl stark übertrieben ist, und höchst bequemerweise wird eine nicht lobhudelnde, sondern sachlich eindringliche Kritik³ als Anlaß betrachtet, Hoffmann eines Übergehens zu Spontini zu zeihen, wo

leitung u. kritische Schlußbemerkungen, und Hans Kuznitsky, Beethoven und E. T. A. Hoffmann (Allgem. Musikztg., 1927, Nr. 23/24).

¹ Die geradezu ungeheuerliche Auffassung bei Georg Kaiser (Sämtl. Schriften von E. M. v. Weber, Berlin u. Leipzig 1908), laut derer sich Hoffmann für die „wohlwollende“ Besprechung seiner „Undine“ durch Weber hätte revanchieren [sic!! müssen, bleibt füglich außer Betracht.

² Vgl. auch Carl Feh. v. Ledebur, Tonkünstlerlexicon, Berlin 1861, S. 214.

³ Vgl. hierzu Friedrich v. Driebergs herbe Kritik an Webers 1812 in Berlin aufgeführter „Sylvana“. Webers Tagebucheintragung dazu lautet: „Ich werde streng über mir wachen, und die Zeit wird mich und die Welt belehren, ob ich mit Nutzen diese ächt aufrichtige Meinung benützt habe.“ —

von einer derartigen „Wahl“ bei Hoffmann von vornherein nicht die Rede sein konnte. Wie wenig gerade im Urteil bedeutender zeitgenössischer Köpfe die scharfe Ablehnung des albernen Textes auf die Musik sich bezog, erweist auch die Stellungnahme von Franz Grillparzer. Zu seiner „Sappho“ hatte Weber 1818 (zum 2. und 6. Auftritt des I. Aufzugs) die Begleit- und Chormusik komponiert¹, und im März 1822, während er sich in Wien aufhielt, schrieb er (am 19.) einen Brief an ihn, der umso bemerkenswerter ist, als damals Grillparzers den „Freischütz“ vom ästhetischen Standpunkte aus ablehnendes Urteil bereits bekannt und seine berüchtigte, allerdings hauptsächlich Kind geißelnde Parodie der Wolfschlucht veröffentlicht wurde. Der schwer zugängliche und daher ziemlich unbekanntere Brief² ist so eindeutig in seiner Gesinnung, daß er kommentarlos hier eingerückt werden kann:

Mein Besuch bei Ihnen hochverehrter und mir wahrhaft theurer Herr und Freund sollte ein recht ordentlicher sein, und keine von den gewöhnlichen Visiten, durch die man schon glaubt einen Achtungsbeweis abgelegt zu haben, wenn man nur allenfalls seine Karte angebracht hat. Meine Krankheit hat mich um diese Freude gebracht; und ich werde so sehr nach meinem Konzert nach Hause eilen, daß ich mich nur mit meinem Wiederkommen trösten kann. Verschmähen Sie den Gebrauch beikommender Karte nicht, und erlauben Sie mir Ihnen wenigstens noch auszusprechen, daß wenn es möglich war meine innige Achtung und herzliche Zuneigung zu Ihnen noch zu steigern, es gewiß durch das anziehende Ihrer persönlichen Bekanntschaft noch bei mir geschehen ist. Ich mußte Sie als einen alten Freund begrüßen, ich konnte nicht anders, und meinem Gefühl nach lag eben darin der beste Beweis, den ich geben kann, wie nahe und lieb Sie meinem Wesen sind, und wie unveränderlich ich stets mit wahrhafter Verehrung sein werde

Ihr

M. v. Weber.

Dabei enthält die Parodie immerhin Stellen wie: „Vierzig Violons streichen im Unisono unaufhörlich“; „zwanzig Pauken sekundiren“ usw. Diese Driebergischen und Grillparzerschen Stimmen dürfen vor Max Maria und seinen Nachfolgern bestehen; Hoffmann wird verworfen.

Es gibt eine andere, ernstzunehmende Auffassung über Hoffmanns innere Stellung zu Webers Musik. Sie lautet dahin, daß es ihm doch unmöglich war, den letzten, in der romantischen Naturanschauung sich sublimierenden Sinn dieser Musik zu erfassen. Das muß zugegeben werden. Not tut nur eine Auseinandersetzung mit den daraus gezogenen Folgerungen, die Hoffmanns Musikertum durch Anlegung eines auf ihn nicht anwendbaren Maßstabes herabsetzen wollen. Weber kommt vom alten Virtuositentum her, was an seinen Klavierwerken besonders gut erkennbar ist, empfindet aber auf dem Gebiet der Oper nicht in diesem Sinne den „Text“ als Unterlage zur Musik, sondern gelangt zur raum- und zeiterfüllenden dramatischen Gestalt:

Über diesen notorisch gleichartigen Fall geht Max Maria schnell hinweg. Überhaupt ist die wissenschaftliche Zuverlässigkeit dieser nur zu ergiebig ausgenützten Quelle sehr zweifelhaft und es wäre an der Zeit, sich nicht mehr allzusehr auf sie zu stützen. Neben den intellektuellen Schönfärbereien (vgl. das oben Gesagte!) sei nur an die vielen Irrtümer in Personen-, Orts- und Zeitangaben erinnert.

¹ Vgl. Friedr. Wilh. Jahns, Carl Maria v. Weber in seinen Werken, Berlin 1871.

² Brief und Parodie wurden von Alexander v. Weilen zum ersten Male veröffentlicht (Seufferts Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte V, Weimar 1892). Alle späteren Veröffentlichungen sind ungenau! (Leider auch der Freischützband des Dom-Verlags [Der Domschütz, Bd. 2], der im übrigen gut in die Zusammenhänge einführt.)

tung derselben. Das bedeutet die Abkehr von der absoluten Musik, wofür der beste Beweis ist, daß gediegene und ernstzunehmende Musiker wie Spohr ihr etwas „dilettantisches“ anzuhören glaubten, das sich teilweise außerhalb der musikalisch festgefügtten Form stelle. Gerade bei Spohr sehen wir aber, wie sich, ausgedrückt in seiner späteren Stellung zu Wagner, eine grundsätzliche Änderung seiner künstlerischen Anschauungen vollzieht¹. Auch E. T. A. Hoffmann hätte zwei Jahrzehnte später bei angebahnter Stilklärung der deutschen Musik über das Phänomen des romantischen Musik Kunstwerks, also auch über Weber anders urteilen gelernt. Der Angelpunkt seiner Kritik an Weber liegt da, wo sich ihm die hochromantisch bedingte Hofunktion von Musik und Drama wegen seiner nachklassischen Formvorstellungen, die sich aufs engste mit Spontinis Glucknachsfolge berühren, nicht verdeutlichen konnte. Mit dem Vorherrschen dieser Formvorstellungen ist der Grad seiner Affinität zu Spontini gegeben, der von Fall zu Fall nach dem Maße wechselt, in dem ihm dieses Formgesetz Spontinis Schaffen zu beherrschen scheint, oder nicht. Ergibt sich aus dem Gesagten einerseits der negative Bestandteil der Beurteilung von Webers Schaffen² und andererseits der positive Gehalt dessen, was Hoffmann an Spontini erspüren konnte, so muß ein für allemal festgelegt werden, daß Hoffmann im Falle Weber einer gegebenen Realität sich gegenüber sah, die unbedingt, im Guten wie im — vermeintlich — Bösen sich seiner Anschauung kundgab, einer Anschauung, die, an andern Idealen gebildet, hier letzte Erfüllungen nicht sehen konnte. Der Fall Spontini hingegen lag für ihn verwickelter, da er der Erscheinung Spontinis jenseits des individuellen Einzelfalles eine grundsätzliche Bedeutung für die Entwicklung der Oper kraft der gleichgerichteten formalen Gesinnung zuerkennen mußte, die ihn nötigte, psychologisch in den Entwicklungsgang dieses Mannes einzugreifen. Die Kritik Spontinis enthält dadurch in jedem Sinne Antriebe, die außerhalb der unmittelbaren Werkanschauung zu suchen sind und daher unter einem wesentlich anderen Gesetze stehen, als die Kritik Webers.

Zu behandeln bleibt nunmehr noch die Frage, inwieweit die uns gänzlich übertrieben anmutende Wertschätzung Spontinis im Urteil Hoffmanns jenseits der oben auseinandergesetzten psychologischen Umstände eine wenigstens zeitgebundene Bestätigung im Urteil maßgebender Zeitgenossen findet.

Spontini erschien ihnen mit vollem Recht als der berufene Erbe und Vollender Glucks. Als er 1803 nach Paris kam, fand er, der bisher nur Opern ausgeprägtesten italienischen Buffostils geschrieben hatte, eine Richtung vor, die bewußt bei der Gluckschen Oper anknüpfend, dessen Reformwerk weiterzuführen suchte. Diese Richtung erwies sich als berufen, einen völligen Wandel in Spontinis Werkstil zu bewirken und damit seiner stilistischen Eigenwüchsigkeit erst ihren Wirkungsräum zuzuweisen. Unterstützt wurde dieser Stilwandel durch die glückliche Wahl des Textdichters der Hauptwerke dieses Zeitabschnitts („Die Vestalin“ und „Ferdinand Cortez“), de Jouy³, dessen Bücher die Bedingungen praktischer Bühnenwirksamkeit mit den Anfor-

¹ Vgl. dagegen das Unbehagen, das dem doch wirklich nicht pedantischen Berlioz schon „Der fliegende Holländer“ in einzelnen Teilen bereitete!

² Allerdings ohne die freilich bequemere Zuhilfenahme von „Umsfällen“ und Intrigen!

³ Dieser erfreute sich übrigens der höchsten Wertschätzung Goethes, wie aus dem Schriftlichen und mündlichen (gelegentlich dreier Besuche in Weimar) Verkehr zwischen Goethe und Spontini einer-

derungen des Gluckschen Reformkunstwerks zu verbinden wußten. Es leuchtet ein, daß unter so günstigen Umständen eine einheitlichere Wirkung dieser Werke gewährleistet war, als bei Weber, der sich Zeit seines Lebens mit unzulänglichen Textfassern von der Art eines Friedrich Kind und einer Helmina v. Chézy behelfen mußte. Auch nach dieser Richtung hin mußte sich das Urteil der Zeitgenossen, und besonders derjenigen, die wie E. T. A. Hoffmann, Berlioz, A. B. Marx und andere¹ an dem Wunschbild Gluckscher und Mozartscher Einheitlichkeit des Kunstwerks sich erhoben, in dem gleichen Maße Spontini zuwenden, wie es sich von Weber abwenden mußte; die Zukunftsträchtigkeit von Webers Werk jenseits des Einzelfalls zu sehen, blieb ihnen aus den oben behandelten Gründen versagt. — Haben jene Zeugnisse in ihrer Zeitgebundenheit nur noch geschichtlichen Wert für uns, so wiegen Urteile umso schwerer, die dieser Zeitgebundenheit entwachsen, ja, sie völlig übersehend, dennoch die große Bedeutung von Spontinis Erscheinung festlegen.

Richard Wagner hat in verschiedenen Lebensabschnitten und unter den verschiedensten Gesichtspunkten sich über Spontini geäußert². Am wesentlichsten erscheint in diesem Zusammenhang der Brief an den Herzog von Wagnara, Präsidenten des Konservatoriums der Musik in Neapel.

„Was das tragische Genre betrifft, so würde ich zunächst die beiden ‚Iphigenien‘ von Gluck und dann die ‚Vestalin‘ von Spontini zum Studium empfehlen“.

Dieser Brief stammt vom 22. April 1880, ist also als kunstästhetische und pädagogische Äußerung aus Wagners letzten Lebensjahren unter Anlegung eines auf das Strengste geläuterten Maßstabs besonders bedeutsam für uns. Auch hier wird die am reinsten das Wesen von Spontinis Glucknachfolge spiegelnde „Vestalin“ als Entsprechung zu Gluck begriffen! — Ludwig Schemann³, der doch in Spontini denjenigen Mann ersehen mußte, der Cherubini als unmittelbarer Konkurrent dauernd den letzten Erfolg nahm, sagt über die „Vestalin“:

„Wenn je Lorbeeren verdient waren, sind es diese, gezollt einem Meister, der ein mit der Krone aller Operntexte ihm vom Dichter dargereichtes einzigartiges Gefäß mit einem so edlen, teilweise glänzenden Inhalt zu erfüllen verstanden hatte“.

Und Jensen⁴ faßt sein Urteil über Spontini folgendermaßen zusammen:

„Begabt mit einem unfehlbaren Instinkt für das dramatisch und theatralisch Wirksame, vorsichtig in der Auswahl seiner Texte, reicht er in der Größe seiner Konzeptionen oft an Gluck heran. So wird es verständlich, daß er, obwohl in

seits und einer langen Würdigung von Jounys nicht komponiertem Buch „Die Athenierinnen“ anderseits hervorgeht. (Vgl. Goethe, Sophien-Ausgabe, Bd. 42/I, S. 95 ff. und Jouy, Théâtre, Œuvres complètes.

¹ Vgl. Hector Berlioz, Literarische Werke, Leipzig, Bd. 1, 2, 10; Heinrich Dorn, Aus meinem Leben, Berlin 1870; Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 1824—1830.

² Sämtliche Schriften und Dichtungen, Leipzig 1911. (Hauptsächlich Bd. III, S. 240 f.; V, 86 ff.; VII, 119; VIII, 267; XIV, 95; XVI, 126.) — Auf den Einfluß des Spontinischen Vorbildes auf die einheitliche Großzügigkeit der Konzeption des „Mienzi“ vgl. außer Berlioz a. a. D., auch Wilhelm Jensen, Spontini als Opernkompunist, Berlin 1920 (ungedruckte Dissertation).

³ Vgl. Ludwig Schemann, Cherubini, Berlin u. Leipzig 1925.

⁴ a. a. D.

der Erfindung und der Kunst des Sages Cherubini unterlegen, doch an unmittelbarer Wirkung auf die Nachwelt seinem Landsmann den Rang abgelassen hat. In seinen drei Hauptopern, der ‚Vestalin‘, ‚Ferdinand Cortez‘ und ‚Olympia‘ führt Spontini die große heroische Oper auf ihren Gipfelpunkt . . .“

Wie hätte an einer Gestalt, die ihre Wirkung noch in ihrer Ausstrahlung auf unsere Zeit so bewährt, ein E. L. A. Hoffmann vorübergehen können?! — Aber noch mehr! Sehen wir zu, was Weber selbst über seinen „Feind“ Spontini zu sagen hatte. Es ist eine Äußerung gegenüber einem unbedingten Parteigänger, dem Allweltsmann Friedr. Wilh. Gubitz¹, schließt also Färbung des Urteils völlig aus.

„. . . Ich wäre gern auch einmal wieder zu Euch gerutscht, so lange aber der V-Mitter da haust, kann ich nicht; ich möchte nicht gern den Componisten der ‚Vestalin‘ ignorieren, mit Herrn Spontini kann ich aber nichts zu schaffen haben; und da ist's besser, man bleibt weg“.

Dieses Zeugnis ehrt Weber ebensosehr wie Spontini! —

Wenn durch die Zusammenfassung authentischer Zeugnisse und ihre zusammenhängende Darstellung Vorurteile und schiefe, zu Übertreibungen führende Einstellung zu E. L. A. Hoffmanns Musikertum zu erschüttern gelungen ist, darf der Sinn der vorliegenden Arbeit als erfüllt gelten.

¹ Brief vom 27. Februar 1825 aus Dresden. — Vgl. F. W. Gubitz, *Erlebnisse*, Berlin 1868. (Bd. II, S. 202.)

Einige Bemerkungen über die Brahms und den Brahmskreis betreffende neue Literatur

Von

Moriz Bauer, Frankfurt a. M.

Die Brahms-Literatur zeigt auch heute noch einen sehr viel geringeren Umfang, als man es nach der Wertschätzung des Meisters erwarten sollte. Während die Bruckner-Literatur zu einer Flut anschwillt, deren Höhe noch nicht abzusehen ist, während die Reger-Literatur langsam, aber stetig im Wachsen begriffen ist, scheint bei Brahms ein gewisser Stillstand eingetreten zu sein. Die Briefpublikationen stehen unter einem günstigeren Stern: die Briefwechsel mit Wüllner, mit Ernst Frank, mit seinen Verlegern legen Zeugnis hiervon ab. Wie wir hören, wird demnächst der Briefwechsel von Brahms und Allgeyer der Öffentlichkeit übergeben werden, und vieles mag noch im Privatbesitz schlummern. Da ist es nun doppelt erfreulich, daß mehrere Veröffentlichungen zu verzeichnen sind, die hier wesentlich Neues und Wertvolles aufweisen. Ich nenne an erster Stelle den 1927 bei Breitkopf & Härtel erschienenen zweibändigen Briefwechsel zwischen Clara Schumann und Brahms, der sich über den Zeitraum von 1853—1896 erstreckt. Die große Lücke dieses Briefwechsels erklärt sich bekanntlich daraus, daß Brahms 1886 die zurückgehaltenen Briefe in den Rhein versenkte, und daß Clara Schumann die ihrigen von 1854—1858 ebenfalls vernichtete. Trotz dieses empfindlichen Verlustes sind doch noch 759 Briefe übrig geblieben, die nicht nur eine wesentliche Ergänzung zu der Lizmannschen Biographie bilden, sondern darüber hinaus uns völlige Klarheit darüber schaffen, welche ungeheure Bedeutung Frau Schumann für die geistige und künstlerische Entwicklung von Brahms gehabt hat. Aber auch das Umgekehrte ist festzustellen: es ist nicht so, daß der Altersunterschied im Sinne eines einseitigen Gebens und Nehmens zu verstehen wäre, sondern in dem immer Wechselnden liegt das Einzigartige und Große dieses Verhältnisses, das sich von glühendster Liebesleidenschaft durch alle Nuancen hindurch bis zu tiefster seelenvollster Freundschaft — ich möchte nicht sagen läutert, denn Liebe bedarf keiner Läuterung — hingieht. Noch mehr: die Liebesbriefe des jungen Brahms stellen sich an poetischer Schönheit dem Besten zur Seite, was wir überhaupt an Künstlerbriefen besitzen: manches von ihnen war uns schon aus dem Lizmannschen Werke vertraut, vieles aber ist neu und zeigt den jungen Künstler in einer Leidenschaft, die uns den besten Schlüssel zu den Kompositionen jener Jahre liefert. Niemals, selbst in den Briefen an Joachim nicht, hat sich Brahms so ganz gegeben, so die tiefsten Tiefen seiner Feuerseele enthüllt, wie es hier der Fall ist. Wie so oft, wird auch hier aus dem tiefsten Mitleid mit dem unheilbar kranken Meister und der verlassenen Frau die Leidenschaft geboren, der wir Briefe von hoher dichterischer Schönheit verdanken. Man muß diese Briefe lesen und sich dann die ersten Sonaten, die ersten Liederhefte, die Balladen op. 10 und die Variationen op. 9 durchspielen, um den künstlerischen Niederschlag dieser Leidenschaft buchstäblich mit Fingern greifen zu können. Ich wüßte ein Gegenstück nur in dem Verhältnis der Wagner-Wesendonck-Briefe zur Tristan-Partitur.

Und selbst zu einer Zeit, wo die Umwandlung in Freundschaft bei Brahms eintrat, während bei Frau Schumann die Liebe bis zum letzten Atemzuge andauerte, gewahren wir immer noch den einzigartigen Einfluß, den diese Frau noch auf den reifen Meister ausübte. Von ihr und nur von ihr ließ er sich willig alles sagen und bis auf Eingriffe in seine Kompositionsentwürfe, die er meistens lächelnd beiseite schob, war er jedem Wort, jeder Empfindung der Freundin zugänglich. Aber wieviel Kluges

und Feines findet sich auch, freilich neben manchem Verfehlten, in den Bemerkungen, die von ihrer Seite über die Kompositionen des Freundes fallen: so über den viel zu wenig gekannten, herrlichen Begräbnisgesang, über die Adur-Serenade — Schöneres als Frau Schumann hier über das Adagio der Adur-Serenade sagt (I 278/79), ist niemals niedergeschrieben worden — über die lateinischen geistlichen Lieder, über den Psalm für Frauenchor, über die Marienlieder, über das geistliche Lied von Flemming, über die Motetten op. 29, über den Wechselgesang zum Tanz, über das gmoll-Quartett, über die Händel-Variationen, über das fmoll-Quintett, über das Edur-Trio, das Parzenlied und die Lieder op. 69, 70, 71, 72, 75 (2 St.), 85, 86, über die Klavierstücke op. 76 (II 157). Gewiß: manches wirkt unfreiwillig komisch, so, wenn es zur Motette op. 29, 1 heißt: „Warum nimmst Du nicht fis?“ oder zur zweiten Motette: „Das Andante wird mir durch den Kanon zu trocken.“ Auch zu den Liedern fallen seltsame Bemerkungen, so II 147, wo Clara in „Todessehnen“ op. 86, 6 das wundervolle ais „lieber erst einen Takt später eintreten sehen möchte, so daß einen Takt vorher man schon etwas vorbereitet würde“, oder etwa zum Parzenliede, (II 262), wo Clara die Vermeidung der zweimaligen Dominantseptharmonie wünscht, die Brahms natürlich beibehalten hat. (Ob er die gerügte Tenorstimme änderte, konnte ich nicht eruieren.) Alles in Allem müssen wir doch feststellen, daß ihre künstlerische Kritik starken Eindruck auf ihn machte und in ihm fortwirkte. Aber nicht nur über die Entstehung der genannten und anderer Werke des Meisters erhalten wir Aufschluß, sondern auch darüber, was er an Musik besonders hoch einschätzte. Wir erfahren, daß ihm von Schumann der „Manfred“ und der „Faust“ am Höchsten stehen. Wir lernen seine hohe Begeisterung für die Kompositionen Joachims, namentlich für die Heinrich-Duvertüre kennen. Wir hören, daß er Berlioz' „Flucht nach Ägypten“ hoch stellt und begegnen unter den ihm sympathischen Namen Norbert Burgmüller, Julius Otto Grimm, Karl Grädener und Robert Volkmann. Zu seinen Antipathien gehören schon frühzeitig Liszt, ferner Wagners „Faust-Duvertüre“, die Kompositionen Hans von Bronsarts, Eduard Grells und Stephen Hellers. Von dem ihm sonst so teuren Mendelssohn lehnt er, ebenso wie Richard Wagner, den „Lobgesang“ völlig ab.

Auch über Brahms' literarische Interessen erhalten wir Kenntnis. Von Dramen liebt er die Werke Heinrich v. Kleists, Friedrich Hebbels und begeistert sich für Otto Müllers heute vergessenes Stück „Charlotte Uckermann“; ferner liebt er die Dichtungen Arnims, namentlich den „Waldemar“, dann die Briefe Auerbachs und die Lebensbeschreibungen Plutarchs. Von musikalischer Literatur machen die Reisebriefe Mendelssohns einen tiefen Eindruck auf ihn, während er Wasielewskis Schumann-Biographie und Hanslicks Schrift „Von musikalisch Schönen“ völlig ablehnt. Von dieser heißt es: „Ich finde gleich beim Durchsehen so viel Dummes, daß ich's ließ.“ Wie anders war später seine Meinung von diesem Autor!

Zu den ästhetischen Anschauungen von Brahms möchte ich eine sehr wichtige Stelle hervorheben (I 294), wo er sagt, das Lied „segelt jetzt so falschen Kurs, daß man sich ein Ideal nicht fest genug einprägen kann. Und das ist nur das Volkslied.“ Eine solche Äußerung, zusammengehalten mit Bemerkungen gegenüber Jenner (siehe dessen Schrift „J. B. als Mensch, Lehrer und Künstler“, Marburg 1905, S. 30 ff) zeigen, daß Brahms die Form des Strophenliedes für die höchste hielt und die strophische Behandlung überall da forderte, wo der Text sie zulasse. Man vergleiche auch ebenda S. 40, sowie die Anmerkung Nagels „J. B.“ 1923 S. 56 „das Strophenlied liebte er vielleicht grundsätzlich noch mehr.“ Solche Bemerkungen sind von großem Werte, weil die starke Hinneigung zum Volkstümlichen im Liede sich nicht nur in Brahms' zahlreichen Vertonungen deutscher und ausländischer Volkslieder zeigt, sondern auch durch die Melodik seiner Kunstlieder und „Gesänge“ hindurch immer erkennbar ist. Eine andere ästhetische Bemerkung ist mir gleichfalls aufgefallen: so schreibt er 21. 3. 1855 an Clara (I 100): „Hätte ich doch die Manfred-Musik mit Ihnen hören können! Das ist doch mit dem Faust das Herrlichste, was Ihr Mann geschaffen. Im Zusammenhang und in Verbindung mit dem Text möchte ichs aber hören. Welchen erschütternden

den Eindruck muß es machen. Die Melodramen sind mir oft unbegreiflich, so Astartes Erscheinung und Sprechen! Das ist allerhöchste Musiksprache, das ergreift bis ins tiefste Herz“. Wie weit es sich in diesen Worten nicht allein um Bewunderung der betreffenden Stellen bei Schumann, sondern auch um die Form des Melodramas als solche handelt, ist natürlich schwer zu sagen, aber immerhin ist es bei der üblichen Geringschätzung des Melodramas (von der allerdings ein einziger Blick auf Mendels Werke kurieren könnte) nicht ohne Bedeutung, auf diese Stelle hinzuweisen.

Eine Reihe kritischer Aufstellungen darf nicht verschwiegen werden: es wäre eine große Erleichterung für den Leser gewesen, statt der vielen Einzelhinweise genau zu erfahren, welche Briefe und Briefstellen schon bei Ligmann sich finden. Nicht einwandfrei ist die Redaktion des Registers. I 270 ist nicht von Richard Wagner, wie das Register angibt, sondern von Friedr. Wagner die Rede; ebenso handelt es sich I 536 nicht um Wagners, sondern um Hebbels Nibelungen. Ferner hätte das Register, selbst wenn es nur Namenverzeichnis war, doch unter „Brahms“, wie das üblich ist, als weitaus Wichtigstes die Seiten angeben müssen, wo Kompositionen von Brahms besprochen oder erwähnt werden. Die Korrekturen sind ungenau: z. B. Arrey von Donner (statt Dommer) in Text II 336, 338 und im Register. I 221 ist im Texte die Rede von Forkels Musikgeschichte, während die zugehörige Fußnote Forkels „Allgemeine Literatur der Musik“ zitiert. I 184 ist 1757 statt 1759 als hundertstes Todesjahr Handels angegeben; I 246 wird der Text des Liedes „D versenk“ mit „D verjuch“ zitiert. II 370 ist von Brahms' „dmoll-Sinfonie“ (statt cmoll-Sinfonie) die Rede; I 161 von Chopins Edur-Konzert (statt emoll-Konzert); ebenso muß I 162 cmoll Scherzo von Chopin in bmoll-Scherzo verbessert werden. II 147 bespricht Clara Schumann kritisch Brahms' Lied „Todessehnen“ op. 86 Nr. 6. und sagt, es habe „das durchgehende Dis (rechte Hand Begleitung) mich immer etwas unangenehm berührt.“ Dazu figuriert die Anmerkung: „In dem gedruckten Liede ist die Stelle anders.“ Das ist sie aber keineswegs: der Verfasser der Fußnote wußte nicht, was man unter einer Durchgangsnote versteht, sondern meinte, in der rechten Hand müßte durchgängig dis ertönen.(!) Viele Anmerkungen sind überflüssig; andere vermißt man. Z. B. fehlt II 372 „das emoll-Quintett paßt nicht gut ins Programm“ jede Anmerkung, um welches Werk es sich handelt. Nach II 370 ist offenbar das Klarinettenquintett hmoll gemeint: gespielt wurde dann das Fdur-Quintett am 11. 1. 89 (nach Ausweis der Frankfurter Museumprogramme; vgl. auch II 374). All diese Errata hätten sich wohl leicht vermeiden lassen und wir hätten die wichtige Publikation auch in philologisch einwandfreier Ausgabe vor uns gehabt, was nun leider durchaus nicht der Fall ist.

Zu den wertvollsten Erscheinungen der neuesten Literatur gehört das Werk: „Julius Stockhausen, der Sänger des Deutschen Liedes. Nach Dokumenten seiner Zeit dargestellt von Julia Wirth geb. Stockhausen. Frankfurt, Englert & Schloßer“¹. Die Verfasserin gibt eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte eines Künstlergeschlechts, aus dem uns zunächst die Eltern, der berühmte Harfenspieler Franz Anton Adam Stockhausen und dessen Gattin, die Sängerin Margarete Schmuck entgegen-treten. Das Studium des Vaters in Paris, die Freundschaft mit dem Geiger Christian Urhan, einem Schüler von Le Sueur, geben ein anschauliches Bild der Musikverhältnisse aus der napoleonischen Zeit, auch die Beziehungen Beethovens zu Stockhausen werden berührt. An der Hand von Briefen des älteren Stockhausen an den Schwieger-vater Schmuck erleben wir die hochinteressanten Kunstreisen des Paares, ihre Beziehungen zu den Künstlern der Zeit und ihre Erfolge. Von seiner Mutter erbte der Sohn Julius die Gabe des Gesanges. Wir hören, daß er als neunjähriger Knabe in Dünkirchen schon öffentlich sang. Das Elternpaar ließ sich später in Gebweiler im Elsaß nieder. An diese Vorgeschichte schließt sich die Darstellung der Jugend Stockhausens an, seine

¹ Ich fühle mich berechtigt, das Buch wegen der großen Rolle, die Brahms in demselben spielt, in diesem Zusammenhange zu würdigen.

Studien, seine Hinwendung zur Musik, seine künstlerischen Erfolge, die Geschichte seiner Verlobung mit einer Protektantin und die schweren Kämpfe mit den streng katholischen Eltern. Ungemein interessant ist die Darstellung seiner Reisejahre, ganz speziell aber die Zeit seiner Dirigententätigkeit in Hamburg, die zugleich einen wertvollen Beitrag zur Musikgeschichte des damaligen Hamburg bildet. Hier tauchen die Gestalten von Klara Schumann, Brahms, Avé Lallemant auf, und es sei gleich vorweg genommen, daß diese Schilderung der Hamburger Musikzustände nicht nur zu dem Buche von Sitztard, sondern auch zu dem von Kalbeck und dem Schumann-Brahms Briefwechsel wichtige Ergänzungen bietet. Von diesen Gestalten ist es die von Brahms, die sich durch das ganze Buch hindurchzieht, enthält es doch nicht weniger als 18 bisher unveröffentlichte Briefe des Meisters. Der reichen Bildung Stockhausens entsprach es aber von jeher, nicht nur mit Männern der Kunst, sondern auch mit Männern des geistigen Lebens überhaupt in enger Fühlung zu stehen. Zu den schönsten Briefen des Buches gehören die von Hans von Bülow, Friedrich Chrysander, Theodor und Emilie Fontane, Otto Gildemeister, Klaus Groth: auch Namen wie Heinsen, Heise, Alexander von Humboldt, Jenny Lind, Wilhelm Lübke fehlen nicht. Von besonderer Bedeutung ist ein Brief von Robert Franz über den Choralsvortrag und ein weiterer von Hermann Levi über prinzipielle Fragen der musikalischen Deklamation. Aber auch Briefe von Livia Frege, Garcia, Julius Otto Grimm, Friedrich Hegar, Elisabeth von Herzogenberg, Joseph und Amalie Joachim, Theodor Kirchner, Vincenz Lachner, Julius Röntgen, Bernhard Scholz, Richard Wagner zeugen von der umfassenden geistigen Beweglichkeit und Bedeutung Stockhausens. Das Buch erfüllt also einen doppelten Zweck: einerseits gibt es uns eines der fesselndsten Kulturbilder aus der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts durch einen seiner genialsten Musiker, andererseits zeigt es uns die spezielle Entwicklung des großen Gesangsmeisters und seine Tätigkeit als Konzert- und Dratorienfänger, als Pädagoge und Dirigent. Seine Verdienste um die Belebung der Kunst von Schubert, Schumann und Brahms, um den Vortrag zyklischer Liedfolgen überhaupt, seine erzieherische Haltung dem Publikum gegenüber, die durch sein unvergleichliches Sprachtalent bedingte Gabe für deutsche und romanische Gesangskunst werden in diesem Buche mit großer Ausführlichkeit und Liebe dargestellt und wir erfahren, wie sauer es sich der Künstler werden ließ, von dessen geistigem Gut heute wohl noch der größte Teil der namhaften Sänger zehrt. Niemals fertig, niemals mit sich zufrieden, mit eiserner Energie immer aufs Neue und in immer neuer Weise den letzten künstlerischen Zielen zustrebend, nicht Diener, sondern Meister seiner Stimmbegabung und diese immer nur den größten künstlerischen Aufgaben dienstbar machend, sehen wir einen Mann, vor dessen Universalität die spezialisierende Nachwelt bewundernd und beschämt dazustehen einige Ursache hat. Nun kommt noch hinzu, daß neben seiner aufreibenden Konzert- und Lehrstätigkeit Stockhausen ein ganz einzigartiger Briefschreiber war, der direkt das Bedürfnis empfand, sich über die künstlerischen Probleme schriftlich auszusprechen und dies in zahllosen Briefen an seine geistig hochbedeutende Gattin Klara geb. Loberenz auch getan hat. Die Fülle der in diesem Werke enthaltenen Briefe (und dabei sind manche noch unveröffentlicht) ist insofgedessen eine so ungeheure wie kaum in irgend einem ähnlichen Werke. Jeder von ihnen, — ich spreche jetzt natürlich nur von denen Stockhausens, — ist geistvoll, anregend und niemals doktrinär. So gewahren wir z. B. auch ganz deutlich, daß seine Einstellung Richard Wagner gegenüber eine weitsichtigere ist, als das in seinem Freundeskreise üblich war. Er hat den ersten Bayreuther Vorstellungen 1876 beigewohnt und die Briefe aus Bayreuth gehören mit zu dem Interessantesten des Buches. Was nun die Ausgabe anbetrifft, so hat die Herausgeberin den Weg gewählt, die Darstellung des Lebens des Meisters mit Briefen zu durchwirken und trotzdem eine im höchsten Grade einheitliche Darstellung zu erzielen. Daß bei diesem Verfahren natürlich nicht immer alle Briefe in extenso abgedruckt werden können, ist eine leider bekannte Tatsache, die wohl hier auch noch durch das Kürzungsbedürfnis des Verlegers besonders zum Ausdruck kam. Aber mag man dies auch prinzipiell ablehnen, so ist doch ohne weiteres zuzugeben, daß die

Verfasserin gerade bei diesem Redaktionsverfahren außergewöhnlichen literarischen Feinsinn bewährt hat. Von ganz besonderer Schönheit sind die an seine Eltern gerichteten Briefe aus der Verlobungszeit, die sich auf die konfessionellen Streitfragen beziehen, und von denen die Verfasserin die in französischer Sprache abgefaßten wohl mit Recht vorzüglich ins Deutsche übertragen hat. Die weitere Anlage des Buches stellt sich nun so dar, daß diesem Hauptteile ein besonderer Abschnitt angegliedert ist, der die Briefe enthält, die in die Hauptdarstellung keine Aufnahme fanden, und wo wir namentlich die Namen Theoder Fontane, Emilie Fontane, Brahms, Stockhausen, Vernays, Henze, Groth, Brücke, Clara Stockhausen, D. Gildemeister, Scheidemantel, Meyerheim, Amalie Joachim, von Herzogenberg, Otto Goldschmidt, Scholz, Adolf Meyer, Clara Schumann, Bruch, Mandyzewski, Cosima Wagner, Levi, Garcia vertreten finden. An diesen Abschnitt schließt sich ein Verzeichnis des geradezu unglaublich reichhaltigen Repertoires des Künstler-, alphabetisch nach Komponisten geordnet, und die ältesten und neuesten Meister der deutschen, französischen und italienischen Literatur umfassend, ein großartiges Zeugnis der musikgeschichtlichen Bildung Stockhausens, die selbst in unserem Zeitalter noch manche Überraschungen bringt und nicht nur für den Sänger lehrreich sein dürfte. Ich verweise namentlich auf den Abschnitt Donizetti, Rossini, vor allem aber auf das Verzeichnis der Schubert-Lieder. Bei jedem Komponisten ist wieder das Aufführungsjahr und der Aufführungsort chronologisch verzeichnet. An diese wertvolle Übersicht schließen sich ein chronologisches Verzeichnis der literarischen Publikationen Stockhausens und endlich Anmerkungen, die die notwendigen musikgeschichtlichen Exkurse zu dem ganzen Buche liefern. Wir müssen feststellen, daß die Herausgeberin eine Fülle von Vorzügen in sich vereinigt, wie wir sie sonst bei schriftstellernden Nachfahren berühmter Künstler nur äußerst selten vereinigt finden: künstlerisches Gefühl, intuitives Empfinden für die Scheidung von Wesentlichem und Unwesentlichem, Verbindung von Enthusiasmus und Kritik, gründliche philologische Schulung und eine umso merkwürdigere, weil autodidaktisch erworbene Fähigkeit, das Spezielle in den Rahmen musikgeschichtlicher Betrachtung einzufügen. Es wird lange dauern, ehe wir ein so ausgezeichnetes Buch wieder erhalten; weder die Schumanns- noch die Brahms-Literatur hat es bisher zu einer so einheitlichen Leistung gebracht. Und doch ist in diesem Zusammenhange eines, wenn auch viel anspruchsloseren, so doch ungemein sympathischen Büchleins zu gedenken, das geeignet ist, die ehrwürdige Gestalt von Clara Schumann in wertvoller Ergänzung zu dem Buche von Liszmann und den oben besprochenen Briefen zu beleuchten. Es trägt den Titel „Erinnerungen von Eugenie Schumann“ und ist 1925 im Verlage von J. Engelhorns Nachf. Stuttgart erschienen. Auch dieses Buch wirkt erfreulich dadurch, daß die Verfasserin sich nicht in blinder und nichtsagender Lobhudelei erschöpft, sondern feinsinnig abwägt und doch von großer Liebe zu ihrem Gegenstande getragen ist. Darin, daß die Verfasserin uns ihre Liebe zu Eltern und Geschwistern begreiflich macht, sie auf uns zu übertragen weiß, darin liegt der Reiz des Büchleins. Vieles, was uns in den Unrissen bisher bekannt war, erscheint in neuer Beleuchtung, Vieles wird uns zum ersten Male geboten, wovon ich namentlich die Charakteristik des genialen Felix Schumann hervorheben möchte. Alles was über ihn mitgeteilt wird, vor allen Dingen die in extenso abgedruckten, zum Teil sehr wertvollen Briefe und Gedichte, von denen bekanntlich Brahms mehrere vertont hat, muten an wie ein Wiedererleben der genialen Jugendzeit des Vaters. In zart-sinnigster Weise, die wohlthuend von einer gewissen Schand- und Schundliteratur sich abhebt, charakterisiert die Verfasserin die Beziehungen ihrer Mutter zu Brahms. Hier tritt besonders die Darstellung der Baden-Badener und Frankfurter Zeit in den Vordergrund. Vieles Neue wird uns mitgeteilt über Brahms Klavierspiel, Klavierunterricht, über seine menschlichen Züge und seine künstlerischen Anschauungen. Ich darf hier besonders auf seine Äußerung über Wagners „Fliegenden Holländer“ (S. 250) hinweisen. Zu den wichtigsten und bedeutamsten Teilen des Buches gehört die Darstellung der Kunst der Mutter. Was da über ihr Üben, Fantasieren, Interpretieren, über ihren Klavierunterricht, über ihre Stellung zu Bach, Beethoven, Schumann, über

die Interpretation des Jugendalbums, ja über Einzelheiten technischer Art, über ihren Vortrag Mozartscher, Beethovenscher, Chopinscher, Schumannscher Klavierwerke beigebracht wird, verrät die gründliche musikalische Bildung und das feine ästhetische Gefühl der Verfasserin. Außer Brahms werden wir mit kurzen Charakteristiken des Freundeskreises bedacht, die außerordentlich plastisch geraten sind und unter denen Erscheinungen wie Damberger, Fanny Lewald, Anselm Feuerbach, Pauline Viardot-Garcia, Iwan Turgenjew, Rosenhains, Hermann Levi, Allgeyer, Rudorff, Joachim, Herzogenberg, Rubinstein, Jenny Lind, Piatti, Stockhausen figurieren.

In demselben Verlage wie die Erinnerungen von Eugenie Schumann erschien 1923 das kleine Büchlein von Willibald Nagel „Johannes Brahms“. Da auch dieses Werk in dieser Zeitschrift noch nicht besprochen worden ist, so sei es hiermit getan. Mit großer Bescheidenheit sagt der Verfasser in der Vorrede, die Arbeit erhebe keine wissenschaftlichen Ansprüche. Ich muß dem widersprechen; sie zeichnet sich vielmehr durch erste wissenschaftliche Haltung, durch Vermeiden billiger Schlagwörter und durch den Versuch einer chronologischen Behandlung des Stoffes aus. Ich wünschte, daß der Verfasser dieses, wie er selbst sagt, in einem Zuge hingeschriebene Büchlein zu einer wesentlich größeren Arbeit erweitern würde, die, als Ergänzung zu dem Buche von Walter Niemann hinzutretend, uns vieles Wertvolle zu vermitteln haben würde. Wenn ich also einige kritische Bemerkungen hier anfüge, so geschieht es immer mit dem Vorbehalt, daß der Verfasser selbst der erste sein würde, seine Anregungen in diesem Sinne weiter auszubauen. Beim Finale von op. 1 wäre für das Seitenthema des Finale noch auf „Mein Herz ist im Hochland“ hinzuweisen gewesen. Bei der Beurteilung von op. 8 vermissen ich eine abwägende Vergleichung der ersten und zweiten Fassung. Ich glaube nicht, daß man hier dem Urteil des Meisters selbst folgen können, sondern halte bei allen „formalen Mängeln“ doch die erste Fassung des Trios für die lebens- und phantasievollere. Insbesondere ist die Weglassung des zweiten Themas im Finale mir ganz unbegreiflich. Zweifellos wurde Brahms durch den Anklang an Beethovens: „Nimm sie hin denn, diese Lieder“ gestört, und aus demselben Grunde hat er gewiß auch den Schluß des ersten Satzes beseitigt, der das Thema von Beethovens Adur-Fuge aus op. 110 aufweist. Wie wenig begründet sind solche Erwägungen! Das erstgenannte Thema bringt bekanntlich Schumann im Finale seiner Cdur-Symphonie, ferner Brahms selbst in der Ränie bei der Stelle: „Um den verherrlichten Sohn“, sowie in seinem Liede op. 3 Nr. 6. Nur durch diese Auslassung ist die „Abklärung im Laufe der Entwicklung verloren gegangen“. Bei der Besprechung von op. 9 vermissen ich den Hinweis auf das in die zehnte Variation hineingeheimnisste Thema von Clara Schumann, das in Roberts Impromptu op. 5 verwertet ist. Bei der Besprechung der Serenade op. 11 hätte ich im langsamen Satze die greifbaren Anklänge an das Adagio von Beethovens 9. Symphonie und im Scherzo an dasjenige von Beethovens 2. Symphonie erwähnt gewünscht. Auch die zweite Serenade op. 16 wäre bei der sehr großen Bedeutung des Werkes, in der schon Anklänge an die c moll-Symphonie auftreten, eingehender zu erörtern gewesen. Nirgends finde ich vermerkt, daß das Finale des Klavierkonzerts op. 15 durch den Schlußsatz des Wachschen d moll-Konzerts für drei Klaviere inspiriert ist. Der Begräbnisgesang op. 13 hat nicht nur Beziehungen zum deutschen Requiem, sondern auch zur Altrhapsodie und zur Ränie. Die Faktur dieser 3 Werke weist ungemein nahe Verwandtschaft im Aufbau auf, wie namentlich aus der Vergleichung der mit Triolenbegleitung beginnenden Verklärungsteile hervorgeht. Einige zufällige Irrtümer seien berichtigt. S. 93 muß es heißen: aus seiner (Brahms) Klavierfonate, nicht „Schumanns aus dessen Klavierfonate“; S. 101 soll heißen: Beethovens Quartett op. 127. Einen Anklang des zweiten Themas des ersten Satzes der c moll-Symphonie an das Astarte-Thema aus Schumanns Manfred-Duverture kann ich nicht zugeben, ebenso wenig, daß in der 2. Symphonie „von irgend einem tragischen Untertone trotz des zweiten Satzes auch nicht entfernt die Rede sein kann“. Der tragische Unterton des zweiten Satzes, ergibt eben mit den 3 lebensfrohen Sätzen zusammen ein Gesamtbild, in dem Freude

und Resignation ineinanderfließen. S. 104 heißt es, das zweite Thema des ersten Satzes der 2. Symphonie sei „wie man sagt, Mendelssohn'scher Art“: genauer wäre es, hier direkt die Melodie des Duetts: „Ach wie so bald verhället der Reigen“ anzuführen. S. 120 möchte ich mich der meines Wissens zuerst von von der Leyen vertretenen Auffassung zuneigen, daß Brahms bei der angefochtenen Fdur-Stelle die „stillredenden Züge und das segnende Auge“ vorgeschwebt haben. Endlich kann ich nicht finden, daß das emoll-Streichquartett op. 51 Nr. 1 zu den „erarbeitesten“ oder wie Niemann will, „sprödesten und unzugänglichsten“ des Meisters gehört. Ich empfinde in ihm ein hohes tragisches Pathos und vermisse in der Literatur überall den Hinweis auf die innige Verwandtschaft des Anfanges des ersten Satzes und des Finales mit Schumanns *Genoveva*-Ouverture.

Einen Punkt aber möchte ich noch vor allem berühren, der mir von fundamentaler Wichtigkeit scheint. Sowohl Niemann als auch Nagel verwenden sehr oft die Bezeichnung „romantisch“, für Kompositionen des Meisters, und Nagel sieht sich nun auch S. 75 ff. veranlaßt, sich mit dem Begriffe der Romantik auseinanderzusetzen. Da heißt es z. B.: „alle echte Naturliebe, wie alles, was das Verlangen nach der Flucht aus dem Einerlei des Alltags weckt, ist romantisch. Also auch der Ruf in die Ferne der Vergangenheit zu der Väter Art und Branch“. Ebenda heißt es vom Horntrio: „ein echt romantisches Werk, das als solches auch die strenge formale Gebundenheit (erster Satz) löst“. An anderer Stelle wird dies Argument für die Musik teilweise wieder in Abrede gestellt, denn S. 76 gesteht uns der Verfasser, daß der „Formwille der Klassik“ für die Musik etwas äußerst Problematisches ist. Als weiteres Kennzeichen musikalischer Romantik gilt dem Verfasser „das tiefe Erfassen der Religion“. Auch Niemann plagt sich mit „romantisch“ und „klassisch“ herum und kommt sogar bei der Bezeichnung von Schuberts *Forellenquintett* zu der Terminologie „klassisch-romantisches Werk“, und nennt das Violinkonzert „ausgesprochen romantisch, bereits vom Hauch der Klassizität unwitert“. Niemann spricht sogar (S. 269) von weiblich-romantisch“ und „männlich-romantisch“. Ich glaube, aus allen diesen Bezeichnungen schließen zu müssen, daß sich die Begriffsbestimmung der musikalischen Romantik auf einem sehr unsicheren Boden bewegt. Romantik ist ein außermusikalischer, literarischer und literargeschichtlicher Begriff, den man von außen an die Musik herangetragen hat. Daher ist der Begriff der romantischen Oper ein scharf umrissener, in gewissem Sinne kann man auch vom romantischen Liede reden, soweit es sich um die Vertonung romantischer Dichtungen handelt. Bei absoluten Instrumentalwerken dagegen wird die Anwendung dieses Begriffes immer etwas Außerliches und vor allen Dingen etwas Fließendes und Schwankendes bleiben. Meiner Ansicht nach genügt da auch nicht die Anwendung des Hornes oder anderer koloristischer Momente oder die in neuester Zeit unternommene Exemplifizierung auf eine bestimmte Harmonik, um den Begriff zu fixieren. Wo das Lied oder gar Volkslied in Frage kommt, ist immer wieder auf die ursprünglich literarische Einstellung zu verweisen, und doch ist dringend davor zu warnen, die Ausbildung der instrumentalen Liedform etwa bei Schumann, Mendelssohn und Chopin als Kennzeichen einer musikalischen Romantik zu fassen. Auch mit der Lösung großer Formen hat der Begriff der Romantik nichts zu tun, noch viel weniger mit der Auflösung von Formen. Ebenso wenig, wie man bei Beethoven sich heute darüber im Klaren ist, was an ihm klassisch, was romantisch zu nennen ist, ebenso wird die ganze Bezeichnung der musikalischen Romantik des 19. Jahrhunderts, wenigstens insoweit sie sich auf die reine Instrumentalmusik bezieht, auf die Dauer nicht haltbar sein. In der Musik ist so vieles fließend und undefinierbar, unfaßbar, also recht eigentlich romantisch, daß an eine Abgrenzung hier garnicht zu denken ist. Zwei Zeugen möchte ich für diese meine Anschauung anführen: E. T. A. Hoffmann sagt: „Nur im Reiche der Romantik ist die Musik zu Hause“, und Robert Schumann bemerkt in seinen Schriften: „daß sich in der Musik, als romantisch an sich, eine besondere romantische Schule bilden könne, ist schwer zu glauben.“

Diese prinzipiellen Bemerkungen sollen und können natürlich von dem Werte des

Nagelschen Buches nicht das Geringste fortnehmen, das jedem ernstern Brahms-Kenner aufs wärmste zu empfehlen ist. Es muß aber auf die Gefahr hingewiesen werden, in der Musikaesthetik sich auf gewisse Formeln festzulegen, wie wir das auch in dem sehr gründlichen Brahmswerke von Walter Niemann antreffen. Hier ist es die Formel des „Norddeutschen“, „Nordischen“, „Niederdeutschen“, die unendlich oft wiederkehrt, bald allgemein auf die Natur des Meisters, bald auf bestimmte Werke angewandt wird. Da ist bei den Klavierfonaten die Rede von „nordischer Romantik in klassischer Form“, da wird von „norddeutscheften Variationen“ im langsamen Satze der E-dur-Sonate gesprochen, oder von den Eckfäden der Klavierfonaten und etwa noch des ersten Klaviertrios, „in denen die Fülle der Bilder, Gesichte und Erscheinungen aus nordischer Märchen- und Sagenwelt die Fesseln der Sonatenform bisweilen noch zu sprengen drohen“, von „nordischem Grundton des E-dur-Trios“ von „norddeutscher Heide Stimmung des bläserumrahmten naiven Oboengesangs des Hauptthemas“ (des Adagio des Violinkonzerts) von dem langsamen Satze des Doppelkonzerts als „einer, in den satten heimeligen Ton einer nordischen Abendstimmung getauchten Ballade,“ von der vierten Sinfonie, die „das Lengen, die dem Niederdeutschen, im Besonderen dem Holsten angeborene unstillbare Sehnsucht nach der verlorenen Heimat, dem verlorenen Kindheitsparadies, am Schönsten ausprägt,“ und so an vielen andern Stellen. Zugegeben, daß die Heimat von Brahms vieles in der Herbheit seiner Tonsprache erklärt, so ist doch eben eine solche Mannigfaltigkeit melodischer und harmonischer Formeln schwer auf einen Begriff zu reduzieren, der kunst- und literaturgeschichtlich viel mehr leistet, als auf dem ewig fluktuirenden Grunde der Tonkunst. Die hervorragende Gleichnis-kunst Kreisjarmarscher Hermeneutik, die sich klugerweise mit Vorliebe auf Intervall- und Themenästhetik beschränkt, darf nicht zu begrifflicher Uniformierung weitergeführt werden. Ich lege damit den Finger auf einen Punkt, von dem aus — nicht zum mindesten seit und durch Schenkers Arbeiten — eine gewisse Reaktion — wenn man will, auch Resignation — in bezug auf begriffliche Fixierung innerhalb der Hermeneutik eingefetzt hat. Auch Termini wie „ächter“ und „ächtester“ Brahms sollten allmählich aus der Literatur verschwinden. Sie besagen zu wenig Greifbares. — Und nun noch eins: ich vermiße in den mir bekannt gewordenen Arbeiten über Brahms eine wirklich befriedigende Einteilung seines Schaffens in Stilperioden. Niemann hat sie als Einziger versucht (S. 171—180 seines Buches): Er nimmt 4 Perioden an, deren erste er bis op. 10 reichen läßt und als „vorwiegend klaviernusikalisch“ bezeichnet; die zweite nennt er vorwiegend kammermusikalisch gerichtet“, wobei aber Lieder, Gesänge, kleine Chorwerke, Orchesterferenaden mit einfließen. Als dritte Periode nimmt er die großen Chor- und Orchesterwerke an, unter Einbeziehung von Liedern, so zwar, daß mit Rücksicht auf die bedeutenden Lieder von der „großen Vokalperiode“ die Rede ist. Die vierte Periode dient „dem Ausbau der in den drei vorausgehenden Perioden gepflegten Gattungen.“ Ich meine, man sollte weniger nach Gattungen, als nach Stilmerkmalen periodisieren, die Beeinflussung der kompositorischen Technik und speziell des Klaviersatzes durch zeitgenössische Strömungen aufweisen. Niemann sagt S. 267: „Das Mozartsche und Beethovensche Klavierkonzert ist ein Anschlagkonzert, das Brahms'sche mindestens zum sehr großen Teil ein Schlagkonzert.“ Wichtig wäre nun aber, die Überleitung des Klaviersatzes von den Jugend- zu den Alterswerken historisch zu begründen und durch Parallelen aus der Geschichte des Klaviersatzes im XIX. Jahrhundert zu belegen, bzw. zu untersuchen, inwieweit solche Einflüsse nachweisbar sind. — Sehr zu begrüßen ist, daß sowohl Niemann als Nagel das „System rhythmischer Umwandlung“ auf Liszt beziehen (Niemann S. 191, Nagel S. 53) und damit auf gewisse Bestrebungen hinweisen, die Brahms und der Neudeutschen Schule gemeinsam sind; ich möchte in diesem Zusammenhange noch auf Folgendes aufmerksam machen: In der dritten Ballade op. 10, „Intermezzo“ zeigt der Mittelteil, in H-dur Klangwirkungen, die zweifellos auf die Neudeutsche Schule hindeuten; es handelt sich um orchestral empfundene Klangphänomene: oben erklingnen Flageoletttöne, zu denen Flöten hinzutreten. Die Solostimme — etwa Englisches Horn — klingt an den später im Vorspiel zu Liszts „Christus“

erscheinenden Hymnus „Rorate coeli“ an; dazwischen ertönen sehnsüchtige Schalmeirufe, wie in Berlioz' „Scène aux Champs“. (Nachklang der Leipziger Berliozkonzerte?) Der Schluß mit dem verminderten Dreiklang und dem geisterhaften a, dem Fis der Pauken und den Holzbläsererzen geben dem ganzen Stück die Stellung eines Unikum in Brahms' Klavierwerken. Daß von solchen Berührungspunkten aus die Entwicklungslinien von Brahms und den Neudeutschen divergieren, begründen Niemann und Nagel mit dem Festhalten der „klassischen Form, speziell der Sonatenform“, worüber zustimmend und einschränkend noch viel zu sagen wäre. Auch müßten gewisse katholisierende Neigungen des jungen Brahms (wie des alternden Schumann) eingehend untersucht werden.

Da die treffliche Arbeit von Paul Mies „Stilmomente und Ausdrucksstilformen im Brahms'schen Lied“, Leipzig 1923, bereits von Ernst Bücken in dieser Zeitschrift gewürdigt worden ist (V 1022/23, S. 626—627) und ebenso Th. W. Werner die Verdienste der mit großer Sorgfalt und Liebe verfaßten Schrift von Mar Friedlaender „Brahms-Lieder“, Berlin und Leipzig, N. Simrock 1922 ebendort S. 623/624 besprochen hat, so erübrigt sich an dieser Stelle ein Referat. Sehr zu bedauern ist, daß die ausgezeichnete Hammermannsche Dissertation über Brahms' Lieder nicht im Buchhandel zugänglich gemacht worden ist. Sie bildet eine der besten stilkritischen Untersuchungen, die wir überhaupt besitzen. Nicht in den Kreis meiner Übersicht habe ich die Arbeiten von Markham Lee (Brahms, The man and his music London 1923), die Monographie von A. Dffowsky (J. Br., Petersburg, Akadem. Philharmonie) sowie die neue Ausgabe des Buches von Thomas San Galli (München, Piper 1923) einbezogen: dies mag an anderer Stelle nachgeholt werden.

Alles Gute aber, was auf dem Gebiete der Brahms-Literatur bisher geleistet worden, entbindet nicht von der feierlichen Verpflichtung, ein monumentales Brahms-Werk zu schreiben, das, musikgeschichtlich und ästhetisch auf gleicher Höhe stehend, ein Gegenstück zu Spitta und Chrysander, zu Zahn-Albert und Thayer-Niemann wäre. Dies Buch konnte einem Kalbeck nicht gelingen, weil seine musikalische Potenz zu schwach, sein Blickfeld zu eng war: da aber die geleisteten Vorarbeiten soviel Wertvolles gebracht haben, sollte es dem kommenden Autor nicht schwer fallen, eine solche kritische Zusammenfassung zu bieten, und damit zugleich eine der Lücken auszufüllen, die in der Musikgeschichtsschreibung gerade des XIX. Jahrhunderts noch bestehen. Und immer wieder muß Eines betont werden: in dieser idealen Darstellung müßte in weitestgehendem Maße die Vorwelt und Umwelt von Brahms berücksichtigt, die Einflüsse Bachs, Beethovens, Mendelssohns, Schuberts, Schumanns einerseits, die Beziehungen zu zeitgenössischen Kleinmeistern (Joachim, Julius Otto Grimm etc.), die zur Neudeutschen Schule andererseits noch viel eingehender dargelegt und endlich das Spezifische der Brahms'schen Kunst, der „Personalstil“, wozu ich gerade auch das variative Prinzip innerhalb der melodischen Linie rechne, bis ins Kleinste analysiert werden.

Was Alfred Heuß (Zeitschrift für Musik, 1922, S. 153) schrieb, gilt heute in noch viel höherem Grade als jemals: „Es giebt nach Beethovens Tod keinen Meister der deutschen Tonkunst, der für unsere Zeit, und zwar gerade für die heranwachsende Komponistengeneration, wichtiger sein könnte, als Johannes Brahms.“

Bücherschau

Ullmann, Wilhelm. Handbuch für Streichquartettspieler. Ein Führer durch die Literatur des Streichquartetts. Bd. I u. II, 340 bzw. 354 S. Berlin 1928, M. Hesse. 6.50 bzw. 7.50 Rm.
 Beethoven, L. van. Ein Notierungsbuch aus dem Besitze der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin, vollständig herausgegeben und mit Anmerkungen versehen v. Karl Lothar Mikulicz. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Nur Weniges der zahllosen Beethovenliteratur des Jahres 1927 wird dem mehr oder minder verdienten Schicksal des Vergessenwerdens entgehen; dazu gehört unbedingt die vorliegende Quellenpublikation, die zum ersten Male ein umfangreiches Skizzenbuch Beethovens vollständig dem Studium zugänglich macht. Der Verfasser hat die Vorlage zeilen- und zeilenmäßig genau wiedergegeben und versucht, durch besondere Zeichen, sowie Anmerkungen einen Begriff der Einzelheiten zu geben. Er hat von einer Faksimile-Darbietung absehen müssen. Und wenn man die Faksimiles Beethovenscher Skizzen sieht, wie sie z. B. neuerdings die russische Zeitschrift „Musikalische Bildung“ (Moskau 1927, Nr. 1/2) in 30 Blättern gebracht hat, kann man das verschmerzen. Die Entzifferung nimmt da für den Ungeübten eine derart unverhältnismäßig lange Zeit in Anspruch, daß sie bei stillkündlichen usw. Untersuchungen von der eigentlichen Arbeit ablenken würde. Zu besseren Resultaten als sie ein mit der Handschrift Beethovens Vertrauter gibt, führen solche Arbeiten doch nicht; über Unsicherheiten der Lesarten müssen nachher Häufung von Fällen und innere Gründe hinweghelfen.

Hochwertvoll sind die dem Bande beigegebenen Inhaltsverzeichnisse, von denen das eine vom Skizzenbuch zum Werk, das andere vom Werk zum Skizzenbuch leitet. Es wird sich kaum jemals eine derartige Veröffentlichung aller Notierungsbücher Beethovens ermöglichen lassen, so wichtig sie für die Erkenntnis des Werdegangs einzelner Werke, des Stils und für die allgemeine Frage nach der Entstehung des musikalischen Kunstwerks auch sind. Wir wären schon ein gutes Stück in der Beethovenforschung weiter, wenn wir solche Inhaltsverzeichnisse aller bekannten Skizzenblätter und -bücher hätten; dem Einzelnen wäre es dann leichter, die Entstehungsgeschichte bestimmter Werke zu verfolgen.

Neben vielen kleineren enthält das Buch zahlreiche und umfangreiche Skizzen zu den Werken 23, 24, 26, 36, 43. Es wird an seiner Hand möglich sein — wie ich am Schlusse meines Buches „Die Bedeutung der Skizzen B.s.“ angedeutet habe — über die Entstehung und Gesetze der Zwischenepisoden und Durchführungen wichtiges Material zu erlangen. Da der Herausgeber des Buches selbst eine Auswertung in diesem Sinne beabsichtigt, wird hier von einer Behandlung abgesehen. Ich möchte nur ein paar Deutungsversuche geben zu einigen der vom Verfasser als „unbekannt“ bezeichneten Stellen.

Seite 1, Zeile 3/4 enthält die Takte:



Es handelt sich dabei vielleicht um eine Figurierung und Verdoppelung des Motivs:



S. 50, Z. 4 enthält ganz ähnlich eine kurze, isolierte Stelle:



die offenbar zu der später (z. B. S. 52, Z. 7) auftauchenden Form:



in irgendeiner Beziehung steht. Eine weitere Zusammenstellung derartiger Fälle wird wahrscheinlich zu der Erkenntnis der eigentümlichen Art der Figurationsformen Beethovens führen, die wesentlich verschieden sind z. B. von denen Schuberts.

Interessant sind auch die häufigen Beispiele von später nicht benutzten Stellen und Einfällen, die den gerade in der Behandlung begriffenen Werken und Motiven ihre Entstehung verdanken. Hier sieht man den Grund des Nichtgebrauchs deutlich; auf ähnliche Fälle habe ich in meinem Buche S. 103 ff. aufmerksam gemacht. S. 15, Z. 7 bringt folgendes Themenbruchstück, das vielleicht für die Sonate op. 24 bestimmt war.



Es war motivisch bedingt durch einen ursprünglich für den zweiten Satz bestimmten Schlußgedanken (S. 14, Z. 3):



Auch der ursprüngliche Anfang des Menuetts:  (S. 14, Z. 5) gehört

in diesen Kreis. Die motivischen Gleichklänge erzwangen dann Änderungen und Ausschaltungen. Das Gleiche gilt für das Thema auf S. 34:



das eng an den zweiten Satz von op. 24 anklingt, auch Verwandtschaft zum ersten Satz von op. 18, I aufweist (der ebenfalls in diesem Skizzenbuch vorkommt). So scheint auch hier der Grund der Nichtbenutzung klar.

Die Stelle S. 47, Z. 7:  ist vielleicht keine

Federprobe, wie der Herausgeber meint, sondern eine Variante zum letzten Satz von op. 18, I; statt des f wäre dann e zu lesen (ein Tintenfleck macht sowieso diese Stelle unsicher). Gerade in der Form des Anfangs hat Beethoven geschwankt (vgl. mein Buch S. 53). In diesen Zusammenhang würden dann auch die kleinen Stellen S. 46, Z. 5, 6 gehören.

Bei S. 55 handelt es sich offenbar um Klavierübungen. Von Rottebohm wissen wir, daß Beethoven sich mehrfach mit solchen beschäftigte (Zweite Beethoveniana, S. 346, 356 ff.). Es ist interessant, daß klavier spielende Komponisten sich gern in der Art von Übungen Rechenschaft geben über die Technik ihres Instruments. Manchmal führt dieser Gedanke dann zur Verdichtung nicht nur im allgemeinen der Werke, sondern in etüdenmäßigem Außern; man denke an M. Schumann und J. Brahms.

Bezeichnend für Beethoven ist dann die Tatsache, daß die „unbekannt“ zu nennenden Stellen sich häufen bei der Arbeit am Prometheus-Ballett. In allen Fällen, bei denen außermusikalische Fragen in Betracht kamen (z. B. bei Liedern, Neunte Sinfonie, Fidelio), arbeitet Beethoven besonders langsam; nicht nur kleine Einfälle, ganz umfangreiche Partien werden nachher verworfen. Weischriften aus dem Szenarium zeigen, wie er auch im einzelnen bemüht war, der Handlung zu folgen. Eine eingehende Untersuchung wird hier noch Wichtiges über das Werden derartiger Werke zutage bringen, auch über die Bedeutung solcher nachher nicht benutzter Stellen in der Entwicklung des Ganzen.

Jedenfalls handelt es sich hier um eine der bedeutendsten Veröffentlichungen des Beethovenjahres 1927; man muß Herausgeber und Verlag dafür dankbar sein. Die spezielle Beethovenforschung wie auch die allgemeine Psychologie werden vielfachen Nutzen davon haben.

Paul Nies.

Beethoven=Zentenarfeier Wien, 26. bis 31. März 1927. Veranstaltet von Bund und Stadt, unter dem Ehrenschutz des Herrn Bundespräsidenten Dr. Michael Hainisch. Internationaler Musikhistorischer Kongress. [Vorn.: Guido Adler.] 8^o, 404 S. Wien 1927, Universal-Edition. 10 Nm.

Blumenthal, Paul. Geschichte der Musik. Neubearb. v. Paul Kosbab. (Selbstunterrichtsbriefe, Methode Rustin, Brief 8 [Schluß].) 4^o. Potsdam 1927, Bonnes & Hachfeld. 1 Nm.

Busenello, Giovanni. The Coronation of Poppaea. Set to music by C. Monteverde. Transl. by R. L. Stuart. 40 S. Oxford 1927, Holywell Press. 2 sh.

Deffner, Oskar. Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente (bis J. P. Sweelinck). 8^o, 96 S. Kiel 1928, Komm.-Verl. Walter G. Mühlau.

Esposizione Internazionale. La musica nella vita dei popoli. Francoforte sul Meno, Giugno—Agosto 1927. Catalogo della Sezione Italiana. [Regno d'Italia — Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale per le antichità e belle arti.] gr. 8^o, 161 S. Rom 1927, Casa Editrice d'arti Bestetti e Tumminelli.

Sinizio, L. Cenni storici sul pianoforte ed istumenti dai quali ha avuto origine. 8^o. Neapel 1927, N. Jjo. 6 L.

Garratt, Percival. The Art of Pianoforte Playing. 93 S. London 1927, Foulsham. 1 sh.

Groyer, Friedrich. Die anatomischen und physiologischen Grundlagen des Kunstgesanges. Ein systemat. Leitfaden. kl. 8^o, 48 S., 1 Taf. Wien 1928, N. Fürst. 3 Nm.

Zolleroth, Hans. Musiker-Anekdoten. kl. 8^o, 125 S. 2. veränd. Aufl. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf. 3,50 Nm.

Juffey, Dymcey. Wolfgang Amade Mozart. 8^o, 382 S. London 1927, K. Paul. 7/6 sh.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. v. Hauptauschuß d. Deutschen Sängerbundes. (Die Bearb. bes. Johannes Poppen u. Franz Josef Ewens. Jg. 3.) 8^o, 188 S. m. Abb. Dresden 1928, W. Limpert. 1,50 Nm.

Kaufmann, M. Musik und Musiker. 8^o, 169 S. Karlsbad 1927, W. Heinrich. 5 Nm.

Kirsch, Ernst. Von der Persönlichkeit und dem Stil des schlesischen Zisterzienser-Komponisten Johannes Nucius (etwa 1556 — 1620). 4^o, 32 S. u. 6 S. Notenbeisp. Breslau 1926, Preuß & Jünger.

Dieser Schrift ist es offenbar darum zu tun, einen Beitrag zur Methodik musikwissenschaftlichen Forschens zu liefern. Die Aufgabe, die hier gestellt ist, dürfte mit folgenden Worten umschrieben werden: Es sollen an einem wenig bekannten Komponisten aus der Zeit der Vokalpolyphonie, an Johannes Nucius, dessen Personalstil und musikwissenschaftliche Stellung aufgezeigt werden. Als Untersuchungsmaterial dienen drei Motetten aus dessen Publikation 1591; als Vergleichsmaterial werden drei innerlich nach gewissen Rücksichten verwandte Werke hervorragender Zeitgenossen eingehender herangezogen. Die untersuchten Nucius-Motetten sind „Obsecro Domine“, „Ecce Domine“ und „Domine Jesu Christe“; sie werden im Klavierauszug in dem auf autographischem Wege hergestellten, von Schreibverfehen nicht ganz verschont gebliebenen Notenteil mitgeteilt. Die Vergleichsmotetten sind das mit Nucius gleichertige „Obsecro Domine“ von Handl (DD VI, 1), ferner die ähnlichertigen „Eripe“ von Lasso (Ges.-Ausg. I, Nr. 111) und „Domine“ von Haßler (DD II, S. 23). Die stilistischen Merkmale der Tonfäße werden in „analytischen Tafeln“ in Tabellenform verzeichnet. Hierauf folgen in ausgeführtem Kontexte zusammenfassende Darstellungen über Nucius und seine musikgeschichtliche Stellung.

Die Wahl der drei Nucius-Beispiele scheint gut getroffen zu sein, wenn auch eine Einschränkung zu machen ist. Das zweite davon vertritt den Typus der schon etwas älteren Cantus firmus-Motette (mit durchlaufendem C. f. in größeren Notenwerten); das erste und dritte gehören dem Typus der Reservata-Motette zu, sie kennzeichnen also das vornehmliche Stilideal

der klassischen Vokalpolyphonie, das auf musikalische Darstellung des jeweiligen Wortgehaltes einen starken Nachdruck legt. Mit keinem Beispiel dagegen ist jener Dritte Motettentypus bedacht, der eine einheitliche, aus der jeweiligen liturgischen Gesamtstimmung geschöpfte Charaktergebung einhält und als „liturgische“ im vornehmlichen Sinne bezeichnet werden darf; wie maßgebend dieser Typus war, besagen deutlich genug z. B. die Namen Palestrina und Kerle; es wäre sonderbar, wenn Nuciùs in seinem Schaffen diesem Typus nicht auch gefolgt wäre. Daß der stilistische Bereich der Nuciùs-Motetten tatsächlich mit den hier vorgelegten drei Beispielen nicht erschöpft ist, daß also die hieraus abgeleiteten Stilkriterien keine weitgehenden Schlüsse erlauben, dürfte bereits auch ein Blick auf die von Bernhard Widmann veröffentlichten zwei Tonsätze (erschieden bei Pustet, Regensburg 1920) lehren. Da wir hier von Stiltypen sprechen, möge eine Nebenbemerkung Platz finden: Die Vertonungen der Requiemsmesse bevorzugen meist diesen in der Ausdrucksgebung gedämpften „liturgischen“ Stil; der vorerwähnte Tonsatz „Domine Jesu Christe“ aber, dessen Text aus dem Offertorium der Requiemsmesse stammt, ist als selbständige Motette und, wie man sagen könnte, folgerichtig im Reservatostil wiedergegeben.

Die musikalischen Analysen, die von den Nuciùs-Motetten und den Vergleichskompositionen geboten werden, halten eine feste Methode ein; sie betrachten zunächst den Ablauf der einzelnen Stimmen, dann die „zusammenhänglichen Beziehungen“ nach der horizontalen sowie vertikalen Gestaltung des Satzes („lineare Verknüpfungen“ und „harmonisch-logisches Denken“), endlich den formalen Gesamtaufbau. Die hierbei befolgte klare Methodik stellt die positive Seite der vorliegenden Arbeit dar. Der Gang der Untersuchung wird aber in starrem Schema abgewandelt; das für den musikalischen Ausdruck ungemein fruchtbare Prinzip einer syllabisch-deklamatorischen Melodiebildung (neben dem andern Prinzip einer melismatisch-lyrischen Linienführung) wird überhaupt nicht erfaßt. Werf. gebraucht für erstere den rein vom visuellen Eindruck abgeleiteten Ausdruck „zackig“; die Bedeutung des variierend-repetitiven Aufbau-Prinzips in der Vokalpolyphonie besonders seit Clemens non Papa, wird ebenfalls übersehen; vom Ausdrucksgehalt der Werke, jenem hauptsächlichsten ästhetischen Ziel, in dem die ganze „Musica reservata“ gipfelt, ist nur in Andeutungen die Rede. Hier geht die vorliegende Schrift also nicht bis ans Ende. Machen wir auch noch die Probe auf das Exempel! Weil der Klavierauszug der Nuciùs-Motetten kein durchweg klares Bild vom Tonsatz vermittelt, halten wir uns an die als Vergleichskomposition angezogene Motette „Eripe“ von Lasso. Ihr eignet, wie gleich vorausgenommen sei, ein ungemein klar herausgearbeiteter dreiteiliger Aufbau. Der Vorderatz (anhebend in d-moll, modern ausgedrückt), der in der musikalischen Wiedergabe des Textes „Eripe“ sofort und eindeutig die Charaktergebung eines zu befürchtenden Erliegens, des Erschöpftheins anschlügt, ist variierend-repetitiv gestaltet und moduliert in die Dominante Adur. Der Mittelteil („ad te confugi“ usw.), setzt zweimal in doppelpaariger Imitation an, ist sehr bewegt in Stimmenszusammenstellung und Harmonik und will absichtlich den Wiederholungseindruck der paarigen Imitation durch Verschränkung der Stimmen und Umkehrung der Motive abschwächen, um das variierend-repetitiv erscheinende Schlußglied „voluntatem tuam“ umso eindringlicher hervortreten zu lassen; dieser höchst kunstvoll gestaltete und ausdrucksgefättigte Mittelteil mündet harmonisch in die Paralleltonart Fdur. Der Nachsatz („quia Deus meus es tu“) knüpft im Thema, nunmehr mit Oktavschrift, und im Ausdruck unmittelbar an das Schlußglied des Mittelteiles an, und hebt in variierend-repetitiver Durchimitation den Ausdrucksgehalt zu majestätischer Größe empor. Und nun kehren wir wieder zu unserer vorliegenden Schrift zurück und fragen, was sie über den Gesamtaufbau des Lassoschen „Eripe“ zu sagen hat; da steht S. 28: „Auch Abschnittsteilung, aber die Grenzen offenbar grundsätzlich durch Verschränkungs-Bindungen vermischt“ und kurz vorher: „Szenenmalerei nicht vorhanden, da der Text keinen Anlaß dazu gibt“. Auch bleibt unerfindlich, warum gerade diese vierstimmige Lasso-Motette in Vergleich gebracht ist mit der fünfstimmigen und darum einer ganz andern kompositionstypischen Entwicklung fähigen Nuciùs-Motette „Obsecro“, die in Gesamtaufbau (Vordersatz polyphon, variierend-repetitiv; Mittelsatz reichlich mit Gegenhören durchsetzt; Nachsatz homophon in absteigenden Sequenzen erst in geradem Takt, dann im Tripeltakt wiederholt) und Ausdrucksgebung völlig anders geartet ist. Der Satz (S. 19): „Der aufkeimende Deklamationswille entfaltet sich zu renaissancemäßiger Art“ in der Motette „Domine Jesu Christe“, weiters die Kapitelüberschriften (S. 22f): „Das Scheinbild der Ruhe im Chorstil für den Betrachter der musikalischen Zentralen am Ende des 16. Jahrhunderts“ und „Das wahre Bild des

Jahrhundert-Endes als das einer stilistischen Auseinandersetzung“, all dies trifft nicht den Kern die hier gemeinte Auseinandersetzung ist schon seit Anfang des 16. Jahrhunderts an der Arbeit.
D. Ursprung.

Kugler, G. Unterrichtsskizzen zum Schulgesang. 8^o, 104 S. Leipzig-Zürich 1927, Gebr. Hug & Co. 3.60 Nm.

Lorenz, Alfred. Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Eine Anregung. 8^o, 123 S. Berlin 1928, M. Hesse. 4 Nm.

MacKenzie, Sir Alexander Campbell. A Musician's Narrative. 4 plates. 8^o, 280 S. London 1927, Cassell. 15 sh.

Mielza, Daniel. The Art of Violin Playing. 94 S. London 1927, Foulsham. 1 sh.

Morse, Constance. Music and Music Makers. 377 S. London 1927, Allen & Unwin Ltd. 12/6 sh.

Mühlnickel-Zerrmann, Laura Sophie. Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel. Techn. Nachhilfe u. a. f. Klavierspieler u. Klavierstudierende d. mittl. Stufen. 8^o, 126 S. Berlin-Lichterfelde 1928, Ehr. F. Vieweg. 4.50 Nm.

Musical Association. — Proceedings. 53rd session, 1926—27. 139 S. Leeds 1927, Whitehead & Miller. 21 sh.

Steiermärkisches Musikfest, Knittelfeld, vom 8. bis 10. Juli 1927. Zusammengef. u. hrsg. vom Festausschuß, Sepp Schürky. gr. 8^o, 106 S. m. Abb. Knittelfeld 1927 [Festausschuß Stadtamt]. 3 Bfr. Sch.

Pestalozzi, Heinrich. Geheimnisse der Stimmbildung. Neue Beobachtungen u. Erfahrungen. gr. 8^o, 12 S. Zürich 1927, Gebr. Hug & Co. 1 Nm.

Prentis, Terence. Music-hall Memories. Illustr. by E. Pyke. Forew. by Sir H. Lander. 4^o, 96 S. London 1927, Schwyn & B. 12/6 sh.

Puttkamer, Albert v. 50 Jahre Bayreuth. Berlin 1927, Schlieffen-Verlag.

Dieses Buch, das im vorigen Sommer anlässlich der „Jubiläums“-Festspiele erschienen ist, gehört zu den erfreulichsten Erscheinungen der übergroßen Wagnerliteratur, obwohl oder vielleicht gerade weil es ohne allen Tiefsinn und ohne jede Prätension (— wovon wir auf diesem Gebiete genug haben —) geschrieben ist. Der Verfasser, der jenen deutschen Adelskreisen entstammt, die zu den ältesten und treuesten Wagnerianern gehören, und der sich als Begründer und Vorsitzender der Festspiellistung um die Bayreuther Sache hochverdient gemacht hat, wollte nichts weiter geben als seine persönlichen Erinnerungen an die Festspiele, die er seit 1882 regelmäßig besucht hat (zum Teil sämtliche Aufführungen einzelner Jahre!). Was dabei herausgekommen ist, stellt aber eine mehr oder weniger vollständige Festspielschronik vor, wie sie in dieser Art bisher nicht existierte und die daher wirklich eine Lücke ausfüllt. Sehr sympathisch berührt an dem Buche, daß der Verfasser, obwohl natürlich „orthodoxer“ Bayreuthianer, doch keineswegs ein kritikloser „Wahnsüß“ ist; allerdings beschränkt sich seine sehr vorsichtige und zurückhaltende Kritik meist nur auf diese oder jene Rollenbesetzung und ist von einem unverwundlichen Optimismus getragen, der ihn fast immer mit einem „wir müssen auf die Zukunft hoffen“ schließen läßt. Neben lebendigen Berichten über die Aufführungen und feinsinnigen Bemerkungen auch über die Werke selbst, bildet den Glanzpunkt des Buches die Porträtgalerie berühmter Wagner-Interpreten, mit denen der Verfasser in angeregtem persönlichen Verkehr stand: da finden wir von Dirigenten die „Palladine“ Levy, Mottl, Richter, von Sängern u. a. Niemann, Weg, die Sucher, Materna und viele andere alte Wagner-Neckten und :Walküren, die der Verfasser auf das lebensvollste zu schildern weiß, und zwar nicht nur in Ausübung ihrer hohen Kunst, sondern auch im „fortgesetzten Lebenswandel“ an den berühmten Stammtischen bei Angermaun und in der Eule.

Der reiche Inhalt des Buches beschränkt sich aber nicht auf Bayreuth allein: auch über die Opernverhältnisse der 80er Jahre in Leipzig (wo P. studierte) und vor allem über die Berliner Hofoper finden sich interessante und bisher unbekannt Details, z. B. über den zweimaligen Intendantenwechsel (Hülfsen sen. — Hülsen jun.) und die dabei mitwirkenden „geheimen Kräfte“. (Der Verfasser wäre wohl auch berufen, etwas über die Musikpflege am Hofe Wilhelms II. zu schreiben, was allerdings kaum ein erfreuliches, aber doch ein nicht uninteressantes Bild ergäbe.)

Jedenfalls kann das auch äußerlich sehr splendid ausgestattete und mit schönen Abbildungen geschmückte Buch nicht nur dem Laien und Besucher Bayreuths (wo man es übrigens im vorigen Sommer schon in vielen Händen sah), sondern auch dem Fachmann zur Orientierung über diese Dinge, wie vor allem über die wohl leider endgültig entschwundene Bayreuther Glanzzeit wärmstens empfohlen werden.

Friedr. Munter.

Schäffer, Max, u. Ferdinand Binz. Hundert Jahre Neutlinger Lieberkranz. Geschichtl. Rückblick. 1827—1927. gr. 8^o, 170 S. Neutlingen 1927, E. Hugler [Neutlingen, Bismarckstraße 40, M. Schäffer]. 3 Nm.

Schlaffhorst, Clara, u. Hedwig Andersen. Atmung und Stimme. Ges. Aufsätze und Vorträge. gr. 8^o, 112 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 3 Nm.

Schumann, Clara, and Johannes Brahms. Letters, 1853—1896. Ed. by B. Litzmann. 2 vols. 8^o, 313, 314 S. London 1927, E. Arnold. 36 sh.

Schumann, Eugenie. Erinnerungen. 2. Aufl. kl. 8^o, 336 S. Stuttgart 1927, J. Engelhorn's Nachf. 6.50 Nm.

Soulié de Morant, George. Théâtre et musique modernes en Chine. Avec une étude technique de la musique Chinoise et transcriptions pour piano par André Gailhard. gr. 4^o, 195 S. mit 17 Tfln. Abb. Paris 1926, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

Der Verlag Geuthner in Paris, der die musikwissenschaftliche und ethnographische Literatur bereits im Vorjahre um ein höchst bedeutames Werk: Maoul et Marguerite d'Harcourt's „La musique des Incas“ bereichert hat, hat mit dem vorstehend angeführten Werke den eben genannten wissenschaftlichen Kreisen neuerlich ein kostbares Geschenk gemacht. Für den Sinoologen, den Ethnographen und Ethnologen, den Literaturhistoriker, den Musikwissenschaftler und den Theaterfachmann ist das vorliegende Werk ganz unentbehrlich. Es bildet sozusagen ein Kompendium der dramatischen Literatur- und Musikgeschichte und des Theaterwesens in China. Das Werk setzt sich aus zwei Hauptteilen zusammen: der erste (bis S. 116 reichende) enthält die textlichen Ausführungen, der zweite (von S. 119 bis zum Schluß) die musikalischen Beilagen. Der erste Hauptteil gliedert sich wieder in 6 Kapitel: das erste („Les théâtres“) gibt eine genaue Beschreibung des Baues, der Einrichtung, der finanziellen Organisation und der verschiedenen Gattungen der chinesischen Theater, das zweite („Acteurs et chanteurs“) eine Schilderung der Schauspieler, ihrer sozialen und materiellen Stellung, der Art und Weise ihrer künstlerischen Tätigkeit, ihres Privatlebens, ihrer Ausbildung, und bringt dann die Aufzählung der Namen der berühmtesten chinesischen Schauspieler seit dem 8. Jahrhundert sammt kurzen Biographien. Ganz besonders wichtig und wertvoll, vor allem für den Literaturhistoriker und vergleichenden Literaturforscher, ist das dritte Kapitel, das eine historische Darstellung der Entwicklung des chinesischen Theaters sowie eine Charakteristik der Libretti der chinesischen Musikdramen, Titelverzeichnisse und Inhaltsangaben alter und moderner Stücke aus dem 14. bis 19. Jahrhundert und der Gegenwart sowie eine Klassifikation derselben nach den ihnen zugrundeliegenden Motiven (Liebe, Freundschaft, Ehre und Pietät — Patriotismus, Eltern-, Kinder-, Gattenverehrung, Dienerentreue u. dgl. —, Verwechslung und Irrung, Situationskomik, allgemeine Komik überhaupt) enthält, in einem eigenen Abschnitte die historischen (d. i. also Motive aus der chinesischen Geschichte behandelnden) Stücke bespricht, deren wichtigste und berühmteste aufgezählt werden, und schließlich als Beispiel eines chinesischen Musikdramas auf S. 55—67 die vollständige Übersetzung des Librettos der Oper „Tsroé ping chann“ bringt. Ist dieses Kapitel vor allem für den Ethnologen und Literaturhistoriker wie den Theaterfachmann von höchstem Wert und Interesse, so wenden sich die beiden folgenden Kapitel vor allem ausschließlich an den Musikwissenschaftler. Das vierte Kapitel („La musique“) enthält eine kurze Darstellung der Entwicklung der chinesischen Musik, des Tonschazes, der Skala, der Mehrstimmigkeit, der Kompositionstechnik, der Notation, sowie eine Charakteristik der Musiker, ihrer sozialen Stellung und künstlerischen Tätigkeit wie endlich auch eine Beschreibung der Instrumente. Das 5. Kapitel („La musique. Deuxième partie.“), von André Gailhard verfaßt, gibt speziell eine Charakteristik der chinesischen Theatermusik hinsichtlich ihrer tonalen, melodischen, rhythmischen, kompositorischen und instrumentalen Ausdrucksmittel und bringt dann auf den S. 111—116 Anmerkungen musikalisch-technischer Natur zu den im 2. Hauptteil des Werkes publizierten chinesischen Originalmusikstücken. Für den Musiker und Musikwissenschaftler ist be-

greiflicherweise dieser 2. Hauptteil („Textes musicaux transcrits et harmonisés“, S. 119—195) von ganz besonderem Interesse. Es werden darin aus mehreren chinesischen Musikdramen Bruchstücke vorgeführt, sowie auch andere in China berühmte Musikstücke, so die alte Nationalhymne des Kaiserreiches, der Trauermarsch beim Ahnensfeste und andere, zum Teil uralte, aus dem 13. Jahrhundert und noch früher herstammende Instrumental- wie Vokalsstücke. Bezüglich der S. 148—184 notierten Stücke kann Rezensent nun allerdings sein Bestreben nicht unterdrücken, wie es Mr. Gailhard sich einfallen lassen konnte, die chinesischen Originalweisen nach europäischer Weise, d. h. mit der europäischen Harmonielehre entnommenen Akkorden, zu harmonisieren. Die korrekteste wissenschaftliche Editionstechnik wäre die gewesen, die Melodien entweder überhaupt nur einstimmig zu bringen oder aber eine ganz genau mit der phonographischen Aufnahme übereinstimmende Notation der chinesischen Mehrstimmigkeit zu geben. Das wäre natürlich eine unsäglich mühevoll und zeitraubende Arbeit gewesen, aber es hätte dann die Notation wenigstens den Anforderungen wissenschaftlicher Exaktheit entsprochen. So aber ist durch die europäische Harmonisierung der chinesischen Originalweisen etwas geschaffen, was in keinerlei Weise geeignet ist, dem Leser ein richtiges Bild des chinesischen Originals zu bieten. Harmonisierungen wie die auf S. 152—156 oder 160—167, 169—174 und 177—184 sind allenfalls einem Komponisten erlaubt, der chinesische Originalmotive zum Zwecke der Aufführung des Lokalkolorits einer in Ostasien spielenden Oper verwendet (etwa wie dies Puccini in seiner *Madame Butterfly* und Turandot getan hat), sie sind aber nicht statthaft in einem wissenschaftlichen Werke, das die chinesische Musik wahrheitsgetreu darzustellen hat und demgemäß verpflichtet ist, wissenschaftlich ganz exakt und mit größter Akribie nur das vorzuführen, was quellenmäßig zu belegen ist. Für ganz populäre Vorführungen etwa in Salons u. dgl. zur Belustigung eines nach Curiositäten begierigen sensationslüsternen Musikliebhaberkreises wäre dergleichen etwa zur Not noch zu entschuldigen; in einem Werke wie dem vorliegenden aber mit so streng wissenschaftlich wertvollen Ausführungen wie denen von Soulié de Morant schädigen solche Popularharmonisierungen das wissenschaftliche Niveau des Werkes. Es wäre daher sehr zu wünschen gewesen, daß Mr. Soulié de Morant entweder in der Wahl seines musikalischen Mitarbeiters vorsichtiger gewesen wäre oder aber, daß dieser bei der Bearbeitung seines Materials wissenschaftlich strenger und exakter, nicht nach Art eines musikalischen Salonorientalisten popularisierend, vorgegangen wäre. Zum Glück vermag jedoch dieses Manco des musikalischen Teiles den Wert des ganzen Buches als solchen nicht so wesentlich zu beeinträchtigen, daß dieses dadurch seinen Zweck zu erfüllen nicht imstande wäre, und so sei denn das schöne und wichtige Werk Soulié de Morants allen Kreisen der Ethnologen, Kultur- und Literaturhistoriker, Musikwissenschaftler und Sachleute für Theatergeschichte und Theaterwesen auf das Wärmste anempfohlen.

Robert Lach.

Steiner, Adolf. Friedrich Hegar, sein Leben und Wirken. 4^o, 51 S. Zürich 1927, Drell Kämpfl. 3.20 Nm.

Stier-Somlo, Helene, Das Grimmsche Märchen als Text für Opern und Spiele. 8^o, 193 S. Berlin und Leipzig 1926, Walter de Gruyter & Co. 7 Nm.

Es ist außerordentlich begrüßenswert, daß die Untersuchungen zur Oper mählich auch die textlichen Fragen ernstlich heranziehen. Und es ist ebenso so begrüßenswert, daß diese textlichen Fragen nicht nur von Seiten der Musikwissenschaft, sondern auch von der Literaturwissenschaft erörtert werden. Insofern ist die Fragestellung Helene Stier-Somlos, die die beiden Formen Märchen und Oper — ausgehend von dem bestimmten literarhistorischen Phänomen Grimm — ins Verhältnis zu setzen sucht, berechtigt. Gegen die methodische Behandlung durch die Verf. aber ist entschiedener Widerspruch zu erheben. Der Plan ihrer Arbeit zerfällt in drei Teile. Im ersten gibt sie zunächst den „stofflichen Gehalt eines jeden Märchens“ und „einen Überblick über Geschichte und Verbreitung unserer Märchen“, dann einen „Abschnitt, der über die Märchen in ihrer Gesamtheit handelt“, d. h. „in das Wesen des Märchens einen Einblick verschafft“. Der zweite Teil bringt „die rein stoffliche Widergabe der einzelnen Texte“. Der dritte führt schließlich „zu dem Vergleich zwischen Märchen und Operntexten“. Für jeden Vergleich ist ein Tertium erforderlich. Handelt die Verf. ausführlich vom „Wesen“ des Märchens, dagegen nicht von dem des Operntextes (d. h. also dem literarischen Bestandteile der Oper), dann ist jene Untersuchung hinfällig, weil sie einem Vergleich nicht dienen kann. Es ist für die Arbeit überhaupt kennzeichnend, daß sie eine Menge überflüssiges, nicht zur Untersuchung Gehöriges enthält. Was soll der Überblick über die Geschichte

und Verbreitung der Märchen, wenn nie auf sie Bezug genommen wird? Was soll eine Statistik (S. 66), wenn keine Folgerung aus ihr gezogen werden kann? Über den Operntext als formales Gebilde äußert sich die Verf. nicht, weil ihr „eine nähere Betrachtung zu wenig lohnend“ erscheint. Wenn man eine notwendige Untersuchung beiseite läßt, weil sie zu wenig lohnend scheint, hört die wissenschaftliche Arbeitsweise überhaupt auf. Überdies bedauert sich der Operntext für das subjektive Werturteil der Verf. und die aus ihm resultierenden epitheta ornantia: „unvollkommen“, „unfertig“, „gewissermaßen nebensächlich“, „nur ein Teil eines Ganzen, und dazu die bei weitem geringere Hälfte“. Die Unsicherheit der Verf. dem Begriffe „Operntext“ gegenüber zeigt sich darin, daß sie ausdrücklich betont, „daß alles, was wir über Operntexte behaupten, sich nur auf die hier vorliegenden Texte bezieht, auch wenn es im einzelnen Falle nicht noch besonders hinzugesetzt ist“. Sie läßt damit die Frage offen, ob die von ihr gezählten Märchenoperen überhaupt Anspruch darauf erheben können, als „Opern“ bezeichnet zu werden. Die Qualität jedes Kunstwerkes wird durch seine Lebensfähigkeit erwiesen. Von allen Opern, die die Verf. namhaft macht, kennen wir als lebendig nur Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Daraus ergibt sich ein weiterer Vorwurf gegen die Arbeit: Sie ist ein Versuch am untauglichen Objekt. So lange die Verf. nicht dafür einsteht, daß die Texte ihrer Form nach Operntexte sind, kann sie zu einer generellen Verhältnissetzung zwischen Oper (immer wieder in ihrem literarischen Bestandteil) und Märchen nicht kommen. Erst diese Verhältnissetzung aber würde der Arbeit Daseinsberechtigung geben. Die Behandlung von Dingen, die weder real noch in ihrer Wirkung mehr existent sind, ist absolut zwecklos. Dabei ist die Reihe der aufgestellten Texte nicht einmal vollständig: „Die sonst noch in Frage kommenden Texte befinden sich im Auslande, und da sie größtenteils auch nicht ins Deutsche übertragen sind und nicht von deutschen Autoren herrühren, schalten diese Texte für unsere Darstellung sowieso aus.“ Nach der Titelstellung dürfte man erwarten, daß nicht deutsche Autor- oder Übersetzerhaft, sondern einzig die Tatsache, daß das Grimm'sche Märchen Vorlage war, Voraussetzung für die Behandlung sei. Wenn man eine in der westeuropäischen Kunstgeschichte an den verschiedensten Punkten virulente literarische Erscheinungsform fassen will, kann man unmöglich sich auf das in deutscher Sprache Vorhandene beschränken. In der Schlußbetrachtung heißt es: „Daß sich der innere Gehalt des Märchens im Operntext oftmals zum Nachteil gewandelt hat, ist nicht zu leugnen. Jedoch gilt unsere Behauptung nur bezüglich des Textes, der, wie wir schon anfangs betonten, nur ein Teil des Ganzen ist.“ Ehe die musikalische Behandlung des Märchens nicht in Betrachtung gezogen ist, erkennt die Verf. selbst ihre Ergebnisse als nicht unbedingt endgültig an. Was nützen sie in dieser labilen Prägung nun eigentlich der Wissenschaft? Daß man den Begriff „Oper“ vom Texte aus recht scharf fassen kann, wird in nächster Zeit gezeigt werden. — Erkenntnisse, mit denen man weiter arbeiten kann, finden sich lediglich in §§ 2 und 3 der Arbeit bezüglich des Märchens. Diese Erkenntnisse sind aber in André Jolles' „Het Sprookje„ (Leiden 1924) bereits viel schärfer und sicherer formuliert. (Deutsch sind die darin enthaltenen Gedankengänge übrigens auch in der Festschrift für Mogk niedergelegt).

Martin Kunath.

Way, Julian. Musical Moments. 8°, 36 S. London 1927, Cayme Press. 3 sh.

Wolgast, Johannes. Karl Straube. Eine Würdigung seiner Musikerpersönlichkeit. 8°, IV, 54 S. m. 6 Abb. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 2 RM.

Neuausgaben alter Musikwerke

Bach, J. S. Sinfonie to Church Cantata Nr. 29 „Wir danken dir Gott“. (Oxford Orchestral Series, edited by W. G. Whittaker, Nr. 42.) 2°, 18 S. Oxford University Press 1928. Partitur 4/6 sh.

Caldara, Antonio. Das Do-Re-Mi. (Spielfanon, hrsg. v. Fritz Jödde, Heft 1.) 8°, 16 S. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer. — 90 RM.

Trois Chansonniers français du XV^e siècle. Fascicule I. (Documents artistiques du XV^e siècle, tome IV.) 4°. Paris 1928, E. Droz. [Leipzig, Breitkopf & Härtel. 30 RM.]

Eccard, Johann. Geistliche Lieder zu fünf Stimmen. I. Teil. Neu in Partitur hrsg. v. Friedrich v. Baupfennern. 8^o, 82 S. Wolfenbüttel 1928, Gg. Kallmeyer. 4.50 RM.

Gassenhawerlin und Keutterliedlin (Frankfurt am Meyn, bei Christian Egenolff 1535).
Faksimileneuausgabe hrsg. u. eingel. v. Hans Joachim Moser. Augsburg u. Köln 1927,
Dr. Benno Filsler Verlag.

Ein Gabe von bleibendem Wert ist der Frankfurter Musikausstellung zu verdanken: die Neuausgabe des ältesten in Frankfurt gedruckten deutschen Liederbuchs. Während für die drei unteren Stimmen die Vorlagen in der Zwickauer Bibliothek vorhanden waren, mußte der Diskant aus einer späteren veränderten Auflage zusammengestellt werden, eine Aufgabe, der sich Moser mit Sorgfalt unterzog. Eine Tabelle gibt genaue Auskunft über Quellen und Parallelaufzeichnungen der einzelnen Lieder. Die Autoren sind in vielen Fällen vom Herausgeber ermittelt worden, und alles Wesentliche über Wert und Bedeutung der Sammlung ist in dem schmalen Einführungsheftchen gesagt. Der Tenor ist mit Text versehen (ebenso der Diskant, aber im Gegensatz zur ursprünglichen Ausgabe) und kann gesungen oder gespielt werden, die andern Stimmen sind instrumental gedacht. Moser möchte nun die originalgetreuen Stimmhefte im Duodezformat dem heutigen Musizieren zugrundegelegt wissen, er will namentlich der Jugendbewegung damit „77 Meistersätze des Reformationszeitalters zu eigenen kammermusikalischen Studien“ darbieten. Bei dieser hohen Meinung von der Einfühlungsfähigkeit der musiktreibenden Jugend in Schrift und Gehalt des alten Musikguts muß die Anlage der drei beigegebenen Partiturproben überraschen. Zugegeben, daß diese drei spartierten Sätze für die Art der ganzen Sammlung wesentliche Hinweise geben sollen, so ist in ihnen das Vertrauen auf die eigene Arbeit des Benutzers doch sehr gering. Ob man nicht bei der heutigen Massenerneuerung alter Musik die Kenntnis des C-Schlüssels wenigstens der A- und B-Formen fordern oder voraussetzen darf? Das würde die Benutzung des oktavversetzten G-Schlüssels überflüssig und das Partiturbild wesentlich verständlicher machen. Der kurze Vertikalstrich vor einer betonten Note erscheint auch nicht ideal in einer Zeit, wo daselbe Zeichen zur Motivtrennung (nach Wiehmayer) sich einbürgert; bloßes >-Zeichen oder etwa Unterstreichung der sinnbetonten Textsilbe wäre vielleicht vorzuziehen. Dankenswert die Hervorhebung motivischer Zusammenhänge, doch auch sie nur zu empfehlen in einer Partitur, die als Paradigma gelten soll. Bei einem ins Wesen der alten Musik auch nur oberflächlich eingedrungenen Kreis ist die Einsicht in diese Zusammenhänge wohl vorhanden und vor allem das Verständnis für eine der modernen Taktauffassung gänzlich abgewandte, nur vom Melos bestimmte Verteilung der rhythmischen Schwerpunkte wenigstens so weit erwacht, daß die umständliche Zeichensetzung hierfür überflüssig wird. Kann man aber dem Herausgeber bei diesen Partiturproben höchstens vorwerfen, allzuviel getan zu haben, so bleibt die Ausgrabung des schwer zugänglichen Liederbuchs und seine Einordnung in den geschichtlichen Zusammenhang ein besonderes Verdienst. Der angekündigte Neudruck der Liedersammlung des Arnt v. Wich wird weitere Bereicherung auf diesem Gebiet bedeuten.

Peter Epstein.

Krieger, Adam. Arien für eine Singstimme mit Generalbaß und Orchesterritornellen zu fünf Stimmen mit Generalbaß. Ausgewählt u. eingerichtet v. Hans Hoffmann. gr. 8^o, 48 S. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer. 2.50 RM.

Möller, Heinrich. Das Lied der Völker. Eine Sammlung von fremdländischen Volksliedern, ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten ausländischen Quellen u. Bearbeitungen hrsg. in 14 Bdn. Mainz 1926, B. Schotts Söhne.

Bereits zweimal hatte ich Anlaß, auf diese in ihrer Gründlichkeit einzigartige Sammlung ausländischer Volkslieder hinzuweisen. Zunächst erschienen drei Bände mit russischen, englischen, skandinavischen Liedern. Dann folgten drei Bände keltischer, französischer, spanisch-baskischer Lieder. Inzwischen ist das Werk um weitere vier Bände angewachsen. Mir liegen vor: ein Band mit 43 italienischen Volksliedern. Hier stellt man fest, daß der Gehalt an autochthonem Melodiegut in Italien geringer ist als in Spanien und Frankreich, von dem keltischen Gebiete ganz zu schweigen. Die Übermacht der Kunstmusik in diesem Lande hat offenbar auch das Musizieren des Volkes frühzeitig in seine Gefolgschaft genommen. Nur Korsika und einige Gebirgsgegenden scheinen sich demgegenüber eine eigene Melodik bewahrt zu haben. Viele Weifen ähneln der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts, womit gesagt ist, wie sehr wieder diese den Zusammenhang mit dem

allgemein-völkstümlichen Ausdrucks wahrte, wodurch sie zur Weltberühmtheit gelangte. Das gewaltige Feld der slawischen Musik (die russische ausgeschlossen) teilt sich Möller so ein: in einer südslawischen Gruppe vereinigt er slowenische, kroatische, serbische, bulgarische Lieder, betont aber, daß dieser Strauß keineswegs eine ethnographische Einheit darstellen könne. So, wie es im Ethnographischen ist, so fließen hier die entgegengesetztesten Musikkonventionen durch- und ineinander. Die eigenste und künstlerisch gesteigertste Musikkultur läßt das serbische Lied erkennen. Je mehr wir uns dem Orient nähern (Bulgarien), um so mehr zerfließt die Melodik. Die Tonfolgeordnung wird launisch und das Intervallenspiel sagt uns Deutschen kaum noch etwas. — Gefühlsmäßig weit vertrauter mutet uns dagegen das westslawische Lied an. Hier vereinigt Möller in zwei Bänden eine reiche Auswahl von böhmischen, mährischen, slowakischen, sowie von polnischen und wendischen Liedern. Hier ist jenes reizvolle Gemisch von heimatlicher Bodenständigkeit und europäischer Musikkultur zu finden, wie es z. B. auch für die Musik Chopins charakteristisch ist. Diese beiden Bände scheinen mir daher für den Liebhaber die lehnendsten von den vier besprochenen zu sein.

H. H. Wegel.

Monte, Philipp de. Missa Inclina cor meum. Motetum „Inclina cor meum“. 5 vocum. Nach Ms. 27089 des Brüsseler Conservatoire hrsg. von G. Van Doorslaer, mit Vortragszeichen versehen von J. Van Ruffel. 8°, 56 + 12 S. Beilage z. Vierteljahrschrift „Musica Sacra“, Series „Vetera“ Nr. 1 u. 2. Brügge 1927, Desclée, de Brouwer & Co. 10 u. 1.50 belg. Fr.

Monte, Philipp de. Mottetum „O bone Jesu“, 6 vocum. Nach dem Thesaurus Litaniarum, München 1596, und Sacrae Symphoniae, Nürnberg 1598, hrsg. von G. Van Doorslaer. Mit Vortragszeichnungen von J. Van Ruffel. 8°, 22 S. Beilage zur Vierteljahrschrift „Musica Sacra“, Series „Vetera“ N° 3. Brügge 1927, Desclée, de Brouwer & Co. 3.50 belg. Fr.

Monte, Philipp de. Missa sine nomine (in F), 4 vocum. Nach Ms. 27089 des Brüsseler Conservatoire hrsg. von Ch. Van den Borren, mit Vortragszeichen versehen von J. Van Ruffel. 8°, 35 S. Beilage zur Vierteljahrschrift „Musica Sacra“. Series „Vetera“ N° 5. Brügge 1927, Desclée, de Brouwer & Co. 5 belg. Fr.

Mozart, W. A. Vier Spiegeltanons. (Spiektanons, hrsg. von Fritz Jöde. Heft 3.) 8°, 10 S. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer. —.70 Nm.

Pasquini, Ercole. Canzona francese. Orchestrated by Michele Exposito. (Oxford Orchestral Series, edited by W. G. Whittaker. N° 45.) 2°, 4 S. London 1927, Oxford University Press. 2/6 sh.

[Instrumentation und Ergänzung in den Mittelstimmen — und zwar eine geschmackvoll zeit- und stilgemäße, mit Flöte, Fagott und Streichquintett — der „Canzona francese per cembalo“, die Torchi in Arte mus. in Italia III, 257 f. nach einer Handschrift des Liceo musicale in Bologna mitgeteilt hat. Das Stück dieses Schülers von Milleville, tätig erst in Ferrara (was Eitner nicht weiß), dann als Organist an San Pietro in Rom (1597—1608) ist wegen seiner Beziehung zu Frescobaldi merkwürdig; das ist schon ganz die Variations-Canzon mit einheitlichem thematischen Material, wie Frescobaldi sie ausgebildet hat. Das Werk beginnt in a moll, und schließt in G dur; es ist schwerlich vollständig.]

Praetorius, Michael. Tänze für kleines Orchester zu 4 und 5 Stimmen aus der Sammlung „Terpsichore“ (1612). Ausgewählt u. eingerichtet von Friedrich Blume. quer 8°, 38 S. Wolfenbüttel 1927, Georg Kallmeyer. 1.80 Nm.

Reusner, Esaias. Sämtliche Suiten für die Laute. Heft 1. Suite 1 bis 5 aus den „Neuen Lautenfrüchten“ (1676). Hrsg. von Walter Gernig. Eingeleitet v. Friedrich Blume. 4°, 33 S. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer. 2.50 Nm.

Telemann, Georg Philipp. Sechs Sonaten (für 2 Fl. oder 2 V.). (Spiektanons, hrsg. von Fritz Jöde. Heft 2.) 8°, 26 S. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer. 1.30 Nm.

Tunder, Franz. Solokantaten. Nr. 1 „Wachet auf, ruft uns die Stimme“. Solokantate für Sopran mit vier Streichinstrumenten u. Orgel. Für den prakt. Gebrauch hrsg. v. Hermann Meyer. Partitur. Kassel 1928. Bärenreiter-Verlag. 1.80 Nm.

[Brauchbare Ausgabe, nach Seifferts Vorlage in *DDZ*, Bd. III, Nr. 12. Der Akkord über dem *fis* im 4. Takt ist Sextakkord — das *cis* in der Begleitung kollidiert mit dem *d* in der Bratsche.]

(Vogelfang, Erich, u. Felix Messerschmid.) Deutsches Kirchenlied. kl. 8^o, 106 S. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer. 2.50 Mm.

Mitteilungen

Am 9. Februar 1928 hat Prof. Dr. Max Seiffert in Berlin seinen 60. Geburtstag gefeiert. Es ist an dieser Stelle wohl kaum nötig, ein Bild seiner Persönlichkeit und seines Wirkens zu zeichnen. Seit dem Jahre 1891, da er mit seiner Arbeit über Sweelinck und dessen deutsche Schule den Weg einschlug, den seine Forschung nehmen sollte, hat er unsere Wissenschaft mit einer bei der Gewissenhaftigkeit seiner Methode doppelt bewundernswerten Reihe von Büchern, Studien, kritischen Neuansgaben bereichert; unsere Kenntnis der Geschichte der Klavier- und namentlich der Orgelkunst des 17. und 18. Jahrhunderts, der Werke Sweelincks, Burchhudes, Tuaders, Weckmanns, Bernhards, Zachows, Kriegers usw. usw. beruht fast ausschließlich auf seiner Bemühung. Was er als Organisator im Dienst der Internationalen Musikgesellschaft, des Bückeburger Forschungsinstituts geleistet hat, sichert ihm den Dank der gesamten Musikwissenschaft auf immer. Was wir ihm und uns selber wünschen, ist vor allem, daß er, der Unermüdete, die Händelarbeit Chrysanders durch ein abschließendes Werk krönen möge.

Als Nachfolger von Prof. Hans J. Moser ist Dr. Heinrich Bessler (Freiburg) als etatsmäßiger a. o. Prof. und Direktor des musikwissenschaftlichen Instituts an die Universität Heidelberg berufen worden.

Dr. Friedrich Genrich hat sich am 28. Januar mit einer Antrittsvorlesung über „Moderne und mittelalterliche Musik“ an der Universität Frankfurt a. M. habilitiert.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht wird gemeinschaftlich mit dem bayrischen Kultusministerium und der Stadt München die nächste VII. Reichsschulmusikwoche vom 15.—20. Oktober in München veranstalten.

Bei der feierlichen Übergabe des Universitätsneubaus in Königsberg i. Pr. am 31. Januar wurde auch die neue Orgel im Auditorium Maximum eingeweiht. Sie ist aus Staatsmitteln nach den Plänen von Dr. Ehr. Mahrenholz (Göttingen) von der Orgelbauanstalt W. Sauer, Frankfurt a. O. (Inhaber Dr. phil. h. c. D. Walcker) erbaut. In Verwertung der Erfahrungen an der Prätorius-Orgel (Universität Freiburg) und der Aulak-Orgel der Universität Halle ist hier der Typus der neuzeitlichen Kammerorgel vorbildlich gestaltet.

Mitte Februar fand im New Theatre zu Cambridge eine Reihe von Aufführungen des King Arthur (1691) von John Dryden, mit Musik von Henry Purcell statt, wobei der Leiter, Dennis Arundell, möglichst Treue und Vollständigkeit angestrebt hat.

• Zu Otto Ursprungs Referat über K. G. Fellerers „Beiträge zur Musikgeschichte Freisingens“ auf S. 241 des Januar-Hefes teilt Dr. Berta A. Wallner mit, daß sie für die *DDZ* nicht die Werke des Freisinger Johann Jakob Pez behandelt, sondern die des am 9. Sept. 1664 als Sohn des gleichnamigen Münchner Stadttürmers Johann Christoph Pez. Dieser Pez war vermutlich Schüler Kerlls, studierte in Rom, wurde Kapellmeister von Kurfürst Max Emanuels Bruder Joseph Clemens in Bonn, kehrte 1701/2 nach München zurück, war Instruktor des nachmaligen Kaisers Karl VII. und seiner Geschwister, später Hofkapellmeister in Stuttgart, wo er im Sept. 1716 starb.

Zu den Ausführungen H. Volkmanns in Heft 4 der *ZfM* (S. 207): Die Korrektur der Albertschen Bemerkung (Die Dresdner Oper im Urteile Mozarts) bedarf einer Ergänzung. Mozarts

bekanntes abprechendes Urteil bezieht sich ebensowenig auf den Dirigenten wie auf den Komponisten Raumann. Raumann hat nämlich schon seit Beginn der 1780er Jahre mit den gewöhnlichen Repertoireaufführungen der Dresdner Oper (um eine solche handelt es sich im vorliegenden Falle) überhaupt nichts mehr zu tun. Die Leitung liegt vielmehr durchaus in den Händen Schusters und besonders Seydelmanns. Das ist durch Sabu-Speyers Dissertation (1909) und meine eigenen Arbeiten (besonders S. 114 meines Buches und JfM IV, S. 238) längst festgestellt. Zu dem Thema Mozart-Raumann verweise ich auch auf S. 371 meines Buches.

Richard Engländer.

Prof. Dr. Karl Hassé (Tübingen) erbittet Aufnahme folgender Bemerkung:

„In der Besprechung von Prof. Leizmann über meinen Aufsatz im Beethovenjahrbuch III ‚Beethoven und die Romantik‘ wird mir Breite und Verschwommenheit des Ausdrucks vorgeworfen. Leider geht der Referent nicht auf den Inhalt des Aufsatzes ein und unterläßt es, Stellung zu den darin entwickelten Gedankengängen zu nehmen, was ich umsomehr bedaure, als es sich hier um prinzipielle Erörterungen handelt, die eine solche Stellungnahme herausfordern. Ich möchte annehmen, daß die von mir vertretenen Meinungen in buchmäßiger Form, also weniger konzentriert, größere Beachtung gefunden hätten, aber auch so sind sie m. E. nicht überflüssig oder unklar. Auf das ‚Resultat‘ kommt es dabei sicherlich weniger an, als auf die zu ihm führenden Untersuchungen. Das Buch von Schmiz, das das gleiche Thema behandelt und im Resultat mit meinem Aufsatz übereinstimmt, lag zur Zeit von dessen Abfassung noch nicht vor, schlägt auch einen ganz anderen Weg ein und berührt sich insofern kaum sehr weitgehend mit meinem Aufsatz.“

Kataloge

Karl Ernst Henrici & Leo Liepmannssohn, Berlin. Versteigerung von Musiker-Autographen aus dem Nachlaß . . . Wilhelm Heyer in Köln. (Vierter u. letzter Teil.) Donnerstag, 23. Februar 1928. Beschreibendes Verzeichnis v. Dr. Georg Kinsky.

Friedrich Müller, Antiquariat; München, Amalienstr. 61. Antiquariatskatalog X. Theater, Musik, Tanz. 1927 Nr.

Diesem Heft liegt ein Rundschreiben der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft bei.

Februar	Inhalt	1928
		Seite
	Richard Engländer (Dresden), Die Opern Joseph Schusters (1748—1812)	257
	Hans Kuznikfy (Berlin), Weber und Spontini in der musikalischen Anschauung von E. T. A. Hoffmann.	292
	Moriz Bauer (Frankfurt a. M.), Einige Bemerkungen über die Brahms- und den Brahmskreis betreffende neue Literatur.	300
	Bücherschau	309
	Neuausgaben alter Musikwerke	316
	Mitteilungen	319
	Kataloge	320

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 33, Heilbronnerstr. 6 I

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Sechstes Heft

10. Jahrgang

März 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

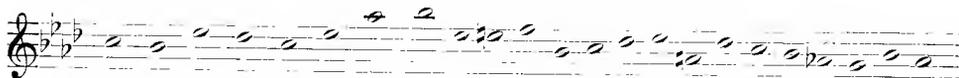
Eine Verbesserung in den Rhythmisierungsversuchen neumierter und choraliter notierter Gesänge

Von

Alfred Lorenz, München

Der folgende Aufsatz ist nur für Leser geschrieben, welche mit mir der Ansicht Niemanns huldigen, daß „Melodien ohne Rhythmus keine Melodien“ sind. Denn für andere hat es keinen Zweck, darüber nachzudenken, wie die große Menge rhythmuslos in Neumenschrift oder Choralnotation uns überlieferter Musik eigentlich ausgesehen hat; können sie sich doch an der Kenntnis des Tonhöhenwechsels vollaufgenügen lassen.

Freilich werden wohl Alle mit einem aufrichtigen „Nein“ antworten, wenn ich die Frage stelle, ob der Geist des Beethovenischen Adagiothemas aus op. 13 erkennbar wäre, wenn es uns nur in Choralnotation überliefert wäre:



Der Geist der Musik liegt eben nicht im Wechsel der Töne, sondern, wie Ernst Kurth sich richtig ausdrückt, in der „Innendynamik“ der Linie. Diese kommt aber nur heraus, wenn die rhythmischen Schwerpunkte einer Melodie feststehen. Ist ja wohl das Absingen einer rhythmuslosen Melodie aus dem Graduale oder Vesperale romanum sogar einer Vielheit von Menschen in gewisser Gleichheit möglich, — eine absolute Undenkbarkeit ist es, daß einem Komponisten ein wirklich musikalischer Einfall kommt, in dem die Melodietöne nicht sofort ihre Verteilung auf „Schwer“ und „Leicht“ erhalten haben. Mit dem Verstand ausgedachte Tonfolgen, wie etwa das auf Buchstabensymbolik beruhende Thema B A C H oder Schumanns A C E H, sind in diesem Sinne keine aus musikalischer Phantasie erfolgten Einfälle, sondern Konstruktionen. Ebenso kann an wirklich echten Einfällen der Verstand später Umbeto-

nungen vornehmen. Das fällt aber ins Bereich der thematischen Arbeit und nicht in das der Melodieerfindung. Für diese muß Riemanns Satz Gültigkeit behalten.

So bleibt es denn eine der vornehmsten Aufgaben der Musikwissenschaft, die Frage, wie jene alten Gesänge, namentlich auch die gregorianischen, rhythmisiert waren, immer und immer wieder aufzuwerfen. Freilich muß die Möglichkeit eines Irrtums in der Rhythmisierung zur Vorsicht mahnen.

Wenn beispielsweise ein Forscher des Jahres 3000 das oben aufgestellte Bruchstück in folgender Weise rhythmisieren würde:



so würde die Fälschung der Beethovenschen Melodie dadurch noch schlimmer werden, als bei Beibehaltung gleichwertiger Noten.

Wenn man die verschiedenen Rhythmisierungsversuche des gregorianischen Chorals von Gevaert, Dom Mocquereau, Dechevrens, Houdard, Fleischer und Riemann nebeneinanderhält, dann muß man zugeben, daß die Kirche am besten tut, auf diesen Wirrwarr der Meinungen sich garnicht einzulassen und lieber bei ihrer Art eines rhythmuslosen Absingens des Chorals — die da und dort auftretenden Wortbetonungen kann man nicht Rhythmus nennen — zu beharren. Kein Rhythmus ist ja schließlich dem Original immer noch ähnlicher als ein falscher! Wir Musiker dürfen aber nicht ruhen, bis das Geheimnis gelüftet ist.

Nun sind die von Riemann in seinem großen „Handbuch der Musikgeschichte“ (teilweise auch schon in seinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“) niedergelegten Grundsätze über die Wiederherstellung des Rhythmus auf Grundlage des Textes doch außerordentlich vernünftig und für versifizierte Texte der Hymnendichter, der Troubadours usw. unbedingt anzuerkennen. (Die Frage nach gerader oder ungerader Taktart ist nicht so übermäßig wichtig, weil der dreiteilige Takt grundsätzlich dasselbe ist wie ein zweiteiliger mit agogisch verlängerten Schwerpunkten.) Aber auch die bei weitem fragwürdigeren Lösungen der Rhythmik im gregorianischen Choral scheinen mir doch im Prinzip, d. h. in der Herausarbeitung der schweren Hauptsilben unanfechtbar. Im einzelnen ergibt sich freilich eine Fülle von vielleicht unlösbaren Problemen.

Ein Symptom für die Richtigkeit der Lösung — ich betone das Wort Symptom, welches noch keinen Beweis in sich schließt — ist nun der Fall, daß, wie Riemann sich ausdrückt, das „Resultat befriedigend“ ist. Hierbei spielt allerdings subjektives Empfinden mit, dessen Heranziehung zu historischen Schlüssen von der strengen Wissenschaft mit Recht beargwöhnt wird. Wer aber sein Stilempfinden nicht nur an der Gegenwart, sondern vielmehr an der Musik zahlreicher und entfernter Jahrhunderte gebildet hat, darf wohl neben den rein verstandesmäßigen Argumenten auch gefühlsmäßig versuchen, in den Quellen eine gewisse Natürlichkeit, die der Musik auch jener längst vergangenen Zeiten innegewohnt haben muß, herauszumerken. Welche erfreulichen Resultate hat doch beispielsweise H. J. Moser mit seinem frisch-lebendigen Musikfönn bei den altdeutschen Volksliedern erzielt! (Vgl. dessen Aufsatz in der ZfM I, S. 220 ff.) Auch Arnold Schering (vgl. „Die niederländische Orgelmesse“, Leipzig

1912) arbeitet bei seinen Umdeutungen der ehemals vokal aufgefaßten Stimmen in instrumentale Stimmen fortwährend mit dem Kriterium des verständlichen Eindrucks. So bietet also das „befriedigende Resultat“ eine gewisse Gewähr für die Wichtigkeit der Lösung, wenn sie auch nicht das einzige Beweismittel bilden darf.

Nun muß ich sagen, daß mich viele von Riemanns Lösungen (das Umhören in die agogische Dreiteiligkeit da und dort ist ja keine Kunst!) vollauf „befriedigen“ bis auf den Zeilenschluß, der oft mit der rhythmisch schweren Endsilbe eine Notengruppe von zwei, drei oder vier abfallenden Tönen verbindet. Hiernit meine ich nicht die vornehmlich im gregorianischen Gesang häufige Gepflogenheit, an die Schlußsilbe einer Strophe ein langes Melisma oder eine Koloratur anzuhängen. Vielmehr spreche ich hier nur von Zäsuren, nach denen das Stück ruhig seinen rhythmischen Gang weitergeht. Die nachfolgenden Beispiele aus Riemanns „Handbuch der Musikgeschichte“ I, 2 mögen dies klar machen:

Ex. 16. 
no - ctem di - em - que qui re - gis

Ex. 16. 
nil in - so - lens mens co - gi - tet

Ex. 42. 
Te de - um lau - da - - mus dann: San - - - etus

Ex. 234. 
E - cha - ya, De pla - ya L'ge - los ans quem n'e - stra - ya.

Ex. 240. 
Ja fis can - cho - ne - tes et lais
Mais a cest point tou - tes le lais

So auch die Verse im Abgesang einer Chanson des Königs von Navarra (St. 3. Notenschr., S. 218).


Tan - tot ce - le par m'en - tor ke je l'oi de - frai - nier

Hat hier nicht Riemann jener Stellen vergessen, die er in seiner fabelhaften Belesenheit in seinen „Studien zur Geschichte der Notenschrift“, Leipzig 1878, S. 192 f. selbst zusammengestellt hat und die auch Fleischer in seinen „Neumenstudien“, Bd. II, S. 77f. (Leipzig 1897) übersetzt herangezogen hat? Sie stammen aus den Schriften

Guidos von Arezzo und Engelberts von Admont und besagen, daß bei „Distinctionen“, d. h. Zäsuren der Melodie in der letzten Gruppenneume (composita coniunctura; die spätere ligatura) die letzte Note vor der Pause länger auszuhalten sei. Man verwandte hierfür den Ausdruck „tenor“ oder „mora“. Dies galt natürlich mutatis mutandis auch von der Choralnotenschrift. Man dürfte nun geneigt sein, in den Worten der alten Theoretiker nur eine Beschreibung unserer modernen „Fermate“ zu erblicken, was ja entschieden auch gemeint sein kann. Indessen glaube ich, daß damit ebenso gut gesagt ist, daß eine solche Gruppenneume am Schluß einer Zeile jambisch bzw. anapästisch, also mit dem Schwerpunkt auf der letzten Note aufzufassen sei. Das Aussprechen der Endsilbe des Verses wurde dann etwas vorgezückt und die dadurch notwendige Verkürzung der vorletzten Silbe als von selbst verständlich von den Theoretikern nicht besonders erwähnt oder vielleicht in ihrer Natürlichkeit gar nicht bemerkt. Dies angenommen, würden dann die herangezogenen Beispiele in der sonst gleichen Rhythmisierung folgendermaßen enden:

noc - tem di - em - que qui re - gis —

oder
(dreizehnig: $[6/4]$)

noc - tem di - em - que qui re - gis —

nil in - so - lens mens co - gi - tet ...

oder:
($[6/4]$)

co - gi - tet ...

Te de - um lau - da - - mus San - - - ctus

E - cha - ya De pla - ya, L'ge - los ans quem n'e - stra - - va

oder: $3/4$

Ja fis can - cho - ne - tes et lais —
Mais a cest point tou - tes le lais —

Tan - tot ce le par m'en - tor... ke je l'oi de - frai - nier

Bei Anwendung dieses Prinzips werden zweifelsohne alle Rhythmisierungen noch viel „befriedigender“, ganz besonders in der ungeradtaktigen Auffassung.

Will man mir bis hierher folgen, so ergäbe sich die interessante Tatsache, daß die merkwürdigen Textunterlagen in der italienischen Vokalmusik des 16.—18. Jahrhunderts, die sich in gleicher Weise auch in lateinischen und sogar deutschen Texten vorfinden, Überbleibsel bzw. Wiedergeburten aus jener uralten Zeit sind. Ich gebe einige Beispiele¹:

M. Scarlatti:
(Rosmene)

Cer - vo nel ri - o, ...

M. Scarlatti:
(Honestà negli amori)

... a - mo - re,
... non sen - te.

Dom. Gabrieli:
(Clearco in Negroponte)

... a - mi - co nu - me.

M. Scarlatti:
(Rosmene)

... nar to - ro.

M. Scarlatti:
(La Statira)

mi con - si - glio col mio co - re.

J. S. Bach:
H-moll-Messe

Tu so - lus san - ctus

J. S. Bach:
(Kreuzstab-fantate)

ven mir wei - chen miß - sen End = lich.

Man könnte die Beispiele für diese Deklamationsweise mit Leichtigkeit ver Hundertfachen. Leider wird sie in modernen Neudrucken oftmals „verbessert“. Könnte man nicht aus ihrer Häufigkeit, besonders in der italienischen Sprache, schließen, daß sie

¹ Die Beispiele sind dem II. Bande meines Werkes: „M. Scarlattis Jugendoper“, Augsburg 1926, entnommen.

den Romanen von dazumal im Blute lag, und daher annehmen, daß die Römer auch schon der gregorianischen Zeit und erst recht die Provençalen des 12./13. Jahrhunderts diese Deklamation geliebt haben? Nach Alfred Einstein findet sich diese Deklamationsweise auch in der Frottola; diese bildet also eine Brücke zwischen der letzten und vorletzten Zeit. Ich denke, durch lebendiges Einfühlen in den Geist der Sprache ließe sich doch manches Rätsel in der Rhythmisierung der Neumen lösen.

Es ist interessant, daß die Romanen Pierre Aubry und dessen Nachfolger in ihren Übertragungen der Troubadourlieder (*Le Chansonnier de l' Arsenal*, Paris 1909-10) meiner Auffassung etwas näher kommen, indem sie die betreffenden Notengruppen durch Vorschlagnoten wiedergeben. Freilich ist das Problem dadurch nicht gelöst, sondern nur verschoben; denn Vorschlagnoten kann man vor oder mit dem Schwerpunkt beginnen lassen. Aber in einem Rhythmisierungsversuch, den Paul Runge allerdings in fast allen andern Punkten mit Recht als verfehlt hinstellt¹, schreibt Aubry zwei Abschlüsse (*admittitur* und *compungitur*) bereits ganz in dem Sinne um, den ich hier vertrete. So scheint mir für diese Schlüsse doch im Romanen das richtige Gefühl vorzuwalten, während Runge (a. a. V.) und Bernoulli (*Jenaer Liederhandschrift*, II. Bd., Leipzig 1901) in diesem Punkte weiterhin der Niemannschen Praxis folgen. Bei Gennrich (*Rondeaux, Virelais und Balladen*, *Ges. f. roman. Lit.*, Dresden 1921) streifen nur die Nummern 42, 43 und 398 das Problem.

Die Niemannschen Schlußbildungen, von denen dieser Aufsatz ausgeht, sind jedenfalls eine Unmöglichkeit. Aber durch die von mir vorgeschlagene Verschiebung bekommen seine ganzen Rhythmisierungsversuche ein viel besseres und damit wahrscheinlicheres Gesicht. Ich möchte daher zur Diskussion stellen, ob bei künftigen Rhythmisierungsversuchen, die natürlich auch alle andern, hier nicht behandelten nach-niemannschen Errungenschaften einbeziehen müssen, nicht auch der in diesem Aufsatz niedergelegte Gedanke mitberücksichtigt werden sollte?

¹ Er ist noch in der gänzlich abzuweisenden Mensurierung gemacht. Vgl. „Die Lieder des Hugo von Montfort“, Leipzig 1908, S. 12 f.

Das Dufay zugeschriebene Salve Regina¹ eine deutsche Komposition

Stilkritische Studie

Von

Karl Dèzes, Erlangen

Durch Neuveröffentlichung² dem dunklen Archivadasein entrissen und infolge seiner **D**wiewohl heute ungewohnten, so doch nicht undurchführbaren Art der chorischen Besetzung³ und seiner auch für die heutigen Verhältnisse nicht unüberwindlichen Anforderungen an die stimmtechnische Kultur und rhythmische Schulung der Ausführenden ein wichtiges Repertoirestück der Collegia musica, die sich um eine lebendige Darstellung mittelalterlicher Musikkultur bemühen⁴, ist dieses Meisterwerk der Spätgotik durch Verknüpfung mit Dufays Namen als bisher einzige mit Erfolg wiederbelebte Komposition geradezu zu einem Paradigma für die Kunst des späten⁵ Dufay und damit allgemeiner für die geistige Haltung der sogen. ersten niederländischen Schule geworden und hat uns Deutschen durch die in dieser Motette sich offenbarende Innerlichkeit und Ausdruckskraft das späte Schaffen Dufays besonders nahe gebracht, bis vor kurzem die formale Vergleichung des Salve Regina mit den in der gleichen Schaffensperiode liegenden Werken Dufays im Gegensatz zu den bisherigen Resultaten der musikhistorischen Forschung diese Komposition als isolierte Erscheinung innerhalb der späten Dufayüberlieferung hat feststellen können⁶. Eine folgerichtige Beantwortung

¹ München, Staatsbibl. Codex 3154, fol. 86v/88r Wilhelmus Duffay. Wien, Nationalbibl. Trienter Cod. 89, fol. 349v/52r (anonym).

² *DbZ* VII, 1, S. 178 ff.

³ Superius: Knaben- oder Frauenstimmen; Contratenor, Tenor, Bassus: Männerstimmen. Obwohl die chorische Besetzung bisher ausnahmslos durchgeführt worden ist, beruht sie dennoch auf einer freien Ausdeutung des Originalbefundes, der seiner Textunterlegung nach eine mannigfaltige Instrumentenbeteiligung vermuten läßt.

⁴ Für diese Studie gaben mir die zahlreichen Aufführungen mittelalterlicher Musik durch das Erlanger Collegium musicum, speziell G. Bekings Interpretationen des Salve Regina, sowie des Weihnachtscantus: Der Tag, der ist so freudenreich und des Osterliedes: Christ ist erstanden wertvolle Anregungen.

⁵ Das Repertoire der älteren Abteilung dieses Manuskripts, in der sich auch das Salve Regina vorfindet, weist stärkere Beziehungen zur Busnoys-Dieghem-Periode auf (Busnoys, Jo. Martini) und kommt daher nur für die Aufnahme später geistlicher Werke Dufays in Betracht. Als „periphere“ Quelle kann dieser Codex überdies wenig Anspruch machen auf sichere Überlieferung der Autorennamen.

⁶ Charles v. d. Borren, Guillaume Dufay (Brüssel 1925), S. 196/97. Seine Belege für die isolierte Stellung sind:

1. Der fast lückenlos durchgeführte vierstimmige Satz.
2. Ein Streben nach vollem Klang (besonders in den C-Abschnitten).
3. Die für einen Dufayschen vierstimmigen Satz altertümliche Platzierung des cantus firmus in den Superius.
4. Die ausgesprochen „fortschrittliche“ Haltung (modernisme) des harmonisch tendierten Kontrapunkts.

der Frage nach dem Sinn der Dufayschen Musik führt indes sogar notgedrungen dazu, daß man das *Salve Regina* als überhaupt unvereinbar mit Dufays Schaffen erkennen muß.

Das Wesentliche an der Dufayschen Musik seit etwa 1440 ist die konsequente Linearität, die ihr eine wirklich einmalige Position in der Geschichte verleiht; denn es dürfte schwer fallen, Musikbeispiele aufzuzeigen, in denen analog so überwiegend das Augenmerk des Komponisten auf die Erzielung ungezwungen naturhafter, gleichsam aus einer Keimzelle unbehindert aufblühender, jedes kurzatmige rationalistische Ordnungssystem ängstlich meidender Linienzüge gerichtet erscheint und im Zusammenhang damit derart weitgehend auf die Auswirkung der subjektiven Affektsphäre verzichtet wird, daß beinahe der letzte Rest unmittelbarer persönlicher Beziehung zu dem Stoff wegfällt, jenes innerliche Kaufen auf die musikalische Assoziation zum Textsinn, die melodische Inspiration, mit deren Kraft ein Dunstable seine irrationalen, formal kaum gebundenen, endlosen melodischen Jubilationen zumeist vor dem Eindruck einer Willkürgestaltung zu wahren weiß. Dufays Ideal ist eine Musik, die ihre eigene, unwandelbare Geseglichkeit in sich trägt und von der der Hörer den Eindruck hat, daß ihr Ablauf gar nicht mehr von der Initiative des Komponisten abhängt, sondern der Tonraum selbst von lebendigen Kräften erfüllt sei, die nach einer ihnen immanenten organischen Geseglichkeit das melodische Geschehen regeln, so daß der Komponist lediglich in die Mittlerrolle dieser durch Eigenkräfte bewegten Tonwelt zurückgedrängt erscheint¹. Dadurch, daß jeder einzelne Ton durch Beziehung auf einen Zentrakton² in seiner Bewegungsrichtung eindeutig bestimmt wird, ist die Grundlage geschaffen, durch ständiges Wechselspiel von dieser Richtung entgegenwirkenden Antriebskräften und deren Reaktionsbewegungen mit einem Minimum von Kraftaufwand einen ungezwungenen, bei aller Irrationalität stets überzeugend sicheren Linienablauf zu gestalten³. Außerordentlich charakteristisch für Dufays Melodik ist deren weitgehende Berücksichtigung des gesamten vorausgegangenen Melodieverlaufs für die Art und Richtung der weiteren Führung. In allen Fällen, in denen die Antriebskräfte über die ursprüngliche Beziehungzone in eine neue hineinführen, wird die Linie, auch wenn innerhalb dieser neuen Zone ein Ausgleich zwischen Antriebs- und Reaktionskräften

Darüber hinausgehend hat Besseler im *NfM* VIII 2, S. 201, Anm. 4 die Autorschaft Dufays für das *Salve Regina* sogar in Zweifel gezogen.

¹ Vgl. in W. Dancerts Vortrag über „Personale Typen des Melodiestils“ (Bericht des I. Musikwissenschaftl. Kongresses der DMG in Leipzig, S. 109) die treffliche Schilderung der der Dufayschen Melodik zugrunde liegenden Bewegungstendenzen.

² Zentrakton (☐) und Beziehungzone der Tonart auf c:



³ Vgl. z. B. den Anfang des Tenors von „Se la face ay pale“:



Krafteinlass Reaktion

Auspendeln der Bewegung verbunden mit leichter Antriebskraft im 5. Takt, wodurch e' im 6. Takt nicht als Ruhepunkt erscheint.

Die ausführliche Beschreibung der zahlreichen Nuancierungsmöglichkeiten innerhalb dieses Kräftelehrens der Dufayschen Melodik würde hier zu weit führen. Sie gehört in das Gebiet der Musikphänomenologie.

stattfindet, doch als regional gespannt, „nicht ausbalanciert“ empfunden, so daß bei der ersten sich bietenden Gelegenheit mit leichtem Ruck eine Reaktionsverlegung je nach der Stärke der vorhandenen Spannung in die frühere oder in eine sogar noch weiter entfernt liegende Zone erfolgt. In der Regel findet dieser regionale Ausgleich nach den einzelnen Distinctionsabschnitten statt und die Distinctionspunkte selbst sind daher, da in ihnen das Fazit des vorhergegangenen Kräftespiels gezogen wird, so gut wie nie Ruhepunkte, sondern gleichsam Akkumulatoren einer in bestimmter Richtung tendierten Spannung, deren Ladungsstärke sich an der Distanz der nachfolgenden Tonhöhenverlagerung und an der Bewegungsrichtung des weiteren Melodieverlaufs geradezu abmessen läßt. Diese auf der „Retrospektivität“ der Dufayschen Melodik beruhenden und in der Art eines Naturvorgangs sich abspielenden Spannungsausgleiche der einzelnen Phrasen lassen dem Hörer die Dufaysche Linie immer als „in Ordnung“ befindlich erscheinen, obwohl er niemals imstande ist, ein rationales Ordnungssystem darin aufzuzeigen. Die potentielle Energetik der Distinctionspunkte macht weiterhin erklärlich, weshalb selbst in allen Stimmen gleichzeitig sich vorfindende Pausen niemals als Cäsuren der Linie empfunden werden. Schließlich beruht auf der konsequenten Durchführung der Distinctionstonbehandlung auch die auffällige Tatsache, daß mit Erönen des Schlußakkordes eine Dufaysche Komposition keineswegs als wirklich abgeschlossen empfunden wird, sondern unreal weiter zu schwingen scheint.

Die scheinbare Umwandlung der persönlichen Gestaltungsinitiative des Komponisten in ein nahezu automatisch sich auswirkendes Wechselspiel der dem Tonraum immanenten Kräfte nimmt der Dufayschen Linie bei noch so irrationaler Gestaltung im einzelnen jeden Anschein von Willkürlichkeit. Der Ausgleich der Antriebskräfte durch sofort oder später erfolgende Reaktionsbewegungen verhindert den Eindruck der Gewalttätigkeit des melodischen Ablaufs. Diese Beschränkung auf ein Minimum von Kraftaufwand sichert dem Melos seinen leichten, eleganten, unaufhaltsamen Fluß.

Ein getreues Abbild der Kräfte, die bei Dufays Melodik am Werke sind, ergibt auch eine Betrachtung seiner Harmonik.

Gewann für ihn der melodische Verlauf erst dadurch seinen Sinn, daß er scheinbar frei von jeder subjektiven Willkür ein Spiel natürlicher Kräfte darzustellen schien, so entscheidet er sich auch bei der Auswahl unter den möglichen Klanggrundlagen einer Harmonik für die naturgegebene des Konsonanten Dreiklangs. Das Wesentliche der Dufayschen Harmonik ist aber, daß sie immer als ein mehr oder weniger zufälliges Ergebnis der Vereinigung der Einzelstimmen erscheint. Das geradezu ängstliche Meiden einer rationalistischen Organisation der Klänge zum Funktionalismus verhindert von vornherein, daß die Harmonik strukturellen Einfluß gewinnt. Immer erscheint sie als sekundärer Faktor dieser Musik, die alles zurückdrängt, was die Entfaltungsfreiheit der einzelnen Stimmen ernstlich behindern könnte. Schon aus diesem Grunde kommt für Dufay die Wahl der naturfremden harmonischen Basis eines Machaut oder der von akzentuierten subjektiven Willensimpulsen diktierte Reibungskontrapunkt eines Jacobus Vide¹ gar nicht ernstlich in Frage, da die sich in beiden Fällen ergebenden, wahrhaft raffinierten Klangbilder einen überwiegenden Teil der Aufmerksamkeit auf sich

¹ Vgl. die Chansons: „Il m'est si grief“ und „Amans doubles“ in Oskar Dischner's: Kammermusik des Mittelalters, Heft I.

ziehen, wogegen die naturgegebene konsonante Dreiklangsgrundlage in ihrer bei aller Unkompliziertheit des Einzelklanges irrationalen Labilität mehr als schmückendes Akzidens auftritt, während das Wesentliche die — zumeist drei — Einzellinien bleiben, die auf eine geradezu wunderbare Weise zu einer Einheit verschmelzen und das Bild einer transzendenten Harmonie darstellen, wie es in dem der menschlichen ratio unfasslichen Mysterium der Trinität sein religiöses Analogon findet. Denn, um diesem Vergleich etwas mehr als dialektische Bedeutung zu geben, das muß ausdrücklich festgestellt werden, der dreistimmige Satz ist das Ideal der Dufayschen Polyphonie. In ihm erfüllen sich deren Forderungen restlos. Er stellt nicht nur das Mindestmaß, sondern zugleich schon fast die obere Grenze dar der für diese Art der Polyphonie verwendungsmöglichen Zahl von Einzelstimmen, da die für den zweistimmigen Satz zwangsläufige Rücksichtnahme auf hinreichende Klangvertretung den Melodieverlauf gewaltsam beeinflussen muß¹, während im vierstimmigen Satz umgekehrt das für die Herstellung einer rein konsonanten Dreiklangsbasis überflüssige Material die natürliche Entfaltungsmöglichkeit der Stimmen stark unterbindet und die für deren Verfolgbarkeit unumgänglich notwendige Auflockerung der Klangmasse und damit die klare Kennzeichnung der akzidentuellen Bedeutung der Harmonie außerordentlich erschwert. In den verhältnismäßig seltenen Fällen vierstimmiger Schreibweise wählt Dufay unter den möglichen Satztechniken und Stimmgruppierungen mit Sicherheit die für sein linear-polyphones Ideal einzig brauchbare Basierung des gesamten Stimmenkomplexes auf den Tenor als eine bekannte und somit weitgehend festgelegte Melodie. Dieser Tenor-cantus firmus wird schon seiner eigentümlichen Lagerung² und der Konservierung des melodischen Sinnes seiner Vorlage³ wegen nie zum bloßen Klanguntergrund, wie dies etwa in Machauts Musik häufig der Fall ist, er bleibt immer — mag sein Pulsschlag auch noch so verlangsamt sein⁴ — wichtiger melodischer Faktor und bietet so als deutlich wahrnehmbare Stütze der vierstimmigen Satzanlage überhaupt erst die Möglichkeit, eine im Dufayschen Sinne lineare Polyphonie zu erzielen und zu verhüten, daß der Komplex der Unterstimmen dem Superius in erster Linie als Klangmasse und damit als bloß harmonischer Faktor⁵ gegenübersteht. Daraus ergibt sich, daß für Dufays vierstimmige Satztechnik der cantus firmus im Tenor eine notwendige Voraus-

¹ Durchweg stehen die zweistimmigen Sätze Dufays an melodischer Qualität weit hinter den übrigen Kompositionen zurück und wirken, da sie auch die inspiratorische Kraft der englischen Vorbilder vermissen lassen, in hohem Grade konventionell. Bemerkenswert ist der rationalistische Einschlag in diesen Stücken (Kanon, Imitation).

² Der Cantus firmus wird immer als Mittelstimme behandelt. Die überaus seltenen, nie an den Distinktionsstellen stattfindenden Kreuzungen mit dem unter ihm liegenden Contratenor bassus verleihen ihm niemals den Charakter einer Bassstimme.

³ Bei den übernommenen Chansonsmelodien (Se la face ay pale, Lomme armé) werden die distematischen und rhythmischen Verhältnisse der Vorlage nicht angetastet. An Änderungsmöglichkeiten kommen hier nur Augmentationen des Zeitmaßes, Pauseneinschiebungen an Distinktionsstellen und evtl. Schlusshänge in Frage. Die übernommenen liturgischen Melodien (Ecce ancilla, Caput, Ave Regina) werden nach dem Prinzip der damals üblichen Choralfigurierung behandelt.

⁴ Vgl. etwa die Augmentationsgestaltung des Chansontenors der „Se la face“-Messe.

⁵ Daß Dufay auch im vierstimmigen Satz bestrebt ist, die Harmonik als sekundären Faktor zu behandeln, zeigt neben der vorsichtigen Klangbehandlung (häufige Benutzung von Leerklängen, Auflockerung der Klangmasse durch Verschiebung des Klangbereichs, vorsichtiges Meiden der Herausstellung eines bestimmten Klanges als Zentralklang) die häufige und für Dufay besonders charakteristische Unterbrechung des vollen vierstimmigen Satzes.

setzung bildet. Aus der Tatsache, daß selbst dann noch merkliche Störungen im natürlichen Verlaufe der Linien¹ auftreten, die nur durch zeitweilige Aufhebung der vollen Vierstimmigkeit einigermaßen ausgeglichen werden können, darf man vielleicht den Schluß ziehen, daß der vierstimmige Satz, der weitere Ausbaumöglichkeiten des polyphonen Ideals Dufays in keiner Weise mit sich bringt, mehr äußerlichen Beweggründen seine Anwendung verdankt. Vielleicht liegt hier, da die Vierstimmigkeit in der seit etwa 1440 auf uns gekommenen Musik Dufays auffälligerweise lediglich in Messen- und Motettenkompositionen anzutreffen ist² und in den Messen wiederum der Chansontenor als cantus firmus und damit als Rückgrat³ der Komposition eine wesentliche Rolle zu spielen beginnt, eine der in dieser Zeit so beliebten Symbolisierungen⁴ wie etwa die der Verflechtung und Durchdringung der menschlichen und göttlichen Sphäre zugrunde. Ein Bild, das also auch den geistigen Hintergrund der Musik auf der mittelalterlichen Anschauung des „Realismus“ basiert erkennen läßt, dieser geistigen Einstellung, die den Wert aller Dinge nach dem Grade ihrer Beziehung zu der hinter ihnen stehenden Idee beurteilt, und demnach der Musik als oberste Aufgabe zuweist, ein Abbild zu geben von jener göttlichen Idee der Musik, von der vom Künstler erlauschten Harmonie der Sphären. Diese Einstellung ist es, die keinen Raum mehr läßt für einen Zwiespalt in der Stellung von Mensch zu Gott und der die Dufaysche Musik ihre von allen Affekten freie überpersönliche Harmonie, die nirgends plan zutage tretende, aber immer latent vorhandene Wohlgeordnetheit verdankt.

Wäre das Salve Regina eine Dufaysche Komposition, müßte es sich unschwer in den aufgezeigten Rahmen einfügen lassen. Indes schon der erste Eindruck, den der Hörer bekommt, der das Salve Regina etwa unmittelbar nach einer Dufayschen Motette vernimmt, ruft die Empfindung wach, daß man sich hier in einer sehr anders gearteten Welt befindet. Vergebens sucht man hier die etwas kühle Noblesse Dufays, die krampflose Gelassenheit seiner Diktion. Ungewohnt berührt die weitaus unruhigere, mitunter gewaltsame Haltung, der höhere Grad von Gemütswärme, die sich bisweilen zu leidenschaftlicher Erregung steigert.

Eine eingehendere Betrachtung bestätigt und vertieft nur diesen ersten Eindruck; denn von welcher Seite aus man auch an eine Detailvergleiche herantreten mag, überall ergeben sich auffällige, ja grundsätzliche Abweichungen vom Dufayschen Stil.

¹ Machen sich im Contratenor bassus in erster Linie die Kadenzschritte D—T bzw. S—T als melodische Schönheitsfehler unangenehm bemerkbar, so erscheint die lineare Qualität des Contratenor altus streckenweise nahezu in Frage gestellt.

² Die von mir in der *StM* IX 5, S. 307 NB kurz als Chanson aufgeführte vierstimmige Komposition Dufays aus dem Codex 871N (S. 378) der Bibl. Montecassino ist ihrem Text nach eine geistliche Motette (Superius: Tre[s] piteus de tojut [e]s[poir] fontayne; Tenor: Omnes amici sperverunt eam), während die im *Mf.* XIX, 178, fol. 74/75 der Bibl. Naz. Centrale Florenz Dufay zugeschriebene, nur mit dem Textanfang: „Je vous pri mon tres“ versehene weltliche Komposition in ihrer anonymen Fassung im Codex IV a. 24 Escorial für die vier Stimmen drei verschiedene Texte aufweist und somit als Wiederbelebungsversuch des eigentlichen Motet zu gelten hat. (Vgl. dazu die zahlreichen Versuche derselben Art in der Busnoysepoch in den *Codices Escorial* IV a. 24, Paris 4379, Wolfenbüttel extr. 287 etc.)

³ Denn die Wahl eines Chansontenors läßt sich weder rein kompositionstechnisch rechtfertigen, da ein liturgischer cantus firmus durchaus dieselben Dienste zu leisten imstande ist, noch darf man dies als bewusste Profanierung deuten.

⁴ Vgl. J. Huizinga, *Der Herbst des Mittelalters*, München 1924, S. 291 ff.

Eine Untersuchung der Harmonik, die innerhalb des gerade hier in Frage stehenden Zeitraumes gegenüber anderen zu untersuchenden Kategorien einer individuellen Gestaltungsmöglichkeit zweifellos weniger Spielraum läßt, ergibt schon einige nicht zu übersehende Unterschiede.

Während in fast¹ allen bisher bekannten vierstimmigen Kompositionen Dufays der hier stets im Tenor liegende cantus-firmus eine ziemlich freie harmonische Ausdeutung² erfährt, stellt der Satz des Salve Regina eine in tonaler Beziehung fast durchwegs naheliegende Harmonisierung des die Choralfiguration enthaltenden Superius³ dar. Bei Dufay erscheint die Harmonie nur selten und dann auch nur auf ganz kurze Strecken eindeutig total festgelegt. In Übereinstimmung mit dem labilen Charakter der Einzelstimme gleitet auch sie unvermerkt aus einer Klangregion in die andere, wobei die harmonische Verträglichkeit der übrigen Stimmen mit dem Tenor die Grenzen des Klangbezirks bezeichnet, innerhalb dessen sich die Außenstimmen mit einer vielleicht vorwiegend zentrifugal zu nennenden Tendenz bewegen, eine Technik,

¹ Die einzige mir bekannte Ausnahme bildet Dufays späte Ave Regina-Messe (Modena, Brüssel, Rom), in der der Tenorverlauf weitgehend harmonisch angedeutet erscheint. In ihr wird auch neben ausgedehnten vierstimmigen Partien der dreistimmige Satz mehr als sonst bei Dufay üblich herangezogen.

² Vgl. z. B. den Schluß der „Se la face“-Messe:

Tenor:



³ W. d. Borren empfindet und beschreibt („Dufay“, S. 196/97) die Art der vierstimmigen Satztechnik des Salve Regina durchaus als isolierte Erscheinung innerhalb der späten Werke Dufays. Wenn er dennoch keinen Zweifel an der Autorschaft Dufays äußert, so liegt das daran, daß für ihn diese Technik der sich ständig kreuzenden und gemeinsam den cantus firmus des Superius harmonisch fundierenden Unterstimmen als ein bewußtes Zurückgreifen (archaïque par le placement) auf die Stimmenanordnung in seinen frühen Hymnenkompositionen darstellt und er in der Umwandlung des tonal indifferenten harmonischen Fundaments dieser Hymnen zu der den Superius harmonisch ausdeutenden Sakschnik des Salve Regina letzten Endes das Resultat langjähriger Dingenß um die Vervollkommnung (modernisme harmonique-contrapunctique) dieser früheren Technik erblicken zu müssen glaubt. So natürlich diese Hypothese auf den ersten Blick erscheinen mag, so schwer läßt sich in Wirklichkeit ein innerer Zusammenhang zwischen diesen beiden Satzprinzipien nachweisen. Der Fehler liegt hier in der Verkennung des eigentlichen Wesens des Faurbourdon und des auf ihm basierten freien dreistimmigen Sakes. Der reine Faurbourdon ist eine Lösung der Frage nach einer mechanischen Ableitungsmöglichkeit eines mehrstimmigen Sakes aus einer einzigen Stimme und unterscheidet sich von der Technik des Quinten- und Quartenorganums lediglich durch die Art des dabei resultierenden Klanges, stimmt aber mit ihr darin überein, daß in ihm von einer nach dem Prinzip der natürlichen Verwandtschaft der Klänge geregelten Klangverbindung völlig abgesehen wird, die Harmonik somit tonal indifferent ist, daß dagegen melodisch jeder Stimme eine sinnvolle Führung ermöglicht wird (nämlich die des Superius). Ebenfowenig wie beim Organum handelt es sich beim Faurbourdonprinzip um noch in den Kinderschuhen stehende Ausdeutungsversuche des harmonischen Sinnes einer Stimme, sondern um einfachste Formen auf melodisch-klanglichem Gebiet. Für die noch mit Faurbourdonrelikten behafteten, im Gegensatz zu deren mechanischer Vielfältigungspraxis einer einzigen Linie den Hauptnachdruck auf die Herausschälung dreier verschiedener, in sich sinnvoller Linienzüge und die Erzielung reicher Klangnuancierung legenden und damit an die künstlerischen und kontrapunktischen Fähigkeiten des Komponisten die höchsten Ansprüche stellenden, die sogenannten „res facta“ verkörpernden dreistimmigen Sätze der Dufay-Epoche ist wiederum ihre weitgehende Freiheit in der harmonischen Ausdeutung des Superius durchaus charakteristisch. Nur sie ermöglicht den Linien freie Fähigkeit, nur mit ihrer Hilfe läßt sich eine derartige Nuancierung des Klanges erreichen. In dieser ideal polyphonen Sakskunst gibt es garnichts zu vervollkommen, ihre Möglichkeiten

die einen großen und von Dufay voll ausgeschöpften Reichtum an klanglichen Nuancierungen erlaubt. (Leuchtkraft der Dreiklänge nach Leerklängen, Abbildung der Wirkung von Ganztonrückungen durch Einschlebung von Parallelklängen¹).

Zu Salve Regina dagegen tritt die tonale Gebundenheit der Harmonik deutlich in Erscheinung. Die weitgehende Berücksichtigung der nächsten klangverwandtschaftlichen Beziehungen der Akkorde verleiht der Harmonik den Eindruck von Festigkeit und Sicherheit, auf die Dauer wohl auch von einer gewissen Stumpfheit des Klanges, die stellenweise durchbrochen wird durch effektiv berechneten Gebrauch subdominantischer

scheinen in der Dufay-Epoche restlos ausgeschöpft und bloß die irreführende Verteilung vom Klavierklang aus hat dazu führen können, für diesen Sagtyp den Ausdruck „polyphonerend“ oder „scheinpolyphon“ zu prägen. Lediglich die Verkenning der linearen Strebungen dieser Kunst läßt es zu, in deren tonal indifferenten Harmonik technisches Unvermögen, und in der tonal weit bestimmteren Harmonik etwa des Salve Regina eine Vervollkommenung dieser Kunststrichtung zu erblicken. Unter der durch alle übrigen bisher bekannten Spätwerke Dufays bestätigten Voraussetzung, daß seine Kompositionspraxis unter allen Umständen auf die Erzielung linear sinnvoller Einzelstimmen hindrängt, führt trotz aller äußerlicher Anordnungsähnlichkeit kein Weg von der dreistimmigen Satztechnik Dufays zum vollen vierstimmigen Satz des Salve Regina. Nicht allein, daß in der Gruppierung dreier sich kreuzender Unterstimmen gegenüber einer Oberstimme die lineare Selbständigkeit der ersteren nur illusorischen Wert hätte, weil ihre Führung unmöglich zu verfolgen ist, die tonale Gebundenheit der Satzansage verhindert überhaupt die freie sinnvolle Entwicklung der Einzellinie, sowie eine reiche Klangnuancierung. In der Tat rechnet auch die Anlage des Salve Regina gar nicht mit diesen für Dufays Satz maßgeblichen Tendenzen. Die Linien des Salve überzeugen keineswegs durch ihre lineare Logik, sondern durch ihre nur psychologisch auffassbare, ein innerliches Miterleben voraussetzende motorische Qualität einer ekstatischen Gefühlserregung. Eine Dufays absolut musikalischer Einstellung diametral entgegengesetzte Haltung.

¹ Als Beleg für die aufgeführten Tatsachen seien hier, beliebig herausgegriffen aus der reichen Zahl der Beispiele, die Takte 17 ff. aus dem Kyrie der „Se la face“-Messe angeführt:

Klänge¹ und scharfer Ganztonrückungen² mit ausgesprochen expressiver Bedeutung. Gegenüber der vorsichtigen Klangbehandlung Dufays, die sich neben häufiger Unterbrechung des vierstimmigen Satzes auch in dem vielfachen Gebrauch von Leerklängen und in einer durch allerlei Kunstgriffe der Stimmführung erzielten Auflockerung der Klangmasse äußert, tritt uns im Salve Regina Satz des Komponisten Freude am vollen, terzengesättigten Klang unverhüllt entgegen. Irgendwelche nennenswerten Versuche, die so kompakte Klangmasse aufzulockern, sind hier nicht festzustellen; denn es liegt gar nicht das Bedürfnis vor, den vierstimmigen Satz, wie es doch bei Dufay der Fall ist, durch größere Pausenstrecken zu unterbrechen, oder etwa die doch ständig benutzte Kreuzung der Stimmen auch für eine plötzliche auffällige Klanglagenverschiebung auszuwerten und diese Technik somit in den Dienst einer Klangauflockerung zu stellen.

Besonders charakteristisch tritt der Wesensunterschied zwischen Dufayscher Harmonik und der des Salve Regina in der Behandlung der Kadenz zutage. Während Du-

1 a) Takt 79 ff.

b) Schluß:

2 Takt 90 ff.

fay im vierstimmigen Satz einer gleichzeitigen Kadenzierung aller Stimmen¹ sorgfältig aus dem Wege geht und somit niemals die Gliederung einer Stimme auch für die der anderen maßgebend sein läßt, vielmehr sichtlich bemüht ist, unter weitestgehender Aufrechterhaltung der Individualität der Einzelstimme die Harmonik immer als ein mehr oder weniger zufälliges Ergebnis des Zusammenklangs der in ihrer Gliederung durchaus voneinander unabhängigen Einzelstimmen erscheinen zu lassen, tritt im Salve Regina die Kadenz in völlig stereotyper Form an den überaus häufigen² Distinktionspunkten des Superius auf³ und bedeutet in demselben Maße wie für diesen auch für die anderen Stimmen einen jedesmaligen Abschluß der Bewegung. Im Gegensatz zu Dufays Behandlungsweise der Binnenkadenz treten so die übrigen Stimmen deutlich als ein von der Führung des Superius abhängiger harmonischer Komplex hervor, die Zäsuren des Superius werden niemals mit Hilfe der anderen Stimmen überbrückt, sondern sogar noch auffällig verstärkt. Dadurch wirkt der Gesamtverlauf des Stückes in hohem Grade als Summation in sich abgeschlossener Einzelphrasen, wobei deren

¹ Vgl. z. B. folgende beliebig herausgegriffenen Takte aus Dufays Ave Regina-Motette (Haberl):

1. Hier setzt der Tenor mit dem Ave Regina-Motiv neu ein.
 2. Der Distinktionston des Tenors steht auf leichtem Takteil, die übrigen Stimmen sind inmitten ihrer Bewegung.
 3. Distinktionston von Superius und Bass auf leichtem Takteil, Tenor im Anfang der Bewegung.
 4. Normalausset des dreistimmigen Satzes, der Bass setzt neu ein.
- ² Innerhalb der ersten 40 Takte finden sich 10 völlig gleich gebildete Kadenzen an den Distinktionspunkten des Superius.

Bemerkenswert ist auch, daß die in Dufayschen Kompositionen häufig vertretene Kadenz mit der „Ladinischen“ Sexte bei ihrem überaus seltenen Auftreten im Salve Regina harmonisch anders behandelt wird. (Vgl. z. B. Takte 46/47.)

Zusammenschluß zu einer überzeugenden Einheit nicht auf Grundlagen musikalischer Logik (etwa Motivverarbeitung, Aufstellung aneinander bezogener Themen usw.) sondern auf Gesetzen psychologischer Natur beruht. (Motorische Qualität ekstatischer Erregung.)

Außer in der Behandlung der Kadenz kommt die weitgehende Abhängigkeit der übrigen Stimmen des *Salve Regina* von der Gliederung des *Superius* aber auch in dem rhythmischen Verhältnis der Stimmen zueinander deutlich zum Ausdruck. Abgesehen von den auf dem Prinzip der mechanischen Ableitung eines mehrstimmigen Satzes aus einer einzigen Stimme aufgebauten und damit für einen Vergleich von vornherein ausscheidenden *Faurbourdonsätzen*, ist bisher nicht eine einzige Komposition Dufays bekannt, in der dieses Verhältnis auch nur annähernd so geringe Differenzierung aufweist oder in der mit anderen Worten der Stimmenkomplex als einheitsbedeutender Faktor eine so wichtige Rolle spielt, wie dies im *Salve Regina* der Fall ist¹. Bei dem Komponisten des *Salve* aber ist diese rhythmische Homogenität der Stimmen durch die ganze Art seiner Schreibweise bedingt, ihre innere Bewegtheit, ihr leidenschaftliches Drängen zu dynamischen Höhepunkten könnte sich nicht dokumentieren in einer Polyphonie, in der jede Stimme wie bei Dufay ihr inneres Gesetz in sich selbst trägt, der deshalb gemeinsame Kulationen aller Linien verjagt sind, die in ihrem gelassenen Fluten Ausdruck einer völlig anderen Wesensart ist.

Noch deutlicher wird diese Diskrepanz durch eine Untersuchung von Melodik und Rhythmik der Einzelstimmen. Eine solche ergibt zunächst allgemein, daß irgendwelche für Dufays Personalstil charakteristische Wendungen in ihnen nicht enthalten sind, im Detail dagegen bringt sie weiterhin nicht nur eine große Zahl auffälliger Abweichungen von Dufays melodischer Haltung und vertieft damit nachhaltig den Eindruck der bisherigen Untersuchungsergebnisse, sie verschafft die endgültige Gewißheit, daß das *Salve Regina* nicht von Dufay komponiert sein kann. Nachstehend seien zuerst die Unterschiede angeführt, die sich aus dem Vergleich der auf die gemeinsame Basis des griechischen Chorals zurückgehenden Figurierungstechnik Dufays mit derjenigen des *Salve Regina-Superius* ergeben.

¹ Diesen Tatbestand hat Drel sicherlich vor Augen, wenn er in seiner Abhandlung über die „Grundformen der Motettenkomposition im 15. Jahrh.“ (Studien z. Musikw., Beihefte d. *MLL* VII, S. 64) das *Salve Regina* als „schlichten mehrstimmigen Satz“ bezeichnet. In dieser Definition erscheint das für die Beurteilung der Motette ausschlaggebende Moment der Stimmkreuzungen ganz unberücksichtigt gelassen. Völlig überflüssig für das Zustandekommen eines schlichten mehrstimmigen Satzes, sind gerade sie die untrüglichen Kennzeichen dafür, daß wir es hier mit einer Satzanlage zu tun haben, in der die Bewegungsart der einzelnen Stimme durchaus nicht — wie im homophonen Satz — nebensächlich ist, d. h. also, mit einer regelrechten Polyphonie, die sich dadurch besonders charakterisiert, daß nur der Ausübende die volle Lebendigkeit und den folgerichtigen Bewegungsablauf seiner Stimme verspürt, während der Zuhörer, der bei der kompakten Satzanlage den Gang der einzelnen Stimmen unendlich verfolgen und somit die fortwährenden Kreuzungen wohl in den allerersten Fällen überhaupt bemerken kann, erst indirekt an der im Vergleich zu einem schlichten Satz bedeutend eindringlicheren Art des Vortrags die motorischen Qualitäten dieser Polyphonie zu empfinden imstande ist. Keineswegs liegt — wie Drel weiterhin behauptet — „die Wirkung des Stückes hauptsächlich am Duktus der melodieführenden Oberstimme“ — die Wiedergabe der Motette am Klavier z. B. läßt sie als ziemlich belanglosen, durch die zahlreichen stereotypen Kadenzunmerklich zäsurierten, homophonen Satz erscheinen —, sondern gründet ganz und gar auf dem eigenartigen Reiz dieser Polyphonie, die zur Dufayschen, auf organische Entwicklung der Einzelstimmen und deren weitgehender Verfolgbarkeit durch den Zuhörer hinstrebenden linear polyphonen Kunst in geradezu gegensätzlicher Beziehung steht.

Unschwer läßt sich in der Dufayschen Choralfiguration das Bestreben erkennen, den für seine melodische Anschauung viel zu willkürlichen, um nicht zu sagen gewaltsamen Ablauf des Chorals hierdurch seinem eigenen, oben skizzierten melodischen Ideal anzunähern, ihn also unter möglichster Konservierung der Stammtöne des Chorals zu einem organisch sich entwickelnden und sein Wachstum gleichsam aus eigenen Kräften heraus regelnden Gebilde umzugestalten. Schroffen und Kanten des Chorals erscheinen durch eingefügte Zwischentöne gemildert und abgerundet. An die Stelle der eindringlichen, aber etwas starren Rhythmiß tritt der verschwebende, elastische, unaufhaltsame Fluß der Dufayschen Figurierung mit seiner wunderbaren Ausgeglichenheit der Einzelphrasen¹.

1 a) Motette: Ave Regina celorum (Modena, Bibl. Est., Cod. L 471, fol. 59^v/60^r).

Re - gi - - - - - na ce - lo - - - - - rum

Die mit * gekennzeichnete Choralvorlage ergibt sich mit Sicherheit aus der Parallelstelle Takt 15 ff.:

do - mi - - - - - na an - ge - lo - - - - - rum

Es ist typisch für den leichten, schwebenden Fluß der Dufayschen Kolorierung, daß man sehr oft im Zweifel ist, ob erst der Distinktionston als Anlehnungston an die Choralvorlage oder der schon kurz zuvor berührte, so daß dann der eigentliche Abschlusston einer Anhängselgruppe angehört. (Vgl. das Zeichen \curvearrowright).

b) Motette: Ave Regina celorum (Haberl, Dufay, B. f. M. I, 4, Beil. 1):

Re - gi - - - - - na ce - - - - - lo - - - - - rum

c) Motette: Ave Regina (Haberl) Contraaltus, Takt 14 ff.:

Re - gi - - - - - na ce - - - - - lo - - - - - rum

Hier zeigt sich deutlich, daß der Choralverlauf den melodischen Anforderungen Dufays nicht genügt. Durch Auslassung des f' (NB 1) und Ausmerzung des Schwerpunktes (NB 2) wird die fast getreu konservierte Choralphrase zum bloßen Expositionsbestandteil einer in Dufayschem Sinne melodisch ausgeglichener Linie. Alle drei Beispiele zeigen jedoch klar, daß die Einführung von Unterteilungswerten lediglich eine koloristische Ausschmückung der im übrigen fast gleichwertig behandelten Stammtöne der zugrunde liegenden Choralphrase bedeuten.

Der Komponist des Salve Regina verfolgt mit seiner Figurierung ganz andere Ziele. An der markanten Haltung gewisser Floskeln des gregorianischen Melos nimmt er durchaus nicht derart Anstoß, daß er, wie Dufay, dazu neigt, sie zu mildern¹. Ihm liegt im Gegenteil daran, durch die Art seiner Figurierung die eindringliche Kraft des Choralis noch stärker hervortreten zu lassen. Nur so, als Niederschlag eines starken Ausdrucksbedürfnisses sind die der Dufayschen Melodik fremden emphatischen Wendungen², nur so, als ungehemmte Auswirkung eines heftig vorwärts drängenden

¹ So z. B. meidet er die etwas schroffe Wirkung der aufsteigenden pentatonischen Tonfolgen keineswegs, verstärkt sie sogar absichtlich durch weitgehende rhythmische Kongruenz der übrigen Stimmen im Gegensatz zu Dufay, der hierin ein die elastische Bewegung seiner Melodik hemmendes Element erblickt.

a)

mi - se - ri - cor-(die)

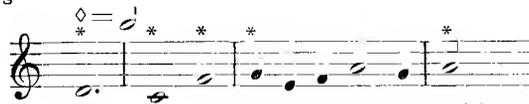
Introitus misse St. Jacobi Nimis honorati sunt (B. L. Nr. 111)

Salve Regina:  Dufay: 

Vgl. ferner DD VII die Hymnen Sanctorum meritis L. 11/13, Ut queant laxis L. 1/2, 4/5, Veni creator L. 6/8, die Sequenz: Victime pascali laudes.

Die no - bis Ma - ri - a

b) Salve Regina:



Ad te (clamamus)

Die breite Betonung des c' im 2. Takt, das ich gegen Drel's Annahme (vgl. a. a. O., S. 94) auf Grund der von Drel beigegebenen Machaut'schen Tenorfassung (a. a. O., S. 91) und der Nr. 3 u. 5 der ebendort befindlichen Tabelle II (S. 92 ff.), sowie der folgenden, den Choral im Tenor außerordentlich gut konservierenden Salve Regina-Fassung auf fol. 147^v/149^r des Mus. Ms. 3232^a der Münchener Staatsbibl. (Vgl. ZfM X, 2, S. 98.)



doch als Stammtton der Choralvorlage auffalle, macht auch diese Phrase zu einer pentatonischen, und so den Aufstieg zu einer durchaus gewaltsamen Bewegung. In der Dufayschen Melodik ist dieses c' nur als leichter Takteil (vgl. etwa das Beispiel des Coder' 3232^a) oder auf schwerem Takteil nur in synkopischer Verbindung mit f' und somit als Element einer elastischen Schleuderbewegung denkbar, wodurch in beiden Fällen das f' nicht als Quartenspannung, sondern als Grundton in Erscheinung tritt.

² a)

Choral: 

il - los tu - - os mi - se - ri cor - - des

Salve Regina: 

il - los tu - - os mise - ri cor - - des

NB. Das h des Superius ist durch gleichzeitiges h des Contra altus sichergestellt.

Impulses sind die auffälligen Störungen des rhythmischen Flusses durch jähe Beschleunigungen¹, nur so, als Ausfluß pathetischer Ergriffenheit die gewaltsamen Hem-

Zur Mus. Ms. 3232^a steht folgende Lesart dieser Choralstelle:



Der Erklärung Dreß (a. a. O., S. 62), nach der die Verlegung der Choralmelodie zuerst in den Contra (T. 84—91), darauf in den Tenor (T. 92—98) lediglich wegen Verhinderung einer Ambitusüberschreitung des Superius erfolgt sei, kann ich mich nicht voll anschließen. Mir erscheint diese Sachlage in erster Linie hervorgerufen durch das Bedürfnis des Komponisten, die Worte „illos tuos misericordes“ besonders nachdrücklich zu gestalten (vgl. auch die Behandlung der Worte: stentes, exillum, o). Bewußt erscheint die Aufmerksamkeit hingelenkt auf diese Worte durch auffällige Lagerverschiebung des Klanges (T. 91/92) und starken harmonischen Effekt (Bdur-Akkord!), wobei das Wort misericordes jetzt durch seine isolierte Stellung im Superius und durch die scharfe Tritonusbetonung ganz besonders heraussticht. Die Verlegung der ganzen Phrase in den Superius hätte die harmonische Wirkung (Bdur-Akkord) wesentlich abgeschwächt und den Endeffekt geradezu unendlich gemacht. Die emphatische Wendung des Superius ist mir innerhalb der niederländischen Musik erst aus dem Reservastil der Josquin-Epoche geläufig!

b) Choral: Salve Regina: no - bis

NB. Das h ist durch gleichzeitiges h des Contraaltus gesichert. Gegen die angedeutete Verschrift des Chorals und ohne Hilfsnahme des c' und der dadurch möglichen Deutung des h' als Leitton wiederum die Dufay fremde Reservatophrase à la Josquin.

1 a) Choral: Re - gi - na Salve Regina: Re - gi - na

Diese Choralvorlage ergibt sich aus den Entsprechungstakten 16 ff.

b) Choral: mi - se - ri - cor - - - di - - - e
Diese Choralvorlage ergibt sich aus den Entsprechungstakten 20 ff.

Salve Regina: mi - se - ri - cor - - - di - e

c) Choral: O dul - cis Salve Regina: O dul - cis NB!

mungen¹ zu erklären, alles Effekte, die in der breiten Betonung rein erlebnismäßiger Empfindungs- und Gefühlszustände ekstatischer Natur den idealistischen Bemühungen Dufays um formale Schönheit und ruhige Ausgeglichenheit der Bewegungen diametral gegenüberstehen².

An auffälligen melodischen Einzelzügen machen sich in den übrigen Stimmen des Salve Regina vor allem dem Stil Dufays fernliegende motivische Entsprechungs- und Sequenzbildungen³ und mit seiner sonstigen Tendenz zu ruhigem, elastischen Melodiefluß

1 a) Choral: Salve Regina:

gementes et flentes ge - men - tes et flentes

b) Choral: Salve Regina:

post hoc ex - i - li - um post hoc ex - i - li - um

c) Choral: Salve Regina:

O cle - mens O (Tenor) cle - mens
O pi - a

Nach der Tenorvorlage des Salve Regina auf fol. 147/9 des Mus. Ms. 3232^a.

O (Contratenor) pia

Im Gegensatz zu den Dufayschen Beispielen zeigen die Salve Regina-Beispiele völlige Willkür in der Zeitwertung der Stammnote des Chorals. Der Choral selbst erscheint diastematisch viel weniger korrigiert, rhythmisch dagegen weit unruhiger geformt.

² Die in den frühen Werken Dufays häufigen, in den späten äußerst seltenen Fermatenstellen (mir ist hier nur das Amen am Schluß des Gloria und Credo der Messe „Ave regina celorum“ befaunt) sind stets durch Pausen von dem vorhergehenden und nachfolgenden Verlauf isoliert. Sie wirken als für sich abgeschlossene Sperrdruckfäße und dienen zur Hervorhebung liturgisch wichtiger Worte. Im Gegensatz dazu sind die herausgehobenen Stellen des Salve Regina innig verbunden mit dem Gesamtverlauf und betonen, was besonders charakteristisch ist, liturgisch bedeutungslose Worte.

³ Es seien hier nur angeführt:

a) Contratenor altus, Takt 16/20:

b) Contratenor altus, Takt 107 ff.:

c) Contratenor bassus, Takt 174/8:

schwer zu vereinbarende metrische Gewaltigkeiten¹ bemerkbar und lassen somit auch hier das Streben des Komponisten nach expressiver Melodiegestaltung deutlich hervortreten.

d) Tenor, Takt 66 ff.:

Ly a er - go ad vo - ca - ta no - stra il - los tu - os

1 a) Wgl. die Dufay'sche Aggressivität, die sich im Beispiel 3 b) durch Vorwegnahme des Schwerpunktes auf leichten Taktteil (NB!), im Beispiel 3 d) durch verfrühten Einsatz der Motivwiederholungen (nach NB!!) äußert. Es handelt sich in diesem letzten Beispiel ganz offensichtlich um eine bewußte Überbietung und Intensivierung der 1. Phrase, also um eine Art der Synkopenbenützung, die das metrische Gleichgewicht stört und Glieder eines Melodieverlaufs nicht weich aneinanderschmiegt, wie es bei den Dufay'schen Synkopen stets der Fall ist, sondern hart gegeneinander kontrastiert. Ein Ausklingen der ersten Phrase wird garnicht abgewartet, mit Aufstellung eines neuen Schwerpunktes setzt die Wiederaufnahme und Überbietung des ersten Motivs ein. Es sei hier ausdrücklich betont, daß der im Salve Regina häufige Wechsel von Zweier- und Dreiertakten innerhalb des tempus imperfectum diminutum an sich kein Argument gegen Dufay's Autorschaft bedeuten kann; denn die weitgehende Freiheit in den Gruppierungen ist ein Charakteristikum des C schlechthin. Wie aber folgendes beliebig herausgegriffene Beispiel Dufay's zeigt, vollzieht sich bei ihm dieser Wechsel ganz natürlich, fast unmerklich. Es handelt sich hierbei fast immer um Verbreiterung eines Klauselabschlusses oder um eine leichte Beschleunigung der Allgemeinbewegung gegen den Abschluß zu, während im Salve Regina die metrischen Unregelmäßigkeiten durchweg auf einer Verkürzung der Normaldauer des Abschlusses beruhen, was den Bewegungsverlauf auffällig drängend gestaltet.

Schluß der Motette „Ave Regina celorum“ von Dufay (Habel):

Im Gegensatz zu dem aggressiven Einsatz des Salve Regina nach NB!! ist hier der Einsatz auf e'' (NB) die Lösung einer vorausgegangenen Spannung und vermittelt ungezwungen den Anschluß an das früher erreichte d'' (*). Eine derartige Stelle lautet bei Dufay sogar häufig etwa so:

usw. Hier zeigt sich auch deutlich, daß, wie bereits in der kurzen Skizzierung der Eigenart des Dufay'stils hervorgehoben war, die Distinktionspunkte einer Dufaylinie keine Stütz- oder Ruhepunkte, sondern Spannungsmomente sind. In obigem Falle ist nämlich der Klauselabschluß auf g' (Takt 5) durch seine Entfernung von der anfänglich betonten Region um d'' herum voll

Einen endgültigen erakten Beweis aber dafür, daß eine „isolierte“ Stellung des *Salve Regina* unter den Werken Dufays nicht in Frage kommt, daß hier ein gänzlich anders gerichtetes Kunstwollen zugrunde liegt, liefert ein Vergleich des Allgmeinverlaufs Dufayscher Linien mit solchen des *Salve*. Es seien hier zwecks möglichst deutlicher Veranschaulichung die ersten vierzig Takte einer späten und für ihren Autor verhältnismäßig sehr expressiven Dufaychanson denen des *Salve Regina*-Beginns in graphischer Darstellung gegenübergestellt¹⁾. Der Chansontenor: „Dieu gard la bone“ paßt trotz seines für Dufays Diktion immerhin schon auffällig expressiven

aufwärts strebender Tendenz, die durch die folgende Schlußbestätigung:



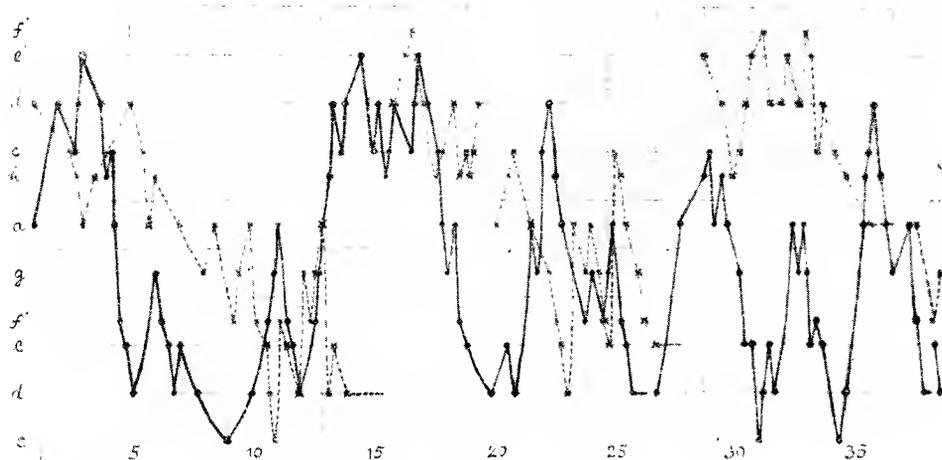
nicht beschränkt, sondern sogar noch verstärkt wird, so daß nicht nur der Einsatz auf *e'*, sondern die noch darüber hinausgehende Aufwärtsbewegung als natürliche Reaktionserscheinung aufzufassen ist. Im *Salve Regina* dagegen (Beispiel 3d) verläuft die zweite Bewegung in genau derselben Bahn wie die erste. Es kann also hier von irgendeinem natürlichen Spannungs- und Lösungsvorgang gar nicht die Rede sein.

b) Contraaltus, Takt 38 ff.



Während bei Dufay mit Hilfe der schwarzen (bzw. roten) Noten im *tempus perfectum* eine Bindung über den Taktstrich und damit eine weiche Verschmelzung zweier Takte ermöglicht werden soll, die Beibehaltung des Dreiertaktes also notwendige Voraussetzung dieser taktsynkopischen Wirkung ist, wird mit der obigen Anordnung der schwarzen Noten, die im Gegensatz zur Dufayschen Praxis eine Bindung über den Taktstrich nicht enthält (NB), offensichtlich der voraufgehende Dreiertakt gesprengt, da, falls es dem Komponisten um eine Beibehaltung des Taktes zu tun gewesen wäre, der rhythmische Sachverhalt ohne weiteres durch weiße Noten hätte ausgedrückt werden können (♩ · ♩). Dieser gewaltsam eingeführte Zweiertakt (vgl. die beiden neuen Taktstriche), in seiner Wirkung durch gleichzeitigen kraftvollen Melodieaufstieg außerordentlich gesteigert, ist unverkennbar inspiriert durch die Kernworte des Superius: „Ad te suspiramus“ und stellt somit ein der Dufayschen Melodik gänzlich unbekanntes eindringliches „hereinplakeln“ eines neuen Gedankens dar.

1)



— = Tenor des *Salve Regina*, München, Mus. Ms. 3154 (Wilhelm Dufay)

- - - = Tenor: *Dieu gard la bone* (Dufay), Florenz, Bibl. Naz. Centr. Cod. XIX, 176

Charakters¹ der Art seiner Bewegung nach noch durchaus in den oben skizzierten Rahmen Dufayscher Linienentwicklung. Ohne erkennbare äußere Stützen tonaler oder harmonischer Natur entfaltet sich die Linie frei und ungezwungen, aber sicher und überzeugend reguliert mit Hilfe der aus dem ständigen Wechselspiel zwischen Antriebs- und Reaktionskräften jeweils frei werdenden Spannungsenergien². Die ersten 15 Takte des Chansontenors³ stellen mit ihrem allmählichen Abfall zur unteren Oktave eine für Dufay schon ungewöhnlich starke melodische Spannung dar. Und doch, wie wenig auffällig geht diese Spannungsansammlung vor sich, die sich schließlich im Distinktionston d (Z. 14/15) konzentriert hat und deren ganze Stärke eigentlich erst in der Takt 16 folgenden, sogar über die ursprüngliche Höhenlage hinauschießenden Reaktionsbewegung richtig zum Bewußtsein kommt; denn innerhalb dieses melodischen Verlaufs, der a zum Zentralkton hat, ist die Bewegung in die tiefe Region an sich keineswegs mit Gewalt erzwungen, sie wird auf die nur durch Kräfteinsatz im Takt 5 wieder erreichte Höhe d' hin sogar reaktionsmäßig erwartet. Erst die Wahl des Tiefpunktes der melodischen Bewegung als Distinktionspunkt läßt nun den ganzen Bewegungszug als unausgeglichen und auf d lastend empfinden, während z. B. bei Wahl von a als Distinktionston die Linie als einigermaßen ausgeglichen gelten könnte.

Zum Verständnis der Zeichnung kurz folgendes: $\frac{1}{2}$ cm der Abszisse entspricht der Dauer eines Taktes, wie auch aus den beigefügten Taktzahlen (5, 10 usw.) ersichtlich ist. Die jeweiligen Tonhöhen sind auf der Ordinate des Systems abgetragen und durch die beigefügten Tonbuchstaben erkennlich. Jeder folgende Ton ist mit dem vorhergehenden durch eine schräge Linie verbunden, deren Länge und Steilheit der Dauer und Distanz des vorhergehenden Tones entspricht. Die Melodietöne selbst sind durch einen Punkt (.) bzw. durch einen Stern (*) hervorgehoben. Vor Pauseneinschnitten ist der letzte Ton durch eine Wagrechte von einer seiner Dauer entsprechenden Länge ausgedrückt. Für die Wahl eines Chansontenors war maßgebend, daß in vierstimmigen Messen- und Motettenstücken des späten Dufay, wie schon oben erwähnt, bindungsfreie Tendenz nicht überliefert sind. Für die Wahl gerade des Dieu gard la bone waren dessen dorische Tonart, sowie der für Dufays Verhältnisse weitgehende expressive Charakter dieser Chanson entscheidend. Weiterhin habe ich mich durch eine große Zahl von Stichproben überzeugt, daß die zur Charakterisierung herangezogenen Eigentümlichkeiten des graphischen Bildes nicht etwa einen Ausnahmefall Dufayscher Liniengestaltung darstellen.

¹ Hätten wir nicht so zahlreiche, mit Dufays Namen überlieferte Stücke dieser schon weitgehend an die Busnoys-Deeghem-Epoche angenäherten Haltung, wie z. B.: Malheureux cuer, Du tout m'estoit. De ma haulte et bonne aventure, Je vous pri, Mon seul plaisir, Resistera (?) usw., so würde man diese Chanson vielleicht als Komposition Dufays ablehnen. Jedenfalls prägt sich das lineare Ideal hier nicht mehr so rein aus. Die Bewegung ist weniger weich und elastisch, die Melodik geht etwas mehr auf Intensität aus und der Klang erscheint bedeutend gesättigter.

² Diese der Dufayschen Linie immanente Gesetzmäßigkeit eines sofortigen bzw. später nachzuholenden Kräfteausgleichs mechanisiert in Wahrheit den Linienverlauf derart, daß er sich mit weitgehender Geltung in folgenden zwei Bewegungsgesetzen ausdrücken läßt: 1. Alle schnell durchlaufenen oder übersprungenen Tonstufen müssen nachgeholt werden. 2. Längere Zeit nicht berührte Tonregionen müssen reaktionsmäßig wieder aufgesucht werden.

³ $\diamond = \frac{1}{2}$

Krafteinsatz 5 Reaktion Krafteinsatz

Reaktion 14 16 Reaktion

Ein Blick auf die Tenorkurve des Salve Regina läßt erkennen, daß die hier vorliegende Art der Melodiebildung nichts gemein hat mit dem Dufayschen Ideal der wie aus eigenen Kräften heraus aufblühenden Linie. Im Gegensatz zu dem potentiell energetischen Charakter der Distinktionstöne und deren ständigem Lagenwechsel bei Dufay ist hier die gesamte Bewegung auf der „Finalis“ d aufgebaut. Mächtigen Brückenpfeilern gleich trägt sie die Last der teilweise über den gesamten Ambitus der dorischen Tonart (c—e')¹ hingezogenen Melodiebögen. Eingespant in diese unnachgiebigen Stützen² zeigt die Melodiebewegung selbst nicht die geringste Tendenz zu einer auf dem Wechselspiel von Antriebs- und Reaktionskräften basierten organischen Entwicklung; im Dufayschen Sinne ist sie durchaus willkürlich und gewaltsam, ob man die jähen Melodieaufschwünge³ oder die Kräfteforcierung bei dem Versuch, das Melos in der Höhe zu halten⁴ oder schließlich die unnatürlich beschleunigten Abfälle zur Finalis⁵ in Betracht zieht. Was diese verhältnismäßig kurzen Melodiepartikel⁶ zu einer Einheit zusammenzwingt, ist keine musikalische Logik, sondern ein psychologisches Moment, die innere Dynamik des Ganzen, welche die Einzelphrasen gleichsam als Atemzüge einer Ekstase erscheinen läßt. Ein solcher melodischer Verlauf erweist sich erst

¹ Bemerkenswert ist die genaue Einhaltung des in den theoretischen Schriften fixierten Ambitus des dorischen Kirchentones, während in den mir bekannten Kompositionen Dufays mindestens das f stets hinzugezogen wird.

² Ein guter Beleg hierfür ist die Art der Synkopenverwendung im 6. Takt. Sie tritt hier in rein aggressiver, nur nach vorwärts bezogener Form auf, ganz im Gegensatz zur Dufayschen Gepflogenheit, in dessen Melodik die Synkope gerade eine innige Verschmelzung des vorhergehenden mit dem folgenden Verlauf bewirkt. (Vgl. W. Dankerts Schilderung der „Niederländerhsynkope“ [a. a. O., S. 109].)

³ Vgl. T. 1—3; 12—14; 21/22; 27; 35/36.

⁴ Vgl. z. B. T. 14—17:



⁵ Vgl. T. 4; 17—19; 29/30.

Nach der Intonation des Superius beginnt die Bewegung des Tenors in der Reperkussionszone und damit in der Sphäre gesteigerter Empfindung, und wird, in kräftigem Gegensatz zu Dufays vorsichtiger, den natürlichen Weg zu einer späteren Steigerung nie verlassenden Art der Melodiebehandlung sofort durch energischen Quartschritt und bereits im 3. Takt erfolgende akzentuierte Erreichung der oberen Ambitusgrenze (e') zu höchster Intensität gesteigert, fällt dann in Takt 4 plötzlich — gleichsam als sei ihr der Atem abgeschnitten — unnatürlich rasch zur Finalis (d) ab und versandet in ihr. Darauf folgen zwei, durch eine aufzuckende Bewegung eingeleitete und in der Finalis wieder landende Melodiezüge (T. 6—10; 11/12), von denen man nicht mit Gewißheit sagen kann, ob sie als ein Nachhall der ersten Bewegung oder als Aufschwungsversuche — hierfür spricht die höhere Lage des Spitzentones der 3. Phase (a) — zu der in Takt 13 ff. einsetzenden neuen intensiven Steigerung mit Ausdrucksüberbietung der 1. Phase zu denken sind.

dann als sinnvoll, wenn man ihn in erster Linie¹ als spontane musikalische Wiedergabe eines in der Gefühlsphäre liegenden und auf „Gehalte“² bezogenen Erlebnisses vorstellt, in unüberbrückbarem Gegensatz zu Dufays Schaffen, das sich, wie oben angeführt, als ein freies, scheinbar allen willkürlichen Eingriffen des Komponisten entzogenes Spiel organischer Kräfte darstellt und durchaus jenseits der Sphäre des persönlichen Erlebnisses verläuft³.

Wenn anders der Begriff der „persönlichen Konstante“ einen Sinn hat, ist es völlig unmöglich, diese beiden grundsätzlich heterogenen Schaffensarten auf einen und denselben Autor zu beziehen, das Salve Regina ist damit endgültig aus der Reihe von Dufays Werken zu streichen.

Es liegt nahe, den Autor nun unter den Meistern der sog. II. niederländisch-burgundischen Schule zu suchen, deren noch auf die Spätwerke Dufays abfärbende expressivere, bis zu einem gewissen Grade auch massivere Haltung dem Stil des Salve Regina jedenfalls näher steht.

Hier werden Busnoys mit seiner pointierten, sehr weltlichen Eleganz, und Dreucht mit der mitunter bereits an Rubens gemahnenden flämischen Breite seiner Vitalität von vornherein ausscheiden. Eher in Betracht käme schon Okeghem⁴, am meisten

¹ Im Gegensatz zur Dufayschen Melodik, die äußerer Formprinzipien nicht nur entraten kann, sondern sie zwecks klarer Herausstellung der der Linie immanenten, ihr Wachstum natürlich regelnden Eigengesetzlichkeiten häufig sogar sorgfältig meidet, spielen formale Dinge, wie melodische Entsprechungs- und Sequenzbildungen oder die strukturellen Faktoren der Harmonik und Rhythmik (vgl. etwa die Kadenzbildungen und die weitgehende rhythmische Homogenität des Stimmenkomplexes) hier eine große Rolle und dienen dazu, die dynamische Gliederung deutlich hervortreten zu lassen und dadurch den Eindruck eines völligen Chaos zu verhüten. Zu diesen Formelementen gehört auch das durch die graphische Darstellung besonders anschaulich zur Geltung kommende Prinzip der spiegelhymmetrischen Anordnung des melodischen Materials.

(1. Spiegelbild: Takt 1—15 $\frac{1}{2}$ mit der Spiegelachse auf c in Takt 9,

2. „ : Takt 11—20, Spiegelachse h, T. 15 $\frac{1}{2}$,

3. „ : Takt 27—38 $\frac{2}{3}$, Spiegelachse g, T. 34.)

Bemerkenswerterweise ist eine derartige Anordnung auch in der Melodik des gregorianischen Chorals öfter anzutreffen.

3. B. im
Salve Regina:

Re - gi - - na mi - se - ri - cor - - (die)

oder im
Ave Regina:

(Regi)-na ce - lo - rum a - - ve do - mi - (na)

² Eng gebunden an einzelne Textworte der Antiphon durchläuft dieses Erlebnis alle nur denkbaren Stadien ekstatischer Erregung, von den forcierten Aufschwüngen mit ihren nachfolgenden Depressionen in den ersten, offensichtlich durch die Worte „Ad te clamamus“ inspirierten 40 Takten beginnend, über das erschütternde „Agnus“, das kraftvolle Aufstehen im „Eya ergo“, das innige „Et Jesum“ zu den still verzückten Ausrufen „O elemens, o pia“ (um nur einige Stationen dieses aufwühligen, die Grundlage für die dynamische Gliederung der ganzen Motette abgebenden Stimmungswechsels anzuführen).

³ Von irgendeiner Bezugnahme auf einzelne Worte des textlichen Verwurfs oder auch nur einer Berücksichtigung des Textgehalts im Ganzen ist in Dufays Werken nichts zu spüren, ganz im Gegensatz zu der engen Bindung von Text und Musik im Salve Regina.

⁴ Vgl. hier H. Besseler's Schilderung des Wesens der Okeghem'schen Musik in seinen Erläuterungen ausgewählter Denkmäler der Musik des Mittelalters im Bericht über die Freiburger Orgeltagung, Augsburg 1926, S. 150 ff.

aber wohl unter allen mir bekannten niederländisch-burgundischen Meistern des letzten Viertels vom 15. Jahrh. der Verfasser der in dem Trienter Coder 88 Okeghem zugeschriebenen¹, in Wirklichkeit aber von Gaillermus Faugues² stammenden Messe über „Le Serviteur“.

Ebenso wie im Salve Regina geht auch in den Kompositionen dieser Meister die Linienentfaltung nicht so leicht und zwanglos vor sich, wie dies für Dufays Ideal der aus einer Keimzelle wie von selbst emporblühenden Linie die notwendige Voraussetzung bildet. Sie begnügen sich nicht mehr mit der passiven Mittlerrolle von jeder merklichen Einwirkung des Künstlers entzogenen, gleichsam objektiven musikalischen Gegebenheiten, ihre Musik ist stark durchsetzt von Elementen vitalistischer Natur, ihre Handschrift ist dementsprechend nachdrücklich und impulsiv. Aus der uncharakteristischen Keimzelle Dufays führt hier vielfach die inspiratorische Eingebung in Form eines prägnant geschnittenen, ausdrucksvollen Anfangsmotivs mitten hinein in das melodische Geschehen³. Scharf punktierte Rhythmen beleben oft den Fluß der Linie und geben ihr Elan und drängenden Charakter. Die häufige Verwendung von Motivsequenzen zwecks Erzielung intensiver Melodieaufschwünge legt beredtes Zeugnis ab von der leidenschaftlichen Haltung dieser Musik⁴. Während die Dufaysche Linie das Resultat eines auf naturgesetzliche Art sich auswirkenden Wechselspiels zwischen Antriebs- und Reaktionsbewegungen zu sein scheint und auch da, wo sie keine formalistischen

¹ Vgl. DV XIX, S. 83 ff. (Leider wimmelt diese Ausgabe, wovon man sich auf Grund der beigegebenen Fassimilia leicht überzeugen kann, von, die Klangverhältnisse des Originals bisweilen stark entstellenden Übertragungsfehlern, mit deren Beseitigung zugleich auch die im Revisionäbericht aufgeführten zahlreichen Fehler des Originals fast restlos verschwinden.)

² Vgl. Tinctoris Cap. XXXIII secundi libri de arte contrapuncti (C. Scr. IV, S. 146), dessen Tenor- und Contratenorstimme „Qui sedes ad dexteram patris“ aus dem Gloria der Messe „Le Serviteur“ von G. Faugues wörtlich mit der gleichen Stelle der im Trienter Coder 88 Okeghem zugeschriebenen Messe übereinstimmt. Da Faugues sowohl, wie Okeghem zu den unmittelbaren Zeitgenossen des Tinctoris gehören, ferner diese Messe auch stilistisch auffällige Abweichungen von Okeghems Diktion zeigt (diese haben mich lediglich zu einer Vergleichung der beiden Stellen angeregt), so verdient diese Angabe des — soweit bisher nachzukontrollieren möglich war — stets zuverlässigen Theoretikers unbedingt den Vorzug vor der Signierung im Trienter Coder 88. (Bezüglich Faugues Vornamen Guillermus haben sich ebenfalls die Angaben des Tinctoris als richtig herausgestellt. Die im Cod. L. 456 der Bibl. Modena vorhandene Konfession [mit Triumphzufuß] der im Cod. 14 der Capella Sistina mit Vincentius Faugues signierten Lomme armé-Messe gibt nämlich als Komponistennamen G. Faugues an.) Erst nach Absendung meines Manuskripts habe ich feststellen können, daß bereits im Vorwort zum I. Bande der Gesamtausgabe der Werke Okeghems auf obige Übereinstimmung hingewiesen wird.

³ Vgl. z. B. den Anfang der Bassstimme aus Okeghems Kyrie der Messe „Mimi“:



oder den Anfang des Contratenors im Sanctus der Messe „Le Serviteur“ von Faugues:



⁴ Vgl. z. B. folgende Stelle aus dem Agnus der Messe „Ecce ancilla“ von Okeghem; (Bibl. Modena)



Elemente zu Hilfe nimmt, sich doch stets als „in Ordnung“ befindlich erweist, sind für die impulsive Melodik eines Dufayhem und seiner Zeitgenossen formale Elemente, wie Motiventsprechungen und Sequenzbildungen zur Vermeidung eines chaotischen Eindrucks der Linie geradezu unerlässlich. Die Zahl allgemein gebräuchlicher Floskeln mehrt sich zusehends und speziell in Dufayhems Melodik macht sich ein etwas volkstümlicher Zug auffällig bemerkbar¹.

Gegenüber der geringen Bindung an näher verwandtschaftliche Beziehungen der benutzten Klangfolgen und der daraus resultierenden tonalen Indifferenz der Dufaysehen Harmonik ist in der Harmonik der sog. zweiten niederländischen Schule ein tonales Prinzip in der Form der quantitativen Bevorzugung eines bestimmten Klanges als eines die anderen Klänge orientierenden Zentralklanges deutlich zu erkennen, lassen sich doch harmonische Effekte, wie sie beispielsweise in der von diesen Komponisten gern verwandten Ausbreitung der Subdominantregion zum Ausdruck kommen, überhaupt erst auf dieser Grundlage ermöglichen.

In vielen dieser Einzelzüge melodischer, rhythmischer und harmonischer Natur steht die Musik Dufayhems und seiner Zeitgenossen der des Salve Regina entschieden nahe, sodaß man sich sehr wohl versucht fühlen könnte, die Motette in diesen Umkreis einzureihen.

Dringt man aber tiefer ein in den Geist dieser beiden Musiken, so rücken doch trotz all der aufgezeigten Gegensätze Dufay und die Meister des expressiven Stils der zweiten niederländischen Schule gegenüber der geistigen Haltung des Salve-Komponisten sofort zu einer Gruppe zusammen. Keinen der Meister der zweiten niederländischen Schule verleitet jemals die expressive Haltung zum Aufgeben der linearen Kultur².

¹ So z. B. in der Motette „Alma redemptoris mater“ (Florenz, Bibl. Ricc., Cod. 2794):

na - tu - ra mi - ran - te

Choral:
(Lib. Us. 1923
S. 278)

na - tu - ra miran - - te

Dufay (DD 53, S. 19):

na - tu - - ra mi - ran - te

² Gilt das doch auch für Linienzüge, die in so hohem Maße das aus der im engeren Sinn „objektiven“ Sphäre herausführende Moment der Inspiration aufweisen, sogar noch dazu mit motivischen Entsprechungen durchsetzt sind, wie z. B. Faugues' Contratenor Anfang aus dem Sanctus der Messe „Le Serviteur“ (DD XIX, S. 116), der auf den ersten Blick dem Tenorbeginn des Salve Regina einigermaßen zu ähneln scheint:

10

usw.

Weder findet sich bei ihnen irgendwo die kurzfristig zäsurierete Gesamtstruktur¹ des Salve Regina noch jene primitive Symphonik, die um der Nachdrücklichkeit willen

Es muß sofort auffallen, wie meisterhaft die einzelnen Motive in einen völlig zäsurlosen linearen Zusammenhang verwebt sind, der ihnen nicht nur jeden bedeutsameren Einfluß auf die Struktur der Linie nimmt, sondern sie auch davor bewahrt, durch ihre vergleichsweise schärfere Profilierung die Aufmerksamkeit vom Ganzen abzulenken, und so aus der Gefühlswärme des ursprünglichen Einzel-erlebnisses ins Überpersönliche führt.

Das Motiv a_1 ist nicht ein Motiv im herkömmlichen Sinne, das lediglich durch den in Takt 3 erreichten Halbschluß auf d' zu einer Beantwortung durch ein zweites Motiv mit Ganzschluß auf e' zwingt, im übrigen aber in der Wahl der dabei zu verwendenden Tonfolgen im einzelnen weitgehende Freiheit läßt. Die linearen Erhebungen spielen hier eine weit größere Rolle, als es zuerst den Anschein haben mag. Mittels der rhythmischen Finesse der Taktiontöne (bei e') erfolgt in dem Motiv a_1 eine Anspannung, die sich über den Raum einer Oktave ($g-g'$) erstreckt und linear nur mit Hilfe größerer Intervallschritte (Quart, Terz) ermüßlicht werden kann. Daß diese Spannung wirklich gemeint ist, geht daraus mit Sicherheit hervor, daß dieses g' nicht als betonter Endpunkt herausgestellt, sondern auf leichter Zeit erreicht und gleichzeitig als Quartenspannung zu d' ungedeutet wird. Die Folge $g-d'-f'$ im Motiv a_2 (Takt 4) ist nun keineswegs eine gleichwertige Korrespondenz der Folge $g-e'-e'-g'$ (T. 1/2), wie das bei rein motivischer Tendenz dieser Musik doch der Fall sein müßte. Bei aufgelöster Spannung gilt hier nur der Schritt $d'-e'$ (), während das g und das f' mehr als Ausbalancierungen des Gleichgewichts erscheinen (das g mit einer Art Aufwärtsbedeutung zum d' , das f' nach dem linearen Prinzip der Wiederaufnahme schnell durchlaufener Tonstufen (). Die nun folgende Phrase b , die in motivischer Hinsicht als ziemlich bedeutungsloses Zwischenglied bezeichnet werden müßte, ist hier bedeutsamer linearer Faktor, indem sie die bisherige Lücke im linearen Zusammenhang ($g-e'$) anfüllt. Schloße sie auf g , dann wäre der Linienzug im wesentlichen ausgeglichen und es entstünde hier dann wohl eine Zäsur. Durch die Wahl der Unersehung f ist dies vermieden; denn das f ist kein Ruhepunkt und zwingt reaktionsmäßig zur folgenden Aufwärtsbewegung, so daß die Folge $f-a-d'$ (T. 7/8) wiederum nicht nur motivische Korrespondenz, sondern in hohem Maße linear zwangsläufig ist. Im Gegensatz zu den Sequenzbildungen des Salve, die linear unlogisch sind und nur der Emphase dienen,

(Vgl. z. B. T. 66ff. des Tenors:



wird hier deren Steigerungsbedeutung linear verwertet, um in die Höhenlage des Motivs a_1 gelangen zu können. Obwohl die Takte 7–12 (a') den Takten 1–3 motivisch entsprechen, sind die linearen Spannungsverhältnisse hier völlig anders, so daß auch dieser rationale Sachverhalt gefühlsmäßig kaum erfaßt wird.

¹ Vgl. z. B. die Anfangstakte des Salve Regina-Tenors:



Im Gegensatz zu dem zäsurlosen Verlauf der Linien der „Le Serviteur“-Messe von Faugues, treten hier die einzelnen Phasen (a , a_1 , a_2 , a' [Überbietung von a]) des melodischen Verlaufs gleichsam als Atemzüge der ekstatischen Bewegung deutlich heraus. Überbrückungen von Phrasenendpunkten kommen niemals vor. Von einer linearen Kultur oder auch nur von einer linearen Logik kann in diesen Melodiezügen nicht die Rede sein. Linear unvermittelt, zuckt die Bewegung zwischen der Reperfusion:

die rhythmische Homogenität der Stimmen in Kauf nimmt¹. Ebenso verläßt die Gestaltung der Einzelphrase trotz aller ausdruckshaften Züge, wie sie diese Epoche auf-

und Finalzone hin und her, unter nachdrücklicher Betonung der Obersekundschritte e' d bzw. e d (—). Rhythmische Finessen, wie sie ein linearer Verlauf immer erfordert, sind hier nicht anzutreffen, die Rhythmik ist primitiv und ohne jede Zurückhaltung in der Schwerebehandlung der melodischen Höhepunkte. Äußerste Eindringlichkeit und Wahrheit in der Wiedergabe des ekstatischen Erlebnisses wird hier angestrebt (Ad te clamamus).

¹ Vgl. z. B. die Anfangstakte des Salve Regina:

The image shows the beginning of the Salve Regina. It consists of two systems of musical notation. The first system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The vocal line starts with a series of chords and then moves into a melodic line with eighth notes. The lute line provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the vocal and lute parts, with the vocal line ending in a measure marked 'usw.' (etc.).

Die rhythmische Führung der Oberstimme zwingt alle anderen in ihren Bann. Die Fäsur in Takt 5 ist außerordentlich stark. Die Fortführung erfolgt nicht mit Hilfe linearer Spannung in irgendeiner Stimme, sondern durch Imitation der Superiusklausel. Die rhythmische Homogenität der Stimmen bei einer Taktsynkope (T. 7, 8) ist in niederländischen Musiken dieser Zeit nirgends anzutreffen; denn die weich über den Takt hinwegschwellende und somit zwei $\frac{3}{2}$ -Takte innig miteinander verbindende Wirkung, die die niederländische Taktsynkope immer besitzt, wird hier durch die rhythmische Homogenität unmöglich gemacht. Man spürt hier nur die gewaltsame Einwirkung einer $\frac{3}{4}$ -Gruppe innerhalb des $\frac{3}{2}$ -Taktes. Ein Satz, der so, wie das Salve Regina, mit der rhythmischen Homogenität der Stimmen zur Erhöhung der nachdrücklichen Wirkung arbeitet, ist von vornherein ohne eine kompakte Viestimmigkeit garnicht zu denken. Vgl. ferner bes. T. 50–55; T. 154–67. Als Gegenbeispiel mögen die Anfangstakte des Sanctus der Messe „Le Serviteur“ dienen:

The image shows the beginning of the Sanctus der Messe 'Le Serviteur'. It consists of two systems of musical notation. The first system has a vocal line (treble clef) and a lute line (bass clef). The vocal line starts with a series of chords and then moves into a melodic line with eighth notes. The lute line provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the vocal and lute parts, with the vocal line ending in a measure marked 'usw.' (etc.).

weist, doch niemals die ästhetische Sphäre. So schroffe, nur der Darstellung eines unmittelbaren Erlebnisses dienende Linienführungen, wie in den eben angeführten Takten des *Salve Regina*-Tenors wird man bei Niederländern niemals antreffen. Rundung und Logik der Linie bleiben stets gewahrt. Vor allem aber ist es jene Art von Leichtigkeit, von rhythmischer Elastizität, über die nur genauere Einfühlung, nicht das Notenbild als solches Aufschluß gibt und von der beim *Salve Regina* nicht die Rede sein kann, die trotz der Dufay gegenüber etwas größeren Schwere des melodischen Flusses, wie sie die erhöhte Expressivität mit sich bringt, auch in der zweiten Schule niemals fehlt¹. Gerade dieses Moment, das ich als den unmittelbaren Aus-

Weder vom Superius, noch vom Tenor aus wird die Rhythmik der übrigen Stimmen maßgebend beeinflusst. Selbst bei den Phrasenenden erfolgt keine merkliche Zäsur (vgl. T. 7). Der Contratenor altus zeigt hier aufwärtsstrebende Tendenz. Der Contratenor bassus hat gerade ein wesentliches Motiv, das im Superius initiiert wird (—). Die Penultima hat den wenig abschlußfähigen Ak-

ford: A—es—a—c' (). (Vgl. des Tinctoris' Hinweis auf diese eigentümliche Akkordgestaltung in Coussennafers *Scr. IV*, S. 146, der sie zwar als *falsa concordancia*, zugleich aber auch als „*sae-pissime apud infinitos compositores etiam celeberrimos*“ kennzeichnet. Sucht man Gründe für die Beliebtheit dieser eigenartigen Klauselpenultima, so ist es angesichts des wenig abschlußfähigen Charakters dieses Klanges immer noch am einleuchtendsten, in seinem Gebrauch, im Einklang mit den sonstigen zahlreichen Verstärkungen dieser Zeit, schärfere Einschnitte und gleichzeitige Anhepunkte im Satz zu meiden, ein weiteres Vorwegmittel gegen die Zäsurierung zu erblicken.) Einen vom Superius beeinflussten vierstimmigen Satz gibt es innerhalb der zweiten niederländischen Schule so wenig, wie bei Dufay. Der vierstimmige Satz ist hier immer erst das Resultat des Eintritts einer präexistenten Mittel- oder Unterstimme (Tenor bzw. Contratenor altus oder bassus).

¹ Ich möchte sie durchaus auch für den von Besseler seinem Aufsatz (a. a. V., S. 151) beigegebenen Bass aus Okeghems *Kyrie* der „*Mi-mi*“-Messe in Anspruch nehmen und kann deshalb Besseler's Charakterisierung, wenigstens so weit er diese Linie „schwer dahinfließend“ nennt, nur bedingt zustimmen. Die Konfrontierung dieser Bassstimme mit der protestantischen Choralmelodie „Aus tiefer Not“ zeigt neben der mit vollem Recht betonten Verwandtschaft betreffs der hier wie dort vorhandenen, aus der Sphäre des persönlichen Erlebnisses sich herleitenden Ausdruckskräfte gerade in bezug auf die Art des Flusses tiefgreifende Unterschiede. Die Choralmelodie weist rhythmische Elastizität nirgends auf. Es handelt sich hier, falls man in dieser die Einzeltongebungen unelastisch aneinanderreihenden Melodik überhaupt von einem Fluß sprechen kann, mindestens um einen schweren Fluß. Lineare Spannungen machen sich nirgends bemerkbar:

Repercussio (D)	Finalzone (T)
	
Aus	tie = fer
Not	schrei
ich	zu
Dir	Herr
Gott	er =
hör	mein
Fl	=
hen	hen

Jede Phrase steht fest in sich abgeschlossen da. Der Distinktionstakt (T. 5) ist Stütz- und Ruhepunkt der Bewegung. Gegenüber der Wichtigkeit des Einzelschlags tritt die Gruppierung der Schlagzeit ganz in den Hintergrund, so daß die akzentuierten Silben bei Gleichwertigkeit der Einzelschläge nur als melodische Spizepunkte (vgl. Not), Phrasenendpunkte (vgl. Fl[ehen]) hervorgehobene Punkte dargestellt werden können. In einem so schwer dahinfließenden Verlauf erfolgt der Phrasenzusammenschluß mit Hilfe rationalistischer Ordnungssysteme, bzw. vermittelt psychologisch sinnvoller Reihung (Affektwellen) oder schließlich durch gleichzeitige Verwendung beider Mittel, wie in obiger Choralmelodie. Struktured steht hier die Reperkussionszone in dominantartiger Bedeutung der tonikalähnlichen Finalzone gegenüber. Psychologisch ist der Melodieverlauf zu werten als spontaner Erlebnisniedererschlag. Mit einer Art Naturalismus werden neben dem Textum im allgemeinen sogar die einzelnen Worte musikalisch ausgedeutet. Das Wort „tiefer“ durch den Quintabfall, „Not“ durch den melodischen Höhepunkt (Fa!), „schrei“ durch sinnvolle Verteilung der ersten Phrase in die Reperkussionszone. Durch kurzen Aufstakt wird das „Herr Gott“ plastisch als Ausruf gestaltet, während in dem ununterbrochenen, geradlinigen Abfall in die Finalis, der naturgemäß einen Affektabfall verkörpert, sinngemäß das (leisere) „Fl[ehen]“ zum Ausdruck gelangt.

druck der oben Dufay zugeschriebenen metaphysischen Grundhaltung anzusprechen geneigt bin, das im Salve Regina an keiner Stelle anzutreffen ist verbindet die Meister

Nimmt man nun, wie Besseler will, auch für Okeghems Basmelodie einen „schwer dahinfließenden“ Verlauf an, so erwachsen damit für deren Ablauf einige prinzipielle Forderungen, ohne deren Erfüllung man kaum von einem schweren Fluß wird reden können:

1. Gegenüber dem Gewicht des Einzelschlages tritt deren Zusammenfassung zu Gruppen in den Hintergrund.
2. Markante Töne des Melodieverlaufs müssen klar heraustreten.
3. Die Phrasenabschlußpunkte gelten als Erätz- und Ruhepunkte. Nach ihnen hebt die Bewegung neu an.

Die Qualitäten von Okeghems Baslinie sind aber mit keinem dieser Punkte in Beziehung zu setzen:

- ad 1. Der Einzelschlag hat verschiedenes Gewicht gemäß seiner Stellung innerhalb des ihm übergeordneten tempus perfectum-Maßes (3-Schlagzeitengruppierung).
- ad 2. Alle melodisch markanten Töne fallen auf leichte Schlagzeit. Der Melodiehöhepunkt (T. 5) ist syntaktisch gelagert und ihm so seine Schärfe genommen.
- ad 3. Die gleich nach dem Distinktionston g einwirkende Melodiegipfelung läßt sich bei Annahme dieses Tones als Ruhe- und Erätzpunkt nicht erklären.

Träfe die Definition „schwer fließend“ wirklich auf Okeghems Linie zu, so müßte sie etwa folgenden Verlauf haben:



Sie lautet aber:



Trotz sicher weitgehender Übereinstimmung mit dem Choral in bezug auf das primäre Erlebnis, tritt in der endgültigen Formung der Okeghemschen Basmelodie das Streben nach Herstellung einer kontinuierlich fließenden Bewegung, eines über alle Phrasenenden hinweggreifenden linear-logischen Zusammenhangs der Linie so auffällig hervor, daß daneben den vitalistischen Elementen in diesem Melodieverlauf sicher sekundäre Bedeutung zukommt und sie kaum anders denn als charakteristische Merkmale einer speziellen Art von Linearität innerhalb der etwa sonst noch möglichen Arten von Linienbildungen zu werten sind. (Die Affektlinie im Gegensatz zu etwa Dufays affektfreier Linie.) Ist auch der Fluß dieser Linie nicht entfernt so leicht wie in Dufays linearen Bildungen — ernsthaft aus der Finalzone (G⁴-f) heraus fährt nicht einmal die Reaktionsbewegung, die auf die starke Anspannung mit Verlegung des Distinktionstones in die Untersekunde (G¹) der Finalis (T. 4) erfolgt, ebenso ist auch der Elan der Antriebskräfte bedeutend stärker, wie unter anderem die für die Melodik der zweiten niederländischen Schule charakteristische Stauungserscheinung mit ihrer dem französischen Springrhythmus verwandten Rhythmik in Takt 6 beweist (vgl. in der Chanson „Le Serviteur“ T. 16—18 des Tenors:



so ist doch der melodische Aufbau streng linear nach dem Prinzip der Ausbalanzierung zwischen Antriebs- und Reaktionskräften gestaltet zu einem den Gesamtverlauf zäsurlos zusammenhaltenden Continuum. Der Quintabfall des ersten Taktes ist kein freier Fall, wie etwa im Choralanfang, wo die

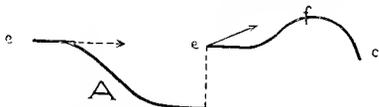
der gesamten niederländischen Reihe von Dufay und Binchois bis zu Willaert und noch Orlandus Lassus als ein Primäres, eine Art nationaler Konstante, der gegenüber

h-Stufe tatsächlich verlassen und nachher wieder in lebendiger Bewegung ergriffen werden muß

($\begin{matrix} b & & b \\ \downarrow & & \uparrow \\ e & & e \end{matrix}$), sondern ein Spannungsvorgang, bei dem der Ausgangspunkt e festgehalten erscheint

und die Rückkehr zum Anfangsten als natürliche Spannungslösung wirkt, die das Intervall A—e als

wirklich durchmessene nicht bewußt werden läßt (totes Intervall):



In Übereinstimmung mit den Gewichtsverhältnissen der Schlagzeiten des tempus perfectum ergibt diese Bewegungsauffassung das Resultat, daß der Ton A nicht entfernt die Schwere des Choralstimmes aufweisen kann.

Nach dem im 3. Takt ohne merklichen Kraftaufwand erreichten e setzt ein neuer Antrieb ein, der die in T. 4 erreichte Untersekunde der Finalis (G) als hochgradig gespannt erscheinen läßt. Die Umwandlung ihrer potentiellen Energie in kinetische erfolgt Takt 4—6, so daß infolge des labilen Charakters des Disjunktionstons G in T. 4 eine Zäsur trotz der Semibrevispause nicht fühlbar wird. Die in Takt 6 erfolgende Aufwärtsbewegung mit dem Endpunkt e ist linear motiviert durch das Gesetz der zwangsläufigen Nachholung übersprungener Konstanten ($\uparrow \downarrow$). Die hier mit Hilfe der Spaltung des Tones e geschaffene rhythmische Lage spricht ganz besonders für einen elastischen Fluß der Bewegung:



Das erste e, das wegen der Contrepetition eine staccato-Behandlung erfordert, hat den Charakter einer weiblichen Endung, das zweite e dagegen ist als ein den schon gleich nach dem ersten e erwarteten Melodieabfall hemmendes Element zu bewerten und bewirkt durch die feiner Synchronstellung eigenen crescendo-Dynamik eine Bewegungsstauung, wodurch die nachfolgende Abwärtsbewegung einerseits zwar fast wie von selbst erfolgt, andererseits indessen die tiefen Töne als nicht zielbewußt erreicht empfinden läßt und die endgültige Finalis (A) nur linear vorbereiten hilft. Selbst nach erfolgter Gegenbewegung, in Takt 7, erscheint das A des 8. Taktes noch „herabgepreßt“ und daher potentiell energiegelicht. Der 9.—11. Takt ist als folgerichtiger Ausgleich der noch vorhandenen linearen Spannung aufzufassen, so daß auch im 8. Takt eine ernstliche Zäsur der Linie nicht fühlbar wird.

Wohl nur aus Rücksicht auf die rhythmische Schwerfälligkeit der heutigen Chorsänger hat Besseler in dem im Anhang mitgeteilten Kyrie der Mi-mi-Messe die durch Spaltung des Tones e bewirkte Synchronbildung ausgemerzt; es ist aber ungewiss, daß der melodische Fluß dadurch bedeutend unnatürlicher und schwerfälliger geworden ist. Man vergleiche:



mit obiger Originallesart. Aus dem in kraftvoller Schleuderbewegung erreichten e läßt sich ungezwungen ein leichter Melodieabfall herleiten. Bei fast unverändertem Stärkegrad wird somit die Abwärtsbewegung in hohem Maße zielstrebig. Die in Takt 8 erreichte Finalis (A) sitzt fest, so daß die Schlusfrakte (9—11) lediglich den Charakter einer Schlusbenägung besitzen. Höchst bezeichnend für den linearen Charakter dieses Melodieverlaufs und völlig konträr der zielsicheren Bewegung im Choralbeispiel, kann bei der Abwärtsbewegung vom melodischen Höhepunkt aus (T. 5) die Finalis A wirklich schlussfähig erst erreicht werden mit Hilfe einer großen Zahl einander entgegengesetzt gerichteter Teilbewegungen, die, gründend auf dem Prinzip der zwangsläufigen Nachholung übersprungener oder flüchtig berührter Konstanten ($\uparrow \downarrow$), gleichzeitig die Abschluszone (D—A) in bezug auf die Quantität der Tongebungen als hinreichend dicht belegt erscheinen läßt. (Ab Takt 6: d vier-, e fünf-, h drei-, A dreimal.)

Da also einerseits Ockeghems Baslinie streng linear aufgebaut ist, andererseits jede lineare Melodik ein hohes Maß rhythmischer Elastizität grundsätzlich voraussetzt, so ergibt sich daraus mit

die verhältnismäßig expressiveren, stärker vitalistischen Tendenzen der Okeghem-Periode ebenso wie der pessimistische Einschlag in Josquins Religiosität, seine „Augustinische Unruhe des Herzens“¹, nur Abwandlungen sekundärer Art, Entwicklungsphasen darstellen.

Aus der folgenden, die bisherigen Untersuchungsergebnisse knapp zusammenfassenden Gegenüberstellung² geht nun ganz deutlich hervor, daß die Abweichungen melodisch-

Sicherheit, daß der Bass auf keinen Fall „schwer dahindiehend“ sein kann. Die weiche Elastizität der übrigen Stimmen (vgl. die Altst. in Takt 2, die beiden Synkopen in Takt 4 des Superius, die Innenpause in Takt 2 des Contra usw.) spricht ebenfalls dagegen.

Ich hege überhaupt Bedenken gegen Besslers Interpretierung Okeghems als eines Vorläufers der Reformation. Sollte es lediglich eine „Finanzierungsfrage“ gewesen sein, daß nach Luthers Auftreten sich keiner der niederländisch-burgundischen Meister der neuen Lehre anschloß?

¹ Vgl. Bessler a. a. O., S. 154.

² 2. Niederländisch-burgundische Schule:
(Geistliche Musik, etwa 1450–80)

Salve Regina:

Melodik und Rhythmik

- | | |
|--|--|
| a) Weit ausgreifende linearlogische Zusammenhänge. | a) Die fest in sich abgegrenzte Einzelphrase, deren Gestaltung im einzelnen so wenig wie ihre Neigung zu größeren Abschnitten linear logisch tendiert ist. |
| b) Zusammenfassung der Einzelschläge zu Gruppen mit merklicher Gewichtsnuancierung des Einzelschlags. | b) Der Einzelschlag als bevorzugte Maßeinheit. Gruppenweise Zusammenfassung der Schlagzeiten von sekundärer Bedeutung. |
| b ₁) Verhältnismäßig geringeres Gewicht des Einzelschlages trotz expressiven Charakters der Musik. | b ₁) Merkliche Tempoverlangsamung gegenüber der Schlagzeitdauer der niederländ.-burg. Musik und große Wichtigkeit des Einzelschlages. |
| c) Außerordentliche Elastizität der Bewegung mit feinfühligem Ausgeglichenheit des rhythmischen Verlaufs. | c) Bei geringer Elastizität der Bewegung auffällige Unausgeglichenheiten und Schroffenheiten im rhythmischen Verlauf. |
| d) Weitgehende Selbständigkeit des melodischen und rhythmischen Verlaufs der Einzelstimmen. Schwebende Rhythmik des Gesamtkomplexes. | d) Weitgehende rhythmische Abhängigkeit der Unterstimmen vom Superius. Vorherrschender Eindruck einer schreitenden Bewegung des Gesamtkomplexes. |

Harmonik

- | | |
|--|---|
| a) Reiche Abwechslung in der Klauselbildung des vierstimmigen Satzes. | a) Stereotype Klauselbildungen. |
| b) Da die Harmonisierung des vierstimmigen Satzes von einer Mittel- bzw. Unterstimme aus erfolgt, spielen für die Wahl des Klanges vielfach bloße Klangkonformanzprinzipien eine größere Rolle als solche der Klangverwandtschaft. | b) Unter Betonung nächstliegender klangverwandtschaftlicher Beziehungen bei Ausdeutung des harmonischen Sinnes der Superiusmelodie gewinnt die Harmonik bis zu einem gewissen Grade strukturelle Bedeutung. |
| c) Außerst vorsichtige Behandlung harmonischer Effektwirkungen. | c) Zur Ausdrucksverfärfung werden vielfach harmonische Effektwirkungen in starker Betonung angebracht. |

Satztechnik

- | | |
|---|--|
| a) Der volle vierstimmige Satz findet sich immer nur in freiem Wechsel mit zwei- und dreistimmigen Satzpartien vor. | a) Der voll vierstimmig durchgeführte Satz als selbständige Sattung der mehrstimmigen Satztechnik. |
| b) Der vierstimmige Satz ist niemals vom Superius aus organisiert. | b) Organisation des vierstimmigen Satzes vom Superius aus. |
| c) Bei weitgehender rhythmischer wie melodischer Unabhängigkeit der Stimmen von einander und dem Fehlen von für alle Stimmen gleichzeitig bestehenden Phrasenabgrenzungen kommt | c) Trotz ständiger Kreuzung der Unterstimmen besitzt diese Art der Polyphonie, in der die Rhythmik des Superius weitgehend den rhythmischen Verlauf der übrigen Stimmen beein- |

rhythmischer, harmonisch-satztechnischer, dynamischer und ästhetischer Natur, die das *Salve Regina* gegenüber den stilistischen Eigentümlichkeiten der sog. zweiten niederländisch-burgundischen Schule aufweist, zu zahlreich und auch zu grundsätzlich sind, um es als eine in diesen Kulturkreis gehörige Komposition ansprechen zu können.

Ernstlich in Betracht dagegen kommt eine Untersuchung der Frage, ob das *Salve Regina*, dessen bisher bekannte Lesarten beide nur in deutschen Codices¹ überliefert sind, nicht etwa eine deutsche Komposition² aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sein kann, eine Frage, zu deren Beantwortung nur kurz die von dem gleichzeitigen niederländisch-burgundischen Stil abweichenden besonderen Merkmale der damaligen deutschen Musikschreibweise hervorgehoben seien, insoweit diese nicht in bloßer Übernahme westlichen Kulturgutes besteht — was nach dem Befund der bisherigen Quellen in formaler Beziehung überwiegend der Fall zu sein scheint —, sondern als selbständige Verarbeitung der aus der westlichen Musik empfangenen Anregungen zu werten ist³. Was dem von der niederländischen Musik herkommenden Betrachter

auch für den Hörer der Eindruck einer Homophonie niemals zustande.

fließt und in der die kurzen, von gleichzeitigen Sätzen des Stimmenkomplexes begrenzten Phrasen Träger der einzelnen Affektwellen sind, stark homophonen Charakter.

Dynamik

Abgesehen von der natürlichen Dynamik, wie sie die Spannungs- und Lösungerscheinungen linearer Melodik mit sich bringen, lassen sich außergewöhnliche Schattierungen, insbesondere auffällige Kontrastwirkungen dynamischer Art kaum feststellen.

Entsprechend dem mehr schrittweisen Charakter der Bewegung sind feinere dynamische Schattierungen innerhalb der einzelnen Phrase kaum vorhanden, die Phrasen selbst sind dagegen scharf einander kontrastiert, die Dynamik ist somit wichtiger struktureller Faktor des musikalischen Aufbaues.

Ästhetik

Zurückstellung der primären Erlebniskomplexe hinter allgemein gültige Gesetze ästhetischer Natur. (Objektivierung des Erlebnisses.) Eine nähere Bezugnahme auf den Textsinn oder gar auf einzelne Worte des Textes ist nicht nachzuweisen.

Neben dem Streben nach spontaner gefühlswarmer Wiedergabe des eng an den Textsinn, mehr noch an einzelne Worte des Textes gebundenen Erlebnisses treten Elemente ästhetischer Natur ganz zurück.

¹ München, Staatsbibl. Mus. ms. 3154, fol. 86/88r, Wien, Nationalbibl. Trienter Cod. 89, fol. 349/52.

² Die Musik Italiens, deren von den ältesten uns bekannten Dokumenten des dortigen Musikschaffens bis zu den letzten Ausläufern italienischer Stilgeschichte, ja selbst noch über den Verismo hinaus bis zu Gegenwarterscheinungen wie Respighi oder Casella stets klar erkennbare Konstante wenigstens den Grundzügen nach zu bekannt ist, um eine Untersuchung nötig zu machen, scheidet von vornherein aus; ebenso wird niemand, der die englische Musik und sei es auch nur zwischen Dunstable und Purcell, den man wohl als den Endpunkt ihrer organischen Stilgeschichte betrachten kann, genauer kennt und verfolgen kann, wie auch sie, wiewohl in anderer Weise als die niederländische, nie die ästhetische Geste aufgibt, wie sich schon bei Leonel und Dunstable Spuren jener weichen Sentimentalität finden, die auch heute noch ein Spezifikum englischer Artefakte bildet, für das *Salve* mit seiner herben Innerlichkeit, seinen mitunter unvermittelt auftretenden Schroffen und Kanten den Verdanken englischer Provenienz ernsthaft diskutieren wollen.

³ Diese Entscheidung ist an sich nicht immer einfach zu treffen und wird noch dadurch bedeutend kompliziert, daß selbst deutsche Textunterlegung nicht immer die Gewähr bietet dafür, daß man auch wirklich eine deutsche Komposition vor sich hat. Vgl. z. B. in meinem Bericht über den Coder 3232^a der Münchener Staatsbibliothek das mit Brassart signierte „Crist ist erstanden“ (ZfM X, 2, S. 76/77), das, wenn es auch vielleicht nicht von Brassart selbst herrührt, so doch schon wegen seiner leichten Beweglichkeit schwerlich als deutsche Komposition anzusprechen sein dürfte; ferner Dufays „Qui latuit“ (Chansonkontrafakt?), das in der Trienter Konfodanz im Contratenor die Worte: „Du bist mein

an der deutschen zunächst auffällt, ist wohl der Eindruck einer weitaus größeren „Schwere“ des Ganzen, die unverhältnismäßig bedeutende Rolle, die hier gegenüber dem leichten Fluß niederländischer Rhythmik, der die Gruppe alles, die Schlagzeit nichts bedeutet, dem Einzelschlag zukommt. Er ist in der deutschen Musik die Maßeinheit für das rhythmische Geschehen¹, die Verbindung der Einzelschläge zu Gruppen, dem stets beträchtlich langsameren Tempo² entsprechend, eine ziemlich lose. Die auf-

hört“ aufweist (a. a. O., S. 71) oder schließlich Gomboffs Nachweis deutscher Textunterlegung in Dufays Chanson: „Dieu gard la bone“ (ZfM IX, 8, S. 598).

¹ Im deutschen Weihnachtskantus: „Der Tag, der ist so freude-reich“ (DZ. VII, S. 264) weist die rhythmisch intongruente Behandlung korrespondierender Verschlüsse deutlich darauf hin, daß das tempus imperfectum als Maßeinheit kaum eine Rolle spielt. Die zweite Hälfte von Takt 5 bzw. 11 ist keine weibliche Endung, sondern fester Abschluß der Bewegung. Eine Intengruenz, die bei Annahme der Semibrevis als Maßeinheit, kaum ins Bewußtsein tritt.

Der Tag der ist so freu = den-reich al = ler er = a = tu = = = = = re

Wan Got = tes sun von him = mel-reich u = ber die na = tu = = = = = re

² Besonders deutlich ist dies natürlich an deutschen Bearbeitungen burgundischer Chansons festzustellen. In Dufays Chanson „Se la face“ (DZ VII, S. 251) beträgt die Schlagzeitdauer $\diamond = \text{ca. } 100$. In der Bearbeitung im Burheimer Orgelbuch (Nr. 83) $\diamond = \text{ca. } 60$.

Tenor

usw.

Ebenso in der zweiten Bearbeitung im Burheimer Orgelbuch (Nr. 255)

$\diamond = \text{ca. } 60$

fällige Betonung der Einzelschläge, ihr wenig abgestuftes Gewicht innerhalb der Taktgruppe, sowie die lockere Verbindung der einzelnen Zähler charakterisieren die Bewegungsart der damaligen deutschen Musik als ein kraftvolles Schreiten, dessen geringer Grad von Elastizität einen linear-logischen Aufbau des gesamten Melodieverlaufs, jenes ständige Wechselspiel zwischen Antriebs- und Reaktionskräften, das ein so hohes Maß von Bewegungsbelastizität voraussetzt, geradezu unmöglich macht¹. Der



Ebenso die gleiche Schlagzeitdauer in der vierstimmigen Bearbeitung der Trienter Codices (D^U VII, S. 252) und in der dreistimmigen des Cod. 3232 der Münchener Staatsbibl., deren deutsche Herkunft ohne allen Zweifel ist. (Eine ausführliche Stellungnahme dazu bringt meine demnächst erscheinende Studie: Dufays Chanson „Se la face“ und seine Bearbeitungen.)

Dass die vierstimmige Bearbeitung einer ursprünglich dreistimmigen Chanson in der burgundischen Musik mit einer merkwürdigen Tempoverlangsamung nicht verbunden ist, zeigt z. B. der Vergleich der Chanson „Le Serviteur“ mit deren vierstimmiger Bearbeitung im Vdhefaton D^U VII S. 238):

Ursprüngliche Fassung.



Vdhefatenfassung.



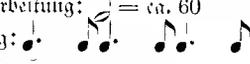
¹ Für den hier in Frage kommenden Zeitabschnitt sind mir wenigstens deutsche Kompositionen mit unzweifelhaften Merkmalen linearer Tendenz bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Und da nun in deutschen Bearbeitungen burgundischer Chansons, in denen Superius und Tenor weitgehend konserviert bleiben, alle Abänderungen in der Hauptsache auf die Beseitigung der leichten, elastischen Bewegung des Originals zielen, so darf man wohl mit Recht die unelastisch schreitende Bewegungsart als typische Konstante der damaligen deutschen Musik betrachten (im Gegensatz zu der weich fließenden Bewegung der niederländisch-burgundischen Musik). Man vergleiche z. B. den Superius von Dufays Chanson „Se la face“ mit dem der vierstimmigen deutschen Bearbeitung (D^U VII, S. 251)

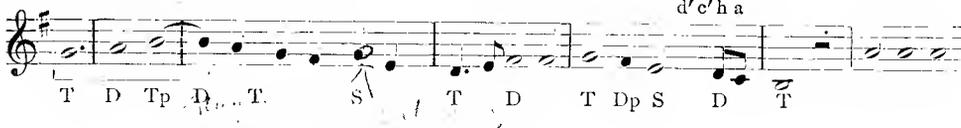
Dufay:



Kraftverbrauch dieser fast stets lediglich mit Antriebskräften arbeitenden Melodik ist so groß, daß ihr Aufbau, ganz im Gegensatz zu den weit ausgreifenden, schwach spürbar zäsurierten linearlogischen Zusammenhängen im niederländisch-burgundischen Melodieverlauf, immer nur aus einer rationalistisch-formal oder emotionell zu verstehenden Reihung kurzer, fest in sich abgeschlossener, durch Zäsuren scharf voneinander getrennter Einzelphrasen besteht, die weder in sich noch in der Art ihrer Zusammenfügung eindeutig lineare Tendenzen aufweisen¹. Ein weiteres, sehr charakteristisches Merkmal

Im Takt 4 erscheint der Phrasenendpunkt als eine an die Synkope gefesselte weibliche Endung (vgl. auch die Harmonisierung!), während in der die Takte 3 und 4 imitierenden Bewegung (—) der Endpunkt e des 6. Taktes ebenfalls nicht zielbestimmt erreicht, sondern etwas an die Synkope des 5. Taktes angebunden wirkt. Die ganze Bewegung ist äußerst leicht und elastisch. ($\frac{1}{2}$ = ca. 100.)

Deutsche Bearbeitung: $\frac{1}{2}$ = ca. 60
 Münchener Fassung: 

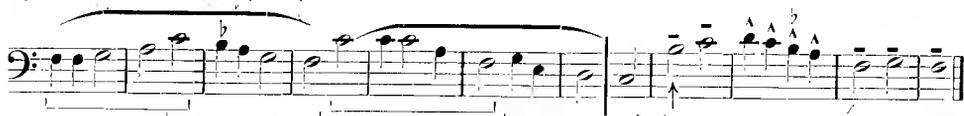


T D Tp D... T S T D T Dp S D T

2. Discantus: 

Mit Beseitigung der Synkope des 3. Taktes, der unbestimmt harmonischen Haltung des als weibliche Endung behandelten Abschlusses im 4. Takt, sowie der Motivimitation, also gerade der Elemente, die das Hauptargument für die leicht dahinschwebende Bewegung der Dufayschen Musik bilden, fällt der Zwang fort, auch diesen melodischen Verlauf als leicht bewegt annehmen zu müssen. Der durch Zusammenschweifung der Phrasen erreichte Fortfall harmonischer Spannung (T—D—S—D—T (Takt 5) S D T (Takt 6) ferner das zielichere Hinabführen der Melodie zur Unterquarte (d') im 4. Takt sowie die von der im 5. Takt als Zielpunkt der Bewegung endgültig erreichten Tonika (g') aus geschene, nur die Tonikabasis verbreiternde, melodisch dagegen bedeutungslose Abwärtsbewegung zum h — vgl. in beiden Fällen besonders die dreistimmige Münchener Fassung! — zeigen deutlich, daß wir hier eine lediglich mit Antriebskräften arbeitende Melodik vor uns haben, deren Bewegungsart unelastisch und schwer dahinschreitend ist und deren dynamischer Stärkegrad zwar bedeutend größer, dafür aber innerhalb des Phrasenverlaufs kaum differenziert ist. (Wenn man auf Grund der Haltung des Discantus nicht gar eine Anschwellung zum Schluß hin annehmen muß.) Ein Sachverhalt, den jeder fein empfindende Musiker zwar sofort herausfühlt, dessen Richtigkeit sich aber auch durch den in der Aufwärtsführung der Melodie des zweiten Discantus sich äußernden ungewöhnlichen Stärkegrad der Dynamik, dem die übrigen Stimmen in dynamischer Beziehung doch einigermaßen das Gleichgewicht halten müssen, geradezu beweisen läßt. Dadurch, daß der 2. Discantus vom 4.—6. Takt den ersten Discant übersteigt und mit großer Bestimmtheit auf der Tonika landet (Takt 6), wird die Bewegung des 1. Discant von Takt 5 ab in hohem Grade als Kontrapunkt und das T. 7 folgende a' in feiner Weise mehr als linear notwendige Reaktion empfunden.

¹ Vgl. die unlineare Art der Motivreihung z. B. in den Schlusstakten des Tenors vom Weichnachtsantus: „Der Tag, der ist so freudenreich“. Sind schon die Entwicklungsmöglichkeiten melo-



Imitation des Superius überstürzter Einfas

discher Spannung in den ersten beiden Takten mit ihrem rhythmisch überstürzten Anfang und der geradlinigen Aufwärtsbewegung im Dreiflang recht gering, so werden durch die rhythmisch gleichgebildete

der damaligen deutschen Musik sind, wie Gurlitt schon festgestellt hat¹, die auffälligen Unausgeglichenheiten und Schroffheiten im rhythmischen Verlauf der Einzelstimmen². Das rhythmische Verhältnis der Stimmen zueinander ist dagegen völlig konträr zu der flutenden Rhythmik des Gesamtkomplexes in den Kompositionen der niederländisch-burgundischen Meister in den deutschen Stücken sehr wenig kompliziert³, eine weitgehende rhythmische Abhängigkeit der Unterstimmen vom Verlauf des Superius ist durchaus die Regel⁴. Im Gegensatz zu der reichen Abwechslung in der Art der Klausel-

(♩ ♪ ♫) geradlinige Abwärtsbewegung in den Ausgangspunkt die letzten Spuren melodischer Spannung vernichtet; die erste Phrase ist in linear melodischem Sinne totaler Verlauf. Die zweite Phrase T. 41²-7) zerfällt in zwei korrespondierende Teile, die „motivisch mit abwärts geführtem Dreiklang (c'-a-f; g-e-(D)-c) in Anlehnung an T. 21²-4 arbeiten; linear besteht zwischen der ersten und zweiten Phrase keinerlei Spannungsverhältnis. Der Schritt f-c' im 4. Takt ist ein totus Intervall. Das c des 7. Taktes ist nicht weibliche Endung, sondern Schlusspunkt der Bewegung der zweiten Phrase. Von ihr führt ebenfalls keinerlei lineare Beziehung zur letzten Phrase. Wie der überstürzte Einsatz und die Motivüberbietung sichtlich andeuten, ist bei ihrer Wiedergabe sogar mit plötzlicher Steigerung der Dynamik und merklicher Temporeverbreiterung gerechnet.

¹ Vgl. den Vortrag im Basler Kongreßbericht 1924, S. 174.

² Vgl. z. B. die erste Phrase des Contra in „Der Tag, der ist so freudenreich“



Überstürztes Anfügen der doppelt so rasch verlaufenden Überbietung der Contra-klausel (vgl. Superius-imitation).

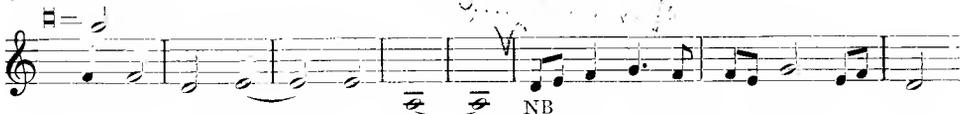


NB! Klauselabschluss und gleichzeitig überstürzter Anfang des von den übrigen Stimmen imitierten Motivs.



Bevor der Klauselabschlusson ausgeklungen ist, setzt mit bedeutend stärkerer Tongebung der Nachsatz ein. (Vgl. die Tenorbewegung bei NB!)

Im vierstimmigen „Christ ist erstanden“ (DD VII, S. 260/1) Contra altus T. 30-43



Dieser schroffe Bewegungswechsel, der ohne jede Vermittlung bei NB eintritt, reicht schon aus, um diese Komposition mit Sicherheit als deutsch ausgegeben zu können!

³ Vgl. W. Gurlitt (a. a. O., S. 174)

⁴ Komplementäre Rhythmen sind überhaupt nur gering vertreten. Vgl. z. B. „Der Tag, der ist so freudenreich“, „Christ ist erstanden“, „Dich traw von hymel“ (ZfM VIII, S. 1) usw. Vgl. besonders auch in den vierstimmigen Sätzen die oft vorkommende rhythmisch einheitliche Zusammenfassung aller Stimmen bei Synkopstellen:

bildungen und den mannigfachen interessanten Versuchen, durch harmonisch oder melodisch eigenartige Wendungen sowie durch sorgfältiges Meiden einer von der Einzelstimme (Superius bzw. Tenor) maßgebend ausgehenden rhythmischen Beeinflussung des Stimmenkomplexes die Abgrenzung der einzelnen Phrasen zu verwischen und so zu einem stetigen, zäsurlosen Fluß zu gelangen, wie sie ganz besonders dem vierstimmigen Satz der niederländisch-burgundischen Meister eigentümlich sind, zeigt die deutsche Musik dieser Zeit eine geradezu stereotype Klauselbildung, die mit ihrer homogenen Rhythmik die in der Einzelstimme schon bestehenden scharfen Phrasenabgrenzungen noch viel intensiver empfinden läßt.

Die weitgehende rhythmische Homogenität des Stimmenkomplexes und die auffällige Bevorzugung nächstliegender klangverwandtschaftlicher Beziehungen läßt die auf Affektbewegungen der einzelnen Stimmen beruhende polyphone Technik der deutschen Musik in weit höherem Grade, als dies jemals in der linearen Polyphonie der gleichzeitigen niederländisch-burgundischen Musik der Fall ist, als einfachen harmonischen Satz erscheinen¹. Ist der räumliche Umfang der Bewegungen so beschränkt, daß der Zwang ständiger Stimmkreuzung fortfällt, so kommt vielfach sogar ein wirklich regulärer harmonischer Satz zustande². Infolge einer merklichen Einschränkung in der Zahl regelmäßig verwendeter Klangfolgen besitzen die mitunter vorkommenden ungewöhnlichen Akkordverbindungen (mit der *SS* oder *DD*) in der deutschen Musik eine intensive Effektwirkung, um so mehr, als sie in der Regel breit betont werden und auch meistens zu abrupter Einführung skalenfremder Töne in den Melodieverlauf Ver-

Two musical examples showing voice parts with lyrics. The first example is for "Christ ist erstanden:" and the second is for "Dich frau von hmyel, L. 3 ff.:". Both examples show a vocal line and a lute accompaniment line with "NB" markings above them.

¹ Vgl. z. B. den Schluß des vierstimmigen „Christ ist erstanden“ (DVL. VII S. 260/1)

Musical example showing a four-part setting of "Christ ist erstanden" with a key signature of two sharps (F# and C#).

² Vgl. z. B. den Anfang von „Dich frau von hmyel“ (ZfM. VIII, S. 1)

Musical example showing the beginning of "Dich frau von hmyel" with a key signature of one sharp (F#).

anlassung geben¹. Die Tatsache weitgehender rhythmischer Homogenität des Stimmenkomplexes, sowie das für den Aufbau der Stücke geltende Formprinzip der Aneinanderreihung in sich abgeschlossener Einzelphrasen ergeben endlich für einen ständigen Wechsel in der Zahl der am Satz beteiligten Stimmen keine hinreichende Motivierungsmöglichkeit, erfordern vielmehr durchgängige Beibehaltung der anfänglich gewählten Stimmenzahl, so daß kompakte vierstimmige Kompositionen größeren Umfangs (aus mehreren Abschnitten bestehende Motetten, Messen usw.), die nachweislich aus der hier in Frage kommenden Zeit stammen, mit großer Wahrscheinlichkeit als deutsche Stücke anzusprechen sind.

In der niederländisch-burgundischen Musik sind mit dem Begriff des linearen Aufbaues einer Melodie von vornherein all die zahlreichen Crescendi und Diminuendi, wie sie das Auf und Ab des Melodiezuges bedingen, gegeben. Außer diesem organisch-melodischen Regulativ spielen in der Dynamik nur noch Abstufungen durch die wechselnde Stimmenzahl eine Rolle³, dagegen keinerlei schroffe Kontrastwirkungen, keinerlei Gegenüberstellung ganzer Gruppen verschiedener Klangstärke.

In der gleichzeitigen deutschen Musik fehlt dagegen gerade diese „Dynamik im kleinen“ fast völlig. Innerhalb der Einzelphrase sind die Töne mit beinahe gleichbleibendem Stärkegrad aneinander gereiht, die Phrasen selbst sind dagegen häufig dy-

¹ Vgl. z. B. den Anfang von „Christ ist erstanden“



Hält man die von den Herausgebern der D.D. hinzugefügten Akzidentien nicht für zwingend, so findet sich bei NB der Schritt $f^+ - g^+$ bei NB' $e^0 - d^0$ vor. Erkennt man aber diese Zusätze an, die in Konsequenz des für notwendig erachteten Tenorschrittes $b - f$ durchaus im Bereich des Möglichen liegen, so ist dieses Beispiel geradezu als Musterbeleg für die obigen Feststellungen zu betrachten.

Vgl. ferner folgende Takte des nach dem Befund im Würzheimer Orgelbuch rekonstruierten deutschen Liedes „Der Winter will hin weichen“ aus dem Locheimer Liederbuch (herausgegeben von Konr. Ameln) S. 12:



² Vierstimmige Kompositionen ähnlichen Umfangs und gleich kompakter Anlage wie das Salve Regina (etwa 1470) sind bisher noch nicht veröffentlicht. Vielleicht liegt in den Trienter Codices noch derartige Material vor. Gegen Ende des 15. Jahrh. hat sich die Imitationstechnik der niederländ. Komponisten auch in Deutschland bei Anlage umfangreicher Kompositionen durchgesetzt. (Vgl. z. B. Cod. 1492 der Leipziger Universitätsbibl.)

³ Eine Methode dynamischer Gradabstufung, wie sie beispielsweise auch für die dynamische Anlage der Musik Johann Seb. Bachs charakteristisch ist.

namisch scharf einander kontrastiert¹. Als ein primärer, den melodischen Aufbau wesentlich beeinflussender Faktor der musikalischen Konzeption wird die Dynamik in dieser teils rationalistisch-formal teils emotionell tendierten Musik geradezu zu einem unentbehrlichen Mittel einer sinnvollen Verlebendigung des melodischen Ablaufs. Eine Art selbständigen Auftretens der Dynamik, die jeder linear tendierten Melodik gänzlich unbekannt ist.

Der wesentliche Unterschied zwischen der niederländisch-burgundischen und der gleichzeitigen deutschen Musik ist aber der, daß in ersterer wie auch in den übrigen europäischen Musiken dieser Zeit, die primären Erlebniskomplexe, soweit solche für die hier in Frage kommenden Stilrichtungen überhaupt vorliegen, kaum jemals unmittelbar den melodischen Verlauf beeinflussen, sondern — selbst in der expressiven Haltung der sog. zweiten niederländischen Schule — jeweils zurückgedrängt erscheinen hinter allgemein gültige Gesetze ästhetischer Natur, hinter Forderungen, wie sie sich aus einer ständigen Rücksichtnahme auf lineare Formung des Melodieverlaufs ergeben. Eine Objektivierung des Erlebnisses, bei der eine eindeutige Bezugnahme auf den Textsinn oder gar auf einzelne Worte des zugrunde liegenden Textes nicht mehr ernstlich in Betracht kommt.

In der deutschen Musik dagegen steht der Aufbau des Stückes in unmittelbarer Abhängigkeit vom primären Erlebnis. In dem Streben nach dessen spontaner, gefühlswarmer Wiedergabe läßt sich ein enger Anschuß sowohl an den Sinn des Textes als ganz besonders an einzelne Worte des Textes nachweisen², wogegen Elemente ästhetischer Natur ganz zurücktreten.

¹ Vgl. z. B. die dynamische Kontrastierung zu Anfang des deutschen Weihnachtscantus „Der Tag, der ist so freudereich“:



Die Tiefertlegung des Gesamtklangraumes in der zweiten Phrase (Z. 7ff.) um etwa eine Quarte (Differenz der Abschlußlänge 1 Serte!) kann bei der auffallenden Ähnlichkeit des melodischen Verlaufs beider Phrasen (vgl. bes. den Tenorverlauf) wohl nur als eine Gegenüberstellung gesteigerter Empfindung und ruhiger Haltung gedeutet werden, wie sie analog etwa zwischen Repercussio- und Finalisverläufen vorliegt, und erfordert demgemäß im Vortrag eine dahin gehende Schattierung der Dynamik. (Vgl. die Zeichen *f* und *mp*.) Ferner die umgekehrte Folge der dynamischen Kontrastierung am Schluß derselben Komposition, wo die mit überstärktem Einsatz, Motivüberbietung des Tenors sowie auffälliger Lagenverschiebung der Unterstimmen eingeführten Worte: „in dem himeltrone“ eine plötzliche Tempoverbreiterung und gesteigerte Dynamik verlangen.

² Hierfür lassen sich wohl aus jeder damaligen deutschen Komposition Belege anführen. Ich erwähne hier nur aus: „Der Tag, der ist so“ die Beziehung des Kontratenoranfangs auf das Wort „freudereich“, die sich deutlich in der unvermittelt einsetzenden rhythmischen Beschleunigung des Melodieverlaufs ausprägt:



Ferner die treuherzige Geschäftigkeit (♩ ♩ ♩ ♩ und ♩ ♩ ♩ ♩), die bei der Imitationsstelle Takt 41 in den Stimmen zur Illustrierung der Worte: „Wer dem Kindlein dienet schön“ einsetzt.

Eine Untersuchung der als deutsch beglaubigten Literatur dieser Zeit gibt also formal und damit auch der geistigen Haltung nach dieselben Züge, die wir oben, bei der Vergleichung mit der Musik Dufays, für das Salve Regina festgestellt haben und die in Hauptsache auch Gurlitt in seinem Baseler Kongreßvortrag (a. a. O., S. 174) in ähnlicher Weise charakterisiert. Es stehen demnach, wenn wir die aufgewiesenen Gegensätze noch einmal deutend zusammenfassen, nicht nur, wie früher schon gezeigt, im Schaffen Dufays und dem des Salve Regina Komponisten, sondern ganz allgemein in der niederländisch-burgundischen und in der deutschen Kunst zwei denkbar verschiedenartige Welten vor uns: im Westen eine voll erblühte, hohe Kunst mit einer ausgereiften, bis ins letzte originalen Formensprache; eine ausgesprochen ästhetische Haltung¹, die Ausdruck einer Harmonie ist, die in einer beruhigten Religiosität, einem „pantheistischen Vertrauensverhältnis“ zu Diesseits und Jenseits wurzelt, in Deutschland eine ausgesprochen primitive Kunst, im Einzelfall monumentaler Erhebung fähig, im Ganzen noch wenig künstlerisch, mitunter barbarisch; die Formensprache dem Westen entlehnt; nationale Züge, aber noch längst kein „Stil“. Die geistige Haltung, die zum Ausdruck kommt, von der religiösen Harmonie der Niederländer weit entfernt. Hier haben wir die Gotik vor uns, die Worringer in seinen „Formproblemen“ im Auge hat, die, wenigstens soweit das späte Mittelalter in Frage steht, nur mehr den Deutschen eigen ist: jenen tiefen Dualismus, der Ich und Welt, Diesseits und Jenseits nicht auf eine beruhigende Formel zu bringen weiß, die gewaltsamen Durchbrüche ins Metaphysische, in denen man jene Erlösungssehnsucht, die vielleicht in frühen Jahrhunderten für das Christentum die Brücke zur nordischen Welt bildete, zu befriedigen, wenn man will, zu betäuben sucht, und die, wie Barock, Romantik und Expressionismus zeigen, auch später nur episodisch zur Ruhe kommt. Sobald dieser fundamentale Unterschied, der ja auch durch den Vergleich beliebiger anderer deutscher Musiken dieser Zeit mit solchen niederländischen Ursprungs mit größerer oder geringerer Deutlichkeit gewonnen werden kann, erfaßt ist, kann es keinem Zweifel mehr unterliegen, auf welche Seite das „Salve Regina“ gesetzt werden muß.

Die geistige Bedeutung und schöpferische Potenz des unbekanntes Meisters, der uns dieses einzigartige Dokument deutscher Spätgotik geschenkt hat, werden wir in der ganzen übrigen, bisher veröffentlichten deutschen Musik derselben Zeit vergebens suchen. Aber weist nicht die Geschichte der Malerei, noch dazu um einige Dezennien später, als die mit den Renaissanceinflüssen zunehmende Verbürgerlichung der deutschen Kultur bereits weiter vorgeschritten war, in den ekstatischen Visionen eines Mathias Grünewald eine Erscheinung von ähnlicher Singularität auf, die bei ebenso eindeutiger nationaler Konstante infolge ihrer geradezu unwahrscheinlichen Gipfelhöhe mit dem Allgemeiniveau der damaligen deutschen Malerei kaum leichter zu vereinbaren ist?

Schließlich der überstürzt eingeführte, markant hervorgehobene Schlusssatz: „in dem himelstrone“. Aus der vierstimmigen Komposition: „Christ ist erstanden“ (D. V. VII, S. 360/1) die Takte 39ff. in denen das Wort „fro“ durch eine ganz auffällige Beschleunigung des rhythmischen Verlaufs illustriert wird. Ferner die Takte 60ff, in denen das Wort „trost“ durch den eigenartigen Effekt eines a-Sorte über dem Superius liegenden Contratenorones musikalisch wiedergegeben wird, indem dessen a¹ als Halteton über dem Klangwechsel f¹, d¹ und a² ausgebreitet wie helles, trostspendendes Licht erstrahlt.

¹ Die Kunst eines Dufays usw. ist ästhetisch. Ein Sprachgebrauch, der dieses Wort einseitig auf Klartext oder l'art pour l'art festlegen und in religiöser Harmonie wurzelnde Schönheit ausschließen will, scheint mir erst der Begründung bedürftig.

M. A. v. Löwensterns weltliche Lieder

Von

Peter Epstein, Breslau

Das Andenken des Matthäus Apelles von Löwenstern (1594—1648) ist heute noch nicht ganz erloschen, da einzelne der etwa 30 protestantischen Kirchenlieder, die er in Wort und Weise geschaffen hat, weiterleben. Dennoch ist es unrecht, seine Bedeutung nur nach den schlichten zwei- bis vierstimmigen Gesängen seiner einzigen gedruckten Sammlung geistlicher Lieder¹ zu bemessen oder ihn immer wieder als den „Sänger des Hymnus: Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit“ zu zitieren. Apelles war eine auf musikalischem Gebiet und darüber hinaus derartig regsame Persönlichkeit, daß die geistlichen Gesänge doch nur ein Teilgebiet seines Gesamtchaffens gewesen sind.

Löwensterns Bedeutung als Tonsetzer hat besonders Hugo Steinig² untersucht, nachdem durch Emil Bohms Forschungen zahlreiche handschriftliche Motetten auf der Breslauer Stadtbibliothek ans Tageslicht gekommen waren. Es ergab sich, daß vom vierstimmig-homophonen Chorsatz über die a cappella-Motette bis zum mehrchörigen geistlichen Konzert mit Instrumenten alle Formen der geistlichen Figuralmusik des 17. Jahrhunderts in den Werken Löwensterns vertreten sind. Da die Angaben von Steinig über die äußere Veranlassung dieser Kompositionen und den Lebensgang des Apelles heute wesentlich vervollständigt werden können, sei zunächst einiges neues biographisches Material mitgeteilt.

Der Aufstieg des oberschlesischen Sattlersohns zum adligen kaiserlichen Rat ist nach vielen Berichten auf Rechnung der musikalischen Begabung Löwensterns zu setzen. Denn Heinrich Wenzel von Münsterberg und Ols zog den Kriegsflüchtling 1625 an seinen Hof nach Bernstadt, um ihn die Kirchenmusik leiten zu lassen. Hier folgte dann bald die Vertrauung mit den wichtigsten Ämtern und Kanzleigeschäften und schließlich die Erhebung in den Adelsstand durch Kaiser Ferdinand II.³ Demnach darf angenommen werden, daß die fruchtbarste Periode des kirchenmusikalischen Schaffens in diese Bernstädter Jahre, etwa bis 1640 fällt. Dies bestätigt ein „Ehren-Gedicht“ Christoph Köblers (Breslau 1646), der das damals neu erwachte Leben am „kleinen Weidenstrom zu Hoff und beym Altar“ nicht genug zu rühmen weiß, wo „in kurzer Zeit viel Guts gestiftet war“:

„Wie manchen schönen Psalm durch Gottes Geist geregt,
Hastu uns auffgesetzt und in das Herz gelegt“.

¹ „Früelings-Mayen“ („Symbola oder Gedensprüche . . . zusambt noch etlichen absonders beygesetzten geystlichen Oden“), Breslau 1644. Vgl. dazu Winterfeld, Der evang. Kirchengesang II, S. 92 ff.

² Über das Leben und die Kompositionen des M. A. v. L., Moskauer Diss. 1892.

³ Bisher wurde angenommen, daß Apelles von Löwenstern vorher den bürgerlichen Namen „Löwe“ führte. Er muß aber Apel oder Appell geheißten haben, denn Henel v. Hennenfeld sagt in der „Silesia togata“ (Stadtbibl. Breslau, Handschr. 571, fol. 631) ausdrücklich: „ . . . Matthaeum quoque Apellium sed qui mutato nomine Apelles postea dici voluit“. In seinem Testament von 1641 (Staatsarchiv Breslau) vermacht Löwenstern seinem „Brüderm Balthasarn Apelli“ u. a. seine musikalischen Drucke und Handschriften.

Denkt Köler hier auch vielleicht zunächst an Kirchenlieder in der Art des „Frühlingsmaien“, so ist Löwenstern doch schon durch die Amtsverpflichtungen als Leiter der Kapellmusik gerade damals zur Komposition größerer Motetten und Kirchenkonzerte angeregt worden. Bei einer zweichörigen, achtstimmigen Motette mit Instrumenten „Herr Gott Israel“ ist als Veranlassung eine Schloßeinweihung in der bernstädtischen Nebenresidenz Bielgut im November 1628 bekannt¹. 1639 starb Heinrich Wenzel, und sein Bruder und bisheriger Mitregent, Karl Friedrich von Münsterberg, trat das gesamte Herzogtum Ols-Bernstadt als Erbe an. Löwenstern blieb im Dienste des kleinen Staates, so wie er auch nach dem Ableben dieses letzten Münsterbergers (1647) der Herzoginwitwe noch einige Monate dienen konnte. Aber sein äußeres Leben erhielt durch den Regentenwechsel einen starken, bisher wenig beachteten Umschwung. Karl Friedrich verlegte wegen der Kriegsunruhen seine Hofhaltung nach Breslau ins „Oser Haus“, und hieraus erklärt sich, daß sein Rat Apelles von Löwenstern von den vierziger Jahren an ebenfalls Breslau zum Wohnsitz nahm. Zwar blieb er in Bernstadt (durch reiche Heirat) begütert, ist auch häufig dort gewesen, seine Tätigkeit als Kantor und Schulinspektor aber muß damit aufgehört haben. In Breslau führte der schon kränkelnde Apelles ein Leben, das man als „otium cum dignitate“ bezeichnen darf und über das wir durch Briefe und Tagebücher des Freundeskreises bis ins einzelne unterrichtet sind. Immer mehr traten literarische und geistige Interessen in den Vordergrund. Seine Unterstützung des Dichters Andreas Tscherning und anderer aufstrebender Talente erwarb ihm den Ruf eines Mäzens, der Briefwechsel mit den gelehrtesten Männern der Provinz und den literarischen Führern der Epoche machte ihn zu einer Art Vermittler des geistigen Lebens zwischen Schlesien und dem übrigen Deutschland — eine Eigenschaft, die bisher nahezu übersehen wurde². Für Löwensterns musikalische Betätigung wurde diese Zeit naturgemäß eine Periode der Abschwächung. Ganz schönggeistigen, humanistischen Interessen hingegeben, übte Löwenstern zwar die Tonkunst mit Liebe aus³, seine kompositorische Tätigkeit aber mußte aus Mangel an zwingenden Aufgaben erlahmen; dagegen hatte er nun Gelegenheit, seine wenigen Druckwerke in Ruhe herauszugeben, vor allem die genannten „Apelleslieder“, die jahrzehntelang zu einem Bestandteil des Breslauer Gesangbuchs wurden.

Mancherlei Zeugnisse lassen darauf schließen, daß in diesen Breslauer Jahren der Kreis um Löwenstern seine vielseitigen Anregungen bei frohen Konvivialen und horazischem Becherklang auszutauschen liebte. Tscherning⁴ hat in seinen Gedichten manche Episode festgehalten, ja sogar das Glas besungen, das zum Umtrunk kreifte; es ist bisher mehrfach vermutet worden, daß Löwenstern auch weltliche Lieder von

¹ Das Manuskript mit der Aufschrift „Christlicher Wunsch unnd gebeth über das neue Bielguthische gebeud“ ist erst vor kurzem in die Bibliothek des Musf. Instituts bei der Universität Breslau gelangt (Signatur Mf. 1100a). Den zeitgenössischen Bericht Scherffers über eine Auferstehungshistorie in Bernstadt 1636, bei der Löwenstern den Evangelisten sang, werde ich demnächst vorlegen.

² Näheres hierzu wird der III. Band der „Schlesischen Lebensbilder“ der hist. Kommission für Schlesien und der Jahrgang 1928 der „Zeitschrift des Vereins für Geschichte Schlesiens“ bringen.

³ Auf der 1641 (nicht erst testamentarisch!) von Apelles der Breslauer Kirche St. Bernhardin gestifteten Orgel von 18 Stimmen pflegte er „manibus pedibusque“, also kunstmäßig mit Pedal zu spielen, wie Elias Major in seinen Tagebüchern bezeugt (29. Juni 1646). Dieser Beleg vermag die von Reinhold Starke ausgesprochene Vermutung zu stützen, daß Tobias Zeutschner ein Schüler des Apelles gewesen ist (vgl. M. f. M. 32, S. 196).

⁴ Vgl. Hans Heinrich Borchardt, Andreas Tscherning, München-Leipzig 1912.

dieser Art vertont habe¹. Diese Annahme wird zur Gewißheit, da sich unter seinen Werken, bisher unbeachtet, echte weltliche Chorlieder finden, von denen ich hier einige Proben geben will.

* * *

Um mit der Gattung des Trinkliedes zu beginnen, seien zunächst die bei Steinig und Borchardt nur kurzrassisch behandelten Chöre zur „Judith“ von Opitz herangezogen. Sowohl Tscherning in seiner um zwei Akte erweiterten Fassung dieses Dramas (Kostock 1646), wie Löwenstern in der gleichzeitig veröffentlichten Musik² haben nach dem treffenden Urteil des Tscherning-Biographen³ „das Überwiegen der musikalischen Form in der Opitzischen Judith nicht erkannt“. Der Komponist hat völlig unberührt von der bereits entwickelten italienischen Opernkunst lediglich die Chorstellen als isolierte musikalische Einlagen zum gesprochenen Drama vertont. Dies aber berechtigt auch zu dem Verfahren, einzelne dieser Nummern herauszuheben und als Typus einer Kompositionsgattung zu werten. Denn eine Anzahl von ihnen ist in motettisch-imitierendem Stil geschrieben, andere sind rein homophon gehalten, der Schlußgesang ist die Bearbeitung eines eigenen Chorals⁴. Zu den homophonen Gesängen gehören die drei Trinklieder des IV., von Opitz gedichteten Aktes: zwei Chöre der Wache und ein Lied zweier Soldaten. Der Form nach haben alle drei Stücke den Charakter des Strophenliedes. Zur näheren Erläuterung sei das erste hier mitgeteilt:

Chor der Wache.

Was thu = stu jet = zund o = ben du Sohn der Se = me:

Was thu = stu jet = zund o = ben, du Sohn der Se = me:

Was thu = stu jet = zund o = ben, du Sohn der Se = me:

Was thuffe jekund oben.

¹ Vgl. Borchardt, S. 82.

² „Chore, so bey dieser Tragoedien sollen inserirt werden In drey Stimmen sampt einem Basso continuo“. Kostock (Wilde) 1646. Vgl. Wahn, Bibliographie der Musikdruckwerke ... zu Breslau, Berlin 1883, S. 266.

³ Borchardt, S. 115.

⁴ Vgl. Steinig, S. 26.

le, kom her und laß dich lo-ben, Jach, (jach, jach), & = vo = e... jach, (jach, jach) & = vo = e.
 le, kom her und laß dich lo-ben, Jach, (jach, jach), & = vo = e. Jach, (jach, jach, jach, jach) & = vo = e.
 le, kom her und laß dich lo-ben, Jach, (jach, jach), & = vo = e. Jach, (jach, jach), & = vo = e.
 le, kom her und laß dich lo-ben, Jach, (jach, jach), & = vo = e. Jach, (jach, jach), & = vo = e.

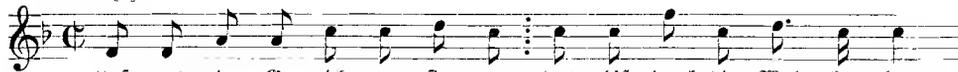
e. Kom her und gib zum be = sten die süß-se Ne-ben = bach, den an = ge = neh-men
 e. Kom her und gib zum besten die süß-se Ne-ben = bach, den an = ge = neh-men
 e. Kom her und gib zum be = sten die süß-se Ne-ben = bach, den an = ge = neh-men

Gü = sten, & = vo = e, jach, jach, & = vo = e, jach, jach, (jach, jach, jach, jach, jach, jach, jach, jach).
 Gü = sten, & = vo = e, jach, jach, & = vo = e, jach, jach, (jach, jach, jach, jach, jach, jach, jach, jach).
 Gü = sten, & = vo = e, jach, jach, & = vo = e, jach, jach, jach, jach, jach, jach, jach, jach).

Wie sogleich ersichtlich ist, handelt es sich hier um die Vertonung zweier Strophen mit verschiedenem Refrain. Das Gedicht von Opitz zählt ihrer sieben, die abwechselnd mit den Ausrufen „Jach, Evoe“ oder „Evoe, Jach“ schließen. Dieser Wechsel hat den Komponisten bewogen, je zwei Strophen zu der musikalischen Form a—b, a—c zusammenzufassen. Die Deklamation ist flüssig und sinngemäß; denn die störende Betonung der Endsilbe im zweiten Vers bei „Semele“ fällt dem Dichter zur Last, da die übrigen Strophen an dieser Stelle zu Recht betonte Silben bringen. In der treffenden melodischen Erfindung und dem frischen rhythmischen Zug des Liedes sind Löwensterns beste Eigenschaften zu erkennen: er war um Einfälle nie verlegen und hat manche Kirchenlieder mit bis zu vier verschiedenen Weisen versehen. Dagegen ist der dreistimmige Fonsas ausgesprochen dürftig, was er aber mit vielen zeitgenössischen Erzeugnissen teilt. Man kann fast ohne Einbuße die Oberstimme mit dem Fundament generalbaßmäßig ausführen. Nur bei den Refrains ist ein geringer Ansat zu motivischer Arbeit, im ersten eine winzige Imitation der Achtel des Diskants in der Baßstimme, in beiden die Anwendung der Dreiklangstufen in der Art, daß eine Überschneidung stattfindet, infolge deren sich als Oberstimme mehrfach die charakteristische Quart c f ergibt — eine Übertragung des bacchischen Durcheinanderrufens der Zecher ins Musikalische. Denn an Lebenswahrheit fehlt es diesem frischen Trinklied nicht; es ist ein besonders hübscher Zug, wie sich der Komponist mit der ungeraden Strophenzahl des Gedichts abgefunden hat. Da er nicht in der Mitte einer musikalischen Doppelstrophe, also mit dem kürzeren Refrain schließen will, fügt er eine achte Strophe ohne Worte hinzu, die (einschließlich des Refrains) nur auf „Jallarala“ gesungen wird und je nach der Auffassung die trinkfreudige Wache in einem sehr munteren oder gar lallenden, jedenfalls in vorgerücktem Zustand erscheinen läßt. Bei dem angeführten Duett der „zween Soldaten“ hat Löwenstern, entgegen Steinitz, auf die dritte Singstimme nicht verzichtet, sondern ihr ebenfalls ein ähnliches „Jallala=liri=lalala“ untergelegt. Dieser realistische Zug rückt Löwensterns „Judith“-Lieder in die Nähe der im selben Stoffkreis sich bewegenden „Kollegiumsmusik“ (Moser) eines Adam Krieger.

Wenn die deutsche Lieddichtung des Martin Opitz eine besondere Bedeutung für die literarische Entwicklung gewonnen hat, wobei die lyrischen Einlagen des Singspiels „Judith“ nicht übersehen werden dürfen¹, so ist ihre Wirkung auf das musikalische Schaffen erst recht nicht zu unterschätzen. In Löwensterns Vertonung der Judith-Chöre haben wir geradezu eine Musterkarte der möglichen Umdeutungen; mit feinem Verständnis sind die genannten drei realistischen Szenen ganz primitiv in geschlossene Liedsätze von ungekünstelter Ausführung zusammengefaßt. Ein Strophenlied mit Chorrefrains ist ferner der Dankgesang Judiths und ihrer Jungfrauen im letzten Akt:

Solus [!]



Laßt uns ein Ge = tich = te sin = gen, das biß durch die Wol = ken thönt.

¹ Vgl. Günther Müller, Geschichte des deutschen Liedes II, München 1925, S. 57.

Dagegen sind die Chöre der gefangenen Könige und der Hebräerchor des ersten Aktes (von Tscherning gedichtet) polyphon gesetzt und stehen, da sie zugleich religiöser Wendungen nicht entbehren, der durchkomponierten Motette am nächsten. Die abschließenden Hebräerchöre sind zunächst eine hymnische Umgestaltung des Chorals „Wenn ich in Angst und Not“, sodann (wie bereits Steiniz nachwies) dessen getreues Zitat mit untergelegtem Text¹. Da das Versmaß dieses Schlußchors aber kein gewöhnliches ist², so muß Löwenstern das Kirchenlied (Frühlingsmaien Nr. 8) nach dem Dittschschen Muster gedichtet haben, ein immerhin beachtenswertes Zeugnis für die poetischen Anschauungen des Musikedichters. Im ganzen genommen sind die elf Judith-Chöre für die musikalische Betätigung Löwensterns besonders aufschlußreich. Zu den drei besprochenen strophischen Chören des vierten Aktes besitzen wir wertvolle Dokumente für seine Auffassung des weltlichen Lieds.

* * *

Ein datiertes Beispiel derselben Gattung ist bisher ganz übersehen worden. Es ist der vierstimmige Gesang „Weiche Mars und dein Soldat“, der sich unter dem Titel „Krieger Nacht zum Beschluß des alten und Anfang des neuen 1645igsten Jahres publiciret“ in der Breslauer „Geistlichen Kirchen- und Haus-Music“ von 1644 findet. Das anonyme Stück kommt hier unmittelbar nach den „Apelles-Liedern“ und ist, dem typographischen Eindruck nach, wie diese ebenfalls ursprünglich als Einzelausgabe vom Verleger Georg Baumann herausgebracht worden. Die Autorschaft Löwensterns ist durch einen an ihn gerichteten Brief von Andreas Tscherning bewiesen. Dieser schreibt am 17. Februar 1646 aus Rostock³:

„Daß aber E. G. jemals solten begehret haben, deroselben Krieges-Nacht in ein lateinisches Carmen zu übersetzen, weiß mich warlich nicht zu erinnern, es sol aber annoch geschehen“.

Das Neujahrslied, in dem hier Apelles von Löwenstern den Krieg mit Nacht und Damm belegt, steht in seinem Schaffen nicht vereinzelt. Der Krieg, durch den er selbst so viel Ungemach, ja die Vertreibung aus der oberschlesischen Heimat zu erdulden hatte, veranlaßte ihn mehrfach zu aktuellen Dichtungen, z. B. einem „Desiderium pacis“ (1643) und zu Bittgesängen wie der Choralstrophe „Die Spieß' und andre Kriegß-Gewehr' in Senf' und Sichel Du verkehr“ (Frühlingsmaien Nr. 29, Str. 13). Der vierstimmige Gesang „Krieges Nacht“ zählt also mit zu der großen Flugblattliteratur, die im Gefolge des Dreißigjährigen Kriegs erschien und auch auf musikalischem Gebiet so viele Beiträge von zumindest zeitgeschichtlichem Wert veranlaßte⁴. Das Stück ist für Diskant, Alt, Tenor und Baß geschrieben und in zwei Hauptteile gegliedert. Der erste besteht aus zwölf Strophen mit der Weise⁵:

¹ Vgl. Winterfeld, Der evang. Kirchengesang II, Bsp. 41.

² Der jambische Vierzeiler zählt nacheinander Verse zu 12, 13, 6, 13 Silben mit der Reimordnung a b b a (b natürlich weiblicher Reim); musikalisch ergeben sich in derselben Strophe sieben Verse von 6, 6, 6, 7, 6, 6, 7 Silben. Vgl. Zahn, Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder, Bd. III.

³ Stadtbibl. Breslau, Hj. 3109, f. 70.

⁴ Vgl. die Zusammenstellung von Otto Ursprung im AfM VI (1924), S. 262 ff.

⁵ Taktstriche originalgetreu. Zwecks Raumersparnis auf zwei Systeme zusammengezogen.

Wei = che Mars und dein Sol = dat, Nun mehr sol = tu ganz be = schlie = fen

Dei = nen Grimm und Blut = ver = gie = fen, Weil das Jahr sein En = de hat.

Es folgen zehn Strophen im Tripeltakt und in thematisch anderer Vertonung:

So wird Er als = dann aus Gna = den ...

Der musikalische Umschwung ist aber durch den Text wohlbegründet, denn Strophe 12 besagt:

Daß nu solches mag geschehn
 D so laßt für Gott uns treten,
 Laßt umb Fried, umb Fried uns beten,
 Nicht auff Menschen Hülffe sehn.

Das ist völlige Hinkehr zum Religiösen, und die folgenden Strophen, nach dem Taktwechsel, stehen somit zu Recht in einem neuen, dem geistlichen Ton.

Nur einmal noch ist in diesem zweiten Teil eine Unterbrechung, nämlich in der dritten Strophe, die ein Sechszweiler ist. Ihre beiden überzähligen Strophen erhalten daher eigne Gesangsnoten, jedoch im geraden Takt:

... und uns reichlich wird ersehen,

Was uns Mars und sein Sol = dat Mit Gewalt ge = rau = bet hat, mit Gewalt ge = rau = bet hat.

Diese Schlußwendung klingt deutlich an die oben mitgeteilte erste musikalische Strophe an, was umso mehr berechtigt ist, als hier ja nochmals „Mars und sein Soldat“

zitiert werden. Überhaupt sind die hier mitgeteilten Abschnitte im geraden Takt, also die mehr weltlich gehaltenen, die interessanteren; denn bei der überaus einfachen melodischen Führung ist es hauptsächlich der Rhythmus, dem die musikalische Belebung zufällt. In der C₃-Strophe aber ist der Rhythmus auf eine Kette trochäische Folgen $\bar{2} \circ$ reduziert. Anders in den hier veröffentlichten Teilen; die erste Strophe ist z. B. rhythmisch ganz der Reimfolge a b b a entsprechend aufgebaut, da der erste und vierte Vers (a) das musikalische Metrum



befolgen, während die beiden mittleren Verse ein anderes



gemeinsam haben¹. Und die zweite, eingeschobene, C₃-Stelle besteht nur aus der dreimaligen Wiederholung des Rhythmus



Diese metrisch ausgeklügelte Anlage ist eine Eigenart auch der Löwensternschen Choräle, soweit sie im geraden Takt stehen. Ein gutes Beispiel ist die auch inhaltlich verwandte trochäische Ode „Knack und fracht gleich ungeheuer der Cartauen Donnerknall“ (Frühlingsmaien Nr. 3), deren sämtliche Verse (bei sechszeiligen Strophen) im Rhythmus $\bar{2} \circ$ beginnen.

Formal genommen ist Löwensterns „Krieges Acht“, abgesehen von dem besonders komponierten Zweifilber, die Vereinigung zweier Strophentlieder, eines vorwiegend weltlichen und eines eher geistlichen, deren im Text nicht gerade ausgeprägte Gegensätzlichkeit in der Musik scharf herausgearbeitet ist und durch die verschiedene Taktart bestimmt wird. Beide Teile gleichen den Haupttypen der „Apelleslieder“, nur daß in dieser Sammlung geistliche Lieder im ungeraden Takt von bedeutend fesselnderer Rhythmik stehen, als der entsprechende (zweite) Teil des Gelegenheitswerks sie aufweist.

* * *

Das letzte Beispiel für Apelles von Löwensterns weltliche Liedkomposition sei als eine Art Kuriosum mitgeteilt. Es läßt sich ohne Schwierigkeit den besprochenen Stücken anreihen; nur ist die Strophenzahl kleiner, die Ausdehnung der Komposition dagegen größer, die Verarbeitung kunstmäßiger. Hier aber zeigen sich die Schwächen des Tonstages: schlechte Betonung des Textes, fehlerhafte Fortschreitungen. Dennoch scheint mir das Lied am charakteristischsten für den Dichterkomponisten zu sein; gerade weil es auf der Grenze zum Dilettantismus steht, ist es in der Sprache und Musik so ungekünstelt und ehrlich, weitab von humanistischen Hintergedanken und Übersetzungsgelüsten. Das Lied mag durch einen Besuch der Münsterberger Gegend, die ja dem Ilser Herzogshaus angestammt war, oder der obereschleßischen Heimat angeregt

¹ Im Großen gesehen ist die Vertonung des Anfangs natürlich auch im ungeraden Takt, da vier Gruppen von je drei Viertelwerten aneinandergereiht sind.

² Die Punktierung der beiden ersten Viertel beim letztenmal ändert daran nichts.

worden sein; es findet sich handschriftlich in einem kleinen, um 1660 in Bernstadt angelegten Gesang- und Liederbüchlein¹. In diesem stehen hauptsächlich Gesänge für Kirche und Schule. Zu den letztgenannten muß das Lied „Von dem Bergwerck“ nach seiner Besetzung ohne Zweifel gerechnet werden. Es ist also für Kinderstimmen gedacht. Jetzt wird auch die naive Fassung des Textes verständlich und entschuldigbar: es ist ein echtes Schullied und zudem ganz aus dem Heimatboden erwachsen — ein bescheidener Beitrag zur Geschichte der Musik und musikalischen Erziehung in Schlesien.

Von dem Bergwerck mit 3 Stimmen zu singen.

Matth. Apellis.

Cantus 1.

Cantus 2.

(Altus)

wei
tal

fen
ey

daß Er all = mäch
in der Erd schaf

fig sein, (ey daß er all = mäch
fen frey, (ey in der Erd schla

fig sei).
fen frey).}

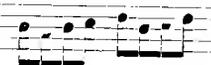
a)

b)

¹ Staatsbibl. Berlin, Mus. ms. 40173. Für den Hinweis auf diese für Apelles v. Löwenstern auch sonst ergiebige Quelle bin ich Herrn Prof. J. Wolf zu bestem Dank verpflichtet. Das Bergwerckslied steht Bl. 401a. Die stellenweise fehlerhafte Abschrift ging wohl auf das Original des Apelles zurück. Mit den Bergrepen hat das Lied nichts mehr zu tun.

a) Besser wohl wie in der mehrstimmigen Parallelstelle:

b) Original: ♯ (Wiertel!)



das Sil-ber und das ro-the Gold wird auß, ey wird

wird auß dem

auß dem stein ge = hau = = en ist, lieb-lich an = zu = schau = en ey dem

stein ge = hau = = en

berg = = werck, berg = = = = werck fein wir hold.

ey dem berg = werck, (ey dem berg = = werck) fein wir hold.

ey dem berg = = = = werck fein wir hold.

2. Wem Gott thut Erß bescheren
 Und unß damit verehren,
 Ey so freut sich jedermann.
 Dieweil alle Zeit gleiche
 Der arm sowol alß reiche
 Ey davon ihr Nahrung han.

c) Original:

wird auß ey wird auß dem stein ge = hau = = en (!)

d) Original:

Und wenn man beuth außtheilen thut,
Hört man die Bergleut' singen,
Die Beurlein frölich klingen,
Ey und hab'n ein gutten mutt.

* * *

Als Ganzes gewertet, stellen die drei Beispiele Löwensternscher weltlicher Lieder ebensoviele verschiedene Typen dar. Im Bergwerkslied ist der an sich einfache melodische Gang, den die Strophenlieder zur Dipsischen Judith nach bereits spürbarer künstlerischer Observanz durchaus festhalten, versteckt unter virtuosem Zierwerk, das zweifellos (wie das ganze Stück) didaktischen Zwecken dienen soll. Das Zeitgedicht „Krieges Acht“ dagegen steht in seiner Vertonung (auch in den ausgesprochen weltlichen Teilen) den geistlichen Liedern des „Frühlings-Maien“ am nächsten; es gehört somit zu den Löwensterns Natur am meisten angemessenen künstlerischen Gestaltungen, vermag aber gerade deshalb über sein Wesen weniger Neues auszusagen, als die an sich minder bedeutenden anderen Proben seines Liedschaffens, die das Bild des Musikers Apelles von Löwenstern um einige Züge bereichern.

Zwanzig bayerische Tänze

Zusammengestellt von

Anton Bauer, Cham i. W.

In Heft 1 des Jahrgangs 8 dieser Zeitschrift erschienen „Vierzig bayerische Tänze“. Die vorliegenden „Zwanzig bayerischen Tänze“ bilden dazu eine Ergänzung. In der Holledau, im Bayerischen Wald und in der Oberpfalz werden nämlich vom Landvolk nicht nur taktwechselnde Tänze, sondern auch Tänze mit gleichbleibendem Takt getanzt. Zur letzten Art gehören die folgenden Melodien. Sie sind wie die „Vierzig bayerischen Tänze“ auf die einfachste Art (wie Ländlermelodien) zu harmonisieren. Die musikalische Ausführung geschieht normalerweise von einer Blechmusik, die manchmal durch Klarinetten (in der Regel eine in Es und zwei in B) und Schlagzeug verstärkt ist. Wenn Klarinetten besetzt sind, wechseln diese mit den Melodie-Blechbläsern bei der Wiederholung der Melodien gegenseitig ab.

Jeder Tanz wird zunächst so gespielt, wie er notiert ist; dann kommt das Gleiche nochmals, aber in der Oberdominante. Falls eine Melodie in der Oberdominante auf der Es-Klarinette (führende Klarinettenstimme) oder auf der B-Trompete (mit dem Flügelhorn in B die führende Blechstimme) nicht gut liegt, erfolgt deren Wiederholung ausnahmsweise auch in der Unterdominante. Abgeschlossen wird regelmäßig in der Tonika.

Für viele dieser Tänze lassen sich allgemein übliche Tanzfiguren nicht feststellen. Sie werden je nach der Gegend verschieden getanzt. Dabei kann schon eine Entfernung von etwa zwei Stunden eine Rolle spielen.

Die folgenden kurzen Beschreibungen einiger Tänze, die sich auf Cham i. W. und Umgebung beziehen, mögen einen Einblick gewähren in die Mannigfaltigkeit der Tanzfiguren.

Manchester. Bei den ersten vier Takten treten die Paare anschließend im langsamen Marschtempo vier Schritte seitwärts. Bei den nächsten vier Takten wird das gleiche nochmalsoschnell (Galopptempo) ausgeführt. Falls der Platz für die Bewegungen in gerader Richtung nicht ganz ausreicht, erfolgen diese z. T. auch in entgegengesetzter oder in einer sonst freien Richtung. Auf den zweiten Teil wird ein schneller „Schottisch“ getanzt.

Spinnradl. Beim ersten Teil werden paarweise je drei Takte seitwärts hin und her im Walzerschritt getanzt; beim nächsten Takt erfolgt immer eine Umdrehung der Tänzerin unter dem von ihr gefaßten, erhobenen Arm des Tänzers. Der zweite Teil wird mit erhobenen, gegenseitig gefaßten Händen gedreht.

Schusterpolka. Beim ersten Teil knien die Tänzer und Tänzerinnen auf einem Knie am Boden. Die Tänzerinnen markieren auf dem höheren Knie der Tänzer im Takt der Musik mit den Fäusten das Hämmern mit dem Schusterhammer auf die Schuhsohle. Eine Faust wird dabei auf das Knie des Tänzers gesetzt, die andere Faust schlägt darauf. Die Tänzer ahmen gleichzeitig durch Summen und Armbewegungen im Takt der Musik das Einpechen des Schusterfadens nach. Bei der Wiederholung des ersten Teils werden die Rollen vertauscht. Auf den zweiten Teil wird „Schottisch“ getanzt.

Schlieferer. Dieser Tanz wird von je drei Personen ausgeführt: in der Mitte ein Tänzer, rechts und links davon eine Tänzerin. Die Tänzerinnen werden vom Tänzer an der Hand gefaßt und abwechselnd unter seinen Armen durchgedreht; sie schlüpfen (= schliefen) unter seinen Armen durch.

Bauern-Française. Beim ersten Teil gehen die Paare (wie bei der Polonaise) nach dem Takt der Musik im geschlossenen Kreis oder Oval. Bei der Wiederholung des ersten Teils machen die Tänzerinnen kehrt und gehen nun für sich allein in entgegengesetzter Richtung. Die Tänzer gehen in der alten Richtung fort. Alles klatscht jetzt im Takt der Musik in die Hände. Beim Beginn des Walzers nimmt jeder Tänzer die ihm gerade zufällig zunächststehende Tänzerin zum Tanz. — Manchmal kommt es vor, daß beim Walzer eine Tänzerin übrig bleibt. Da hat sich nämlich während der Wiederholung des ersten Teils ein Tänzer davongeschlichen. Dieser Spaß wird aber von der betreffenden Tänzerin immer übel aufgenommen!

Die Namen der Tänze sind teils in der Textunterlage (z. B. bei Nr. 10), teils in den Tanzfiguren (z. B. bei Nr. 4 und 16) begründet, oft aber auch willkürlich gewählt. Einzelne Tänze führen in manchen Gegenden andere Bezeichnungen; z. B. wird Nr. 6 (Gickel) in Niederbayern „Waldjäger“ oder „Waldgänger“ genannt.

Die meisten der folgenden Melodien werden von den verschiedenen Musikkapellen mit Veränderungen gespielt, so daß hier die Originalfassung kaum festzustellen ist. Diese melodischen Verschiedenheiten sind hauptsächlich auf das Auswendigspielen zurückzuführen.

Der Musikverlag Jul. E. Gottlöber in Stolpen bei Dresden bringt in einem Tanzheft den Tanz Nr. 9 (Manchester) als Galopp und bezeichnet ihn als englischen Tanz. Die Melodie ist aber hier verändert.

Durch die Aufnahme in Volkslieder-Potpourris ist Nr. 10 (Hirtamahl) sehr bekannt geworden.

Die folgenden Melodien sind so aufgezeichnet, wie sie von der Stadtkapelle in Cham i. B. gespielt werden. Ihre Transposition in die obere Oktave ergibt die Es-Klarinettenstimme. Bei Nr. 13 und 17 ist diese Transposition schon ausgeführt. Die kleinen Noten geben immer die Art der Begleitung an.

Die Tänze werden wie gesagt heute noch getanzt. Unsere Zeit ist ihnen aber nicht günstig. Die modernen Tänze und Schlager sind auch dem Landvolk der Holledau, des Bayerischen Walds und der Oberpfalz nicht mehr unbekannt und finden ihre Anhänger besonders unter der jüngeren Generation. So erscheint es nicht ausgeschlossen, daß wohl die meisten dieser alten Tänze mit der Zeit nur mehr ein Scheindasein in Volkstrachtenvereinen führen werden.

1. Jakob's-Polka.

2. Hodalump (= Haderlump, Laugenicht's). Volkstempo.

Musical score for 'Hodalump' in 2/4 time, G major. The score consists of two staves. The first staff includes the following chord symbols below the notes: I, III, IV, I, IV, I⁶, V₃⁴, I. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

3. Bauernmadi (= Bauernmädchen). Volkstempo. Wird besonders in Niederbayern getanzt.

Musical score for 'Bauernmadi' in 2/4 time, G major. The score consists of three staves. Chord symbols I and V⁷ are indicated below the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

4. Schuster-Polka. (Langsames Volkstempo.)

Musical score for 'Schuster-Polka' in 2/4 time, G major. The score consists of three staves. The first staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The second staff includes the instruction '(Etwas rascher.)' and continues with the melody. The third staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5. Marberger. Volkstempo.

Musical score for 'Marberger' in 2/4 time, G major. The score consists of three staves. The first staff includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The second and third staves continue the melody with first and second endings. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

6. Gickerl (= junger Hahn). Volkstempo.

Musical score for 'Gickerl' in 2/4 time, G major. The score consists of two staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

7. Salzburger Dreher. Volkstempo.



8. Waldjäger. Volkstempo.



9. Man(ſ)cheſter. Für die erſten vier Takte: langſames Maſchtempo; für die übrigen vier Takte und den zweiten Teil: Gaſopp tempo.



10. Hirtamädl. (= Hirtennädchen). Volkstempo.

1. { Hoa Hir = ta = ma = dl mog i ned, de hod foa dif = fe Wa = dl ned, } di = ri, di =
 (Kein Hir = ten = mäd = chen mag ich nicht, das hat keine dif = fen Wa = den (nicht))
 2. { I mecht a Ma = dl aus da Stod, de dif = fe, gro = ſe Ta = la hod } di = ri, di =
 (Ich möcht' ein Mädchen aus der Stadt, das dif = fe, gro = ſe Ta = ler hat,)

1. u. 2. ro, di = ri = di = ri = di = ro, hum = bum, di = ri, di = ro, di = ri = di = ri = di = ro.

11. Italiener. Volkstempo.



12. Sommerberger. Volkstempo. Wird beſonders in Niederbayern getanzt.



13. Sommerländer. Mazurkatempo.

Musical score for 'Sommerländer' in 3/4 time, marked 'uff.'. The score consists of two staves. The first staff features a melody with eighth-note patterns and rests, while the second staff provides a bass accompaniment with chords and eighth-note figures. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

14. Massianer. Mazurkatempo. (Kommt auch mit etwas veränderter Melodie in der Tschechoslawakei vor.)

Musical score for 'Massianer' in 3/4 time, marked 'uff.'. The score consists of three staves. The first staff has a melody with eighth-note patterns. The second and third staves provide a bass accompaniment with chords and eighth-note figures. Fingering numbers (I, IV, V, I) are indicated below the bass notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

15. Spinnrad I (Spinnrad). Mazurkatempo.

Musical score for 'Spinnrad I' in 3/4 time, marked 'uff.'. The score consists of three staves. The first staff has a melody with eighth-note patterns. The second and third staves provide a bass accompaniment with chords and eighth-note figures. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

16. Schlieferer. Mazurkatempo.

Musical score for 'Schlieferer' in 3/4 time, marked 'uff.'. The score consists of two staves. The first staff has a melody with eighth-note patterns. The second staff provides a bass accompaniment with chords and eighth-note figures. First and second endings are marked with '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Bücherschau

- Almeida, Renato.** Historia de la música brasileña. 8°. Rio de Janeiro 1927, F. Brigueit & Cia.
- [Anonym.] Ferruccio Busoni ad Empoli. A cura del Comitato per le onoranze. Empoli 1928, N. Naccioli.
- [Anonym.] La Scala. Dalle origini all'ordinamento attuale. Mailand 1928, Libreria Editrice Milanese.
- Bethge, Ernst Heinrich.** Franz Schubert. Ein Volksbuch für jedermann. (Für Volkskunst-
abende und Gedächtnisfeiern.) 8°, 104 S. Leipzig 1928, M. Strauch. 2.50 RM.
- Bitterling, Willy.** Im Anfang war der Vokal. Gedanken u. Empfindungen zu einer Refor-
mation des Kunstgesangs. 8°, 55 S. Leipzig 1928, Eduard Schmidt. 3 RM.
- Cametti, Alberto.** I musicisti di Campidoglio, ossia „il concerto di tromboni e cornetti
del Senato e inclito popolo romano“ (1524—1818). Rom 1928, R. Società Romana
di Storia patria.
- Cametti, Alberto.** La Musica teatrale a Roma cento anni fa („Olivo e Pasquale“ di
Donizetti). Rom 1928, Soz. Tipografica A. Manuzio.
- Deutsches Beethoven-Fest, Bonn, vom 21.—31. Mai 1927.** gr. 8°, 144 S., mehr. Taf.
Bonn 1927, Städtisches Verkehrsamt. 2.50 RM.
- Donati-Petteni, G.** L'Istituto Musicale G. Donizetti. — La cappella musicale di S.
Maria Maggiore. — Il Museo Donizettiano. Bergamo 1928, Istituto Italiano d'Arti
grafiche.
- Dumesnil, René.** Le „Don Juan“ de Mozart. (Collection des grandes Œuvres musi-
cales.) Paris 1927, Les Editions musicales de la Librairie de France.
- Sischer, Wilhelm.** Beethoven als Mensch. 8°, 316 S. u. 1 Taf. Regensburg 1928, G. Bosse.
5 RM.
- Güldenstern, Gustav.** Theorie der Tonart. 8°, VI, 200 S. Stuttgart 1928, E. Klett.
6.50 RM.
- Jevesy, André de.** Vida intima de Beethoven. Traducción de Enrique Ruiz de La Serna.
Prólogo de A. Fernández Catá. Madrid 1927, Editorial Mundo Latino.
- Jipsher, Edward Ellsworth.** American Opera and its Composers. 12°, 408 S. Phila-
delphia 1927, Theo. Presser Co. 3.50 \$.
- [Ein mit anerkennenswertem Fleiß geschriebenes Buch über die Opernkomponisten Amerikas;
zuverlässige und dennoch volkstümliche Arbeit.] E. C. Kr.
- Jöde, Fritz.** Das schaffende Kind in der Musik. Eine Anweisung für Lehrer und Freunde der
Jugend. I. 1: Zur Theorie des Schaffens. (Handbücher f. Musikerziehung, Bd. 5.) gr. 8°,
118 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 3.50 RM.
- Journal of Proceedings of the Music Supervisors National Conference.** Twen-
tieth Year, 1927. 8°, 489 S., Chapel Hill, N. C., 1927. Editor, Paul Weaver, Uni-
versity of North Carolina. 2.50 \$.
- [Mitglieder der Conference sind die Lehrer und Lehrerinnen der Musik an den öffentlichen
Schulen Amerikas, über 3000 stark. Das Buch enthält eine Fülle lebhafter und höchst inter-
essanter Diskussionen über die Probleme der Musik in den Schulen.] E. C. Kr.
- Krebs, Paul.** Von der Melodie und dem Aufbau der musikalischen Formen. Mit zahlr. Noten-
beisp. u. schemat. Darst. 8°, 142 S. Kassel 1927, J. G. Duden Nachf. 3 RM.
- Klein, Hugo.** Die Zillertaler Sängerbundfamilie Rainer und die Schützenfamilie Nigl. kl. 8°, 99 S.
Innsbruck 1928, Selbstverlag. [In Kommission: Verlagsanstalt Tyrolia.] 1.60 RM.
- Klöß, Hans.** Neue Harmoniewissenschaft. Die Überwindung d. dualist. Theorie. Die Tonwelt

- der kommenden Generationen. 8^o, III, 73 S. Leipzig 1927, Universitätsverlag N. Moske. 3 Nm.
- Kralik, Heinrich. Neunte Symphonie v. Ludwig van Beethoven. Ein Führer durch d. Werk. 8^o, 44 S. Wien 1928, Steyermühl. —.30 Nm.
- Kreuzer, Leonid. Das normale Klavierpedal vom akustischen und ästhetischen Standpunkt. 2. durchgef. Aufl. gr. 8^o, VIII, 98 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 4 Nm.
- Kriessmann, Alfons. Jacob Meiner. Beiträge z. Geschichte d. Musik a. d. oberschwäb. Klößern im 16. Jahrh. gr. 8^o, 63 S. Kassel 1927, Bärenreiter-Verlag. 3 Nm.
- Leipoldt, Friedrich. Gesamtschule des Kunstgesangs. Prakt. Übungen m. neuen Vokalisationsliedern für jed. Tonbildungslehrgang. op. 9. Bd. 5/6. 4^o, 59 S. m. Abb. Leipzig 1927, Dörffling & Franke. 4 Nm.
- Library of Congress. Report of the Librarian of Congress. For the Fiscal Year ending June 1927. 8^o, XII, 302 S. Washington 1927, United Staates Government Printing Office.
[S. 98—125: Division of Music, Report of the chief, Mr. Engel.]
- MacFinlay, Sterling. Origin and Development of Light Opera. 8^o, 294 S. London 1928, Hutchinson & Co.
- Mahrenholz, Christophard. Der gegenwärtige Stand der Orgelfrage im Lichte d. Orgelgeschichte. 4^o, 27 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. —.60 Nm.
- Manacorda, Guido. Sinfonie e pastelli. 8^o. Bologna 1928, N. Zanichelli. 16 L.
- Mantuani, Joseph. Janez Pierluigi (Palestrina) ob 400 letnici njegovega rojstva. Ponatis iz cerkv. glasbenika 1926—1927. 8^o, 42 S. Laibach 1928, Založilo Cecilijino Društvo v Ljubljani za Jugoslovansko Tiskarno: Karel Čeč.
- Meyer, Wilhelm. Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben und Schaffen. Bd. I. [Bach, Händel, Haydn, Mozart.] 3. Aufl. 8^o, V, 182 S., mit 8 Abb. Bielefeld 1928, Velhagen & Klasing. 4.50 Nm.
- Morse, Constance. Music and music makers. 377 S. London 1927, Allan & U. 12/6 sh.
- Paccagnella, Ermenegildo. Estetica e psicologia musicale. Mailand 1928, Ed. Nuova Didattica e Pedagogia Musicale.
- Paléographie musicale. Les principaux manuscrits de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican. Publiés en fac-similés phototypiques sous la Direction de Dom André Mocquereau. XXXI^{ème} année, No. 126, 127. Tournai 1927, Soc. Saint Jean l'Evangeliste. [Leipzig, Breitkopf & Härtel.]
- Panum, Hortense, und William Behrend. Illustreret Musiklexikon, udgivet af . . . under medvirkning af O. M. Sandvik. Kjöbenhavn 1924, Aschehoug & Co.

Hochflut der Musikliteratur herrscht gegenwärtig anscheinend nicht nur in Deutschland, sondern auch auswärts — ein Anzeichen nicht nur für die wachsende Anteilnahme des großen Publikums an der Musikwissenschaft (oder wenigstens an der Musikbildung), sondern auch für das Bedürfnis, über Biographisches und Sachliches nicht in langatmiger „Darstellung“, sondern knapp und präzise unterrichtet zu werden. Aber in diesem dänischen Falle ist durch reichliche Beigabe von guten Bildern im Text dafür gesorgt, daß die Gegenstände nicht allzu trocken, sondern anschaulich behandelt werden und so gleichzeitig in weiteren Kreisen für sie geworben wird. Für alles Skandinavische, zumal im dänisch-norwegischen Kreise, ist durch die Zusammenarbeit der drei namhaften Verfasser denn auch ein wertvolles, ja fast erschöpfendes Nachschlagewerk zustande gekommen. Nicht immer ganz so zuverlässig ist das übrige Europa behandelt; doch wollen kleine Errata, die mir bei Stichproben entgegensprangen (z. B. in der Familie Bach heißt der „Bückerburger“ fälschlich Joh. Christof statt Joh. Friedrich usw.) hier nicht breitgetreten werden; manche Literaturangaben wünschte man modernisiert, so unter „Lur“ statt überholten älteren Arbeiten die ausgezeichnete Abb. von Hubert Schmidt in der Praehist. S. VII, zur Laute diejenige von Fr. Behn; Luthers „Frau Musica“ ist nicht eine „Schrift“ sondern ein „Gedicht“, über seine Tätigkeit als Melodie-

erfinder denken wir jetzt positiver usw. Im Ganzen ist das Werk eine sehr respektable Leistung, und was uns besonders freuen kann: Deutschlands Künstler und Kunstleistungen sind in einem schier überraschenden Umfange berücksichtigt; wie denn überhaupt die deutsch-dänischen Musikbeziehungen gerade seitens der jungdänischen Kreise in den letzten Jahren mit erfreulichem Eifer, ja mehrfach mit erweislicher Opferwilligkeit wieder aufgenommen worden sind. Mit Genugtuung verzeichnen wir, daß nicht nur jene Verifographen, sondern u. a. auch Hammerich und Jepsesen Deutschland als dem Land ihrer Studien freundschaftlich verbunden geblieben sind. H. J. Moser

Prota-Giurleo, Ulisse. La grande Orchestra del R. Teatro S. Carlo nel Settecento. Neapel 1928, Selbstverlag.

Radiciotti, Giuseppe. Gioacchino Rossini. Vita documentata, Opere ed influenza su l'arte. Volume primo. 4^o, 500 S. Tivoli 1927, Arti grafiche Maiella di Aldo Chicca.

Riemann, Hugo. Grundriß der Musikwissenschaft. 4. Aufl., durchgef. von Johannes Wolf. 8^o, 160 S. Leipzig 1928, Quelle & Meyer. 1.80 Rm.

Sambamoorthy, P. South Indian Music Series. Primer (Stage I). Containing the Saralis, Janta and Datu Varisas – Alankaras, Swaragnanam. Exercises and Test Questions. fl. 8^o, VI, 36 S. Madras 1927, The Indian Music Publishing House. 4 Annas.

Sambamoorthy, P. South Indian Music Series. Book I (Stage II). Containing the Thirty-five Alankaras Gitas, Swarajati and Test Questions. fl. 8^o, IV, 51 S. Madras 1927, The Indian Music Publishing House. 6 Annas.

Sambamoorthy, P. The Flute. A Study. Containing a short account of its History. Antiquity and Laws together with Full Instructions for Practice. fl. 8^o, VIII, 36 S. Madras 1927, The Indian Music Publishing House. 6 Annas.

Sitwell, Sacheverell. Southern Baroque art, painting, architecture and music in Italy and Spain of the 17th and 18th centuries. Cheap ed. 8^o. 319 S. London 1928, Duckworth. 10/6 sh.

Tecchi, Bonaventura. Wackenroder. 8^o. Florenz 1928, Edizioni di Solaria.

Tootell, George. How to play the Cinema Organ. 8^o, 114 S. London 1928, Parton. 4 sh.

Turenberg, Fritz. Die Sinfonie Johann Christian Bachs. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Sinfonie von 1750—80. (Veröffentl. des Musikwiss. Instituts der Univ. Kiel.) 8^o, 387 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 8 Rm.

Vogelsang, Erich, und Felix Messerschmid. Deutsches Kirchenlied. 8^o, 106 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 2.50 Rm.

Who is Who in Music. Alfred Frankenstein, Editor. 4to. 272 S. Chicago 1927, Berghan Publishing Co. 5 \$.

Winn, Cyril. Mendelssohn. 8^o, 41 S. [„Musical pilgrim.“] London 1927, Oxford Univ. Press. 1/6 sh.

Neuausgaben alter Musikwerke

Urne, Th. A. Triosonate op. 3, Nr. 1 [1750] für 2 Violinen, Violoncell u. Cembalo. Bearbeitung v. Max Seiffert nach einem v. Hubert Langley zur Verfügung gestellten Manuskript. (Collegium musicum Nr. 57.) Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 4.80 Rm.

Sux, J. J. Zwei Messen für Sopran, Alt, Tenor u. Baß, in modernisierter Neuausgabe in Zweiliniensystem von Hermann Bäuerle. Nr. 1 Missa canonica (Messa di San Carlo), Nr. 2 Missa Quadragesimalis. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Part. je 2 Rm.

Mozart, W. A. Graduale ad festum b. M. v. „Sancta Maria“ (K.-V. Nr. 273). Motette „Ave verum corpus“ (K.-V. Nr. 618). 8^o, IV, 19 S. Kleine Partitur. Wiener Philharmonischer Verlag.

[Ein hübscher Gedanke, das Werkchen von 1777, das Mozart vor dem Antritt der großen Mannheimer und Pariser Reise aus offenbarem Herzensbedürfnis schrieb, mit dem Fronleichnamschor von 1791 zusammenzustellen — beide Werke sind geeint durch die Innigkeit der Empfindung, die höchste Einfachheit und Meisterlichkeit des Satzes. Bernhard Paumgartner hat die Partitur mit ein paar feinen Worten eingeleitet.]

Kein, Walter. Deutsche Lieder vergangener Jahrhunderte zu drei Stimmen. Gesamt-Ausg. 8^o, 56 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 4 Rm.

Schletterer, Hans Michel. Musica sacra. Anthologie d. evang. Kirchengesanges von der Reformation bis zum Tode J. S. Bachs in d. Ordnung d. Kirchenjahres. 3. Aufl., besorgt von Wolf v. Saalfeld. Bd. 1. Vierstimmige Gesänge. 4^o, VIII, 148 S. München 1928, E. H. Beck. 5.50 Rm.

Telemann, Georg Philipp. Singe-, Spiel- und Generalbaß-Übungen. [Hamburg 1733/34.] Hrsg. v. Max Seiffert. 3. Aufl. 4^o, X, 49 S. m. 2 eingedr. Faks. u. 1 Abb. Berlin 1927, L. Kiepmannsohn. 4.50 Rm.

Mitteilungen

Die theologische Fakultät Leipzig hat Prof. Dr. phil. h. c. Karl Straube in Ansehung seiner Verdienste um die Kirchenmusik als Organist der Thomaskirche, als Kantor zu St. Thomä und Leiter des Kirchenmusikalischen Instituts die Würde eines Doktors der Theologie verliehen.

Am 14. Februar starb in Berlin Prof. Dr. Hans Düttschke im Alter von 80 Jahren, lange Jahre Lehrer am Joachimsthalschen Gymnasium. Er war der erste, der die händelsche Oper in den lebendigen Bereich unsres Verhältnisses zu Händel zu ziehen versuchte, und schon im Jahre 1903 sich mit einer Bearbeitung des „Admet“ befaßte.

Das tschechische Ministerium für Schulwesen und Volkskultur verlieh Dr. Erich Steinhard, dem Lehrer für Musikgeschichte und Ästhetik an der Deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag den Titel Professor. — Der Schulminister ernannte im Einvernehmen mit dem Justizminister Dr. Erich Steinhard ferner zum Mitglied des Sachverständigenkollegiums für Urheberrecht an Musikwerken.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet in Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeiter-Sängerbund, Reichsverband gemischter Chöre) und der Stadt Essen die Erste Tagung für das Chorgesangwesen am 14. und 15. April in Essen. Diese Tagung, die von dem Kultusminister Prof. Dr. Becker eröffnet werden wird, befaßt sich mit den wirtschaftlichen und organisatorischen Fragen. Ministerialrat Dr. Schnitzler, Prof. Dr. Moser, Prof. Keßtenberg, Rechtsanwalt List, Musikdirektor Müngersdorf, Herr Fehsel u. a. haben Referate übernommen.

Am 9. Oktober 1927 ist in Leipzig eine Bruckner-Gesellschaft ins Leben gerufen worden, unter deren Zwecken an erster Stelle die Veranstaltung einer kritischen Gesamtausgabe der musikalischen Werke Bruckners steht; daneben die Herstellung von fehlerfreien praktischen Ausgaben, die Veröffentlichung von Schriften über Bruckner, gegebenenfalls eines Bruckner-Jahrbuchs oder zwangloser Mitteilungen an die Mitglieder der Gesellschaft, Pflege und Unterhaltung der Brucknerstätten und der auf Bruckner bezüglichen Denkwürdigkeiten und Archivalien, endlich die Abhaltung von Brucknerfesten oder Übernahme des Protektorats über die Veranstaltung solcher Feste. Dem Vorstand der Gesellschaft gehören an: Prof. Max Auer, Böcklabruck; Dr. Carl Krieser, Leipzig; Dr. Hellmuth von Hase, Leipzig.

Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V. Die Heinrich Schütz-Gesellschaft e. V., Sitz Dresden (Vorsitzender Dr. Erich H. Müller), hat den Inhaber des Bärenreiter-Verlags Kassel, Herrn Karl

Vötterle, in das Direktorium berufen und seinem Verlag ihre Geschäftsstelle übertragen. Als erste Veröffentlichung erschien für die Mitglieder die erste Ausgabe der „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung“ von Heinrich Schütz aus dem Jahre 1623 in einer Bearbeitung für den praktischen Gebrauch von Walter Simon Huber-Bern. — Als offizielles Organ der Gesellschaft ist die von Dr. Konrad Ameln-Leipzig herausgegebene Zeitschrift „Die Singgemeinde“ gewonnen worden.

Im Märzheft der „Revue musicale“ weist Georges de Saint-Foix nach, daß der von Felice Boghen entdeckte angeblich Mozartsche „Isacco“ (vgl. S. 192 dieser Zeitschrift) in Wirklichkeit der 1777 in München aufgeführte „Isacco“ von Joseph Myslimewczek ist. Die Florentiner Partitur stimmt wörtlich mit der Handschrift der Münchner Staatsbibliothek überein, die vielleicht Autograph Myslimewczeks ist. Es ist nicht ohne Interesse, daß der gleiche „Isacco“ nach Pohl II 71 auch schon Haydn zugeschrieben worden ist.

In Lörrach (Baden) bestehen seit zwei Wintern regelmäßige geistliche Abendmusiken, die von Dr. Karl Friedrich Nieber, Lörrach, ins Leben gerufen wurden und sich unter Mitwirkung von Kräften aus Freiburg i. Br. und Basel zu einer wertvollen kirchenmusikalischen Einrichtung entwickelt haben. Zur Aufführung gelangen vorwiegend Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. Vieles wurde erstmals in Dr. Niebers Bearbeitungen nach unveröffentlichten Quellen zu Gehör gebracht: so Werke von Heinrich Schütz, Sir. Frescobaldi, Dietrich Buxtehude, Johann Rosenmüller u. a. Meistern des 17. Jahrhunderts.

Um der Korrektheit willen bitte ich die Besitzer des Berichts über den Internationalen musikhistorischen Kongreß in Wien, Beethoven-Zentenarfeier 1927, die folgende Berichtigung auf S. 279 ff. und in die Register einzutragen: der Unterzeichnete heißt nicht, wie dort steht, Josef, sondern Kay Schmidt-Phiseldack (Aarhus).

Berichtigung. S. 311 des letzten Heftes lies statt Holleroth: Holleroy.

Kataloge

Breitkopf & Härtel, Leipzig. Johannes Brahms, Werkverzeichnis. 16°, 50 S. — Franz Schubert, Werkverzeichnis. 16°, 50 S.

Librairie ancienne J. Mongenet, Genf; 1, Place de la Petite-Fusterie. Bulletin bibliographique de Nouvelles Acquisitions, Febr. 1928. (Nrn. 464—632 Musif.)

März	Inhalt	1928
		Seite
	Alfred Lorenz (München), Eine Verbesserung in den Rhythmisierungsversuchen neuemierter und Choraliter notierter Gesänge	321
	Karl Dörs (Erlangen), Das Dufay zugeschriebene Salve Regina eine deutsche Komposition	327
	Peter Epstein (Breslau), M. A. v. Löwensterns weltliche Lieder	363
	Anton Bauer (Cham i. W.), Zwanzig bayerische Tänze	374
	Bücherchau	380
	Neuausgaben alter Musikwerke	382
	Mitteilungen	383
	Kataloge	384

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 30, Heilbronnerstr. 6 I

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Siebentes Heft

10. Jahrgang

April 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zu Carl Stumpfs achtzigstem Geburtstag

Von

Curt Sachs, Berlin

Meister Stumpf!

Des schönen Auftrags, Ihnen zur seltenen Feier des achtzigsten Geburtstags die ehrerbietigen Grüße und die liebevollen Glückwünsche der Musikwissenschaft auszusprechen, kann ich mich nicht in wenigen Worten entledigen. Ich muß Ihnen sagen, mit welcher hoher Freude wir Sie dauernd unter uns wissen — nicht als einen Altmeister, dessen Lebenswerk abgeschlossen vor uns liegt und schon beginnt, in den Dunst der Entfernung zu tauchen, sondern als den großen Lebendigen, dessen wache, an allem Zeitgeschehen unvermindert teilnehmende Persönlichkeit die Generationsgrenzen verwischt, der nicht Gegenwart und Zukunft von sich getan hat, der selbst noch im vollen Arbeiten und Werteschaffen steht. Und ich muß Ihnen sagen, an diesem Tage der Rückschau, welche Dankgefühle uns bewegen, wenn wir uns auf das besinnen, was uns Ihr Werk bedeutet.

Mehr als vierzig Jahre sind verflossen, seitdem Ihr Aufsatz über die Bellacoolaindianer nicht nur die lange Reihe der deutschen Erforschung fremdländischer Musik eröffnete, sondern mit Seherblick die Forderung erhob, den jungen Phonographen in den Dienst der Musikwissenschaft zu stellen. Wenige Jahre später taten die Amerikaner den entscheidenden Schritt, und Sie waren es, der uns die Kenntnis dieser „Phonographierten Indianermelodien“ vermittelte. Und wiederum Sie lenkten die Aufmerksamkeit auf die grundlegende Methode des Engländers Ellis; Ihr Monumentalreferat in der „Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft“ über die „Musical scales“ bedeutete die Einführung der Centsrechnung in die deutsche Forschung. Eigene Arbeiten folgten, vor allem die klassische Untersuchung über das Tonssystem der Siamesen, und zugleich die Heranbildung eines treuen, dem Meister in Verehrung und Freundschaft ergebenden Stabes von Mitarbeitern und Nachfolgern. Otto Abraham, der zu früh Verstorbene, ist der erste Helfer gewesen; Jüngere, Erich M. v. Hornbostel, Max Wertheimer, Erich Fischer, Georg Schünemann, Robert Lachmann¹

¹ Und nicht zuletzt der Verfasser dieser Zeilen. (Schriftleitung.)

schlossen sich an. Inzwischen hatte Ihre Anregung bei den Forschungsreisenden Wurzel geschlagen; die so lange vernachlässigte Musik wurde in die wichtigen Gegenstände der Völkerkunde einbezogen, und die Walzen, die als ein wertvoller Teil der ethnographischen Ausbeute unserer Übersee-Expeditionen in die Heimat kamen, konnten schon vor einem Vierteljahrhundert zu dem großartigen „Phonogrammarchiv“ zusammengeschlossen werden, das Sie Ihrem Psychologischen Universitätsinstitut angliederten. Kaum zehn Jahre später unternahmen Sie es, zum ersten Male in wissenschaftlicher Buchform die „Anfänge der Musik“ von den tastenden Ansätzen bei den urwüchsigsten Stämmen bis zu den reiferen Formen der höchststehenden Naturvölker darzustellen, nachdem Sie schon vorher die Entstehungstheorien der englischen Philosophen der deutschen Öffentlichkeit vorgelegt hatten. Der Weltkrieg hat die Fortschritte dieses Wissenszweiges, der unlöslich mit Ihrem Namen verbunden ist, nicht aufhalten können: als die „Phonographische Kommission“ gegründet wurde, um das beispiellos vielseitige Sprachengemisch unserer Gefangenenlager mit dem Grammophon festzuhalten, haben Sie eine Unterkommission organisiert, die mit dem Edison auch die Lieder dieser Hunderte von Völkern aufnahm und dem Phonogrammarchiv überwies. Die Ausbreitung der außereuropäischen Studien hatte es mittlerweile schwer empfinden lassen, daß die Mehrzahl der Arbeiten unüberschbar verstreut in allerhand Zeitschriften vergraben lagen: trotz aller wirtschaftlichen Not der Inflationsjahre gelang es Ihnen, gemeinsam mit v. Hornbostel die schon erschienenen und wertvolle neue Beiträge zu „Sammelbänden der vergleichenden Musikwissenschaft“ zu vereinigen.

Wir danken es Ihnen, daß Sie uns aus der Enge nureuropäischer Musikforschung befreit haben. Die vergleichende Musikwissenschaft ist uns ein unentbehrlicher Besitz geworden. Sie schärft unsern Blick, weitet unsern Gesichtskreis und schenkt, unmittelbar oder mittelbar, selbst demjenigen, der sich nur mit den Dingen Europas befaßt, Erkenntnisse, ohne die namentlich die ältere Musikgeschichte unseres Erdteils Stückwerk bleibt.

Der Physiker Stumpf ist uns nicht minder bedeutungsvoll geworden als der „Vergleichende“, vor allem durch sein jüngstes Werk, das in einem Alter geschrieben ist, in dem andere sich den Genuß der Altersruhe gönnen, die „Sprachlaute“ — besonders den Anhang, die endliche strengphysikalische Analyse und Synthese der Klangfarben unserer Instrumente aus den Ergebnissen der Interferenzmethode.

Und noch einen anderen Zweig der von Ihnen beispiellos erweiterten Musikwissenschaft danken wir Ihnen. „Die Lehre von den Tonempfindungen“, die Ihr großer Vorgänger Helmholtz in das Interessengebiet des Musikers und Musikforschers gerückt hatte, haben Sie fort- und umgebildet, indem Sie, bei allem Festhalten der physikalischen Grundlage, den Schwerpunkt ins Psychologische verschoben, indem Sie die Betrachtung von den naturwissenschaftlichen Tatsachen nach dem musikalischen Erlebnis hin umlenkten. Ihrem zweibändigen Hauptwerk ließen Sie die grundlegenden Untersuchungen über „Konsonanz und Konkordanz“ folgen. Wenn schon hier rein musikgeschichtliche Ergebnisse herauskamen, wenn durch Ihre Konkordanzlehre der Schlüssel zum Wandel des Konsonanzbegriffs im Laufe der Zeiten gefunden war, so haben Sie in Ihrer bewundernswerten Allseitigkeit den Übergang zur reinen Historie vollzogen, als Sie die pseudoaristotelischen Probleme kritisch herausgaben, vollends aber, als Sie Ihre „Geschichte des Konsonanzbegriffs im Altertum“ schrieben. Die

Fortsetzung, die Geschichte des Konsonanzbegriffs im Mittelalter, sind Sie uns freilich schuldiggeblieben, und wenn wir uns heute grüßend vor Ihnen neigen und unsere Wünsche für einen gesegneten Spätabend Ihres reichen Lebens vorbringen, so sprechen wir zugleich für uns den Wunsch aus, daß Ihr neuntes Jahrzehnt der Musikwissenschaft noch dieses Werk beschenken möge.

Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Burchhudes

Von

Willy Marten, Osnabrück

Das Dunkel, das bisher die in der Musikgeschichte so oft genannten Abendmusiken Dietrich Burchhudes umgeben hat, ist durch einen glücklichen Fund endlich aufgehellt. Kurze Angaben darüber finden sich schon in meiner Dissertation über Johann Theile (Tübingen 1926), den Schüler Heinrich Schützens.

Den Ausgangspunkt für alle „Ausgrabungen“ bildet die Vermutung Eitners, daß die im Jahre 1681 für die junge Hamburger Bühne geschriebene Oper Theiles „Die Geburt Christi“ in einem anonymen Upsalaer Manuskript vorläge¹. Demgegenüber hat Arnold Schering bereits 1908 festgestellt, daß das Upsalaer Manuskript nicht ein, sondern zwei Werke enthält, von denen das erste die lange für verschollen gehaltenen Intermedien des Weihnachtsoratoriums Heinrich Schützens sind². Das zweite Werk dagegen bedeckte schnell wieder der Staub der Vergessenheit.

Wieder war es Arnold Schering, der drei Jahre später, 1911, mit dem Manuskript in Berührung kam. Schering schrieb damals seine große Geschichte des Dratoriums. Er kam dem eigentlichen Sachverhalt des anonymen Manuskripts bedeutend näher, als er die Vermutung aussprach, daß es sich um einen Allegoriendialog handle, dessen Autor vielleicht Burchhude sei³. Eine vollständige Partitur des sehr umfangreichen Stimmmaterials hat Schering jedoch nicht vorgelegen. Zwölf Jahre später veranlaßte er den Schreiber dieser Zeilen zu einer Spezialstudie über Johann Theile, die sich auf die handschriftliche Partitursammlung sämtlicher heute irgend erreichbarer Werke Johann Theiles stützt. In dieser Partitursammlung durfte selbstverständlich das anonyme Manuskript nicht fehlen, stand doch noch immer die Eitnersche Hypothese unwiderlegt da⁴. Je mehr die Herstellung der Partitur fortschritt, um so mehr schwand auch die anfangs gehegte Hoffnung, eine der verschollenen Theileschen Opern zu finden. Andererseits entstand hier ein Werk, das sich ganz eindeutig als eine der berühmten Abendmusiken Burchhudes herausstellte.

¹ Quellenlexikon Bd. IX, S. 39.

² Siehe die Anzeige in der *JMG* X, S. 68 und Bd. 17 der Gesamtausgabe der Werke Schützens.

³ Geschichte des Oratoriums, S. 156, Anm.

⁴ Siehe z. B. Adlers Handbuch, S. 603.

Das ganze Werk, das nicht nur der Autorbezeichnung, sondern auch eines Titels entbehrt, ist am passendsten als „Jüngstes Gericht“ zu bezeichnen. Diesem textlichen Vorwurf entspricht auch die Gruppierung des Werkes. Bekanntlich führte Buxtehude die Abendmusiken an den fünf letzten Sonntagen vor Weihnachten auf (mit Ausnahme des 1. Advents). Sollte im Mittelpunkt einer Abendmusik das Jüngste Gericht stehen, so war ein fünfteiliges Werk ganz unmöglich, denn den 3. und 4. Advent kann nicht mehr der Schrecken des Jüngsten Gerichts beherrschen, sondern nur helle Weihnachtsvorfreude. Anders ist es aber mit den letzten Sonntagen nach Trinitatis und dem als dritten Aufführungstag in Frage kommenden 2. Advent. Behandeln doch die Episteln und Evangelien all dieser Sonntage das Jüngste Gericht:

25. Sonntag nach Trinitatis: Epist. 1. Thessal. 4, 13—18 (Jüngster Tag),
Evang. Matth. 24, 15—28 (Letzte Zeit).
26. Sonntag nach Trinitatis: Epist. 2. Petr. 3, 3—14 (Scheinbare Verzögerung
der Zukunft des Herrn und des Endes
der Welt)
oder 2. Thess. 1, 3—10 (Erinnerung an das letzte
Gericht),
Evang. Matth. 25, 31—46 (Jüngstes Gericht).
27. Sonntag nach Trinitatis: Epist. 1. Thess. 5, 1—10 (Die Schlafenden und
die Wachenden vor dem jüngsten Tage),
Evang. Matth. 25, 1—13 (Gleichnis von den zehn
Jungfrauen)
oder Matth. 24, 37—51 (Jesus vergleicht das letzte
Gericht mit der Sintflut und dem die
Knechte überraschenden Herrn)
oder Matth. 5, 1—12 (Anfang der Bergpredigt:
Seligpreisungen).
2. Adventssonntag: Epist. Römer 15, 4—33 (Berufung der Heiden),
Evang. Luf. 21, 25—36 (Wiederkunft Christi zum
Jüngsten Gericht).

Man muß sich einmal in die Stimmung der durch die vorstehenden Bibelstellen charakterisierten Sonntage versetzen, um heute verstehen zu können, daß selbst ein Adventsatorium ohne jeden Weihnachtsgedanken sehr gut möglich ist, ein Charakteristikum, das allem Anschein nach mehreren Abendmusiken Buxtehudes eigen ist¹.

Über die neuaufgefundene Abendmusik selbst sei kurz folgendes berichtet:

I. Akt (Allegorisches Vorspiel)

Personen:	Der Geiz	Sopran I.
	Die Leichtfertigkeit	„ II.
	Die Hoffart	„ III.
	Die göttliche Stimme	Baß.

Dazu tritt der Chor, der etwa die Gemeinde der Gläubigen darstellt.

¹ Siehe Schering, Geschichte des Oratoriums, S. 155, Anm.

Nach einer vierteiligen Orchesterkavone („Sonata“) beginnt der Chor mit seiner Warnung:

„Wacht, euch zum Streit gefasset macht,
 O ihr Menschenkinder,

 Steht, und in eurem Busen seht,
 da sind drei Rebellen,
 die euch wollen fällen:
 Geilheit, Geiz und stolze Pracht,
 diese zu besiegen tracht“.

Darauf kann das Spiel beginnen. Einzeln treten sie vor uns, die „drei Rebellen“, eine jede sich ihrer Macht vor den andern rühmend, die — wie sie selbst ganz offen zugeben — nur zu dem einen Ziel führt, die Menschheit von Gott abtrünnig zu machen und über sie Gottes Zorn in Form der apokalyptischen Strafen (Geiz-Hunger, Leichtfertigkeit-Vestilenz, Hoffart-Krieg) dahinfahren zu lassen. Dieses Rivalisieren wird aber schnell aufgegeben (Nr. 9 Terzett):

„Laßt uns unsre Kunst verbrüdern
 Und das teutsche Reich durchgliedern,
 Daß nichts gutes an ihr bleib
“

Da tritt der Chor wieder mit seiner Warnung auf:

„Ach wache auf
 Deutsches Reich, was wiltu schlaffen!
 Schau es kommen Gottes Straffen
 In vollem Lauf
“

Auf ein ganz expressionistisches Stück der „Hoffart“ tritt der eigentliche Gegenspieler dieser Teufelsgestalten, die „Göttliche Stimme“, auf den Plan, die im ganzen Werk nur Bibeltexte bringt¹ und mit nur einer Ausnahme im Seccorezitiv komponiert ist. Doch die drei Rebellen werden immer frecher und schamloser:

„Was wir müssen Scham nicht achten
 Und betrachten
 Pfaffe sprich, was dir gefall!
 Nackte Rücken, bloße Brüste
 Geben Lüfte,
 Und man liebt uns überall“

(Natürlich müssen derartige Ergüsse, trotz ihrer typischen Bedeutung für die norddeutsche Barockdichtung, in der „gereinigten Ausgabe“ für die Aufführung fallen.) Der Chor gerät darob in „Nasenheit“ und beschließt entsetzt den ersten Akt, das allegorische Vorspiel.

Mit dem zweiten Akt verschwinden die allegorischen Gestalten des Bösen. Es bleibt der Chor und die „Göttliche Stimme“. Neu eingeführt wird die „Gute“ und die „Böse Seele“. (Diese Bezeichnung stammt vom Verfasser. Im Manuskript

¹ Im I. Akt: Epheser 5, V. 6, 7; Amos 6, V. 8; Jes. 3, V. 16—17.

findet sich nur die Bezeichnung: „Sopran I“ und „Sopran II“.) Die „Gute Seele“ klagt ihr Leid, ist sie doch seit der Vertreibung aus dem Garten Eden von Gott verlassen und dem Tode verfallen. Vergebens hat sie die ganze Welt nach der köstlichen Perle durchlaufen. Ein kleiner Chor (Alt, Tenor, Baß) und die „Göttliche Stimme“ weisen mit Amos 5, 6 und Joh. 5, 39 auf die Schrift hin. Hier ist das Land, in dem die köstliche Perle gefunden wird. Auf eine Freudenarie der „Guten Seele“ antwortet der Chor mit der zweiten Strophe des Morgensternliedes, dessen Weise, ähnlich wie das „O Haupt voll Blut und Wunden“ in Bachs Matthäus-Passion im Verlauf des Werkes immer wieder erklingt: „Ey mein Perle, du wehrte Krohn“. Damit sind bereits in der ersten Hälfte des zweiten Aktes in der Entwicklung der „Guten Seele“ alle Probleme vollkommen gelöst. Im weiteren Verlauf wird immer wieder auf die köstliche Perle, das Heil in Christo, hingewiesen und so ein starker Kontrast zum Leben der „Bösen Seele“ geschaffen. Auch steht die „Gute Seele“ der „Bösen“ oft wie der Chor als betrachtender Teil gegenüber.

Im Mittelpunkt des ganzen Werkes steht naturgemäß für den Dichter wie für den Komponisten die „Böse Seele“. In ihr spielt sich das ab, was im allegorischen Vorspiel angedeutet wurde. Zuerst, d. h. im ganzen zweiten Akt, begegnet sie uns als typischer Geizhals. Das ruhelose und gehegte Anhäufen des Geldes, der Hunger und die große Not dessen, der seine Schätze nicht anrühren darf, wird bei aller Naivität mit großer psychologischer Feinheit dargestellt und vom Komponisten charakteristisch ausgemalt. Das Nebeneinander verschiedener Prinzipien — neben dem Chor steht die „Göttliche Stimme“ mit ihren Bibelworten — bekommt plötzlich einen hochdramatischen Zug. Die „Böse Seele“ singt:

Lie = be See = le, lie = be See = le, lie = be See = le, du hast ei = nen gro = ßen

Vor = rat, du hast ei = nen gro = ßen Vor = rat, du hast ei = nen gro = ßen

Vor = rat auf viel Jahr, auf viel Jahr, ha = be nur Mu = he! Isß und trink, isß und

trink, und ha = be ei = nen gu = ten Mut, ei = nen gu = ten

Mut, iß und trink, iß und trink, und ha = be ei = nen gu = ten

Mut, ei = nen gu = ten Mut, ei = nen gu = ten, gu = ten Mut.

Da donnert ihr die „Göttliche Stimme“ (Baß) die Antwort entgegen:

Du Narr, du Narr, du Narr, du Narr, du Narr, die = se Nacht

wird man dei = ne See = le von dir for = dern, die = se Nacht wird man dei = ne

See = le von dir for = dern, und was wird es sein, was wird es sein, was

du be = rei = tet hast, du Narr, du Narr, du Narr, du Narr!

Vollkommen zerschmettert zittert die „Böse Seele“ vor den Schrecken des Todes, die sich in folgendem kurzen Chorsatz widerspiegeln:

Sopran I
Sopran II
Alt
Tenor
Bass

O Tod, o Tod, o Tod, wie bit = ter bis = zu

wenn an dich ge = denkt ein Mensch, der gu = te Ta = ge und gnug hat,

der ohn Sor = ge, ehn Sor = ge, ohn Sor = ge, ohn Sor = ge le = ber.

Aber die Stimmung schlägt gleich wieder um: die „Gute Seele“ freut sich ihres Heils, worauf der Chor den zweiten Akt mit einer großen Choralphantasie über „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr“ zum Abschluß bringt. (In der Vorlage folgt noch eine jener für Wurtelhude so typischen „Chorarien“, die die Moral von der Geschichte zusammenfaßt. Da sie textlich wie musikalisch die monumentale Wirkung der Choralphantasie abschwächt, wird sie bei heutigen Aufführungen fallen müssen.)

Der dritte Akt wird mit einem nach Text und Musik ganz expressionistischen Chor eingeleitet:

„Freude! Luft! Wind! Dampf! Kampf! Wasser! Schnee!
Luft! Wust! Gras! Glas! Sie voll Weh!
Weide, wo die Blumen voller Gift
Well, drauf man zur Höllen schiff!

Flocke licherlichs Gewichts
Tröpflein, Fünklein, Stäublein, nichts.
So ist alls was auf der Welt
Satans Sklaven wohl gefällt“.

Die „Böse Seele“ zeigt sich jetzt in den Fußstapfen der „Leichtfertigkeit“ und der „Hoffart“. Glücklicherweise ist aber hier nicht wie in dem oben teilweise wiedergegebenen Terzett des allegorischen Vorspiels die Unsittlichkeit, sondern die Trunksucht als Charakteristikum der Leichtfertigkeit gewählt. So stellen uns Dichter und Komponist bald eine Szene vor Augen, die an das Gelage des Belsazar erinnert. Mitten in dies Freudensfest fährt der Zorn Gottes (Amos 6, 3—7). Doch die „Böse Seele“ kann nur noch — nunmehr vollkommen betrunken — über obstinaten Väßen einhertorkeln. Die Drohungen der „Göttlichen Stimme“ (Joel 1, 5 und Jes. 5, 22) bleiben ungehört. Nun zeigt sich die Naivität der Zeit in vollstem Maße: alles, was die „Böse Seele“ im Stofflichen genießt, genießt die „Gute Seele“ im Geistigen, und so „banquetiert“ sie in Christo und wird trunken von „seiner Liebe Wein“. Doch die absolute Höhenlage des protestantischen Chorals zieht uns gleich wieder in ihren Bann. Die alte Morgensterneise erklingt zum zweitenmal:

„Geuß sehr tief in mein Herz hinein“.

Eine dritte Strophe: „Herr Gott Vater, mein starker Held“ bringt die „Erste Abteilung“ des dritten Aktes zum Abschluß.

„Die andere Abteilung“ ist dem eigentlichen Gericht gewidmet. Wieder ein Freudengelage, bei dem in Hoffart alle „Todesgedanken, welche den Alten alleine zustehen“, zurückgewiesen werden. Doch ehe dieser Tanz noch sein Ende findet, donnert die „Göttliche Stimme“ dazwischen: „Setzo ihr Hurer, jetzt sollt ihr vergehn“. Damit beginnt der Sturz der Verdammten, der vom Dichter und Komponisten in verschiedenen Abschnitten ausgemalt wird. Da setzen drei Väße im Kanon ein, die „Göttliche Stimme“ droht in schauerlichen Bibelworten (Offenb. 22, 15, später Psalm 73, 19), dazwischen eine Schreckensarie der „Bösen Seele“, dann der volle Chor in rasendem Tempo alles vernichtend, noch einmal die ganze Not der „Bösen Seele“ in einer fmoll-Arie, endlich ein Chor von nur tiefen Stimmen (Alt, Tenor, Baß) und das „Wehe“ der „Göttlichen Stimme“. Da stürzt eins über das andere, ganz wie wir es aus zahllosen Gerichtsbildern der Barockzeit kennen.

1. O! O! O! der gro-ßen Van-gig-keit, mein Herz zer-bricht, zer-

bricht in tau-send Stüt-fen, weil o-ben Don-ner es zu er-

quif-fen und drun-ten hef-tigst Weh bereit. O Weh! O Weh! ich bin ver-

flucht, ver-flucht, ich bin ver-flucht, ver-tern. Ach! ach! Ach! ach! Ach,

wäre ich nicht ge-born! Ach, wäre ich nicht ge-born! Streichorchester

Singsstimme

1. Weh, Weh zerreißt, zerplittert mich,
Mücht nur die Seel in Luft zerklattern,
Mücht sie nur wohnen bei den Nattern
Und schlingen ihren Gift in sich,
Ach, ach, das schätzt ich glücklich sein,
2. Weh, weh, nun, nun kommt Höllenpein.

Und unmittelbar daneben das Gegenstück. Gleich auf das „Wehe“ der „Göttlichen Stimme“ folgen ihre Seligpreisungen (Luk. 6, 25, 20, 21), auf die der Chor mit der letzten Strophe des Morgensternliedes: „Wie bin ich doch so herzlich froh“ antwortet. Noch einmal die Verheißung der „Göttlichen Stimme“ (Joh. 14, 3), die die Gläubigen sich in einem kurzen Chorsatz: „Israel ziehet hin zu seiner Ruhe“ zu eigen machen. Den Abschluß des ganzen Werkes bildet — abgesehen wieder von einer moralischen Chorarie — der Gesang des alten Simeon: „Mit Fried' und Freud' fahr' ich dahin“. Das Orchester — hier nur ganz hohe Geigen und Bässe — bringt im dreistimmigen Satz das ganze Thema. Dann erst setzt der Chor mit einer länge-

ren Fantasie ein, reich an plastischen Formen, mit wirksamen Kontrasten, bis alles versinkt im äußersten Pianissimo: „Der Tod ist mein Schlaf worden“.

Abgesehen von der Bedeutung, die dies Werk für die Beurteilung Dietrich Buxtehudes und damit auch für Joh. Seb. Bach hat, fällt durch dasselbe ein neues helles Licht auf die Geschichte des Dratoriums. Der Zusammenhang und zugleich die Unterschiede zwischen Kantate und Dratorium sind klar zu erkennen. Von großer Bedeutung ist dies Werk ferner für die Geschichte der Hamburger Oper, die 1678 mit zwei Werken Theiles ihren Spielplan begann. Theile muß etwa um 1670 nach Lübeck gekommen sein. Mit Dietrich Buxtehude verbanden den neun Jahre jüngeren Schülerschüler enge Beziehungen. Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Theile vor dieser Zeit mit der Oper nicht in nennenswerte Berührung gekommen ist. Hier in Lübeck lernte er die dramatische Musik in St. Marien kennen. 1673 erhielt er die Kapellmeisterstelle in Gottorp und sah sich plötzlich vor die Aufgabe gestellt, selbst Opern oder besser Singspiele zu schreiben. Doch schon 1675 vertrieb der Krieg den Herzog und seinen Kapellmeister. Beide flüchteten nach Hamburg. Nach neueren Forschungen reichte Johann Theile am 29. März 1677 beim Domkapitel ein Gesuch ein „um einen bequemen Ort im Dom, als nämlich den Reventer, zu Präsentation einiger musikalischer Operum nach italienischer Art“. Die Domkapitularen scheinen sich nicht einig gewesen zu sein. Jedenfalls scheint es zu Opernaufführungen im Domreiter nicht gekommen zu sein, was ja auch leicht erklärlich ist, da der Bauplan für das Opernhaus am Gänsemarkt spätestens im Frühjahr desselben Jahres feste Gestalt gewonnen haben muß. Im Sommer begann man mit dem Bau, der bereits zu Weihnachten fertiggestellt war, so daß am 2. Januar 1678 die erste Oper „Adam und Eva“ über die Bretter gehen konnte. Bedenkt man, daß Johann Theile in der musikalisch-dramatischen Kunst wohl nur bei Dietrich Buxtehude gelernt haben kann (die Bezeichnung „nach italienischer Art — nicht „Stil“! — bezieht sich m. E. nur auf das Unternehmen — Volksooper — im Hinblick auf das Hamburg „benachbarte“ Venedig) und daß ferner eine ganz auffallende Ähnlichkeit in der Anlage der Textbücher beider Gattungen besteht, so ergibt sich daraus, daß für den Komponisten ein grundlegender Unterschied zwischen einer Lübecker Abendmusik und einer frühen Hamburger Oper nicht bestanden haben kann. Dieser Analogieschluß ist auch sehr gut mit dem zu vereinigen, was Elmenhorst über die Oper seiner Zeit ausagt¹.

Man wird mit Recht vom Verfasser eine exakte Beweisführung für die Behauptung verlangen, daß Buxtehude der Komponist des neuaufgefundenen Werkes ist. Der Verfasser glaubt jedoch, daß die für die nächsten Monate geplante Veröffentlichung der ganzen Partitur erst die Voraussetzung für weitere Unternehmungen bietet. Die neuzeitliche Uraufführung wird für das Frühjahr 1928 in Osnabrück vorbereitet.

¹ Siehe Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, S. 24. Näheres über das Verhältnis zwischen Buxtehude und Theile findet sich in meiner anfangs erwähnten Dissertation.

Die Lautenhandschriften von Silvius Leopold Weiß in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim, Berlin

Von

Hans Neemann, Berlin

Durch eine freundliche Mitteilung des Herrn Dr. Werner Wolffheim, Berlin, wurde ich auf eine in seinem Besitz befindliche handschriftliche Sammlung von Kompositionen des berühmten Lautenisten Silvius Leopold Weiß (1686—1750), die gänzlich unbekannt geblieben ist, aufmerksam gemacht. Diese Sammlung umfaßt sechs Bände in groß-quer 4^o und enthält insgesamt 34 Sonaten für Laute solo und acht Ensemblewerke mit Laute.

Bisher waren durch Katalogisierung und archivalische Forschung nur die in der Studienbibliothek Salzburg, der Nationalbibliothek Wien, der Stadtbibliothek Augsburg und dem British Museum in London befindlichen Handschriften von S. L. Weißschen Lautenkompositionen bekannt. Diese Sammlungen werden aber weit überragt von dem Besitz der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim, der nicht allein im Umfang der bedeutendste ist, sondern auch, wie ich feststellen konnte, durch einige Autographe einen großen Wert darstellt.

Eine erschöpfende Abhandlung über sämtliche bis jetzt bekannten Werke von S. L. Weiß muß für später zurückgestellt werden, da mir bisher nur die in den Bibliotheken Deutschlands und Österreichs befindlichen Handschriften, nicht aber die des British Museum in London, zugänglich waren. Die vorliegende Arbeit beschränkt sich deshalb nur auf die Untersuchung der Wolffheimschen Handschriften. Die uns erhaltenen Werke der anderen Bibliotheken seien nur soweit herangezogen, als sie Duplikate zu den Handschriften der Bibliothek Dr. W. Wolffheim darstellen.

Die sechs handschriftlichen Bände sind einheitlich in steifem Deckel von graublauer Farbe gebunden und mit Etiketten versehen. Ich verzeichne zunächst die Titel der einzelnen Bände und nummeriere diese, wie auch bei der weiter folgenden Aufstellung der einzelnen Kompositionen, zur besseren Übersicht.

		F. d. (Fdur)
	3 kleine	} Sonate von S. L. Weiß
	1 große	
I. Band:		D. b. (Dmoll)
	2 kleine	} Sonaten.
	2 große	
		E dur
	2 kleine	} Sonaten von S. L. Weiß
	2 große	
II. Band:		A b (Amoll)
	1 kleine	} Sonaten S.
	2 große	

A dur

3 kleine	}	Sonaten von S. L. Weiß
3 große		

III. Band: Fis b (Fis moll)

 1 große Sonate.

B dur

1 kleine	}	Sonaten von S. L. Weiß
3 große		

IV. Band: F b (F moll)

 1 große S.

 G b (G moll)

1 kleine	}	Sonate
1 große		

 E.

C moll

V. Band: 3 Sonaten von S. L. Weiß

 ent. 2 Kl. 1 große

 Dis # (Dis- oder Esdur)

 1 große Sonate.

 Nr. 4

 C b.

 J. S. Weiß

 ist nicht von W.

VI. Band:

Der Innentitel lautet:

Weißische Partien
wozu noch 3 Vol. Accompag. gehören.

Während der Inhalt der Bände I—V schon aus deren Titel hervorgeht, bereitet die Feststellung des Inhalts von Band VI Schwierigkeiten. Die aus dem Etikett-Titel dieses Bandes hervorgehende Bezeichnung von J(ohann) S(igismund) Weiß, einem Bruder von Silbius Leopold Weiß, als Komponisten der Werke wird bei zwei Kompositionen bereits durch die Schluß-Signatur: „S. L. Weiß ad. 1731“ und „di Sivio Leopoldo Weiß“ widerlegt. Vier andere Werke haben keine Urheberbezeichnung, sind aber durch Vergleich mit den vorgenannten zwei Kompositionen und den Werken der Bände I—V ohne Einschränkung als Kompositionen von Silbius Leopold Weiß erkennbar. Lediglich ein „Concerto“ für Laute mit Streichinstrumenten ist ausdrücklich Johann Sigismund Weiß zugeschrieben.

Alle in den sechs Handschriften-Bänden enthaltenen Kompositionen sind in der damals gebräuchlichen neufranzösischen Lautentabulatur (mit Buchstaben als Griffzeichen in einem Sechsliniensystem) notiert. Das für das Spiel dieser Werke benötigte Instrument ist eine 13chörige (24saitige) Laute in dmoll-Stimmung, deren diatonisch abfallende Basssaiten (6.—13. Chor) der jeweiligen Tonart entsprechend umgestimmt werden:



Meine Untersuchung der Handschriften erstreckte sich zunächst auf die Feststellung, ob sich darunter Autographe befinden, da einige Werke der verschiedenen Bände Signaturen des Komponisten aufweisen, unter denen ich auch den autographen Namenszug von Silvius Leopold Weiß vermutete. Der einzig bekannte, authentische Namenszug von E. L. Weiß findet sich in der Unterschrift seines Briefes an Philipp Hyacinth Fürst von Lobkowitz vom 17. November 1728, dessen Wortlaut Hans Volkmann¹ mitteilte und welcher im Fürstl. Geheimarchiv des Schlosses Raudnitz (Čsl.) verwahrt wird. Nach freundlicher Mitteilung des Archivars, Herrn Dr. Franz Brözel in Raudnitz, dem ich Unzeichnungen der verschiedenen Namenszüge mit der Bitte um Vergleich mit der Briefunterschrift sandte, wurde dem auch der Titel der im I. Band als 7. Werk enthaltenen „Sonata per il Liuto di Silvio Leopoldo Weiß“ als Autograph festgestellt. Ein Unterschied zwischen beiden Namenszügen besteht lediglich darin, daß die Briefunterschrift latinisiert lautet: „Silvius Leopoldus Weiß“.

Schon bei flüchtiger Durchsicht kann man erkennen, daß mehrere Schreiber an der Niederschrift der Tabulaturen beteiligt gewesen sind. Als im Schriftcharakter vollkommen identisch mit dem oben festgestellten Autograph erweisen sich nur einige Tabulaturen. Ein überraschend gleichartiger Schriftcharakter ist aber noch bei einer weiteren, viel größeren Zahl von Kompositionen zu erkennen, so daß ich zunächst glaubte, diese Handschriften, die aus einer späteren Zeit stammen als die autographen Tabulaturen, ebenfalls als spätere Autographe E. L. Weiß' ansehen zu können. Nachdem mir jedoch einige andere Lautenhandschriften aus der Bibliothek Dr. W. Wolffheim zu Gesicht gekommen waren, wurden meine Zweifel an der autographen Urheberschaft der erwähnten Tabulaturen zu Recht bestätigt.

Die Bibliothek Dr. Werner Wolffheim verwahrt unter ihren großen Schätzen handschriftlicher Lautentabulaturen zwei Handschriften mit Lautenbearbeitungen von fünf Cembalosonaten Johann Adolph Hasses und zwei Bände mit tabulierten Lautenbegleitungen zu zahlreichen Arien aus Hasseschen Opern, die alle von der gleichen Hand geschrieben sind, wie die größte Zahl der Weißschen Lautenkompositionen. Einer dieser Bände, die alle einen, den sechs Bänden Weißscher Kompositionen gleichen, graublauen Einband haben, führt den Titel:

Hassische Opern Arien
auf die Laute versetzt
von H.

und innen findet sich auf dem 3. Blatt nochmals die Notiz:

¹ H. Volkmann, Silvius Leopold Weiß, der letzte große Lautenist. (Die Musik, VI, 23.)

Opfern Arien
auf die Laute versetzt
Ao. 1755.
di R.

Der sich unter dem Signum „N.“ verbergende Besitzer dieser Bände, der zugleich der Schreiber der Tabulaturen war, muß, da bekanntlich Johann Adolph Haffe an der kurfürstlich sächsischen Oper zu Dresden wirkte und seine Opern dort aufgeführt wurden, im Jahre 1755 als Lautenist in der Dresdener Hofkapelle bei der Aufführung Haffescher Opern mitgewirkt haben. Die in dem genannten, wie auch in dem anderen Band enthaltenen Lautenbegleitungen zu 45 Arien aus verschiedenen Opern Haffes sind nämlich nach dem Generalbass in Lautentabulatur gesetzt und führen auch die Bezeichnung der ausführenden Sänger und Sängerinnen. Wer zu dieser Zeit als Nachfolger des im Jahre 1750 verstorbenen Lautenisten Silvius Leopold Weiß in der Dresdener Hofkapelle tätig war, ist wahrscheinlich nicht überliefert, denn M. Fürstenaу erwähnt in seinen beiden Schriften¹ keinen um 1755 an der Kapelle angestellten Lautenisten. Ob der sich mit „N.“ zeichnende Lautenist vielleicht der in einer Leipziger Lautentabulatur aus etwa dieser Zeit vertretene „Rosani“ war, muß dahingestellt bleiben. Da aber alle erwähnten Handschriften, die sechs Bände Weißscher Lautenkompositionen und die Tabulaturen der Sonaten und Arienbegleitungen Haffes, einheitlich in graublauen Karton gebunden sind und die gleichen Etiketten tragen, steht fest, daß jener Lautenist N. der Besitzer derselben war. Von ihm, der — wie ich aus vielen Gründen annehme — wahrscheinlich ein Schüler von Silvius Leopold Weiß war, ist die sich aus zahlreichen Einzelhandschriften zusammensetzende Sammlung Weißscher Kompositionen angelegt worden, und zwar geschah dies noch zu Lebzeiten des Meisters. Von ihm auch ist der größte Teil der Tabulaturen geschrieben worden, die im Schriftcharakter so sehr den Autographen von S. L. Weiß ähnlich sind.

Außer diesem Lautenisten sind noch zwei andere Kopisten an der Niederschrift der Tabulaturen beteiligt gewesen, auf die ich aber nicht weiter einzugehen brauche. Wichtig ist die vorangegangene Erörterung eben in Hinsicht auf die Feststellung der sich in der Sammlung befindenden Autographie. Bei Berücksichtigung des Gesagten ergibt sich fernerhin noch, daß die bei einzelnen Kompositionen später hinzugefügten Preludes, die ich unten näher bezeichnen werde, nach Gestaltung und Handschrift nicht alle einwandfrei als von Weiß stammend anzusehen sind.

Ich gebe nunmehr die Aufstellung der Werke des I.—V. Bandes und verzeichne bei den einzelnen Kompositionen, die ich fortlaufend nummeriere, kurz die wichtigsten Ergebnisse meiner Untersuchungen.

I. Band: 4 Sonaten in Fdur, 3 Sonaten in dmoll.

1. Sonate Fdur: Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande, Menuet 1, Menuet 2, Gigue.
2. Sonate Fdur: Allemande, Courante, Sarabande (dmoll), Bourrée, Menuet 1, Menuet 2, Gigue.

¹ Fürstenaу, Beiträge zur Geschichte der Kgl. sächsischen Kapelle (1849) und Musik und Theater am Hofe in Dresden (1861/62).

3. Sonate Fdur: Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande (Dmoll), Menuet, Gigue.
4. Sonate Fdur: Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande (Dmoll), Menuet, Presto.
5. Sonate Dmoll: Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Menuet (1), Sarabande, Menuet (2), Gigue. Autograph!
Auf der ersten Seite, über dem Prelude, steht die von anderer Hand mit roter Tinte geschriebene Notiz: „Diese Partie habe ich zu allererst bey Ms. Weissen gelernt“. Auf der letzten Seite, unter der Gigue, befindet sich die autographe Signatur: „S. L. Weiß“.
6. „Partie de S. L. Weiß“ in Dmoll: Fantasia, Allemande, Courante, Gavotte, Sarabande, Menuet, Giga.
7. „Suonata per il Liuto di Silvio Leopoldo Weiß“ in Dmoll: Allemande, Adagio, Courante, Paysane, Sarabande, Adagio (Fdur), Menuet, Allegro. Autograph!
Vgl. die obigen Ausführungen über den autographen Titel und die am Schluß wiedergegebene Übertragung dieser Sonate. Von der beabsichtigten photographischen Reproduktion des Titels und der ersten Tabulaturseite mußte Abstand genommen werden.
8. Sonate Dmoll: Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande (Fdur), Menuet, Allegro. Autograph!

II. Band: 4 Sonaten in Cdur, 4 Sonaten in amoll.

9. (1) Sonate Cdur: Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande, Menuet (1), Menuet 2, Presto. Autograph!
10. (2) Sonate Cdur: (Prelude), Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande (amoll), Presto, Menuet. Autograph!
Der erste Satz trägt keinen Titel, ist aber ein Prelude, welches der Handschrift erst später von anderer Hand zugesügt wurde. Das Menuet gehört, wie bei den anderen Kompositionen, vor das Presto.
11. (3) Sonate Cdur: Ouverture, Courante, Bourrée, Sarabande, Menuet, Presto.
12. (4) Sonate Cdur: Entree, Courante, Paysane, Sarabande (amoll), Allegro, Menuet. Autograph!

Die sorgfältig geschriebene Handschrift trägt auf dem Vorsatzblatt die Dedikation: „P. S. A. S. M. L. D. de Lobkowitz / N. 12 / Januarius“. Wahrscheinlich ist dieses Werk eine der Partien, die Weiß seinem Schreiben vom 17. Nov. 1728 zufolge an den Fürsten Lobkowitz senden wollte. (Vgl. Volkmann a. a. D.) Danach würde diese Handschrift vom 12. Jan. 1729 datieren (?). — Das Menuet gehört vor das Allegro.

13. (5) Sonate amoll: Allemande, Courante, Ricaudon, Sarabande, Giga, Menuet. Das Menuet gehört vor die Giga.
14. (6) Sonate amoll: Allemande, Allegro, Bourrée, Sarabande (Cdur), Menuet, Giga/Presto.
15. (7) Sonate amoll: Entree, Courante, Musette, Menuet, Sarabande. — (Unvollständig?)
16. (8) Sonate amoll: Allemande/andante, Courante, Bourrée, Sarabande, andante (Cdur), Presto, Menuet 1, Menuet 2.

Die beiden Menuette müssen vor dem Presto stehen.

III. Band: 6 Sonaten Adur, 1 Sonate fis moll.

17. (1) „Suonata del Sigr. Sigism. Weiß“ in Adur: Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Menuet, Ciacona del Sigr. S. L. Weiß.
Allemande, Courante und Ciacona sind mit den gleichnamigen Sätzen in der 4. Partita des Ms. 18829 der Nationalbibliothek Wien, die aus Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Ciaconna besteht, identisch. Von der Ciaconna existiert noch eine dritte Handschrift in der Stadtbibliothek

Augsburg (Sig. Tonk. 2^o, Ms. fasc. III, Nr. 7). — Das hier stehende Prelude ist ein anderes als in der Wiener Partita und wurde von anderer Hand später hinzugefügt.

Dieser III. Band ist S. L. Weiß später von dem die Sammlung besitzenden Schüler zur Identifizierung seiner Kompositionen vorgelegt worden und erhielt dann zahlreiche Silberstiftvermerke von S. L. Weiß' Hand. Bei der 1. Sonate wurde der in der Überschrift stehende Name „Sigm.“ durchstrichen und durch „S. L. Weiß“ ersetzt. Zu Anfang des 2.-4. Satzes steht der Vermerk: „item“.

18. (2) Sonate Adur: Prelude, Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande, Menuet, Gigue (1), Gigue (2).

Das Prelude wurde später hinzugefügt. — Als Überschrift steht die mit roter Tinte geschriebene Notiz: „Suonata del Sig. Weiß composta a Roma“. Nach dieser wohl glaubhaften Angabe entfiel das Werk während Weißens Tätigkeit als Lautenist des Fürsten Alexander Sobieski in Rom zwischen 1708 und 1714¹. Wie bei der vorstehenden Sonate finden sich autographe Silberstiftvermerke, bei dem Prelude: „Weiß Sil: Leop.“ und den folgenden Sätzen: „item“.

19. (3) „Suonata del Sigre. S. L. Weiß“ in Adur: Allemande, Paisane, Sarabande, Vivace, Menuet, Gigue.

Dieses Werk ist identisch mit der „Partita 3“ des Ms. 18829 der Nationalbibliothek Wien. Die Wiener Handschrift hat, neben geringen thematischen und taktlichen Abweichungen, nur eine andere Satzfolge: Allemande, Echo vivace, Paisanne, Sarabande, Gigue, Menuet. Autographe Silberstiftvermerk: „S. L. Weiß“ im Ms. Wolffheim, welches die authentische Fassung der Komposition darstellt.

20. (4) Sonate Adur: Introduzione, Courante, Bourrée, Sarabande (fis moll), Menuet. — (Unvollständig?)

21. (5) Sonate Adur: Duverture/Largo, Allegro, Courante, Bourrée, Sarabande (fis moll), Presto, Menuet.

Das Menuet gehört vor das Presto.

22. (6) „Suonata del Sigre. S. L. Weiß“ in Adur: Entree, Courante, Rondeau, Sarabande, Allegro, Menuet.

Das Menuet muß vor dem Allegro stehen.

23. (7) „Suonata del Sigre. S. L. Weiß“ in fis moll: Allemande/Andante, Courante, Bourrée, Sarabande (Adur), Presto, Menuet.

Ein vor der eigentlichen „Suonata“ stehendes Prelude wurde später von anderer Hand hinzugefügt. Das Menuet muß vor dem Presto stehen.

IV. Band: 4 Sonaten Bdur, 1 Sonate fmoll, 2 Sonaten gmoll.

24. (1) „Suonata del Sigre. Sylv. Leop. Weiß“ in Bdur: Prelude, Duverture, Courante, Bourrée, Gavotte, Menuet. — (Unvollständig?)

Das Prelude wurde später hinzugefügt, ebenso das Menuet an Stelle eines anderen Menuetsatzes, welcher durchstrichen ist und den Vermerk erhielt: „ist nicht von Mr. Weiß“.

25. (2) Sonate Bdur: Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande/Grave (gmoll), Menuet, Presto.

Das Presto ist identisch mit dem gleichnamigen Satz, der in Telemanns „Der getreue Musikmeister“ (1728) gedruckt vorliegt. Die Sonate muß also vor 1728 entstanden sein.

¹ Volkmann a. a. O., S. 275.

26. (3) Sonate Bdur: Allemande, Courante moderato, Bourrée, Sarabande, Menuet, Gavotte, Gigue.
27. (4) Sonate Bdur: Introduzione, Courante, Bourrée, Sarabande (g moll), Menuet, Presto.
28. (5) Sonate fmoll: Allemande, Courante, Bourrée, Sarabande, Menuet, Gigue.
29. (6) Sonate gmoll: Prelude, Allemande, Passepied, Bourrée, Sarabande (Bdur), Menuet, Gigue. — Autograph!
- Das Prelude wurde später von anderer Hand zugefügt. Über der Allemande steht der autographe Namenszug: „S. L. Weiß“.
30. (7) Sonate gmoll: Allemande, Courante, Bourrée, Polonoise (Bdur), Menuet, Presto.

V. Band: 3 Sonaten gmoll, 1 Sonate Esdur.

31. (1) Sonate cmoll: Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte. — (Unvollständig?)
Über der Allemande steht der autographe Silberstiftvermerk von Weiß: „Von año 6. in Düsseldorf. ergo Nostra giuventu Comparisae“. Der Aufenthalt Weiß' in Düsseldorf fällt in die Zeit um 1716, so daß die Entstehung dieser Komposition in das Jahr 1716 zu setzen ist. Die Schreibweise „año 6.“ stellt nur eine Kürzung des Jahresdatums dar, wie sie auch heute noch üblich ist.
32. (2) Sonate cmoll: Allemande, Gavotte, Rondeau, Sarabande (Esdur), Menuet, Rigaudon, Angloise.
Ein Duplikat dieser Komposition befindet sich in einem handschriftlichen Sammelband der Studienbibliothek zu Salzburg, welcher 45 Partien für Laute mit Streichinstrumenten (sic!)¹ von S. L. Weiß, (F.) S. Weiß und anderen Komponisten des 18. Jahrhunderts enthält. Die in der Salzburger Handschrift unter Nr. III stehende Partie umfaßt die Sätze: Allemande, Gavotte, Rondeau, Menuet, Rigodon, La belle Tiroloise, Menuet (2), Bourrée, Presto. Von dieser Partie sind nur die ersten sechs Sätze in der Sonate Nr. 32 vertreten; der Satz „La belle Tiroloise“ ist mit der „Angloise“ aus Nr. 32 identisch. Einzig die Sarabande ist im Ms. Wolffheim neu und hat kein Duplikat.
33. (3) Sonate cmoll: Ouverture, Courante/assai moderato, Bourrée, Siciliana (Esdur), Menuet, Presto.
Die vorgenannte Partie der Salzburger Handschrift (Nr. III) enthält hieraus die Sätze: Bourrée, Menuet (im Ms. Salzburg das 2. Menuet) und Presto. Daraus geht auch hervor, daß die Salzburger Partie Nr. III sich aus Sätzen verschiedener Werke, der Sonaten Nr. 32 und 33, zusammensetzt.
34. (4) Sonate Dis-(Es-)dur: Prelude, Allemande, Courante, Rigaudon, Sarabande, Gavotte, Menuet, Allegro assai.
Das Prelude wurde später hinzugefügt.

Schließlich muß noch auf den oben kurz erwähnten VI. Band näher eingegangen werden. Die acht Kompositionen dieses Bandes sind Ensemblerwerke mit Laute, die aber, da die als zugehörig bezeichneten „3 Vol. Accompag.“ fehlen und wahrscheinlich verschollen sein werden, größtenteils unvollständig sind. Selbst der Titel der nur in der Lautentabulatur überlieferten Werke ist nicht vermerkt, und bezeichne ich dieselben daher auch nur als „Partien“. Einige Anhaltspunkte für die außer der

¹ Die in der Salzburger Handschrift befindlichen Kompositionen von S. L. Weiß sind ihrer ganzen Struktur nach Solowerke, die wahrscheinlich erst später von anderer Hand zu Ensemblerwerken gemacht worden sind.

Laute beteiligten Instrumente bieten die bei einzelnen Handschriften stehenden Randnotizen von zeitgenössischer Hand. Das Ergebnis meiner Untersuchungen sei in der folgenden Aufstellung angeführt.

VI. Band: Weißsche Partien.

- Nr. 1 Partie Fdur: Largo (I), Allegro (I), Largo (II), Allegro (II).
Nur der Lautenpart in Tabulatur vorhanden. Am Schluß befindet sich die Signatur: „S. L. Weiß ad. 1731“. Der Struktur des Lautensatzes nach ist diese Partie eine Komposition für mehrere (nicht genannte) Instrumente.
- Nr. 2 Partie Cdur: Andante, 1. Allegro, 2. Allegro, Largo, Tempo di Minuetto.
Die Tabulatur trägt die Bezeichnung: „Leuto (Liuto) I“ und daneben den Bleistiftvermerk: „ist aufs Clavier verfehrt. item (? unleserlich) die 2^{te} Laute“. Dieses Werk ist also ein Duo für zwei Lauten, wie schon die thematische Anlage erkennen läßt. Die angedeutete Übertragung der Lautensätze auf das Klavier diente einer Wiedergabe des Werkes von Laute und Klavier. Durch Vergleich mit anderen Kompositionen konnte dieses Duo einwandfrei als Komposition von S. L. Weiß festgestellt werden.
- Nr. 3 „Concerto“ emoll für Laute, 2 Violinen, Violoncello und Kontrabaß von J(ohann) S(igismund) Weiß: Grave-Allegro, Presto, Adagio, Vivace.
Außer der Tabulatur sind vier lose einliegende Stimmen für die Streicher vorhanden.
- Nr. 4 Partie Bdur: Adagio, Allegro, Grave, Allegro.
Die Tabulatur trägt die Bezeichnung: „Leuto I^{mo}“ und den Bleistiftvermerk: „die 2^{te} Laute aparte et aufs Clavier“. Siehe die Bemerkung zu Nr. 2, die auch für diese Komposition, ein Duo für zwei Lauten, zutrifft. Ebenfalls eine Komposition von S. L. Weiß.
- Nr. 5 Partie Bdur: Allegro, Largo, Allegro.
Nur der Lautenpart vorhanden. Nach den Bezeichnungen: „Tutti“ und „Solo“ ist dieses Werk ein Konzert für Laute mit anderen (nicht genannten) Instrumenten. Unzweifelhaft eine Komposition von S. L. Weiß.
- Nr. 6 Partie dmoll für Laute, 2 Violinen und Baß (Cello): Largo, Allegro, Largo, Allegro assai.
Nur der Lautenpart vorhanden. Bleistiftvermerk: „Diese Partie muß in Ordnung gebracht werden. NB. Das Accompagnement. Der Baß wird richtig seyn Beyde Violines aber sind falsch, und fehlt in eines das 1^{te} Largo und Allegro im 2^{ten} aber das andrer Largo und Allegro. Die Partie ist es werth“. Bei dem 2. Largo steht die Notiz: „in der 1^{te} Viol hat dieses s. Richtigkeit. it. im Baß“. Der Thematik nach ebenfalls eine Komposition S. L. Weiß.
- Nr. 7 Fehlt! Die dafür vorgesehenen Blätter sind unbeschrieben.
- Nr. 8 Partie Ddur: Spiritoso, Allegro assai, Un poco andante, Allegro.
Die Tabulatur trägt zu Anfang die Bezeichnung: „Leuto 2^{da}“ und am Schluß die Signatur: „di Silvio Leopoldo Weiß“. Bleistiftvermerk: „Die erste Laute ist ins Clavier verfehrt et. auch aparte“. Siehe die Bemerkungen zu Nr. 2, die auch für dieses Lautenduo zutreffen.
- Nr. 9 Partie Adur: Vivace, Allegro, Largo, Presto.
Die Tabulatur ist für „Leuto primo“. Dieses Lautenduo ist ebenfalls eine Komposition von S. L. Weiß.

Der VI. Band der Sammlung enthält demnach, kurz zusammengefaßt:
4 Partien (Duos) für 2 Lauten von S. L. Weiß. (Sämtlich unvollständig.)

- 2 Partien für Laute mit anderen (Streich=?) Instrumenten von S. L. Weiß.
(Unvollständig.)
1 Partie für Laute, 2 Violinen und Baß (Cello) von S. L. Weiß. (Unvollständig.)
1 Konzert für Laute, 2 Violinen, Cello und Kontrabaß von F. S. Weiß.

Über den Kammermusikwerken mit Laute von Silvius Leopold Weiß scheint ein tragisches Geschick gewaltet zu haben. Keine dieser Kompositionen des berühmten Meisters hat sich vollständig erhalten; auch von dem mir noch bekannten „Concert Cdur“ für Laute, Violine, Viola und Cello, welches in der Stadtbibliothek zu Augsburg verwahrt wird, ist nur die Lautenstimme vorhanden. Daß die dazugehörigen, verloren gegangenen Stimmen noch einmal auftauchen werden, ist sehr zweifelhaft und werden die uns überkommenen Lautenparte daher nur einen bedingten Wert haben.

Desto erfreulicher ist das Vorhandensein der 34 Solosonaten für die Laute von S. L. Weiß in der Bibliothek Dr. Werner Wolffheim. Diese Sammlung ist, wie schon gesagt, die umfangreichste und wertvollste, der höchstens noch die ebenfalls reichhaltige und zahlreiche Autographe enthaltende Sammlung im Besitze des British Museum zu London nahekommt. Auf die Kompositionen selbst einzugehen, ist hier nicht mehr möglich und soll später in einer umfassenderen Arbeit versucht werden. Statt dessen bringe ich, um das originelle Schaffen des Meisters zu veranschaulichen, hier eine besonders charakteristische Komposition in Übertragung, und das insbesondere, als bisher noch keine Kompositionen von S. L. Weiß publiziert worden sind¹.

Die Übertragung der folgenden 7. Sonate steht in der Gitarrennotation, die den Instrumentalsatz auf einem Liniensystem transponiert wiedergibt; die Töne erklingen eine Oktave tiefer, als sie notiert werden. Die Lagen- und Saitenbezeichnung ist die in der spanischen Gitarristik gebräuchliche, und zwar bedeuten: römische Ziffern die Position (Griffelage) der linken Hand, Ziffern im Kreis den betreffenden, von der höchsten Saite aus zählenden Chor und die Null den Anschlag der leeren Saiten. Anschlagsbezeichnungen sind, soweit in der Tabulatur vorkommend: + für den Daumen, und · für den Zeigefinger.

¹ Einige Lautensätze von S. L. Weiß aus den Handschriften der Nationalbibliothek Wien bringe ich in dem im Druck befindlichen IV. Heft meiner Publikation: „Alte Meister der Laute“ (Wiener, Berlin).

Sonate für die Laute

Silbius Leopold Weisk

Allemande

Adagio

The musical score for the Allemande is written in G major and 3/4 time. It begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Adagio'. The score is divided into ten staves. The first staff contains the initial melody and bass line. The second staff introduces a trill (tr) and a grace note (7). The third staff features a section labeled 'V'. The fourth staff has a section labeled 'IV'. The fifth staff has a section labeled 'II'. The sixth staff has a section labeled 'VI'. The seventh staff has sections labeled 'III', 'IV', and 'V'. The eighth staff has a section labeled 'VII'. The ninth staff has sections labeled 'IV', 'V', and 'VII'. The tenth staff concludes the piece. The score includes various lute techniques such as trills (tr), grace notes (7), and ornaments (8). Fingerings are indicated by circled numbers 1-5.

V III

barree VII II

Courante

VII II

First musical staff with treble clef, 8/8 time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. The number '8' is written below the staff at several points.

Second musical staff, continuing the piece. It includes a 'V' marking above the staff and a 'II' marking. The notation includes various rhythmic values and fingerings.

Third musical staff, showing further melodic and harmonic development. The number '8' appears below the staff.

Fourth musical staff, featuring a 'V' marking above the staff. The bass line shows a sequence of chords.

Fifth musical staff, with 'III' and 'I' markings above the staff. It contains a variety of rhythmic patterns and chordal textures.

Sixth musical staff, marked with 'V' and 'II' above the staff. The notation includes a sequence of notes with circled numbers 3, 4, 5, 4, 5, 6, likely indicating fingerings.

Seventh musical staff, continuing the melodic line. The number '8' is present below the staff.

Eighth musical staff, showing a change in the bass line with a key signature change to two flats. The number '8' is written below the staff.

Ninth musical staff, featuring a melodic line with a key signature change to two flats. The number '8' is written below the staff.

Tenth musical staff, the final one on the page. It includes 'VI', 'VII', 'V', and 'IV' markings above the staff. The notation concludes with a final cadence.

III

I

III

IV

III

V

IV

V

II

The musical score consists of six systems of music, each with a treble clef and a 2/8 time signature. The first system is marked with a Roman numeral 'III'. The second system is marked with 'I'. The third system has a trill marking 'tr' at the end. The fourth system is marked with 'III' and 'IV'. The fifth system is marked with 'III', 'V', 'IV', and 'V'. The sixth system is marked with 'II'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords, along with fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.

Paysane

The musical score for 'Paysane' consists of three systems of music, each with a treble clef and a 2/8 time signature. The first system features a melody of eighth notes and chords. The second system continues the melody with some slurs and accents. The third system concludes the piece with a final chord. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords, along with fingering numbers (1-5) and articulation marks like slurs and accents.

First musical staff with treble clef, 3/4 time signature, and a key signature of one flat. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes and a bass line with chords. Fingerings are indicated by circled numbers 1-5. A trill is marked above the first measure.

Second musical staff, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns. It includes various rhythmic values and fingerings.

Third musical staff, featuring a repeat sign and a trill. The notation includes slurs and dynamic markings.

Fourth musical staff, containing a trill and a fermata. The bass line shows complex chordal structures.

Fifth musical staff, marked with Roman numerals IV and II. It includes circled fingerings and a trill. The piece continues with intricate melodic lines.

Sixth musical staff, showing a continuation of the melodic and harmonic development. It features slurs and various rhythmic patterns.

Seventh musical staff, with a trill and a fermata. The notation includes slurs and dynamic markings.

Eighth musical staff, featuring a trill and a fermata. The piece continues with intricate melodic lines.

Ninth musical staff, showing a continuation of the melodic and harmonic development. It features slurs and various rhythmic patterns.

Tenth musical staff, the final one on the page, concluding the piece with a trill and a fermata. The notation includes slurs and dynamic markings.

Sarabande

Adagio

8

8

barree

8

simile

8

8

8

8

8

wie oben

8

Menuet

The first system of the Minuet features a treble clef and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The bass line consists of a half note G3 and a half note C4. The system concludes with a quarter rest followed by a quarter note G4.

The second system continues the melody with eighth notes and quarter notes. The bass line remains simple, mostly consisting of half notes and quarter notes. The system ends with a quarter note G4.

The third system contains a double bar line. Above the staff, the Roman numerals VII and II are written. The melody includes a triplet of eighth notes. The bass line features a half note G3 and a half note C4.

The fourth system continues the piece with a steady eighth-note melody. The bass line consists of half notes G3 and C4. The system ends with a quarter note G4.

The fifth system features a triplet of eighth notes in the melody. The bass line includes a half note G3 and a half note C4. The system concludes with a quarter note G4.

The sixth system begins with a repeat sign. The melody is primarily eighth notes. The bass line consists of half notes G3 and C4. The system ends with a quarter note G4.

The seventh system continues the melody with various rhythmic values. The bass line features a half note G3 and a half note C4. The system concludes with a quarter note G4.

The eighth system features a melody of eighth notes. The bass line consists of half notes G3 and C4. The system ends with a quarter note G4.

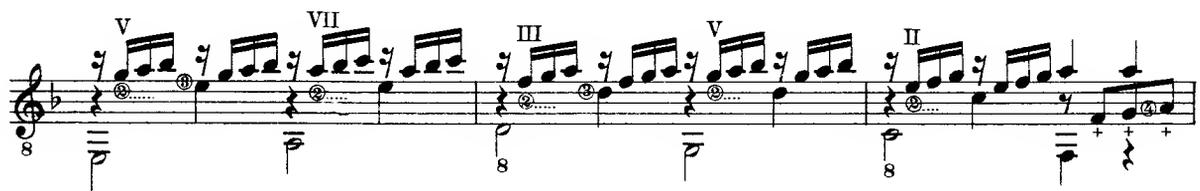
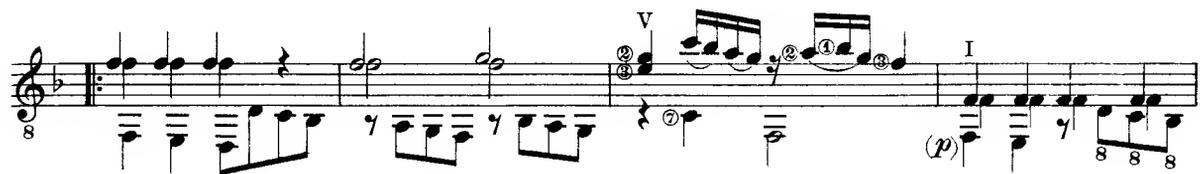
The ninth system continues the piece with a melody of eighth notes. The bass line features a half note G3 and a half note C4. The system concludes with a quarter note G4.

The tenth system features a melody of eighth notes. The bass line consists of half notes G3 and C4. The system ends with a quarter note G4.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The melody is written on a single staff with eighth and sixteenth notes. The bass line consists of chords, many marked with an '8' for octaves. The system concludes with a repeat sign.

Allegro

Musical notation for the second system, starting with the tempo marking **Allegro**. It features a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The melody is highly rhythmic with many sixteenth notes. The bass line includes chords and octaves, with some notes marked with *p* (piano) and *f* (forte). Fingerings are indicated by Roman numerals I-VII. The system ends with a repeat sign.



This page contains ten staves of musical notation, likely for a lute piece. The notation is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and performance markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *R* (ritardando). The piece is divided into sections labeled with Roman numerals: III, IV, I, III, V, VII, and II. The notation also includes circled numbers (1-7) and other symbols (e.g., +, ~) that may indicate specific performance techniques or fingerings. The overall style is that of a historical manuscript transcription.

Mozarts Ddur-Violinkonzert und Boccherini

Von

E. v. Šchinsky-Troxler, Leipzig

Im Verlag von Schotts Söhne erschien, von Samuel Duffkin herausgegeben, jüngst ein Violinkonzert in Ddur von Luigi Boccherini, mit dem Vermerk der Verleger:

„Boccherini schrieb dieses Violinkonzert um 1768 für seinen Freund Filippino Manfredi, einen zeitgenössischen Geigenspieler“.

Nach Mitteilung des Verlags stammt es aus einer französischen Sammlung, in der es sich als Kopie befindet, und ist um so interessanter, als es in der thematischen Aufstellung der unveröffentlichten Werke nach Picquot¹ nicht enthalten ist. Trotzdem besteht kein Grund, seine Echtheit zu bezweifeln. Es handelt sich vielleicht um eines der verschollenen Werke Boccherinis, um deren Wiederauffindung sich Picquot zeit lebens umsonst bemühte². Boccherini unternahm Anfang 1768 mit dem Geiger Manfredi eine Konzertreise, die auch nach Paris führte, wo sie im März 1768 im Concert spirituel auftraten. Anfang 1769 begaben sich beide nach Madrid; dort ist Boccherini ununterbrochen bis zu seinem Tode verblieben.

Dies Violinkonzert von Boccherini, das einzige seiner Gattung, frisch und ursprünglich in der Linienführung, interessiert nicht nur als Einzelercheinung in der Kette seiner Artgenossen, sondern auch besonders dadurch, daß es in Form und Struktur eine unverkennbare Geistesverwandtschaft mit dem Ddur-Violinkonzert von Mozart (K.:B. 218) aufweist, so daß man sich dem Gedanken nicht verschließen kann, es müsse zwischen beiden Werken eine innere Beziehung bestanden haben.

Mozart schrieb seine fünf ersten Violinkonzerte, unter denen das große Ddur das vorletzte ist, sämtlich im Jahre 1775³. Das Boccherinis ist um 1768 entstanden: es steht also die Priorität Boccherinis fest. Die Analogie zwischen den beiden Werken ist so lückenlos, daß sich die These aufstellen läßt, es habe das Violinkonzert von Boccherini auf Mozart als Vorbild gewirkt.

Eine Gegenüberstellung der beiden Werke ergibt das interessante Moment, daß Mozart nicht nur einzelne Tonreihen⁴ Boccherinis übernommen hat, sondern daß die

¹ L. Picquot, Notices sur la vie et les ouvrages de L. B., suivie du catalogue raisonné de toutes les oeuvres. Paris 1851.

² Laut Picquot sind op. 18, op. 19, op. 29, op. 30, op. 31 von Boccherini verschollen. Außerdem gibt der handschriftliche Katalog von Boccherinis Hand keine Auskunft über die Werke der Jahre 1782 bis 1786. Nach den 6 sinfonie op. 35 grande 1782, kommen 6 Quintetti op. 36 piccola 1786. Bemerkenswert ist, daß aber in der Kgl. Hausbibl. Berlin, unter den 249 katalognummern Boccherinischer Werke, unter 515 und 516, sich die Stimmen (M) zu 6 „Quintettini“ (darunter das dello „Scacciapensieri“) mit der Jahreszahl 1784 befinden. (S. Katalog von Thourret, 1895.)

³ Es war als erste größere Konzertkomposition für Violine nur das vom 3. Mai 1773 datierte Concertino (K.:B. 190) für 2 Soloviolen und Orchester vorangegangen. Vgl. Ubert I 389.

⁴ Bekanntlich begegnet man auch in anderen Werken Mozarts vorübergehend Tonreihen, die deutlich auf anderen Ursprung hinweisen. Mozart verpflanzte z. B. in seine „Zauberflöte“ ganze Stellen von Holzbauers Musik, so besonders die Kanzlermelodie (Andante grazioso) für Sarastro: „Wenn das Silber deiner Haare“. (Vgl. Moser II, 1, S. 396.) Auch Figaros Arie: „Aprite un

ganze Struktur seines Ddur-Konzerts auf Vocherini fußt und man die Wirkung des Vorbildes von Periode zu Periode genau verfolgen kann. In den ersten beiden Sätzen weist das thematische Material eine gewisse Verwandtschaft auf, im Finale zeigt sich die Analogie in der Eigentümlichkeit der Kreuzung zwischen Rondo-Doppelmenuett und Sonatenform. Nur ist bei Mozart alles größer angelegt und die ursprünglichen Elemente sind zu einer Einheit verschmolzen, die ihre Zusammensetzung nicht mehr erkennen läßt.

	Taktzahl	
	Vocherini	Mozart
1. Satz	176	220
2. Satz	78	90
3. Satz	243	232

Sowohl Vocherini wie Mozart halten das Violinkonzert in Ddur, den ersten Satz in Sonatenform, wie üblich, in der Taktart: C.

Gegenüberstellung:

1. Satz

1. Vocherini: Seitenthema. S. 4. weibliche Endung. 1a. Mozart: Seitenthema. S. 5. weibliche Endung.

2. Vocherini: Beginn der Durchführung. S. 5.

2a. Mozart: Beginn der Durchführung. S. 7.

po' quegli occhi", enthält Anklänge an die Arie Sandrinos in Re Teodoro II, 3 von Paisiello. (Vgl. Albert I, S. 437.) So enthalten auch die ersten beiden Messen in Gdur und dmoll (K.-W. 49 u. 65) bekannte Tonfolgen aus Werken Bachs und Händels. (Vgl. Albert I, 160.)

2. Satz

Der zweite Satz ist bei Boccherini sowohl wie bei Mozart durchkomponiert, in der Dominante Adur, Taktart: $\frac{3}{4}$. Er zeigt Boccherini als Meister der Kantabilität, als welcher sein Ruhm durch alle Lande ging. Mozart entnimmt den Anfang seiner Kantilene der Mittelstimme von Boccherini. Fesselnd zu sehen, wie er die zweitaktige Tonreihe verarbeitet, sie sich zu eigen macht, so daß die neue Schöpfung aus einem Guß entsteht.

3. Boccherini: Erstes Thema, 2. Satz. S. 12.

4. 16. Takt.

5. 19. Takt.

6. 18. Takt.

3a. Mozart: Erstes Thema, 2. Satz. S. 16.

4a. 15.—16. Takt.

5a. 8. Takt.

6a. 18. Takt.

Das zweite Thema weist gleichen Charakter, gleichen Rhythmus, mit gleichmäßiger Achtelbewegung in den Begleitstimmen auf. Der 25. Takt bringt bei Boccherini in der D , eine Wiederholung des Themas in der tieferen Oktave auf der G-Saite; der 29.—30. Takt eine ähnliche Barockwendung:

7. Boccherini: Zweites Thema. S. 13.

Musical score for measures 29-30. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a piano (p) dynamic marking. The melodic line is slurred across measures 29 and 30. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

7a. Mozart: Zweites Thema. S. 16.

Musical score for measures 20-21. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a forte (f) dynamic marking. The melodic line is slurred across measures 20 and 21. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. A note in measure 21 is marked "tiefe Oktave".

Musical score for measures 28-29. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melodic line is slurred across measures 28 and 29. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

8. Boccherini: 32. Takt.

Musical score for measure 32 of Boccherini's piece. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a melodic phrase starting with a slur over the first two notes.

8a. Mozart: 32. Takt.

Musical score for measure 32 of Mozart's piece. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It shows a melodic phrase starting with a slur over the first two notes.

Der verschränkte Rhythmus, bei Boccherini im 34. Takt u. ff., wurde von Mozart schon im ersten Satz, 103. Takt u. ff., verwendet.

9. Boccherini: Verschränkter Rhythmus.

9a. Mozart: Verschränkter Rhythmus.

Die Reprise weist bei Mozart dieselbe Reihenfolge auf, wie Boccherini sie notiert hat. Das erste Thema erscheint in der tieferen Oktave auf der G-Saite; beide bringen auch das zweite Thema, nur Boccherini in der Dominante und Mozart in der Tonika; wiederholen es in der tieferen Oktave und am Schluß der Coda; als Eigenart, die merkwürdig träumerisch wirkende, weibliche Endung.

10. Boccherini: Schlußtafte.

10a. Mozart: Schlußtafte.

3. Satz

Bei Boccherini unbetitelt, bei Mozart betitelt Rondo. Rein formal haben wir es mit diesem unbetitelten Rondo von Boccherini m. E. mit einem langgesuchten Bindeglied in der Entwicklungsgeschichte des Instrumentalrondos zu tun. Schon Chrzanowski¹ hebt hervor (S. 70), „daß wir bei Mozart eine von ihm häufig gebrauchte Form sehen, deren Herkunft nicht klar ist“. Und weiter (S. 75): „es handelt sich also darum, ob Mozart diese Form übernommen (was sehr wahrscheinlich, wegen seiner jungen Jahre) oder selbst erzeugt habe“². Das Charakteristikum dieser fraglichen Form ist, daß der 1. Nebensatz zu selbständig erscheint, um als bloße Antwort zu gelten, die sie dem Haydn'schen Doppelmeneuet ähnlich machen würde. Diesem ersten, zu selbständigen Nebensatz und den Couplets folgen die Refrainperioden.

Dem gleichen Moment des selbständigen 1. Nebensatzes begegnen wir in 3. Satz von Boccherini's Violinkonzert (Allegro con spirito, Takt 16—39; vgl. dazu Mozart: 3. Satz, Allegro non troppo, Takt 22—50), so daß uns dieses Finale wichtige Aufschlüsse der für Mozart charakteristischen Rondoform zu geben imstande ist.

Die „Eingänge“ sind bei Mozart wie bei Boccherini ausgeschrieben; bei ersterem ausführlicher gehalten, werden sie vor jedem Refrain immer kürzer und stehen beide im $\frac{2}{4}$ -Takt. Das Motiv (Notenbeisp. 11) wird von Mozart aufgefangen und in reizvoller Weise weiter gesponnen:

¹ Witold Chrzanowsky, Das instrumentale Rondeau und die Rondoformen im 18. Jahrh. Leipzig 1911.

² Auch Albert weist darauf hin, daß Boccherini durch seine Bevorzugung des Rondo als finale seiner Sinfonien für den jungen Mozart wichtig geworden sei (s. Albert I, 331).

11. Boccherini: Motiv. S. 17 III.



S. 25.



11a. Mozart: Motiv. S. 20 III.



Der Charakter des eigentlichen Refrains ist verschieden. Bei Boccherini frisch zupackend, Allegro con spirito, tempo a cappella, hinreißend im Rhythmus; bei Mozart Allegro non troppo, $\frac{6}{8}$ -Takt, mehr ins Grazie, Schwebende hineinspielend. Die Disposition ist bei beiden vollkommen gleich.

Bei Boccherini:

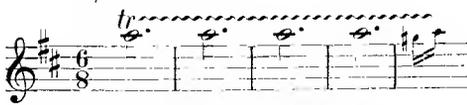
- a) Allegretto gentile, $\frac{2}{4}$, Ddur
- b) Allegro con spirito, C
- a) Allegretto gentile
- b) Allegro con spirito
- c) Andante $\frac{6}{8}$
- a) Allegretto gentile
- b) Allegro con spirito
- a) Allegretto gentile
- b) Presto.

Bei Mozart:

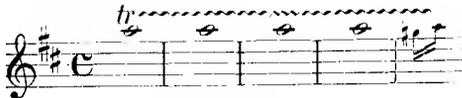
- a) Andante grazioso, $\frac{2}{4}$, Ddur
- b) Allegro ma non troppo, $\frac{6}{8}$
- a) Andante grazioso
- b) Allegro ma non troppo
- c) Andante C
- a) Andante grazioso
- b) Allegro ma non troppo
- a) Andante grazioso
- b) Allegro.

In der ganzen mittleren Periode läßt sich die Analogie leicht von Takt zu Takt verfolgen. Die Überleitung zur „gemeinsamen“ Musette ist eine zweitaktige Periode, die sich eine Oktave tiefer wiederholt. Die Musette selbst hat einfach dreiteilige Form, die Melodie beginnt mit h (8 Takte, die bei Mozart wiederholt werden). Danach im Orchester 4 Takte Zwischenspiel; Reprise: 2 Takte Tutti, technische Stelle, einige Takte Cantabile, Triller auf A (Notenbeisp. 12), wobei die Musette im Orchester erklingt; sodann nimmt die Solostimme überleitend das Thema auf (6 Takte) und kommt zögernd zum „Eingang“ zurück; dann Kadenzfermate — immer bei Boccherini wie bei Mozart — vor dem letzten Refrain mit gekürzten Eingangstakten; kurze Coda im Tutti, bei Boccherini in wuchtigem Rhythmus schließend, bei Mozart sanft verklingend¹.

12. Boccherini: Triller.



12a. Mozart: Triller.



¹ Dieser Rondosatz mag in seiner Themenbildung und prägnanten Rhythmik auch Viotti angeregt haben; sein Finale des bekannten amoll-Konzerts Nr. 22 läßt den Rückschluß zu, daß er das Rondo Boccherinis gefannt habe:

Boccherini:



Es tritt somit klar eine Verwandtschaft zwischen den beiden Violinkonzerten zutage, wie wir sie zwischen anderen Violinwerken Mozarts und seinen Vorgängern in solcher Lückenlosigkeit m. W. noch nicht beobachten konnten¹.

Was mag nun Mozart an Boccherinis Konzert so außerordentlich gefesselt haben, daß er gerade ihm solchen Einfluß einräumte?

Das Persönliche in seinem Stil, das freie, ungebundene Hinströmen der musikalischen Idee, die einerseits die Fesseln der klassischen strengen Form der Tartini-Schule sprengte und andererseits sich von den äußerlichen Virtuosenmässchen der Locatelli, Giardini, Jarnowich u. a. fernhält².

Es ist die erste Synthese dieser Art, in der Mozart später Unsterbliches schaffen sollte, und sie hat wohl deshalb auf den jungen Mozart solchen Einfluß gewinnen können. Dies umso leichter, als die musikalische Sprache Boccherinis Mozart schon geläufig war und sie die gleiche „Grammatik“ hatten, wie Max Reger von Bach und sich einmal sagte: Die Grammatik der alten Italiener, wie sie sie während ihrer Werdezeit in sich aufgenommen. Die klaren durchsichtigen Gesänge der Kirchen Italiens und besonders Roms, hinterließen bei dem jungen Boccherini während seiner Ausbildung in Rom (vgl. Picquot und Fétis) einen unauslöschlichen Eindruck, wie sie auch dem Knaben Mozart für sein ganzes späteres Schaffen von weittragender Bedeutung gewesen sein mögen, und neben dem unererschöpflichen Reichtum seiner Ideen und der Tiefe seiner Gedanken, seinem Stil jenes Klare, Durchsichtige, Zeitlose — trotz der zeitbedingten musiksprachlichen Wendungen — gegeben hat, die seine Weltwirkung begründet.

Es gehört mit zu den Eigentümlichkeiten der Persönlichkeit Mozarts, daß er auf äußere Einflüsse stark reagierte, rein instinktiv, wie er auch instinktiv sich Einflüssen, die ihm nicht wesensverwandt waren und die er daher nicht hätte assimilieren können, verschloß³.

Es wäre nun festzustellen, wann und wo Mozart unser Violinkonzert kennen gelernt hat.

Wahrscheinlich während einer der Reisen, die Vater Leopold mit Wolfgang unternahm⁴.

Das Epistolarium der Mozarts, in dem viel Wissenswertes enthalten ist, gibt



¹ Das Konzert in D-dur von Karl Stamitz, das Schuster in Mannheim aufgefunden und Paul Klengel neu herausgegeben hat, mag nach Boccherini entstanden sein; ebenso werden die Violinkonzerte von Haydn, die dieser für Tomasini, den Konzertmeister bei Esterhazy, geschrieben hat, Boccherini und Mozart vor 1775 nicht bekannt gewesen sein.

² Viotti machte seine erste Kunstreise mit seinem Lehrer Pugnani um 1780, und veröffentlichte seine ersten 20 Konzerte um 1790; kommt also für unsere Betrachtung nicht in Frage (s. Schering, Gesch. d. Instrumentalkonzerts, S. 172).

³ De Wyzewa u. de Saint-Foix (W. A. Mozart, 1912) beleuchteten zum erstenmal kritisch diesen fast femininen Einschlag in Mozarts Wesen.

⁴ Die erste Pariser Reise kommt nicht in Frage, da sie in die Zeit vor 1763 bis Ende November 1766 (also vor das Violinkonzert von Boccherini) fällt. Vielmehr die drei italienischen Reisen: 12. Dez. 1769 bis 28. März 1771; 13. Aug. 1771 bis 13. bzw. 15. Dez. 1771; 24. Okt. 1772 bis 13. März 1773.

uns leider darüber keinen eindeutigen Aufschluß. Wohl werden Geigernamen genannt, Nardini, Lord Hamilton, Lolli, Barbella¹, aber nichts läßt darauf schließen, daß sie Mozart das Boecherinische Konzert vermittelt hätten.

Ein einziger Anhaltspunkt wird uns gegeben durch die Freundschaft von Wolfgang mit dem gleichaltrigen Thomas Linley (1756—1778), den er in Florenz kennen gelernt hat². Tommasino kam aus England, um bei Nardini seine Geigenstudien fortzusetzen. Manfredi, für den Boecherini das Konzert geschrieben, stammt ebenfalls aus der Tartinischen Schule. Da in den siebziger Jahren Boecherini schon ein berühmter Mann war und man darin wetteiferte, sich Kopien seiner Werke zu verschaffen, so wäre die Möglichkeit gegeben, daß Mozart durch Thomas Linley das fragliche Werk entweder gesehen oder gehört hat.

Die ganze Anlage, die Themengruppierung, die Violinführung, die eigenartige Rondoform mögen ihn außerordentlich interessiert und gefesselt haben.

Mit phänomenalem Gedächtnis begabt, mag Mozart das Gehörte (oder evtl. Gesehene) in seinem Unterbewußtsein bewahrt, wohl auch in sich bewegt haben, um bei der Schöpfung seines D-dur-Konzerts (K.:B. 218)³ im Aufbau und Ausbau, wahrscheinlich unbewußt, sich auf den wesensverwandten Boecherini zu stützen.

Es mag so das immer wieder neu beglückende, unsterbliche, große D-dur-Violinkonzert entstanden sein.

¹ S. Mozarts Briefe: Lord Hamilton f. Brief Nr. 21 vom 19. Mai 1770; Nardini (Mozart schon bekannt von Stuttgart, wo er von 1762—72 Konzertmeister war mit Lolli) f. Brief Nr. 32 vom 3. April 1770; Lolli f. Brief Nr. 68 vom 18. Aug. 1771.

² „Dieser Knab, welcher wunderschön spielt, kam in das Haus der Signora Corinna. Die zwei Knaben produzierten sich wechselweise den ganzen Abend unter beständigen Umarmungen. Den andern Tag ließ der kleine Engländer, ein allerliebster Knab, sein Violin zu uns bringen und spielte den ganzen Nachmittag. Der Wolfgang accompagnierte ihn auf der Violin. Den Tag darauf speißten wir bey M. Gavard, und die zwei Knaben spielten den ganzen Nachmittag wechselweise, nicht als Knaben, sondern als Männer“. Siehe Brief aus Rom Nr. 38 vom 21. April 1770.

³ Interessant, daß die vor dem K.:B. 218 entstandenen drei Violin-Konzerte dieses an Bedeutung nicht erreichen.

Siegfried Dchs

(Zum 70. Geburtstag am 19. April)

Von

Hans Kuznizky, Berlin

Das Phänomen des Wagnerschen Kunstwerks erhob für seine authentische Darstellung Ansprüche in bezug auf Sinn-treue und Energie des Ausdrucks, die neue Zielsetzungen der Dirigierkunst bedingten und in der Gestalt Hans v. Bülow's erstmalig personifizierten. Etwa der gleiche Zeitabschnitt, mit dem das Wagnersche Kunstwerk und seine gleichgerichtete Nachfolge diese neue Dirigierkunst als kapellmeisterliches All-gemeingut in die nachrückende Generation zu pflanzen streben, ist entscheidend für das auf-dämmernde Verständnis der Erscheinung Bachs: in Siegfried Dchs, dem ideellen Schüler Hans v. Bülow's, der berufen war, die Orchester-Erziehungspraxis seines Vorbildes dem gemischten Chöre mitzuteilen, überschneiden sich diese beiden Kurven und ergeben durch Summierung ihrer Wesensäußerungen einen Kraftmittelpunkt, der seither mit den von ihm ausgehenden Strömen die Aufführungspraxis alter, vornehmlich Bach'scher Chormusik durchblutet.

Der musikalische Ausdruck bei Bach, ja die imitatorische Tonmalerei mußten als stilkritische Verwandtschaftsmerkmale mit Richard Wagner und der „Programm-musik“ — der noch wenig bekannten eines Froberger, Ruhnau, Telemann so gut wie der bekannten und perhorreszierten eines Liszt und Berlioz — die Anhänger der alten Schule in Kunst und Kunstausübung un-lustig und widerwillig, im besten Falle gleichgültig finden. „Zeigte man einen solchen Fall auf, so hielt man sich zugleich für verpflichtet, ihn als ganz belanglos hinzustellen, damit der Ruf, den sich Bach als klassischer Komponist errungen hatte, nicht Schaden litte und der Meister nicht in den Verdacht geriete, etwas mit denen zu tun zu haben, welche die Tonkunst zur Schilderungsmusik mißbrauchen“¹. Diesen „Mißbrauch“ in seinen Bach-aufführungen zu verdeutlichen, hat nun Siegfried Dchs allerdings so nachhaltig un-ternommen, daß der „Verdacht“ sich zur unumstößlichen Gewißheit verdichtet hat. Die musikalische Ausdruckssprache der Kantaten und Passionen erstand so zu tönendem Leben durch das Medium einer neuen, unbedingte Sinn-treue voraussetzenden Dirigierkunst.

Wir ersehen so den Sinn seiner Sendung: mitten in die Auseinandersetzungen zwischen der vorsichtigen Spittaschen und der kühn Gegenwartsbeziehungen anknüpfenden Schweizerschen Richtung in Bachforschung und -pflege gestellt, war er berufen, in Wort und Tat für den „modernen“ Bach zu werben, d. h. nicht für einen willkürlich nach Gesichtspunkten der Gegenwart veränderten Bach, sondern für einen Bach, der den neuen Erkenntnissen der Wissenschaft über das Wesen seiner ihm ganz immanenten Zeit Stich hält².

Abkunft und Lebensumstände wirkten auch bei Dchs zum organischen Bau des Ganzen mit. In Frankfurt a. M. verlebte er seine Jugend, und etwas von dem trostigen reichsunmittelbaren Bürger-sinn der freien Stadt — als acht-jähriger Knabe erlebte er ihre Einverleibung in Preußen — kreist auch in seinem Blute. Sein ursprüngliches naturwissenschaftliches Studium dürfte mit seiner Einsicht in exakte Form-

¹ Vgl. Albert Schweitzer, J. S. Bach.

² Über die Anwendung dieser Aufführungspraxis auf Werke zeitlich nähergerückter Stilepochen und die sich anknüpfenden Verbindungsfäden kann aus Raummangel nichts beigebracht werden. — Werke aller wesentlichen Komponisten der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart, wie Bruckner, Wolf, Strauß, Mahler, Reger, Braunsfels, Honegger (um nur das wichtigste herauszugreifen) verdanken dieser Darstellung ihren Weg.

verhältnisse und streng gesetzliche Aufbauverbindungen im Unterbewußtsein viel zur späteren Klarheit und Sittentreue in der Wiedergabe beigetragen haben. Die Erkenntnis unmöglicher musikpädagogischer Verhältnisse an Lehranstalten wie der Berliner Hochschule für Musik war ein negatives Ferment zum Einwirken im eigenen Sinne. Vor allem aber wurde das anfeuernde Vorbild Hans v. Bülow's nunmehr als Dirigent der philharmonischen Konzerte unmittelbar wirksam; hier werden ganz neue Wirkungsbereiche abgesteckt und dem Chorleiter, jetzt schon Herren eines eigenen Chores, erschließen sich ungeahnte Weiten. So formt sich auch die individuelle Haltung aus der organisch erwachsenen Richtung des Lebensweges: Leben und Lebenswerk bedingen einander und binden sich zum Ganzen. Hier ist auch der Ort, der Veröffentlichungen zu gedenken, die dieses Ganze in eigener Darstellung spiegeln. Sie sind keine eigentlichen „Bücher“; entstanden aus der Notwendigkeit, Erfahrenes und Erkanntes festzuhalten, sind sie der unmittelbare Niederschlag bewegten Lebens und infolge dieser Distanzlosigkeit vollkommen untheoretisch, was ihren eigenartigen Reiz ausmacht. Auch sie sind ein getreues Abbild des Wesens ihres Urhebers; seine Äußerungsweise ist nicht die methodische, sondern die beispielgebende. Beispielgebend ist auch die kühne Kontrafakttechnik seiner Volksliedbearbeitungen, die deshalb umso mehr ansprechen, beispielgebend ist der ganze Mann!

Daß Ochs noch lange wirke und schaffe — es ist nicht lediglich um den Wunsch derjenigen zu tun, die aus der Anschauung seiner Arbeit die Einsicht ihres Wesens gewonnen haben, es ist eine kategorische Notwendigkeit, denn noch ist ihm ein ebenbürtiger Nachfolger nicht erstanden.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

Sommersemester 1928

Aachen (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Peter Raabe: Über den Begriff des Fortschritts in der Musik, einstündig.

Basel

Prof. Dr. Karl Nef: Die Musikinstrumente, ihr Bau und ihre Geschichte, zweistündig. — Die deutsche Oper von Mozart bis Wagner, einstündig. — Seminar: zweistündig. — Collegium musicum: Praktische Übungen mit Stilerläuterungen.

Dr. Wilhelm Merian: Lautentabulaturen, Übungen, zweistündig. — Bibliographie der Musikwissenschaft, einstündig. — Geschichte der alten Oper, einstündig.

Dr. Jacques Handschin: Der Kontrapunkt Bachs, einstündig. — Die Harmonik der Spätromantik und Moderne, einstündig. — Die Musik des späteren Mittelalters, einstündig.

Berlin (Universität)

Prof. Dr. Arnold Schering: Die Musikkultur der italienischen Renaissance, einstündig. — Geschichte der deutschen Musik im 17. Jahrhundert, dreistündig. — Hauptseminar, zweistündig. — Profseminar: zweistündig. — Collegium musicum (historische Kammermusik- und Orchesterübungen).

Geheimrat Prof. Dr. Max Friedlaender: Musikalische Romantik in der Musik, I. Teil (Einleitung in Romantik), II. Teil (Carl Maria v. Weber), zweistündig. — Chorübungen für Stimmbegabte, verbunden mit einem Kolloquium über Geschichte des Liedes, zweistündig.

Prof. Dr. Johannes Wolf: Musikgeschichte Englands bis zur Zeit Handels, zweistündig. — Hauptfragen der evangelischen Kirchenmusik, einstündig. — Übungen für Fortgeschrittene, eineinhalbstündig.

Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel: Musik der orientalischen Kulturvölker, einstündig. — Tonpsychologische Übungen, im Psychol. Institut, einstündig.

Prof. Dr. Eurt Sachs: Geschichte der europäischen Musikinstrumente, zweistündig. — Instrumentenfundliche Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Georg Schünemann: Geschichte der deutschen Schulmusik, I. Teil (bis zum 18. Jahrhundert), zweistündig. — Übungen über die neuere Musikästhetik, zweistündig.

Prof. Dr. Hans Joachim Moser: Geschichte der deutschen polyphonen Liedbearbeitung, 2. Teil (von Ludwig Senfl bis H. L. Hasler), eineinhalbstündig. — Übungen zur Geschichte des Orgel- und Musikspiels im 16. und 17. Jahrhundert, nach Verabredung.

Privatdozent Dr. Friedrich Blume: Die Kammermusik der Wiener Klassiker, zweistündig. — Übungen über Josquin des Prés, zweistündig. — Übungen zur Einführung in den Wiener klassischen Instrumentalstil, nach Verabredung.

Prof. Karl L. Schaefer: Psychophysiologie des Gehörs und der Stimme, zweistündig.

Dr. Gießwein: Physiologie der Stimme und Sprache.

Lektor Dr. Drach: Lehrgang der Stimm- und Sprachbildung für künftige Angehörige redender Berufe, vierstündig. — Sprechmelodie und Sprechrhythmus, eineinhalbstündig.

Prof. Johannes Wiehle: Liturgische und kirchenmusikalische Vorträge I, zweieinviertelstündig. — Einführung in das liturgische Orgelspiel. — Glockenwesen und kirchlicher Gebrauch der Glocken, zweieinviertelstündig.

Technische Hochschule

Prof. Dr. Hans Merzmann: Praktische Musikgeschichte, II. Teil (nach Beethoven), mit Übungen, zweistündig. — Arbeitsgemeinschaft: Melodielehre (Analyse und eigene Arbeiten), zweistündig.

Bern

- Prof. Dr. Ernst Kurth: Die Entwicklung der Klaviermusik im 18. und 19. Jahrhundert und Rückblick auf die Vorgeschichte, zweistündig. — Franz Schubert, zweistündig. — Proseminar: Repetitorium der Musikgeschichte vom ausgehenden Mittelalter an, einstudig. — Seminar: Die Geisteswelt der mittelalterlichen Musiktraktate, zweistündig. — Studien zur Harmonik für Vorgeschriftene: Die Entwicklung bei Debussy und Skrjabin, einstudig. — Collegium musicum (Besprechung und gemeinsame Ausführung älterer Chor- und Kammermusikwerke), zweistündig. — Akademisches Orchester (Leitung: Dr. Max Sulauf), zweistündig.
- Münsterorganist und Lektor für Kirchenmusik Ernst Graf: Das Kirchengesangbuch für die evangelisch-reformierte Kirche der deutschen Schweiz, einstudig. — Kirchenmusikalisches Praktikum (Elemente des kirchlichen Orgelspiels, nebst Erklärung und Vorführung ausgewählter Gemeindechoräle und liturgischer Orgelliteratur), einstudig.

Bonn

- Prof. Dr. Ludwig Schiedermair: Geschichte der französischen Musik vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, zweistündig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.
- Dr. Arnold Schmitz: Einführung in das Studium der Musikgeschichte, zweistündig. — Geschichte des Oratoriums, zweistündig.
- Lektor Adolf Bauer: Harmonielehre, zweistündig. — Modulationslehre, zweistündig. — Instrumentationsübungen zweistündig. — Orgelbau und Registrierung, zweistündig.

Breslau

- Prof. Dr. Max Schneider: Geschichte der Stile und Formen in der Musik, zweistündig.
- Dr. Walter Wetzer: Geschichte der Oper von Gluck bis Wagner, zweistündig. — Friedrich Niezsches Beziehungen zur Musik, einstudig.
- Dr. Peter Epstein: Geschichte des deutschen Liedes, 1. Teil, zweistündig.
- Musikalisches Institut. 1. Abteilung: Musikwissenschaftliches Seminar: Prof. Dr. Max Schneider: Musikwissenschaftliche Übungen im Anschluß an die Vorlesung, zweistündig. — Übungen (Oberstufe) zur schlesischen Musikgeschichte, zweistündig. — Studium ausgewählter Meisterwerke (Collegium musicum), zweistündig. — Musikwissenschaftliche Übungen (Proseminar) für Anfänger (mit Dr. Kirsch), zweistündig.
- Dr. Walter Wetzer: Historische Kammer- und Orchestermusik-Übungen.
- Dr. Peter Epstein: Übungen im Partiturspiel, zweistündig. — Übungen zur Notationskunde, einstudig.
2. Abteilung: Akademisches Institut für Kirchenmusik: Prof. D. Johannes Steinbeck: Geschichte des Kirchenliedes, einstudig.
- Domkapellmeister Dr. Blaschke: Übungen des St. Cäcilienchors, einstudig. — Geschichte der katholischen Kirchenmusik, einstudig. — Der Kontrapunkt Palestrinas, II. Teil, einstudig.
- Dr. Ernst Kirsch: Satz alter Meister, zweistündig. — Satzlehre, Teil II: Die harmonische Satzweise (Funktionstheorie), einstudig. — Analytische Übungen aus verschiedenen Formgebieten, einstudig.
- Oberorganist Gerhard Segger: Übungen im Orgelspiel.

Technische Hochschule

- Dr. Hermann Mayke: Die Hauptstreitfragen in der Musik und im Musikleben der Gegenwart, einstudig. — Praktisch-musikalische Übungen und Werkeregeße (Collegium musicum, gemeinschaftlich mit dem Akadem. Musikverein an der T. H.), zweistündig. — Gesangs- und Chorübungen (Unterstufe und Oberstufe), je einstudig.

Danzig (Technische Hochschule)

Dr. Gottheld Frotzcher: Allgemeine Musikgeschichte II (von 1450 bis etwa 1600), zweistündig. — Quellenkunde, einstudig. — Formenlehre, einstudig. — Collegium musicum, zweistündig.

Darmstadt (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Friedrich Noack: Musikgeschichte III. Teil (1750 bis Gegenwart), zweistündig. — Johannes Brahms, einstudig. — Stimmbildung und Stimmgymnastik, einstudig. — Chorübungen, zweistündig. — Collegium musicum, zweistündig.

Dresden (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Eugen Schmitz: Grundriß der Geschichte der Oper, einstudig.

Erlangen

Dr. Gustav Becking: Musikalische Romantik, zweistündig. — Seminar (mit Dr. Kölsch): Schuberts Lied, zweistündig. — Übungen zur Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts (mit Prof. D. P. Althaus und Dr. R. Zocher), zweistündig. — Vorübungen: Musiktheorie — Collegium musicum, Chor und Orchester: Schluß, vierstündig.

Universitätsmusikdirektor Prof. D. Ernst Schmidt: Lieder und Weisen des neuen Gesangbuchs der ev.-luth. Kirche Bayerns, hymnologisch und liturgisch, mit praktischen Übungen, zweistündig. — Liturgische Übungen, zweistündig. — Musiktheorie, 2 Kurse — Sprechkurs (Stimmbildung in Sprache und Gesang), zweistündig. — Akademischer Chorverein (Kantaten, Motetten u. a.).

Frankfurt a. M.

Prof. Dr. Moriz Bauer: Die Hauptströmungen in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, einstudig. — Übungen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentaliter, zweistündig. Dr. Friedrich Genrich: Die mittelalterliche weltliche Monodie (Troubadour-, Trouvère- und Minnesängerkunst), einstudig. — Notationskunde, einstudig.

Freiburg i. Br.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt: Geschichte der deutschen Orgelkunst, zweistündig. — Grundlagen für das Verständnis musikalischer Kunstwerke, einstudig. — Seminar: Übungen zur Analyse und Stilkritik auf geistesgeschichtlicher Grundlage (mit Referaten), zweistündig. — Profseminar: Übungen zur Notationskunde, zweistündig. — Einführung in die Instrumentenkunde, einstudig. — Collegium musicum, vocale et instrumentale, je zweistündig.

Freiburg (Schweiz)

Prof. Dr. Peter Wagner: Die Musik des 19. Jahrhunderts seit Beethoven, dreistündig. — Die geschichtlichen Grundlagen der Kirchenmusik, zweistündig. — Cantus missae et officii (priesterliche Altargesänge), einstudig. — Seminar: Übungen zur Harmonik in R. Wagners Lohengrin, zweistündig. — Collegium musicum (Aufführung von Kammermusik des 18. Jahrhunderts), einstudig.

Göttingen

Prof. Dr. Friedrich Ludwig: Geschichte der älteren Instrumentalmusik, dreistündig. — Übungen, zweistündig. Akadem. Musikdirektor Karl Hogrebe: Das Orchester und seine Instrumente; fortlaufende Kurse in Harmonielehre, Formenlehre und Kontrapunkt; allgemeine Musiktheorie und Kirchentönenarten für Theologiestudierende.

Greifswald

Dr. Hans Engel: Franz Schubert, Leben und Werke, insbesondere seine Lieder, zweistündig. — Wesen, Entstehung, Entwicklung der evangelischen Kirchenmusik, einstündig. — Seminar: a) Einführung in die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise: Besprechung von Werken; für Anfänger, einstündig. — b) Generalbaß, einstündig. — Collegium musicum: Instrumentalmusik und geistliche Vokalmusik des Barockzeitalters, dreistündig.

Hamburg

Prof. Dr. Georg Anschütz: Musikkultur und Weltanschauung des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Arbeiten zur Psychologie und Ästhetik der Musik, dreimal fünfstündig. — Psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft, I. Gruppe: Musik, zweistündig.

Dr. Wilhelm Heinig: Übungen zur Beurteilung musikalischer Linienführung, einstündig. — Musikwissenschaftliches Praktikum, zweistündig. — Musikalische Akustik, einstündig. — Lektüre von Schriften aus dem Gebiet der vergleichenden Musikwissenschaft, einstündig. — Collegium musicum (im Anschluß an die Übungen), zweistündig.

Robert Müller-Hartmann: Harmonielehre I (mit Übungen), eineinhalbstündig. — Analytische Übungen zur musikalischen Formenlehre, eineinhalbstündig.

Hannover (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Theodor W. Werner: Das deutsche Lied in der neuen Zeit, einstündig. — Geschichte der französischen Musik, einstündig. — Musikalische Erziehung, einstündig.

Heidelberg

Prof. Dr. Heinrich Bessler: Grundzüge der europäischen Musikgeschichte bis zum Zeitalter der Aufklärung, dreistündig. — J. S. Bachs Klavierwerke, einstündig. — Seminar: Antike und frühmittelalterliche Musikschriftsteller, zweistündig. — Profseminar: Übungen zur Notations- und Denkmälerkunde, zweistündig. — Collegium musicum, Sänger und Instrumente, je zweistündig.

Jena

Dr. Werner Dankert: Phänomenologie und Ästhetik der Musik, zweistündig. — Übungen zu Instrumentenkunde und Aufführungspraxis (Hauptseminar), zweistündig. — Hugo Riemanns musiktheoretische Grundbegriffe (Profseminar). — Collegium musicum: a) Orchestermusik des 17. Jahrhunderts, zweistündig; b) Kammermusik des späten Mittelalters, zweistündig.

Kiel

Prof. Dr. Fritz Stein: Übungen (über Händels Oratorien), zweistündig. — Collegium musicum (Erklärung und Einübung alter Kammer- und Orchestermusik), zweistündig.

Dr. Reinhard Dypel: Über das Streichquartett von Haydn bis Dvořak, einstündig. — Harmonielehre; allgemeine Formenlehre, je einstündig.

Dr. Albert Mayer-Reinach: Richard Wagners Kunstwerk im Rahmen der Opern- und Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts, einstündig. — Übungen über ausgewählte Kapitel aus Richard Wagners Schriften, einstündig.

Dr. Bernhard Engelke: G. Fr. Händels Leben und Werke, einstündig.

Lektor Dr. H. Hoffmann: Profseminar: Vergleichende Übungen im Volkslied, zweistündig. — Lektüre von Schriften zur neueren Musikpädagogik, einstündig. — Collegium musicum, gemeinsam mit Prof. Dr. Stein.

Köln a. Rh.

Prof. Dr. Ernst Bücken: Die Vokalmusik der Hochrenaissance und des Frühbarock, zweistündig. — Stilkritische Übungen mit Referaten, zweistündig. — Übungen zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts I, einstündig. — Collegium musicum, einstündig.

- Dr. Willi Kahl: Übungen zur Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts, zweistündig.
 Dr. Georg Kinsky: Wesen und Entwicklung der Orchesterinstrumente, einstudig. — Übungen zur Herausgabe alter Musik, einstudig.
 Lektor Dr. Heinrich Lemacher: Übungen im imitatorischen Stil, einstudig. — Übungen im Generalbassspiel und Partiturlernen, einstudig. — Besprechen und praktische Vorführung von ausgewählten Vokal- und Instrumentalwerken, zweistündig.
 Lektor Dr. Hermann Unger: Übungen in musikalischer Instrumentation, einstudig.

Königsberg i. Pr.

- Dr. Joseph Müller-Blattau: Die Musik der deutschen Frühklassik, zweistündig. — Grundzüge einer Geschichte der Klaviermusik, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar: a) für Vorgesessene: Übungen zur deutschen Violinmusik des 18. Jahrhunderts; b) für Anfänger: Übungen zu Ph. E. Bachs Klavierwerken, je eineinhalbstündig. — Collegium musicum, vokal und instrumentale, je zweistündig. — Einstudige Vorlesung und Orgelkurs für Studierende der Theologie.
 Institut für Kirchen- und Schulmusik der Universität: Studienrat Walter Kühn: a) Geschichte der Musikergziehung in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts; b) Geschichte der Musikergziehung von Natorp bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts; c) Geschichte der Musikergziehung bis zum 16. Jahrhundert. — Ferner: Methodische Übungen, theoretisch und praktisch; Kurse in Musiktheorie, Partiturspiel, Chorleitung und Chorübung, Sologefang und Sprechfunde, Orgel, Klavier, Violine, rhythmische Erziehung.

Leipzig

- Prof. Dr. Theodor Kroyer: Moderne Oper (ausgewählte Kapitel), zweistündig. — Vorkurse im Profseminar (durch die Assistenten): Choralkunde, einstudig. — Instrumentenkunde I, einstudig. — Hauptkurs im Profseminar für Anfänger u. Fortgeschrittene: Referate und Übungen zur Geschichte des Generalbasses, zweistündig. — Im Seminar: Studien zur Stilkunde des 18. Jahrhunderts (Barock und Klassizismus), zweistündig. — Collegium musicum: 1. instrumentale: Orchester- und Kammermusik des 17. u. 18. Jahrhunderts, insbesondere Bachsche Konzerte, in historischer (Barock-)Besetzung und mit historischen Instrumenten, zweistündig. — 2. vocale (durch den Assistenten): Motetten und Madrigale von Adrian Willaert, zweistündig.
 Prof. Dr. Arthur Prüfer: Wagners „Parsifal“, zweistündig. — „Tristan und Isolde“, zweistündig. — Lektüre Wagnerscher Schriften aus der Zeit des „Parsifal“, zweistündig.
 Lektor Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes: Einführung in die Musik, einstudig. — Übungen im Kontrapunkt, einstudig. — Chorübungen, vier- bis sechsstündig.
 Lektor Prof. Dr. Martin Seydel: Stimmbildung, Einzel- und Gruppengesang, Sprechvortrag, einstudig. — Praktischer Kurs, einstudig. — Redeübungen, einstudig. — Gesangsübungen (Lieder, Arien), einstudig.

Marburg

- Prof. Dr. Hermann Stephani: Die musikalische Romantik und ihre Ausläufer, zweistündig. — Die Musik der christlichen Kirche in ihrer Entwicklung, einstudig. — Musikalische Formelemente und ihre Verbindung, einstudig. — Musikwissenschaftliches Seminar, zweistündig. — Orgelunterricht, zweistündig. — Chorübungen, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig.

München

- Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger: kundigt später an.
 Dr. Gustav Friedrich Schmidt: Handels Leben und Werke, zweistündig. — Übungen, zweistündig.

Prof. Dr. Alfred Lorenz: Entwicklung der Opernform von 1700 bis zur neuesten Gegenwart, dreistündig. — Richard Strauß und seine Instrumentalwerke, einstudig. — Einführung in die Musikwissenschaft, einstudig. — Harmonielehre für Anfänger, zweistündig. — Kontrapunkt, zweistündig. — Übungen in der Ausführung historischer Vokal- und Instrumentalmusik, zweistündig.

Prof. Dr. Hermann von der Pfordten: Beethovens Leben und Werke, vierstudig.

Domkapellmeister Prof. Ludwig Werberich: Choralgeschichte und Übungen im gregorianischen Choral, zweistündig.

Münster i. W.

Prof. Dr. Fritz Volbach: Die moderne Oper, einstudig. — Hauptseminar: a) Guido's Micrologus und Commentar von Aribo, b) Übungen zur neueren Oper. — Vorseminar (gemeinsam mit Priv.-Doz. Dr. Fellerer): Klaviermusik des 18. Jahrhunderts, zweistündig. — Übungen im Partiturrefen und Spielen, einstudig.

Dr. K. F. Fellerer: Anfänge der Oper in Italien, Frankreich und Deutschland, zweistündig. — Paläographische Übungen (Tabulaturen), einstudig. — Kontrapunkt und Einführung in die altklassische Polyphonie, 2. Teil, einstudig. — Generalbafübungen, einstudig. — Universitätschor, zweistündig. — Collegium musicum instrumentale, zweistündig.

Lektor Lillie (kath. theol. Fakultät): Einführung in den gregorianischen Choral, einstudig. — Praktische Gesangsübungen für Anfänger, einstudig. — Praktische Gesangsübungen für Fortgeschrittene, einstudig.

Prag

Dr. Paul Nettl: Ausgewählte Partien aus der Geschichte der älteren Spielmusik, einstudig. — Ausgewählte Partien aus der Geschichte der älteren Oper, einstudig.

Stuttgart (Technische Hochschule)

Prof. Dr. Hermann Keller: Die musikalische Romantik II, einstudig. — Musikalische Formenlehre, einstudig.

Tübingen

Prof. Dr. Karl Haffe: Geschichte des neueren Konzertwesens, einstudig. — Harmonielehre in zwei Kursen, je einstudig. — Kontrapunkt, einstudig. — Proseminar: Einführung in die Musikwissenschaft, einstudig. — Seminar: Musik und Musikwissenschaft im 18. Jahrhundert, zweistündig. — Übungen im Chorgesang (Akad. Musikverein), zweistündig. — Übungen im Zusammenspiel (Akad. Streichorchester), zweistündig.

Wien

Prof. Dr. Robert Lach: Einführung in die vergleichende Musikwissenschaft, zweistündig. — Musikalische Phylogeneſe: 1. Die biologischen Wurzeln der Musik, einstudig. — Die Musik der Naturvölker und des Orients, zweistündig.

Prof. Dr. Rudolf Ficker: Die Musik des 15. Jahrhunderts, zweistündig. — Einführung in die Musikliteratur, einstudig. — Übungen zur Musikgeschichte, zweistündig.

Prof. Dr. Max Dieß: Die Ouvertüre, ihre geschichtliche Entwicklung von Lully bis Wagner, dreistündig.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer: Musikalische Romantik (Fortsetzung), vierstudig. — Die Mensuralnotation des 15. und 16. Jahrhunderts (Fortf.), vierstudig.

Dr. Egon Wellesz: Die byzantinische Kirchenmusik im Rahmen der Kultur des byzantinischen Reiches, einstudig. — Übungen an sinfonischen Werken des 19. Jahrhunderts, einstudig.

Dr. Alfred Drel: Allgemeine Musikgeschichte (auf geistesgeschichtlicher Grundlage) II, zweistündig. — Beethoven und Schubert. Die Grundlagen ihrer Gemeinsamkeit und ihres Gegensatzes, einstudig.

Dr. Robert Haas: Geschichte des Balletts in Wien, zweistündig.

Würzburg

Dr. Oskar Kaul: Die Klaviermusik seit Beethoven, zweistündig. — Übungen (für Anfänger und Fortgeschrittene), eineinhalbstündig. — Collegium musicum: Praktische Ausführung und Besprechung von Werken der älteren Instrumentalmusik, einstündig.

Zürich

Dr. Fris Gysi: Einführung in die Kirchenmusik, einstündig. — Richard Wagners Schriften (Lektüre und Erläuterung ausgewählter Kapitel), zweistündig.
Dr. A. E. Cherbuliez: Der Symbolbegriff in der Musik, einstündig. — Geschichte der Musiktheorie seit Rameau, einstündig. — Franz Schubert, einstündig.

Bücherschau

de Angelis, Alberto. L'Italia musicale d'oggi. Dizionario dei musicisti. Terza edizione, corredata di una appendice. 8°, 524 + 222 S. Roma 1928, Casa ed. Ausonia. 35 L.

Antes, Hildegard. Die schöne Stimme. Warum ihr häufiger Verlust und was sichert ihren Erwerb und Besitz? gr. 8°, 8 S. Leipzig 1928, Carl Merseburger. — 60 Rm.

Balfcourt, D. T. De viool en hare meesters. 8°. Den Haag 1928, J. Ph. Krusemann. 6.50 fl.

Basch, Victor. La vie douloureuse de Schumann. [Maitres de la musique]. 8°. Paris 1928, J. Alcan. 15 Fr.

Bertù, B. Lo spirito di Rossini (Azeddoti). 8°. Pesaro 1927, G. Federici.

Chinesische Musik. Hrsg. von Richard Wilhelm. Frankfurt a. M. 1927, China-Institut.

Diese eine fühlbare Lücke ausfüllende Veröffentlichung gliedert sich in zwei Abschnitte, einen quellkundlichen, in dem die wichtigsten historischen Gespräche und Zeugnisse über Musik aus dem alten chinesischen Schrifttum beigebracht sind, und einen ästhetisch-kritischen, der das chinesische Tonssystem, die Instrumente und die Tonwerke behandelt.

Die sagenhafte Quelle der chinesischen Musik speist sich aus der Magie. Ihre Wirkung auf Geister, Menschen und Tiere, wie sie etwa im Schu King und im Buch der Urkunden bezeugt ist (die sogenannte Schao-Musik der Schun-Dynastie um 2200 v. Chr.), offenbart überraschende Gemeinsamkeiten mit unseren abendländischen Überlieferungen magischen Klangzaubers von Orpheus oder dem Stroemkarl. Noch intensivere Verbindungsfäden ersehen wir aber in der Legende vom Ursprung der Töne¹. Die Auffindung des Normaltones durch Schnitzen einer Bambuspfeife findet seine Entsprechung in der Erfindung der Fischgrätenharfe durch Waiömöinen bei den Finnen, wobei zu bemerken ist, daß dieses seit einem Jahrtausend nordisch-germanisch überlagerte Volk mongoloider Herkunft gerade innerhalb desjenigen Zeitraums seine innerasiatischen ursprünglichen Wohnsitz verlassen haben dürfte, der für die Herstellung der Rohrpfeife im nordwestlichen China² (K'un Lun-Gebirge) maßgebend ist, nämlich 2800—2000 v. Chr. Hier liegt noch ein weites Feld für vergleichende Forschung. Die Paarigkeit dieser Pfeifen (wie auch der Luren!)

¹ Es sei darauf hingewiesen, daß Wang Kuang Ki („Über die chinesische Musik“) die hierfür sehr wichtige Quellenschrift des Prinzen Tschu Tsai Ya aus der Ming-Dynastie für 1559 n. Chr. bestimmt, während nach der bisherigen Auffassung (vgl. Erich Fischer, Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik, S. 116) das Jahr 1596 n. Chr. angenommen wurde.

² D. h. in unmittelbarer Nachbarschaft des zentralasiatischen Völkerbeckens!

muß sich wohl von vornherein auf das als Konsonanz aufgefaßte Quintverhältnis zwischen Huang Tschung (c') und Lin Tschung (g') bezogen haben¹.

Aus der Fülle des Guten, Besten — vor allem der Zusammenfassung alten Schrifttums, die in dieser Form zum ersten Male erfolgt — seien nur einige Unstimmigkeiten hervorgehoben. So geht es nicht an, daß Walter Howard in begreiflicher Einseitigkeit in seinem Vergleich „Chinesische und europäische Musik“ sich zu einem Urtauen (selbstverständlich!) unserer abendländischen Musik versteigt, „weil Musik im entwickelten Kultur- und Kunstsinne das ist, was der Chinese nach seiner Art allein haben kann“. Gerade die vertretene Lehre vom Seinszustand als Veranlassung zur Außerung künstlerischer Dinge verlangt, daß dieser Seinszustand als unbedingte *essentia* gefaßt wird. Zu beweisen ist lediglich ihre Ungleichnamigkeit; ein Werturteil zu fällen (wo findet sich der allgemeiner verbindliche Maßstab?) ist unmöglich und unwichtig. — Bei der Besprechung der Instrumente vermißt man den Hinweis auf die persische Herkunft des P'i Pa, einer birnenförmigen Laute aus Holz. Die Zeugnisse fremder Einflüsse in der chinesischen Musik sind so spärlich, daß auf das Vorhandene nicht verzichtet werden kann, wenn der Zusammenhang berührt wird.

Bildbeigaben und Ausstattung erfüllen höchste Forderungen und verstärken den Dank, den wir dem China-Institut für diese Veröffentlichung schulden. Hans Kuznißky.

Cooke, Greville. *The Theory of Music*. 8^o, 80 S. London 1928, Benn. 6 d.

Frotscher, Gotthold. *Die Orgel*. Mit 30 Abb. Webers illustrierte Handbücher. Leipzig 1927, J. J. Weber.

Das gegenwärtige rege Interesse für alle Orgelfragen hat den Verleger des hier angezeigten Werkes bestimmt, die letzte Auflage seines „Katechismus der Orgel“ von E. F. Richter (in 4. Auflage herausgegeben von dem noch heute in Sittau lebenden Organisten H. Menzel) unter etwas verändertem Titel und durchgesehen, vervollständigt und in mancher Beziehung verbessert von dem derzeitigen Privatdozenten für Musikwissenschaft in Danzig, Dr. G. Frotscher, in die Welt zu senden. Da das vorliegende Handbuch etwa zur Hälfte aus dem „alten Richter“, bzw. der 4. Auflage, übernommen wurde und z. T. wörtlich, und z. T. nur ganz leicht umstilisiert ist, genügt es nicht, den Namen des ersten Autors gelegentlich im Text zu nennen, sondern diese Tatsache hätte ruhig im Titel oder im Vorwort selbst mit angegeben werden können. Den Namen des letzten Herausgebers, Menzel, sucht man überhaupt im ganzen Werk vergeblich. Die erste Hälfte des neuen Handbuchs befaßt sich mit der Technik des Orgelbaus. Soweit der hier gegebene Text nicht von Richter stammt, sind Widersprüche manchmal auf benachbarten Seiten, schiefe und fragwürdige Formulierungen und direkte Irrtümer leider nur allzu oft nachweisbar. Dasselbe gilt von dem Kapitel „Einiges über die Geschichte der Orgel“. Beim Zusammenstellen der „Literatur“ (Anhang II) scheint sich der Verfasser bewußt gewesen zu sein, eine Liste von Werken beizubringen, die rein zufällig entstanden ist. Er sagt, daß die Entscheidung darüber, was er aufgenommen habe, mehr oder weniger „vom subjektiven Standpunkt aus“ gefallen sei. Dem gegenüber sei festgestellt, daß eine ganze Reihe wertvoller Werke der letzten Jahre fehlt, daß aber andererseits große Wichtigkeiten der Orgelliteratur dem wirklich Wertvollen den Platz wegnehmen. Es ist an dieser Stelle unmöglich, diese Behauptungen durch entsprechende Nachweise zu belegen. Ich verweise auf eine eingehendere Besprechung des Werkes und auf die Entgegnung Frotschers in der „Stichr. f. Kirchenmusiker“ IX 17, 21 u. 22. In den ausländischen Orgeldispositionen stören verschiedene Registerbezeichnungen. Andere Dispositionen, die für original ausgegeben werden, zeigen durch die später hinzugekommenen Register die nicht ganz kritische Einstellung des Verfassers zu seinen Quellen. Auf dem Gebiete der Geschichte der Orgelkomposition und des Orgelspiels ist der Verfasser seiner Sache ganz anders sicher. Auch erfahren die neuesten Bestrebungen auf dem Gebiete der gegenwärtigen „Orgelbewegung“ eine Darstellung, mit der man sich völlig einverstanden erklären könnte, wenn der hochbarocken Orgel [Schnitger, Silbermann, J. Wagner] etwas mehr Bedeutung für

¹ Die pentatonische Ursprungsleiter c d e g a (c) bildet durch Umstellung vier plagale Leitern, deren vierte a c d e g (a), rückwärts gelesen, genau das Waberlohe-Motiv der Walküre ergibt. — Bedenkt man die sphärenharmonische Vergegenständlichung der Naturkräfte in der chinesischen Musiktheorie, so ergeben sich hier einzigartige Parallelen. Eine Kenntnis der Tatsache kam für Wagner jedenfalls noch nicht in Betracht.

die Gegenwart beigemessen wäre. Leider können diese Vorzüge nicht den allgemeinen Eindruck von der Unzulänglichkeit des Sonstigen ändern. Wie der Verfasser S. 249 anmerkt, wird demnächst eine von ihm besorgte „völlige Umarbeitung“ von Nitters Geschichte des Orgelspiels bei Hesse erscheinen. Es wäre zu wünschen, daß er den orgelbaugeschichtlichen Teil des Werkes von Fachleuten wollte durchsehen lassen.

E. Glade.

Gabbricelli, M. I leutari ascolani. Contributo alla storia liutistica italiana con notizie intorno ai costruttori di Organi, Vincenzo e Giovanni Paci. 8°. Oscoli Piceno 1927, Tip. Fiori.

Gadden, J. Euthbert. Modern musicians. For players, singers and listeners. 8°, 278 S. London 1928, P. Davies. 5 sh.

Zaarman, W. E. Th. De Viol: Beknopte handleiding voor den aankoop, de verzorging en het onderhoud. 8°. Leiden 1928, A. W. Sijthoff's Uitgevers-maatschappij.

Zowes, Frank. William Byrd. (Sammlung: Masters of Music.) 8°, XII, 268 S. London 1928, Regan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., J. Curwen & Sons Ltd. 7/6 sh.

Zuschke, Konrad. Unsere Tonmeister unter einander.

Bd. I. Franz Schubert und Ludwig van Beethoven. 8°, 114 S. m. Abb.

Bd. II. Richard Wagner und Johannes Brahms. 8°, 100 S. m. Abb.

Bd. III. Robert Schumanns Beziehungen zu Felix Mendelssohn-Bartholdy, Richard Wagner und Franz Liszt. 8°, 134 S. m. Abb.

Bd. IV. Johannes Brahms, Anton Bruckner und Hugo Wolf. 8°, 92 S. m. Abb.

Bd. V. Carl Maria v. Webers Beziehungen zu Ludwig van Beethoven u. Franz Schubert. Anton Dabnstein u. Hans v. Bülow. Anton Dabnstein über Franz Liszt. Johannes Brahms. Johann Strauß u. Hans v. Bülow. Engelbert Humperdinck u. Hugo Wolf. Hugo Wolf u. Detlev v. Liliencron. Johannes Brahms u. Elisabeth v. Herzogenberg. 8°, 139 S. m. Abb.

Prigwalf 1928, A. Tienken. je 2 Mm.

Johnen, Kurt. Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels. 8°, 120 S. Amsterdam 1928, H. J. Paris [F. Volkmar, Leipzig.] 7 Mm.

Loffew, A. F. Musyka kak predmet logiki. [Die Musik als Gegenstand der Logik.] 8°. Moskau 1927, Staatsverlag. 2.75 Rbl.

Lunarschanski, A. Woprossy soziologii muzyki. [Die Probleme der Soziologie der Musik.] 8°. Moskau 1927, Staatl. Akademie der Künste. 1.75 Rbl.

Malsch, Rudolf. Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. 8°, 360 S. Berlin-Lichterfelde 1926, Chr. Vieweg & m. v. S.

Die Darstellung bemüht sich, die Musik aus ihrem Sonderdasein gelöst darzustellen und durch das Gesamtbild der Lebenserscheinungen zu ihr hin zu erziehen. Der Verfasser hat natürlich aus der Fülle der Materialien geschöpft. Der Schwerpunkt des Werkes liegt dabei nicht so sehr in der eigenen musikwissenschaftlichen Arbeit. Vorarbeiten wirken stark hinein. Die Wichtigkeit dieser Erscheinung ruht vor allem in der ganzen Art seiner Methodik, die sich bemüht, eine Schau zu bieten, wie sie stofflich und formal den Zweckgegebenheiten voll entspricht. Das Eigenpersönliche des Standpunktes tritt dabei hinter der Objektivität der Tatsachen klug zurück. Freilich, es wird bei einer gegenwartsgerichteten Musikerziehung heute kaum mehr möglich sein, einen musikgeschichtlichen Unterricht so vorwiegend auf die deutsche Musik zu stellen. Wenn diese auch Kern der Arbeit ist und bleibt, so wurde doch die Lage der Künste überhaupt und deren erzieherische Auswirkung eine grundlegend andere. Daß das Werk für die Hand des Schülers das vielleicht geeignetste ist, bedarf kaum der Betonung. Es ist in jeder Hinsicht bereit, der Jugend Wege in die Musik zu weisen, die das pädagogische Geschick des Verfassers rüchrig ebnet.

Siegfried Günther.

Mercier, François Xavier. *Technique de Musique vocale. Gerbe de Souvenirs.* Québec 1928, Vico: Lafrance.

Merian, Wilhelm. *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern. Mit thematischen Verzeichnissen, Beispielen zur Intavolationspraxis und einer Studie über die Anfänge des Klavierstils.* 8°, VI u. 315 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel.

Der durch eine Arbeit über die Tabulturen des Hans Kotter als Kenner der frühen Literatur für Tasteninstrumente gut beglaubigte Basler Gelehrte hat das Feld seiner Forschungen beträchtlich erweitert und legt die aus der Einsicht in zahlreiche Denkmäler des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts gewonnenen Erkenntnisse in dem vorliegenden Buche nieder. Die Untersuchung gehört zunächst der von der Zeit einer nobile sprezzatura della filologia vernachlässigten Art an, die in unmittelbarer Nähe der Quellen bleibt und als vorbereitend angesehen wird; aber in einer dem Hauptteile vorausgehenden Studie zur Frage der Anfänge des Klavierstils begibt sich der Verfasser — mit klugem Vorbehalt — auf das Gebiet der philosophischen Auswertung der an dem gesammelten Stoffe gemachten Beobachtungen.

Schließlich wird dem Verfasser, was Folge war, zur Ursache; und so kommt er zu einer Auswahl der Tabulturen, die für seinen Zweck der Aufzeigung erster Regungen eines selbständigen Klavierstils wertvoll sind: J. Kotter (1513), E. N. Ammerbach (1571), B. Schmid d. Ä. (1577), J. Pair (1583), Chr. Köffelholz (bisher noch nicht besprochen, 1585), Anonymus (1593), A. Nürminger (1598), B. Schmid d. J. (1607) und E. Marejschall (1639/40).

Die dokumentarische Bindung der Tasteninstrumente an einander durch ihre Notierung aufzulösen ist der Zweck der diesen Tabulturen zugewandten Untersuchung: der Klavierstil muß sich vom Orgelstil und auch vom Stile der orgelartigen Hausinstrumente trennen lassen. Der Klangtypus des besaiteten Klavierinstrumentes, des der Laute näher als der geblasenen Orgel stehenden Cembalo, kann die erste Hilfe geben. Neben polyphonen Sätzen, selbständigen so gut, wie Liedübertragungen und Tänzen, stehen in den deutschen „Orgel“ tabulaturen Tänze, die sich von der Polyphonie ab- und der Affordik zuwenden; sie heischen die besondere Aufmerksamkeit des Kritikers. Denn diese homophonen Stücke liegen dem Klangtypus der Orgel ebenso wenig nahe, wie die polyphonen Sätze von Natur aus dem Klaviere zugehören. In einigen Tänzen von Johann Weck der Kotterischen Tabulatur findet Merian erste Beispiele eines von der orgelmäßigen Faktur abweichenden Klavierstils. Nun gehen allerdings die gegenseitigen Einflüsse von der Orgel, vom Klavier und für dieses auch von der Laute stark durcheinander: es entstehen Häufungen und Lücken in den Elementen, die der Kritik erfassbar sind, Übergänge und Abbiegungen. Das unübersehbare Verdienst von Merians Stoffbehandlung liegt im Methodischen: sie vermag das Fließende vor das Auge zu bannen; die quer und lang verschlungenen Fäden werden nicht nur im Ganzen entwirrt, auch die Beobachtung ihres Verlaufs im kleinen wird intensiviert. Die Anwendungsart der synkopierten Vorhalte in den homophonen Tänzen, das „suspir“ des älteren Schmid, erweist sich der sorgfältigen Betrachtung neben schon früher erkannten oder erahnten Kennzeichen des klavieristischen Stils als Kriterium erster Ordnung, untrüglich, weil sie auf der Orgel sinnlos wird.

Das in seiner Gänze oder nach dem Themenanfange mitgeteilte Material ist überaus bedeutend; voll ausgewertet kann es erst werden, wenn thematische Kataloge aus anderen Bereichen die Brücken schlagen zwischen der Vorlage und den Bearbeitungen, die natürlich nur zum Teile unmittelbar vom Original abhängen. Schon innerhalb der Kotterischen Tabulatur läßt sich ein Ausschnitt aus dem Schicksal einer (spanischen) Melodie ablesen:

Spanioler (S. 44).



Mittelsstimme (Ten.) eines dreist. Satzes.

K. v. Konstanz, Spanioler (S. 50).



Mittelsstimme eines dreist. Satzes.



Ihre Lage innerhalb des Stimmverbandes, ihr Verhalten gegen Druck von oben oder unten, ihre Einwirkung auf die Nachbarstimmen bedingen die Verschiedenartigkeit der akustischen Bilder, und bei reicherm Vergleichsmaterial müßte sich das principium agens doch wohl finden lassen.

An leicht zu verbessernden Druckfehlern sind mir in der schönen Arbeit Merians folgende aufgefallen; S. 35, erstes Notenbeispiel, letzte Basnote *h* (statt *c*); S. 156, Nachttanz, zweiter Takt, Oberstimme  (statt ); 166, Ballo Millanese, vierter Takt, Tenor a (statt *b*).

Th. W. Werner.

Musical directory of the United Kingdom, 1928. [76th year.] London 1928, Rudall Carte. 6 sh.

Paumgartner, Bernhard. Mozart. 496 S. Berlin 1927, Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag.

Der Verfasser des neuen Mozartbuches ist der Leiter des Mozarteums in Salzburg. Diese Tatsache erklärt die Haltung des Werkes sowohl in sprachlicher Hinsicht, als auch in Beziehung auf die Grundeinstellung gegenüber dem Problem Mensch und Künstler. Mehr als in anderen Mozartbiographien ist hier der Salzburger Heimat und dem Hsterreichtum des Meisters überhaupt ein bestimmender Einfluß auf seine Persönlichkeit eingeräumt, ohne daß der Verf. dabei irgendwie tendenziös vorgegangen wäre. Aber er gehört zu den wenigen Mozartbiographen, die gewisse völkische Voraussetzungen für ihr Thema von Geburt aus mitbringen, denn weder Jahn noch Schurig noch Albert sind oder waren bekanntlich Hsterreicher. Dadurch bekommt seine Darstellung unmittelbare Anschaulichkeit und Wärme, besonders wenn es sich um das Salzburger oder Wiener Milieu handelt, ja man kann sagen, daß der Schriftsteller Paumgartner hier unabhängig von seiner historischen Aufgabe rein literarisch Wertvolles zu bieten hat. Dennoch entspricht der aus diesem Vorzug des Buches sich ergebende geistige Gewinn dem einen der beiden Programmpunkte, wie ihn der Verf. im Vorwort formuliert hat: „die liebe, verehrungswürdige Gestalt Mozarts ohne den sentimentalsten Anekdotenkram der Populärliteratur allen, nicht nur den Eingeweihten im sonnenbellen Reiche der Musik, menschlich und künstlerisch nahezubringen“.

Es ist eine den meisten Künstlerbiographien gemeinsame Erscheinung, daß zwar das Problem der engen Wechselbeziehung zwischen Leben und Werk prinzipiell richtig erkannt wird, die Darstellung jedoch im Verlaufe die beiden Daseinsformen Mensch und Künstler mehr oder weniger getrennt behandelt. Der Verf. des vorliegenden Buches hat aus dieser Inkonssequenz eine Konsequenz gemacht, indem er in den ersten drei Kapiteln unter der Überschrift „Erkenntnis, Typus, Zeitstil“ klar und tiefischürfend die bestimmenden Mächte in Mozarts Dasein herausarbeitet, eine Analyse jenes „unerbittlichen Dämons“ versucht, „der Körper, Geist, Willen und gesellschaftliche Anlagen einzig nach den Zweckgründen seiner musikalischen Sendung formte“. Damit nimmt Verf. im Wesentlichen das Resultat seiner Mozartforschung vorweg und glaubt im Detail über die „geheimen Merkmale, die eines Unsterblichen Werk von dem kurzlebigen Schaffen seiner Vorbilder und Zeitgenossen scharf und prinzipiell unterscheiden und über den Wandel der Jahrhunderte als Meisterwerk hinübertragen“, kürzer hinweggehen zu können. Das ist insofern zu bedauern, als gerade eine eingehende Analyse des Typus „Mozart“ an Hand der Werke die Erkenntnis des Verf. besser begründet und den belehrenden Wert seiner Arbeit erweitert hätte. Dann hätte sich

wahrscheinlich noch einleuchtender als es nun der Fall ist gezeigt, wie Mozarts Musikalität die Inhalte seiner Zeit umformt oder wie er selbst zum Ausgangspunkt für ein völlig neues Lebensbewußtsein wird. Gerade für ein volkstümliches Buch hätte man weniger die Betonung des Historisch-Genetischen als die systematische Herausarbeitung des Zeitüberwindenden und die Charakterisierung des heute noch Fortwirkenden gewünscht. Der Verf. versucht zwar auch bei der Besprechung der einzelnen Werke das Wesen von Mozarts Genialität klarzumachen, dieser Versuch aber führt meist nur zu einer Definition der Wirkungen. Wir erfahren beispielsweise wohl etwas über die geistige Einstellung Mozarts zum Don Giovanni-Problem, wir werden in den Gedanken- und Gefühlskomplex dieser Oper als Resultat des Schöpfungsaktes eingeführt, die Wege zum Kunstwerk werden aber nur historisch-biographisch aufgezeigt und auf eine Analyse, Begründung, Kritik der Wirkung wird verzichtet.

Diese Methode, die bei der relativen Kürze der Darstellung dem Verf. wohl geboten erscheinen mußte, hängt allerdings auch mit seiner Resignation gegenüber der von ihm selbst gestellten Frage höherer Ordnung zusammen: „die Begründung der zwingenden inneren Gesetze einer organischen Synthese“. Dazu wäre zu sagen, daß die Gesetze der Synthese nur am Kunstwerk selbst studiert und erkannt werden müssen, wenn anders die vornehmste Aufgabe der Musikwissenschaft und Musikschritstellerei erfüllt werden soll: durch begriffliches Denken sich der Wirkung der Kunst so intensiv wie möglich bewußt zu werden und dadurch die Erlebnisfähigkeit auszubilden und zu steigern. Es genügt hierzu nicht, die Art der durch Musik erregten Gefühle zu beschreiben und gedankliche Assoziationen aufzuzeigen, es muß vielmehr untersucht werden mit welchen Mitteln der Komponist diese Wirkungen erreicht, mit andern Worten: es läßt sich über Musik nichts Verbindliches aussagen, wenn man sich nicht mit ihrer Technik befaßt. Verf. hat nun bewußt, „fachliche Beschreibungen“ und „deskriptive Analysen“ vermieden, weil er glaubte, daß diese dem Laien gefährlich werden könnten. Es ist zuzugeben, daß für den Leser solche Analysen gar keinen Wert haben, solange ihm die Funktion der Formteile nicht klar ist. Liest man aber allenthalben bei Paumgartner von stilistischen Besonderheiten Mozartischer Sonatenform, Rondosform, thematischer Arbeit usw., so kann der Laie ohne gute musikalische Formkenntnisse die Darstellung kaum würdigen. Verfügt er aber über solche, so hätte man ihm ruhig mehr über die „Mittel“ sagen können, vor allem über die charakteristischen Eigenschaften Mozartischer Melodik und Harmonik, Dynamik und Phrasierung. Eine populäre Mozartbiographie ist zwar keine Anweisung für den Mozartspieler, aber sie sollte doch auch das aktive Verhältnis des musizierenden „Laien“ zu Mozarts Werken berücksichtigen. Die Erfüllung dieser Forderung geht vielleicht über den Rahmen hinaus, den sich der Verf. bewußt gesteckt hat, sie würde aber das Erscheinen eines neuen Mozartbuches noch überzeugender begründen, als es die gewiß großen Vorzüge der Paumgartnerschen Arbeit tun.

Rein historisch gesehen hält sich Verf. im allgemeinen an die seit Abert gesicherten Ergebnisse der Mozartforschung. Mozarts Entwicklung ist von jeher ein dankbares Anwendungsgebiet für die „Einflußmethode“ gewesen. In dieser Hinsicht bekennt sich Verf. begrüßenswerter Weise zu dem Grundsatz Aberts: „Wir sollten nie vergessen, daß das Größte an Mozart sein eigenes Ich und dessen Gestaltungskraft ist, nicht das Material, an dem sie sich erprobt hat“. Die enge historische und lebendige Verbundenheit des Verf.'s mit der Salzburger Heimat läßt ihm die musikalischen Jugendeindrücke Mozarts in seiner Vaterstadt etwas gewichtiger erscheinen als man sie bisher einschätzte, und in diesem Zusammenhang wird Michael Haydn in den Vordergrund gerückt. Andererseits hat Verf. auf genetische Darstellung der Formen, wie sie Abert gibt, verzichtet und mehr den Zustand der musikalischen Entwicklung der einzelnen Musikzentren in dem Augenblick geschildert, wo Mozart mit ihnen in Berührung kommt. Es ist hier nicht der Raum die historischen Wertungen des Verf.'s im einzelnen nachzuprüfen, im Ganzen kann man wohl sagen, daß er, mit Rücksicht auf die volkstümliche Absicht seines Buches, ohne mit dem Nützling des Musikhistorikers zu prunken ein gründliches historisches Wissen meisterhaft verarbeitet hat. In diesem Sinne sowohl als auch im Hinblick auf die vorzügliche und vornehme Ausstattung bedeutet das Werk die beste populäre Leistung, die wir auf dem Gebiet der Mozartliteratur kennen.

Heinrich Hofer.

Perracchio, Luigi. Trattato di armonia elementare pratico per gli Istituti musicali e per gli autodidatti. 8^o. Turin 1927, Ed. Sten. 18 L.

- Pils, Carl G.** Repetitorium und Leitfaden der Harmonielehre. 8^o, 116 S. Stuttgart 1928, E. Gröninger Nachf. 3 Bm.
- Pinto, A.** (Sacavem). S. Francisco d'Assisi. Estudo d'arte musical. 8^o. Lisboa 1927, Livraria Ferin.
- Rolandi, U.** A proposito del bicentenario del Teatro Valle (1727—1927). Rom 1927, Editori Stab. Leonardo da Vinci.
- Rolandi, U.** I Promessi Sposi posti in musica per la prima volta. 8^o. Velletri 1927, Tip. G. Zompetti.
- Roppo, Alv. B.** Angelantonio Quaranta. 8^o. Bari 1927, Tipografia Pansini.
- Sabanejew, L.** Alexander Krein. (Biographien Moderner Russischer Komponisten.) fl. 8^o, 39 S. (Russisch u. deutsch.) Moskau 1928, Musik-Sektion, Staatsverlag. 1 Bm.
- Scott, Cyril.** The Influence of music on history and morals: a vindication of Plato. 8^o, 255 S. London 1928, Theosophical Publ. House. 7/6 sh.
- Schenker, Heinrich.** Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. München 1925, Drei Masken-Verlag.

Betrachtet man die in fast regelmäßiger Folge von tiefstem Ernst und höchster Sorgfalt zugehenden Werke Schenkers, zu denen jetzt dieses Jahrbuch tritt, so ist man verwundert, in der heutigen Literatur, die doch das Studium vom musikalischen Werk aus stark in den Vordergrund stellt, so verhältnismäßig wenig Beziehungen und Anschluß an Schenkers Arbeiten zu finden. Es ist vielleicht von Interesse, einmal die mutmaßlichen Gründe dieser Erscheinung aufzuzuchen, wobei sich dann auch Richtlinien für eine Stellungnahme ergeben.

Im Grunde handelt es sich um einen der zahlreichen Versuche, die Gesetzmäßigkeiten des Kunstwerks zu erkennen. Stilkundliche Methoden wie die von Kurth, Weigel, Heuß, Merzmann sind andere, mit anderen Gesichtspunkten, und daher anderen Wegen. Es ist schon nicht günstig für Schenkers Stellung, daß er so gar nicht die Möglichkeit hat, sich in Wege anderer einzufühlen, wie er es doch für sein eigenes Werk in weitgehendem Maße von anderen verlangt. Eine Fülle nicht erfreulicher, vor allem nicht aufschlußreicher Streitereien ist die Folge. Dabei ist es tatsächlich nicht einfach, sich in Schenkers Gedankengänge und Methoden hineinzufinden. Es ist klar, daß der Schöpfer einer Methode sie in allen Einzelheiten kennt, und ihm alle ihre Ergebnisse einfach und selbstverständlich erscheinen. Dazu gehört schon der Hauptausgangspunkt von Schenkers Arbeiten: die „Urlinie“. Es ist zu begrüßen, daß er in der Abhandlung „Fortsetzung der Urlinien-Betrachtung“ dieses Jahrbuchs wenigstens an einigen Beispielen zeigt, wie er diese Urlinie ableitet. Ich kann aber nicht sagen, daß ich von jeder Einzelheit überzeugt wäre. Und gerade in der Tatsache, daß diese Urlinie — für deren Konstruktion ein festes Gesetz nicht existiert, deren Auffindung im wesentlichen der Intuition Schenkers entspringt, über deren Richtigkeit eine Diskussion nicht gestattet ist —, daß diese Urlinie Grundlage der ganzen Betrachtung ist, liegt eine Schwierigkeit. Nicht jeder Leser ist geneigt, eine derartige Grundlage einmal anzunehmen und sich von ihr aus leiten zu lassen.

Eine zweite Schwierigkeit liegt in der Art der Darstellung. Gewiß ist beim Kunstwerk jede Einzelheit wichtig, aber nicht jede ist gleich wichtig. Und da ist es denn wirklich nicht leicht, sich durch die minutiösen Angaben Schenkers, die alles in der Reihenfolge des Tonstücks bringen, hindurchzufinden. Gelegentlich bemerkt er selbst (S. 192): „Dennoch würde die umgekehrte Art der Darstellung mehr den Lernenden und Lehrenden berücksichtigen, als den wirklichen Vorgang abbilden . . . Schließlich bleibt ja dem Kunstbessenen unbenommen, die Bilder umzustellen, sogar, wenn er will, andere Worte dazu zu machen, wenn er nur den Sachverhalt richtig erfaßt“. Der Versuch, bei der Lektüre solche Änderungen und Umstellungen vorzunehmen, dürfte das Verständnis aber noch mehr erschweren.

Sicherlich vermag diese sorgfältige Methode wertvolle Aufschlüsse über die Struktur des Kunstwerks zu geben. Aber auch sie vermag nicht alles. Ich bin mit Schenker völlig einig in der Beurteilung oberflächlicher Hermeneutik; trotzdem gibt es Inhalte im Kunstwerk, die sich manchmal durch Text, Überschrift usw. oder durch besondere Ausdrucksformen anzeigen. Gewiß spielen Hauptzüge und ihre Ausfüllungen eine wichtige Rolle; aber Melodien lediglich als „Auskompo-

nierungen eines Dreiflusses“, als Summe von Diminutionen und Prolongationen anzusehen, das dürfte doch zu einseitig sein.

Auf alle dem beruhen die Schwierigkeiten, die sich der Aufnahme und Verwertung dieser Arbeiten entgegenstellen. Wer sich mit ihnen beschäftigt, muß sich zunächst mit manchen apodiktisch aufgestellten Begriffen und Einseitigkeiten abfinden, deren Berechtigung und Brauchbarkeit sich zum Teil erst später ergibt. Es ist mir nicht verwunderlich, daß nicht diejenigen Abhandlungen den stärksten Eindruck hinterlassen, die sich mit der subtilen Analyse einzelner Werke befassen, sondern solche, die eine Synthese vieler Betrachtungen darstellen. Dann fallen von selbst alle weniger belangreichen Einzelheiten fort und machen größeren Gedankenkreisen Platz. Die beiden ersten Abhandlungen dieses Jahrbuchs, „Die Kunst der Improvisation“ und „Weg mit den Phrasierungsbogen“ gehören hierher; der zweite zählt zu dem lehrreichsten, was mir in letzter Zeit begegnete.

Es wäre zu wünschen, wenn Schenker etwas mehr in seiner Darstellung „den Lernenden und Lehrenden“ berücksichtigt; der Verfasser und der Leser, — die Wissenschaft und der Kunstbetrieb, hätten in gleicher Weise den Gewinn davon.

Paul Mies.

N. Simrock, S. m. b. H. Jahrbuch I. Hrsg. von Erich H. Müller. 8^o, VI, 166. S. Berlin 1928.

Nach dem Vorgang der Verlage Peters und Breitkopf & Härtel hat nun auch Simrock sein Jahrbuch gegründet und dessen ersten Band zu Weihnachten der Öffentlichkeit übergeben. Das durch bald anderthalbhundertjähriges Bestehen und eine gedeihliche Entwicklung gefestigte Ansehen des Hauses gibt ihm ein Recht zu dieser Publikation; allein schon die geschäftlichen Beziehungen zu Brahms, Dvořák, Neger und Bruch sichern seinem Wirken ein musikgeschichtliches Interesse. Dasselbe tiefer anzuregen und zugleich in vornehmer Form werdend für die gegenwärtige Wertelagstätigkeit einzurufen, diesem Zweck kann nichts dienlicher sein, als wenn die Zeugnisse der Arbeitsgemeinschaft mit den Autoren — deren enthält das Hausarchiv denkwürdige genug — selbst sprechen und zur Würdigung der letzteren Belehrendes aus ihren Lebens- und Schaffenskreisen beigetragen wird. Gebührenderweise sind die ersten Blätter der Verlagsgeschichte gewidmet. Wie das Bonner Unternehmen aus bescheidenen Anfängen von Generation zu Generation emporblühte und klug, umsichtig und geschäftstüchtig geleitet, zusehends an Bedeutung für das Musikleben gewann, um dann in Berlin auf eine breitere Basis gestellt seinen vielseitigen Wirkungskreis bis zu dem heutigen stattlichen Ausmaß zu erweitern, darüber berichtet aufschlußreich der Herausgeber selbst. Als solcher hat er sich auch durch die nach Stoff und Form geschickte Wahl der folgenden Beiträge sehr verdient gemacht, die in reizvoller Mannigfaltigkeit mit der künstlerischen Umwelt des Hauses Simrock sich befassen und für deren Wert die Namen ihrer Verfasser bürgen. Daß das Thema Brahms in dieser Suite nicht fehlen durfte, versteht sich von selbst. Aus des Meisters Werkfrat auf Grund der leider nur wenigen hinterlassenen Kompositionsskizzen Neues zu erfahren, ist von Belang, zumal wenn ein silberfahrener Brahmskennner wie Paul Mies darüber berichtet. Seiner Arbeit geht eine Skizze „Brahms und Algeyer“ von Alfred Drel voraus, die das Verhältnis zu dem „vortrefflichen und stillen Freunde“ beleuchtet und damit zugleich das Augenmerk auf die bevorstehende Herausgabe des Briefwechsels Brahms — Algeyer lenkt. Einen dritten Beitrag zum gleichen Thema bieten die auf die Bearbeitung Brahmscher Werke bezüglichen Briefe Max Negers, auch für den Briefstil des Verfassers charakteristische Belege. Über A. Dvořák, der nicht nur Brahms' warmer Empfehlung seine Verbindung mit Simrock verdankt, sondern auch als Schaffender von der Kunst des befreundeten Meisters entscheidende Anregungen in Hinsicht auf musikalische Bauisziplin und Plastik empfing, liegt bis jetzt nur spärliche Literatur vor; umso dankenswerter ist an dieser Stelle die Einführung in seine Kammermusik aus der Feder seines Landsmanns Otokar Sourek, der liebevoll und weisenskundig auf die Psyche des melodiebegnaden slawischen Vollblutmusikanten eingeht. An Hand zahlreicher Korrespondenzbelege schildert Wilhelm Altmann die über 50 Jahre währenden Beziehungen Max Bruchs zum Verlage, um bei dieser Gelegenheit die unbestreitbaren Werte seiner schon merklich verblaßten Musik ins Gedächtnis zu rufen, während aus der Reihe der Lebenden Walter Niemann durch die kleine, aber feinsinnige Studie Max Steinigers über seine erotische Klaviermusik und der Pole Paul Alexki, ein vielversprechendes Talent, dank der begeisterten Fürsprache Hans Fischers zu Ehren kommen. Ein Aufsatz über „Alte Lautenmusik“ — auch dieses Musikzweiges hat sich der Verlag neuerdings ange-

nommen — des Spezialisten Hans Dagobert Brugger macht den Beschluß und mag als ein Mahnruf zur Besinnung auf die kostbaren Schätze aus der Blütezeit dieser Kunst, von deren Wiedererweckung allein eine Gesundung des modernen Lautenspiels zu erwarten sei, besonders willkommen sein. Bleibt noch übrig, das als Anhang beigegebene Verzeichnis der wichtigsten letzten Verlagswerke nebst Ausführungsstatistik sowie auch die treffliche äußere Ausstattung des Bandes durch eine Reihe sauber ausgeführter Bilder lobend zu erwähnen. Oskar Kaul.

Stephan, Paul. Von Noten und ihren Werten. Nachdenkliches f. musikalische Leute. gr. 8^o, 14 S. m. 1 Abb. Leipzig 1928, Carl Merseburger. —.50 RM.

Strauß, Richard, and Hugo v. Hofmannsthal—Correspondence. By P. England. Trans. 8^o, 365 S. London 1928, Secker. 18 sh.

Sullivan, John William Novin. Beethoven, his spiritual development. 8^o. New York 1928, Knopf. 3.50 \$.

Szabolcsi, Benedikt. A XVII. Század Magyar Főúri Zenéje (Die ungarische „Magnatenmusik“ des 17. Jahrhunderts). Magyar Zenei Dolgozatok (Szerkesztő: Kodály Zoltán). Különlenyomat a Budapesti Szemle 1928. évi 602; 603. és 604. számából. 8^o, 87 S. Budapest 1928, Franklin-Társulat Nyomdája.

Trend, J. B. Catalogue of the Music in the Biblioteca Medinaceli Madrid. Extrait de la Revue Hispanique, tome LXXI. gr. 8^o, S. 485—554. New York — Paris 1927.

Turner, W. J. Musical meanderings. 8^o, 215 S. London 1928, Methuen. 6 sh.

Wagner, Richard. Œuvres dramatiques. Tannhäuser. Opéra romantique en trois actes. Traduction en prose précédée d'une notice par M. J.-G. Prod'homme. kl. 8^o, 64 S. Paris 1928, Delagrave.

Prod'homme hat seinen Übersetzungen des „Lohengrin“, „Tristan“, der „Meistersinger“ und des „Parsifal“ nunmehr die des „Tannhäuser“ hinzugefügt und sie mit einer ausgezeichneten Einführung über die Entstehung und die äußeren Schicksale des Werkes versehen; von besonderem Interesse für uns ist die Schilderung des Schicksals des Werkes an der Opéra. Die Übersetzung selbst dient nur dem Verständnis, nicht praktischen Zwecken; sie ist so treu wie möglich, aber gewisse Schranken, die eben im Wesen beider Sprachen und in der altertümlichen Diktion Wagners begründet sind, werden stets unübersteiglich sein — man vergleiche etwa in Wolframs Gesang im II. Akt:

„welch hoher Anblick“ — „quel beau spectacle“,
 „es sammelt sich mein Geist aus jeder Ferne“ — „mon esprit se recueille, écartant toute autre pensée“.
 U. E.

Walker, Erwin. Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. Göttingen 1927, Vandenhoeck & Ruprecht.

Das Buch hat sich die Aufgabe gestellt, experimentelle Beiträge zur Entwicklung des musikalisch-ästhetischen Erlebens zu liefern. Kindern von 6—15 Jahren wurden Melodien vorgespielt, und aus den so gewonnenen Beurteilungen werden in Form von Tabellen und Sätzen Resultate gezogen. Walker hat dabei nicht, wie vielfach in früheren derartigen Arbeiten künstliche Motive gewählt; sondern er führt seine Untersuchungen durch an Lied- und andern Melodien, die nur hin und wieder nach bestimmten Gesichtspunkten abgeändert werden. Walker untersucht so den Einfluß von Tempo, Rhythmus und Intervallspannung, von Intensität, Tongeschlecht; er scheidet gewisse Erlebnisstypen und beleuchtet besonders die Entwicklung des formal-ästhetischen Erlebens. Das Buch enthält viel Wertvolles und Interessantes; ich erwähne die S. 34 aufgedeckte Tendenz zur Verflachung des musikalischen Erlebens, der die Schule entgegenzuwirken hat. Dann die Bedeutung der Tonhöhe (S. 24 f), die auch für eine Charakteristik der Tonarten vielleicht beachtlich ist; die richtige Einschätzung der Schwierigkeiten des eigenen Komponierens (S. 139).

Es liegt in der Natur solcher Untersuchungen, daß sie auch einige Bedenken hervorrufen. So scheint mir besonders für die kleinsten Kinder zweierlei nicht genügend betont. Einmal, daß der geringe zur Verfügung stehende Erfahrungsschatz die Art des Erlebens beeinflussen muß. Wenn z. B. die jüngsten für den Anfang des Trauermarsches aus Beethovens Eroica kein rechtes Empfinden haben, so fehlen eben Erfahrungen; die Erlebnisstufe braucht deshalb nicht im allgemeinen

schwächer zu sein. Daran liegt auch wohl, wenn der „Musikcharakter“ eines Signals von den Kleinen nicht erkannt wird (S. 86). Tonliche Wiedergabe eines den Kindern geläufigen Rufes wie „Mutter“ usw. würde vielleicht andere Resultate ergeben haben. Jedenfalls wäre ein derartiger Versuch zur Kontrolle notwendig; denn die richtigere Zuordnung im späteren Alter hängt doch nach dem Wortlaut der Protokolle deutlich mit Erfahrungen über den Klang von Instrumenten zusammen. Dann wäre eine stärkere Berücksichtigung der Schwierigkeiten der sprachlichen Wiedergabe bei den kleinsten Schülern wohl zweckmäßig gewesen.

Die wichtigsten Ergebnisse der Untersuchungen werden durch diese Bedenken nicht berührt. Der Verfasser hat die Folgerungen für die allgemeine Musikpflege und die Schulmusikpflege am Schluß zusammengestellt. Ich gebe daraus den Satz: „Besonders wichtig ist es für den Schüler, gute Musik zu hören und sich ein Urteil über sie zu bilden. Diese Möglichkeit ist Grundlage einer gedeihlichen Musikpflege. Vielleicht wird dann manche gute, entwicklungsfähige Anlage lebendig, und die ganze musikalische Entwicklung eines Individuums wird von den Zufälligkeiten frei, die ihr sonst anhaften“. Auch die Erfahrungen der pädagogischen Psychologie bestätigen also, daß eine Erziehung zum Hören und durch das Hören die Hauptaufgabe des Schulmusikunterrichtes ist.

Paul Mies.

Walker, Erwin. Das musikalische Erlebnis und seine Entwicklung. Göttingen 1927, Vandenhoeck & Ruprecht¹.

Verfasser hat mit umsichtiger Beherrschung der Materie versucht, das Problem des Musikerlebens auf den verschiedenen Stufen des Kindes- und Jugendalters experimentell zu erforschen. Er stellt sich so etwa die Sonderfragen: Kind und Lieblingslied, Kind und Musikschund, Milieueinflüsse, der Stimmungsgehalt einer Melodie und seine ästhetische Wirkung, die individuell bestimmte Tiefe des musikalischen Erlebens, die typischen Erlebnisweisen in der Musik usw. Eine besondere Untersuchung widmet er der Entwicklung des formal ästhetischen Erlebens in der Musik. Das Buch bringt eine Fülle von interessanten Ergebnissen, die sich namentlich der Pädagoge und der Schulmusiklehrer erfolgreich nutzbar machen könnten. Verfasser knüpft seine Arbeit zunächst an die von Rich. Müller-Freienfels aufgestellten Typen an. Er unterscheidet somit einen sinnlich elementaren, einen intellektuellen, einen motorischen und einen assoziativ-imaginativen Typ.

In bezug auf manche Einzelheiten der Darstellung kann man unter Umständen anderer Meinung sein, so z. B. wenn Verfasser S. 5 Rhythmus und Dynamik als getrennte Faktoren bestimmt (Rhythmus ist u. E. auf Zeitliches bezogene Dynamik), oder wenn er in ähnlichem Sinn Tonhöhe und Tongeschlecht (u. E. auf Tonhöhe bezogene Tonbewegung) nebeneinanderstellt, oder wenn er S. 6 die Bevorzugung des Lustigbewegten in der Musik für oberflächlich hält, oder wenn er S. 7 verallgemeinert, es sei „dem Hörer nicht leicht, sich darüber klar zu werden, ob in einem bestimmten Stück etwa Tempo oder Takt als grundlegendes Erlebnis für die Auffassung der Komposition in Frage kommt“. Unsere eigenen Erfahrungen an wenig musikalisch vorgebildeten Versuchspersonen haben durchweg das entgegengesetzte Ergebnis gehabt.

Diese geringen Einwendungen nehmen den an 380 Kindern vorgenommenen Untersuchungen jedoch nichts von ihrem Wert. Der Verfasser läßt vielmehr überall erkennen, mit welcher wissenschaftlichen Sorgfalt und Liebe er an den schwierigen Stoff herangegangen ist. Die Protokolle, die sich auf das Versuchspersonenmaterial in den verschiedenen Schuljahren beziehen, enthalten außerordentlich viel Anregendes. Es ist selbstverständlich unmöglich, davon in einer Besprechung eine richtige Vorstellung zu geben.

Mehr als mit Reflexionen ist dem Leser dieses Referats deshalb wohl gedient mit einigen wichtigen Zusammenfassungen des Autors. So findet er z. B. als Ergebnis seiner Untersuchung über den Stimmungsgehalt einer Melodie und die damit verbundene ästhetische Wirkung S. 52:

- „1. Die Entwicklung des musikalisch-ästhetischen Erlebens des Kindes zeigt eine mit wachsendem Lebensalter zunehmende Differenzierung.
2. Auf der Unterstufe (1.—3. Schuljahr) tritt das gefühlsmäßige Erleben der Musik noch zurück. Das 3. Schuljahr zeigt aber teilweise schon starke Ansätze zu einem solchen Erleben. In den späteren Schuljahren läßt sich eine zunehmende Verinnerlichung des ästhetischen Erlebens feststellen, die auch in der sprachlichen Darstellung zum Ausdruck kommt.

¹ Mit Ab sicht führen wir für manche Werke eine Doppelbesprechung von verschiedenem Standpunkt aus ein. Schriftleitung.

3. Die Wertung ist im 1.—5. Schuljahr wesentlich vom Rhythmus beeinflusst. Die bewegte Melodie des (als Versuchsmelodie benutzten) „Siebensprungs“ findet mehr Anklang als der musikalisch wertvollere Trauermarsch oder das Abendlied. Erst vom 6. Schuljahr an ist eine umgekehrte Wertung zu beobachten.
4. Die Differenzierung geht auch nach der Seite des Inhaltlichen. Auf der Unter- und Mittelstufe wird ein „lustiges“ Lied durchaus bevorzugt, während später auch Lieder ernsteren Charakters gewürdigt werden.
5. Im 4. und 5. Schuljahr ist das musikalische Erleben durch einen überraschenden Grad von Nüchternheit gekennzeichnet.
6. Eine bedeutende Vertiefung des musikalischen Erlebens zeigt das 6. Schuljahr, in dem sich deutlich die ersten Einflüsse der Pubertät geltend machen. Die Differenzierung führt zu einem feiner nuancierten Gesüßlerleben; jetzt tritt auch die formal-ästhetische Einstellung auf, die auf der Unterstufe (der Musik gegenüber) stark zurücktritt“.

Auf Grund der individuell bestimmten Tiefe des musikalischen Erlebens (Versuche II—IV) kommt Verfasser zur Unterscheidung zweier Erlebnisstypen, 1. des A-Typus, der Musik als inneres Erlebnis genießt, 2. des B-Typus, dem Musik nur als Unterhaltung dient.

Aus dem Gesamtergebnis seiner experimentellen Arbeit zieht Verfasser entsprechende Folgerungen auf Musik und Charakter, sowie auch auf die pädagogischen Verbindlichkeiten für die allgemeine, sowie für die Schulmusikpflege. Im Anhang bringt Verfasser Untersuchungstabellen und Reizmaterial (Notenbeispiele).

Alles in allem kann man diese Arbeit als wertvolle Bereicherung der Literatur zur Erforschung des Begabungsproblems betrachten.

W. Heinig.

Weidle, Karl. Bauformen in der Musik. (Heft III der Veröffentl. des Musikwiss. Instituts d. Universität Tübingen.) 8^o, 92 S. Stuttgart 1925, E. L. Schultheiß Musikverlag.

Die Empfindungspole des Verfassers beim Anhören von Musik scheinen zwischen den Eindrücken eines ungehemmten Fließens und dem eines systematisch gestauten Ablaufes zu liegen. Diese Tatsache ist wohl Ausgang und Kern, Keimzelle seiner Untersuchung, die mit viel Glück und Geschick „Sonate = Residenz“ und „Fuge = Gotik“ gleichsetzt. Die beiden Begriffspaare kontrastieren nicht recht miteinander, und die Sonate schwankt vorderhand noch zwischen ihrer Zuordnung zum baulichen Barock und der Renaissance. Diese Tatsache wird späterhin wichtig. Vorerst gestattet die Vertrautheit mit zwei nur materialverschiedenen Gebieten künstlerischer Erformung dem Verfasser (der sich in der Betonung der Materialverschiedenheit mit Paul Bekkers Auffassung berührt) die Formbegriffe Sonate und Fuge einmal in höchster Abstraktion herauszuschälen. Er kann hier mit viel Erfolg, weil auf einen eng begrenzten Raum beschränkt, die Zusammenhänge zwischen den Künsten, wie sie in der Luft liegen und vorwiegend intuitiv bis jetzt erfaßt werden, auf wissenschaftlich-erakte Weise bis zu einem gewissen Punkte verfolgen und die Materie in die Sphäre der intellektuellen Erfassung ziehen. Wo nun die Abhandlung über die spezielle Untersuchung der Parallelisierung von Formbegriffen verschiedener Kunstgebiete hinausgeht, da beginnt ihre eigentliche Problematik. Die Musik Bachs (1700!) der Epoche der Hochgotik (1300!) gegenüber zu stellen, also Entwicklungen in den Künsten in diesem Stadium um vierhundert Jahre auseinander zu sehen, das heißt doch schließlich die Anwendung des biogenetischen Grundgesetzes zu überspannen, dessen Übertragung auf so komplexe Erscheinungen wie die eine oder andere gesamte Kunst schon an sich reichlich strittig ist. Das Bild würde in der Darstellung sicher ein völlig anderes werden, wenn die Musik des Mittelalters nicht so völlig aus dem Blickfeld ausgeschieden wäre. Wie schwierig solche generellen Einordnungen wie „Bach-Gotik“ vorerst überhaupt noch sind, das beweist die Abhandlung selbst am besten, wenn sie die anders einzuordnenden Züge in der Kunst Johann Sebastians betont (S. 39 unten und a. a. O.). Hier verstärkt sich dann der Eindruck, daß trotz einer so fruchtbaren und fesselnden, in sich wohl gelungenen Arbeit wie der vorliegenden im Bereiche „der wechselseitigen Erhellung der Künste“ erst die Anfänge getan sind. Es wächst das Bestreben, einmal die „Erforschung der natürlichen Zusammenhänge, die zwischen den verschiedenen Sinnesfunktionen bestehen“ (Anschütz, auf dem II. Kongress f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft, 1924) vorzunehmen, zum andern die viele erakte Kleinarbeit zu tun (wie das die hier besprochene Veröffentlichung mit Gewinn schon vor-

nimmt die nötig ist, um das „Stilvergleich mit den Nachbarkünsten aus einem Gesellschaftsspiel der Musikhistoriker“ (Alfred Einstein) zu einer fruchtbringenden Angelegenheit werden zu lassen. — Druckfehler wie „lediglich die Symmetrie zuliebe“ (S. 30, Z. 4) und „daß sie trocken und nüchtern gegen ihr (Fantasie) erscheint“ (S. 38, Z. 34) sind in einer solchen Publikation unmöglich. Siegfried Günther.

Weimar, Gottfried. Der Rhythmus in Musik, Poesie und Lied, speziell im Kirchenlied. 8^o, 81 S. Langensalza 1928, J. Beyer & Söhne. 2.10 Mm.

Wiehmayer, Theodor. Musikalische Formenlehre in Analysen. 8^o Magdeburg 1927, Heinrichshofen.

Wiehmayers Werk ist als Band I bezeichnet und trägt den Untertitel: „Grundformen vom Motiv bis zur zusammengesetzten Liedform“. Er weist darin auf sein früheres Werk „Musikalische Rhythmik und Metrik“, auf sein „Aufgabenbuch“ und den „Schlüssel zum Aufgabenbuch“ hin. Auch in den Fachzeitschriften erschien Wiehmayer gern auf dem Kampfplatz, besonders wenn es galt, den „beispiellosen Tiefstand“ zu beklagen, den „die Auswirkung der Theorie Hugo Riemanns“ nach seiner Meinung herbeigeführt habe, die in „skandalöser Verschandelung der Klassiker“ gipfle. Hierin zeigt sich, daß Wiehmayer nichts unversucht läßt, seiner Lehre Verbreitung und Anerkennung zu verschaffen und das Ansehen derjenigen von Niemand herabzudrücken.

Danach sollte man annehmen, daß Wiehmayer die hauptsächlichsten Grundzüge der Riemannschen Lehre aus vollster Überzeugung ablehnen muß, gegenteilige Prinzipien vertritt und zu rechtefertigen versucht. Nun zitiert er aber besonders in seinem neuen Werk (S. 24—25) lange Ausführungen von Niemand in beifälligem Sinne und erkennt jetzt sein Prinzip der zielstrebigen Beschaffenheit aller rhythmischen Perioden an (S. 10). Dies ist recht interessant im Hinblick auf Wiehmayers Aufsatz „Hugo Riemanns metrisches Betonungsschema“ (Neue Mztg., Maiheft 1923) in dem er, die wahre Meinung verkennend, folgendes schreibt: „Hier feiert nun das Riemannsche Auftaktprinzip seinen höchsten Triumph: alle metrischen Ordnungen sind stark auftaktig und zeigen schwere Schlüsse, die im Verlauf der Achttaktgruppe an Kraft gewinnen, bis im achten Takt der Höhepunkt der Schlußwirkung zugleich mit dem Ende erreicht ist. Das ganze Schema besteht danach nur aus einem einzigen riesigen Auftakt zum achten Takt. Jetzt verstehen wir auch, wie Niemand dazu gekommen ist, das metrische Schwergewicht gerade auf die Schlüsse der Zwei-, Vier- und Achttaktgruppen zu verlegen, eine Anordnung, die weder mit dem natürlichen Empfinden, noch mit den Gesetzen der Logik, denen die metrische Betonung ausschließlich untersteht, in Einklang zu bringen ist.“ — Hier liegt nur eine Verwechslung der von Niemand gemeinten typischen, leider fälschlich als allgemeingültig betrachteten achttaktigen rhythmischen Periodenbildung mit der metrischen Achttaktgruppe vor. Dieses Mißverständnis durfte Wiehmayer umfoweniger passieren, als er bei seinen Analysen denselben Fehler der Zählweise begeht wie Hugo Niemand selbst, worauf wir noch zu sprechen kommen. In Wahrheit meint Niemand nur die zielstrebige Tendenz der rhythmischen Periode und ist weit davon entfernt, ihre Eigenart der der metrischen Gruppenbildung zuzuschreiben. Wohl aber machte sich Wiehmayer dieser verhängnisvollen Verwechslung schuldig, als er in der ZfM IV, 7, S. 420—421 gegen meine Abgrenzung der metrischen Gruppe vor dem Hauptschwerpunkt polemisierte!

Des weiteren schreibt Wiehmayer (Neue Mztg., Mai 1923): „Niemand stellt mit Recht fest, daß nur Takte mit zwei oder drei Zählzeiten (Takteilen) als wirkliche Takte anzusehen sind.“ — Diese unberechtigte Behauptung adoptiert Wiehmayer als eigenes Kind, indem er demselben mit seinen „Klangfüßen“ ein besseres Fortkommen zu besorgen bemüht ist. Trotzdem ist er nicht gut auf den rechtmäßigen Vater zu sprechen, in dessen Fußstapfen er eifrig steigt. Dagegen er es als „Ehrenpflicht jedes Musikers“ erklärt, den „Satz von der Unantastbarkeit der Werke unserer großen Meister hochzuhalten“, läßt er sich durch jene Jüngerschaft doch dazu verleiten, dieser Ehrenpflicht insofern untreu zu werden, als er seinem „Normaltakt“ zuliebe die ihm überflüssig erscheinenden Taktstriche nur durch Punkte andeutet oder auch die Takte halbiert. Nun ist in Wahrheit die Größe des Taktes ganz gleichgültig, sofern die metrischen Schwereverhältnisse genügend klargestellt sind. Die üblichen Zählzeiten schwanken im Verlauf der Musikgeschichte von der Brevis bis zum Sechzehntel, die zu einem Takte vereinigten Gruppen derselben von zwei bis vierundzwanzig. Je kleiner die Gruppen sind, desto weniger sind die metrischen We-

ziehungen des Rhythmus geklärt und verdeutlicht; je größer sie sind, desto weniger übersichtlich werden dieselben. Eine Klärung der metrischen Verhältnisse ist jedoch für das richtige musikalische Erleben und den guten Vortrag unerlässlich. Umso mehr ist eine Berichtigung etwa falsch gesetzter Taktstriche unbedingt notwendig, da sie falsche Vortragszeichen und somit Druck- und Schreibfehlern jeder Art gleichzustellen sind. Bekanntlich hat Robert Schumann 30 Jahre lang unbemerkt gebliebene grobe Entstellungen in der Pastoralsonne berichtigt und schreibt am Schluß seines diesbezüglichen Aufsatzes: „Wie könnten wir unsere Verehrung für unsere großen Meister besser betätigen, als daß wir aus ihren Werken zu entfernen trachten, was Irrtum oder Zufall daran beschädigt?“ — Ich weiß nicht, ob Wiehmayer aus lauter Pietät auch Druckfehler beibehalten und befolgt wissen will. Andererseits bringt sein Verfahren, die Originalschreibart einem unberechtigten Steckpferd zuliebe zu ändern, in unkundiger Hand die Gefahr einer argen „Verfälschung“ mit sich; dies nämlich dann, wenn man das Pech hat, gerade diejenigen Taktstriche als entbehrlich zu kennzeichnen, welche den relativ schwereren Takt andeuten! Das passiert leider dem Verfasser bei 42 von 65 Beispielen mit Doppeltakten! — Der „Normaltakt“ läßt sich aber nicht einmal durchführen. Denn dem für ihn maßgeblichen Prinzip zufolge müßten bei den ganzen Noten der Jupiterfuge je zwei Takte vereinigt, bei den Vierteln müßten sie halbiert werden, und nur bei den Halben wäre es „richtig“. Und wie nun, wenn in den Engführungen alles zusammen trifft? — Doch davon abgesehen, ist die Aufstellung der Idee eines „Normaltaktes“ grundsätzlich falsch! Denn jedes Bestreben, rhythmische Gebilde als musikalisch zusammengehörig kenntlich zu machen, weicht vom streng theoretischen Begriff des Taktes ab, der nur die metrischen Verhältnisse zu verdeutlichen hat, nur die Intensität des Tonempfindens regelt, nicht aber rhythmisch gliedert und trennt. Das liegt ja schon im Begriff der Auftaktigkeit, welche den Gegensatz von Rhythmus und Metrum am besten veranschaulicht. Die Größe der Takte ist nur eine rein praktische Frage der regelmäßigen Durchführbarkeit der vorgezeichneten Taktart, welche häufigen Wechsel derselben erspart.

Das musikalische Empfinden von Theodor Wiehmayer scheint übrigens recht sonderbar zu sein, wie aus seinen Vortragsangaben auf S. 26 hervorgeht. Er nennt schon S. 25 als Erfordernis des ausdrucksvollen Vortrags die „Akzentuierung des Motivansfangs“ und schreibt dann: „Beim ausdrucksvollen Vortrag der nachstehenden Beispiele wird die natürliche Dynamik a) durch den Anfangsakzent b) geradezu aufgehoben; der leichte Teil des Motivs erhält die Betonung, der Motivschwerpunkt ist akzentlos.“

Choral. a)

b)

Mendelssohn, Lied ohne Worte Nr. 1.

a)

b)

Nun schreibt Wiehmayer S. 8 seines Buches nicht gerade neu, aber durchaus richtig: „Die metrische Ordnung beruht auf dem Gesetz, daß die betonte Einheit immer als Anfang einer Gruppe zu gelten hat.“ Das heißt also: „Eins“ bedeutet immer den metrischen Schwerpunkt. Diese Regel ist natürlich für jede metrische Zählung maßgebend, auch wenn sich dieselbe in längerer Reihe über eine metrische Taktgruppe erstreckt. Es hat natürlich nur dann einen Sinn, unter eine musikalische Periode eine Reihe von Zahlen zu schreiben, wenn erstens die metrischen Verhältnisse in der eben erwähnten Weise dadurch verdeutlicht werden, zweitens wenn die Zählung in glattem Verlaufe solange fortgesetzt wird, bis sie mit Beginn einer neuen metrischen Gruppe wieder von „Eins“ anfängt. Gegen beide Regeln verstieß schon Riemann, und Wiehmayer folgte seinen Spuren, ohne zu erröten. Leider beging schon Riemann den Fehler, ge-

wissermaßen eine Pseudozählung des rhythmischen Verlaufs vorzunehmen, durch welche er vermittelst Dehnungen und Zusätzen (Ga, Gb usw.) eine angebliche „Achtaktgruppe“ herauszurechnen bestrebt ist auch da, wo eine solche keineswegs vorliegt! Das ist erstens eine Verwechslung von Rhythmik und Metrik, zweitens ein Verstoß gegen den Begriff des Zählens! Obgleich nun Wiehmayer das metrische Gesetz theoretisch erkannte und S. 8 in obiger Form anführte, handelt er praktisch meistens demselben zuwider. Nur in sieben von seinen 134 Hauptbeispielen (Nr. 21. 39. 58. 71. 82. 99. 103.) befolgt er es; meistens nur durch die Zählung: 2. 1., bei Nr. 58 deutlicher: 2. 3. 4. 1. — Als Gegenbeispiel sei Nr. 86 angeführt (Lied ohne Worte Nr. 31 von Mendelssohn), welches mit dem Schwerpunkt einer metrischen Gruppe von 20 Takten ($2 \times 4 + 3 \times 4$) mit der Begleitung einsetzt, der noch im ersten Takt auftaktig beginnend die Melodie folgt. Der Verfasser zählt hier richtig von „Eins“ an die Viertel, hebt aber bei der zweiten Takthälfte (nach dem ersten Achtel der Melodie) wieder mit „Eins“ an und zählt dann bis „acht“, wobei der erste größere Schwerpunkt (zu Anfang des dritten Originaltaktes) auf „sieben“ trifft. Eine solche Art zu zählen ist die Auswirkung der verworrenen Vorstellungen von Wiehmayer, wie er sie im Mai-Heft 1923 der Neuen Mjtg. folgendermaßen formuliert: „Jeder Musiker weiß, daß der Auftakt vor dem Anfang steht, also metrisch nicht gezählt wird“! Die Zahlen von Niemann und seinen Nachtretern widersprechen der uns geläufigen Zählweise im Takte und der ihr anhaftenden rhythmisch-metrischen Empfindung und sind daher nur geeignet, diese irrezuleiten. — Ebenso bricht der Verfasser in Nr. 78 bei einer dreitaktigen metrischen Gruppe, wo er halbe Takte zählt, mit „vier“ ab, statt bis „sechs“ auszuzählen. Überall noch Verwechslung zwischen Rhythmik und Metrik! Wie schon bei Nr. 86 so ändert Wiehmayer bei Nr. 94 den vorgeschriebenen Vierteltakt in Zweiertakt um und halbiert die Takte durch gewöhnliche Taktstriche. Er merkt aber nicht, daß im letzteren Falle hierzu wirklich Veranlassung vorliegt, indem die Taktstriche im Original meistens aber nicht immer falsch stehen. Im Gegenteil führt er die metrische Empfindung, die bei Zweiertakt freie Entscheidung hätte, durch falsche Zählung irre. Auch bei Nr. 15, 38, 40 und 49 merkte der Analytiker nicht, daß die Taktstriche um einen halben Takt verschoben im Original stehen wie auch bei Beispiel b) auf S. 3.

Auf S. 24 ist folgender Ausspruch von Hugo Niemann zitiert: „Wir werden daher finden, daß die fallenden Motive einander selten oder nie in größerer Anzahl folgen, daß vielmehr so bald als möglich zu andern Formen übergegangen wird.“ Ein guter Gegenbeweis ist Tschaikowsky Op. 39 Nr. 6 „Wintermorgen“, welches fast aus lauter sequenzierten fallenden Motiven (Worhaltsakkorden mit Auflösung) besteht. Andererseits entstehen hierbei steigende Phrasen und Perioden, die fast immer mit „weiblichen Endungen“ abschließen. Oft haben die Phrasen einen ebensolangen metrischen Abstieg wie Aufstieg, sodaß sie „auf dem Taktstrich reiten“. Es ist daher eine einseitige Verallgemeinerung, wenn Wiehmayer S. 10 schreibt: „Diesem Gesetz zufolge fängt die rhythmische Gruppe nicht wie die metrische mit dem betonten Werte an, sondern hört mit ihm auf.“ Und dies auch insofern, als es ja auch viele Satz- und einzelne Themenanfänge auf metrischen Hauptschwerpunkten gibt! Es wäre also ganz unzutreffend, hier starre Prinzipien als allgemein herrschende hinzustellen und es etwa als Regel zu betrachten, der „erste Takt sei immer leichter als der zweite.“ Ich weiß nicht, ob Niemann dies wirklich gemeint hat; dann hätte er sich jedenfalls gewaltig geirrt! Jedenfalls aber scheint er ziemlich allgemein so verstanden worden zu sein und besonders von Wiehmayer! Hier gilt es eben nicht, einseitige Regeln zu befolgen, welche ja unmöglich allen verschiedenen rhythmischen Gebilden entsprechen können, sondern in jedem Einzelfall durch gefühlsmäßige und intellektuelle Prüfung festzustellen, welche Verhältnisse jeweilig vorliegen. Um hierfür seine Urteilsfähigkeit zu schulen, bedarf besonders der ältere Musiker zunächst einer Befreiung von Vorurteilen im allgemeinen und von der nicht zu unterschätzenden Macht eingewurzelter Empfindungsweise in Einzelfällen; sodann aber einer an klaren typischen Fällen orientierten Schulung des musikalischen Erlebens, welches mit der vergleichenden Übersicht und begrifflichen Überlegung vereint zu einem gefühlsmäßigen Gesamturteil führt. Alles dies scheint jedoch bei Theodor Wiehmayer durch Vorurteile und vermeintlich maßgebliche und allgemeingültige Prinzipien so behindert zu sein, daß man das Werk in dieser Hinsicht ablehnen muß.

Sehen wir aber von diesen freilich für das musikalische Erleben und den guten Vortrag entscheidenden Faktoren ab, so bleibt seine große Gewandtheit in der Darstellung der Formentwicklung als positiver Wert zu würdigen. Der Verfasser geht wie schon früher dem Beispiel von Rudolph

Weißthal folgend von dem Vergleiche zwischen dem musikalischen Motiv und dem Versfuß der Dichtkunst aus. Das ist ja auch zur Veranschaulichung der fünf Hauptrhythmen Jambus, Trochäus, Daktylus, Anapäst und Amphibrachys ganz geeignet, wird aber, bei zwölf weiteren Versfüßen durchgeführt, nutzlos; andererseits bleibt die zweite wichtige Quelle des musikalischen Rhythmus, der Tanzschritt, unberücksichtigt. Ich sehe kein Recht dafür, bei den gleichen Längen auf S. 13 Nr. 3 „jambisch“, Nr. 5 aber „steigend spondeisch“ und Nr. 4 „trochäisch“, Nr. 6 aber „fallend spondeisch“ zu nennen. Da es sich nur um Beziehungen der Schwere handelt, ist der für die Melodie Schritte gewählte Notenwert doch gleichgültig. Ändert sich denn die rhythmische Natur des Chorals „Ein' feste Burg“, wenn er statt in lauter Halben in lauter Vierteln notiert ist? — In dem Choral „Aus meines Herzens Grunde“ (S. 20) scheint es mir doch mit dem stets einheitlichen Empfinden unvereinbar, auf einem ausgehaltenen Vokal (der Silbe „Grun“) sich für eine Motiventrennung aus rein musikalischer Rücksicht zu entscheiden. Da beim Gesange Wort und Ton eben verquickt sind, so muß man daraus die Folgerung ziehen, eine Zergliederung der Melodie bis auf die Motive zu vermeiden. Dies ist doch nur eine müßige theoretische Spitzfindigkeit, die in der Praxis leicht zu unlösbaren Konflikten führt, wie unser Beispiel zeigt. Geht man theoretisch zu weit, kommt man praktisch zu kurz. Die großzügige Darstellung ist jedenfalls unendlich wichtiger!

Der hinsichtlich des Titels wertvollste Teil des Buches beginnt S. 37 mit der Behandlung der Phrase und besonders S. 45 mit der Analyse der Satzgruppen. Hier erwächst der Aufbau der Form vor unsern Augen durch anschaulichste Beispiele teils aus Volksliedern, teils aus der Kunstmusik. Durch allmähliches Fortschreiten von den einfachsten zu den verwickeltesten Gebilden erhalten wir den übersichtlichen Eindruck der gleichzeitigen Gegenwart des zeitlichen Verlaufs eines Tonwerkes. Jeder wird gern zugeben, daß der Verfasser seine im Titel gestellte Aufgabe formell mit verblyffender Einfachheit und zugleich mit einprägsamer Folgerichtigkeit gelöst hat. Er behandelt zuerst die verschiedenen Satzgruppen, dann die Perioden und endlich die umfangreicheren Formgestaltungen. Den Anhang bildet eine Sammlung schematischer Analysen von Schumannschen und Chopinschen Stücken, angehenden Komponisten als klärendes Vorbild und Pianisten als übersichtliche Gedächtnisstütze.

(Die fünf Reihen von Nr. 128 sind versehentlich in die Reihenfolge 1. 4. 3. 2. 5. gebracht.)
Eugen Tengel.

Zenger, Max. Geschichte der Münchner Oper. Nachgelassenes Werk, hrsg. von Theodor Kroyer. Mit 87 Notensagen u. 11 Lichtdrucktafeln. 4^o, 547 S. München 1923, Verlag für praktische Kunstwissenschaft, Dr. F. X. Weizinger & Co.

Rudharts „Geschichte der Oper am Hofe zu München“, 1865, die leider über den I. Teil, „Die italienische Oper von 1654 — 1778“ nicht hinausgekommen ist, hatte vielfach eine für ihre Zeit überraschend glückliche musikgeschichtliche Einstellung getroffen. Grandaur's „Chronik des K. Hof- und Nationaltheaters in München“, 1878, „zur Feier seines hundertjährigen Bestehens“ erschienen, setzt zeitlich das Rudhart'sche Buch fort, bietet aber nur eine überaus nüchterne Sammlung von Ausführungs- und Personalnachrichten, so daß dieses Werk lediglich als eine Vorarbeit zu einer Darstellung des musikalischen Ablaufes des Münchener Opernlebens angesehen werden kann. Inzwischen war die Musikwissenschaft als eigene Disziplin herangewachsen. So viele ihrer Arbeiten auch der Münchener Musikgeschichte gewidmet waren, befaßten sie sich, von den anderen umfangreichen Gebieten abgesehen, wiederum vornehmlich mit den älteren Perioden der Münchener Oper (Sandberger [Denkmäler der Tonkunst in Bayern], Schiedermaier, Einstein, Meißner); der neueren Zeit wandten sie sich nur in kleinem Umfange zu (Reipschläger, Kroyer). Nebenher gingen hochschätzbare Veröffentlichungen, die der Münchener Theaterkultur allgemein, Oper, Schauspiel und Kleinbühne, gewidmet waren (Reinhardtstörner, Trautmann, Legband; ferner die auf gemeinverständliche Darstellung bedachten und auch Neues bringenden „Beiträge zur Münchener Theatergeschichte“ von L. Maljoth, als lose Aufsatzfolge erschienen in der „Theaterzeitung der staatlichen Bühnen Münchens“, 1920 ff.); auch ihr Inhalt gehört nur zu einem kleinen Teil der neueren Zeit an. Erst das Kapitel Richard Wagner und München, zu dem eben noch ein paar neue Beiträge geliefert worden waren (Du Moulin-Eckart, Hans v. Bülow, 1918, [in viel ruhigerem Farbauftrag zeigt sich Marie v. Bülow, Hans v. Bülow in Leben und Wort, 1925] und S. Roeckl, Ludwig II. und Richard Wagner, II. Teil, 1918), war wieder breiter ausgeführt;

aber dieses hatte (im großen ganzen) noch unlängst eine scharfe Spitze gegen München gezeigt.

Bei solcher Sachlage kann das Verdienst, das sich Zenger mit seiner „Geschichte der Münchener Oper“, 1923, erworben hat, wahrlich nicht hoch genug eingeschätzt werden. Sein Buch führt die Rudhart'sche Operngeschichte (unter Verwertung des von Rudhart gesammelten Materials für seinen vorgehabten II. Band) in einer nunmehr auf das Musikalische gerichteten Darstellung weiter und füllt also die längst schmerzlich empfundene Lücke aus. Freilich ist es, unangesehen der von den Vormännern übernommenen chronikartigen Anlage, nicht allerwege nach dem Sinn einer jünfterlichen Musikgeschichtsschreibung ausgefallen. Denn — wie das „Vorwort des Herausgebers“ in einer trefflichen Charakteristik der Zengerschen Darstellung sagt — „wenn Künstler Geschichte schreiben, wird gern ein Band Erinnerungen daraus . . . Sie fühlen sich immer als Zeitgenossen. Sie sehen die Vergangenheit im Widerschein ihres Jahrhunderts, unbeschwert von dem Ehrgeiz des Historikers, dem gerade die Überwindung subjektiver Meinungen das Höchste ist. So will auch Zengers Geschichte nicht als ‚Geschichte‘ im strengen Sinne genommen werden“; je tiefer das Buch in jene Abschnitte des Münchener Opernlebens eindringt, an dem der Verfasser zunächst als einfacher Augen- und Ohrenzeuge und schließlich in einem hervorragenden Sinne als schaffender Künstler und im besondern als dramatischer Komponist, als Theaterkapellmeister, Lehrer und Schriftsteller Anteil genommen hatte, umso bestimmter macht seine Darstellung eine Wendung von der ‚Geschichte‘ zum Bekenntnis. „Aber diese Spannung gibt dem Buch einen eigenen Reiz. . . Zenger liebt es, frisch von der Leber weg zu reden. Als Künstler sieht er die Dinge farbig und plastisch, schärfer sogar, als man von seinem individuellen Standpunkt erwarten möchte. Vieles ist selbst dem genauen Kenner neu und die Fachwissenschaft findet in seiner Kritik der Oper Anregungen die Hülle und Fülle;“ die Charakterisierung von Bühnenkünstlern und führenden Persönlichkeiten ist oft meisterhaft. Mit unbedingter Aufrichtigkeit, mit Humor oder Spott nimmt er zu Führern, Künstlern und Ereignissen Stellung; mit köstlicher Kniffigkeit deutet er auf wunde Stellen hin; in hochschätzbarer Selbstüberwindung wird er Richard Wagner gerecht, verwindet seinen alten Woll über den Glücklichen und weist die beliebten Angriffe auf das „wagnerfeindliche“ München mit Gründen zurück. — Mit dem Jahrgang 1870 brach Zengers Handschrift ab; gerade auf seine Operngeschichte hatte der Verfasser größte Hoffnungen für seinen Nachruhm gesetzt; — bei Besprechung dieses mit Erinnerungen durchsetzten Geschichtswerkes darf gewiß auch der Referent ein Gedanke an einen Besuch bei Zenger im März 1911 einfließen und sagen, mit welcher Zuversicht dieser auf sein Manuskript hingewiesen hat; — aber am 18. November 1918 wurde Zenger vom Tode ereilt.

Die Vollenbung und Herausgabe der Operngeschichte fiel Prof. Kroyer zu. Durch die Buchausgabe hat er nun Zenger als Schriftsteller zu Ehren gebracht; daneben hat er in dem Aufsatz „Die circumpolare Oper“ (Jahrb. Peters 1920) dessen Stellung als dramatischer Komponist ins rechte Licht gerückt. Unter sorgfältiger Wahrung des Zengerschen Textes hat Kroyer das Buch vor allem mit dem Stand der neueren musikwissenschaftlichen Forschung in Einklang gebracht. Im Hauptteil da und dort waren Verbesserungen, Ergänzungen und Einfügungen vorzunehmen. Der I. Teil (im Buch bis S. 46), der von Zenger als kurze Einleitung vermeint war (einfach mit Auszügen aus Rudhart), hat eine vollständige Neubearbeitung erfahren, so daß hier eigentlich auch das Rudhart'sche Buch in neuer Form erstand; lediglich für die vielen und mehr nebensächlichen Personalnotizen kann nunmehr die Geltung des letzteren bestehen bleiben. Endlich hatte Kroyer das Zengersche Buch durch das Kapitel „Die Oper unter Baron von Perfall bis zum Todesjahr König Ludwigs II. (1886)“ zum Abschluß gebracht. Und nicht die letzte Aufgabe des Herausgebers bestand darin, dem Buch ein reichhaltiges, vielfach erstklassiges Bildermaterial zu verschaffen (u. a. mehrfarbige Figuren zu Meyerbeers Hugenotten, Lachners Catharina Cornaro und Wagners Tristan, letztere mit Wiedergabe handschriftlicher Bemerkungen H. Wagners). So erhielt das Buch Inhalt und Form, wie es der Bedeutung der Musikstadt München entspricht.

Da sich mit der Buchbesprechung notwendig ein Überblick über die Erforschung der Münchener Operngeschichte verband, darf hier gewiß ein über das Erscheinungsjahr 1923 hinausgehender Nachtrag angefügt werden. Dafür, daß auch die neuere Zeit mit Einzeluntersuchungen bedacht wird, hat bereits der Herausgeber selbst Sorge getragen; überhaupt hat die Musikwissenschaft nach einer Periode hingebendster Arbeit über die Instrumentalmusik um und nach 1800 sich jüngst auch

zu einer ergiebigeren Bebauung der gleichzeitigen Operngeschichte entschlossen. Da sind zu nennen: L. Kuchel, Peter Winter als deutscher Opernkomponist, Heidelberger Dissert. 1923; E. Weiß, A. Bernasconi als Opernkomponist, Münchener Dissert. 1923; Max Herre, Franz Danzi, Münchener Dissert. 1924, (s. *SfM.* VIII, 445 f. u. 514 f.); D. Ursprung, Münchens musikalische Vergangenheit, 1927. D. Ursprung.

Dissertationen

Zulauf, Mar. Die Harmonik J. S. Bachs. 8°, VIII, 186 S. (Berner Dissert. 1924.)
Bern 1927, gedruckt bei Stämpfli & Cie.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Bach, J. S. Church Cantata N° 152 „Tritt auf die Glaubensbahn“, „O walk the heavenly way“. Edited and arranged by Charles Kennedy Scott. The English Words by Beatrice E. Bulman. 4°, 26 S. Kl.:A. Oxford University Press 1928. 2 sh.
- Bäßler, Johann Wilhelm (1747—1822). Zwei Sonaten für Klavier und Flöte oder Violine. Neuausgabe von Martin Glöcker. (Nagels Musik-Archiv Nr. 11.) Hannover 1928, Adolph Nagel.
- Haydn, Joseph. Requiem in c-moll für gemischten Chor, Soli u. Orch. Hrsg. u. bearb. von Ernst Fritz Schmid. Kl.:A. 31 S. Berlin-Lichterfelde [1928], Chr. Friedr. Vieweg.
- Kammersonaten. Ausgewählte Werke alter Musik für ein Soloinstrument mit Begleitung. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. Jedes Heft 2 Nm.
- Nr. 1. Carl Friedrich Abel (1725—1787). Sonate in Bdur. für Violine und Klavier. Hrsg. von Fritz Pierzig.
- Nr. 2. Carl Friedrich Abel (1725—1787), op. 13 Nr. 3. Sonate in Adur. für Violine und Klavier. Hrsg. von Fritz Pierzig.
- Nr. 3. Johann Christian Bach (1735—1782), op. 10 Nr. 4. Sonate in Adur. für Violine und Klavier. Hrsg. von Fritz Pierzig.
- Nr. 4. Johann Christian Bach (1735—1782), op. 16 Nr. 1. Sonate in Ddur. für Violine und Klavier. Hrsg. von Fritz Pierzig.
- Nr. 5. Georg Philipp Telemann (1681—1767), Sonate in Ddur. (Tafelmusik 1733. I. Nr. 5). Für Flöte mit Generalbaß. Bearbeitung für Flöte und Cembalo (Klavier), Violoncell ad libitum von Max Seiffert.
- Milan, Luys. Musikalische Werke. Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro. In der Originalnotation u. einer Übertragung Hrsg. von Leo Schrade. Publikationen Alterer Musik. Veröffentlicht v. d. Abtlg. z. Herausgabe älterer Musik b. d. Deutschen Musikgesellschaft. (Für d. Leitung: Theodor Kroyer.) II. Jahrg. Mit Unterstütz. d. Sächsl. Staatl. Forschungsinstituts f. Musikwiss. als Bd. 4 u. 5 der Publikationen des Instituts. quer 4°, 20 u. 192 S. Leipzig 1927, Breitkopf & Härtel. 30 Nm.
- Telemann, Georg Philipp (1691—1767). Sonate in Fdur für Flöte und Klavier. Hrsg. v. Ellner Dohrn. (Nagels Musik-Archiv Nr. 8.) Hannover 1927, Adolph Nagel.
- Weiland, Julius Johannes (gest. 1663). Jauchzet Gott alle Lande: Concerto in Paschalis Festum für eine Singstimme, zwei Violinen und Basso continuo (komponiert 1654). Einzgerichtet u. hrsg. v. Ferdinand Saffe. (Nagels Musik-Archiv Nr. 14.) Hannover 1928, Adolph Nagel.

Mitteilungen

Am 11. April ist in Dessau Prof. Dr. Arthur Seidl an den Folgen einer Operation, 65jährig, gestorben. Seidl, einer der frühesten, und bei aller Aufgeschlossenheit für die Gegenwart, getreuesten literarischen Gefolgsmänner der neudeutschen Bewegung, seit 1903 als Musikdramaturg in Dessau, und von 1904 ab von dort aus auch Dozent für Musikgeschichte, Literaturkunde und Ästhetik am Leipziger Konservatorium, hat in seinen vielen Essays auch Musikgeschichtliches, trotz oft krauser Form, anregend und lebendig behandelt.

Prof. Dr. H. Tamura ist im August 1927 von der kaiserlichen Universität zu Tokio zum Dozenten für Ästhetik der Tonkunst berufen worden. Sein Vorlesungsverzeichnis im S.-Sem. lautet: Entwicklungsgeschichte der Konsonanztheorie von Helmholtz bis Stumpf, einstudig; Beethoven's Musik (der Einfluß Ph. Em. Bachs und Mozarts), einstudig; Geschichtliche und ästhetische Studien in der Harmonielehre (Rameau, Kirnberger, Hauptmann, Riemann, Schönberg), einstudig.

Dr. Carl Allan Moberg, der sich am 17. Dez. 1927 an der Universität zu Uppsala als Privatdozent für Musikwissenschaft habilitiert hat, liest im Frühjahrssemester 1928: Geschichte der abendländischen Tonkunst bis zum Jahre 1600, zweistündig; Ursprung und Entwicklung des gregorianischen Gesanges, 10 Stunden.

Das diesjährige Kammermusikfest zu Haslemere (Surrey, England) findet in den Tagen vom 20. August bis 1. September statt; es umfaßt zwölf Konzerte, die wieder Werke alter Kammerkunst aller Musiknationen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (darunter zwei Bachabende) enthalten.

Kataloge

Karl Ernst Henrici & Jac. Secht, Berlin und Charlottenburg. Verfeigerungen von Gemälden, Antiquitäten, Miniaturen, zumeist aus einer alten Berliner Sammlung, Sonnabend 24. März.

[Enthält als Nr. 129 ein Bild von Händel, von Thomas Hudson; als Nr. 70 das Porträt (Kohlezeichnung) der Wilhelmine Schröder-Devrient von François Baudior; als Nr. 106 eine Bleistiftzeichnung Paganinis im Profil von E. A. v. Heideloff.]

Rudolph Schönisch, Leipzig S. 3. Antiquariatskatalog 70. Musik und Theater. Musikalische Seltenheiten. Aus den Bibliotheken der verstorbenen Musikschriststeller Carl Riple und Prof. Eugen Segnitz-Leipzig. 2124 Nrn.

April	Inhalt	1928
		Seite
	Eurt Sachs (Berlin), In Carl Stumpfs achtzigstem Geburtstag	385
	W. Marten (Osnabrück), Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik Dietrich Buxtehudes	387
	Hans Neumann (Berlin), Die Lautenhandschriften von Silvinus Leopold Weiß usw.	396
	E. v. Šchinský-Trorler (Leipzig), Mozarts D-dur-Violinkonzert und Boccherini	415
	Hans Kuznišky (Berlin), Siegfried Dohs	424
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	425
	Bücherschau	431
	Neuausgaben alter Musikwerke	447
	Mitteilungen	448
	Kataloge	448

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 33, Heilbronnerstr. 6 I

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Achtes Heft

10. Jahrgang

Mai 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur

Von

Leo Schrade, Heidelberg

Der Titel einer wichtigen¹, schon erwähnten² und meines Wissens — in italienischer Orgeltabulaturschrift — ältesten erhaltenen Sammlung italienischer Tänze, die von der Bibliothek des Liceo Musicale zu Bologna unter der Signatur R 178 bewahrt wird, lautet: „INTABOLATVRA NOVA/DI VARIE SORTE DE BALLI DA / Sonare Per arpichordi, Clauiciembali, Spinette, e Manochordi, Raccolti Da / diuersi Eccellentissimi Autori, Nouamente data In Luce e per / Antonio Gardane Con ogni diligentia stampata. / LIBRO [Drkz.] PRIMO / In Venetia Apresso di / Antonio Gardane. / 1551 ./“ Es ist ein kleines Buch in Quer-4^o, mit 26 nummerierten Blättern. Die „Tavola Delli Balli“ weist 25 Kompositionen nach, 14 Galliarde, 3 „alte“ Passamezzi, 3 „neue“ Passamezzi, 3 unbezeichnete Tänze, 1 Pavane, 1 Saltarello, und zwar:

Pass'e mezo nuouo primo	1	Pass'e mezo antico primo	14
Pass'e mezo nuouo secondo	2	Pass'e mezo antico secondo	15
Pass'e mezo nuouo terzo	3	Pass'e mezo antico terzo	16
Cattacchia gagliarda	4	Moueghina gagliarda	17
L'herba fresca gagliarda	5	La cauella gagliarda	18
Gamba gagliarda	6	Venetiana gagliarda	19
Le forze d'hercole	7	Saltarello del Re	20
Tu te parti gagliarda	8	El pouverin gagliarda	21
A la ho	9	Gouella gagliarda	22
Lode sana gagliarda	10	Fantina gagliarda	23
Meza note gagliarda	11	Comadrina gagliarda	24
Fusi pauana piano	12	Fornerina gagliarda	25
La uien dal porto	13		

¹ Gaspari schreibt im Katalog der Bologneser Bibliothek, Bd. IV, S. 27: „Operetta rarissima e di grande importanza per la Storia Musicale, avendosi un saggio della musica di ballo in voga nella metà del decimosesto secolo“.

² U. a. von D. Kinkeldy, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrh., Leipzig 1910, 90.

Eine Widmung ist nicht vorhanden. — Bei der Notation dieser Tänze bemerkten wir die für die Mitte des 16. Jahrhunderts normale italienische Orgeltabulatur. Von den beiden Systemen hat das obere 5, das untere wechselnd nach Bedarf 6, 7 und 8 Linien. Ferner ist für das obere System der G-Schlüssel auf der 2. Linie, für das untere der F-Schlüssel auf der 4. Linie (mit Tinte eingetragen) nur einmal, sonst der C-Schlüssel auf der 4. Linie (bei einem 6-linigen System) angewandt. Das ♯-Vorzeichen wird fast immer durch einen Punkt unter der Note angedeutet. — Die Sammlung gibt, wie auf dem Titelblatt erwähnt wird, Tänze „hochberühmter Komponisten“. Diese „*diuersi eccellentissimi autori*“ konnten nicht festgestellt werden. Wir vermuten aber, daß der venezianische Organistenkreis dabei beteiligt ist (natürlich nicht, weil dieses Werk zufällig bei Gardane gedruckt ist) und denken vornehmlich an A. Gabrieli, den Paduenser Annibale(?), Wertoldo(?) und Cipriano de Rore¹. — Die instrumentale Bestimmung „*per arpichordi, clavicembali, spinette e manochordi*“ entspricht, ebenso wie die Anordnung der Tänze nach Titeln usw., durchaus den üblichen Gepflogenheiten. Indessen bleibt der (absichtliche?) Ausschluß der Orgel auffällig, zumal die Notation von diesem Instrumente herkommt und die weltliche „Hausorgel“ den Gebrauch der Stücke nicht ausschließt². —

Von den in der Sammlung enthaltenen 25 Kompositionen legen wir nun eine Auswahl von 6 Tänzen vor. Zur Übertragung bemerken wir zunächst allgemein, daß nicht ohne Grund die Schreibweise des Originals in wesentlichen Punkten beibehalten worden ist. Aus ihr erhellt, daß die Zusammenfassung des Klanges in der Tabulatur (bzw. „Partitur“) einen ganz eigenen Stimmenkomplex ergab, in dem die singuläre „Stimmenführung“ das Resultat einer unreflektierten Musikalität, einer — so will uns scheinen — dem Instrument gegenüber realistischen Haltung war. — Im einzelnen notieren wir:

1. Tanz I, Takt 8, erste Hälfte, und Takt 9, oberes System, ist zu beobachten, wie der Einsatz und Ausfall der Stimmen in keiner Weise konstruktiv empfunden, sondern nach dem realen Klang orientiert ist. Aus diesem Grunde sind weder Pausen, noch die Stimmen in ihrer Zeitdauer ergänzt. Ähnlich im Takt 15, unteres System, und Takt 16, erste Hälfte. Im Schlußtakt ist, zum ersten Takt ergänzt, die letzte Minima-Pause überzählig. Wahrscheinlich steht sie nur aus Gründen einer Zäsur. Ähnlich auch am Schluß der folgenden Tänze. Wiederholung mit strenger Rücksicht auf die Zeitwerte nur in Nr. XXI.
2. Tanz X, Takt 2, oberes System, Takt 8, oberes System, Takt 11, oberes System, usw. vgl. oben. Bemerkenswert ist — wie bei allen Tänzen — die Kaudierung, die, handelt es sich um die sogenannten Mittelstimmen, auf die erwähnte unreflektierte Art deutet, die andererseits in der Oberstimme (die *caudae* durchweg nach oben) die vertikale Tendenz der Tabulatur beweist! — Das ♯ über dem System in Takt 4 ist original.

¹ Vgl. die Galliarde eines Cipriano im *NfM*, VIII, 387 ff. Dort (nach Zwickau, *Natsschulbibliothek*, *Nf. CXV 3*, fol. 16^v und fol. 24^v) und auch in der Fassung Dshoffs, *Der Lautenist Santino Garfi da Parma*, Leipzig, 1926, 145 (nach Berlin, *Mus. Ms. 40032*, fol. 121^r) meines Erachtens ein älterer Tanz in „modernisierter“ Abwandlung der Schreiber. Diese Galliardens vgl. etwa mit — *mutatis mutandis* — der „*El Poverin-Gagliarda*“. Nr. XXI.

² Jedoch besteht die Möglichkeit, daß nach alter, wenn schon gerügter Gewohnheit solche Tänze auch auf der Kirchenorgel gespielt wurden.

3. Tanz XIV, Takt 6, Punkte über dem System = Kreuze, also e'' zu lesen. Der Bindebogen ist ergänzt. — Eingeklammerte Akzidentalen bedeuten immer Zusätze des Herausgebers.
4. Zu den Punkten über dem System in Tanz XV und besonders XVI vgl. Bemerkung 3.

1. Paß' e mezo nuouo.

1.

5.

10.

(5)

15.

da capo.

2. Lode sana Gagliarda.

N.

The first system of music shows measures 1 through 4. The treble clef staff begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes. The bass clef staff provides a steady accompaniment with chords and eighth notes.

5.

The second system of music shows measures 5 through 8. The melody continues with eighth notes, and the bass line features a consistent rhythmic pattern of chords.

10.

The third system of music shows measures 9 through 12. The treble staff has a melodic line with some rests, while the bass staff continues with accompaniment.

15.

The fourth system of music shows measures 13 through 16. The melody in the treble staff becomes more active with eighth notes, and the bass line remains accompanimental.

(2)

The fifth system of music shows measures 17 through 20. A second ending bracket labeled '(2)' spans the final two measures of this system.

20.

The sixth system of music shows measures 21 through 24. The piece concludes with a final melodic phrase in the treble staff and a final chord in the bass staff.

(?) 25.(!)

3. Paß' e mezo antico primo.

XIV.

5.

10.

15. (♯) (♯) (♯) (♯)

Musical score for measures 15-18. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords. There are four sharp signs above the treble staff.

4. Paß' e mezzo antico secondo.

XV.

Musical score for measures 15-18 of the second system. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords.

5.

Musical score for measures 19-22. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords.

Musical score for measures 23-26. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords.

10.

Musical score for measures 27-30. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords.

Musical score for measures 31-34. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and some chords. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment of chords.

15. (7)

5. Paß' e mezo antico terzo.

XVI.

5. (7?)

10.

15. (7)

6. El Puerin. Gagliarda.

XXI.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a treble clef staff containing a whole rest followed by a melodic line, and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a corresponding accompaniment in the bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked 'XXI.' at the beginning.

Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert,

dargestellt an Joachim a Burck (1546—1610)

Von

Herbert Vitrner, Heidelberg

Wenn in der vorliegenden Studie von Joachim a Burck ausgegangen und die Darstellung im Material nicht über seine Person und sein Werk hinausgeführt wird, so liegt das nicht in der Geschlossenheit seiner Persönlichkeit und seines Werkes begründet, die dem gestellten Problem etwa als einheitliche, vollgültige und aus sich heraus abgeschlossene Antwort gegenüberzutreten könnten. Es soll keine Monographie gegeben werden. Denn was uns hier beschäftigen soll, ist nicht die „Gestalt“, sondern der „Typus“: Burck als Typus einer Zeit, als Typus einer Zeitströmung, in die er auf Grund von Herkunft und Umgebung hineingestellt ist, die ihn bestimmt, in die er sich einfügt, deren Schwankungen und Wandlungen er unterliegt, deren Zielsetzung er folgt, ein Dienender, ein von der Zeit und ihren Forderungen Geleiteter, der an dem ihm gegebenen Platze gestellte Aufgaben nach bestem Können und Gewissen zu erfüllen sucht. Indem wir Burck so nehmen und darzustellen versuchen, indem wir sein Leben und sein Werk als „typisch“ erfassen, als von der Zeit, als im engeren Sinne vom Protestantismus geprägt, begreifen wir es gleichsam als Projektion größerer geschichtlicher Zusammenhänge. An einem relativ begrenzten aber spezifisch gearteten Tatsachenmaterial, das seinem Sinne nach als Teil das Ganze, nämlich den norddeutschen nachlutherischen Protestantismus des 16. Jahrhunderts, vertreten kann, sind demnach allgemeinere Gültigkeiten zu exemplifizieren. Burcks Leben und Werk gelte lediglich als Exemplifikation, und indem wir ihn als geprägten Typus, der sich in typischen Formen bewegt und ausdrückt, betrachten, wird sich in seiner Darstellung ein Stück protestantischer Musikgeschichte gleichsam in Verkleinerung widerspiegeln. Es soll eine Parallele gezogen werden, die ihre Parallelbeziehung im historischen Werden der protestantischen Musikgesinnung im 16. Jahrhundert hat und nur in Abhängigkeit von dieser übergeordneten Gesetzmäßigkeit zu sehen ist.

I.

Die Heimat von Joachim a Burck ist das protestantische Norddeutschland; er kam in Burg bei Magdeburg im Jahre 1546 zur Welt. Sehr wahrscheinlich war sein Vater jener schon früh zum neuen Glauben übergetretene Augustinermönch Joachim Moller¹ aus Magdeburg, der späterhin ebendort, jedenfalls nach längerer Studienzeit in Wittenberg, wo er sich der Reformation anschloß, als Prediger an der St. Jacobikirche wirkte und 1554 starb.

¹ Burcks eigentlicher Name ist Moller. An der Bezeichnung „a Burck“ wird hier im Anschluß an die Werküberlieferung festgehalten. Im übrigen sei für alle weiteren Einzelheiten, die hier unerwähnt bleiben und für diesen unter völlig verändertem Gesichtspunkt stehenden Zusammenhang belanglos sind, auf die Dissertation des Verfassers „Joachim a Burck als Motettenkomponist“, Leipzig 1924, verwiesen.

Von Burck's Jugendzeit wissen wir nichts. Er wird sie in Magdeburg verbracht haben¹ und das geistige und künstlerische Leben des Magdeburg jener Zeit nicht ohne nachhaltigen Einfluß auf ihn geblieben sein. Daß er die Stadt seiner Jugend zu ehren wußte und auch späterhin teil hatte an ihren Schicksalen, zeigt die Vorrede zu seiner deutschen Passion 1568, die er der „Metropolitan Kirchen zu Magdeburg“ widmet, „weil ich . . . jzt vernommen / das ein hochwirdiges Thumkapitel ire Thumkirchen gedöffnet / vnd darin das reine Evangelium Christi lassen predigen“.

Die Magdeburger Schulverhältnisse waren seinerzeit gut. Die 1524 gegründete evangelische Stadtschule zählte Männer von Geltung zu ihren Lehrern, u. a. auch die Musiker Martin Agricola und Gallus Drefler, die möglicherweise auch Burck's Lehrer waren.

Späterhin führte Burck allem Anschein nach ein Wanderleben, wenn auch nur in begrenztem Umfange: Leipzig, Dresden, Jena und Schwarzburg sind Orte, die nach den Quellen eventuell für ihn in Frage kommen. Gegen Ende des Jahres 1566 finden wir ihn bereits als „Organist und Musicus“ im thüringischen Mühlhausen, ein für den jungen Zweiundzwanzigjährigen sehr ehrender Posten. Jedenfalls wurde er schon 1563 nach Mühlhausen als Lehrer an die neue Lateinschule berufen und übernahm dann auch bald das Kantorenamt an der Blasiuskirche.

Für Burck bedeutete diese Berufung, die wahrscheinlich durch Hieronymus Tilesius, der mit der Reformierung Mühlhausens beauftragt war, erfolgte, das Gestellsein vor eine Lebensaufgabe. Unter keinen Umständen traf ihn nur zufällig die Wahl — seine Bekanntschaft mit Nikolaus Selnecker mag Tilesius auf ihn aufmerksam gemacht haben — handelte es sich doch nicht etwa nur um die Besetzung eines eben frei gewordenen Postens, der traditionellerweise ausgefüllt werden mußte, sondern um das Vertrauen in die Fähigkeiten eines jungen protestantischen Musikers, am Aufbau des protestantischen reformierten Kirchenwesens in Mühlhausen tätig und ernst mitzuwirken. Es war ja so gut wie alles noch zu tun. Die Reformierung Mühlhausens war gerade durchgeführt, 1563 die neue evangelische Schule eröffnet, erst 1566, kurz vor Tilesius' Tode, die Auflösung der bis dahin noch bestehenden, wenn auch nur kleinen katholischen Gemeinde erfolgt, und die alte Reichsstadt hatte schwere, kampfesreiche Jahre hinter sich, die sie in ihrer Entwicklung sehr gehemmt hatten. Der Bedeutung der Musik für die protestantische Kirche und Schule entsprechend, suchte man einen Musiker, der sein Künstlertum ganz in den Dienst des protestantischen Kantorenamtes zu stellen wußte, und hatte zweifellos keinen schlechten Griff getan, indem man Burck berief. So aber war Burck als junger Mensch schon vor eine fest unrißene Lebensaufgabe gestellt, dem Sinne nach wurde ihm ein Weg vorgezeichnet, von dem es kein Abweichen gab, wollte er nicht seiner Aufgabe untreu werden. Und wie Burck sein Leben im Berufe des protestantischen Kantors erfüllt, in stetem Bewußtsein seiner gläubigen Pflicht, so erfüllt sich in ihm ein Sinn der nachlutherischen protestantischen Ethik.

Rein äußerlich ist sein Leben beendet, als es mit seiner Berufung nach Mühlhausen begann. Es verläuft in durchaus unauffälligen, rein bürgerlichen Bahnen.

¹ Er selbst sagt in der Vorrede zur deutschen Passion von 1568: „Im Erzstift Magdeburg geboren und erzogen“.

1567 heiratet er — wen, wissen wir nicht. Er schlug sich recht und schlecht durchs Leben, und wenn seine in raschem Zuwachs befindliche Familie — seine erste Frau schenkte ihm acht Kinder — ihn in die Lage bringt, „das er der Förderung bedarff“, so übernimmt er neben seinem Amt als Kantor und Organist noch einen Gerichtsschreiberposten, und erledigt daneben noch Schreibarbeiten für das Konsistorium, so daß ihm auf diese Weise die Bestreitung seines Lebensunterhaltes erleichtert wird. Ein gewisser Ehrgeiz und Geltungsdrang mag dabei mitgespielt haben: späterhin fungiert er auch als notarius publicus und 1583 wird er sogar in den Ratsstand erhoben. In das gleiche Jahr fällt seine zweite Verheirathung mit Anna Faber, der Tochter des Rechtsverwandten und Senators Christoph Faber, die ihm wiederum acht Kinder gebär.

Von einigem Belang für sein Leben und besonders für sein Werk ist seine Freundschaft mit dem bekannten protestantischen Liederdichter und Mühlhausener Superintendenten Ludwig Helmholt gewesen, dessen Lieder fast ausschließlich von Burck vertont worden sind — ein Mann, der in ähnlicher Weise wie Burck den nachlutherischen Protestantismus der zweiten Jahrhunderthälfte nach seiner positiven wie negativen Seite hin repräsentiert. Wir werden darauf noch zurückkommen.

Burcks Klage über pekuniäre Not hört auch nach seiner Erhebung in den Ratsstand, die ehrenhalber geschah und ihm sicherlich nur Ausgaben verursachte, nicht auf. Immerhin mußte die Verheirathung mit Anna Faber eine Besserstellung für ihn bedeuten haben — sie brachte einigen Besitz mit in die Ehe. Trotzdem bewirbt er sich in höherem Alter noch um städtische Posten, die ihm mehr Gewinn einbringen sollten. Diese kleinen Kämpfe mit der Obrigkeit blieben aber ohne Bedeutung für sein Leben; Anerkennung wurde ihm in genügendem Maße zuteil, man ehrte ihn in dieser Stadt als den Begründer einer eigenständigen Musiktradition. Auch nach auswärts drang sein Ruf — man suchte seinen Rat. Er empfiehlt seinen Schüler David König dem Grafen von Schwarzburg; 1596 nimmt er selbst an der Orgelprobe in Gröningen teil, wo er mit anerkannten Musikern seiner Zeit zusammentraf, u. a. H. L. Haßler und M. Praetorius, ebenso wird er 1603 zur Prüfung und Abnahme einer neuen Orgel nach Sondershausen berufen, und 1604 nach Hersfeld. Am 24. Mai 1610 starb er, arbeitsam und tätig bis zu seinem Lebensende, anerkannt und geehrt als einer der Begründer des norddeutschen protestantischen Kantorentums.

Dies ist ein Leben ohne Bedeutung, ohne Profil. Einen Akzent aber trägt es: seinem Dasein ist ein spezifisch protestantischer Charakter eigen, der es nivelliert, sich nicht abheben läßt als das Leben eines „Künstlers“. So ist und bleibt Burcks Leben bedeutungslos als das Werden und Wachsen einer Persönlichkeit. Auch wenn uns mehr von seinem Leben überliefert wäre, würde sich nicht viel daran ändern. Dennoch ist es nicht ganz zufällig, nicht ganz beziehungslos, und der Sinn gerade einer solchen nivellierten Existenz begreift sich nicht zuletzt als eine Realisierungsform der nachlutherischen protestantischen Berufsethik. Dieser eine Gesichtspunkt soll zumal in seiner Beziehung zu den Bedingungen des protestantischen Künstlertums im Folgenden angedeutet und in kurzen Zügen ausgeführt werden.

Bei der Betrachtung dieses nicht zu Unrecht als Verfallszeit der deutschen Kunst bezeichneten Geschichtsabschnittes, und was die Musik betrifft, ist hier Deutschland und Protestantismus bis zum gewissen Grade identisch, zeigt sich nämlich mit aller

Deutlichkeit, wie die Erscheinung Luthers so ganz auf sich selbst gestellt war, ganz aus sich selbst herauswuchs und in ihren Bezügen und Intentionen auf ihr eigenes, lebens- und willensstarkes Zentrum gerichtet war. Sein großer Idealismus, sein starker Glaube, der es ihm überflüssig erscheinen ließ, seine Reformierung zu organisieren, seine Gedanken in der Realität zu gestalten, seinem Kirchentum feste Formen zu geben, war ganz in seiner großen und echten Persönlichkeit verwurzelt und mußte fast notwendigerweise späterhin zu großen Mißverständnissen führen. Selbst die Einsicht, daß es ohne Organisation nicht ging, konnte nicht mehr helfen, auch war er zu wenig Organisator, und so mußte die Größe seiner Gesinnung zusammenbrechen, als nicht er mehr, sondern nur noch seine überlieferte Gedankenwelt existierte, die nun von zweiter Hand übernommen, umgestaltet und doktrinarisiert, und damit ihre wesenhafte Kraft zerbrochen wurde. Man hat daher Luther selbst vom späteren Luthertum, so sehr es sich auch auf ihn beruft und so sehr sein Wort — nicht aber seine Persönlichkeit — wirksam war, streng zu scheiden. Dieses Luthertum aber geht uns hier an, denn es bildet die Grundlage für die Welt und Gesinnung, in der ein Mann wie Burck, in weiterem Sinne das protestantische Künstlertum des 16. Jahrhunderts, seinen Halt findet, in deren Grenzen wie Weiten er sich bewegt.

Mag man nun den Protestantismus des 16. Jahrhunderts in seinen wesentlichen Zügen als Evolution des Mittelalters¹ ansehen oder die Renaissanceverbundenheit besonders Luthers selbst stärker betonen: der protestantische Mensch wird durch den lutherischen Protestantismus in ganz neue geistige Zusammenhänge gestellt, das Leben des protestantischen Gläubigen rückt in eine völlig neue Sphäre, die Beziehungen und das Verhalten zur Umwelt sind von anderem Sinn erfüllt, sowohl dem Mittelalter wie der Renaissance gegenüber. Innerhalb dieses neuen Lebens in der Welt, das zunächst mit der neuen Lebensgesinnung der Renaissance nichts zu tun hat, ersteht im lutherischen Protestantismus eine Art neuer Kirchenherrschaft, zwar nicht wie im Mittelalter als reale Macht, als Realisierung der Welt Gottes auf Erden, etwa auf dem dinglichen Charakter der Gnaden- und Vergebungsausshüttung beruhend, sondern auf der personalen Beziehung zur einzigen Gültigkeit des Wortes des Evangeliums. Der scheinbar individualisierende Charakter des Protestantismus hebt sich bis zum gewissen Grade selbst wieder auf durch die als allgemeingültige erkannte, nicht interpretierbare Wirkung des Wortes Christi. Das einmalige, die einzelne Persönlichkeit treffende Wunder der Bekehrung durch die Macht des Wortes wird auf ein allgemein gegen das persönliche Individuum gerichtetes Niveau gebracht durch den Autoritätsgedanken, wie er sich etwa auch im Bekehrungszwang ausdrückt, und den auch im Protestantismus vorherrschenden supra-naturalen² Charakter der Kirche, der ihr durch die gültige Wahrheit des Wortes verliehen wird.

Entscheidend nun für den lutherischen Protestantismus der zweiten Jahrhunderthälfte ist die Zuspitzung des kirchlichen Autoritätsgedankens, die sich letztlich auf

¹ Vgl. dazu die verschiedenen Abhandlungen über Renaissance und Reformation, besonders E. Troeltsch, „Protestantisches Christentum und Kirche in der Neuzeit“ in: Kultur der Gegenwart, hrsg. von P. Hinneberg: Die Christliche Religion I, Berlin u. Leipzig 1906. — Ders., Renaissance und Reformation, Ges. Schriften IV. — Dazu auch F. Strich, Renaissance und Reformation, Deutsche Vierteljahrschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 1923 (1), S. 582.

² E. Troeltsch, l. c.

ganz natürlichem Wege vollzog. Nachdem das Luthertum in seiner territorialen Ausbreitung fixiert war und sich in diesen Bezirken mehr oder weniger gefestigt fühlte, kam es auf eine möglichst fest umgrenzte Fixierung des neuen Glaubens an — es waren ja keine Eroberungen mehr zu machen — und es bildete sich im Anschluß an die Religionswelt Luthers eine Lehre aus, die sich zwar in allem auf Luther beruft, aber doch ihrem Gehalte und ihrem doktrinären Charakter nach und unter starker Betonung der kirchlichen Autorität sich entschieden von dem ursprünglichen Genius der Reformation entfernte. Zwar waren die Intentionen dieses organisierenden Luthertums recht, aber die Kräfte reichten nicht und man verfiel einem unglücklichem Traditionalismus; sicherlich aber liegt ein gut Teil in Luthers Weltanschauung selbst begründet, die sich nur schlecht mit realer Organisation in Einklang bringen ließ. Die nur aus ihrer ursprünglichen Lebendigkeit zu begreifende und stets auf vitale Lebenskräfte bezogene Gedankenwelt Luthers mußte durch ihre Reduktion und Eingrenzung zu einer in ihren Elementen faßbaren Lehre an ihrem eigentlichen Gehalte einbüßen, und die Folge eine Erstarrung im Schema, im System sein.

Von größter Bedeutung nun für diese nachlutherisch-protestantische Welt und deren Aufbau ist die aus dem System sich ergebende ethische Haltung, wie sie sich in den moralischen Anschauungen und besonders in der Auffassung vom Beruf¹ ausdrückt. Hier liegt auch der fundamentale Unterschied zwischen der religiösen Bezogenheit des täglichen Lebens im Mittelalter gegenüber dem Protestantismus des 16. Jahrhunderts begründet. Die stufenweise mittelalterliche Weltordnung mit ihrer betonten Zielstrebigkeit aller Lebensäußerungen, die letztlich auf außerweltliche Dienstbarkeit gerichtet ist, läßt zwar das weltliche Leben mit all seinen vitalen Äußerungen als Glied der allumfassenden göttlichen Welt in sich bestehen. In diesem Leben selbst aber liegt keine Erlösung, kein Heil, nur in seinem Gerichtetsein auf die höhere kirchliche Gnade; das diesseitige Leben konnte nur existieren in Hinblick auf ein transzendentes Ziel. Der in dieser Auffassung vorherrschende Dualismus von Diesseits und Jenseits, der dem mittelalterlichen Leben jene ungeheuren Spannungskräfte verleiht, die auch zur Grundlage alles künstlerischen Schaffens werden, steht in starkem Gegensatz zum lutherischen Protestantismus. Wenn auch im lutherischen Protestantismus und gerade als Folge der Doktrinarisierung der lutherischen Gedanken gewisse dualistische Elemente, wie sie sich im kirchlichen Autoritätsgedanken und im kirchlichen Supranaturalismus äußern, lebendig werden, so erwächst doch die protestantische Weltanschauung gerade aus dem ständigen Bewußtsein des Besitzes der göttlichen Gnade des Einzelnen in seinen realen, innerweltlichen Lebenszusammenhängen. Das Bewußtsein der Rechtfertigungsgnade, der in diesem Sinne personal bestimmte wahre Glaube, trägt das ganze Leben. Dessen Bewahrung und ständige Erhaltung ist das einzige Ziel des protestantischen Christen. Die Gestaltung der Welt, die Gestaltung des eigenen Lebens im Sinne eines Persönlichkeitsideals, das Streben nach einem aus seiner eigenen Gesetzmäßigkeit herauswachsenden Menschentum ist nicht die Aufgabe des protestantischen Gläubigen. Jeder ist in dieser von Gott gesetzten Welt auf einen ihm zugehörigen Platz gestellt, an diesem Platze hat er seinen Beruf, in gewissem Sinne seine Berufung, wenn man von diesem Begriff alle aus der modernen Welt stammenden,

¹ Vgl. dazu auch Karl Eger, Die Anschauungen Luthers vom Beruf, Gießen 1900.

nur auf die Existenz der individuellen Persönlichkeit gerichteten Inhaltselemente abzieht, zu erfüllen. Die Bewahrung des gültig vorhandenen, in engerem wie weiteren Sinne, ist sein Ziel. In diesem einem Punkte erfüllt sich das Leben des Einzelnen, die Aufgabe ist ihm vorgezeichnet; und es handelt sich darum, diese in ihrer auf Gott bezogenen einzigen Gültigkeit zu erfüllen und auch im Beruf den Ausdruck der stets wachen Demut gegen Gott zu suchen. Der Beruf ist nicht der Dienst an sich selbst, erwächst nicht selbstherrlich aus eigener Gesetzeskraft, sondern wird für den protestantischen Christen zu einer ihm von Gott gestellten Aufgabe, in die er hineinwächst aus seiner Verbundenheit mit Gott, dessen Willen und Dienst er hier auf Gottes Erde versieht. Alles Tun gilt als Erfüllung einer gottgewollten Ordnung und auch im Dienst an der Gemeinschaft bildet sich nicht das Individuum zu eigener Vollkommenheit, kommt ihm nichts zu gute, sondern äußert sich immer nur die Hingabe an Gott. So steht der Beruf aber wiederum im Dienste des Nächsten als welthafter Gottesdienst, als ständiges Haben und Bewahren der göttlichen Gnade, dem einzigen Ziel des protestantischen Menschen, dessen Verantwortung nun ihm selbst anvertraut ist. Es ist klar, daß, sobald diese Gedanken nicht von starken Persönlichkeiten, mit großem Verantwortungsgefühl getragen wurden, sie verflachten mußten und die Ziellosigkeit des protestantischen Daseins hervortreten mußte. Das war denn auch in starkem Maße der Fall. Nur Stärke und tiefe Innerlichkeit, wofür allerdings Beispiele nicht ausblieben, konnte in dieser Lebensform die Spannungen und Impulse finden, deren es zur wahren Erfüllung bedurfte, und die sich in der Doktrin verstrickende protestantische Ethik unterdrückte zu sehr die Intentionen, die auf ein Ganzes und Geschlossenes der Lebensführung hinzuelten, insofern diese sich nicht darüber hinwegsetzten und die Einheit von Theologie und gläubigem Leben zerbrachen.

Dies ist in groben Umrissen der geistige Hintergrund, der die auf dem Berufsbewußtsein basierende Daseinsform auch des protestantischen Künstlers bestimmt, vor dem ein Leben wie das von Burck verläuft.

Burcks Geburt fällt in das Todesjahr Luthers, und er verlebt seine Jugend bereits in einer traditionsgefättigten Zeit, und was für ihn gilt, gilt für die ganze protestantische Musikergeneration der Jahre um 1530–1540, Dreßler, Psander, Selnecker, Meiland, Schröter, Steuerlein, Otto. Was das Leben der Reformationsgeneration — der um 1490 geborenen, zwischen beiden liegt ein erheblicher Zeitraum, der die protestantische Tradition musikalisch zunächst abbrechen läßt — charakterisiert und ihrem Dasein einen eigenen Stempel aufdrückt, der plötzlich entfachte und immer von Neuem wieder hervorbrechende Kampf um die Wahrheit ihres Glaubens — man denke etwa an Musiker wie Senfl und Dietrich; die ganze Fraglichkeit ihrer inneren und äußeren Existenz in dieser unruhvollen und gärenden Übergangszeit, fällt bei einem Manne wie Burck überhaupt nicht in die Waagschale. Man kann in der Tat den Unterschied der Reformationsgeneration, die ihr Leben letztlich doch auf ihre persönliche Entscheidung stellte, ungeachtet der daraus entstehenden Folgen, deswegen auch ganz andere Persönlichkeitswerte herausstellen konnte, gegenüber jener bereits in eine gültige Tradition hineinwachsenden Generation der zweiten Jahrhunderthälfte gar nicht genügend betonen. Alle Momente, die geeignet waren, das Leben zur Entscheidung, zum Kampfe, zur Auseinandersetzung werden zu lassen und auch jene angingen, die nicht durch stärkere persönliche Akzente hervortraten, kommen später in Wegfall. Daher auch die Profil-

losigkeit der persönlichen Existenz und der Werke. Das Umschwenken der Daseinsformen in rein äußerlich schon geruhzamere Bahnen, abgesehen vom Nachlassen der inneren Spannungen, wie sie für den lutherischen Protestantismus charakteristisch sind, dessen Aufgabe es nun war, das Neue zu erhalten, nicht aber Neues zu schaffen, verändert naturgemäß die ganze Geistigkeit der in solchen Bezügen lebenden Menschen.

So ist es für einen Burk bestimmend, daß er von Jugend auf kampflös und ohne innere Zweifel in das Dasein eines protestantischen Gläubigen eintritt, sein Leben ganz im Geiste des nachlutherischen Protestantismus zu erfüllen sucht. Ungeachtet seines Persönlichkeitswertes, der hier nicht zur Diskussion steht, setzt Burk auch als geborener Protestant dem Leben keine Widerstände seiner Person entgegen. Er nimmt die Dinge so, wie sie sich ihm geben, ohne Zweifel an der Gottgewolltheit ihrer Existenz, und in dem Pflichtbewußtsein, das ihm aus seiner Gottverbundenheit erwächst, erfüllt er seinen Dienst und Beruf als Musiker „nach erforderung meines beruffs vnd vernügen meiner von Gott empfangenen Gaben.“ Dieser Ausspruch, der sich in dem Vorwort zu seiner deutschen Passion 1568 findet, ist mehr als nur Floskel; hier kommt alles zum Ausdruck, was er als Protestant als Sinnerfüllung seiner Existenz erblickt. So bleibt er sein Leben lang das, was er von Anfang an war, ein Organist und Kantor. Der Kantor Burk ist es auch, der uns in seinen wesenhaften Zügen hier interessiert.

Im protestantischen Kantorentum realisiert sich fast repräsentativ die protestantische musikalische Kultur, die protestantische Musikauffassung; im Kantorentum erfüllt sich die Berufsethik des protestantischen Künstlers. Der protestantische Kantor kann sein Künstlertum nur erblicken als Berufung Gottes im Dienste der Verkündigung des wahren Evangeliums und sein Kunstwerk wiederum nur als Dienst an Gott. Er ist ein Arbeiter am Werk wie jeder andere, der an dem ihm angewiesenen Plage steht in dem festen Vertrauen, daß Fleiß ihn zum Guten führt, sei er nun Schuster, Bäcker oder Kaufmann. Aber er ist nicht Künstler in individueller Existenz, der Anerkennung und Ruhm findet durch die Kraft seines Werkes — sein Werk existiert ja nur durch die berufsethische, zweckhafte Verbundenheit. Er ist eingegliedert in die ständische Staatsordnung ohne positive Vorrangstellung, nun allerdings durch seinen „Beruf“ unmittelbarer als jeder andere, ausgenommen dem Predigerstande, dem er näherückt, dem welthaft tätigen Gottesdienst des Protestantismus verbunden, seine Vorbedingung in der Vorrangstellung der Musik findend, die in ihrer Wortbezogenheit und Wortgebundenheit in die erste Reihe der künstlerischen protestantischen Ausdrucksformen rückt und als solche eine entscheidende Rolle im protestantischen Leben spielt.

Ist nun auch das Kantorenamt in seiner mehrseitigen Zweckverhaftung eine Berufsform, wie sie nur vom Protestantismus geschaffen werden konnte, so kann doch nicht übersehen werden, was den protestantischen Kantor noch mit dem Mittelalter verbindet — und zwar bis zu Bach hin — und wie sehr er sich andererseits vom Musikertypus der Renaissance unterscheidet. Im Berufe des protestantischen Kantors lebt der mittelalterliche künstlerische Dienstbarkeitsgedanke in neuer Form wieder auf; zwar wird er umgeformt, im Sinne des Protestantismus neu bezogen und neu gefüllt; das Prinzip aber bleibt lebendig. Der Kirchenkapellmeister der Renaissance hingegen bewegt sich bei aller religiösen und kultischen Gebundenheit in künstlerisch viel freieren Sphären, seine künstlerische Einzeleristenz löst sich immer stärker aus dem Gesamt,

dem Allgemeinen seiner Verhaftung. Schon von Josquin weiß man zu berichten, daß er nur komponierte, wenn er Lust dazu hatte. Die venezianischen Kapellmeister aber vollends sind die Begründer einer neuen nationalen, vornehm weltlichen Kunst. Erscheinungen wie Palestrina gehören der Gegenreformation an und stehen deshalb im Hinblick auf die Renaissance isoliert. Der protestantische Kantor aber lebt in Bindungen, die nur da eine gelöstere Entfaltung erlauben, wo sie sich durch die protestantische Gesinnung und Musikauffassung von selbst ergeben. Das protestantische Künstlertum geht auf in seiner beruflichen Verpflichtung, in seinem ihm von Gott gestellten Berufe: „Nach erforderung meines beruffs vnd meiner von Gott empfangenen Gaben“, und erfüllt sich als welthaft tätiger Gottesdienst. Im Dienstbarkeitsgedanken liegt die Wurzel für die fruchtbare Entfaltung jeder wirklich religiösen Kunst, und daß der Protestantismus auch in seiner Verlagerung des Dienstbarkeitsgedankens ihm neue schöpferische Kräfte zu entziehen mußte, beweist zur Genüge das 17. Jahrhundert.

Die wesentlichsten Strukturelemente des protestantischen Musiker- und Künstlertums sind aus den mannigfaltigen geistigen und real-weltlichen Bedingtheiten des Kantorentums ableitbar. So wie sich im Kantor die protestantische Berufsethik in bezug auf das Künstlertum im allgemeinen realisiert, wie sich das Werk des protestantischen Künstlers als Erfüllung einer beruflichen Pflicht im Sinne des welthaft tätigen Gottesdienstes darstellt, so ergeben sich auch die spezielleren sozialen und geistigen Bezüge des Kantorentums aus der Struktur der protestantischen Berufsauffassung. Eine ganz bestimmte soziale Verwurzelung ist deshalb die naturgegebene Voraussetzung für das Leben und Wirken eines protestantischen Kantors. Es ist bezeichnend — wir werden darauf noch einzugehen haben — und steht in engstem Zusammenhang mit der protestantischen Musikauffassung überhaupt, daß die Arbeit des Kantors sich nicht in ihrer speziell gottesdienstlich-liturgischen Bezogenheit erschöpft. Die Berufsaufgaben des protestantischen Kantors weiteten sich über ihre kultische Gebundenheit hinaus, genau wie der protestantische Begriff vom Gottesdienst ja letztlich sich auf alle welthafte Betätigung richtete, alles Tun in der Welt einbezog und im kirchlich-liturgischen Kultus nur eine nicht essentielle Organisationsform erblickte¹.

Neben der Kirche steht zunächst als Korrelat im Sinne des protestantischen Erziehungsgedankens die Schule, die nun außer ihren auf die rein gottesdienstlich-liturgische Erfüllung gerichteten Forderungen der Musik und deren Repräsentant, dem Kantor, gegenüber ganz eigene geltend macht². So wie die Musik von lutherisch-protestantischer Seite besonders wegen ihrer pädagogischen Bedeutung, ihrem erzieherischen Wert für Volk und Jugend, namentlich in Hinblick auf ihre Verbundenheit

¹ Vgl. dazu in Luthers „Deutsche messe und ordnung gottis diensts“ 1526 die Dreiteilung der Gottesdienste: Lateinische Messe besonders für die Jugend, deutsche Messe für die „einfeltigen Laien“ und die Hausandacht. Die Hausandacht ist die gottesdienstliche Form für die „die bereits christen sind“. Die anderen sind primär erfüllt vom Befehungs- und Erziehungsgedanken, ihre Aufgabe ist das Hinführen zum neuen Glauben, zur Erkenntnis der evangelischen Wahrheit, sie sind nicht Idealformen des protestantischen „Gottesdienstes“, der sich ja nicht in der Liturgie erfüllt, sondern organisatorische Einrichtungen. Allerdings ändert sich diese Luthersche Auffassung späterhin ganz wesentlich, bleibt ihrem Prinzip nach jedoch grundlegend.

² Vgl. Fr. Sannemann, Die Musik als Unterrichtsgegenstand in den evangelischen Lateinschulen des 16. Jahrhunderts, Berlin 1904.

mit dem evangelischen Worte, als dessen Verkünder sie galt, geschätzt und anerkannt und sogar zum Unterrichtsgegenstand in den Schulen gemacht wurde, so ist auch der protestantische Kantor und Musiker nur denkbar als Erzieher am Volk, hauptsächlich aber an der zu leitenden Jugend. Die Erfüllung der Schulumspflicht gehörte deshalb mit zu den als selbstverständlich vorausgesetzten Tätigkeiten eines protestantischen Kantors; er hatte nicht nur den Kirchenmusikdienst, Orgelspiel und Leitung des Schülerchors während des Gottesdienstes zu versehen, wobei man ja außerdem noch die Forderung nach eigenen Werken stellte, er hatte mit dem Schülerchore nicht nur zu proben, sondern er war beamteteter Lehrer an der Schule und hatte einen nur für die Schuljugend bestimmten Musikunterricht zu erteilen. In diesem spielte das Psalmen- und Liedersingen, und zwar im Hinblick auf deren religiösen Gehalt, eine nicht geringe Rolle. Diese vielseitige Tätigkeit bindet den Kantor ganz an Kirche und Schule, sie spannt ihn völlig in den Dienst seines rein vom Ideengehalt des Protestantismus erfüllten Berufes ein.

Zugleich aber erfährt hierdurch die Verwurzelung des protestantischen Kantorentums in der städtischen bürgerlichen Kultur eine wesentliche Betonung. Im städtischen Bürgertum findet der Kantor sowohl die geistige wie die soziale Grundlage für ein sich im Sinne des traditionellen Protestantismus bewegendes Künstlertum. So vervollkommen z. B. bei Burek die äußeren Ehren, die Erhebung in den Ratsstand, die man dem Cantor und Musicus Mulhusinus zuteil werden läßt, nur den bürgerlichen Charakter seines Daseins, bedeuten die Eingliederung des Künstlers und Kantors in die soziale Ordnung des städtischen Bürgertums, und in der Verbürgerlichung des Künstlers äußert sich ein wesentlicher Zug der protestantischen Gesinnung. Das unterscheidet den städtischen Kantor prinzipiell vom Kapellmeister an auch protestantischen Fürstenhöfen. Natürlich galt es auch hier in erster Linie der Pflege der protestantischen Kirchenmusik. Doch zeigen sich von hier aus die Beziehungen zur Musik ganz andersartig. Zunächst spielt hier die Schule keine so entscheidende Rolle, auf der andern Seite ist es das höfische, weltliche Leben selbst, das den Kapellmeister in einen andern Zweckzusammenhang stellt als den städtischen Kantor. Manchmal hielt man sich eigens für diese Zwecke einen besonderen Kapellmeister¹. Und wo der Kantor mit der rein weltlichen Sphäre des bürgerlichen Kulturlebens enger verwächst, wie etwa im Kantoreiwesen oder späterhin in den Einrichtungen der Convivia und Collegia Musica, bleibt sein Aufgabenkreis doch ein wesentlich von anderen Inhalten bestimmter. Denn auch hier erfüllt sich unter gewissen naturgegebenen Abwandlungen der Sinn einer spezifisch religiös-protestantischen Musikgesinnung. Andererseits äußert sich die Bedingtheit des Kantorentums durch das städtische bürgerliche Leben gerade in diesen Musikvereinigungen, die ganz betont den gesellschaftlichen Charakter des städtischen Bürgertums verkörpern; in ihnen bildet die Geselligkeit ein wesentliches Moment.

In diesem dreifachen realen Bezug zur Kirche, zur Schule und zur städtischen bürgerlichen Gesellschaft, die aber nur als Gliederung eines einheitlichen Ganzen sich geben, nicht als selbständige Einheiten, steht der evangelische Kantor als Musiker, als Künstler, sein Künstlertum erst durch diese Bezüge sinnvoll erkennend, seine künst-

¹ So am Kasseler Hofe, wo neben Georgius Otto als Kirchenkapellmeister ein zweiter für die weltliche Tätigkeit angestellt war.

lerische Gabe in dieser Dienstbarkeit verwertend. Ihre reale Zusammenfassung ist die protestantische Gemeindeform, von der her alle Äußerungen des protestantischen Lebens zu begreifen sind.

Eine Überbetonung erfährt das protestantische Gemeindeprinzip nach Luther nun insofern, als sich der Selbständigkeitswert der einzelnen Gemeinde immer stärker hervorzuheben beginnt. Das hatte nicht stets positive Folgen. Zwar hatte Luther immer nur eine ihrer Idee nach universal gerichtete Kirche im Auge gehabt, und sein Staatskirchentum stellt bis zum gewissen Grade und unter entscheidenden inneren Abwandlungen ein Korrelat zum universalen katholischen Kirchengedanken dar. In Wirklichkeit wird innerhalb des nachlutherischen Protestantismus aber die Individualisierung der protestantischen Gemeinde immer deutlicher. Schon die Unsicherheit im Gebrauch der Liturgie, deren Kanonisierung erst allmählich und unter bedeutenden territorialen Abweichungen vollzogen wurde, brachte es, abgesehen von den Selbständigkeitswerten, die Luther von sich aus in den Gemeindegedanken verlegte, mit sich, daß die einzelnen Gemeinden gewisse selbständige Eigenheiten ausbildeten. Durch das Zurücktreten des universalen katholischen Kirchengedankens wird die Gemeindefirche zum Zentrum des äußeren religiösen Lebens und bestimmt nun wiederum von sich aus die Glaubensbeziehungen des Einzelnen. Die Gemeinde schließt um sich herum einen Kreis, der sich als Ganzes abhebt, in sich aber die Bezüge vereinzelt, hier eine eigene Welt aufbaut. Die natürliche Folge dieser Isolierung in kleinere Gruppen war die Betonung der Persönlichkeitswerte und der innerhalb einer solchen Gemeinde hervortretenden individuellen Beziehungen untereinander und zum Glauben, zur Kirche. Der Einzelne hebt sich als Gemeindeglied mit seinem persönlichen Leben ab, und seine Stellung in der Gemeinde als Gläubiger beginnt sich von außen her zu bestimmen. Jeder hat hier sein eigenes Recht und seine privaten Forderungen zu stellen¹. Das alles spielt sich natürlich in engstem Rahmen ab, aber es ist nicht zu übersehen, welche Gefahren daraus resultieren konnten. Wo die Spannungen des gläubigen Lebens nicht durch starke persönliche Akzente immer von neuem sich ergaben und den Gesichtskreis nach allen Seiten hin ausweiteten, gewinnt Philistertum die Oberhand, und der Glaube verflacht zu platter Zufriedenheit mit sich selbst und der Welt. Dieser Zug tritt im nachlutherischen Protestantismus stärker als gut ist, hervor.

II.

Bei der Betrachtung des Werkes von Joachim a Burck kommt es uns in diesem Zusammenhange nicht auf eine genaue und stillkritisch exakte Analyse an. Diese wird hier vielmehr vorausgesetzt, und es handelt sich um die Charakterisierung der allgemeineren Voraussetzungen, die das Werk Burcks als spezifisch auf den geistigen Grundlagen des nachlutherischen Protestantismus, mit all ihren Bezügen zu Luther selbst, beruhend bedingen.

Es sei wieder von Burck als an dem zu exemplifizierenden materialen Ansatzpunkt ausgegangen, und es wird immer dann auf ihn zurückzukommen sein, wenn sich aus den allgemeineren Zusammenhängen seine Position gleichsam von selbst er-

¹ Nichts kann das besser verdeutlichen als die Publikation der Ehestandsliedlein von Helmbold und Burck, deren jedes auf die Heirat des Bürgers X oder Ratsverwandten Y gedichtet und komponiert ist, die Texte natürlich auf das Lebensschicksal des Einzelnen abgestimmt sind.

gibt. Zunächst folge ein kurzer chronologisch geordneter Überblick über seine Werke in der Reihenfolge ihrer Publikation. Damit gewinnen wir ein erstes Bild; denn die kurze Folge der Publikationen wie auch die Vorreden zu den einzelnen Werken machen es wahrscheinlich, daß, bis auf ganz unwesentliche Ausnahmen, Publikations- und Entstehungszeit zusammenfallen.

- 1566 Harmoniae Sacrae. 25 Motetten, 5 voc., davon 13 zweiteilig.
 1566 Cantio in honorem nuptiarum, 5 voc., 1 zweiteilige Motette.
 1567 Decades IV, nur Tenor erhalten; 40 motettenartige Gesänge.
 1568 Die Deutsche Passion, 4 voc.; N.-A.: PGM XXII, Leipzig 1898.
 1569 Symbolum Apostolicum, Nicenum, et Canticum Symbolum Sanctorum Augustini et Ambrosii, ac verba institutionis coenae Dominicae, 4 voc., 4 Credo's.
 1572 XX Odae Sacrae, 4 voc.: „Ad imitationem italicarum villanescarum“. Davon 4 Ausgaben und in der Gesamtausgabe enthalten.
 1572 Genethliakon Carmen, 5 voc., 1 Motette.
 1573 Sacrae Cantiones, 4—6 voc., 20 Motetten, im Ganzen 38 Teile.
 1573 LIII. Cap. Esaiæ: Von dem Leiden und Auferstehung Jesu Christi, 4 voc., nur 1 Stimme erhalten.
 1574 Passio Iesu Christi, im 22. Psalm des Propheten Davids beschrieben, 4 voc.; N.-A.: PGM XXII, Leipzig 1898.
 1574 IV Odae, 4 voc., 1 Ode von Burck.
 1575 Zwanzig deutsche Liedlein, 4 voc.; N.-A.: PGM XXII, Leipzig 1898.
 1576 Lyricorum Ludovici Helmboldi . . . Libri duo, primus et secundus, 4 voc.
 1578 Crepundia Sacra, 4 voc.; 16 Lieder von Burck.
 1578 Odae Sacrae, Lib. II (vgl. 1572), 20 Oden, 4 voc.
 1579 Ein christlich Lied.
 1580 Officium sacrosanctae coenae: 1 Missa brevis über die Ode „Quam mirabilis“ aus den Odae Sacrae I, 4 voc.
 1580 Hebdomas Divinutus, 56 4st. Lieder.
 1583 Vom heiligen Ehestande, 4 voc., 40 Lieder.
 1594 30 geistliche Lieder, vgl. 1575.
 1595 Psalmi graduum.
 1596 Vom heiligen Ehestande II, 4 voc., 41 Lieder.
 1599 Quadraginta Odae Catecheticae, 4 voc., 40 Oden.
 1599 40 deutsche Liedlein, vgl. 1575.

Alle Motetten und motettenartigen Werke haben eine gesperrte Jahreszahl. Für alle näheren bibliographischen Angaben ist Citner, Quellenlexikon, Bd. II, zu vergleichen.

Burck's Werke entstehen in dem Zeitraum von 1566 bis rund 1600 in fast geschlossener Reihenfolge. Da er 1546 geboren und 1610 gestorben ist, also in der Zeit seines 20. bis 54. Lebensjahres. Der deutliche Einschnitt zwischen 1583 und 1594, zwei kleinere zwischen 1569 und 1572, sowie 1576 und 1578 sind hier nicht von weiterem Interesse. Hervorstechend und für unseren Zusammenhang von Belang ist der Gegensatz zwischen den in verschiedenen Zeiten jeweils bevorzugten Formen. Von 1566 bis 1574 schreibt Burck fast ausschließlich Motetten, wenn wir die

Passionen zu seinem Motettenwerk zählen, dem prinzipiell — besonders in Berücksichtigung der in den Passionen vorherrschenden Schreibart — nichts im Wege steht. Von 1574 ab aber handelt es sich einzig und allein um Lieder und Oden. Dabei mögen die Publikationen von 1574, besonders aber von 1572 und 1575 noch zu den Motetten gezählt werden, da in ihnen die motettische Struktur noch sehr stark hervortritt. Dann ergeben sich das Ende der 70er Jahre und der Beginn der 80er Jahre als entscheidender Wendepunkt im Schaffen Burcks mit dem Ausgangsjahre 1576. Inmitten dieser zweiten Schaffensperiode liegt die *Missa brevis* von 1580 als alleinige Ausnahme, allerdings über eine Ode „*Quam mirabilis*“ aus dem ersten Buche der *Odae Sacrae* von 1572, also in Anknüpfung an die sein Liedschaffen einleitende Periode, nicht etwa über eine Motette.

Diese Wendung im Schaffen Burcks ist zu deutlich, als daß ihr nicht tiefere historische Beweggründe zugrunde liegen müßten. Ein wichtiger Faktor zwar ist die Tatsache, daß den ganzen Oden- und Liederkompositionen der zweiten Schaffensperiode fast ausschließlich Texte seines Freundes, des Pfarrers und Superintendenten von Mühlhausen, Ludwig Helmbold, zugrunde liegen. Das macht wahrscheinlich, daß Helmbold — er kam 1571 als Diakon an die Liebfrauenkirche nach Mühlhausen, und 1572 erscheinen bereits die *Odae Sacrae*, außerdem war Helmbold als Dichter evangelischer Lieder zu seiner Zeit sehr bekannt — als die eigentliche Triebkraft für diese Wandlung anzusehen ist. Immerhin aber können Helmbolds Dichtungen nur als äußerer Anlaß gelten; denn sicherlich spielten schon von Helmbolds Seite bestimmte Überlegungen mit. Die Hinwendung zum Liede bei Burck wird klarer werden, wenn wir uns in kurzen Zügen die Stadien der Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert¹ vergegenwärtigen.

Die historischen Tatsachen sind bekannt. Die entscheidende musikhistorische Tat der Reformation ist einmal die Schaffung einer neuen Melodiequelle im protestantischen Choral, jenem Schatz von Melodien, zum Teil aus einem bestehenden Allgemeingut herausgehoben in die Sphäre eines neuen religiösen Lebens, zum Teil überhaupt neu geschaffen, andererseits aber ein entscheidend neuer Ansatz zur Grundlegung einer spezifisch protestantischen Musik überhaupt: das Walthersche Wittenbergsche Gesangbuch von 1524 und Rhau's Neue Geistliche Gesänge von 1544 haben als klassische Zeugen dieser ersten Epoche „protestantischer“ Musik zu gelten. Denkt man außerdem noch an die zahlreichen Publikationen besonders von Rhau, die in Sammelwerken jene Musik auch katholischen Ursprungs zusammenfassen — sie fallen in die 20er, 30er und 40er Jahre — und die der protestantischen Welt als ihr Eigentum und für ihre Zwecke dargeboten wurden, so erscheinen die Jahre um 1530 als die für die Musik der Reformationsgeneration bedeutsamsten. Es sind die Jahre, in denen bestimmter und klarer als in den folgenden 50er bis 70er Jahren des 16. Jahrhunderts die neuen Ziele gesehen und formuliert wurden und im Sinne dieser neuen Zielsetzung gearbeitet worden ist. Was hier vom Protestantismus in seiner ersten

¹ Hier sei gleich außer auf Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. I, auf die Arbeiten von Fr. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, in dessen Einleitungsteil dieser Abschnitt eine Würdigung erfährt, und W. Gurlitt, *Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte*, Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, der einige entscheidende Gesichtspunkte für die Betrachtung der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert entwickelt, hingewiesen.

Schwungkraft und noch zu Lebzeiten Luthers geleistet wurde, bleibt in der Tat unerreicht bis zum Ende des Jahrhunderts, wo seit etwa 1580 durch die Besinnung auf die ursprünglichen reformatorischen Gedanken in ihrer Verbindung mit einer allmählichen Wandlung des religiösen Lebens, das spiritualistische und pietistische Elemente auszubilden beginnt, die Entwicklung in neue Bahnen gelenkt wird.

Die Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert ist in ihren Elementen nur sehr schwer deutbar, denn ihre Bedingtheiten und Bezüge sind von eigenartiger Kompliziertheit und ihr Gang ist nichts weniger als gradlinig. Zwar wird die Geschichte einer Kunstpoche unter rein konfessionellem Gesichtspunkt stets problematisch bleiben, solange nicht gerade diese eine Konfession für die zentrale künstlerische Entwicklung bestimmend ist. Das zeigt sich bei der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert besonders, da sie in dieser Zeit im Vergleich zum Gesamt der Musikgeschichte nur als periphere künstlerische Erscheinung angesehen werden kann. Einmal aber muß diese Frage in der Voraussetzung, daß man sich ihrer peripheren Einseitigkeit bewußt bleibt, gestellt werden um der Erkenntnis willen, was denn als positives Ergebnis sich herausstellt. Wir sehen in unserem Zusammenhang von dem langsamen Entstehen des evangelischen Melodienschatzes ab, der für die musikalische Kunstgeschichte immer nur sekundäre Bedeutung haben wird, so groß auch seine Bedeutung für die Musik des Protestantismus schlechthin ist. Bezeichnend genug, daß sich die terminologische Unterscheidung „choralis“ und „figuralis“ auch innerhalb des Protestantismus noch lange erhalten hat, und es sich lediglich stets um die *musica figuralis* handelt, wenn von „Musik“ gemeinhin die Rede ist. Wenn Luther von der „musica“ spricht, so meint er auch die „musica figuralis“ — der Choral, die einstimmige Melodie, ist für ihn immer nur „die schlichte Weise oder Tenor wie es die Musici heißen“. Die Frage nach der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert ist daher auf die *musica figuralis* gerichtet, und wir können hier den weitschichtigen Materialbezirk der evangelischen Gesangbücher des 16. Jahrhunderts außer Acht lassen.

Die Jahre um 1530 bezeichnen wir als die zunächst entscheidendsten für die Geschichte der protestantischen Musik. In diesen Jahren konzentriert sich schlagartig die musikalische Gesinnung der Reformation. Das ist bekannt. Hat man aber nicht doch übersehen, was trotz aller traditioneller künstlerischer Zeitgebundenheit hier im protestantischen Sinne künstlerisch geleistet wurde? Zwar hat man in der neueren Forschung¹ besonders Walther wieder gerechtfertigt und zwar in Rektifizierung des harten Urteils von Winterfeld über ihn, aber doch wohl sein eigentliches und nicht genug hervorzuhebendes Verdienst, ganz bewußt und neu der protestantischen Gesinnung einen auch stilistisch adäquaten Ausdruck gegeben zu haben, nicht genügend betont. In der Behauptung, daß jene Walther'schen Lieder und die des Rhau'schen Gesangbuchs zwar aus einer neuen Gesinnung heraus geschrieben seien, ihnen das Bekenntnis zum neuen Glauben und zur neuen Glaubensform zugrunde läge, sie in ihrer Kompositionstechnik und künstlerischen Ausdrucksform aber ganz traditionell die Zeitsprache übernahmen, sich ganz an Motette und Lied orientierten, man von einem ipezißisch protestantischen Stil daher nicht sprechen könne, liegt doch ein innerer Wider-

¹ D. Kade, Vorwort zur Ausgabe des „Wittenbergisch Geistlich Gesangbuch von 1524“, PöfM, Bd. VII, Berlin 1878; H. J. Moser, l. c., Fr. Blume, l. c.

spruch. Man wird auch beim Singen und Hören dieser Werke nicht darüber hinwegkommen, daß ihnen eine ganz besondere Haltung innewohnt, ihnen ein bestimmter Charakter auch als Kunstwerk eigen ist, der sie trotz aller Gleichheiten und trotz der Übernahme stilistischer und technischer Einzelheiten prinzipiell sondert von der Zeitproduktion, sowohl von der Motette wie dem deutschen weltlichen Liede, wenn auch gerade mit diesem größte Verwandtschaft besteht. Was hier gemeint ist, läßt sich ganz allgemein, musikalisch gesehen, als ein neues Tenor-Bewußtsein und zwar ein spezifisch protestantisches kennzeichnen, das grundlegend war für alle protestantische Musik, besonders für die des 17. Jahrhunderts. Dessen Bedingtheit durch die mittelalterliche Tradition, die ja im Protestantismus noch sehr stark nachwirkt, ist nicht zu leugnen; wichtiger aber erscheint die ganz neue Wendung, die dem Tenorprinzip durch den Protestantismus gegeben wurde, und hier erweist sich deutlich, daß die Reformation selbst in ihrer Auseinandersetzung mit der musikalischen Zeitsprache und innerhalb deren Übernahme eigene Werte aufstellte, die sich auch im musikalischen Ausdruck als spezifisch protestantisch herausheben. Um diese neue Wendung im Tenor-Bewußtsein richtig zu verstehen und zu würdigen, hat man sich zu vergegenwärtigen, daß sie zeitlich in die Jahre der Musikgeschichte fällt, in denen unter der Wirkung der neuerstehenden Renaissancewelt die Musik sich immer mehr von der mittelalterlichen Tenoralpraxis als einer Verkörperung mittelalterlicher Weltanschauung löst, sich von aller Bezogenheit und Bedingtheit freizumachen beginnt durch die langsame aber stete Ausbildung eines neuen musikalischen Klangraumes, der seine Existenz gleichsam in seiner Gefügtheit als Ganzes, in einer Art äußerer formaler Geschlossenheit, in der die Bezogenheit der polyphonen Mehrheit auf ein außerhalb ihrer selbst liegendes Zentrum vorherrscht, findet, nicht aber in der bedingungslosen Abhängigkeit von einer realen musikalischen Gegebenheit, wie sie der Tenor als Prinzip darstellt. Das neue protestantische musikalische Tenorbewußtsein in seiner Verwachsenheit mit dem protestantischen Choral kann vergleichsweise der Bedeutung des gregorianischen Chorals für die Musik des Mittelalters an die Seite gestellt werden — aber nur vergleichsweise; denn es ergibt sich schon ein fundamentaler Unterschied aus der völlig andersartigen Sinndeutung des protestantischen Choraltenors. Gurlitt¹ hat bereits mit vollem Recht auf die Ursprungsverschiedenheit des protestantischen und des gregorianischen Chorals hingewiesen, den gregorianischen Choral als vollendeten und bis in Einzelheiten hinein lebendigen Ausdruck der mittelalterlichen *Musica ecclesiastica*-Haltung deutend, den protestantischen Choral aus der mittelalterlichen *Musica vulgaris*-Sphäre ableitend. Dazu kommt noch ein weiterer hiermit in Zusammenhang stehender Unterschied: der gregorianische Choral ist musikalisch eine existenzielle Schöpfung, während die protestantische Choralweise aus ihrer Beziehung zu einem musikalischen Mehrfachen, zur Harmonie lebt, nicht aber in eigener linearer Gültigkeit. Was nun das neue protestantische Tenor-Bewußtsein, besonders als Verhaltungsweise zur mehrstimmigen Verarbeitung, und die Auffassung des Tenors als realer Gegebenheit im eigentlichen Sinne ausmacht, mag ein kurzer historischer Vergleich lehren.

Denken wir etwa an Dufay, um den stärksten Kontrast zu suchen, z. B.

¹ l. c.

die Motette „Nuper rosarum flores“¹. Wie hier die Tenores rhythmisch schematisiert zum konstruktiven Prinzip der ganzen Komposition gemacht werden, sind sie real zwar vorhanden, aber geltend macht sich nur das Bewußtsein ihrer Existenz, die innere Gewißheit, auf der für den mittelalterlichen Menschen vorauszusetzenden Basis aufgebaut zu haben. Der Tenor wird nicht gehört, nicht herausgestellt als auffassbares Zentrum eines Kunstwerkes; er ist aber der klangliche Hintergrund, dessen Existenzvoraussetzungen gewußt werden ohne anschaulich zu sein. Wo aber eine gregorianische Melodie im Diskant klar auffassbar, wenn auch in rhythmischer und melodischer Verarbeitung, vorgetragen wird, wie in der Motette „Alma redemptoris“, so ist es die realistische Geste des Frührenaissancemusikers, die zur Darstellung, zur realen Wiedergabe drängt, und in ihrem Mitvollzug einer liturgischen Gegebenheit letztlich schon dem Kunstwerk als solchem eine neue Position schafft.

Mit Josquin nun, als zweitem Vergleichspunkt, rücken wir fast in unmittelbare Nähe der reformatorischen Musikauffassung, und nicht zufällig hat das protestantische Deutschland durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch so zäh an der niederländischen Tradition festgehalten. Darauf wird noch zurückzukommen sein. Diese niederländische Chormusik aber, mit Oeghem als ihrem „Schöpfer“, trägt gegenüber der Dufay-Generation eine ganz neue Tenor-Gesinnung in sich, die in einigen prinzipiellen Zügen unmittelbare Gemeinsamkeiten mit der reformatorischen aufweist. Der Tenor wird hier gleichsam Zentrum und Ausgangspunkt alles musikalischen Geschehens; der gregorianische Choral erlebt seine grandiose Apotheose in einer fast ins Unendliche gehenden Vervielfachung und Ausweitung seiner existenziell linearen Substanz durch die niederländische Chorpolyphonie. Aus dem gregorianischen Choral erhebt sich durch seine polyphone Ausdeutung, in seiner Umdeutung zur Polyphonie eine zweite neue Welt: die des polyphonen Chorals, die Welt der polyphonen Einstimmigkeit. Es ist, als erhöbe sich hier das Mittelalter zum letzten Male in seiner ganzen Kraft und Größe, um sich alles Neuerstandene, über seine eigenen Grenzen hinausweisende noch einmal zu Dienste zu machen und sich alle auch ihm widerstrebenden Kräfte zu unterwerfen. So entsteht jenes große, in seiner Gesamtheit einheitliche und individuell unprofilerte Werk der niederländischen Chorpolyphonie mit seinen zwei Gesichtern, letztlich aber und bis in Einzelheiten gehalten vom Geiste mittelalterlichen Wesens. Was das Mittelalter hier sachlich in die Waagschale zu werfen hatte, war zu gewaltig und geschlossen, als daß es nicht hätte den Sieg davontragen müssen; der gregorianische Choral ist es, der nun zur unerschöpflichen Quelle einer Kunst wird, die bis in die einzelne melodische Floskel hinein ihre Bedingtheit durch ihn verrät; der gregorianische Choral ist in weitestem Sinne der „Tenor“ dieser Kunst².

¹ DD XXVII, 1, Bd. 53, Wien 1920.

² Diese für unseren Zusammenhang bewußt einseitig gestellte Formulierung, die ja zudem im wesentlichen die Motette betrifft, rechtfertigt sich auch im Hinblick auf die unmittelalterlichen Momente der niederländischen Chorpolyphonie, wobei in erster Linie die innerhalb dieser Kunst stark spürbare Wendung zum Subjektiven, die Heranlösung des Einzelschicksals aus seiner allgemeinen Bedingtheit gemeint ist. Es kann dagegen aber nicht genug betont werden, daß die Entstehung einer eigentlichen musikalischen Renaissance — insofern unter diesem Begriff lediglich die musikalischen Parallelercheinungen zum Gesamt der Renaissance verstanden werden, als sie aus der gleichen geistes-

Der reale Tenor ist nun aber nicht mehr der Hintergrund, vor dem sich das musikalische Geschehen gleichsam abspielt als etwas von ihm losgelöstes, aber ohne ihn doch nur raumlos Existierendes, nicht das Säulengerüst, das ein über ihn konstruiertes, kompliziertes Gebäude stützt und trägt und in seiner konstruktiven Struktur sozusagen mit der entscheidenden Verantwortung beladen ist, sondern der Tenor tritt gleichsam aus sich heraus, er spaltet sich, vervielfältigt sich, strahlt auseinander, wird das unendliche Spiegelbild seines Selbst — in konzentrierter Form im Kanon. Die strenge Linearität des gregorianischen Chorals hat sich verräumlicht, hat in der Polyphonie kubische Gestalt gewonnen, und im Vergleich zu Dufay hat der Klangraum sich um eine Dimension erweitert. In dieser Erweiterung aber bleibt er begrenzt als Polyphonie des Linearen. Zur Polyphonie umgedeuteter Choral, polyphoner gewordener Choral — das ist jene Kunst, der man gemeinhin den Beinamen der niederländischen Künstelei gegeben hat. Und diese niederländische Chorpolyphonie ist polyphoner Choral in allen ihren unter sich differenten geschichtlichen Stadien, von Deeghem über Josquin bis zu Palestrina hin, der als letztes bedeutendes Glied sich dieser Kette niederländischer Tradition angliedert zu einer Zeit, da die musikalische Mission des Mittelalters im wesentlichen erfüllt war. Die musikalische Auseinandersetzung zwischen Mittelalter und Renaissance hat sich im Rahmen dieser Vokalpolyphonie vollzogen, und so wird man bis Palestrina hin die geistliche Musik dieser Zeit nur unter dem Gesichtspunkt dieser Auseinandersetzung, dieses Kampfes miteinander zu betrachten haben.

Unter dem Zusammenprall der verschiedenst gearteten Kräfte entsteht also an der Grenze zwischen Mittelalter und Neuzeit jene Kunst, die auch der musikalischen Bedeutung des Tenors einen neuen Sinn gibt. Der Begriff „Tenor“ wird hier letztlich über die Begrenztheit seiner Realität hinaus zu allgemeinsten Bedeutung erweitert. Der Tenor ist nicht mehr Grundlage, sondern Inhalt — eine Kraftquelle, die das ganze polyphone Leben speist. Wohl ist er real vorhanden und wird durch den Tenor gesungen, wenn auch in mehr oder minder starker rhythmischer Verarbeitung. Er ist aber kein realer Halt im Sinne eines konstruktiven Prinzips mehr, sondern alles fließt aus ihm heraus, wird aus ihm herausgeboren und geschaffen, sein Sein ist unmittelbar bestimmend für die existenzielle Notwendigkeit des Stimmengewebes. Daher existiert er in eigentlichem Sinne außerhalb seiner selbst; er existiert weniger in seiner faßbaren melodischen Realität, die er daneben zwar auch hat, als in der Wirkung seiner Kräfte: er lebt in Vielheit, im Leben anderer. So wird er auch nicht hörbar dargeboten und in seiner Einzigkeit auffaßbar gemacht, sondern sein Begreifen ergibt sich nur von innen her, von der Mitte polyphonen Geschehens aus; hier aber wiederum nicht real greifbar als gütiges und beherrschendes melodisches Geschehen, etwa durch Singen oder innerliches Mitschwingen der choralen Melodie im Tenor, sondern nur in seinen vielfältigen Beziehungen innerhalb der polyphonen

geschichtlichen Situation herauswachsen, ohne im engeren Sinne „Renaissance“ zu sein — ja ganz außerhalb der niederländischen Chorpolyphonie liegt. Die niederländische Chorpolyphonie gibt sich doch im Grunde immer wieder als mittelalterliches Gut, wobei natürlich nicht zu übersehen ist, daß sie sich gleichsam schicksalhaft nach zwei Seiten hinwendet, das Alte im Ausklang aber doch in wesentlicher Substanz, das Neue stets aufnehmend, in sich enthält. Die eigentliche Renaissance findet ihren musikalischen Ausdruck im italienischen Madrigal und den freien Instrumentalformen des 16. Jahrhunderts.

Struktur, die lebendig vom Choral durchwirkt ist. Es ist daher letztlich gleichgültig, von welcher Stimme aus man an der polyphonen Bewegung teil hat, nur daß man an ihr unmittelbar teil hat, ist wichtig; denn in allem bestimmend bleibt jene von Theoretikern vielgenannte „relatio vocum“, nicht aber irgendeine Stimme in ihrer Isoliertheit selbst. So existiert der Tenor auch nur immer eigentlich in dieser relatio — und in dieser geradezu ungeheuren Vergeistigung des musikalischen Geschehens, die zudem noch in der Kompliziertheit der choralbezogenen Kontrapunktik als weitere Steigerung sich ausdrückt, spricht das Mittelalter sein letztes aber entscheidendes Wort aus.

Dem gegenüber stellt sich nun die Tenorgesinnung eines Walther als völlig verschieden- und neuartig dar. Welche Rolle hierbei das deutsche weltliche Lied spielt, soll keineswegs übersehen werden. Immerhin ist und bleibt die Art der Waltherschen Tenorgesinnung auch ihm gegenüber einzigartig und ist nur möglich zu fassen als Ausdruck einer neuen religiösen und zwar spezifisch protestantischen Gesinnung. Denn wie hier dem Tenor, nun dem protestantischen Choral — dieser ist jetzt die existenzielle Voraussetzung — eine ganz neue und einzigartige Gültigkeit verliehen wird, kann nicht stark genug hervorgehoben werden. In längeren Notenwerten, die aber stets und prinzipiell die Auffassbarkeit des melodischen Geschehens erhalten, wird der Tenor vorgetragen und zwar mit einer deutlichen Beziehungnahme auf ein Außen. Ein Moment der niederländischen Tenor-Gesinnung zwar bildet einen wesentlichen Inhalt auch der protestantischen Auffassung; so wie es sich bei der niederländischen Chormusik um eine Verinnerlichung des Choralgedanken handelte, so geht es beim Protestantismus auch auf die innere Aneignung des Chorals aus. Aus dieser inneren Gemeinsamkeit ergibt sich auch die nachhaltige Wirkung der niederländischen Polyphonie auf das protestantische Deutschland. Die Realisationsformen dieses gemeinsamen Gedankens unterscheiden sich jedoch prinzipiell. Wie die Chormusik als Vervielfältigung des Chorals sich gibt, als Spiegelung ins Mehrfache — so wie man sich sieht, steht man in der Mitte zweier sich spiegelnder Spiegel — so erscheint demgegenüber der Walthersche Choralatz eine neue Konzentration des Choralgedankens zur einzigen Gültigkeit darzustellen. Die einmalige, originale melodische Existenz des Tenors rückt in den Mittelpunkt, die in sich geschlossene, ihrer Struktur nach leicht auffassbare Choralmelodie wird nicht angetastet, im Gegenteil, durch ihren Vortrag in gleichen Notenwerten gleichsam überzeitlich, unkünstlerisch gemacht, und es handelt sich nicht um die künstlerische Gestaltung dieser in ihrer Existenz mit dem Liedtext verbundenen Melodie, sondern lediglich um ihre Verrückung in die Sphäre der vokalen Polyphonie. Innerhalb des polyphonen Geschehens aber lebt die Choralmelodie ihr eigenes Leben, sie beherrscht das Werk, während die anderen Stimmen wie Trabanten ihren Gang begleiten. Das Prinzip der „Umspielung“ wird daher in diesem Zusammenhang von erhöhter Bedeutung, nur daß die umspielenden Stimmen in ihrer Existenz von der des Tenors abhängen, zwar nicht unmittelbar aus ihm heraus leben, aber doch im Sinne einer Interpretation des Tenors. Diese Tenorauffassung ist symbolisch für die neue protestantische religiöse Gesinnung; die Waltherschen Choralätze verwirklichen zum ersten Male in vokalpolyphoner Form ein religiöses Prinzip, das im Orgelchoral und Choralvorspiel des 17. Jahrhunderts seine vollendete Aueudeutung erfahren hat. Die Ähnlichkeit zwischen dem Orgelchoral des 17. Jahrhunderts und besonders den von Rhau edierten geistlichen Gesängen ist denn auch unverkennbar. Der Tenor als

abgeschlossene Melodie ist bei allem die Hauptsache als musikalische Realisierung des göttlichen Wortes. In dieser Eigenschaft wird auch seine Beziehung auf ein Außen deutlich und erfüllt sich im Sinne des protestantischen Gemeindegedankens. Die Gemeinde hat primär nur ein Interesse am melodischen Verlauf des Tenors, der Choralmelodie, und hier ist es nicht einmal wesentlich, daß der Tenor im Diskant liegt, nur daß sich von hier aus Rückschlüsse auf die Aufführungspraxis ergeben. Walther beläßt auch zum überwiegenden Teil den Choral im Tenor. Dort aber lebt er in eigener Existenz, ist herausgehoben und deutlich gemacht, um seinetwillen spielt sich das Geschehen ab. Hier liegt auch der letztlich fundamentale Unterschied zwischen dem Waltherschen Kirchenlied und dem deutschen weltlichen Liede. Das weltliche Lied erfüllt seinen Sinn eben nicht in seiner Beziehung auf ein Außen; es schließt um den Tenor herum einen Kreis, der in nichts über sich hinausweist, nur von innen her ergeben sich seine Bezüge. Bezeichnend z. B. ist, daß Walther keinen Kanon schreibt, ein im deutschen Liede aber beliebtes Kunstmittel. Der Kanon würde der Waltherschen Tenorgesinnung auch in keiner Weise entsprechen, da er die Auffassbarkeit des Tenors, d. h. das Gerichtetsein auf ein außerhalb seiner engsten Bezüge Bestehendes, abschneiden würde, und damit dem Kirchenlied als dem symbolischen Ausdruck des protestantischen Gemeindegedankens sein eigentlicher Sinn entzogen wäre.

Die musikalische und geistige Konzentration auf den Tenor, die Betonung seiner einzigen Gültigkeit als abgeschlossener melodischer Verlauf, ist aber die entscheidende Tat Walthers; musikhistorisch um so bedeutsamer, als sie gleichsam einen Vorgriff darstellt, der sich einfach aus der Kraft seiner Religiosität ergab. Denn es lag im Wesen dieser bei Walther noch deutlicher als bei den Rhaischen Gesängen von 1544 hervortretenden Tenorgesinnung, daß ihr Prinzip sich auseinandersetzen mußte mit der niederländischen Tradition, mit der sie zwar immerhin Gemeinsamkeiten verband, aber doch, besonders durch die Konzentration auf ein strukturell abgeschlossenes melodisches Gebilde, das nun wiederum in sich, im Gegensatz zum gregorianischen Choral, andere als rein melodische Bezogenheiten aufweist, für ihre wahre Erfüllung der geschichtlichen Situation vorgreift; denn eigentlich konnte erst jene Generation der 70er und 80er Jahre der protestantischen Choralweise einen ihr restlos adäquaten Ausdruck geben, besonders in Hinblick auf den Gemeindegedanken; hier bezeichnet rein äußerlich der Name Lucas Dsiander das, was gemeint ist.

Dazwischen aber liegt fast ein halbes Jahrhundert. Für die erste Generation des Protestantismus — der Reformationsgeneration — hat der Name Walther als Repräsentant zu gelten. Zwanzig Jahre später erscheinen die Rhaischen Geistlichen Gesänge. Auch sie realisieren das Ausdruckswollen, das den Waltherschen Liedern zugrunde liegt, wenn auch nicht in so reiner Form. Zum Teil aber werden hier schon die Beziehungen zum Orgelchoral des 17. Jahrhunderts deutlich, wie schon betont wurde. Walther gegenüber machen sich jedoch in stärkerem Maße Elemente der niederländischen Motetten-technik mit ihrer letztlich auf Tenorinterpretation gerichteten Gesinnung geltend.

Darnach aber bricht die eben erst begonnene autochthone protestantische Musikentwicklung ziemlich plötzlich ab. Die Generationenfolge gibt sich bei einigen Abweichungen sehr deutlich, besonders was den Abbruch der protestantischen Tradition betrifft. Um das Jahr 1490 lagert sich die erste protestantische Generationschicht: Johannes Walther (geb. 1496), Ludwig Senfl (1492), der allerdings nur bedingt

mit hinzugerechnet werden kann, Georg Rhaw (geb. 1488), Martin Agricola (geb. 1486), Sirtus Dietrich (geb. etwa 1492) u. a. Erst um 1530 bis 1540 aber werden Gallus Dressler (geb. 1533), Lucas Dsiander (geb. 1534), insofern man diesen zu den Musikern zählen darf, Nicolaus Selnecker (geb. 1529), Jacob Meiland (geb. 1542), Georgius Otto (geb. 1546), Leonhard Schröter (geb. 1540), Joachima Burck (geb. 1546) u. a. geboren, jene Generation also, deren Wirken sich erst im zweiten Drittel des 16. Jahrhunderts geltend machen konnte. Das ergibt eine Spanne von 20 Jahren, etwa 1550 bis 1570, die für die Geschichte der protestantischen Musik ausfallen: eine Ruhepause, in der gleichsam die Kräfte sich sammelten für die Arbeit auf einer erst traditionell ganz gefestigten Grundlage. Das Entscheidende für die protestantische Musik jedoch war das Aufhören der von Waltherr begonnenen spezifisch protestantischen Entwicklung. Da aber von Luther und seinen Nachfolgern der Musik keine konfessionelle Grenze gesetzt wurde — was, wie er selbst einmal sagt, zum Teile dem Mangel an protestantischen Komponisten zuzuschreiben war, sodaß das Gegebene einfach übernommen werden mußte, andererseits aber aus der Struktur der Lutherischen Reformidee selber hervorging, die ja zunächst überhaupt nicht auf eine konfessionelle Scheidung abzielte — so hatte die „katholische“ Musik dieser Zeit, die niederländische Chorpolyphonie also, von Unbeginn an ihren unbestrittenen Platz im Rahmen der protestantischen Kirche, und so beherrschte die katholische Motette, da auch die Walthersche Initiative nicht in genügendem Maße aufgegriffen wurde, das musikalische Repertoire der protestantischen Kirche durchaus. Das ist in den 50er bis 70er Jahren, wo man von protestantischer Seite eigentlich ganz anderes hätte erwarten können, ganz ausgesprochen der Fall. Daß sich dagegen nun zunächst kein entscheidender Widerspruch erhob, man vielmehr diesen Zustand als gegeben hinnahm, hat seinen tieferen Grund eben in jenen inneren Gemeinsamkeiten von protestantischer und niederländisch-humanistischer Musikauffassung, auf die wir schon hingewiesen haben, und zu denen als weiteres entscheidendes Moment die gemeinsame, wenn auch verschiedenen Ursprüngen entstammende Verpflichtung dem gesungenen Worte gegenüber tritt. Was aber jene erste Generation im protestantischen Kirchenliede hatte zum Ausdruck bringen wollen, ging zunächst verloren und mußte erst später, allerdings auf völlig neuer Basis, wiedererworben werden¹.

Für die Musik innerhalb des lutherischen Protestantismus war nun die Folge dieses Rückschwinkens in die Zeitproduktion, der rückhaltlosen Übernahme des katholischen Repertoires, ein ausgesprochener Traditionalismus; ein Epigontum, das die ganzen Anfänge der Generation von 1530—1540 deutlich charakterisiert. Diese Generation wird musikalisch von der langsam versiegenden Kraft der spätniederländischen Entwicklung genährt. Zunächst findet sie auch keine Beziehungen zur musikgeschichtlich zentralen, italienischen Kunst, zum Madrigal — das kam erst viel später; zudem war immer noch die geistige Verwandtschaft mit der niederländischen Kunst zu stark, als daß die protestantischen Musiker von diesem Vorbild hätten ablassen können.

Hier trat nun in den 70er Jahren ein entscheidender Umschwung ein², und man

¹ Daß eine konsequente Ablehnung der Musik im Zusammenhang mit der reformatorischen Idee eine ganz andere Entwicklung zur Folge haben mußte, zeigt ja der Calvinismus. Im Rahmen des Calvinismus schuf auch ein Vertreter der im lutherischen Protestantismus ausfallenden Zwischengeneration von 1530, Goudimel, die Psalmenkompositionen, die dann späterhin auch wieder stark auf den lutherischen Protestantismus zurückwirkten.

² Darauf hat Fr. Blume in der erwähnten Arbeit neuerdings mit Recht nachdrücklich hingewiesen.

war sich bewußt geworden, daß während dieser Zeit, die ein deutliches, teilweise auch viel beklagtes „Überwuchern“ des Gottesdienstes durch Figuralmusik kennzeichnet, entscheidende Momente der protestantischen Gesinnung in den Hintergrund gedrängt worden waren. Die Publikation von Lucas Psiander 1586 ist die erste bewußte Auseinandersetzung mit dieser Frage und die erste formulierte Äußerung einer schon seit etwa einem Jahrzehnt sich bewegenden Strömung. Ganz entscheidend nun ist hier die prinzipiell geforderte und von Psiander durchgeführte Verlegung des Tenors in die Oberstimme als ein neues Stadium der protestantischen Tenorgesinnung. Allerdings — diese neue protestantische Tenorgesinnung ist der Ideenwelt und der Erfüllung des tenoralen Prinzips der Reformationsgeneration unmittelbar verbunden. Man kann deshalb auch nicht sagen, daß erst Lucas Psiander oder die Generation von 1530 bis 1540 in den 70er und 80er Jahren dies als grundlegend neue historische Tat herausgestellt hätten; denn was sie durchführten, war im Keime und dem Sinne nach schon bei Walthers vorhanden. Die historische Situation aber, aus der heraus diese Besinnung auf die eigentliche Aufgabe hervorstach, ist allerdings eine ganz andere und neue. Mit aller Deutlichkeit zeigt sich hier die eigenartig komplizierte Lagerung der Entwicklung und der Beziehungen der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert in ihrer steten Abhängigkeit von den musikhistorisch und geistesgeschichtlich entscheidenden Ereignissen der Zeitproduktion. Eine merkwürdige Unsicherheit, ein unbestimmtes Schwanken ist charakteristisch für sie, das allerdings verständlich wird, wenn man berücksichtigt, daß es sich hierbei doch immer nur um ein territorial relativ sehr begrenztes Gebiet handelt, um Norddeutschland, das zudem noch erst am Anfang seiner kulturellen Entfaltung stand. In diesem Sinne stellt sich die protestantische Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts auch immer nur als eine rein vorbereitende Epoche dar, die nur ganz selten zu so eindringlichen und ihrem Wesen adäquaten Kunstformen wie etwa den Waltherschen Gesängen vordringt.

Man wird den Linienzug der protestantischen Musikentwicklung klarer übersehen, wenn man seine Betrachtung an der allgemeinen Musikgeschichte orientiert. Die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts läßt sich im Wesentlichen reduzieren auf die Geschichte der Motette und die Geschichte des Madrigals, jener beiden zentralen Ausdrucks- und Formprinzipien, deren Entwicklung im Einzelnen und stete Auseinandersetzung miteinander die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts bestimmen. In der ersten Jahrhunderthälfte, die Vorherrschaft der Motette und die Entstehung des Madrigals im Orientiertsein an der Motette: um die Mitte des Jahrhunderts jene nicht mit Unrecht als Madrigalmotette bezeichnete Motettenform und ein weiteres Vordringen des Madrigals, das gegen Ende des Jahrhunderts zu der für die weitere Geschichte entscheidenden Kunstform emporwächst, in seinen spätesten Schöpfungen fast unmittelbar zur Monodie „überleitend“ oder in merkwürdiger Weise noch im chorischen Prinzip eine neue Welt ankündigt — die Welt des Barock.

Die protestantische Musik bleibt nun zunächst in strenger Abhängigkeit von der Motette, bis etwa in die 60er und 70er Jahre hinein, was durch den schon bezeichneten Generationenausfall begünstigt wird. Die Waltherschen und Rhau'schen Gesänge heben sich dagegen wie gesagt ab. Ihre Nachfolgerschaft aber charakterisiert sich durch traditionalistische Anlehnung an die spät niederländische Chorpolyphonie, und erst in den 70er Jahren setzt die erneute Wendung zum Kirchenlied ein. Dieses Kirchenlied nun

bedient sich ganz anderer technischer Mittel, für die, zwar bedingt, die Entwicklung des Madrigals Voraussetzung ist, aber keine unmittelbare; die Wirkung der italienischen Madrigalkunst macht sich immer nur auf dem Umweg über die Motette bemerkbar, und viel entscheidender für das protestantische Kirchenlied dieser Zeit ist in seiner Wirkung das Prinzip der italienischen Villanellen- und lateinischen Vokalkomposition, das in eigenartiger Weise den protestantischen Tendenzen entgegenkam. Letztlich aber ist es die Erneuerung des protestantischen Tenorbewußtseins, eine Besinnung auf dessen ursprüngliche Bedeutung und die Erkenntnis, daß nur am in der Gemeinde verwurzelten Kirchenlied fruchtbar weitergearbeitet werden konnte.

Im Kirchenlied mit dem Choral im Diskant konzentrieren sich nun endgültig alle Kräfte eines asketisch gerichteten protestantischen Geistes. Der Tenor erfüllt sich jetzt ganz und ohne Einschränkung im Sinne des Gemeindegedankens. Zwar wurde schon bei Walthers der Tenor in seiner einzigen melodischen Gültigkeit herausgestellt, bezogen auf ein Außen; dennoch aber war er eingelagert in eine Mehrheit, in ein gegliedertes Ganzes, nicht „dargestellt“ und zum unmittelbaren Mitsingen vorgetragen. Hier aber wird Choral und Gemeinde zur Einheit verschmolzen, das eine bedingt das andere; in dem ganz einfach gehaltenen, volkstümlichen Kirchenlied dieser Zeit erfüllt sich der letzte Sinn des protestantischen Chorals und ein wesentlicher Teil der protestantischen Musikgesinnung überhaupt. Eigenartig genug, und doch im Sinne des späteren Protestantismus nur natürlich, ist es, daß letzten Endes diese Diskant-herrschaft des Chorals, so zweckhaft und bedingt sie sich darstellt, eine ganz starke Subjektivierung der religiösen Gesinnung bedeutet, als nun die Choralmelodie, in ihrer unbedingten Herrschaft über alles, isoliert vor den Einzelnen tritt und die Bezogenheiten zu ihr sich nur aus der Bereitschaft des Einzelnen, nicht aber aus dem Allgemeinen der Situation sich ergibt. Dies findet seine Parallele in der protestantischen geistlichen Liederdichtung dieser Zeit, in der durchaus subjektiv gefärbten Lyrik der Erbauungspoese.

Zugleich aber trägt nun, wie Gurliitt mit Recht betont hat¹, die prinzipielle Verlegung des Tenors in die Oberstimme, besonders aber die Gesinnung, aus der heraus dies geschah, die Problematik einer neuen Einstellung des Gläubigen zum musikalischen Kunstwerk in die protestantische Musik hinein. Der von Lucas Dsiander erstmalig formulierte Gegensatz von „Zuhören“ und „Mitsingen“, von musikalischem Laien- und Kennertum, ist ja seinem Prinzip nach von Anfang an in der protestantischen Musik enthalten — wir werden das im weiteren Zusammenhang noch nachweisen können — nicht aber als ein spezifischer Zug der protestantischen Musikgesinnung bewußt erkannt worden. Diese Spaltung aber vollzieht sich endgültig und zwar letztlich als gesinnungsmäßige Grundlegung für die Blüte der protestantischen Musik im 17. Jahrhundert durch die bewußte Hinwendung zu einem volkstümlichen Kirchenliede, das auch seinem liturgischen Range nach von der Kunstmusik unterschieden wird.

Es ergeben sich also für die protestantische Musik des 16. Jahrhunderts zwei entscheidende Zeitpunkte, in denen die religiöse Gesinnung sich musikalisch ganz klar und eindeutig ausspricht: die Zeit um 1530 und die Jahre um 1580, im Ganzen aber, in Hinblick auf die dazwischen liegende Zeit des Traditionalismus, drei Abschnitte der

¹ Gurliitt, l. c., S. 22—23.

protestantischen Musikgeschichte im 16. Jahrhundert, die sich mehr oder weniger scharf voneinander abheben. Wie von hier aus sich das bisher völlig unberührt gebliebene, für die protestantische Musik des 16. Jahrhunderts aber sehr entscheidende Problem der Repertoireübernahme darstellt, wird im Folgenden zu besprechen sein.

Zunächst aber, wenn wir für diese Entwicklung die Vergleichspunkte an dem hier zu exemplifizierenden Material aufsuchen, zeigt sich, wie bei Joachim a Burck die auffallende Spaltung von Motetten- und Liederwerk sich ganz aus den Intentionen seiner Zeit und seines nur vom Protestantismus her zu begreifenden Künstlertums ergibt¹. Er gehört zu denen, die nicht erst unmittelbar am Waltherschen Vorbild anknüpfen, sondern sich musikalisch und geistig zunächst an den Formen der spätniederländischen Chorpolyphonie bilden. Seine Motettenwerke von 1566 und 1573 stehen ganz in deren Bann. Die Vorbilder, die er selber nennt², sind Lasso, Uttendal, Kore und Baet. Recht bezeichnend ist hierbei die Einbeziehung des Madrigalisten Kore, und wir erwähnten oben schon die Form der Madrigalmotette, die hier im weiteren Anschluß an die Reservata-Theorie in diesem Abschnitt des 16. Jahrhunderts eine größere Rolle spielt und besonders im Zusammenhang mit der neuen Form der musikalischen Textinterpretation auch für den Protestantismus wichtig wird. Daß Burck gerade diese Namen nennt und besonders seine Bewunderung Lassos immer so stark betont, ist daher auch kein Zufall. Denn hier lagen Ausdruckselemente vor, die in der ganz eigenen Art der Vermischung subjektiver Empfindung und religiöser Objektivität dem protestantischen Ausdruckswollen besonders entgegenkamen. Das zeigt auf späterer Stufe und unter veränderten Bedingungen auch der protestantische Schuß.

Die deutliche Wendung im Schaffen Burcks, die, wie gesagt, im Laufe der 70er Jahre einsetzt und die in einfachsten, schlichten Formen gehaltene Lied- und Odenkomposition hervorruft, steht nun wieder ganz in Parallele zur protestantischen Musikgeschichte, wie sie oben in kurzen Zügen charakterisiert wurde. Ihr liegen die Absichten zu Grunde, die Lucas Slander kurze Zeit später so bewußt formuliert. Merkwürdig immerhin bleibt dabei, daß Burck, der sich sonst gerne über seine Gedanken und Intentionen ausspricht, und es nach anderer Richtung auch tut, in seinen Vorworten nichts erwähnt, was auf die Zusammenfassung Slanders hinweist. Dafür entscheidend und erklärend und für die vielartigen möglichen Zugangsweisen des Protestantismus zu Musik überhaupt höchst bezeichnend ist die Tatsache, daß Burck ja nicht die unter dem Begriff des protestantischen Chorals bekannten, früheren Melodien mehrstimmig bearbeitete, sein Liedschaffen auch nur in geringerem Maße von der Erfindung einer strukturell abgeschlossenen „Melodie“, von einem gegebenen oder erfundenen Tenor her zu verstehen ist — nur wenige seiner „Melodien“ gingen daher auch in den Liederschatz der protestantischen Kirche über und vielfach kann man nur sehr schwer den eigentlichen Tenor, die „Melodie“ feststellen, ob sie im Diskant oder Tenor liegt — sondern ihm kam es auf Anderes an. Schon Winterfeld³ trifft eine Unterscheidung

¹ Weitere Parallelen ergeben auch die Werksfolgen anderer protestantischer Meister der Generation von 1530–1540.

² Vorrede zu den Sacrae Cantiones von 1573.

³ Der evangelische Kirchengesang in seinem Verhältnis zur Kunst des Tonsetzes, I, Leipzig 1843.

zwischen „Sängern früherer geistlicher Liedweisen“ und „Sängern und Sängern neuer Kirchenweisen“. Zu den letzteren gehören Musiker wie Nicolaus Herrmann, den Burck übrigens als seinen Lehrer bezeichnet¹, Joachim a Burck, Nicolaus Selnecker, Antonio Scandelli, Johann Steuerlein, Matthias Gastrix, also eine verhältnismäßig geringe Anzahl gegenüber jener anderen Gruppe, die alte Liedweisen mehrstimmig setzt. Wenn nun auch beide Gruppen in durchaus gleichen Intentionen schaffen, beide von der gleichen geistigen Zielsetzung gehalten sind, so besteht doch in ihrer Auffassung ein prinzipieller Unterschied. Denn die einen, die Säger früherer Weisen, orientieren sich primär an einer gegebenen Melodie, am Tenor, und erfüllen ihre Aufgabe im Sinne des Gemeindegedankens in der Erhaltung und immer neuen Verlebendigung einer bereits musikalisch gewordenen religiösen Ausdrucksform; die anderen aber, die Säger und Säger neuer Weisen, gehen unmittelbar auf die Bedeutung des Wort-Gedankens, der ja seit Luther für den protestantischen Glauben entscheidend geworden war, zurück und begreifen ihr Werk immer nur als Interpretation des evangelischen Wortes, sei es nun in seiner originalen oder dichterisch umgestalteten Form. Das eine seinem Sinne nach, wie es von Lucas Psander formuliert wurde, zum Mitsingen der bekannten choralen Melodie bestimmt — das andere, meist auch über neuere Dichtung komponiert, musikalische Darstellung eines religiösen, liturgisch gebundenen Textes. Mit dieser zweiten Gattung haben wir es bei Burck fast ausschließlich zu tun, eine Stellungnahme wie die von Psander ist daher auch gar nicht vom ihm zu erwarten. Für die protestantische Musik des 16. Jahrhunderts ist diese zweite Art deshalb bedeutungsvoll, weil von der ihr zugrunde liegenden Auffassung aus sich eindeutig das Verständnis für die Beziehungen der protestantischen Musikauffassung zur älteren niederländischen Chorpolyphonie einerseits, und zur parallel laufenden Entwicklungslinie der musikalischen Renaissance (z. B. im italienischen Madrigal) andererseits ergibt. Das Problem der musikalischen Textgestaltung im 16. Jahrhundert bedarf deshalb, soweit es zu unserem Zusammenhang unmittelbare Beziehungen hat, einiger Andeutungen.

Die Formen der Bindung des Musikers an die Struktur des Textes, sein Verhalten zu dem seiner Komposition zugrundegelegten Texte — insofern in dem „Zugrundegelegt“ nicht bereits eine bestimmte Verhaltensweise sich ausdrückt — und alle aus dem Verhältnis von Text und Musik erwachsende Problematik muß als einer der Hauptgesichtspunkte der historischen Stilkritik erkannt werden. Es wird immer eine mehr oder minder entscheidende Frage für die musikhistorische Forschung bleiben, wie der Künstler sich mit dem Textproblem auseinandersetzt, da sich von hier, besonders in Epochen, die sich musikalisch zentral im gesungenen Worte ausdrücken, wie das 16. Jahrhundert, die Grundlagen für das Verständnis der musikalischen Erscheinung selbst ergeben.

Indem wir in unserem Zusammenhang vom Begriff der Text-Musik-Beziehung ausgehen, ist alles auszuschalten, was wir gemeinhin mit dem Problem von „Wort und Ton“ zu verbinden gewohnt sind, vornehmlich alle mit der Vorstellung der Romantik verbundenen Assoziationen. Es handelt sich dabei um einen grundlegenden Unterschied, der hier allerdings nur kurz angedeutet werden kann. Musik,

¹ Vorrede zu *Sacrae Cantiones*, 1573.

die mit Sprache in Verbindung tritt, hat es immer gegeben, doch natürlich unterliegt diese wie jede andere künstlerische Erscheinungsform den Abwandlungen der historischen Gesetzmäßigkeit. Bei der Gegenüberstellung der Begriffe Text=Musik=Beziehung und Wort= und Ton=Problem im Sinne einer polaren Gegensätzlichkeit, und bei dem Versuch, diese Gegensätzlichkeit historisch zu veranschaulichen, ergibt sich naturgemäß keine eindeutige historische Abgrenzung, sondern nur eine ungefähre, die etwa mit den Anfängen jener Musik zusammenfällt, die man seit der Romantik als „absolute“ bezeichnet — ein Begriff, der hier lediglich zur Orientierung diene — historisch gesehen also etwa die Zeit um 1600. Das Wort= und Ton=Problem existiert nur im Rahmen einer solchen „absoluten“ Musik als eine von den inhaltlichen Urelementen Wort und Ton ausgehenden Auseinandersetzung zweier differenter Ausdruckswelten, der Sprache und der Musik, in der eine weitgehende innere Selbstständigkeit „absolut“ musikalischer Gesetzmäßigkeiten insbesondere vorauszusetzen ist¹. Dem gegenüber aber steht eine Form des Zusammentretens von Sprache und Musik, die weniger als Auseinandersetzung zweier Ausdruckswelten, die auf einen gleichen künstlerischen Nenner gebracht werden, sich darstellt, sondern in einer auf ein übergeordnetes Ganzes gerichteten idealen Verbindung von Sprache und Musik besteht, deren eigene Gesetzmäßigkeiten sich nur auf eine überhalb ihrer selbst liegenden Totalität beziehen, die wir hier unverbindlich als Text=Musik=Beziehung bezeichnen wollen. Zeitlich gemeint ist damit die Musik vor 1600², im besonderen aber das 16. Jahrhundert selbst.

Auf das Problem der Text=Musik=Beziehung im Mittelalter kann hier nicht eingegangen werden. Wir setzen vielmehr an dem für den Zusammenhang wichtigeren Zeitpunkt ein, da die Problematik der Text=Musik=Beziehung, und zwar im Zusammenhang mit dem Humanismus, zuerst bewußt gesehen und ihre Lösung für die Musikgeschichte auch in der Folge eine zentrale Frage wurde, also in der Zeit Josquins³, der als erster dem Text eine organische Funktion innerhalb des Kunstwerkes zu geben sich bemüht hat.

Zimmerhin ist die Lösung des Text=Musik=Problems bei Josquin nur als ein Anfang anzusehen. Man ist auch nicht zu Unrecht gewohnt, in der sogenannten „klassischen“ a cappella-Periode eines Palestrina und Lasso die letzte Konsequenz einer musikalisch-chormäßigen Durchgestaltung des Textes, die ideale Lösung einer restlosen Einheit von Text und Musik zu erblicken. Man wird nun allerdings gut daran

¹ Der Begriff der „absoluten Musik“ bedarf naturgemäß einer starken Relativierung. Daß die Musikgeschichte des Abendlandes, besonders von 1600 ab bis in das 19. Jahrhundert hinein den Weg zur absoluten Musik hin geht, womit natürlich kein Höhepunkt einer musikalischen „Entwicklung“ angedeutet werden soll, bedarf wohl keiner Begründung.

² Abgesehen wird hier also vom Wort-Ton-Problem in späterer Zeit. Vgl. dazu Hermann Albert, Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, AfM V, 1923, S. 31 ff.; F. Müller-Blattau, Zum Verhältnis von Wort und Ton im 17. Jahrhundert, Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel 1924, Leipzig 1925, S. 270.

³ Es wäre allerdings falsch, wollte man hieraus die Bedeutungslosigkeit des Text=Musik=Problems für das Mittelalter ableiten. Im Gegenteil ergeben sich aus den verschiedenen Verhaltensweisen dem Texte gegenüber entscheidende Gesichtspunkte für das Verständnis des mittelalterlichen Kunstwerkes. Man kann deshalb auch nicht genug davor warnen, die Frage der Textunterlegung etwa bei Dufay an den Zarlinoschen Regeln zu orientieren, und überhaupt die erst zu Beginn des 16. Jahrhunderts bewußt erkannten und niedergelegten Prinzipien auf die frühere Zeit anzuwenden.

tun, den Begriff einer musikalischen „Klassik“ nicht eindeutig und einseitig auf Palestrina zuzuspitzen. Überhaupt ist es fraglich, inwieweit eine Klassik der Renaissance in Parallele zur italienischen Kunst sich musikalisch ausgesprochen hat, zu mindestens aber merkwürdig, daß die musikalische Klassik, würde sie durch Palestrina verkörpert, zeitlich mit der der Kunstgeschichte auseinanderfallen würde; diese Diskrepanz jedoch geistesgeschichtlich begründen zu wollen, womöglich mit einer prinzipiellen Sonderstellung der Musik im Rahmen der Geschichte der abendländischen Künste, dürfte sehr schwer fallen. Im Hinblick auf unser Spezialproblem, der Beziehung von Text und Musik, könnte allerdings Palestrina das Verdienst einer „klassischen“ Lösung zugeschrieben werden, wenn man hiervon alle weitergefaßten, absoluten Maßstäbe abstrahiert¹.

Josquin nun steht, auch der Überlieferung nach², und zwar unter deutlicher Beziehung zum Humanismus, am Anfang einer neuen Verhaltensweise des Musikers zum Texte und hat sie als erster einer eindeutigen und großen künstlerischen Lösung entgegengeführt, die für die Folgezeit maßgebend wurde. Die ungeheure Bedeutung dieses neuauftauchenden Textproblems kann man ermessen an den vielfältigen Zugangsweisen, die sich für die Musik daraus ergaben. Hier treffen sich von verschiedenen Seiten Renaissance, Reformation und Humanismus an einem „gemeinsamen“ Ort, von dem dann die Ströme wieder verschiedenartig auseinanderstrahlen. So laufen im 16. Jahrhundert unter dauernder gegenseitiger Wechselwirkung drei Linien nebeneinander her, die jede von sich aus, im prinzipiellen Ergebnis aber gleichartige Lösungen des Text=Musik-Problems herausstellen: der Protestantismus, die niederländische Chorpolyphonie in der Motette, das italienische Madrigal.

Die im 16. Jahrhundert erstrebte Einheit von Text und Musik — sowohl in der Motette wie in der Messe, vornehmlich aber in der Motette — die Synthese beider Elemente zu einer musikalischen Sprachform vollzieht sich auf der geistigen Basis des polyphonen Vokalstils, im engeren Sinne der niederländischen Chorpolyphonie. Damit ist ganz allgemein die Sphäre bezeichnet, innerhalb derer sich die genannten Tendenzen bewegen und sie von äußerlich ähnlich erscheinenden in anderen Epochen abgrenzt. Denn die völlig neue Grundlage, auf der die Verbindung von Text und Musik im 16. Jahrhundert erwächst, wird durch jenen auch in sich die Vereinheitlichung und Zusammenfassung der musikalischen Elemente suchenden Stil der Vokalpolyphonie gebildet. Ganz deutlich geht diese Bewegung des neuen Verhaltens zum Textwort zusammen mit der Veränderung in der Tenorgefinnung, wie wir sie oben ausführlicher charakterisierten. Es besteht zwischen beiden eine wechselseitige Bedingtheit, es arbeiten gleichsam beide, nun aber von völlig verschiedenen Seiten her, am gleichen Ziel, und eine Veränderung des einen zieht die Wandlung des anderen nach sich.

¹ Man wird beispielsweise Josquin, worauf Heinrich Besseler in einem Vortrag auf der Deutschen Philologentagung in Göttingen 1927 schon hinwies, viel eher als Klassiker bezeichnen können als Palestrina, der doch, das bestärkt sich immer mehr, als partikuläre Existenz, bedingt durch die Gegenreformation, zu werten ist. Das, was Palestrina zu seiner Zeit schafft, ist nicht mehr zentral, vielmehr rückblickend und zusammenfassend, als in die Zukunftweisend. Darin unterscheidet Palestrina sich auch von seinem großen Zeitgenossen Lasso. Das Schwergewicht dieser Zeit und der Zukunftswille liegt im italienischen Madrigal.

² Adrian Petit Ecclens.

Bei der Charakterisierung dieses neuen Prinzips der Text-Musik-Beziehung im 16. Jahrhundert hat man sich die Bedeutung des Identitätsverhältnisses zwischen Text und Musik in dieser Zeit zu vergegenwärtigen. Es handelt sich dabei nicht, wie in späteren Jahrhunderten, um die Auffassung von Text, bzw. Sprache und Musik als autonome Lebenselemente, die bei einer Vereinigung und wechselseitigen Verbindung jeweils ihre Eigenkräfte zu bewahren suchen, wobei der Identitätsgrad von der Kraft der künstlerischen Persönlichkeit abhängt, und wo entweder die Sprache, ganz in musikalische Sphären gerückt, „musikalisch“ interpretiert wird (wie etwa bei der Arie) oder Musik in die Sphäre der Sprache gezogen wird (wie beim Rezitativ). Bei dem einen wie dem anderen herrscht immer dieses oder jenes Prinzip vor. Insofern nun im 16. Jahrhundert überhaupt von einer Wechselseitigkeit der Wirkung von Text auf Musik und umgekehrt gesprochen werden kann, ist sie nur in ihrer Totalität zu begreifen. Denn das Wesen des Verhältnisses von Text und Musik wird hier nicht durch ein „Gegenüber“, und die im Gegenüber zum Ausdruck kommende Eigeneristenz der beiden Faktoren — Sprache und Musik — charakterisiert, sondern durch das Einssein, nicht durch die Auseinandersetzung, nicht durch die gegenseitige Aussprache, durch das stete Eingehen des einen auf den Sinn des anderen, sondern durch das Miteinander, das Zusammenstreben, durch die gleiche Zielrichtung auf ein Höheres, in dem diese Kräfte erst gemeinsam, als Einheit, zur Realisation drängen.

Der Beginn des 16. Jahrhunderts sieht seine Aufgabe in der Schaffung eines Prinzips, das als musikalische Sprachform gemeinhin zu kennzeichnen ist. Das läßt sich innerhalb der Vokalpolyphonie von Josquin bis Palestrina deutlich verfolgen. Der Ausgangspunkt Josquin allerdings ist noch ein wesentlich aus dem Spätmittelalter zu begreifender, und zwischen Josquin und Palestrina liegt die für das 16. Jahrhundert so entscheidende Errungenschaft eines neuen Klangraumes, wie überhaupt doch eine völlig veränderte Auffassung vom Ganzen eines Kunstwerks, von seiner Konzeption. Um diesen Unterschied deutlich zu machen: man vergleiche den Beginn einer Motette Josquins mit dem einer Motette von Palestrina. Josquin — als besonders gutes Beispiel diene die Motette „Gaude Virgo, Mater Christi“, 4 voc.¹ — leitet mit einem Chorteil das Stück ein. Dem Duum — in unserem Beispiel zwischen Superius und Altus — folgt ein Duum des anderen Chorteils, Tenor und Bassus — ein besonders typischer Anfang für Josquin, der dieses Prinzip in vielfachen Variationen bringt — und erst nach Verlauf von 32 Taktabschnitten tritt das Ganze zur Vollstimmigkeit zusammen. Diese Vollstimmigkeit aber, und das gilt auch hauptsächlich für die Motetten, die in kürzerer Stimmenfolge beginnen, lebt nicht primär von einer Gesamtkonzeption; der Klangraum ist vielmehr geschichtet, gereiht und der schöpferische Impetus befindet sich gleichsam am Anfang jeder Reihung. Palestrina dagegen — auch Lasso; es kommt uns hier ja nicht auf eine vollständige Zuordnung des Materials an, nur auf eine prinzipielle Sonderung — konzipiert viel stärker von einem Gesamt des Klangraumes her, man möchte sagen, von einer bewußten Vorstellung eines kubischen, in seiner Gesamtheit zu gliedernden Klangraumes ausgehend. Auch hier ist der Beginn einer Motette

¹ Gesamtausgabe, ed. Smijers, Motetten-Bundel IV.

am reichlichsten — etwa die Motette „Nos autem gloriari“, 4 voc.¹ Was für Josquin so bezeichnend ist, das langsame Einschwingen in die motivische und rhythmische Bewegung eines Stückes hinein, das Anfangen mit einem Teil und der erst allmähliche Zusammenschluß, der den Klangraum sich ergeben läßt, nicht aus seiner Vorstellung und bewußten Gliederung heraus schafft, hat sich bei Palestrina völlig verwandelt. Sein Anfang ist ein Beginn mit unmittelbarem Bezug auf den Gesamtklang, auf das Ganze des vorgestellten, in der Konzeption vorliegenden Klangraums. In kurzen Absätzen setzen die Motive, selber in höchstem Maße konzentriert und alle weite ausschwingende freie Bewegung meidend, hintereinander ein, bereits mit einer deutlichen Vertikalbeziehung der einzelnen Stimmen. Dieser Vertikalismus aber setzt die Vorstellung des Gesamtklangraumes, ein Bewußtsein des zu gliedernden Klangraumes voraus, während bei Josquin der Gesamtklang mehr Ergebnis ist, Folge, nicht vorgestelltes Ziel².

Als Parallelererscheinung hierzu gibt sich die Beziehung von Text und Musik. Josquins Musik kann daher auch nicht als die Erfüllung des Prinzips der musikalischen Sprachform angesehen werden. Das Prinzip der musikalischen Sprachform erfüllt sich dann erst voll, wenn die Sphäre sprachlichen Ausdrucks mit der Sphäre musikalischer Denkformen zu einer aus der Verschmelzung beider sich ergebenden höheren Einheit zusammentritt, wenn beide aus ihrer Ganzheit heraus sich dem anderen vermählen, wenn sie geschlossen aufgehen in einem Gebilde höherer Ordnung. Hier zeigt sich der Vergleichspunkt Palestrina als besonders geeignet, weil gerade er in betont einseitiger Form diesen Gedanken realisiert. Ein weiterer, wenn auch zurückliegender Vergleich liegt, besonders wenn an das über die Tenorgesinnung der niederländischen Polyphonie Gesagte erinnert wird, nahe: mit dem gregorianischen Choral. Natürlich hat im 16. Jahrhundert das Moment des „Musikalischen“ eine ganz andere Betonung wie beim gregorianischen Choral. Während dieser sich eher als „gehobene Sprache“ charakterisieren läßt, aus der Sprache heraus entsteht, als neue Erscheinungsform der Sprache, verbindet sich im 16. Jahrhundert die absolute musikalische Gesetzmäßigkeit, insofern diese in eigengültiger Existenz vorhanden ist, mit der Sprache als gleichem Wert.

Zwar — das ist richtig und fordert auch die uneingeschränkte Bewunderung seiner Zeitgenossen — ist die Form der Textdeklamation bei Josquin vollendet. Man sänge nur eine Melodie Josquins mit ihrem Texte; das ist erlebtes und gesungenes Wort, nur begreifbar aus der Unmittelbarkeit der menschlichen Stimme! Aber — und das ist für diesen Zusammenhang das Wesentliche — durch die Mehrheit der Stimmen, durch die Art dieser Polyphonie, schließt sich um das Verstehen des Textes ein Kreis ohne Außenbeziehung, und so verschwindet der Text im Gesamt des musikalischen Kunstwerks, er ist und bleibt, vom Ganzen her gesehen, „unterlegt“ und ist eingefügt in einen letztlich ohne ihn existierenden Zusammenhang³. Der Verlauf

¹ Gesamtausgabe, Bd. V.

² Der Einfachheit halber ist im Vorhergehenden und Folgenden in bewußter Beschränkung an den Vergleichspunkten Josquin—Palestrina festgehalten unter Voraussetzung der Bedingtheit ihrer Polarität. Natürlich ist vieles bei Josquin schon, bei Palestrina noch vorhanden. Sachlich wird man viel stärker differenzieren müssen, als hier bei der prinzipiellen Erörterung. Auch führt natürlich keine geradlinige „Entwicklung“ von Josquin zu Palestrina.

³ Man wird z. B. viel leichter eine Motette von Josquin auf „la-la-la“ singen können, als eine

und die Bewegung der einzelnen Stimme steht zwar bei Josquin in einem stark ausgebildeten Identitätsverhältnis zum Texte, die Gesamtstruktur aber ist nicht auf den Text hin konzipiert. Genau so wie der Klangraum Josquins sich ergibt, nicht vorgestellt ist, so ergibt sich auch das Verständnis und der klare Vortrag des Textes mehr zufällig aus der mehr oder minder klaren Struktur des Stimmengewebes. Der Text ist für Josquin daher auch kein essentieller Bestandteil des künstlerischen Gesamtorganismus, er ist bis zum gewissen Grade funktionslos, d. h. seine Funktion versteht sich weniger von der Gesamtstruktur her, als vom Teile, von der einzelnen Stimme her. So wie sich bei Josquin der Sinn seiner Polyphonie innerhalb ihrer selbst erfüllt, ihr künstlerisches Agens in ihrer Mitte liegt, so ergibt sich die Text-Musik-Beziehung nur aus der unmittelbaren Teilhaftigkeit am polyphonen Geschehen: der Text selbst ist gleichsam polyphon geworden.

So sehr nun prinzipiell der Gedanke der Polyphonisierung des Textes auch dem Schaffen eines Palestrina zugrunde liegt, so tritt als wesentliches Moment das Prinzip einer Konzeption vom Ganzen her neu hinzu, das nun ebenfalls den engen, geschlossenen Kreis des polyphonen Geschehens weitet und in eine Außenbeziehung bringt. Musikalisch liegt dem die Ausbildung der kontrapunktischen Technik der Durchimitation zugrunde, die sich nicht mehr in der linearen Existenz der Einzelstimme erschöpft, sondern — was der Begriff „Durchimitation“ so anschaulich ausdrückt — auf das Ganze des Chorklanges abzielt, und die musikalische Vertikalbeziehung, hier noch nicht als Harmonie, sondern als Vertikalkraft des Textes zu fassen, dem Ganzen überordnet. So gewinnt der Text musikalische Funktion, und umgekehrt wird die Musik am Texte funktional. Dieses gegenseitige zweckhafte Verhalten spielt sich aber in der Gebundenheit einer einheitlichen Gesamtbewegung ab. Die Sprache wird ein Teil musikalischer Denkvorgänge im Sinne eines gegenseitigen Erfülltheins, einer gemeinsamen Orientierung von Text und Musik. Die Musik selbst in ihrer Gesamterscheinung als Sprache aufzufassen, die grammatikalische Gesetzmäßigkeit der Sprache in Parallelität mit der musikalischen zu setzen, ist durchaus eine Errungenschaft der Renaissance. Nach Zarlino wird diese Auffassung von allen Theoretikern des 16. Jahrhunderts übernommen, und deutlich bewegt sich der historische Weg von Josquin bis Palestrina in dieser Richtung¹.

Der grundlegende Ausgangspunkt für diese Art der Text-Musik-Beziehung ist der vom Humanismus her zu verstehende neue Bedeutungswert der Sprache, und in bezug auf die Musik die Bedeutung des gesungenen Wortes². Von hier aus

von Palestrina. Bei Josquin erhält sich immer noch das Wesentliche, das sich aus dem inneren Zusammenhang begreift; Palestrina dagegen wird sinnlos, man wird ihn nicht begreifen.

¹ Das, was Niemann „wortgezeugte Melodik“ nennt, bezeichnet die allgemeine Grundlage der niederländischen Chorpolyphonie von Okeghem bis Palestrina. Der Unterschied zwischen der wortgezeugten Melodik eines Josquin und der eines Palestrina interpretiert sich aus dem Fehlen oder Vorhandensein einer Gesamtklangraumvorstellung, ergibt sich aus den epochal differenten Stadien des künstlerischen Konzeptionsbegriffs. Untersuchungen über den Begriff der künstlerischen Konzeption fehlen für die ältere Zeit noch vollkommen. Es kann aber nicht übersehen werden, daß sich gerade hieraus entscheidende Ansatzpunkte für das Verständnis der musikalischen Renaissance ergeben, und sich aus dem Konzeptionsbegriff wohl der geistesgeschichtlich bestimmende Gegensatz von Mittelalter und Renaissance herausarbeiten läßt.

² Hier sei nur kurz darauf hingewiesen, daß aus dieser Wortverpflichtung heraus der Musik des 16. Jahrhunderts eine ganz neue Bindung erwächst. Zwar bleibt für die geistliche Musik die Be-

ergibt sich auch der entscheidende Ansatzpunkt für den Protestantismus in seinem Verhältnis zur Musik überhaupt, im besonderen in seinen Beziehungen zur niederländischen Chorpolyphonie; die Repertoireübernahme scheint daher auf den ersten Blick lediglich die selbstverständliche Folgerung dieses Tatbestandes. Dennoch liegen die Dinge nicht so einfach. Zweifellos eröffnet die innere Gemeinsamkeit in der Wortauffassung dem Protestantismus unmittelbaren Zugang zur niederländischen Chorpolyphonie; aber ebenso wesentlich erscheint der Vorgang der Sinn-Umdeutung, der vom Protestantismus innerhalb der Übernahme des katholischen Repertoires an diesem vollzogen wurde, und es resultiert daraus ein fundamentaler Unterschied zwischen dem gleichen Repertoire in verschiedener Umgebung, in der Umgebung der katholischen Kirche einerseits, in der der protestantischen Kirche andererseits.

Wie nun die Gemeinsamkeit der Wortauffassung von Humanismus und Protestantismus auf verschiedene Ursprünge zurückgeht, wie Protestantismus und Humanismus sich gleichsam erst im gemeinsamen Ergebnis treffen, nicht aber von der gleichen Basis ausgehen, so behält die protestantische Wortverpflichtung auch immer eine eigene charakteristische Färbung durch ihre unmittelbare Verknüpfung mit dem protestantischen Glauben, mit der Autorität der heiligen Schrift, bei. Während das italienische Madrigal und die „katholische“ Chorpolyphonie in der Wortverpflichtung primär stets eine Rechtsforderung der sprachlichen Eigengesetzlichkeit erblicken und die musikalische Funktion unmittelbar von dieser ableiten, so liegt das Schwergewicht der protestantischen Wortverpflichtung in der Wortgläubigkeit, in der autoritativen religiösen Bedeutung des Wortes. Hier setzt bereits der Prozeß der Sinn-Umdeutung ein; denn in der Übernahme des theoretisch-musikalischen Regulativs von Humanismus und der Renaissance, zeigt sich ganz deutlich, daß in der Betonung der Wortbedeutung beim Protestantismus letztlich der Hinweis auf die Gültigkeit des evangelischen Wortes, weniger auf die Erkenntnis der Sprache schlecht-hin liegt.

Ganz eindeutig präzisiert z. B. Burck diese Auffassung, wenn er sagt: „Demnach habe ich mich beflissen, keine andere Gesenge zusetzen / dann die in der heiligen Schrift stehen, oder daraus herfließen / vnd zur Ehre Gottes vnd besserung

deutung des Choralen Tenors noch lebendig, sie verflüchtigt sich im Laufe des 16. Jahrhunderts aber immer mehr, sobald die künstlerische Konzeption einen größeren Raum einnimmt, was wiederum am deutlichsten beim italienischen Madrigal ist. So wie jedoch im Prinzip der Durchimitation der erste entscheidende Angriff auf die mittelalterliche Musikgesinnung zu erblicken ist, nach Josquin die Abstreifung mittelalterlicher Bindungen immer deutlicher wird, so scheint im Gegensatz dazu die Wortverpflichtung, die organische Eingliederung der Sprache in die musikalischen Denkformen, das Prinzip der musikalischen Textinterpretation, die Gegebenheit des Textes als eines mit der vokalen Polyphonie zu gemeinsamem künstlerischen Ausdruck zusammenretrenden Faktors, eine neue Bindung darzustellen; eine lockerere Bindung zwar, die in sich die Möglichkeit weiterer Selbstheit enthält. In dieser Möglichkeit erschöpft sich auch im Hinblick auf die Text-Musik-Beziehung die musikalische Entwicklung des 16. Jahrhunderts, als sie immer stärker, zunächst im Madrigal, dann aber auch in der Motette (Lasso), die Eigenfunktionen von Sprache und Musik gegeneinanderstellt und aus dieser Spaltung ganz neue schöpferische Kräfte entwickelt. Immer mehr handelt es sich seit Lasso um die Auseinandersetzung sprachlicher und musikalischer Gesetzmäßigkeit, um Interpretation des Textgehaltes, um den musikalischen Ausdruck des textlichen Inhaltes. Musik wird hier immer „musikalischer“, „absoluter“, und die Einheit von Text und Musik wird in eine andere Ebene verschoben. Die Monodie war die letzte Konsequenz dieses Gedankens und zugleich ein völlig neuer Ansatzpunkt; mit ihr taucht das Problem von Wort und Ton in der abendländischen Musikgeschichte auf.

können gesungen werden¹, und sich an anderer Stelle² in krasser Ablehnung zu allen „verba pudenda, amatoria et obscœna“ verhält³; ganz deutlich auch hier der asketische Zug im Protestantismus⁴.

Nur von dieser Grundlage her, von dieser stets wachen Beziehung zur Heiligkeit der Schrift, in deren Dienst alles gestellt wird, begreift sich die Übernahme und die Bedeutung der *Reservata*-Theorie⁵ der Renaissance für den Protestantismus, und alles, was die Theorie in ihrer Charakterisierung der Musik als Sprache zu sagen hat, wird vom Protestantismus in dem ihm eigenen Sinne umgedeutet. Das sei an einigen Äußerungen Burcks, der stets gerne in seinen Vorworten seine Auffassungen darlegt, exemplifiziert.

Wenn Burck⁶ den „*princeps in hoc nostro seculo Orlandus Dilassus*“ bewundert, weil er „*omnes compositionum neruos intelligit, tam Enharmonici quam Diatonici generis cognitione valens, verè scit affectus exprimere, res ipsas numeris æquiparare, Chromaticum cum Diatonico aptè coniungere, et quod elegantissimum est, textum ita ordinare, ne accentibus iniuriam faciat*“ und weiterhin sagt: „. . . Orlandum quantum possem imitarer, non quod Regiam Maiestatem. quae in ipsis Cantilenis splendet, consequi et referre possem, sed vt Compositionis illius genus, et veram applicationem textus, quae concentui multum ornamenti addit, amare me ostenderem“, so erhellt eindeutig, worauf es dem Protestanten Burck ankommt. Immer geht es ihm um den Text, und daß damit stets das heilige Wort gemeint ist, geht aus seiner Grundeinstellung, nur „gesenge zusehen, dann die in der heiligen Schrift stehen“⁷, genugsam hervor. Schon das ist demnach als Umdeutung einer viel weiter gefaßten künstlerischen Intention anzusehen, noch klarer aber, wenn er an gleicher Stelle betont: „*Cum vero ista canendi ratio (die oben bezeichnete nämlich) noua videatur, et incognita sit, à qua multos abhorrere credibile est: ego autem me eum esse non agnoscum . . .*“. Denn hier handelt es sich nicht in erster Linie um das Bewußtsein einer künstlerischen Tat, sondern um den Dienst am Worte Gottes, vielleicht allerdings, rein persönlich gesehen, um einen gewissen Stolz, dieses künstlerische Prinzip in seinem Wert erkannt und dem protestantischen Gedankensatz nutzbar gemacht zu haben. Daß nun die Musik, besonders wie sie in der Form der

¹ Vorwort zur Deutschen Passion von 1568, PGM XXII.

² *Symbolum Apostolicum etc.* 1569, im Vorwort.

³ Daß sich hierin eine betonte Einseitigkeit in der Auffassung Burcks ausdrückt, darf allerdings nicht übersehen werden. Denn an sich waren natürlich die Möglichkeiten für den protestantischen Musiker viel ausgedehntere, als sie hier bezeichnet sind — man braucht nur an Luther selbst zu denken. Andererseits aber äußert sich in dieser bewußten Begrenzung der dogmatische Charakter des nach-lutherischen Protestantismus, auf dessen Charakterisierung es uns ja hier ankommt. Vgl. dazu auch: Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts, ed. E. Schling, I, 1, S. 703: „Der Schulmeister soll mit den Kindern . . . singen . . . mancherlei antiphonen . . . und andere gesenge, so sein aus der heiligen Schrift genommen“.

⁴ Der Hinweis auf Palestrina, dessen weltliches Schaffen ja im Vergleich zu seinem geistlichen nicht ins Gewicht fällt, liegt hier nahe.

⁵ Vgl. zum Begriff der *Musica Reservata*: Kurt Huber, *Ivo de Vento*, Diss., München 1918. Inwiefern allerdings der Begriff der „*Musica Reservata*“ allgemeinere Gültigkeit für die Musik der Renaissance beanspruchen kann, mag dahingestellt bleiben. Es hat aber den Anschein, als handle es sich hier doch um eine durchaus partikuläre Angelegenheit, vielleicht des Münchener Hofes.

⁶ Vorwort zu *Decades IV*, Mühlhausen 1567.

⁷ Vorwort zur Deutschen Passion 1568.

Motette dem Gottesdienst eingegliedert wurde, viele Gegner innerhalb der protestantischen Kreise jener Zeit hatte, scheint zweifellos, und jedenfalls war schon in kleineren Wirkungskreisen der Musiker den Anfeindungen mancher Dogmatiker ausgesetzt. So erklären sich auch die vielen mehr oder weniger versteckten Angriffe eines Burck gegen die „ignoti“, „ignorantes“, „ἀνομοι“ und „vorächter der Music“¹. Letzten Endes ist hierin auch ein äußerer Anlaß zu dem Umschwung in der protestantischen Musik in den 70er Jahren zu erblicken².

Sehr interessant ist es nun, wie Burck von sich aus der sogenannten Reser-vata-Theorie eine eigene Formulierung gibt. Der erste Ansatzpunkt ist für ihn, wie wir schon sahen, das Prinzip der Textverständlichkeit und Textdeutlichkeit. An anderer Stelle³ sagt er auch: „Denn ich habe mich befließen die wort also vnter die noten zu bringen/ das fast eine jedere syllabe ire noten habe/ vnd die vier Stimmen die Wort gleich singen. das der Zuhörer die wort deutlich vernehmen kan...“. Unter Beziehung auf Sokrates wiederholt er im Vorwort zum „Symbolum Apostolicum“ 1569: „Quod Musicus debeat Melodiam cogere ut sequatur illa uerba, non uerba Melodiam“. Er exemplifiziert wieder an Lasso, und wir gewinnen rückblickend den Anschluß an das bei der Gegenüberstellung von Josquin und Palestrina in ihrem Verhältnis zur Text-Musik-Beziehung Gesagte. Das Identitätsverhältnis zwischen Text und Musik tritt hier klar hervor; allerdings ist ihm eine neue Betonung gegeben. Denn über dieses Identitätsverhältnis hinaus wird die Forderung nach dem Eingehen auf den Sinn und Gehalt des Textes, ja des einzelnen Wortes gestellt: „...sensus textuum exprimere“, in einer negativen Wendung: „...omni cura perfectae pronounciationis verborum et affectuum omissa“, „affectus exprimere“ u. a. Vom „genus chromaticum“, das in diesem Zusammenhang auch erwähnt wird, sagt er: „...caeteris suauius et praestantius est. Habet enim singularem quandum energiam in exprimendis verborum sensibus, nec vulgaribus contrapuncti speciebus vtitur, sed grauius molliusve pro ratione textus, cui adhiberetur, non sine suauis uocum vicissitudine et valorum varietate incedit.“ Was hier gemeint ist, ist deutlich; es weist auf die Spaltung im Identitätsverhältnis von Text und Musik, wie sie bei Lasso am stärksten hervortritt; das Problem von Wort und Ton wird hier akut, wie wir es oben schon andeuteten, und damit erfolgt im weiteren Sinne eine stärkere Betonung des künstlerischen individuellen Ausdrucks-wollen, eine Loslösung aus seiner allgemeinen Verhaftung. Es ist kein Zufall, daß Burck gerade an Lasso exemplifiziert, ganz abgesehen davon, daß daraus einmal eine allgemeinere musikhistorische Gültigkeit folgert, andererseits erhellt, welche Bedeutung Lasso für seine deutschen Zeitgenossen hatte; Palestrina wäre in diesem Zusammenhang

¹ In der Widmung zu den „20 Deutschen Liedlein“ 1575 (N.-M.: PGM XXII) sagt Burck: „In betrachtunge/ das nechst Gottes Wort allein die Musica ewig bleiben vnd Gott preysen wird/ Wenn alle andere Künste gantzlich auffhören/ vnd nichts mehr gelden werden/ Welches alle vorächter der Music/ Sonderlich aber vermeinte kluge Leute die man auch wol vnter den Literatis findet/ von der vernichtung dieser ewig merenden gaben Gottes/ billig abhalten solte/ Von denen Lutherus also geredt/ Qui non amant Musicam, in ijs nulla scintilla suauitatis est“.

² Die Klage über das Überwuchern des Gottesdienstes mit Figuralmusik ist ja bekannt. So zieht sich auch durch die evangelischen Kirchenordnungen die Sorge um das Überhandnehmen von Musik im Gottesdienst hindurch. Vgl. Sehling, I. c.

³ Vorwort zur Deutschen Passion, 1568.

ein viel weniger geeignetes Objekt. Jene „*vicissitudo vocum et varietas valorum*“ aber weist indirekt auf das italienische Madrigal, auf dem Umwege über die Madrigalmotette. Und endlich: „*Estque talis ipsius (sc. Lasso) compositio*¹. *quam non modo obseruatam, sed Grammaticam quoque Musicam dicere possem*“². In der *Musica grammatica* also, d. i. die Identifizierung von Sprache und Musik, erfüllt sich bei aller Schwergewichtsverschiebung der Sinn dieser Musik. Die Wege, die vom Protestantismus zu ihr hinführen, sind deutlich.

In Hinblick auf die protestantische Musikauffassung und ihrer Wortverpflichtung bedarf es noch eines weiteren Hinweises. Bedeutete nämlich auf der einen Seite die Beschränkung der Textauswahl auf Worte aus der heiligen Schrift eine Begrenzung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten — an sich zweifellos ein typisch protestantischer Zug — so ist ihre Erweiterung auf Worte „die daraus herfließen“ eine Bereicherung des textlichen Stoffgebiets. Im Kirchenlied erstand dem Protestantismus dieses neue Stoffgebiet, in ihm konnte der Protestantismus sich auch musikalisch selbstständig entfalten. Hier liegt aber wiederum die Spaltung der protestantischen Musik in zwei ihrem Sinne nach völlig differente Ausdrucksformen begründet, in Motette und Kirchenlied, die sich dann auch letztlich in der Scheidung von musikalischem Laien- und Kennertum eines Lucas Pfander ausdrückt³. Waren aber für das Kirchenlied die natürlichen Voraussetzungen gegeben, sein liturgischer Rang feststehend, seine Existenz in jeder Hinsicht im Rahmen der protestantischen Kirche gesichert und selbstverständlich, da es sich aus dem protestantischen Gemeindegedanken gleichsam von selbst ergab, so ist die Stellung der lateinischen Motette, besonders in Berücksichtigung der katholischen Repertoireübernahme, innerhalb des protestantischen Gottesdienstes keineswegs unproblematisch.

Dem Begriff einer „protestantischen Motette“ oder eines „protestantischen Motettenstils“ im 16. Jahrhundert wird man keineswegs das Wort reden können⁴. Dennoch ergibt sich aus der Frage nach der Zweckverhaftung der protestantischen Musik im Allgemeinen das nähere Verständnis der Position insbesondere der lateinischen Motetten innerhalb der protestantischen Kirche. Sachlich kann hier wieder von Burt ausgegangen werden, und zwar von der merkwürdigen Art der Textauswahl seiner lateinischen Motetten, besonders in den *Sacrae Cantiones* von 1573. Eine Auswahl von Psalmen und Texten aus der heiligen Schrift werden hier nach theologischen Gesichtspunkten geordnet, sodas sich aus den Texten die über die Motettengruppen gestellten Fragen beantworten. Natürlich ist von einem ausgesprochenen protestantischen Stil der Motetten nicht die Rede. Die Text-Anordnung aber begreift sich als Sinn-Umdeutung und weist auf die andersartigen Zweck-Zusammenhänge hin, innerhalb derer die protestantische Musik sich bewegt.

¹ Der Begriff „*compositio*“ ist in diesem Zusammenhang wohl zu beachten. Er deutet an, was wir früher mit dem Konzeptionsbegriff zu bezeichnen versuchten.

² In dem „*observare*“, ein Begriff, den Jarlino in ähnlichem Zusammenhang auch anwendet, steckt vielleicht ein Hinweis auf das, was Coelienus und Seld (vgl. dazu Huber, l. c. und Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayrischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso, Leipzig 1894/95) unter „*reservata*“ verstehen.

³ Schon in Luthers „*Deutsche messe und ordnung gottis dienstes*“, 1526, findet sich ein Hinweis: „... umb solcher (sc. der einfeltigen und des jungen volks) willen mus man lesen, singen, predigen, schreiben und tichten...“. In diesem Rahmen steht auch das Kirchenlied.

⁴ Zeitlich beschränken wir uns in den folgenden Ausführungen auf den Traditionalismus.

Schon Luther gibt der Wirksamkeit und der Bedeutung der Kirche eine ganz neue Richtung, wenn er beinahe als Rechtfertigung seiner Gottesdienstnormierung in der Deutschen Messe 1526 sagt: „. . . Allermeist aber geschichts umb der einfeltigen und des jungen volcks willen . . ., das sie der schrift gewonet, geschickt, leustig und kündig drinnen werden . . .; umb solcher willen mus man lesen, singen, predigen, schreiben und tichten, und wo es hülfflich und fodderlich dazu were, wolt ich lassen mit allen glocken dazu leuten und mit allen orgeln, pfeiffen und alles klingen lassen, was klingen kunde. Denn darumb sind die bestlichen gottis dienste so verdamlich, das sie gesehe, werck und verdienst daraus gemacht . . ., nicht gericht auf die jugent und einfeltigen . . .“. Zugleich bestimmt sich von hier aus eine neue Zweckhaltigkeit der Musik. Sie steht als geistliche Musik nicht mehr allein in kirchlich-liturgischer Gebundenheit, immer noch die geistige Basis für alle katholische Musik, sondern wird ganz in den Rahmen des protestantischen Erziehungsgedankens eingebaut. Reformierung und Schulgründung sind Dinge, die für den Protestantismus nicht voneinander zu trennen sind, und in der Einheit von Kirche und Schule findet der pädagogische Charakter des Protestantismus im Verfolg eines religiösen Bildungs-ideals seinen vollendeten Ausdruck. Wir haben schon darauf hingewiesen, wie in diesem Gedanken das protestantische Künstlertum, der protestantische Kantor, verwurzelt ist. Ebenso wächst die Musik aus ihm hervor, und man würde ein wesentliches Moment der Sinnerfüllung protestantischer Musik übersehen, wenn nicht gerade dieser bindende Bezug zur Schule in seiner ganzen Bedeutung erkannt wird. Die Forderungen der Schule treten jetzt neben die der Kirche, wenn sie sich auch nur von der Existenz der Kirche her ergeben; die Zweckgebundenheit der protestantischen Musik erschöpft sich nicht mehr allein in ihren Beziehungen zur protestantischen Liturgie, sondern begreift sich nur auf Grund der Kirchen- und Schuleinheit. Das trifft in besonderem Maße die lateinische Motette und das ganze Gebiet der lateinischen Lied- und Vokalcomposition, und weiterhin resultiert daraus eine neue Erhellung des Problems der Repertoire-Übernahme und ihrer Umdeutung im Rahmen des Protestantismus.

Es gibt kaum ein aus den protestantischen Kreisen hervorgehendes Werk, das nicht diesen Hinweis auf den Gebrauch in der Schule enthielte: „für Kirchen und Schulen“, „in gratiam scholarum“, „ad usum iuventutis“. So publiziert Rhaw 1541 das Opus decem Missarum, eine Sammlung von Messen katholischer Provenienz, bezeichnender Weise aber Missae breves, „in gratiam scholarum“. Das wird noch deutlicher durch einen anderen, in diesem Zusammenhang wichtigen Gesichtspunkt, durch den bekannten Ausspruch Luthers¹: „Denn ich in keinem weg wil die latinische sprache aus dem gottis dienst lassen gar weg kommen, denn es ist mir alles umb die jugent zu thun. Und wenn ichs vermöcht und die kriechische und ebreische sprach were uns so gemein als die latinische und hette so viel feiner musica und gesangs, als die latinische hat, so solte man einen sonntag umb den anderen in allen vier sprachen . . . messe halten . . . und so ist auch billich, das man die jugent in vielen sprachen ube . . . dazu sind auch die schulen gestiftet.“ Wie vom Standpunkt der kirchlichen Organisation aus, also abgesehen von den inneren, vorhandenen Bezügen, die ja letztlich den Ausschlag gaben, die hier angedeutete

¹ Deutsche Messe, 1526.

Repertoireübernahme sich auch aus dem Mangel an geeigneter Musik protestantischer Provenienz ergab¹, so wurde ihr zugleich ein neuer Sinn gegeben durch ihre Beziehung auf die Schule².

In der „Deutschen messe und ordnung gottis diensts“ 1526 unterscheidet Luther drei Arten des Gottesdienstes unter Betonung ihrer verschiedenen sozialen Bezüge: „Es ist aber dererlei unterschied gottis diensts und der messe. Erstlich eine latinische . . . und heißt formula missae . . .“; „Zum andern ist die deutsche messe und gottis dienst, da von wir ist handeln, welche umb der einfeltigen leien willen geordnet werden sollen . . .“; „Aber die dritte weise, die rechte art der evangelischen ordnung haben solte, muste nicht so öffentlich auf dem platz geschehen unter allerlei volk; sondern die ienigen, so mit ernst christen wollen sein und das evangelion mit hand und munde bekennen, musten mit namen sich ein zeichnen und etwo in ein hause alleine sich versamlen zum gebet . . .“. Diese Dreiteilung der Gottesdienstformen in ihrer jeweiligen Gebundenheit an Jugend (Schule), Volk (Kirche) und Privatleben (Hausgottesdienst) zieht eine gleiche der musikalischen Zweckhaftigkeit nach sich und ist bestimmend für die verschieden gerichteten Zweckzusammenhänge der lateinischen protestantischen Musik (Motette), des deutschen Gemeindeliedes (einstimmig und in einfacher mehrstimmiger Verarbeitung³) und des Erbauungsliedes⁴. Wie im Zusammenhang damit besonders die lateinische Motette sich von ihrer liturgischen Funktionsverbundenheit immer mehr löste, innerhalb des

¹ Man beachte im Hinblick darauf die Vorschrift Luthers in der Deutschen messe: „Aber mit den festen als weihnachten, ofern etc. mus es gehen wie bisher latinisch, bis man deutsch gesang genug dazu habe“. Bezeichnend auch, daß Text und Musik stets identifiziert werden: „deutsch gesang“ oder „so feine musica, als die latinische sprache hat“.

² Zum Prinzip der zweckhaften Verbundenheit protestantischer Musik mit der Schule diene die Pommerische K.:V. von 1535 (vgl. G. Rietschel, Aufgabe der Orgel im evangelischen Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert, Leipzig 1892, S. 33) als weiterer Beleg: „Der Pastor soll verschaffen, . . . das man die deutschen Psalmen unter der Kommunikation mit der ganzen Gemeinde ganz zu Ende singe, und die vorgesezten Gesänge umschichtlich gesungen werden, daß der Chor und das Volk einen Vers um den anderen singe, auf daß sie alle zugleich den Schulen und der Gemeinde gebräuchlich werden“.

³ Einen interessanten Hinweis, wie das Kirchenlied zum Gemeindegut gemacht wurde, enthält die K.:V. für Neuenrade 1564 (vgl. Rietschel, l. c., S. 31): „An diesen ist es genug (sc. an den vor dem Gottesdienste zu singenden Liedern), die der Chor langsam und deutlich singen soll, daß sie das Volk durch bloßes Anhören und aus Gewohnheit lernen und mitsingen könne“.

⁴ Der größte Teil des Burchsches Liederwerkes gehört dieser letzten Gattung an. Auch die lateinischen Oden für den Schulgebrauch können im weiteren Sinne hierzu gerechnet werden. Wenn auf dem Titelblatt zu den 40 deutschen christlichen Liedlein von 1599 vermerkt steht:

„Christlicher Senger kauffe mich,
In Gott will ich erfreuen dich“

so ist der Hinweis auf die Hausandacht, auf den Privatgebrauch, deutlich genug.

Schon früher wurde an der Unterscheidung Winterfelds, Senger früherer Weisen und Senger eigener Weisen, angeknüpft (vgl. S. 36–37). Aus dieser Unterscheidung, einmal der primären Orientierung an einer gegebenen Melodie, das andre Mal an der Interpretation eines Liedtextes, ergibt sich auch der musikalische Unterschied des Gemeinde- und Kirchenliedes gegenüber dem Erbauungsliede. Natürlich fand auch dieses Platz in der Kirche. Bei Burch aber zeigt sich deutlich, und wir sagten schon, daß nur wenige seiner Melodien in den Liederschatz der protestantischen Kirche übergingen, daß es ihm immer zuerst auf den Text ankam. Seine Lieder sind daher auch kaum von einer Melodie her konzipiert — vielfach fällt es schwer, überhaupt den „Tenor“ festzustellen — sondern vom Text her, und geben sich mehr als harmonische Umkleidung eines Liedtextes, dessen Sinn es zu verdeutlichen gilt, denn als polyphone Bearbeitung eines sei es auch selbst erfundenen Tenors. Dieser Unterschied muß wohl beachtet werden.

protestantischen Gottesdienstes eine immer isoliertere Stellung einnahm, wird sich im Folgenden zeigen.

An sich ist es schon auffallend, wie selten in den evangelischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts der Begriff „Motette“ verwendet wird. Da aber eine völlige Gleichsetzung mit dem Begriff der „Musica figuralis“ erfolgt, ist das nicht weiter schwerwiegend. Wesentlicher ist, daß der Gebrauch der Musica figuralis sich als durchaus facultativ erweist, nicht essentiell, und darin der fundamentale Unterschied zwischen ihr und der lateinischen Motette im katholischen Gottesdienst beruht, die Repertoire-Übernahme sich daher auch nur in der Sinn-Umdeutung erfüllt.

„. . . Bisweilen vor den deutschen Glauben singet man gemeiniglich eine mutetam figuralter“¹; „. . . und nach obvermelten drifachen puls (sc. die Glockenzeichen zu Beginn des Gottesdienstes) sol erstlich ein stück oder moteten, nach gelegenheit der zeit oder sonst, gesungen, darnach, wo ein orgel vorhanden, dasselbe oder ein anders geschlagen, oder aber erstlich auf der orgel geschlagen, und darnach figuralter gesungen . . .“²; „Nach der predigt soll der cantor mit einer muteten de festo schließen“³; „. . . unter der communion figuriret die cantorei aus den schulen, was sich zum fest schickt“⁴; „Dieweil aber bisher in der Stadt Dringen der löbliche Brauch gehalten, daß die lateinischen Schuldiener und Schulen bald anfangs alle und jeden Sonntag ein Stück Figural gesungen, darauf die Orgel respondieret, soll es billig hinfüro auch also gehalten werden“⁵. Das sind alles für die Figuralmusik keine bindenden Vorschriften; die Motette hat keine bestimmte fixierbare Position innerhalb der protestantischen Liturgie, ist kein essentieller Bestandteil einer kultischen Form. Sie erhält einen durchaus fakultativen Charakter, indem sie introitiv, Stimmung vorbereitend (vor dem Gottesdienst), ausfüllend (unter der Kommunion), unrahmend (Predigtmusik) und abschließend Verwendung findet, und damit verschiebt sich auch ihr Bedeutungswert als Kunstwerk. Sie tritt aus dem Rahmen einer strengen kultischen Gebundenheit heraus, ihre Aufnahme durch den Zuhörer resultiert nicht mehr allein aus ihrer unmittelbaren Bezogenheit zum liturgischen Vorgang, sie ist keine kultische Form, sondern lagert sich als Ausschmückung, als Ornament um den geschlossenen Kreis liturgischer Funktionen herum.

„Was aber die Musicam figuratam und die Orgeln anbelanget, bringt es die Erfahrung selbst mit, daß dadurch der Zuhörenden Herzen und Gemüter ermuntert und erfrischet werden, Gott dem Herrn auch mit ihrem Mund und Gesang desto fröhlicher zu loben und zu preisen“⁶. Die daraus für die protestantische Kirche entstehende Problematik wird an gleicher Stelle auch erkannt: „Jedoch soll in allewege dahin gesehen werden, daß solche figurata Musica und die Orgeln weder das gemeine Gesang der ganzen Kirchen noch den übrigen Gottesdienst mit Predigen und Beten verhindere und zu lang aufhalte. Datum, wenn

¹ Ordnung der gesang für Weisensfels 1578, vgl. Sehling, I. c., I, 693.

² K.-D. für Henneberg 1582, ib. II, S. 307.

³ Ki.-Agenden, Alshersleben 1575, ib. II, S. 480.

⁴ K.-D. für Brieg 1592, ib. III, S. 445.

⁵ Hohenlohe'sche K.-D. 1577, vgl. Nitschel, I. c., S. 31.

⁶ K.-D. von Straßburg 1598, vgl. Nitschel, I. c., S. 32, die die wenn auch relativ späte, so doch im Prinzip schon für die frühere Zeit maßgebende Auffassung darlegt.

man die *Musica figurata* und die Orgeln gebrauchen will, soll es folgender Gestalt gehalten werden: Erstlich, daß der Organist bei Zeiten anfangs, zu Ende des letzten Läutens, alsbald eine ziemliche Gemeine versammelt ist. Wie denn desgleichen die Sänger in allen anderen Predigten auch thun sollen, wenn schon nicht georgelt oder figurirt wird. Zum anderen, daß er vor und unter dem Gesange der Kirchen nicht fremde Stücke und Motetten schlage, sondern eben dasjenige, was hernach die Gemeine singen soll.“ Aus dem Zusammenhang erhellt, daß, was hier zum Schluß in Bezug auf die Orgel gesagt ist, sich auch für die Figuralmusik versteht. Diese Gleichsetzung von Orgel- und Figuralmusik hat natürlich einen tieferen Sinn. Im übrigen ist die ganze Problematik klar gesehen und formuliert; deutlich die Scheidung von Kunstmusik, die gehört sein will, und Gemeindegesang, der nur im aktiven Vollzug sich sinnvoll erweist. Die *Musica figurata*, die „der Zuhörenden Herzen und Gemüther ermuntert und erfrischt“, steht innerhalb des Protestantismus in einem neuen vom katholischen durchaus differenten Bezug zum Ganzen der Liturgie und des Kultus. Sie existiert nicht in rein zweckhafter gottesdienstlicher Verhaftung, sondern sie wirkt Stimmung bereitend, sie erfrischt und ermuntert die Zuhörer in Hinblick auf ein folgendes Essentielles. Hier wird der Grund gelegt für die Existenz einer spezifisch protestantischen Motette ohne engere liturgische Funktion, und zwar unter starker Betonung ihrer künstlerisch-musikalischen Werte (Schütz und Bach), für den gottesdienstlichen Rang der Kantate, des geistlichen Konzerts, wie überhaupt für die weitgehende Musikalisierung der protestantischen *Musica figurata*, der protestantischen „Kunstmusik“. Ja, diese aus dem Protestantismus sich ergebende Möglichkeit ist die Wurzel für die Blüte der protestantischen Musik im 17. Jahrhundert, eine Möglichkeit, die der katholischen Kirche verschlossen blieb. Am Ende des 16. Jahrhunderts ist diese Scheidung von Kunstmusik und Gemeindegesang bewußt vollzogen; im Wesentlichen aber ist die ganze protestantische Musik des 16. Jahrhunderts von dieser Spaltung erfüllt, und von ihr aus erscheint auch das Problem der Repertoire-Übernahme in klarem Lichte.

Das zeigt sich ebenso im Verhalten zur lateinischen und deutschen Sprache und in der Verwendung der deutschen Sprache als textliche Grundlage. Die lateinische Motette begreift sich immer zunächst aus ihrer Verwurzelung in den Schulkirchen, während der deutsche Text aus dem Gemeindegedanken herauswächst in seinem Gerichtetsein auf ein breiteres Publikum, auf das Volk¹, mit seiner stärkeren liturgischen Verbundenheit.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts hat die protestantische Musik sich ihr geistiges Fundament errichtet. Die vorangegangene Zeit ist ein Suchen, ein Hinschreiten auf dieses Ziel. In diesem Ziel reifte die protestantische Musik und fand sich selbst. Wie deutlich die geistigen Fäden zurückweisen und das ganze 16. Jahrhundert durchziehen, haben wir dargelegt. Was Ostander formuliert, ist ein bedeutsamer Abschluß und Anfang zugleich; denn musikalisch gesehen liegt der Anfang einer wirklich protestantischen Musik dort, wo die Möglichkeit und die Notwendigkeit einer Scheidung von Kunst- und Laienmusik erkannt wurde. Entscheidend aber für unseren Zusammenhang erscheint es, daß auch da, wo der protestantische Geist sich am weitesten von sich selbst

¹ Wenn Burk seine deutsche Passion schreibt, so setzt er sich zum Ziel, „das der Zuhörer die wort deutlich vernemen kan ...“

zu entfernen schien, er eigene Kräfte geltend machen konnte. Die Übernahme des katholischen Repertoires durch den Protestantismus, so sehr sie sich aus der inneren Gemeinsamkeit der Gesinnung heraus ergibt, ist bei allem keine einfache unbesehene Übernahme, und nicht genug kann betont werden, wie sehr gerade hier sich dasselbe Werk in dieser oder jener Umgebung seinem Sinne nach verändert. Allerdings — es gibt keinen protestantischen Stil im 16. Jahrhundert, sieht man vom Choral und Kirchenliede ab; aber es gibt eine protestantische Musikgesinnung, eine protestantische Musikauffassung, die stark genug war, konfessionell geprägtes fremdes Gut sich zu eigen zu machen und für seine Zwecke sinnvoll umzudeuten.

Wir wollen unsere Betrachtungen mit einem Rückgriff auf unseren sachlichen Ausgangspunkt, Joachim a Burck, abschließen. Eine exakte Untersuchung seines Stils in Motetten und Liedern erübrigt sich in diesem Zusammenhang. Nur ein kurzer Blick auf das Ganze soll noch zusammenfassend getan werden.

Seine Position ergibt sich aus dem geschichtlichen Zusammenhang eindeutig. Zeitlich und geistig gehört Burck jener Generation von 1530—1540 an, die in ihren Anfängen einem betonten Traditionalismus verfällt. In seinem ersten Motettenwerk, den *Harmoniae Sacrae* von 1566, steht er völlig im Bann der spätniederländischen Tradition. Sehr deutlich ist hierbei auch die Verhaftung mit dem gregorianischen Choral, der zumeist den tenoralen Ausgangspunkt bildet. Zwar ist es gute, gekonnte Musik, aber man spürt ihr das Orientiertsein an größeren Vorbildern zu sehr an.

Von den *Harmoniae Sacrae* 1566 zu den *Sacrae Cantiones* von 1573 führt ein Weg. Dazwischen liegt die Deutsche Passion von 1568, die sehr stark unter der theoretischen Vorstellung der gewollten Textverständlichkeit leidet. Immerhin ist diese Hinwendung zur Passion — im Ganzen sind drei von Burck erhalten — besonders in Hinblick auf seine protestantische Grundhaltung bemerkenswert. In den *Sacrae Cantiones* 1573 aber meistert er besser, beherrscht das Ganze mehr, das Satzgefüge ist geschlossener und prägnanter. Kein technisch hat er gelernt, aber auch musikalisch sich gewandelt: er vollzieht den Schritt zur Madrigalmotette hin. Das steht in engstem Zusammenhang mit der schon erwähnten Beziehung zur „*Reservata-Theorie*“. Entscheidend ist hier die veränderte Verhaltensweise zum Texte, dessen Inhalt ein musikalisches Äquivalent zu geben versucht wird. In den Dienst dieser Zielsetzung tritt vornehmlich die Melismatik, besonders zur Hervorhebung und Charakterisierung einzelner Textworte. Die melismatische Figur wird aber nirgends zu essentieller, substantieller Bedeutung erhoben, sondern bleibt letzten Endes nur ein technisches Mittel mit stark manieristischem Einschlag. Wichtiger ist die Chromatik, die sehr betont mit inhaltlicher Ausdrucksbedeutung beladen wird. Ebenso vollzieht sich in diesem Werke der Schritt zur Aufnahme vertikal-harmonischer Grundkräfte, die aber letztlich wiederum nur aus der strafferen Struktur des Ganzen in ihrer Beziehung zum Textworte sich ergeben.

Wie der in Konsequenz geführte Schritt zur Oden- und Liedkomposition bei Burck sich historisch begründet, haben wir gezeigt. Viel mehr ist in diesem Zusammenhang über seine Lieder und Oden nicht zu sagen. Sein erstes Liederwerk wächst noch aus seiner anfänglichen durchaus an der Motette orientierten Schreibweise hervor. Ein Merkmal der Veränderung ist von da ab das Immer-Einfacher-Werden des musikalischen Satzes. Alles zielt nunmehr noch auf schlichte, harmonische Um-

kleidung des Textes ab, der als Grundlage für die musikalische Konzeption erkannt wird. Der Bedeutungswert dieses einfachen liedhaften Stiles macht sich auch sehr stark bei dem Officium sacrosanctae coenae von 1580 bemerkbar, einem Werk, das an sich einer komplizierter gehaltenen Form zuneigt. In seinen Liedern und Oden erfindet er die Melodien neu, insofern er überhaupt primär von einer solchen tenoralen Gebundenheit ausgeht. Wir sagten schon, daß hier in erster Linie vom Texte her konzipiert wird, die musikalische Textinterpretation der Anknüpfungspunkt für das Verständnis dieser Kunst ist.

In allem ein Leben und Werk, dessen Deutung sich nur vom nachlutherischen Protestantismus her mit allen Bezügen zu Luther selbst ergibt, das einzig und allein im Sinne protestantischer Denkformen sich erfüllt. Da Burch sich so ganz in diesen Rahmen einfügt, sich in allem als bestimmt und geprägt erweist, dabei aber doch diese seine Position bis zum gewissen Grade mit Bewußtsein erkannt und konsequent seinen ihm vorgeschriebenen Weg geht, erweist es sich als geeigneter Anknüpfungspunkt für die Erörterung einiger wesentlicher Fragen der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert.

Alte Dresdener Instrumenteninventare

Von

F. A. Drechsel, Markneukirchen

Alte Instrumenteninventare sind wertvolle Dokumente zur Geschichte unserer Musikinstrumente. Die in ihnen enthaltenen Angaben vermitteln manche Bereicherung unserer Kenntnis alter Musikinstrumente. Erinnerung sei nur an das wichtige Umbraser Inventar aus dem Jahre 1596, das die Bestände der Instrumentensammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol auf Schloß Ambras verzeichnet. Das älteste Inventar der Musikinstrumente der kurfürstlich-sächsischen Kapelle zu Dresden hat Moriz Fürstenau¹ bekannt gemacht. Von ihm wissen wir, daß die Instrumente der Kapelle auf Kosten des Hofes beschafft² und in der „Instrumentenkammer“ aufbewahrt wurden, die sich im „Jüngsten Gericht“, einem Gewölbe an der Schloßkirche, befand³. Mit der Verwaltung der Sammlung war ein Mitglied der Kapelle, der „Instrumenteninspektor“ beauftragt, der für seine Mühe eine besondere Vergütung erhielt. Ein im sächsischen Hauptstaatsarchiv (loc. 7207) befindliches, aus dem Jahre 1681 stammendes Verzeichnis nennt zwar nur einen Teil der in die Instrumentenkammer gehörenden Instrumente, verdient aber trotzdem, nicht zuletzt auch wegen seiner Entstehungsgeschichte unsere Beachtung.

Als der Kurfürst Johann Georg II. von Sachsen, der kunstsinige Freund und Gönner Heinrich Schügens, 1680 gestorben war, sah sich sein Nachfolger Johann Georg III. genötigt, seine Hofhaltung wesentlich einzuschränken. Insbesondere mußte der Bestand der Kapelle, die damals einen Aufwand von fast 17000 Talern erforderte, verringert werden. Darum wurden alle Italiener, aber auch einige deutsche Sängler und Instrumentisten entlassen. Auf Befehl des Kurfürsten forderte der Rechnungsführer der Kapelle, der Geh. Kämmerer Christian Kittel, von den Entlassenen die ihnen früher geliehenen Noten und Instrumente zurück; er bewahrte sie, da „diejenigen Orthe, allda diese Dinge sonst hin gehören, noch versiegelt“, in seinem Hause auf und übergab dem Kurfürsten unterm 29. März/8. April 1681 ein „Verzeichnüs derer in das Churfürstl. Sächß. Jüngste Gerichte- und Instrumentkammer gehörigen Musicalischen Sachen und Instrumenten, Welche sowohl die Italiäner als Deutzchen der Capelle Verwandten, biß anhero zu Ihrem Exercitio und Gebrauch bey sich gehabt, und so viel vor izeo von denen, die vor izeo allhier zugegen sind, wiederum eingantwortet worden.“ Unter den verzeichneten Musikalien finden wir Kompositionen von Joseph Verandi (7 Messen, 3 Magnifikate, 13 Konzerte und 14 Madrigale), von

¹ „Ein Instrumenteninventarium aus dem Jahre 1593“ in den „Mitteilungen des K. S. Altertumsvereins“, 22. Heft, Dresden 1872.

² Zahlreiche Beispiele hierfür in den Werken Fürstenaus, auch bei Engländer, Zur Musikgeschichte Dresdens gegen 1800, ZfM IV.

³ M. Fürstenau, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen, Dresden 1861.

⁴ Wegen der in Dresden 1680 herrschenden Pest war das kurfürstl. Schloß so gut wie unbesetzt und darum sorgfältig verschlossen.

Vincenzo Albrici (8 Psalmen, 2 Messen, 7 Konzerte, 1 Motette, 1 Litanei, 3 Symphonien und 3 Madrigale), vom Kurfürsten Johann Georg II. (einen Psalm Laudate Dominum für 4 Singstimmen, 6 Trompeten und Pauken) usw. Weiter schreibt Kitzel:

„Nun folgen die Musical. Instrumenta, Welche die allhier in Dresden anwesende Italiäner und Deutzschen, : die abwesenden Italiäner und Deutzschen aber anlangende weiß ich nicht, was ein oder Ander bey sich haben mag : mir indesbenanten zu den Churf. Jüngsten Gerichte, und Instrument-Cammer eingeliefert haben, Alß:

1.

Vincenzo Albrici,

1. Clavicimbul. Mitt 2 Registern, und von Cypressenholz, mitt einen Elfenbeinern Clavir, bis in das Contra G. in einen schwarzen Futrale. Ist sonst ohne schaden, außgenommen, daß der Resonanzboden in etwas aufgerissen.

2.

Pietro Paolo Morelli,

1. Instrument, welches einfach bezogen und Eckicht daran das fördere Breth sambt dem Schlosse mangelt,

3.

Johann Wilhelm Forchheim,

1. Instrument, welches einfach bezogen, und Eckicht, von Cypressen Holz, daran etwas abgebrochen, und vom Futrale der halbe Deckel über den Clavire weg.
2. Viol: de Gamben, und } worbey nur 1. Bogen und mangeln 8. Saiten ins-
1. Baß=Geige } gesambt daran,
5. Schallmeyen, welche Er hatt zurichten lassen, nehml. 2. Disc: 2. Alt: und 1. Tenor Schallmey, mit verguldeten Schldßern, 3. Eßen, und 2. Ballethen, mit 2. Stiften, und 5. Röhren, welche 5 röhre in 1. Schächtelgen bey-sammen.

4.

Johann Füssel,

1. Instrument, welches einfach bezogen, undt Eckicht, mitt einen Lauten Zuge, und mangelt das Schloß.

5.

Friedrich Westhoff,

1. Alte Tenor Posaune, sambt dem Mund Stücke.
1. Alter Tenor Jagott, Mitt einen abgebrochenen Schlosse, ohne Eß und ohne Rohr, worbey unterthänigst erinnert wird, daß gedachter Westhoff noch eine neue Posaune bey sich, welche er aber nicht eingeliefert, sondern vorgeben Er. Churf. Dchl. höchseel. Gedächtnis hätten ihm gnädigst geschenkt, wie dessen unterthänigstes Supplicat beyliegende besaget, sub signo S.

6.

George Taschenberg,

1. Quart-Posaune, Sambt dem Mund=Stücke, in einem Futrale, ingleichen
1. Tenor-Posaune, ohne Mundstück, sonst ohne schaden.

7.

Paul Keyser,

1. Clavizimbul, Mitt 4 Registern, mitt einen Effenbeinern Clavire, bis ins Contra G. welcher ohne Schloß

Item

1. Bücher-Vuld, welches dazu gehöret,
1. Lyera sambt den Bogen, in einen verschloßnen Futterale, bey der Lyera mangeln 9. Sayten.
1. Theorbe. Von Ebenholze, mit eingelegten Effenbeine, und in einen unverschloßnen Futterale, welche auch gar nicht bezogen.

Eine genaue Bestimmung der bezeichneten Instrumente ist nicht ohne weiteres möglich. Offenbar scheidet Mittel klar zwischen Klavichorden und Klavizimbeln: unter einem „Instrument“ versteht er, dem Sprachgebrauch seiner Zeit folgend, das Klavichord. Die Klavizimbel dürften italienischer Herkunft gewesen sein. Darauf deuten der Tonumfang, in der Tiefe bis Contra-G, und das Material, Zypressenholz, nach Curt Sachs¹ Merkmale für italienische Instrumente. Ob die Baßgeige, die der Konzertmeister Forchheim im Besitz hatte, schon eine Baß-Viola da braccio oder eine Tenor-Viola da gamba war, ist kaum zu entscheiden. Sicher war die „Lyera“ eine Lira da gamba, ein Streichinstrument mit 9 bis 13 Griffsaiten und 2 Bordunsaiten. Sie war der Baß zur Lira da braccio, in der Hajdecki² den Ahnen unserer Viola da braccio-Familie sah. Die Diskant-, Alt- und Tenorschalmeyen waren Glieder der Familie der Bomharte: Holzblasinstrumente mit konischer Röhre, die durch ein Doppelrohrblatt (Nohr) angeblasen wurden. Das „Nohr“ wurde um eine Messingröhre („Stift“) gebunden. Zur Erleichterung des Anblasens der tieferen Bomharte benutzte man S-förmig gebogene Anblasröhre („Eße“). — „Der“ alte Terzfagott stand eine kleine Terz tiefer als das damals in der Hauptsache gebräuchliche Choriffagott, also in A. In den beiden Tenorposaunen haben wir die „gemeine, rechte“ Posaune in B, in der Quartposaune ihre eine Quarte tiefer (in F) stehende Schwester vor uns.

Leider erfahren wir nichts über die Herkunft dieser Instrumente. Der sächsische Hof bezog seine Instrumente von berühmten Instrumentenbauern; so wurden die Saiteninstrumente zumeist in Italien gekauft. Neben den Violinen der Amati waren die Lauten des Magnus Tieffenbrucker, des Giorgio Sellas u. a. geschätzt. Augsburger, Memminger und Nürnberger Meister lieferten Blasinstrumente. Aber auch in Dresden gab es schon im 16. Jahrhundere tüchtige Instrumentenbauer, deren Erzeugnisse den hohen Ansprüchen des sächsischen Hofes wohl genügten. Im Inventar von 1593 spielt Georg Kregschmar als Klavier- und Orgelbauer eine wesentliche Rolle. Von ihm wissen wir aus Dresdner Archiven, daß er 1565 als Organist Bürger in Dresden wurde. Da er „mit Positiffen und Instrumentten Wohl umzugehen“ verstand³, wurde er bald (1571) Hofinstrumentenmacher, später auch Hoforganist. Auch ein Dresdener „Trommettenmacher“, Balten Springer, ein Zeitgenosse Kregschmars, wurde mit Lieferungen für den sächsischen Hof bedacht⁴. —

¹ Sammlung alter Musikinstrumente, Berlin 1922.

² Die italienische Lira da braccio, Mostar 1892.

³ Sächsisches Hauptstaatsarchiv cop. 367.

⁴ Sächs. Hauptstaatsarchiv cop. 407.

Neben den für die Hofkapelle bestimmten Instrumenten besaß das sächsische Fürstenhaus auch eine Privatmusikalienammlung, deren Anfänge am Ende des 17. Jahrhunderts liegen. Seit 1852 wurde sie von M. Fürstenau verwaltet, der ihren Bestand von 1873 in den bereits oben zitierten Mitteilungen des R. S. Altertumsvereins (Heft 23, 1873) verzeichnet. Sie wurde fortgesetzt durch Neuanschaffungen ergänzt. Nach einem in Akten des Gewerbemuseums zu Markneukirchen befindlichen Verzeichnis, das M. Fürstenau 1886 selbst angefertigt hat, enthielt sie außer den im Verzeichnis von 1873 bereits genannten noch folgende Saiten- und Blasinstrumente:

- 1 Viola von Christian Donat. Hopff in Klingenthal (1743),
- 2 Schnabelflöten aus dem 16. und 17. Jahrh.,
- 1 Contrafagott aus dem 17. Jahrh. mit 8 Tonlöchern und 2 Klappen
- 1 Choristfagott,
- 3 Fagotte aus dem 18. Jahrh.,
- 1 Flöte von W. Liebel in Dresden,
- 3 Klarinetten von Bormann in Dresden,
- 1 Englischhorn von Fornari aus dem Jahre 1802,
- 1 Fagott von Moritz Finke in Dresden,
- 1 Fagott von K. Golde in Dresden,
- 1 Ventilhorn von Kersten in Dresden,
- 1 Ventiltrompete von Heckel in Dresden und
- 1 Ventilposaune von L. Uhlmann in Wien.

Über einige der in diesem Verzeichnis genannten Instrumentenbauer, die auch in anderen Instrumentensammlungen vertreten sind, über deren Tätigkeit aber bisher nichts bekannt geworden ist, dürften vielleicht kurze biographische Angaben willkommen sein. W. Liebel = Christian Wilhelm Liebel, geb. am 2. Nov. 1793 zu Adorf i. B., Sohn und Schüler des „künstlerfahrenden Instrumentenmachers“ Johann Gottfried L., ließ sich 1823 in Dresden nieder, nachdem er in Berlin und Wien bei tüchtigen Meistern seiner Kunst gearbeitet hatte. Seinen Flöten zollte A. B. Fürstenau¹ großes Lob. Liebel starb 1873. — Karl Gottlob Bormann lernte 5 Jahre bei dem durch seine Oboen berühmt gewordenen Dresdner Meister Jakob Friedrich Grundmann (gest. 1801), arbeitete dann 6 Jahre bei Johann Friedrich Floth² und übernahm nach Floths Tod (1807) dessen Werkstatt. Über ihn liegt ein glänzendes Urteil der Dresdner Kammermusiker Gebrüder Roth³ vor. — Johann Gottfried Kersten stammte aus Leipzig und lernte als Blechblasinstrumentenmacher wahrscheinlich bei Friedrich Wilhelm Jacobi (geb. 1762, gest. 1813) in Dresden, der wiederum ein Schüler des bekannten Dresdner Meisters Johann Gottfried Leutholt (gest. 1777 oder 1778) war. Kersten machte sich um 1800 in Dresden selbständig; am 12. Juli 1828 wurde er dort anfassig. — Moritz (oder C. G.?) Finke kommt in Dresden 1822 zum erstenmal vor. Auch über seine Fagotte fällt ein Dresdner Kammermusiker, G. H. Kummer, ein lobendes Urteil⁴. — Karl Golde schließlich dürfte ein Schüler C. G. Bormanns gewesen sein. Instrumente seiner Arbeit, vor allem Oboen, waren sehr geschätzt. Er starb 1873. —

Die meisten der in der Privatsammlung der Wettiner A. L. enthaltenen Instrumente befinden sich jetzt im Schloß Moritzburg bei Dresden. Was aber mag aus

¹ Allg. Mus. Zeitung, Leipzig 1825 und 1838.

² Vgl. auch Engländer a. a. D.

³ Allg. Mus. Zeitung 1808.

⁴ Allg. Mus. Zeitung 1823.

den in den Inventaren von 1593 und 1681 genannten Instrumenten geworden sein? Nur selten trifft man in Instrumentensammlungen alte Instrumente, die aus dem Besitz des sächsischen Hofes stammen könnten wie etwa das interessante und schöne Positiv im South Kensington Museum zu London¹, das seine Herkunft durch ein Medaillon mit dem Bilde des Herzogs Johann Georg von Sachsen und durch das sächsische Wappen verrät.

Vorlesungen über Musik an Hochschulen

(Nachtrag)

Berlin, Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik

- Prof. Dr. Hans J. Moser: Kulturfunde der Musik (Lehre von den Querverbindungen), 2. Teil, zweistündig. — Geschichte der evangelischen Kirchenmusik im Überblick, einstudig.
 Prof. Dr. Max Seiffert: Bearbeitungen älterer Musik, zweistündig.
 Prof. Dr. Hermann Halbig: Allgemeine Musikgeschichte, 2. Teil (1600—1750), zweistündig. — Collegium musicum (Machaut und Dunstable), zweistündig. — Cantus gregorianus, 2. Teil: Die freien Formen, einstudig. — Gregorianisches Praktikum: 1. cantus officii, 2. cantus missae, je einstudig.

Bücherschau

- Kanetsune², Dr. K. Beethovens Ende. (Prophezeiung des Sterbens der Beethovenschen Musik.) 1927.
 Ambros, A. W. Die Grenzen der Musik und Poesie (japanisch von K. Ishikawa, 1903, und von S. Tsuji, 1926).
 Carse, A. The History of orchestration (jap. von M. Ohtaguro, 1925).
 Combarieu, J. La musique, ses lois, ses évolutions (japanisch von S. Tafata, 1924).
 Elterlein, E. v. Beethovens Klavier-sonaten, Beethovens Sinfonien (jap. von T. Kakinuma, 1924).
 Grove, G. Beethoven and his nine symphonies (japanisch von H. Endo, 1925).
 Henderson, W. J. The orchestra and orchestral music (jap. von Ch. Monma, 1925).
 Jadasohn, S. Harmonielehre (jap. von S. Okotfu, 1929).
 Karasowski, M. F. Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe (jap. von T. Kakinuma, 1923).
 Kothe, W. Abriss der Musikgeschichte (jap. von N. Uyeno, 1913).
 Krehl, St. Musikalische Formenlehre (jap. von K. Nobutoki und K. Katayama, 1925).
 Krehl, St. Allgemeine Musiklehre (jap. von K. Nobutoki und K. Katayama, 1927).
 Krehbiel, H. Ed. How to listen to music (jap. von K. Komatsu, 1924).
 Massenot, J. Souvenirs (jap. von K. Komatsu, 1924).

¹ Carl Engel, Descriptive Catalogue etc., London 1874.

² Prof. Dr. H. Tamura übermittelt uns eine Liste der in den letzten Jahren erschienenen japanischen musikwissenschaftlichen Literatur. Das an erster Stelle genannte ist ein Originalwerk; die übrigen sind Übersetzungen.

- Mayerhoff, J. Instrumentenlehre (jap. von K. Nobutoki und K. Katayama, 1925).
 Mörike, Euard. Mozart auf der Reise nach Prag (jap. von N. Ishikawa, 1926).
 Newmarch, Hesa. Tschaiakowsky, his life and works (jap. von T. Kakinuma, 1925).
 Nohl, L. Beethoven (Neclam) (jap. von T. Kakinuma, 1924).
 Perger, N. J. Brahms (Neclam) (jap. von N. Hirota, 1925).
 Peugin, A. A short history of Russian music (jap. von N. Quaja, 1922).
 Richter, E. Fr. Harmonielehre (jap. von T. Ajada, 1913).
 Rimsky-Korsakow, N. A. Mein musikalisches Leben (jap. von N. Hattori, 1926).
 Rolland, N. Musicians of to-day (jap. von K. Ojaki, 1926).
 Rolland, N. Beethoven (jap. von K. Kato, 1915, und H. Takada, 1926).
 Rolland, N. Jean Christophe (jap. von Miura, 1913).
 Scott, E. M. The philosophy of modernism in its connection with music (jap. von M. Ohtaguro, 1927).
 Stanford, Ch. B. Musical composition (jap. von Ch. Menma, 1925).
- Bach, Joh. Seb. Matthäus-Passion. Vollst. Textbuch. Mit einer Einf., erl. Anm. u. zahlr. Notenbeisp. hrsg. v. Heinrich Kralik. 8°, 40 S. Wien 1928, Steyermühl. — 30 Nm.
- Beethoven, Ludwig van. Christus am Ölberg. Oratorium. Text v. Franz Xaver Huber. Mit einer Einf., erl. Anm. u. zahlr. Notenbeisp. hrsg. v. Heinrich Kralik. 8°, 23 S. Wien 1928, Steyermühl. — 30 Nm.
- Führer durch die Beethoven-Zentenarausstellung der Stadt Wien. „Beethoven und die Wiener Kultur seiner Zeit“. 8°, X u. 248 S. m. Abb. Wien 1928, [Wien I, Neues Rathaus, Ring des 12. Nov.] Selbstverlag der Gemeinde Wien. 4 österr. Schill.
- Bertrán, Luis. Anecdotario completo de Beethoven. 8°. Buenos-Aires 1928, Comp. impres. Argentina. 5 Pes.
- Blom, Eric. The limitations of music. A study in aesthetics. 4°, 178 S. London 1928, Macmillan. 6 d.
- van den Borren, Ch. Le Manuscrit musical M. 222 C. 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (XV^e siècle) brûlé en 1870, et reconstitué d'après une copie partielle d'Edmond de Coussemaker. 8°, 220 S. Antwerpen (1924!), Selbstverlag (Brüssel, 55, rue Stanley). 9 belgas.
- Brahms, Johannes. Verzeichnis seiner Werke. Mit Einführung v. Adolf Aber. 8°, XXIII, 49 S. u. 1 Titelbild. Leipzig 1928, C. F. Peters. 1.20 Nm.
- Chenantaïs, J. Le violoniste et le violon. 8°. Nantes 1928, L. Durance. 70 Fr.
- Chop, Max. Giuseppe Verdi. (Musiker-Biographien Bd. 32.) 8°, 101 S. 2. Aufl. Leipzig 1928, Neclam. — 40 Nm.
- Coofe, Greville. The theory of music. 8°, 80 S. London 1928, Benn. 6 d.
- Cœuroy, André. Panorama de la musique contemporaine. 8°, 232 S. „Les Documentaires“. Paris 1928, Kra. 18 Fr.
- Decsey, Ernſt. Die Spieldose. Musiker-Anekdoten. Gesammelt u. erzählt. 2. Aufl. 8°, 190 S. Stuttgart 1928, J. Engelhorn's Nachf. 4 Nm.
- Detschy, Serafine. Übungen für Sprachtechnik, nebst Erklärung der Atemverwertung. 3. unveränd. Aufl. [Manudr. 1921.] 8°, VIII, 75 S. Hamburg 1928, E. Boyjen. 2.80 Nm.
- Duhm, Andreas. Predigt und Musik. Versuch einer Vergleichung der Formgesetze von Kanzelrede und Instrumentalmusik. Antrittsvorlesung. 8°, 23 S. Heidelberg 1928, Evangel. Verlag. 1 Nm.
- Dunhill, Thomas J. A critical appreciation. Sullivan's Comic operas. 8°, 256 S. London 1928, E. Arnold. 10 6 sh.

- Education**, Board of. Educational pamphlets. 55, Report on music, arts and crafts, and drama in training colleges. London 1928, H. M. Stationery office. 6 d.
- Ermatinger**, Erhart. Bildhafte Musik. Entwurf einer Lehre v. d. musikal. Darstellungskunst. Mit 9 Notenbeisp. u. 13 Tertiabtbl. 4^o, VIII, 109 S. Tübingen 1928, Mohr. 7.50 Nm.
- Guardia**, Ernesto de la. Las sinfonias de Beethoven, su historia y analisis. 8^o. Buenos-Aires 1928, Agencia gen. de libr. y publ. 4 Pes.
- Gaas**, Robert. Die estnischen Musikalien. Themat. Verzeichnis mit Einleitung. 8^o, 232 S. Regensburg 1927, G. Bosse. 8 Nm.
- Hänzer**, Walter. Die Naturseptime im Kunstwerk. 116 S. Bern 1926, Druck u. Komm.-Verlag v. Bächtler & Co.

Dieses äußerst knorrige Büchlein, das sich nicht weniger mühsam liest als ein dicker „Wälzer“, das aber seiner wertvollen Anregungen wegen jedem Theoretiker zur Einsichtnahme empfohlen werden muß, stellt sich die Aufgabe, die Naturseptime organisch in die Harmonielehre einzuführen. Nun ist uns diese Septime schon am Durseptakkord als zur Verschmelzung tendierender Faktor bekannt. Aber der Verf. sucht sie im Kunstwerk auch da aufzuweisen, wo sie in anderem Gewand auftritt. Das Gebäude, das er zur Unterbringung und Konsolidierung der Naturseptime errichtet, besteht — kurz gesagt — in folgendem.

Zunächst wird als „Dur-Moll-Folge“ eine Reihe aufgestellt, die alle Töne vereinigt, welche mit dem Stammtton im ersten Grade nach Terz, Quint oder Septime (abwärts oder aufwärts) verwandt sind; aber auch die None (Quintverwandtschaft zweiten Grades) ist hier inbegriffen. Diese „Dur-Moll-Folge“ und die acht auf ihren Tönen errichteten „Dur-Moll-Folgen“ zweiten Grades machen die „tonale Dur-Moll-Gruppe unter Einführung der Naturseptime“ aus; in die diese Gruppe veranschaulichende Figur sind ferner einige nächstverwandte „Dur-Moll-Folgen“ dritten Grades aufgenommen. Gern hätte man Prinzipielles zur Frage der Abgrenzung dieses Tonsystems gehört, doch nun geht der Verf. zur Frage der Skalen über. Es sind die übergreifenden Skalen, die nach seiner Meinung der Naturseptime eine gefestigtere Stellung bieten; darunter befindet sich z. B. die nach oben übergreifende Moll-Dur-Tonleiter c-des-c-f-g-as-h-c (abgeleitet vom Moll-Dur c-d-e-f-g-as-h-c); sie erhält den Namen „Dur-Moll-Tonleiter“, unter Beifügung der kleinen Terz es und der großen Sext a den Namen „erweiterte Dur-Moll-Tonleiter“; in ihr finden die übergreifenden Skalen eine Art Zusammenfassung. Sie ist symmetrisch gebaut und enthält, zwischen die Oktavtöne ausgespannt, den Dur-Septakkord des-f-as-h und Moll-Septakkord des-e-g-h, welche Hänzer als Akkorde mit Naturseptime aufsaft: as-h (dieses enharmonisch gleich der Naturseptime von des) = des (dieses eine Naturseptime von h abwärts) -e = 6:7, des-h = 4:7. Fügen wir ersterem Akkord oben ein zu des im Verhältnis der None 4:9 stehendes es an, ebenso letzterem unten ein a, so erhalten wir die „übergroßen Terzen“ h-es = a-des = 7:9, welche zusammen mit der verminderten Terz“ 6:7 den erniedrigten Molldreiklang as-h-es und den erhöhten Durdreiklang a-des-e ergeben. Die beiden Nonenakkorde a-des-e-g-h und des-f-as-h-es sind, wie man sieht, verschieden gebaut. Übrigens enthält das „erweiterte Moll-Dur“ außer dem Naturseptimenakkord des-f-as-h auch jenen anderen f-a-c-es, der zwei gleiche Terzen 5:6 und die Septime 5:9 umfaßt. In diesen Skalen findet Hänzer sowohl die in der Richtung der „romantischen Harmonik“ liegende relative Verfestigung der Leitöne (des und h) als die größere Durchdringung von Moll und Dur. Dieselben können zueinander im Verhältnis der Terz- und Quintverwandtschaft stehen. Hänzer legt nun dar, in welcher Weise diese Skalen die harmonische Analyse vereinfachen und Fälle, die auf Grund der Dreiklangstonalität eine verschiedene Deutung zulassen, zu eindeutigen machen können. In dem bekannten Beispiel aus „Tristan“:



ist z. B. der erste Akkord Mollseptakkord der Skala h , der zweite Durseptakkord der Skala c ; immerhin können die beiden Akkorde auch ohne Einordnung in die übergreifenden Skalen als Mollseptakkord auf c und Durseptakkord auf f gedacht werden. An diesem anderen Beispiel aus „Tristan“:



wird zunächst konstatiert, daß sämtliche Töne in den Dur-Moll-Skalen h und fis enthalten sind, und demgemäß wird der erste Akkord als Durseptakkord der Skala fis gedeutet, während in den zwei folgenden die über den Quinten fis und h stehenden Terzen a und d nicht als 6 : 7 (die verminderte Terz des Naturseptimenakkords), sondern als 5 : 6 aufgefaßt werden. Sehen wir weiter, daß in:



aus Regers op. 125 die Töne als in den Dur-Moll-Skalen a und e enthalten bestimmt werden und der erste Akkord als Durseptakkord der Skala e mit fehlendem Grundton und alterierter Terz als statt a gedeutet wird, so wird uns nachgerade doch ein wenig zumute, wie wenn wir vor einer nichteuklidischen Geometrie ständen; und wenn die ersten 21 Takte von Beethovens c moll-Symphonie auf den Stammtönen h bezogen werden (c -es = c -dis = 6 : 7), so möchten wir fragen, weshalb die — wollen wir annehmen, zugegebene — tiefere Intonation des es statt als 6 : 7 nicht eher als theoretisch harmlose Unterstreichung der Kleinheit des 5 : 6 aufzufassen wäre.

Was sich bei dieser geistreichen Konstruktion mehrfach aufdrängt, ist die Frage nach dem Erkenntnisgrunde. Man braucht ja nicht zu denjenigen zu gehören, welche vor jede Philosophie eine Erkenntnistheorie setzen wollen, doch dann sucht man in der Philosophie selbst umso mehr nach innerer Evidenz und Anschaulichkeit oder praktischer Bewährung. Doch seien wir gerecht; der Verf. will die Naturseptime innerhalb der Harmonielehre befestigen, und wo ist bisher — von bedeutenden Prolegomena Kurths abgesehen — eine hieb- und stichfeste Harmonielehre? Wie dem nun sei: in Fragen der theoretischen Harmonik wird die Entscheidung auch vom Schicksal der schöpferischen Kunst abhängen. Der Verf., der übrigens das Verhältnis von Kunst und Theorie mit Pietät auffaßt, scheint zu glauben, daß Reger in seinen harmonisch kühneren Momenten in besonderer Maße Zukunftssahner gewesen ist (schade, daß er nicht andere Moderne heranzieht!). Bewahrheitet sich dies, so kann in der Tat irgend einem Schema in der Art des Hängerischen in der Geschichte der Musiktheorie eine ähnlich durchgreifende Rolle zufallen, wie demjenigen, durch das seinerzeit Terz und Dreiklang zur Anerkennung gelangten. Aber auch wenn die „reaktionären“ Strömungen das Feld behaupten, bleibt unsere harmonische Moderne ein aus der Geschichte nicht wegzudenkender Komplex, und ihm einen ernststen theoretischen Versuch gegenübergestellt zu haben, bleibt das Verdienst des Verfassers. Sollte es ihm gelingen, einerseits den Zusammenhang von Naturseptime und übergreifenden Skalen zwingender darzustellen und andererseits in der Musik selbst Dinge nachzuweisen, welche diese Skalen in ein realeres Licht rücken, so würde er damit seine Position wesentlich befestigen.

über das Wesen der Intonation als einer zwar gesetzmäßig bestimmten, aber dabei äußerst labilen, nicht steif und fest faßbaren Angelegenheit bekundet der Verf. gesunde Ansichten. Gern würde man hierüber einmal etwas Zusammenhängendes lesen, etwa in der Anwendung auf die vom Verf. herangezogene 53-stufige Temperatur, die, wie bekannt, für Terz und Quint besonders dichte Annäherungswerte ergibt und auch der Naturseptime sehr nahe kommt. Der Verf. plädiert schließlich für die Einrichtung eines 53-stufigen Klaviers, dessen eine Klaviatur die gewohnten 12 Tasten enthielte, während die andere zum jeweiligen Fixieren des betr. Tones auf eine der 4 oder 5 Tonhöhen bestimmt wäre, die ihm in der 53-stufigen Temperatur entsprechen. Es wäre in der Tat interessant, wenn ein Klavierbauer sich dieser Konstruktion, für die der Verf. als Ingenieur die allgemeinen Prinzipien aufstellt, annehmen wollte. Ein 53-stufiges Harmonium wurde bekanntlich schon vor längerer Zeit konstruiert.

Da der Verf. beiläufig die 19-stufige Temperatur erwähnt, über deren Aufstellung durch W. Kowalenkow und Ariel ich an dieser Stelle VIII, S. 579 ff. berichtete, sei mir eine ergänzende Bemerkung gestattet. Im Bericht über den Londoner Kongreß von 1911 (Report of the 4. Congress of the Intern. Music Society — augenscheinlich eine wenig bekannte Publikation, da das von mir benützte Exemplar im Lesesaal der Berliner Staatsbibliothek unaufgeschnitten war) las ich S. 279 ff. mit Überraschung von einem Referat des verstorbenen Münchener Professors an der Akademie der Tonkunst M. E. Sachs, der in London ein 19-stufig temperiertes Harmonium vorführte. Über den Verbleib des Instruments usw. richtete ich hierauf an die Erstellerin desselben eine Anfrage, die leider ohne Antwort blieb. Auch von dem durch Ariel angekündigten 19-stufigen Harmonium ist vorläufig nichts zu hören. Nun ist es ja zweifelhaft, ob dieses System für die Praxis eine Bedeutung erlangen könnte. Aber interessant wäre es — sei es auch nur zur Nachprüfung unser selbst —, eine Temperatur auszuprobieren, die bei verhältnismäßig geringer Erhöhung der Stufenzahl, bei etwa $3\frac{2}{3}$ facher Vergrößerung der Abweichung von der reinen Quint und bei ungefähr zwei- bzw. hundertmal größerer Annäherung an die beiden Terzen mannigfache Möglichkeiten des Auseinanderhaltens von im 12-System zusammenfallenden Intervallen bietet.

J. Hand schin.

Satzfeld, Johannes. Westfälische Volkslieder mit Bildern u. Weisen. Musikal. Sätze v. Theodor Ritter. (Landschaftl. Volkslieder Heft 9.) 8°, 140 S. m. Abb. Münster 1928, Aschendorffsche Verlagsbh. 2.90 Nm.

Herrmann, Heinrich. Die Regensburger Klavierbauer Späth und Schmahl und ihr Tangentenflügel. 8°, VIII u. 100 S. Erlangen 1928, Buchdruckerei Karl Döres. (Erlanger Diss. 1927.)

Imhofer, Richard. Grundriß der musikalischen Akustik für Konservatorien u. verwandte Lehranstalten. Mit 40 Abb. im Text. 8°, IV, 141 S. Leipzig 1928, E. Kabisch. 4.80 Nm.
Der dreißigste deutsche evangel. Kirchengesangsvereinstag in Nürnberg vom 15.—17. Okt. 1927. 8°, 73 S. Kassel 1928, Bärenreiterverlag. 1.50 Nm.

[Enth. u. a. Wilh. Stählin, Die Bedeutung der Singbewegung f. d. evang. Kirche.]

Knott, Thomas B. Pianoforte fingering. 8°. London 1928, Oxford Univ. Press. 2/6 sh.

Krüger, Rudolf. Die Westgrenzfahrt der Berliner Liedertafel: Pfalz, Saar, Mosel, Rhein. 17.—26. Sept. 1927. Dargest. v. Rudolf Krüger. Mit e. Vorwort v. Otto Hödnig. gr. 8°, 176 S. m. Abb. Berlin 1927, Berliner Liedertafel. [J. H. Dr. Otto Hödnig, Berlin SW 61, Urbanstr. 21.] 3 Nm.

de la Laurencie, Lionel. Les luthistes. (Les musiciens célèbres.) fl. 8°, 128 S. Paris 1928, Henri Laurens. 9 Fr.

Lloyd, Charles Harford. Free accompaniment of unison hymn singing. London 1928, H. J. W. Deane. 7/6 sh.

Meister der deutschen Musik in ihren Briefen. Hrsg. v. H. Brandt. [Mitarb. Alice Mersperger.] fl. 8°, 448 S. m. Abb. Ebenhausen b. München 1928, W. Langewiesche-Brandt. 4 Nm.

Taylor, E. W. Shakespeare music. Music of the period. 2. Aufl. 4°. London 1928, Allan & Unwin. 10 sh.

- Niederheitmann, Friedrich. Cremona. Eine Charakteristik d. italien. Geigenbauer u. ihrer Instrumente. 7. verm. u. verb. Aufl., hrsg. v. Wilh. Altmann. Mit eingedr. Bildern u. Geigenzettel-Nachbildg., sowie e. Verzeichnis bemerkenswerter nichtitalien. Geigenbauer. 8^o, 187 S. Leipzig 1928, Carl Merseburger. 6.50 Nm.
- Toverre, J.-G. Lettres sur la danse et sur les ballets, précédées d'une vie de l'auteur, par André Levinson. 4^o, LV u. 241 S. Paris 1927, Edition de la Tourelle.
- Ostendorf, Johannes. Die Veranschaulichung der musikalischen Melodie. Mit einem Anhang: Aufteilung u. Aufbau des melod. Musikunterrichtsstoffes. 8^o, 35 S. Dortmund 1928, W. Erüwell. 2.20 Nm.
- Papp, Viktor. Beethoven és magyarok. 8^o, 149 S. Budapest 1927, Szerző Kiadása.
- Perrett, Wilfrid. Some questions of musical theory. Chapter 3. The Second string: Chapter 4. Ptolemy's tetrachords. With appendix: The Tierce-tone scale. 8^o. London 1928, Heffer. 5 sh.
- Poidras, Henri. Critical and Documentary Dictionary of Violin Makers Old and Modern. Translated by Arnold Sewell. gr. 8^o, 300 S. Rouen 1928, Imprimerie de la Vicomté. 30 sh.
- Reeg, Willi. Franz Schubert. Vortragsbuch f. Schulfeiern, Bildungs- u. Gemeinschaftsabende. (Feierstunden Nr. 2.) 8^o, 111 S. Mühthausen i. Th. 1928, G. Danner. 3 Nm.
- Refaradt, Edgar. Historisch-biographisches Musikerlexikon der Schweiz. 4^o, XV, 355 S. Leipzig 1928, Hug & Co. 20 Nm.
- Riemann, Hugo. Bajo cifrado (Armonía práctica realizada al piano). Acompañado de la clave de los ejercicios 1—44 y un índice acústico por el traductor. Traducción . . . por . . . Antonio Ribera y Maneja. Colección Labor, Sección V (Música) N^o 143. 8^o, 234 S. Barcelona 1928, Editorial Labor.
- Riemann, Hugo. Compendio de Instrumentación. Traducción . . . por . . . Antonio Ribera y Maneja. Colección Labor, Sección V (Música), N^o 68. fl. 8^o, 172 S. Barcelona 1928, Editorial Labor.
- Riemann, Hugo. Reducción al Piano de la Partitura de Orquesta. Traducción . . . por . . . Antonio Ribera y Maneja. Colección Labor, Sección V (Música), N^o 150. fl. 8^o, 152 S. Barcelona 1928, Editorial Labor.
- Rimski-Korsakow, Nikolaj Andrejewiç. Chronik meines musikalischen Lebens. 1844—1906. Übers. von Oskar v. Niemann. gr. 8^o, XVII, 303 S. Mit 2 Taf. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt. 12 Nm.
- Saleski, Gdal. Famous musicians of a wandering race. 8^o. Ill. New York 1928, Bloch Publ. Co. 5 s.
- Scott, Cyril. The influence of music on history and morals: a vindication of Plato. 8^o, 255 S. London 1928, Theosophical Publ. House. 7/6 sh.
- Spemann, Franz. Harmonien und Dissonanzen. Von deutscher Musik u. ihren geist. Hintergründen. 8^o, 71 S. (Stimmen aus der Deutschen christl. Studentenbewegung, Heft 59.) Berlin 1928, Furche-Verlag. 1.80 Nm.
- Tóth, Aladár. Mozart, Figaró lakodalma. 8^o, 138 S. Budapest 1928, Singer és Wolfner.
- Verter, Walter. Der humanistische Bildungsgedanke in Musik und Musikwissenschaft. 8^o, 39 S. Langensalza 1928, H. Beyer & Edhne. 1 Nm.
- Voigt, Woldemar. Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. Ein Führer. gr. 8^o, III, 176 S. 2. Aufl. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. geb. 3 Nm., geb. 4.50 Nm.
- Weingartner, Felix. Lebens-Erinnerungen. Bd. I. 8^o, V, 377 S. 2. umgearb. Aufl. Mit 24 Abb. Zürich 1928, Orell Füßli. 9 Nm.
- Weiß, Anton. Franz Schubert. Eine Festgabe. 8^o, 137 S. m. Abb. u. 24 S. Notenbeil. Wien 1928, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. 5 Nm.

- Wien=Claudi, Hertha. Zum Liedschaffen Carl Philipp Emanuel Bachs. 8^o, 84 S. Reichenberg, Gebr. Stiepel. 4 Nm.
- Würz, Anton. Franz Lachner als dramatischer Komponist. 8^o, 128 u. 48 S. (Mündner Dissertation 1927.) München 1928, Druck v. Knorr & Hirth.
- Zoder, Fritz. Franz Schubert, der große Wiener Lieddichter und Liedersfürst. Ein Lebensbild. 8^o, 31 S. m. Abb. Wien 1928, A. Pichlers Wwe. & Sohn.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Albinoni, Tommaso. Zwei Kammerfonaten f. Violine mit bez. Bass, op. 6. Hrsg. v. Walter Upmeyer. Nagels Musik-Archiv Nr. 9. Hannover 1928, Adolph Nagel.
- Bach, C. Ph. Em. Die Preussischen Sonaten für Klavier. Nr. 4—6. Hrsg. v. Rudolf Steglich. Nagels Musik-Archiv Nr. 15. Hannover 1928, Adolph Nagel.
- Händel, G. Fr. Orchesterfuge aus der Oper „Alcina“ (Ouvertüre, Traummusik, Ballett Sätze.) Für den Konzertgebrauch einger. v. Georg Böhlen. Partitur u. Stimmen. Leipzig—Chemnitz 1928, E. A. Klemm. Part. je 3 Nm.
- Janequin, Clément. Trente chansons à trois et quatre voix . . . mises en partition par Maurice Cauchie. (Les concerts de la Renaissance.) gr. 8^o, IV, 133 S. Paris 1928, Nouart, Lerolle & Cie. 7 Fr.
- Der Kopenhagener Chanfonnier. Das Manuskript Thott 291⁸ der kgl. Bibl. Kopenhagen. Eingeleitet u. hrsg. von Dr. Knud Jeppesen. Kopenhagen 1927, Levin & Munksgaard u. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 22 Nm.

Seitdem in immer steigendem Maße nun auch die musikwissenschaftliche Forschung sich bemüht, die Kunstwerke einer Musikepoche aus ihrer eigenen Ästhetik und diese selbst wiederum aus der gesamten Geisteshaltung der betreffenden Zeit heraus zu begreifen, und dieser relativistischen Einstellung zufolge die Maßstäbe für die Beurteilung der jeweiligen Kunststrebungen ganz überwiegend aus Beobachtungen der äußerlichen und inhaltlichen Eigenarten des Quellenmaterials zu gewinnen suchen muß, die Qualität der Forschungsergebnisse somit in der Hauptsache vom Umfang und Zuverlässigkeitsgrad der Quellenunterlagen abhängt, ist die Zahl und die Wichtigkeit der Aufgaben, die eine Neuausgabe mittelalterlicher Musikdenkmäler zu erfüllen hat, ganz erheblich gewachsen. Hatte früher die Übertragung nur den Sinn, mittels Partituranordnung der Stimmen und Wahl geläufiger Notenwerte und Taktarten uns einen bequemen Einblick in das Gefüge der in getrennten Stimmen und ohne Taktstriche notierten mittelalterlichen Komposition zu ermöglichen, so muß sie jetzt in ihrer umfassenderen Bedeutung als Quellenersatz auch gleichzeitig die Notationseigentümlichkeiten des Originals so weit konservieren, daß dessen Rekonstruktion ohne Schwierigkeit möglich ist, ein editionstechnisches Problem, das infolge dieser zwangsmäßigen Vereinigung zweier prinzipiell einander entgegenarbeitender Teilforderungen schwierig befriedigend zu lösen ist. Auch die Aufgaben des Revisionsberichtes sind gegen früher bedeutend erweitert und zugleich schärfer umrissen. Heute soll er mit möglichst großer, auf einer sorgfältigen Vergleichung der Vorlagenstücke mit allen irgendwie erreichbaren anderweitigen Konfordanzen gegründeten Sicherheit nicht allein über ev. Fehler der Überlieferung, sondern auch über Besonderheiten der Vorlage zuverlässigen Aufschluß geben können und stellt allein schon in anbetracht der noch immer mangelhaften Musikbibliographie und der schwierigen Erreichbarkeit der meist weit verstreut liegenden Originale eine ansehnliche Arbeitsleistung dar. Ferner erwartet man in einer modernen Neuausgabe neben ausführlichen Angaben über äußerliche Eigentümlichkeiten der Vorlage, wie die ihres Formats, Materials, der Lagenanordnung, des Schriftdukts, der Art der Illumination usw., die ja sämtlich in der Übertragung nicht mehr ersichtlich sind, eine durch Vergleich mit den Konfordanzhandchriften gesicherte Beantwortung der Frage, inwieweit die aufgeführten Merk-

male auch anderweitig anzutreffen oder nur der Vorlage eigentümlich sind. Weiterhin sind ausführliche Repertoirevergleiche mit gleichzeitigen Handschriften erforderlich, um die inhaltlichen Besonderheiten der Quelle sicherstellen zu können. Schließlich gehören zum Aufgabengebiet des modernen Herausgebers noch gründliche Untersuchungen über die formale und rein musikalische Beschaffenheit des Vorlagenmaterials, sowie ein auf Grund feinsüchtiger Verarbeitung des gesamten Untersuchungsbefundes gewonnenes Urteil über die historische Bedeutung der Vorlage. Betreffs der Reichweite und Subtilität ihrer wissenschaftlichen Fundierung stellt man somit an eine „moderne“ Neuausgabe mittelalterlicher Musik derart hohe Anforderungen, daß ein Herausgeber außer über ausgebreiteten musikphilologischen Kenntnissen auch über einen beträchtlichen Grad künstlerischer Erlebnisfähigkeit verfügen muß, um ihnen wirklich gerecht werden zu können.

Daß es indes praktisch tatsächlich und glücklicherweise dieses weitverzweigte Aufgabengebiet moderner Editionsarbeit erschöpfend abzuhandeln, das beweist Jeppesens Neuausgabe des Kopenhagener Chansonniers ganz vortrefflich. Aber mehr als dies: durch die Fülle wertvoller Forschungsergebnisse legt sie überzeugend dar, wie fruchtbar für die Erkenntnis der Eigenart einer Musikepoche gerade diese aus der modernen Anschauung des historischen Relativismus sich ergebende Forschungsmethode ist, zumal wenn ein Forscher sie benutzt, der so glücklich wie der durch seine musterhaften Arbeiten über den Palestrinastil schon bekannte dänische Musikhistoriker Jeppesen die Resultate gründlicher philologischer Forschungstätigkeit mit künstlerischem Einfühlungsvermögen lebendig zu durchdringen vermag. Rechnet man jetzt noch die außergewöhnliche Darstellungsgabe hinzu, vermöge deren Jeppesen den trockensten Daten des Untersuchungsmaterials noch interessante Seiten abzugewinnen weiß, so darf man ohne Übertreibung seine Neuausgabe des Kopenhagener Chansonniers als Musterbeispiel moderner Editionsmethodik hinstellen, eine Qualität der Arbeit Jeppesens, kraft deren seine Ausgabe an Beachtung und Wertschätzung in wissenschaftlichen Kreisen selbst dann keine Einbuße erleiden wird, wenn nach vollendeter Herausgabe der „Trois chansons français“ (Cod. Dijon 517, Laborde u. Wolfenbüttel extr. 287) mit ihrem geradezu fundamentalen Materialbeitrag zur Chansonskunst der sog. zweiten niederl.-burgund. Schule das Interesse für das im Vergleich hierzu recht bescheidene Chansonmaterial der Kopenhagener Handschrift stark in den Hintergrund getreten sein wird. (Von den 33 Stücken ihres Repertoires finden sich dann nicht weniger als 27 auch in der obigen französischen Sammlung!)

Eingeteilt ist Jeppesens Arbeit in folgende Abschnitte: Vorwort (S. IX/X), Facsimiles (S. XI—XVIII), Einleitung (S. XIX—XXIII), Der Kopenhagener Chansonnier und die damit verwandten Handschriften (S. XXIV—XXXVI), über den Inhalt des Kopenhagener Chansonniers (S. XXXVII—LXX), Revisionsbericht (S. LXXI—CLX), Übertragungen (S. 1—63), eine Inhaltsangabe, deren Disposition mit ihren 92 Seiten Einführungstext (ohne Vorwort und Facsimiles) gegenüber nur 63 Partiturseiten der eigentlichen Übertragung schon rein äußerlich die von dem Herausgeber einer „modernen“ Neuausgabe zu bewältigende Stoffmenge dokumentiert.

Der Hauptforderung wissenschaftlicher Edition mittelalterlicher Musikdenkmäler, der Rekonstruktionsmöglichkeit des originalen Bildes, kommen Jeppesens Übertragungen weitgehend nach durch Beibehaltung der originalen Notengattungen, Schlüsselzusammenstellungen und Schlüsselwechsel, durch peinlich genaue Angabe der Ligaturen des Originals im Notentext und sorgfältige Anmerkung geschwärzter Noten im Revisionsbericht, durch Übernahme der originalen Vorzeichnungen, wobei deren jeweilige Veränderungen minutiös im Revisionsbericht aufgeführt werden, sowie schließlich durch strenge Scheidung originaler und vom Herausgeber hinzugefügter Akzidenzien. Man kann sogar im Zweifel sein, ob z. B. in betreff der Schlüsselzusammenstellungen und Schlüsselwechselangaben der Vorteil der getreuen Übernahme der originalen Verhältnisse den hierdurch bedingten Nachteil schwererer Lesbarkeit immer aufwiegt und bei Schlüsselzusammenstellungen wie Violin-Mezzosopran- und Baritonschlüssel oder Alt-Bariton- und Subbasschlüssel u. dgl. ungewohnten Kombinationen nicht eine bloße Angabe der originalen Schlüssel vor dem Anfang der Stücke und die reale Durchführung in geläufigeren Kombinationen und für den Schlüsselwechsel innerhalb einer Stimme nicht ein einfacher Hinweis im Revisionsbericht genügt hätten, um doch den originalen Sachverhalt hinreichend sicherzustellen.

Gegenüber der originalen Textlegung dagegen zeigen die Übertragungen bedeutende Abweichungen, indem hier der Text mit teilweiser Bezugnahme auf den Originalbefund — unterstrichene Worte und Silben zeigen die Übereinstimmung mit der Textlegung der Handschrift an —

durchaus sinngemäß aufgeteilt wird; ein textkritisches Verfahren, dem man im Hinblick auf die überaus nachlässige, in den verschiedenen Lesarten derselben Stücke nur ganz selten übereinstimmende Textanordnung eine Berechtigung nicht abprechen kann, zumal die häufigen Tonrepetitionen und die vielfach motivische Art der Melodiebildung oftmals nur eine eindeutige, in der Handschrift aber meist nicht befolgte Textverteilung zulassen. (Vgl. hierzu z. B. die weitgehenden Textlegungsunterschiede in den beigegebenen Facsimiles des Rondeaux: *Ma plus ma mignonne m'amy* (Nr. II u. IV) mit der einleuchtenden Lösung in Zepfens Übertragung (S. 5/6), in der die unterstrichenen Silben *my-e* wohl nur versehentlich beide in den 7. Takt geraten sind, während nach Ausweis des Facsimiles *my* unter die ganze Note *d'* des 7. Taktes, die Silbe *e* aber unter die Longa *e'* des 8. u. 9. Taktes gehören.

Berechtigterweise ist auch die im Original infolge der „spielenden Beherrschung“ der damaligen Mensurgesetze nur flüchtig skizzierte Taktzeichenangabe, deren detaillierte Zusammenstellung sich auf S. LVIII, Anm. 1 der Einleitung vorfindet, in Zepfens Übertragung stillschweigend durch sorgfältige Taktzeichengebung ersetzt worden.

Der weiteren wesentlichen Forderung wissenschaftlicher Edition, der Sicherung der in der Handschrift vorliegenden musikalischen Überlieferung durch Vergleich mit anderweitig vorhandenen Lesarten derselben Stücke, ist Zepfen ebenfalls in vorbildlicher Weise gerecht geworden. Ein Revisionsbericht von 39 Seiten Umfang gibt außer einer Beschreibung sämtlicher für das Repertoire des Kopenhagener Chansonniers in Betracht kommenden Musikhandschriften (mit Ausnahme des einer persönlichen Einsichtnahme unerreichbar gebliebenen Ms. 109 des Liceo musicale Bologna) und kurzen, aus der Feder Dr. Wiggo Brondals stammenden Angaben sprachlicher und literarischer Abweichungen in den Lesarten des Textes nebst wertvollem Glossar ein ausführliches Verzeichnis der musikalischen Besonderheiten sämtlicher Konkordanzhandschriften, sowie eine Aufzählung und kritische Betrachtung bisher erschienener Neuausgaben von Stücken des Kopenhagener Chansonniers. Soweit ich beurteilen kann, ist dieser Revisionsbericht sehr zuverlässig, mir ist hier nur aufgefallen, daß in Takt 43 des *Superius* von „*Pour changier l'air*“ die in der Lesart des Coder Laborde fehlende #-Vorzeichnung unvermerkt geblieben ist und in Takt 4/5 des *Contra* von „*Le souvenir de vous*“ das 4 Schläge zählende *f* nicht als geschwärzte Longa verzeichnet wird, obwohl sich m. E. dieser rhythmische Sachverhalt kaum anders darstellen lassen wird.

In dem Kapitel: „Der Kopenhagener Chansonnier und die damit verwandten Handschriften“ weist Zepfen mittels detaillierter Vergleichung äußerlicher wie inhaltlicher Handschrifteneigentümlichkeiten die enge Zugehörigkeit der Kopenhagener Handschrift zu einer Gruppe von Manuskripten nach, die in bezug auf Ausstattung und Inhalt eine Sonderstellung zu allen übrigen ungesähr gleichzeitigen Überlieferungen niederländisch-burgundischer Chansonkunst einnehmen und wohl in der unmittelbaren Umgebung des Hofes Herzog Karls des Kühnen von Burgund entstanden sind, wie Zepfen aus der eigenartigen Phantastik der Miniaturen, aus den textlichen Beziehungen zweier Kompositionen auf *Binchois*, *Morton* und *Hayne*, und daraus, daß sich eines dieser Manuskripte noch heute in *Dijon* vorfindet, schließt. Neben den vielen, aus persönlicher Einsicht in die Manuskripte *Dijon* 517, *Laborde*, *Wolfenbüttel* extr. 287 und *Pavia* 362 gewonnenen wertvollen Ergebnissen dieser mit gediegener Sach- und Literaturkenntnis durchgeführten vergleichenden Untersuchung verdient auch die lebendige, den an sich gewiß recht trockenen Daten des Vergleichsmaterials zum Trotz immer ungemein fesselnde Art der Darstellung große Anerkennung. Diesen Vorzügen gegenüber fällt es kaum ins Gewicht, wenn einige Aufstellungen nebensächlicher Bedeutung durch den Untersuchungsbefund nicht hinreichend gestützt erscheinen. So scheinen mir schon in Zepfens vergleichender Untersuchung selbst beinahe mehr Momente gegen als für die Zugehörigkeit des Cod. 362 *Pavia* zu obiger Handschriftengruppe zu sprechen. Als weitere Gegenargumente lassen sich noch hinzufügen:

1. Die abweichend von allen anderen Handschriften dieser Gruppe im Coder *Pavia* vorkommenden Wortbildungen wie *mestrasse* statt *maistresse*, *provuance* statt *pourveance*, *leliste* statt *leslite*, *sperance* statt *esperance* usw. und Eigenheiten der Schreibweise, wie *ey* statt *ay*, *pleysir* statt *plaisir*, *feire* statt *faire* usw.
2. Außer dem allgemein verbreiteten: *O rosa bella* befinden sich noch sechs Kompositionen auf italienische Texte im Repertoire des Codex *Pavia*, woraus man sogar auf italienischen Ur-

sprung der Handschrift schließen mußte, falls diese sechs Stücke nicht sämtlich Nachträge sind. (Übrigens befindet sich Dufays: „Malheureux cuer“ laut Nestoris Verzeichnis und Zeppe- sens eigener sorgfältiger Konfordanzaufstellung [S. XXX, Anm. 5 u. 6] nicht im Cod. Pavia, wie auf S. XXXII behauptet wird.)

Ferner kann man auch Zeppezens Behauptung auf S. XXIV, daß die Schriftcharaktere der Ms. Dijon, Kopenhagen, Laborde II (fol. 61'—64; 72'—101 dieser Handschrift) sonst nir- gends anzutreffen seien, nur bedingt zustimmen. Mir jedenfalls scheint der Schriftduktus des 1. Teils vom Pariser Codex 4379 dem der obigen Handschriften, insbesondere dem des Dijoner Codex sehr verwandt zu sein. Ohne eine nähere Verwandtschaft des Cod. 4379 mit der obigen Gruppe daraus zu folgern, möchte ich noch erwähnen, daß die Zahl seiner Konfordanzen zu Dijon, Wolfenbüttel und Laborde größer ist als die des Cod. Pavia zu derselben Gruppe, und daß ferner im Gegensatz zu Pavia und in Übereinstimmung mit obiger Gruppe sich 7 Linienysteme auf der Seite vorfinden.

In offensichtlichem Widerspruch zu Zeppezens Annahme, daß der jetzige Codex Laborde von Anfang an ein Ganzes gebildet habe, in das die beiden Hauptschreiber zu verschiedenen Zeiten ihre Stücke eingetragen hätten, steht seine Behauptung, daß die Eintragungen des Schreibers II (fol. 61'—64; 72'—101) zum ältesten Bestand der Handschrift gehören. Ist nämlich wirklich die ursprüngliche Anordnung der Handschrift erhalten geblieben, dann müssen die Eintragungen des zweiten Hauptschreibers gerade umgekehrt jüngeren Datums sein, da sie erstmalig auf dem 6. Blatt der 8. Lage (fol. 61') beginnen und nur bis zum 1. Blatt der 9. Lage (fol. 64) reichen; eine Anordnung, die normalerweise als nachträglich ausgefüllte Manuskriptlücke zu betrachten ist. Nimmt man dagegen an, daß fol. 61'—64 u. 72'—101 der jetzigen Handschrift deren ältesten Bestand ausmachen, so kann die jetzige Anordnung eben nicht die ursprüngliche ge- wesen sein; die vom Schreiber II herrührenden drei vollen und zwei zum Teil unbeschriebenen Quaternen müssen dann vielmehr als ein präexistentes Handschriftenfragment angesehen wer- den, um das herum die übrigen Teile des jetzigen Codex nachträglich entstanden sind. Wie schon Zeppezen bemerkt hat, spricht allerdings gegen diese letzte Hypothese die auffällige Tatsache, daß ein Teil der Eintragungen des Schreibers II am Schluß der jetzigen 8. Lage (fol. 61'—63') und auf der 1. Seite der 9. Lage (fol. 64) steht, während eine solche fragmentarische Ausfüllung nor- malerweise auf der Rückseite des Anfangsblattes einer Quaterne beginnen und bis zur Mitte reichen muß. Da sich nun aber, wie die unten folgende Darstellung zeigt, nach Weglassung des jetzigen mittleren Doppelblattes der 8. Lage (fol. 59—60') durch Drehung der übrigen Lagenblätter um 180° und Übernahme des 1. Doppelblattes der 9. Lage als nunmehriges mittleres Doppelblatt störungslos die ursprüngliche, normale Lagenordnung aus der jetzigen herstellen läßt (und natür- lich auch umgekehrt die jetzige aus der ursprünglichen), so ist die Hypothese von der Übernahme eines präexistenten Fragments in den jetzigen Bestand des Codex Laborde nicht nur möglich, sondern in anbetracht des heterogenen Miniaturstils von Laborde II sogar wahrscheinlich.

Ursprüngliche Ordnung der Lagenblätter:

(fol.	61	62	63	64	71	56	57	58)
	1 ^r 1 ^v	2 ^r 2 ^v	3 ^r 3 ^v	4 ^r 4 ^v	5 ^r 5 ^v	6 ^r 6 ^v	7 ^r 7 ^v	8 ^r 8 ^v
	✓	—————				—————		
	leer	Laborde II				leer		

Jetzige Ordnung der 8. und 9. Lage:

	6 ^r 6 ^v	7 ^r 7 ^v	8 ^r 8 ^v	A ^r A ^v	B ^r B ^v	1 ^r 1 ^v	2 ^r 2 ^v	3 ^r 3 ^v	4 ^r 4 ^v	...	5 ^r 5 ^v
fol.	56	57	58	59	60	61	62	63	64		71
	—————					—————			—————		
	Laborde I					Laborde II			Laborde I		
	8. Lage					9. Lage					

Vermöge seiner außerordentlichen Veranlagung für großzügige Ableitung historischer Zu- sammenhänge aus Einzelbeobachtungen des Materials wie für deren ungemein lebendige Dar-

stellung gelingt es Jeppesen in dem Kapitel „Über den Inhalt des Kopenhagener Chansoniers“ ein äußerst anschauliches und — soweit überhaupt möglich — auch echtes Bild von der reizvollen Eigenart und künstlerischen Bedeutung der niederländisch-burgundischen Chansonkultur zu vermitteln. Nach Untersuchung des Abhängigkeitsgrades der Kompositionen der Kopenhagener Handschrift von ihrem literarischen Vornwurf und Beifügung eines wertvollen entwicklungsgeschichtlichen Abrisses über die Formen des Rondeau und der Bergerette nimmt Jeppesen ausführlich Stellung zu dem gesamten Fragenkomplex (Besetzungsfrage, Tonartenfrage, Akzidentienproblem, Bedeutung der Imitation, Dissonanzbehandlung usw.), vor dem immer wieder jeder Forscher, dem es ernstlich um die Verlebendigung mittelalterlicher Musik zu tun ist, von neuem steht und der, wenigstens soweit er den aus einer damals lebendigen Tradition heraus geregelten und deshalb in den Niederschriften nur flüchtig skizzierten Vortrag der Kompositionen betrifft, zum heiß umstrittenen Gebiet der heutigen Musikforschung gehört. Seine auf sorgfältiger Materialanalyse gegründeten und mit erstaunlicher Sachkenntnis, sowie sicherem Urteil durchgeführten Untersuchungen bilden eine in jeder Beziehung wertvolle Bereicherung der bisherigen Forschungsergebnisse und bleiben auch da, wo etwa die Resultate selbst anfechtbar sein mögen, immer fruchtbringend durch reiche Anregung. Besonders interessant sind einige neuartige Forschungsmethoden, so die der objektiven Berechnung rhythmischer und diastematischer Bewegungsdifferenzen in den einzelnen Stimmen für den Nachweis über deren verschiedenartige Aufgaben in der Polyphonie des ausgehenden 15. Jahrhunderts oder die der Charakterisierung einer Sazanlage aus ihrem Verhalten gegenüber der Dissonanz.

Sehr beachtenswert ist auch, daß Jeppesen auf Grund prinzipieller und stilistischer Erwägungen sich für eine rein vokale Ausführung der Chansons der Busnois-Deceghem-Epoche entscheidet. Die Allgemeingültigkeit dieser These scheint sich mir indes aus dem beigebrachten Beweismaterial noch nicht zwangsmäßig zu ergeben. Aus dem sicher richtigen Leitsatz, wonach eine textierte Stimme jedenfalls vokal auszuführen ist, während fehlender Text in den übrigen Stimmen keineswegs von vornherein auf deren instrumentale Faktur schließen läßt, sowie aus den weiteren stilistischen Befunden läßt sich streng genommen nur die Möglichkeit rein vokaler Ausführung ableiten und zwar sogar nur unter der Voraussetzung, daß der Text mindestens in einer Stimme vollständig gegeben ist. Für die zahlreichen Fälle, in denen die Chansons nur mit ihren zum Teil arg entstellten Textanfängen oder gar textlos überliefert sind, erscheint die vokale Ausführung mehr als fraglich, zumal diese Art der Überlieferung gerade außerhalb Frankreichs anzutreffen ist in Ländern, wo man eine anderweitige Bekanntschaft mit dem Chansonert wohl kaum annehmen darf und man so für die vokale Ausführung erst eine jedesmalige Neudichtung voraussetzen müßte. Es scheint so, als sei auch in der Besetzung der Stücke den Ausführenden weitgehend freie Hand gelassen worden.

Wie Riemann (Hdbch. d. Musikgesch. II, 1, S. 34 ff.), so hält auch Jeppesen des Adam von Fulda Definition der drei cantus (Gerbert, Scr. III, S. 343) für den Schlüssel des gesamten Transpositionswesens der damaligen Zeit. Im Gegensatz zu Riemanns Interpretation, die mit den heutigen Anschauungen vom Wesen mittelalterlicher Musik ganz unvereinbar ist, kommt Jeppesens neue Auslegung dieser Traktatstelle der mittelalterlichen Praxis mehrstimmiger Musik im Gebrauch der Tonarten unzweifelhaft sehr nahe und vermag besonders für die Tonarten auf c und g manche Eigenarten ihrer schriftlichen Fixierung gut zu erklären. Bei näherer Untersuchung sprechen aber gegen Jeppesens Deutung:

- cantus ♭ mollis = Tonart auf f und c (♭ ist obligatorisch)
- cantus ♮ duralis = Tonart auf e und a (♯ ist hier Systemton)
- cantus naturalis = Tonart auf d und g (♯ ist fakultativ zu verwenden)

doch mancherlei Gründe.

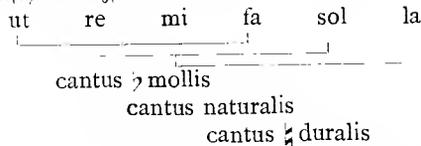
1. Adam von Fuldas Definition bezieht sich auf Gegebenheiten des cantus planus, während obige Bestimmungen nur für die Figuralmusik in Betracht kommen können.
2. In den erst später folgenden ausführlichen Erörterungen Adams über die Kirchentonarten werden obige Bestimmungen in keiner Weise berücksichtigt.
3. Im cantus planus stehen die Tonarten auf c und a außerhalb der normalen Ordnung.
4. In einstimmiger Musik ist eine generale ♭-Vorgezeichnung für das normale Dorisch (d) unverständlich, für eine Tonart auf g ist sie immer Hinweis dorischer Transposition.

5. Adams Schema verlangt, daß in jedem *cantus specialis* (also in jeder Hexachordposition) die drei *cantus generales* enthalten sind, eine Forderung, die durch obige Auslegung nicht erfüllt wird.

In meiner auf der Berliner Staatsbibliothek nur in Schreibmaschineneremplaren vorliegenden und daher so gut wie unbekannt gebliebenen Dissertation: „Prinzipielle Fragen auf dem Gebiet der fingierten Musik“ (1922) habe ich zu dem Problem der drei *cantus* des Adam von Fulda ausführlich Stellung genommen und halte nach sorgfamer Prüfung den dort vertretenen Standpunkt wenigstens in seinen Hauptzügen auch heute noch aufrecht. Darnach handelt es sich hier nicht um Tonartenbestimmungen, sondern um allgemeine Einteilungen des Tonmaterials, die eben in der vorguidonischen Zeit nach Quartengattungen, späterhin nach Hexachordpositionen erfolgten.

cantus \flat mollis = Quartengattung der Art c—f	} definierbar	} ut—fa		
cantus naturalis = Quartengattung der Art d—g			} durch die	} re—sol
cantus \sharp duralis = Quartengattung der Art e—a				

Jede der sieben Hexachordpositionen (*cantus specialis*) vereinigt in sich die drei *cantus generales* bzw. deren zwei charakteristische Grenzsilben.



Etwas anderes läßt sich aus Adams Definition der drei *cantus* und aus dem Zitat: „Quorum quisque habet sub se duas voces (sc.) \sharp durales (la mi), naturales (sol re), \flat molles (fa ut)“ wohl kaum herausdeuten.

Wegen Raumangels muß ich hier leider auf eine ausführliche Stellungnahme zu Jeppesens hochinteressanten Ausführungen über die verschiedenartigen Vorzeichnungen der einzelnen Stimmen innerhalb derselben Komposition verzichten und die Behandlung dieses umfangreichen und schwierigen Gebietes einer späteren Sonderarbeit vorbehalten.

Hier möchte ich nur noch erwähnen, daß ich Jeppesens Behauptung, die tieferen Stimmen seien entscheidend für die Tonalität einer Komposition, nicht für richtig halte. Für die dreistimmigen, diskantbetonten Kompositionen der ersten und zweiten niederländischen Schule wenigstens gibt im Gegenteil nur der Superius Aufschluß über die Tonalität, wie z. B. schon die Notierung der Dufayschen Hymnenkomposition „Jhesu nostra redemptio“ deutlich zeigt, in der übereinstimmend in den mir bekannten Lesarten Bologna, Liceo 37, fol. 289^r und Modena, L. 471, fol. 8^r/9 beide Unterstimmen \flat -Vorzeichnung aufweisen, während der Superius, der Choralüberlieferung gemäß, in der untransponierten phrygischen Tonart steht.

Im Einleitungskapitel scheint mir Jeppesens Forderung einer klaren Scheidung zwischen „Zeitwerten“ und „Weiterwerten“ ganz besonders glücklich und fruchtbar für die Orientierung über die künstlerischen Werte einer Musik zu sein.

Abschließend sei noch einmal ausdrücklich betont, daß die Ausstellungen, die man an Jeppesens Arbeit machen kann, gegenüber ihren großen Vorzügen gar nicht ins Gewicht fallen und daß seine Ausgabe des Kopenhagener Chanfonniers den hohen Anforderungen, die man an eine moderne Neuausgabe mittelalterlicher Musik stellen muß, nicht nur in jeder Beziehung gerecht wird, sondern schlechthin als Musterbeispiel moderner Editionsmethodik zu gelten hat.

Karl Dèzes.

Krieger, Adam. Arien für eine Singstimme, mit Generalbaß und Orchesterritornellen, zu fünf Stimmen mit Generalbaß ausgewählt und eingerichtet von Hans Hoffmann. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer.

Adam Kriegers Lieder neu zugänglich zu machen, ist auf alle Fälle ein Verdienst. Er ist — neben Dedelind — der genialste deutsche Melodist des 17. Jahrhunderts. Seine Weisen haben jenes Gemisch aus Volkstümlichkeit und künstlerischem Raffinement, das allein Melodien bleibende Wirkungskraft verleiht. Um sie zu heute eingänglichen und eindrucksvollen Kunstliedern zu machen, muß man aber die Klavierbearbeitung anders vornehmen, als es bisher geschah. Kriegers Bässe darf freilich nur ein solcher antasten, der bessere zu setzen vermag. Krieger gehört zu der beträch-

lichen Zahl hervorragender Melodisten, die keine hochentwickelten Sazkünstler waren. Doch auch wenn man Kriegers oft leberne Waffe übernimmt, kann man durch eine freiere pianistische Behandlung der Mittelstimmen mehr Leben in diese Lieder bringen, als es der Bearbeiter tut. Auch ist seine Auswahl nicht erschöpfend. Es fehlen so unerseßliche Stücke wie: „Komm Salatheä“, „Ich bin verwundt“, „Wieviel Stunden“, und vor allem das dämonisch-geniale Sauflied: „Die lob ich“. — Auch so wie es ist, wünsche ich das Liederheft in recht viele Hände und Köpfe.

J. H. Wegel.

Szarzynski, Stanislaw Sylwester. Sonata a due violini e basso pro organo (1706). Hrsg. von Adolf Chybiński und Kaz. Sitoriski. (Veröffentlichungen alter polnischer Musik durch die Gesellschaft der Freunde alter Musik in Warschau, I.) Partitur u. Stimmen. Warschau-Paris [1928], Gebethner u. Wolff.

Diese Sonate des polnischen Benediktiner- oder Zisterziensermönches stammt aus der Bibliothek der Kollegiatkirche von Pomicz, das Ms. liegt heute in der Warschauer Staatsbibliothek. Der Neudruck rechtfertigte sich durchaus, sowohl vom musikalischen wie geschichtlichen Standpunkt aus. Es ist ein schönes, ernstes Kirchenstück in D Dur, abgerundet durch die Wiederholung des einleitenden fantablen und im doppelten Kontrapunkt gearbeiteten Adagios am Schluß; dazwischen liegen die zwei bewegten Hauptsätze in $\frac{4}{4}$ und $\frac{12}{8}$, deren zweiter sich aus konzertanten Soli der beiden Stimmen entwickelt. Man erkennt auf den ersten Blick das Vorbild des polnischen Musikers: es waren nicht unmittelbar italienische Meister, etwa Legrenzi, sondern zweifellos der Hortus musicus von J. A. Reinken; nicht bloß die Anlage des Stückes, sondern auch die ganze Thematik geht auf den Hamburger Meister zurück.

A. E.

Strube, Adolf. Dreistimmige Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert für zwei Frauen: u. eine Männerstimme. 8^o, 27 S. m. 1 Faks. Leipzig 1928, Carl Merseburger. 1.50 RM.
Telemann, G. Ph. Quartett in emoll für Fl., V., Vc. u. B. c. (Nr. 6 aus Nouveaux Quatuors en six suites, Paris). Hrsg. v. Ellinor Dohrn. Nagels Musik-Archiv Nr. 10. Hannover 1928, Adolph Nagel.

Mitteilungen

Privatdozent Dr. Gustav Becking in Erlangen wurde zum a. o. Professor dortselbst ernannt.

Privatdozent Dr. Jos. Müller-Blattau, Direktor des Musikwiss. Seminars und des Instituts für Kirchen- und Schulmusik an der Albertina, ist zum a. o. Prof. an der Universität Königsberg ernannt worden.

Privatdozent Dr. Walther Better von der Universität Breslau ist vom Ministerium beauftragt worden, den Hallischen Lehrstuhl für Musikwissenschaft, über dessen Neubesetzung noch nicht entschieden werden konnte, vertretungsweise wahrzunehmen. Better wird in Halle lesen: 1. Einführung in die antike Musik, zweistündig; 2. Geschichte der Klaviermusik I, zweistündig; 3. F. Nießches Beziehungen zur Musik, einstündig; 4. Musikwissenschaftliches Seminar: Lektüre ausgewählter Abschnitte aus Boetius' „De institutione musica“, zweistündig; 5. Historische Orchester- und Kammermusikübungen, zweistündig.

Zu Löwensterns Deutschen Liedern (Berichtigung). Durch eine dankenswerte Zuschrift von Herrn F. Blume ist mir eine Vorlage zu Apelles v. Löwensterns „Bergwerkslied“ (f. o. S. 370) bekannt geworden. Es ergibt sich, daß wir es nicht mit einer Originalschöpfung zu tun haben, sondern mit einer Bearbeitung der ersten Nummer aus Melchior Francks „Musicalischen Bergfreyen, in welchen allweg der Tenor zuvorderst intonirt, in contrapuncto colorato auff vier Stimm gesetzt“, Nürnberg 1602. Ein Vergleich der vierstimmigen Originalgestalt und der dreistimmigen Bearbeitung Löwensterns zeigt jedoch, daß die letztere mit ihrer Vorlage sehr frei um-

gegangen ist. Franck bringt die Intonation des Tenor, entsprechend seinem Titel, nur am Anfang, und nimmt ihr Motiv beim Eintritt des Chors nicht wieder auf; Löwenstern hingegen läßt das in die Oberstimme verlegte intonierende Motiv sogleich, mit den anderen Stimmen als Begleitung, wiederholen und bringt im letzten Vers des Vordersatzes nochmals eine verwandte Intonation. Seine „kolorierte“ Kontrapunktik ist auf Rechnung der Vorlage zu setzen, wirkt jedoch vergrößert, wie überhaupt der ganze Tonfaß roher ausgefallen ist. Die Oberstimme geht bald auf den Cantus, bald auf den Tenor („Das Silber und das rothe Gold“) Francks zurück, soweit die Komposition nicht, wie in der Schlußbildung, ganz die Vorlage verläßt. Der didaktische Zweck von Löwensterns dreistimmigem Tonfaß scheint mir jetzt erst recht erwiesen; Francks Bergreien sollte offenbar für die jugendlichen Stimmen der von Löwenstern beaufsichtigten Bernstädter Schule nutzbar gemacht werden. Da das Lied von Melchior Franck im Neudruck vorliegt (F. Jöde, Alte Madrigale, erw. Aufl., Wolfenbüttel 1925, S. 92; Original einen Ganzton tiefer notiert) ist die Vergleichung beider Fassungen leicht möglich. Melchior Franck behauptet, sich auf volkrümliche Übertieferung zu stützen; die Möglichkeit einer dritten gemeinsamen Quelle für ihn und Apelles v. Löwenstern ist also nicht von der Hand zu weisen. Für den Text findet sich bei Franck noch eine dritte Strophe; in den beiden ersten sind nur geringfügige Abweichungen zu konstatieren, außer daß die „Beurlein“ der vorletzten Zeile meines Abdrucks natürlich „Heurlein“ sein müssen, sowie daß der erste Vers der zweiten Strophe nicht „Wem“, sondern „Wann“ beginnt. Die Interjektion „ey“, die Löwenstern häufig bringt, findet sich nicht im Original und trägt viel zu der Naivität der späteren Fassung bei, aus der ebenso wie aus der Stimmenverteilung der Schulzweck erschlossen wurde.

P. Epstein.

Kataloge

Martin Breslauer und Leo Liepmannsohn, Berlin. Versteigerung der Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim, 12. Juni bis 16. Juni 1928. Tertband und Tafelband.

Nur mit Trauer kann man diesen Katalog anzeigen: mit Trauer, daß nunmehr auch die bedeutendste und reichste Sammlung von Musikbüchern, die je von einem liebe- und verständnisvollen Sammler vereinigt wurde, in alle Winde verstreut werden soll. Wir werden auf die Auktion zurückkommen.

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Versteigerung CXXXII. Autographen. Musik u. Kunst — Goethe u. seine Zeit — Literatur u. Wissenschaft. Aus einem Nachlaß u. anderem Besitz. 27. u. 28. April 1928. [Musik, Theater u. Bildende Kunst, 343 Nrn., 3. T. auserlesene Stücke noch aus der Heyerschen Sammlung.]

K. S. Kochlers Antiquarium, Leipzig. Büchertisch Nr. 12. Nrn. 1381—1643 Musik und Theater.

Mai	Inhalt	1928
		Seite
	Leo Schrade (Heidelberg), Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur	449
	Herbert Vitrner (Heidelberg), Ein Beitrag zur Geschichte der protestantischen Musik im 16. Jahrhundert, dargestellt an Joachim a Burk	457
	F. A. Drechsel (Martneufkirchen), Alte Dresdener Instrumenteninventare	495
	Vorlesungen über Musik an Hochschulen	499
	Bücherschau	499
	Neuausgaben alter Musikwerke	505
	Mitteilungen	511
	Kataloge	512

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 33, Heilbronnerstr. 6 I

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Neuntes/ Zehntes Heft

10. Jahrgang

Juni/ Juli 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter¹

Von

Jacques Handschin, Basel

Es ist ein Verdienst von A. Schering, die Frage der „Kolorierung“ eines Melodieoriginals im Mittelalter nachdrücklich gestellt zu haben. Sein Nachweis einer recht freien Paraphrasierung von Liedoriginalen in Paumannschen Orgelstücken, wobei die Töne der Melodie bald in der einen, bald in der anderen Stimme auftreten, ist eine Lat (Studien zur Musikgesch. der Frührenaissance, S. 31 ff.). Weniger zweckdienlich war es, daß Schering sich weit auf ungesichertes Gebiet vorwagte² und diesen Komplex so ausschließlich mit der Instrumentalfrage verknüpfte. Allerdings war gerade diese Wendung, wie auch das Lebendige von Scherings Darstellung dazu angetan, das Interesse an der spätmittelalterlichen Musik zu verbreiten. Hierauf war es insbesondere R. Ficker, der St. 7 und 11 die Frage der „Kolorierung“ an Trienter Messensätzen mit schönem Ergebnis untersuchte und dabei teilweise auf das 14. Jahrh. zurückgriff, und A. Drel, der ihn St. 7 in bezug auf die Trienter Motette ergänzte. Wenn ich im folgenden statt „Kolorierung“ den allgemeineren Ausdruck „Paraphrasierung“ brauche, ist es, weil, wie wir sehen werden, in dieser Kunstpraxis das Melodieoriginal nicht immer nur auszierend erweitert, sondern manchmal auch zusammengezogen wird; dies hindert aber selbstverständlich nicht, daß ich von Kolorierung, Figurierung oder Auszierung sprechen werde, sofern es mir den Umständen zu entsprechen scheint. Von der Variation unterscheidet sich die Paraphrasierung insofern, als die erstere stets in einem und demselben musikalischen Zusammenhang das Melodieoriginal und die

¹ Verzeichnis der Abkürzungen s. am Schluß. Von vornherein bemerke ich, daß im mehrstimmigen Beispiel (S. 544—547) infolge Versehens im Manuskript die letzten drei Teile vor die ersten drei geraten sind.

² So wenn er S. 11 f. ein Beispiel aus Guilelmus Monachus anführt (C 3, 292), dessen Oberstimme die Umspielung eines gegebenen Melodiekerne ist, und dabei diesen Kern selbst in den Satz einbezieht.

Bearbeitung (oder wenigstens verschiedene Bearbeitungen eines Originals) nebeneinanderstellt, während bei der Paraphrasierung der Kern auch auf ein bloß ideelles Dasein beschränkt sein kann.

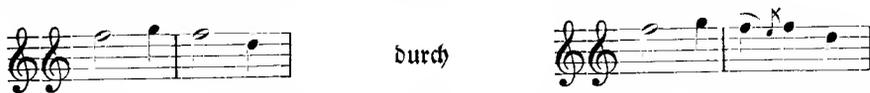
Die bekannte englische „Orgeltabulatur“ des 14. Jahrh. zeigt uns das Mittel der figurierenden Auszierung im Besitz der Instrumentalisten; und zwar kommen hier nicht nur die Bearbeitungen von Motetten in Betracht, welche man am Beispiel bei J. Wolf, *Gesch. d. Mensuralnotation*, Nr. 78 studieren kann, sondern auch die selbständigen Instrumentalstücke. Aus diesen, die ich an anderem Ort herausgebe und die ich der Form nach als Estampien bestimmte, führe ich folgende Stelle an:



Es ist möglich, aber vorläufig nicht sicher, daß einfache einstimmige Estampien hinter diesen Estampien stecken, in deren Verzierungswesen Ch. van den Borren, *Les origines de la musique de clavier en Anglet.*, S. 5 Keime der Virginalistenkunst erblickt¹. Oder man sehe in dem größtenteils einstimmigen Tanzstück aus Oxford Bodl. Douce 139 (13. Jahrh.), das ich gleichfalls neu veröffentliche², die Stelle:



ferner im dritten der 2st. Tanzstücke aus LoHa (die den „Sommerkanon“ enthaltende Hs. aus der 1. Hälfte des 13. Jahrh.) das Ersetzen von



bei der kulminierenden Wiederholung³, und in den von J. Wolf, *UfM* 1, 24 ff. nach einer italienischen Hs. veröffentlichten 1st. Estampien des 14. Jahrh. Stellen wie diese (aus „Tre fontane“):



Lesen wir ferner in der (bereits von Lavoix in G. Raynauds *Recueil de motets* 2, 303 beachteten) Stelle aus dem anglonormannischen Lied vom Ritter Horn (1. Hälfte des 13. Jahrh.), Gudmod habe beim Vortrag eines Lai das, was er sang, auf der

¹ Jedenfalls macht das Verzierungswesen wahrscheinlich, daß wir es in diesen Estampien nicht mit Gebrauchstänzen, sondern mit Spielstücken zu tun haben.

² Vorläufig in Faksimile EEH pl. 24 und in Übertragung bei J. Wolf, *UfM* 1, 22 f.

³ EEH pl. 19 und J. Wolf, *UfM* 1, 21.

Harfe wiederholt, so setzt der Dichter gewiß voraus, daß diese Wiederholung mit Spielfiguren ausgeschmückt war.

Innerhalb der mehrstimmigen Gesangsmusik tritt eine auszierende Wiederholung im Notre Dame-Kreis wenig hervor, z. B. in der Oberstimme von Perotins 4st. Viderunt (Mld. 197) (nur rhythmisch):



etwas häufiger dagegen in einer Stilrichtung, die wir in die 2. Hälfte des 13. Jahrh. und, wie es scheint, nach England versetzen dürfen. In der Oberstimme des 3st. Sanctus aus P. 1., 15129 (f. S. Ib. 1, Beil. S. 8) sehen wir:



und in der 2st. Bearbeitung der Sequenz Verbum bonum im 11. J. beginnt das Schlußmelisma (f. ebenda S. 10):



Man sehe ferner, wie in der nur teilweise 3st., kontrapunktisch primitiven Komposition einer Lesung, die J. Wolf, Sing- und Spielmusik aus älterer Zeit, nach einer Hf. vom Anfang des 15. Jahrh. in Breslau veröffentlichte, die eine Phrase des Lektionstons (f g a f b a g f) in immer weiter ausschwingenden Bögen bis zum Schluß wiederkehrt. Wieder nach England führt folgender Fall aus Cbr. 17 (Beginn eines Stückes, EEH pl. 26):

Ad ho - no - rem sal - va - to - - - ris

Hu - ius fes - tum con - fes - so - - - ris

Man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß für beide Verse in der Unterstimme ein Original dieser Art vorgeschwebt haben könnte:



Im übrigen werden wir die mehrstimmige Gesangsmusik weiter unten im Zusammenhang des Tropus heranzuziehen haben.

Interessant ist die Frage des Tenors der Motette Ave gloriosa mater salvatoris². Bildet in der 1. Hälfte der Tenor lauter dreitönige Gruppen (sofern die Töne nicht zu Tertierungszwecken zerlegt sind, wie in LoHa und Darmstadt), so sind es im 2. Teil fünftönige, die mehrfach zu den dreitönigen im Verhältnis der Figuration stehen (übrigens geht schon die nur rhythmische Tonzerlegung im 1. Teil in jenen beiden Hff. gelegentlich zur Figuration über). P. Aubry, der in seinen Recherches sur les tenors latins als Quelle des in einigen Hff. Domino bezeichneten Tenors die betr. Partie des Benedicamus domino der ersten feierlichen Vesper angab, revozierte dies in seiner Ausgabe von Ba. Doch ist seine erste Angabe richtig, nur daß es sich nicht, wie üblich, um eine melodisch unveränderte, sondern um eine freie Übernahme handelt. Nummerieren wir die 23 Töne, die in der liturgischen Melodie auf die Silbe do- fallen (die Töne zu -mino bringen motivisch nichts Neues), so ergibt sich für die 32 Tenorperioden (davon die 16 ersten im Rhythmus | . | . | . | . | =, die folgenden | . | . | . | . | . | . |) dieses Bild (Version Ba):

do -

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23

1 2 3 4 5 6 7 8

1 2 3 4 5 6 6 8 10 10 11 13 14 15 16 17 18 4 5 6 9 10 11
= 22 22 23

9 10 11 12 13 14 15 16

1 2 3 10 11 12 4 5 6 13 14 15 16 17 18 4 5 6 19 20 21 22 22 23
= 10 10 11

17 18 19 20 21

1 2 3 3 4 5 6 6 7 8 9 2 3 4 5 1 2 3
(11 12 13)

¹ Daß die beiden Verse jedenfalls als Strophen nebeneinanderstehen, bestätigt der 2. Teil des Stückes, wo an derselben Stelle zwei musikalisch ganz identische Verse stehen.

² Erhalten: 1. in LoHa (3ff. mit unbezeichnetem Tenor, s. EEH pl. 20f.); 2. in Ba (Nr. 1) und in 4. Fasz. von Mo (= CA Nr. 17) usw., 3ff. mit anderem, rhythmisch modernerem Triplum und mit Bezeichnung des Tenors Domino; 3. die beiden Unterstimmen ohne Triplum u. a. in Darmstadt 3317-3471-3472; 4. die Mittelfstimme ohne Tenor, wieder mit anderem Triplum in W₂; s. LN 180 und Nr. 203.

22 23 24 25 26 27
8 9 10 4 5 6 9 10 11 13 14 15 5 6 7 18 19 20

28 29 30 31 32
3 4 5 13 14 15 5 6 7 8 9 10 21 22 23

Merkwürdig: die 30. und 31. Tenorgruppe, welche die Melodietöne 5—7 und 8—10 umspielen, stehen zugleich zur 6. und 7. Gruppe im Verhältnis der rückläufigen (kreisgängigen) Figuration. Selbstverständlich braucht nicht alles vom Komponisten so bewußt disponiert zu sein, wie es hier steht, doch liegt jedenfalls Paraphrasierung der Melodie (und im 2. Teil mehr oder weniger bewußte Figuration) vor. Eine solche melodische Abwandlung einer liturgischen Melodie erscheint für diese Zeit unerhört¹. Leider ist bei der nicht endgültig geklärten Geschichte des Ave gloriosa nicht sicher, woher es stammt; immerhin scheint unter den erhaltenen Hff. die englische die älteste zu sein.

In diesem Zusammenhang ist ferner der von CA als Nr. 21 veröffentlichten, allerdings wohl späteren Stimmtauschmotette Alle psallite — Alle psallite — Alleluja aus dem 8. Fasz. von Mo (etwa Wende des 13. Jahrh.) zu gedenken. Bereits F. Ludwig

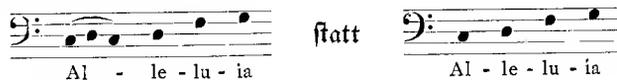
¹ Sie könnte vielleicht dadurch erklärt werden, daß auch die Mittelstimme ein vorher dagewesenes Melodieoriginal enthält, in welchem Falle wir vor dem bisher ältesten Fall eines Aneinanderpassens zweier gegebener Melodien ständen (daß nicht die tenorlose Version von W₂ die älteste ist, halte ich deswegen für wahrscheinlich, weil sie sich so ziemlich mit dem gleichen Tenor verbinden läßt wie die Versionen mit den anderen Tripla, weil sie für das 13. Jahrh. auffallend viele Quartentlänge aufweist und weil eine Korrektur im 25. Vers = 25. Tenorperiode geradezu auf Kenntnis des Tenors zu deuten scheint; bei alledem braucht der Schreiber von W₂ nicht notwendig eine Ergänzung des Tenors vorausgesetzt zu haben). Dann dürfte man von hier eine Verbindungslinie ziehen zu den von N. Ficker, St. 11 (zu Nr. 49, 58 und 59) in englischen Trienter Kompositionen vermuteten Fällen von „Tenorzerrüttung“, veranlaßt durch das Zusammenfügen mit einem seinerseits eine präexistente Melodie paraphrasierenden Diskant (nur um nicht mißverstanden zu werden, bemerke ich, daß die eine der von Ficker beobachteten Erscheinungen, nämlich die verschiedene Rhythmisierung choral gleicher Partien an und für sich die Anpassung des Tenors an den Diskant nicht zu beweisen braucht — vgl. das 3te. Sanctus aus P. l. 15129 in S. Jb. 1 —, obgleich sie in einem bestimmten Fall damit zusammenhängen kann). Immerhin halte ich in der Mittelstimme des Ave gloriosa das Vorhandensein eines Melodieoriginals nicht für sicher. — Ein dem Ave gloriosa ähnlicher Fall liegt in der gleichfalls schon im „alten Corpus“ von Mo enthaltenen Motette *Conditio naturae — O natio — Mane prima* vor (CA Nr. 5, Ba 77, auch noch im Roman de Fauvel). Dem Tenor liegt eine Sequenzmelodie zugrunde — eine gleichfalls für diese Zeit auffällige Tatsache —, die aber nicht genau zitiert ist. Wenn ich die mir von Hrn. cand. phil. A. Geering nach St. Gallen 383, S. 97 zur Verfügung gestellte Fassung der Sequenz zur Grundlage nehme und von Varianten, wie sie in der Überlieferung möglich sind, absehe, so enthält der Tenor aus der Sequenz: Vers 1, 2, 3, Einschub, wieder 3 mit Anhang, 4, 5, 6, 4, Einschub, 5 etwas ansgeziert, 6 desgl., 1, 2, 3, 4, 5 mit kleinem Übergang, 6 mit Anhang (der Sequenzform gemäß sind Vers 4, 5 und 6 gleich 7, 8 und 9); die Abteilung der Tenorperioden entspricht nicht immer derjenigen der Verse. Wenn der Motetus nicht eine präexistente Melodie ist — und er macht nicht den ausgeprägten Eindruck einer solchen —, bleibt nur übrig, auf gemeinsame Stimmentkonzeption (unter Anpassung eines Melodieoriginals in der einen Stimme oder sogar in beiden) zu schließen. Eigentümlich sind in dieser Motette ferner die schon von F. Ludwig vermerkten gemeinsamen Schlüsse der drei Teile und die dreimalige textlos-melismatische Longa in der Oberstimme, welche an die sogleich zu erwähnenden 3 Stimmtauschmotetten erinnert. Auch hier ist die Provenienzfürfrage vorläufig unklar, immerhin sei bemerkt, daß die Sequenz selbst nach E. Blume am ehesten englisch sein dürfte (All 54, 218).

stellte in seiner Analyse der 50 Beispiele Couffemakers (Samml. 5) fest, daß der Tenor aus einer von Mal zu Mal gesteigerten Wiederholung einer Melodiephrase besteht, die dann am Schluß in ganz zusammengezogener Form erscheint:



Allerdings ist vorläufig die Quelle der Alleluja bezeichneten Melodie nicht bekannt. Auch für diese Motette samt ihren beiden Schwestern CA Nr. 22 (Balaam inquit — Balaam inquit — Balaam) und 23 (Huic ut placuit — Huic ut placuit — Tenor ohne Bezeichnung) ist die Provenienzfrage noch endgültig zu klären. Immerhin weise ich in einem Aufsatz in *S. Jb.* 3 darauf hin, daß in diesen Stücken der Oberstimmenkomplex zumeist stimmtauschmäßig die Wiederholungen des Tenors (und in Nr. 21 zugleich die sich steigernde Auszierung) mitmacht, was keineswegs in den französischen Motettentraditionen liegt, während dasselbe in einer von M. Hughes (Proceedings of the Musical Association 51) aus den Worcesterfragmenten (1. Hälfte des 14. Jahrh.) veröffentlichten Motette vorliegt, allerdings nicht so ausgeprägt. Und ein anderer Umstand, der gleichfalls nach England deutet (oder sollte schon der Stimmtausch selbst ein solcher sein?), ist dieser. Die englische Motette, und zwar sowohl die Worcestermotette der 1. Hälfte des 14. Jahrh. als die spätere Gruppe zeigt, wie man aus den von H. Besseler, *MfM* 7, 221 ff. zitierten Anfängen sehen kann, besonders oft eine Tendenz zu gleichklingendem Beginn der verschiedenen Texte (sogar einschließlich des Tenors), eine Tendenz, die vielleicht damit zusammenhängt, daß im Worcesterkreis auch noch die Tropusmotette gepflegt wurde. Nun liegt aber in unseren drei Beispielen diese Affonanz für alle Stimmen vor (die Oberstimmen untereinander haben fast denselben Text), ja eigentlich sogar Tropus- bzw. Paraphrasenverhältnis des Oberstimmentextes zum Tenortext¹; man möchte beinahe auf den Gedanken kommen, daß die Nichttertierung des Tenors in Mo (in Nr. 23 fehlt sogar die Textmarke) mit der Übertragung der Werke in einen anderen Kreis zusammenhängt.

Jedenfalls liegt im Ave gloriosa und in der Alleluja-Motette etwas vom französisch-zentralen Standpunkt aus Ungewohntes vor. Fälle, wie der eines Notre Dame-„Ersatzteils“, welcher die Melodie zu dominus aus dem Graduale Viderunt zur Silbenfolge nusmido krebsgängig anordnet (s. *LR* 80), oder einer Komposition über das Alleluia Dies sanctificatus, welche bei der Wiederholung nach dem Versus



setzt (F. f. 101), sind damit nicht auf einen Fuß zu setzen².

¹ Ich muß daran erinnern, daß Aubry in seinen *Recherches sur les ténors latins* den Balaam bezeichneten, viermal unverändert wiederholten Tenor von Nr. 22 als 7. Strophe der Sequenz *Epi-phaniam domino* (AII 53, 47) nachwies, ebenso G. Beyssac (*Rassegna Gregoriana* 7) den unbezeichneten, gleichfalls viermal wiederholten Tenor von Nr. 23 als 9. Strophe derselben Sequenz (*Huic magi etc.*).

² Innerhalb der französisch-zentralen Praxis des 13. Jahrh. würde man melodische Paraphra-

Aus dem Worcesterkreis (1. Hälfte des 14. Jahrh.) seien noch ein paar Fälle melodischer Freiheit in der Tenorgestaltung angeführt, die sich sämtlich auf Sanctusweisen beziehen. Verhältnismäßig harmlos ist es, wenn in der Tropusmotette über das Sanctus, deren erster Teil die 2. Hälfte von EEH pl. 40 einnimmt, die (übrigens unvollständig aufgezeichnete) Sanctusmelodie Nr. 17, welche in der Ed. Vat. so beginnt:



welche aber nach Ausweis englischer Quellen als ersten Ton ein *h* statt des *c* hatte, in folgender Weise erweitert ist:



— wahrscheinlich um den nicht tonalen Anfang zu verdecken¹. Dann haben wir ein musikalisch bescheidenes 3ft. Sanctus, welches A. Hughes, Proceedings of the Mus. Ass. 51 veröffentlichte. Die Grundmelodie:

entspricht zwar keinem der uns bekannten Sanctus, doch könnte sie vielleicht eine zusammenziehende Paraphrase der in England beliebten Melodie Nr. 8 sein². Eine

frierung einer Choralweise im Tenor dem bisherigen Stande unseres Wissens nach am ehesten da erwarten, wo ein Zwang zur Abwandlung vorliegt, indem der Motetus eine wiederholungsmäßige Liedform durchführt, speziell die so strenge Rondeauforn ab aaab ab (Refrain- und Rondeau-Motette). F. Genrich, *ZfM* 9, 8 ff. führt eine Reihe solcher Motetten an. Der Tenor macht die Rondeauforn mit, indem er ein liturgisches Melodiefragment gleichfalls als a und b gliedert und entsprechend wiederholt, aber ohne melodische Abänderung (l. c. 10—12, wozu man F. Ludwig, *Samm.* 5, 215 und 7, 527 vergleiche). Dann sind es Fälle, in denen der Motetus zwar nicht Rondeauforn, aber sonst eine feste Liedstruktur aufweist (l. c. 78 ff.); hier findet Anpassung der Tenormelodie nur in rhythmischer Hinsicht statt. Der einzige Fall, der in bezug auf melodische Abwandlung einer Choralweise und in bezug auf das Alter dem Ave gloriosa entsprechen könnte, ist der l. c. 17 ff. angeführte, doch ist hier die Melodiequelle unbekannt (der Textmarkte Sancte Germane nachgehend, finden wir das im Notre Dame-Kreis 3ft. komponierte Responsorium, aus dem die Mel. aber nicht abgeleitet zu sein scheint). In Frankreich scheint man dann bald zum Druntersetzen eines melodisch voraussetzungslosen Tenors, d. h. zum „Diskantlied“ übergegangen zu sein (vgl. S. Ib. 2, 32).

¹ Wiederum erinnern wir uns der von R. Ficker, *St.* 11 konstatierten Erweiterungen in einem Sanctus und Agnus von Dunstable; vgl. auch unten S. 557 f.

² Wie man sieht, wiederholt das erste Msanna nicht die Mel. des 2. und 3. Sanctus, sondern die des (von der Ed. Vat. abweichenden) dominus deus Sabaoth (welche Wiederholung auch die Oberstimmen mitmachen); und das zweite Ms. hat nicht seine eigene Mel., sondern wiederholt das erste. Wodurch diese Abweichungen vom Bau des Sanctus Nr. 8 veranlaßt sind — falls wirklich Zusammenziehung vorliegt —, ist schwer zu sagen.

andere Melodie, die im Catalogue of manuscripts present in the Chapter library of Worcester von Floyer und Hamilton S. 161f. abgedruckt ist, steht dem Sanctus Nr. 8 noch etwas ferner, und doch ist unleugbar eine Verwandtschaft vorhanden. Hier nur der Anfang:



Diese Mel. gehört offenbar als Tenor zu dem auf derselben Seite stehenden Sanctus et eternus deus, bildet also mit diesem eine Not. von tropusähnlichem Charakter.

Wenden wir uns nun zur Musiktheorie, so finden wir, wie schon erwähnt, einen ausdrücklichen Hinweis und sogar Lehrbeispiele für die auszierende Bearbeitung einer gegebenen Tonreihe im 15. Jahrh. bei dem vielfach von englischen Lehren abhängigen Guil. Monachus (C 3), der hierfür das Wort *diminuere* braucht¹. In früheren Traktaten ist oft die Rede vom kontrapunktischen Auszieren, d. h. vom Setzen mehrerer Töne der Gegenstimme zu einer Note der Grundstimme². Von hier aber ergibt sich der Übergang zur melodischen Auszierung, sobald in den Lehrbeispielen die figurierte und nichtfigurierte Fassung der Gegenstimme (bzw. verschieden figurierte Fassungen derselben) nebeneinandergestellt sind. Dies ist der Fall in der *Ars contrap. sec. J. de Muris*, welche C 3, 62 ff. die *diminutio contrapuncti* lehren will und dabei in ihren Beispielen (nach der zweiten Hs.) gewissermaßen inzidentell eine sich steigende Auszierung der verschiedenen Oberstimmenversionen veranschaulicht. In den Diskantierregeln des Anon. 2 C 1 (aus der Hs. von St. Die), S. 312 ff. sehen wir ständig neben

sowie weitergehende Auszierungen gestellt³. Im vorausgehenden Teil des Traktats ist auch die gegebene Stimme einbezogen:



Die alte *Discantus positio vulgaris* lehrt C 1, 95f. in einem nicht ganz klaren Zusammenhang einen Diskant, der ein

¹ Was mag wohl *Garlandias nobilitatio soni = augmentatio eiusdem, vel diminutio per modum superbiae* (C 1, 116) bedeuten?

² Vgl. Petrus de palma otiosa (ed. J. Wolf, *Samm.* 15) S. 516: *dicunt enim flores musicae mensurabilis, quando plures voces seu notulae . . . diversimode figuratae secundum uniuscuiusque qualitatem ad unam vocem seu notulam simplicem tantum quantitatem illarum vocum continentem iusta proportione reducuntur* (1. Hälfte des 14. Jahrh.). Hierzu etwa die *fere tenores* einer schwedischen Urkunde vom 15. Jahrh. (s. L. Norlind, *Samm.* 2, 553).

³ Die Grundstimme liegt in der Mitte.



in dieser Weise überbrückt:



Mag es sich auch in den beiden letztgenannten Fällen nicht um reale Melodieoriginale handeln, sondern um ideelle Stützpunkte, die der kontrapunktisch Auszierende im Auge zu behalten hat, so zeigen sie doch, daß das melodische Ausfüllen eines gegebenen Rahmens dem Musiker eine geläufige Vorstellung war. *Garlandia* (C 1, 115) führt seinerseits zwei Beispiele für die Ausfüllung des Quintraumes an:



In einer Reihe von Beispielen aus der älteren, auf den *Cantus planus* bezüglichen Theorie, wo wir neben einem Intervall dessen durchgangsmäßig ausgefüllte Form gestellt sehen, mag es sich weniger um wirkliches melodisches Ausfüllen als um die Intervallveranschaulichung handeln². Dagegen fühlen wir uns wieder in einem

¹ Damit vgl. man Melodiebildungs-Rezepte wie der Prolemmatismos und Eklemmatismos des Mamei Bryennius und der Bellerunannischen Anonymi:



(s. H. Neimann, *Wierteljahrsschr. f. Musikw.* 5, 384 ff., H. Neimann, *Handb. d. Musikg.* II, 1. Aufl., 120 und N. Lach, *Studien zur Entwicklungsgesch. d. ornamentalen Melodie* 175 f. und 184) oder diese Formeln der alten arabischen Theorie:



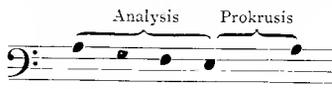
wobei dies ausdrücklich als Auszierung einer Grundformel a h c d e f g bezeichnet wird, die aber auch zu a c e g oder a d g kontrahiert werden kann (*Carra de Baur, Les penseurs de l'Islam* 4, 368).

² Der alte Merkspruch *Diapente et diatessaron symphoniae et intensae et remissae* begegnet uns schon in Hs. des 12. Jahrh. mit einer Mel., welche zu den Intervallnamen die Intervalle in sprunghafter und ausgefüllter Form singen läßt:



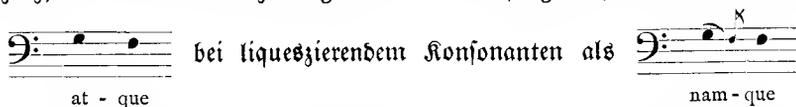
Di - a - pen - te

So in Wien 2502 f. 27, und ähnlich in einem Zisterziensergraduale, facsimiliert bei N. Machabey, *Revue de Musicologie* N. S., Nr. 19; vgl. dazu G 1, 150, wo statt des Tonbuchstabens h a zu setzen ist, und H. Müller, *Huebalds ... Schriften*, S. 32, wo statt 153 eben die Stelle 150 gemeint sein dürfte, welche aber nicht zur *Musica ench.* gehört (ohne Notation steht der Spruch übrigens schon unter den „*Cambridger Liedern*“ auf f. 436' der Hs.), sowie ferner C 1, 164 f. (*Introd. mus. sec. Mag. de Garl.*) und 382 (Anon. 7). Immerhin spricht es der Byzantiner Manuel Bryennius geradezu als Forderung aus, der „*Prokrusis*“ habe die „*Analysis*“ vorauszugehen (s. H. Neimann, *Wiertelj. f. Musikw.* 5, 388 f.):



musikalisch realeren Zusammenhang, wenn der Deutsche Aribo (11. Jahrh., G 2, 212) sagt: omnes saltatrices (neumae) laudabiles, sed tamen nobis generosiores videntur quam Longobardis; illi enim spissiori, nos rariori cantu delectamur; d. h. der Deutsche hat Gefallen an den Tonsprüngen, während der Südländer sie gern durch „dichtere“ Schritte ausfüllt. Nicht zu vergessen ist schließlich die bekannte, aber noch viel Ungeklärtes bietende Stelle über die Gesangsverzierungen bei dem im 13. Jahrh. in Paris schreibenden Hieronymus de Moravia (C 1, Kap. 25). Sie bezieht sich offenbar auf die Art, in der die Sänger beim Vortrag des Cantus planus das schriftlich fixierte Notenbild auszieren, und scheint Spielmanieren der Orgel zur Erläuterung anzuführen¹. Hieronymus erwähnt auch die mehrstimmige Einkleidung des Kirchengesanges², und so wird dasjenige, was Anon. 4 über die longa florificata bzw. florata im organum purum sagt (C 1, 358 und 363), unter Bezugnahme auf Hieronymus zu untersuchen sein.

Wir sind somit beim Cantus planus angelangt. Ist nicht schon die *Mika*, die *Liqueszenz*, ein uraltes Verzierungsmittel der Gesangsmusik? Wie oft kehrt ein



wieder! Die Varianten in der Überlieferung des gregorianischen Chorals sind ja zu einem erheblichen Teil eben Abweichungen in bezug auf die Auszierung³. Im Sanctus Nr. 4 lautet das



bei der Wiederholung:



Wir finden auch in manchen der Kyriemelodien, daß die letzte der neun Anrufungen einen gesteigerten Umfang hat, wobei allerdings nicht so sehr von eigentlicher Potenzierung der Auszierung gesprochen werden kann als von einer Wiederholung melis-

¹ Cantum tegere in organis (S. 91) wohl = die Gesangsmelodie in der Orgel bergen, sie der Orgel anvertrauen.

² Modum organicum notis ecclesiasticis admiscere (S. 93).

³ In bezug auf das Troubadourlied sehe man z. B. den von J. Beck, Die Melodien der Troub. 1, 73 übereinandergestellten Anfang des Ensi com l'unicorne sui in verschiedenen Fassungen oder die drei Fassungen aus Blondels Rose ne lis bei Gaftoué, The musical quarterly, 1917. Bei alledem ist es allerdings die Frage, wieweit die Varianten bloß auf die Wiedergabe der Melodien nach einem verschwommenen Erinnerungsbild oder auf den Willen zu gesteigerter Kunstentfaltung deuten. Im byzantinischen Kreis ist das Auftauchen verzierter Fassungen der Kirchengesänge eine Tatsache von einschneidender Bedeutung; der alte Melode war Dichter und Komponist in einer Person gewesen, nachdem dann aber der Quell der Dichtkunst versiegt und die Liturgie abgeschlossen war, traten (vom 13. Jahrh. an) die Melurgen, Maistoren und Kallopiisten, diese enjolveurs des timbres primitifs (J. B. Thibaut, Monuments de la notation . . . grecque, S. 117) auf; so besitzen wir vielfach die einfachere und die um Jahrhunderte spätere verzierte Fassung eines und desselben Gesanges (vgl. z. B. E. Wellesz in der Musica divina 5, 146f. oder das 6. Notenbeispiel in desselben Buchlein „Byzantinische Musik“).

⁴ In manchen Hss. sind freilich die beiden excelsis gleich verziert.

matischer Partikeln bzw. von einer Summierung vorher dagewesener Phrasen (vgl. WE 3, 442 ff.). Bedeutsamer (und sicher nicht später als das 9. Jahrh.) ist der Fall folgender vier Alleluias aus der Musica enchiriadis, die ich nach G 1, 157f. transkribiere:

Al-le-lu-ia, Lau-da-te do-mi-num de ce-lis, ce-li ce-lo-rum. lau-da-te de-um.

Al-le-lu-ia. Con-fi-te-bor do-mi-no ni-mis in o-re me-o. lau-da-bo de-um me-um in vi-ta me-a.

Al-le-lu-ia. In-tel-li-ge cla-mo-rem me-um, do-mi-ne. mi-se-re-re me-i. de-us.

Al-le-lu-ia. Sit no-men do-mi-ni be-ne-dic-tum in sae-cu-la. in ae-ter-num et in sae-cu-lum sae-cu-li.

Das Alleluia, dessen Melodie als Neuma bezeichnet wird, bildet je in erweiterter Form die erste Hälfte des Versus, während die zweite Hälfte mit dem bescheideneren *Am-bitus* etwa der 2. Hälfte des Alleluia entspricht; wir denken hier an das antike *Nomosprinzip* („alle Stücke gleichsam Verkörperungen einer zugrunde liegenden Idealweise“, E. Sachs, *Musik des Altertums* 64f.), und damit ist wiederum die Anpassung einer Melodie an verschiedene Texte im Antiphonengesang verwandt. Das ergiebigste Feld für die Frage der melodischen Paraphrasierung ist indessen der mittelalterliche Tropengesang.

Den Tropus möchte ich im eigentlichsten Sinne definieren als einen Einschub, einen Zusatz zu einem liturgischen Gesang, der sowohl in melismatischer als in tertierter Form vorkommen kann¹. Ich beschränke mich hier auf die Tropen des Messordinariums und auch innerhalb dieser auf ein Material, dessen Begrenztheit man entschuldigen möge, und frage: in welchem Verhältnis stehen jene Einschübe und Zusätze zur gegebenen liturgischen Weise?

Sanctus Nr. 22. Das wohl späte *Phos patris* ist vielleicht gleich 2ft. komponiert (vgl. die Elemente des Stimmtausches), so daß keine der beiden als die eigentliche Grundstimme angesehen werden kann. Zwar bietet die strophische (meist dreistrophige) Tr.-Form, wie sie in Eng die Regel ist, weniger Reiz für das Studium von Bezugnahmen des Tr. auf die Choralmelodie als die alte durchkomponierte Form.

¹ Im weiteren Sinne kann auch ein solcher neugeschaffener Gesang als Tr. bezeichnet werden, der die Worte eines liturgischen Gesanges paraphrasiert und so anstelle des letzteren gesungen werden kann (Ersatz- oder Paraphrasen-Tr.). Ferner haben wir den „Tertierungs-Tr.“, der nur ein bereits innerhalb des Chorals vorhandenes Melisma mit neuuntergelegtem Text versteht, doch ist hier in vielen Fällen nicht sicher, ob das Melisma nicht selbst schon nachträgliche Einfügung ist. Das Hauptwerk über die Tropen ist das leider unvollendet gebliebene von L. Gautier, *Les tropes*.

² Sanctus Phos patris, Eng. f. 100' (der Tr. und stellenweise der Choral 2ft.), Text AH 47, 335, die Musik S. Jb. 3, Weil. Nr. 2; Stus. Ave corpus dominicum, Eng. f. 109, Text AH 47, 402 (irrtümlich als Agnus-Tr.); ferner die Osanna-Einleitungen Quem pium, W₁ f. 92' (Tr. 3ft.), Text AH 47, 361, Maria mater egregia im 11. J. f. 212 (Tr. 2ft.), Text AH 47, 362, Mater mitis, ebenda f. 212 (Tr. 2ft.), Text AH 47, 356.

Immerhin sei bemerkt, daß in der Oberstimme die beiden Stellen Phos patris caritas und leva, resuscita an das zweite sanctus anklängen, vielleicht auch das (melodisch vorher in der Unterstimme dagewesene) sopitos excita an sunt celi et terra. Der 1st. Tr. aus Eng weist höchstens einen schwachen Anklang an den Choral auf. Die Grundmelodie des Quem pium in W₁ lautet (ich sehe von einer Mensurierung, wie sie im Zusammenhang der mehrstimmigen Komposition vorausgesetzt ist, ab):

Quem pi - um be - ne - di - cit tur - ma Mis - cens cum su - per - nis
In ter - ris fi - de - li - um mun - da Ge - mens, quod pec - ca - ti

co - re - is car - mi - na, O
pre - ma - tur sar - ci - na,

- rat hu - mi - lis ac - tu

Auf die ersten vier Verse folgt je ein (hier weggelassener) melismatischer Anhang, der die Mel. ungefähr wiederholt, auf den 5. Vers, der bereits seine eigene Mel. als Anfangsmelisma vorausgeschickt hat, ein melodisch selbständiger Anhang. Das Maria mater im 11. F. ist nur eine bescheidenere Fassung derselben Mel. (man beachte z. B. das Auszierungsverhältnis von Orat humilis actu zu Nostra laxa crimina)¹:

Ma - ri - a ma - ter e - gre - gi - a, Du - cens ad prae - cla - ra
Qua vi - a pa - tu - it re - gi - a, A - ve, de - o ca - ra,

po - lo - rum li - mi - na,
curc - to - rum do - mi - na, Nos - tra la - xa cri - mi - na

Und nun die in Betracht kommenden Choralstellen: zum 1. Melodieteil vergleiche man das zweite sanc-, zum 2. venit in nomine und zum 3. dominus deus, zum melismatischen Anhang in Quem pium das in excelsis, welches übrigens nach dem Gr. Sar. pl. 15* so lautet:

in ex - cel - sis

Hier zwei Stellen aus dem Mater mitis:

Ma - ter mi - tis, Ver - ae vi - tis . . . Quo te du - ce Tu - a lu - ce

zu welchen bzw. dominus deus Sabaoth und venit in nomi- zu vergleichen ist.

¹ Nach Nr. 305 steht in MüC je eine mehrst. Fassung von Quem pium und Maria mater, die untereinander identisch sind.

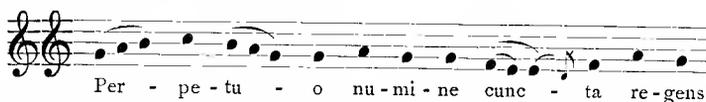
Sanctus Nr. 4¹. Wie schön muß es gewirkt haben, wenn bei den Festaufführungen, für die diese Tropen geschaffen sind, nach der choralen Intonation, die übrigens in den St. Martial-Hff. so lautet:



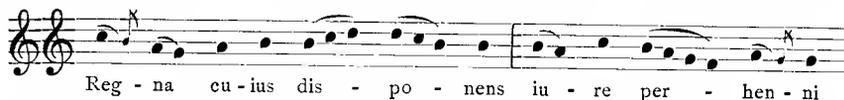
ein oder zwei Solisten antworteten:



Hier der Anfang des Perpetuo numine nach Will., wo bereits die „germanische“ Choralfassung der Ed. Vat. vorausgesetzt ist:



Ähnlich verhält sich die folgende Phrase zum zweiten sanctus, nur daß zunächst der zweite Teil desselben (-tus) wiederholt und dann das Ganze ausgeschmückt wird:



und der dritte Teil zu dem (mit dem ersten identischen) dritten sanctus, wobei erst noch an dessen Schluß angeknüpft wird:



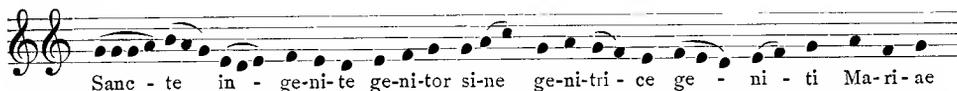
Der nächste Teil, der auf das 1. osanna in exc. folgt, lautet:



er bewegt sich erst innerhalb des choralen in ex-, dann innerhalb des -celsis (welche beiden Choralstellen zusammen dem 1. und 2. sanctus entsprechen); da in Sens der Choral selbst auf -celsis recht verziert ist, steht das suscipe laudes dazu im Verhältnis einer sich auf die Hauptnoten beschränkenden Zusammenziehung. Zum Unter-

¹ Sanctus Fons vivus vitae, Brit. Mus. add. 36881 (12. Jahrh.). f. 14', Text AH 47, 306; Stus. Cuncta creans, ebenda f. 15', Text AH 47, 313 (die drei sanctus sind zwar in den metrischen Zusammenhang des Tr.-Textes einbezogen, aber melodisch stehen sie als chorale Teile für sich); Stus. Perpetuo numine, Will. 174 (aus Sens) und W₁ f. 91' (hier der Tr. 3ft.), Text AH 47, 316; Stus. Sancte ingenite, 1ft. in St. Gallen 378, S. 378 und St. G. 382, S. 62 (13. Jahrh., undiafematisch neumiert), im Tr.-Teil 3ft. in Chr. 29 (EEH pl. 37-38), Text AH 47, 328; Stus. stus. stus. Adonay genitor (so beginnt laut fcdl. Mitteilung von Hrn. Prof. Ludwig die EEH pl. 40 nach einer Worcester-Hf. nur vom 1. Osanna an familierte Komposition, welche sowohl Tr. als Choral 2ft. setzt); Stus. Mater Christi resurgentis, Eng. f. 106. Nur erwähnt seien 5 Tropen zu dieser Sanctusmelodie, die D. Marxer, Zur spätmittelalt. Choralgesch. St. Gallens, S. 200, 202, 203, 204, 206 nach der späten Hf. St. Gallen 546 herausgab (vgl. unten S. 528 1).

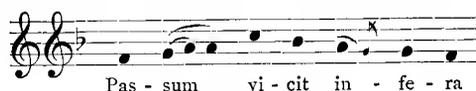
schied von Cens (Will.) ist die Grundstimme in W_1 sowohl in sich selbst etwas verzierter als auch in allen jenen vier Teilen mit größeren Schlußmelismen versehen, die vielleicht gleichfalls teilweise als Fortspinnung von Choralmotiven anzusehen sind. Während der Tr. in W_1 damit zu Ende ist (d. h. es folgt noch in choraler Form das Benedictus und das 2. Osanna), sind in Cens noch zwischen benedictus und qui die Worte Mariae filius eingeschoben (mit derselben Mel. wie im vorhin genannten Stus. stus. stus. Adonay, EEH pl. 40), und dann folgt der Osanna-Tr. Plebs tibi (AH 47, 356 separat gedruckt, in Cens noch durch einen 4. Teil erweitert), der gleichfalls in interessanter Weise an Choralphrasen (und zwar nicht nur an unmittelbar vorausgehende) anknüpft. — Im Sancte ingenite in Cbr. 29 repräsentiert die Grundstimme im ersten Absatz:



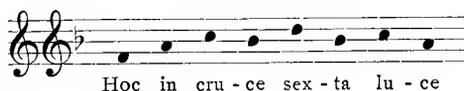
zweimal den Bewegungszug des vorangegangenen ersten sanctus usw. Einem Vergleich mit den 1st. Fassungen in St. Gallen nach zu urteilen, ist das Schlußmelisma in Cbr. 29 wiederum Zutat. — Eng bietet die Choralintonation transponiert; hier der Anfang:



Sanctus Nr. 8¹. Die beiden Kompositionen im 11. J. und in Ass stimmen in der Grundstimme ziemlich überein, sind aber als mehrst. Kompositionen verschieden, wobei die Oberstimme in Ass die weniger ausgeschmückte ist. Mit dieser Stelle (Version des 11. J.):



vergleiche man das 3. sanctus, mit dieser Stelle (Ass):



das benedictus qui venit = pleni sunt celi et terra.

Sanctus Nr. 9². Vgl. das oben über das Phos patris aus Eng Gesagte. Wenn dort der Stimmtausch als Indiz für die von vornherein 2st. Konzeption angeführt wurde, so könnte hier das Vorliegen choralischer Anklänge in beiden Stimmen dafür sprechen (vgl. die Unterstimme succurrens proprium mit dem 1. osanna in exc., die Oberstimme transmisit filium mit benedictus qui venit); immerhin sind die Anklänge nicht sehr ausgeprägt.

Sanctus Nr. 17³. Nehmen wir die ersten 3 Teile der Grundmelodie in W_1 :

¹ Osannatropen Voci vita (Text AH 34, 51) im 11. J., f. 213 (Tr. und Choral 2st., vom choralischen Teil ein Übertragungsversuch S. Jb. 1, Weil. Nr. 2) und in Ass f. 52' (Tr. 2st.). Die Kenntnis der letzteren Hs., die uns noch begegnen wird, verdanke ich der Freundlichkeit von Hrn. Prof. Ficker.

² Stus. Pater ingenitus cosmo divinitus, Eng. f. 107 (Tr. und stellenweise Choral 2st.).

³ Stus. Sanctorum exultatio, W_1 f. 24' (Tr. 2st.) und Cbr. 29 = EEH pl. 37 (Tr. 3st., von letzterer Komposition nur der Schluß erhalten), Text AH 47, 317; Osanna-Tr. De virgine nato im

Sanc - tus. Sanc-to - rum ex - ul - ta - ti - o. Sanc - tus. Sanc - to - rum
 be - ne - dic-ti-o. Sanc - tus. Sanc - to - rum con - so - la - ti - o.

so haben wir im 1. Teil das 2. sanctus (oder dominus deus) und das 1. sanctus, über dessen Melodiefassung oben S. 519 zu vergleichen ist, im 2. Teil, nach einem Anklang an das 1. sanctus das 2. sanctus, im 3. Teil Sabaoth, pleni sunt celi. Die Choralbenützung würde sich also nicht nur auf unmittelbar vorhergehende Choralstellen beziehen. Für den Schluß seien drei Versionen nebeneinandergestellt, diejenige in St. Gallen 383 (eine westliche Hs. des 13. Jahrh.), S. 153, W₁ und Cbr. 29 (in welcher letzterer Hs. die Mel. übrigens eine Quart tiefer steht):

Cui dul-ci iu-bi - - lo sancto-rum con - ci-nit or - do
 Cu-i dul - ci iu - bi - lo sanc - to - rum con - ci - nit or -
 do
 Cu - i dul - ci iu - bi - lo sanc - to - rum con - ci - nit or - do

Zum cui dulci iubilo aller Versionen vgl. man das chorale dominus deus; zu sanctorum concinit ordo in St. Gallen sunt celi et terra; zur Stelle von sanctorum bis * in W₁ und Cbr. 29 sunt celi et terra gl. tua; zur Stelle von * bis ** in W₁ dominus deus Sabaoth, und von ** bis *** -li et terra; zur eingeklammerten Stelle in Cbr. 29 sunt celi et terra (das Motiv der Silbe ce- wäre wiederholt). — Der Psanna-Tr. greift in seinem Anfang:

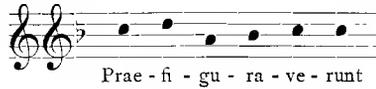
De vir - gi - ne na - to

11. F., f. 212' (Tr. 2ft. und desgleichen, soweit notiert, die choralen Partien), Text AH 47, 356. Die tropische Motette zu diesem Sanctus im Worcesterfragment EEH pl. 40 wurde bereits erwähnt.

das 2. sanctus auf, während



und das zusammengezogene



an osanna erinnern.

Agnus Nr. 41. In sämtlichen Versionen steht die Chormelodie im 8. Ton, während die heutige Fassung im 6. Ton steht (was gleich im 1. agnus dei das Subsemitonium ergibt). Von den fast stets dreiteiligen Agnustropen ist im allgemeinen zu bemerken, daß je ein Teil hinter einem der drei mundi eingeschaltet wird. Das Stück aus Cbr. 17 folge in extenso (die Rhythmik bleibe unbezeichnet).

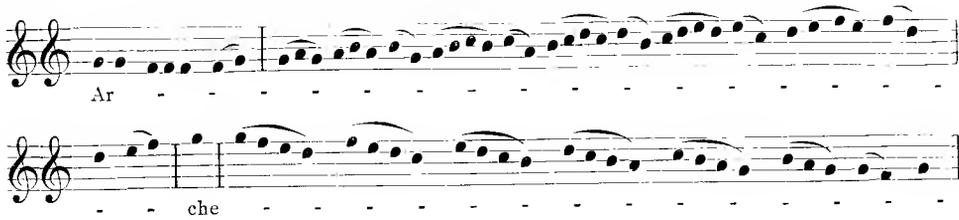
Ag - nus. Qui pi - us es fac - tus

pro - tho - plaus - ti sa - net ut ac - - - - - tus.

Mun - - - - - dum mor - te su - a sal - vat

pa - ri - en - te Ma - ri - - - - - a.

¹ Agnus Qui pius (Tr. 2ff.) in Cbr. 17 (EEH pl. 27); Ag. Archetypi W₁ f. 189 und St. Gallen 383 (von diesen beiden Fassungen liegt mir diejenige aus St. G., welche von P. Wagner, Revue d'histoire et de critique musicales 2, 297 veröffentlicht wurde, soeben nicht vor; nach LR 42 ist sie, wie auch diejenige Fassung, die die spätere Hf. St. G. 546 bei D. Murrer, Zur spätmitt. Choralgesch.



Die Auszierung ist hier noch gesteigert und der Ambitus erweitert. Bei der enormen Profusion läßt sich einzelnes noch weniger sicher herausheben als im vorher betrachteten Stück, und doch ist sicher, daß das Ganze sich innerhalb der choralen Bewegungszüge hält. Ähnlich verhält es sich im Lux lucis, das teilweise an das Archetypum anklängt, aber quantitativ bescheidener ist. — Das Qui sedes in Cens ist weit bescheidener und wohl älter als die beiden 1st. Tropen aus W_1 , die wohl der 2. Hälfte des 12. Jahrh. angehören. Im 3. Teil finden wir z. B. diese Stelle:



welche an das peccata mundi erinnert; jeder Vers schließt mit einem



das den unmittelbaren Anschluß an das h des folgenden miserere bzw. dona herstellt. — Im Fons indeficiens lautet der Anfang:



Die eingeklammerte Stelle entspricht dem ersten -cata mundi, welches vielleicht schon vorher anklängt. Im 2. Teil scheint in der Partie



die erste Hälfte dem ersten qui . . . mundi nahezustehen, die zweite dem -cata mundi.

Beim 2st. Natus corde in W_1 f. 106, dem eine Choralintonation nicht vorangestellt ist, nehme ich an, daß es sich um einen Agnus-Tr. handelt, und zwar angesichts der Anklänge wohl um einen zum Agnus Nr. 6 gehörigen. Der Anfang:



schließt sich an das vorhergehende mundi an; ebendahin gehört auch das am Schluß des 2. Teils stehende

konzipiert ist. — Zur Tonalität sei bemerkt, daß man von hochstehender choralistischer Seite die Notation des Chorals im 8. Ton durch ein schamhaftes Bestreben, das Semitonium nicht in der Schrift hervortreten zu lassen, erklärt hat (M. Gastoué, Les origines du chant romain, 1907, S. 156). Zu dieser Fix-Hypothese scheint mir aber in der mehrst. Komposition manches nicht zu passen. Indessen sei die Frage hier offen gelassen.



während der Anfang des 2. Teils:



der Partie -ta mundi entspricht. Diese Stelle aus dem 3. Teil:



führt zweimal das tollis pecca- durch, und zwar mit Wertverminderung im Melisma¹.

¹ Nicht so leicht ist die Identifikation in zwei anderen Fällen, in denen keine chorale Melodie angezeigt ist. Beim 3st. Virtute numinis, das nach einer Hf. weht der 1. Hälfte des 13. Jahrh. EEH pl. 11 faksimiliert ist und dem nur die Worte Agnus dei vorangestellt sind, kann man zwischen den verschiedenen tonartlich in Frage kommenden Agnusmelodien schwanken. Vielleicht ist am ehesten an Nr. 13 zu denken oder noch eher an ein diesem ähnliches Agnus Gr. Sar. pl. 18^o. Die Dreiteilung des Tr. dürfte (falls nicht etwa Dreistrophigkeit und Fehlen des Textrestes vorauszusetzen ist) in der Weise vorzunehmen sein, daß virtute, modo und vota die Anfangsworte sind. — Beim 2st. Agnus sili virginis aus einer Hf. des 13. Jahrh. in Lille (CH pl. 26) könnte vielleicht an die Mel. ad libitum Nr. 1 gedacht werden. Der Text (MH 48, 306) besteht aus den üblichen 3 Teilen — hier zu derselben Mel. zu singende Strophen. Merkwürdig ist, daß die drei liturgischen Nebenarten, die normalerweise auf die 3 Tr.-Teile folgen (miserere nobis — mis. nobis — dona n. pacem) in den metrischen und melodischen Zusammenhang der Strophe einbezogen sind, so daß sie also verdoppelt waren — falls wir nicht eher anzunehmen haben, daß dieses Agnus zu einer anderen Kategorie von Tropen, zu den Erfas- oder Paraphrasentropen gehört, in welchem Fall die Unsicherheit der melodischen Zuordnung ohne weiteres verständlich wäre. In moderner Notation ist das Stück von H. C. Woodbridge, The Oxford history of music 1, 110 veröffentlicht, dann von P. Wagner, Gesch. d. Messe 1, 33 (zur Rhythmik bemerkt bereits Nr. 214, daß der 1. Modus ganz durchzuführen ist — selbstverständlich mit Dehnung der vorletzten Silbe —, was umso naheliegender erscheint, da das Original den Übergang von einer die Silbenwerte differenzierenden zu einer nichtdifferenzierenden Schreibweise nicht bei einem musikalischen Einschnitt, sondern bei einem Zeilenanfang vollzieht).

Agnus Nr. 9¹. Vergleichen wir vom Mortis dira die 1st. Version in Ass mit der Grundstimme in W₁ und im 11. F., so ist es überall dieselbe Melodie, aber wiederum mit dem Unterschied, daß in W₁ auf die drei Teile größere Melismen folgen (welche ihrerseits Choralanklänge enthalten). Die wehrst. Kompositionen in W₁ und im 11. F. sind voneinander unabhängig. Die Kompositionen in MüC und Eng sind identisch, nur daß Eng die Grundmelodie im 1. und 3. Teil (!) als Oberstimme schreibt; vom 11. F. (soweit diese Version lesbar ist) weichen sie teilweise ab, sie sind auch weniger ausgeziert, doch sind auch wieder Übereinstimmungen vorhanden, die es als möglich erscheinen lassen, daß sie von jener Komposition abgeleitet sind. Charakteristisch für die Grundmelodie ist, daß ihr 3. Teil dem 1. ähnlich ist, womit eine Analogie zum Choral gegeben ist, dessen drei Anrufungen nur durch das qui tollis pecc. mundi des Mittelteils differenziert sind². Hier die drei Teile der Melodie nach W₁:

Mor-tis di-ra fe-rens, ut no-stra pi-an-da pi-a-res, usw.

Ad vi-tam sur-gens, ut nos sic iu-sti-fi-ca- usw.

Ce-los as-cen-dens, u-bi nos te-cumque lo-ca- usw.

Die Choralanlehnungen scheinen teilweise auf Choralstellen vorauszuweisen, die erst noch zu erklingen haben (s. die Partie mortis . . . pianda, welche überbrückend das -ta mundi und mis. nobis zusammenfaßt). — Hier die Mel. des Qui de carne in Bamberg, wo sie transponiert ist:

¹ Ag. Mortis dira (Text AH 47, 375) Ass f. 53', W₁ f. 94 (Tr. 3st.), 11. F. f. 214 (Tr. 2st.; auch der am Schluß folgende Choral-schluß scheint eine Oberstimme zu haben; leider ist die Rückseite stark geschwärzt und daher der zweite Teil der Komposition nicht, und der dritte nur unvollständig zu entziffern), MüC f. 30' (Tr. 2st.), Eng f. 117 (Tr. 2st.), die letztere Fassung veröffentlicht S. Jb. 3, Weil. Nr. 3; Ag. Qui de carne (Text AH 47, 393) im 11. F. f. 214' (wahrscheinlich 2st., wenigstens im Tr.-Teil, aber total unleserlich) und in den jetzt losgelassenen Deckblättern von Bamberg P VI 19 (1. Hälfte des 14. Jahrh.); Ag. Factus homo (Text AH 47, 377) im 11. F. f. 214 (Tr. u. Choral 2st.) und in Ass f. 2 (Tr. 2st.); Ag. Crimina tollis (Text AH 47, 398) in einer dem 11. F. nahe- stehenden Hs. des 13. Jahrh. in Barcelona, über die Lhd. 152 nach Angaben von H. Angles be- richtet (Tr. 3st.), in einer Hs. des 14. Jahrh. in Maigrauge bei Freiburg (Schweiz) und daraus in Choralnotation veröffentlicht von P. Wagner, Gesch. d. Messe 1, 32 (Tr. 3st.), sowie 1st. in Eng f. 115' (in den beiden letzteren Hs. nicht mit Agnus Nr. 9, sondern Nr. 17 verbunden). Die Kennt- nis des Crimina aus Barcelona und des Mortis aus MüC verdanke ich der Freundlichkeit von Hrn. Prof. Ludwig.

² Stellen wir, die Abweichungen im einzelnen beiseite lassend, die Tr.-Mel. durch $a \ b \ a \ da$, dann entspricht die Komposition im 11. F. ungefähr dem Schema $a \ b \ a$. Nun bedeuten die Ände- rungen von c in MüC eine Annäherung an b , das sich in der Tat seinem Grundzug nach mit a kontrapunktisch verbinden läßt, und da anstelle des in W₁ unleserlichen x eine dem Grundzug nach $\frac{b \ a \ b}{a \ a \ a}$ dem a entsprechende Partie steht, ergibt sich das stimmtauschmäßige Schema $a \ b \ a$, wobei indessen die Oberstimme stets die ausgeziertere bleibt. Die Umstellung in Eng ergibt $b \ b \ b$, also ein Wegfallen des Elements von Stimmtausch, aber doch eine Art Variation, da bald die eine, bald die andere Stimme die ausgeziertere ist. In der Komposition in W₁, als der kunstreichsten, weisen die Ober- stimmen zum 1. und 3. Teil auch nicht die ungefähre Wiederholung auf wie im 11. F.

Qui de car - ne pu - el - la - ri Car-nem su - mens, in al-
 ta - ri Es ob - la - tus ho - sti - a

Sie ist (wenigstens in dieser Hs.) in allen drei Teilen dieselbe. Wie im *Mortis dira* und noch mehr, nähert sich die Choralparaphrasierung hier der Choralwiederholung. — Die Melodie des *Factus homo* ist im 11. J. und in Ass im wesentlichen dieselbe (nur daß sie im ersteren Fall auf *c*, im letzteren auf *f* schließt), die mehrst. Kompositionen sind verschieden, obgleich einige Berührungen einen mehr als zufälligen Eindruck machen. Hier der Anfang nach dem 11. J.:

Fac-tus ho-mo sumpta de vir-gi-ne

womit man das chorale *agnus dei* und

pec-ca-ta mun-di

vergleiche¹. Hier eine Stelle des 2ft. Satzes aus Ass in unverbindlicher Rhythmisierung und darunter die Parallelstelle aus dem 11. J.:

misere-
 Agnus
 tollis peccata mundi
 Quem ge - - nu - it ma - - ter

misere-
 Agnus
 tollis peccata mundi
 Quem ge - - nu - it ma - - ter

¹ Wie man sieht, bringt es die Paraphrasierung manchmal mit sich, daß die Auszierung an eine andere Stelle verlegt ist: *sumpta de vir-* ziert das *peccata* aus, -gine reduziert das *mundi*.

tollis peccata

Agnus misere-

si - - ne pa - - tre,

qui tollis peccata misere-

si - - ne pa - - tre,

mundi

-cata

pa - ter si - ne ma - - tre

-cata mundi

pa - ter si - ne ma - - tre

In Ass bilden die (nicht nebeneinanderstehenden) Partien quem genuit und sine patre, sowie mater und matre ungefähren Stimmtausch¹, während im 11. F. im ersteren Fall der Stimmtausch kaum fühlbar ist und im zweiten eher Wiederholung im geraden Stimmverhältnis vorliegt. Wir sehen hier wieder, was sich schon im *Mortis dira* der beiden späten Hff. bemerkbar machte: wo die choralen Phrasen sich um Grundton und Quinte herum bewegen, insbesondere wo sie abwechselnd auf diesen Tönen kadenzieren, bringen es die kontrapunktischen Verhältnisse im Sinne der Zeit sozusagen von selbst mit sich, daß Tr.-Phrasen, die sich an jene anlehnen, einander kontrapunktisch ergänzen können², womit auch die Voraussetzung zum choral-thematischen Stimmtausch gegeben ist — Möglichkeiten, von denen je nach Neigung

¹ Letzterer Fall ist umso auffälliger, als durch die Vertauschung auf matre die eigentlich natürliche Fortsetzung des sine in beiden Stimmen gestört ist.

² Vgl. auch das oben anlässlich des Ag. Qui pius aus Cbr. 17 Bemerkte.

Gebrauch gemacht wird. — Diese Art Stimmtausch zum System erhoben sehen wir im *Crimina tollis*, das (mit unverbindlicher Rhythmisierung) nach Barcelona transkribiert sei:

Cri - mi - na tol - lit, As - pe - ra mol - lit Ag - nus a - mo - ris.

Die 2. Strophe zeigt folgende Anordnung:

a	c	b
b	a	c
c	b	a

Sordida mundans, Cuncta fecundans, Agnus odoris,

die 3.:

c	b	a
a	c	b
b	a	c

Ardua planans, Vulnera sanans, Agnus honoris.

Es erklingt also dreimal dreimal dasselbe, und doch sind dank veränderter Stimmenverteilung wie die Teile innerhalb der Strophe, so die Strophen untereinander variiert. a entspricht dem etwas zusammengezogenen Aufstiege der Choralmelodie bis zur 1. Note von tollis, b dem -serere und c dem pecc. mundi. Die Choralmel. Nr. 9 ist durch das der Komposition vorangestellte Agnus und das folgende dona gesichert. Die Freiburger Fassung würde, im 3. Modus rhythmisiert, so lauten:

Cri - mi - na tol - - - lis, Aspera mollis, Agnus honoris.

¹ Ob das auf die Wirkung des Geldes am päpstlichen Hof gemünzte mollit aspera in einem satirischen Text in Iv (s. H. Bessler, *MfM* 7, 192) nicht auf unseren Tr. Bezug nimmt? Die Satire wäre nur umso bissiger.

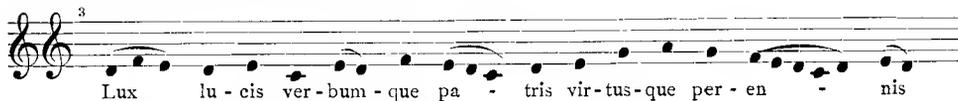
² Die dreitönige Ligatur im 2. Takte der Unterstimme, die dann in der Mittel- und Oberstimme wiederkehrt, scheint im Original bald als f d e, bald als e d e geschrieben zu sein.

Im Gegensatz zu Barcelona scheint die Anordnung in den folgenden Strophen nicht variiert zu sein. Bereits P. Wagner stellte für diese Fassung die choralischen Anlehnungen fest, doch zog er nicht das Agnus Nr. 9, sondern Nr. 17 heran. In der Lat finden sich hier die Phrasen a, b, c mit fast noch größerer Genauigkeit wieder (qui tollis pec-, mis. nobis, -cata mundi). Die beiden choralen Melodien sind eben untereinander verwandt. Sollte in der Lat in der Freiburger Hs. ein Hinweis auf die Mel. Nr. 17 stehen? Dies wäre wohl möglich, da Eng seiner 1st. Fassung eben die Intonation der Mel. Nr. 17 voranstellt. Hier diese Fassung, die übrigens ziemlich korrupt aufgezeichnet ist, als Übertragungsversuch im 3. Modus:



Es scheint also, daß der Tr. in der Lat von der einen Chormelodie zur anderen, gleichfalls passenden, transferiert wurde — ein Fall, der zeigt, daß es zu systematischer Durchführung der hier angeregten Untersuchungen einer Kenntnis der geographischen Verbreitung, des Alters und der gegenseitigen Beziehungen zwischen den Chormelodien bedarf, wie ich sie vorläufig der mir zu Gebote stehenden choralistischen Literatur nicht entnehme.

Agnus Nr. 12². Der 1. Teil des Tr.:



erinnert an das erste -nus dei qui t. p. mundi im Choral, den übrigens W₁ übereinstimmend mit Gr. Sar. pl. 17* so schreibt:



Der Anfang des 2. Teils erinnert an das 2. agnus dei, der Anfang des 3. an das 3. (= 1.) pecc. mundi:



Am Schluß des 2. und 3. Teils steht je ein den betr. Teil wiederholendes Melisma.

Agnus Nr. 15⁴. Ich führe die Komposition ganz an, um ein Beispiel dieser merkwürdigen, zwischen „Choralbearbeitung“ und „Komposition mit rhythmischem Text“ in der Mitte stehenden mehrst. Kompositionsgattung zu bieten (vgl. ZfM 10, S. 11).

¹ Ob der Schreiber von Eng wohl wußte, daß die drei Teile seiner Strophe sich kontrapunktisch ergänzen?

² Ag. Lux lucis W₁ f. 93' (Tr. 3ft.); der Text (AH 47, 375) ist derselbe, aber die Mel. eine andere wie bei jenem 1st. Tr. aus derselben Hs., der zum Ag. Nr. 4 gehört.

³ Die Note über der Silbe -eis wurde aus dem mehrst. Zusammenhang ergänzt, da die Hs. ein Loch aufweist.

⁴ Agnus Deus deorum (Text AH 47, 384) in W₁ f. 176' (Tr. 2ft.).

Ag-nus de - i De - us de - o -
 rum, cre - a - tor om -
 ni - um, rex an - ge -
 lo - rum. Mi-se - re-re.
 Mor - tis ex - ac - tor, vi -
 tae re - pa - ra - tor,

¹ Vielleicht ist die Oberstimme in den ersten 2 Taktten nach dem Muster von inferni zu emendieren.

mun di sal va-

tor. In - fer-

ni vas ta tor,

pa - ra di si re - se - ra - tor,

per - hen nis sal va-

a₂ x



Die Melodie hat Eigenart. Ein Komplex a, stets sich erneuernd, durchzieht sie vom Anfang bis zum Ende (vgl. die Abwandlungen a_1 und a_2); außerhalb davon steht eigentlich nur das sequenzmäßig absteigende paradisi reserator; eine kurze Kadenzmäßige Bekräftigung in verschiedenen Fassungen (oben gleichmäßig durch x bezeichnet) ist ihm häufig angehängt. Die melodische Konstanz wirkt umso eindringlicher, da die Tonlage so eng umschrieben ist (sie erreicht nicht einmal den Umfang der Choralmelodie). a setzt sich aus zwei Gruppen zusammen, von denen die erste dem choralen dei, die zweite dem -rere (oder dem 2. qui tollis?) entspricht (im Gr. Sar. pl. 18* haben übrigens, anders als in der Ed. Vat., die 2. und 3. Anrufung dieselbe Mel. wie die 1.)¹.

Unter den Gloria-Tropen wird uns das Spiritus et alme, das WE 3, 510 veröffentlichte, unten S. 543 wieder begegnen; seine Mel. ist nicht nur, wie schon Wagner hervorhob, stilistisch und tonartlich dem Gloria Nr. 9 angepaßt, sondern enthält Wiederholungen von Choralphrasen und Anklänge an solche, teils an unmittelbar vorhergehende, teils an weiter zurückliegende (vgl. z. B. den Anfang mit propter

¹ Eine Sonderbetrachtung sei den 7 Agnustropen gewidmet, die P. Wagner, Musica divina 1927, S. 43 ff. mit den Melodien veröffentlichte. Die Hl., nach Wagner im 12. Jahrh. in Norditalien angefertigt, ist in Privatbesitz. Die Tropen stehen neben 3 untropierten Agnüs (von denen das 3. übrigens als Variante zu dem, wie wir sahen, gern im 8. Modus notierten Ag. Nr. 4 anzusehen sein dürfte). Der 1. Tr., Qui sedes (zum Ag. Nr. 2) hat denselben Text, aber andere Mel. als der oben zur Mel. Nr. 4 angeführte; es sind nur leichte Choralanklänge vorhanden. Der 2., Lux lucis, entspricht der Grundmelodie der mehrst. Komposition in W_1 (zur Mel. Nr. 12); wie die Tr.-Mel. im Vergleich zu W_1 , so weist die Choralmelodie im Vergleich zur üblichen Fassung Varianten auf; in der Tr.-Mel. fehlen die Schlußmelismen von W_1 ; die Choralanlehnungen sind eher deutlicher als in W_1 . Der 3. Tr., O lucis splendor (zur Mel. ad libitum Nr. 1) bestreitet ziemlich das ganze Material aus dem Choral. Die folgenden 4 Tropen Ad dextram patris (Text AH 47, 388), Per quem vivimus, Abel iustus, Vita virtus gehören zu Melodien, die in der Ed. Vat. fehlen (der Choral ist übrigens in dieser Quelle stets soweit ausgeschrieben, daß er — die Wiederholungen vorausgesetzt — ganz daraus entnommen werden kann). Im Ad dextram ist die Anlehnung slavisch; jeder Tr.-Teil ist eigentlich nur die vorhergehende Choralpartie, und da die 3 choralen Teile gleich sind, entsteht eine ermüdende Monotonie. Im Per quem, in dem die tropischen Teile die zusammengezogenen Choralischen sind, herrscht ähnliche Dürftigkeit. Im Abel entspricht jeder der nur zwei Tr.-Teile dem erweiterten qui tollis p. mundi. Im letzten Stück ist der (sogar nur einzige) tropische Teil die ausgespommene Choralmelodie. Im ganzen ist es eine nicht gerade hochstehende Tr.-Kunst, die uns in dieser Quelle entgegentritt. Daß es eine periphere Quelle ist, zeigt auch der Unzustand, daß die Verteilung von Choral und Tr. in der Mehrzahl der Fälle vom üblichen Schema (s. oben S. 528) abweicht, nicht ohne teilweise Zweifel an der Richtigkeit der Anordnung zu erwecken. Die Choralanlehnungen in Ad dextram, Per quem und Vita hob übrigens schon P. Wagner hervor.

magnam gloriam). Der 11. J. enthält f. 195' ein auch im choralen Teil 2st. Gloria Per precem piissimam; die Choralmel. (in der d-Tonart mit A—d' als Umfang) fehlt in der Ed. Vat.; die Mel. der tropischen Teile wiederholt jeweilen diejenige der Choralteile, während die Oberstimme abweicht. Freier wiederum ist ein Gloria Cuius reboat in Sens (Bill. 163f., zum Gloria Nr. 11). Jedoch gehört es eigentlich nicht in unseren Zusammenhang, da es ein Centotropus ist, d. h. ein solcher, der die Einfügungen aus Bruchstücken bereits existierender liturgischer Gesänge bestreitet (vgl. die äußerst fleißigen Analysen Billecarts S. 199 ff.). Immerhin ist auch unter diesen Umständen zu bewundern, mit welcher Kunst die Wahl der Bruchstücke getroffen ist, nicht nur in textlicher Hinsicht: bald entstehen melodische Affinitäten zu den Choralteilen, bald im Gegenteil ein wirksames Sichabheben.

Credo-Tropen sind bekanntlich etwas Soliertes, was angesichts der Länge des liturgischen Textes verständlich ist. Die beiden Beispiele in Sens (Bill. 140f. und 172ff.) sind wiederum Centotropen. Angesichts der mannigfachen Wiederholungen in den beiden Choralmelodien (davon die eine in der Ed. Vat. fehlend, die andere dort als Nr. 2 stehend) wirkt die durch die Centomethode geschaffene Abwechslung sehr glücklich.

Eine Sonderstellung nehmen in unserem Zusammenhang die Kyrie-Tropen ein. In der Gestalt, wie sie das Mittelalter hauptsächlich kannte, ist jeweilen ein tropischer Teil mit einem Kyrie eleison bzw. Christe eleison melodisch identisch (kleinere Auszierungsvarianten können immerhin vorkommen), und ferner steht die Tr.-Phrase jeweilen vor der zugehörigen Choralphrase (eine sekundäre Variante dieser Anordnung scheint es zu sein, daß die Choralphrasen überhaupt weggelassen werden, was bei der Zahl von 18 Anrufungen verständlich und liturgisch wohl umso unbedenklicher ist, da auch die tropischen Phrasen meist alle mit eleison schließen). Dementsprechend verhalten sich auch die mehrst. Versionen von Kyrietropen im 11. J. und in Ass¹. — Im ganzen läßt sich, wie es scheint, vom Kyrie-Tr. über den Gloria-Tr. zum Agnus und Sanctus eine Linie ziehen, innerhalb deren die Freiheit der Paraphrasierung im allgemeinen zunimmt.

So besitzt das Mittelalter seit altersher im Tropengesang eine melodische Paraphrasierungskunst, die sich u. a. der „Umspielung“ bedient. Gewiß erklärt sich bei den Anklängen, die uns bei breiterer Kenntnis der örtlichen Verbreitung und der Varianten der gregorianischen Melodien noch aufschlußreicher entgegentreten dürften, manches schon durch die in der Regel vorhandene tonartliche Übereinstimmung und durch eine gewisse Konstanz der den Tonarten eigenen melodischen Formeln, aber ebenso sicher ist, daß die Anlehnungen darüber hinausgehen². Dieser Tropengesang ist nach Ausweis der Hff. im 13. Jahrh. und sogar im 14. noch lebendig, wenn auch die eigentliche Tropenbewegung, diejenige, welche neue Tropen hervorbrachte, damals vercbt ist. Interessant ist, daß besonders in England die Ordinariumstropen-Bewegung in den Bereich der Mehrstimmigkeit eingeht: siehe W₁ und den 11. J., die ich auf Grund von hier nicht auszuführenden Erwägungen als Denkmäler zweier verschiedener englischer Kreise der 2. Hälfte des 13. Jahrh. ansehen möchte, davon der eine in weitestem Maße Notre Dame-Gut übernehmend, aber in eben diesen Tropen (welche wir in noch ausgewachsenerer Form in Cbr. 29 finden) etwas von Sonderart bekundend, der

¹ 11. J.: Rex virginum zur Mel. Nr. 4, Creator puritatis Nr. 9, Lux et gloria Nr. 1, Kyrie virginei Nr. 6, O Mariae = eine im Gr. Sar. pl. 6^a befindliche Mel., Kyrie virginitatis Nr. 2, Conditio Mariae = ad libitum Nr. 5; Ass: Summe rex Nr. 9. W₁ hat keine Kyrietropen.

² Ehen V. Wagner spricht in seinem erwähnten Aufsatz in der Musica divina 1927 von der melodischen Anlehnung in Agnustropen, doch behandelt er sie als eine Art Parasiten.

andere peripherer, in seinen mehrst. Tropen nicht jene besondere Form einer Kreuzung bodenständiger Tendenzen mit Notre Dame-Einflüssen verkörpernd. Wir müssen uns dessen erinnern, daß die Notre Dame-Schule, wie sie sich in F zeigt, den Tropen und Sequenzen, die doch vorher gerade in Frankreich (St. Martial usw.) ihre Hauptpflegestätte gehabt hatten, abweisend gegenübersteht. In der Aufeinanderfolge von St. Martial und Notre Dame bestände also der Unterschied, daß der Choral erst vorwiegend horizontal, dann vertikal ausgeschmückt wurde; „vertikale Tropierung“ könnte man sagen; oder man könnte, da jene erste Art meist mit dem Setzen neuer Worte verbunden ist, die Komponisten als „Hymnoden“ und „Meloden“ einander gegenüberstellen. Nun behauptet sich aber die St. Martial-Schicht über Notre Dame hinaus in England, wie sie sich gewiß auch im provinziellen Frankreich behauptete. Wenn in dieser Schicht im 13. Jahrh. der mehrst. Tropus gepflegt wird, ist dies gewissermaßen ein Übereinanderlegen des horizontalen und vertikalen Erweiterungsprinzips. Und die spezielle Art mehrstimmiger Tropen, wie sie in W_1 und Cbr. 29 vertreten ist, beansprucht deswegen unsere Aufmerksamkeit, weil sie einerseits in hohem Maße die Rezeption von Notre Dame-Elementen zeigt, andererseits aber, weil in den melismatischen Anhängeln der Melodien der alte Tr.-Geist neue Schöblinge treibt; beide Prinzipien sind hier gewissermaßen in potenziert Form wirksam. Von bloßer historischer Zurückgebliebenheit gegenüber der französisch-zentralen Gruppe, die von Notre Dame aus in die bekannte Motettenentwicklung leitet (und von hier sollte es dann zur „Diskantlied“-Entwicklung weitergehen), kann man wohl nicht sprechen, da im Vergleich zur konkreten St. Martial-Periode viel Neues vorliegt. Wir dürfen bereits hier von einer Sonderart englischer Mehrstimmigkeit sprechen, indem wir den Begriff „englisch“ zugleich als „führend innerhalb eines auch die französische Provinz umfassenden Komplexes“ nehmen. Wichtig ist, daß in diesem Kreis Kräfte melodischer Fortspinnung weiter am Werke sind, während die französisch-zentrale Gruppe sich in ihrer Motettenkunst ganz der rhythmischen Konstruktivität zugewandt hatte, die bereits in Notre Dame eine so große Rolle spielt¹. So würde die von R. Ficker in bezug auf das 14. Jahrh. durchgeführte Antithese von rhythmisch — französisch und melodisch — italienisch in dieser Zeit für die Gegenüberstellung von französisch und englisch und in wieder anderer Perspektive für die Notre Dame- und St. Martial-Schicht gelten.

Im 14. Jahrh. ist ein weiterer Rückgang der Tropenpflege zu konstatieren. Sogar der mehrst. Ordinariumsatz, der bisher fast ausschließlich tropisch gewesen war, wird überwiegend untropisch. Aber gerade in diesem Satz tritt uns das alte Prinzip der melodischen Paraphrasierung in neuer Form entgegen. Die Beispiele, die ich anzuführen habe, sind leider wiederum einem beschränkten Material entnommen. Es handelt sich um Messfäße, die den verschiedensten „Kompositionsgattungen“ angehören.

Für das Gloria und Credo der wohl der 1. Hälfte des 14. Jahrh. angehörnden, von E. de Couffemake herausgegebenen „Messe von Tournai“, welche die Silben in

¹ Innerhalb des Notre Dame-„Conductus“, d. h. der nicht auf einem Choral beruhenden „Komposition mit rhythmischem Text“ sind mir allerdings einige Fälle bekannt, in denen ein Melisma an die davorstehende syllabische Partie anknüpft.

allen 3 Stimmen simultan aussprechen läßt, hat R. Ficker, *St. 7, 22* auf das chorale Gloria N. 6 und das Credo N. 1 als Quellen hingewiesen. Dies ist bestritten worden¹. Ich muß mich aber der ersteren Meinung anschließen. Der Übereinstimmungen sind zu viele; daß die Schlußöne der Phrasen in der Bearbeitung und in der Vorlage so häufig nicht übereinstimmen, mag mit am Bedürfnis nach Abwechslung liegen, da die Vorlage hierin psalmodierenden Charakter zeigt. Die Choralbenützung beschränkt sich fast ganz auf die oberste Stimme, was insofern auffällig ist, als die Sätze nicht zur „Diskantlied“-Gattung gehören; sie sind also auch für die Geschichte dieser Gattung von Interesse. Schon hier scheint im Gloria einmal Quinttransposition vorzuliegen; im Credo dagegen ist die Tonlage grundsätzlich eine Quint höher als in der Fassung der Ed. Vat. (solche Fälle kommen ja auch in der gregorianischen Überlieferung vor), so daß einzelne Stellen, die tonal letzterer Fassung entsprechen (et iterum venturus est cum gloria), als Quarttransposition erscheinen. Wenn im Gloria das chorale glorificamus te (ohne dessen Melisma) transponiert zu



wird, sich also rückwärts in das „Zwischenspiel“ hinein erstreckt, ist dies übrigens ein Indiz für vokale Ausführung solcher in der Messenliteratur häufigen Phrasen². Im Vergleich zur tropischen Paraphrasierung mit ihrer „freien“ Rhythmik fällt auf, wie in dieser mensural diminuierenden Rhythmik die Originaltöne oft wie nebensächlich in die Linie eingebettet sind. Ein Beispiel aus dem Gloria:



Manchmal sind die Töne auch markant herausgestellt, wie im (transponierten)



Im ganzen aber ist der Eindruck eher, daß der Komponist die betr. Töne eben nur angeführt haben wollte. Der Fälle, in denen mehr oder weniger sicher eine Unterstimme als bedacht anzusehen ist, sind im Gloria eigentlich nur zwei (agnus dei in der Unterstimme und mundi in der Mittelstimme), während im Credo bei et vitam venturi saeculi (transponiert) ein Sichergängen der beiden Unterstimmen, ein Übergehen des Fadens von der einen in die andere vorzuliegen scheint.

Bezüglich des von J. Wolf, *Gesch. d. Mensuralnot. N. 18* fast ganz veröffentlichten Credo der vierten Messe von Machaut möchte ich weiter gehen als R. Ficker, der *St. 7, 23* meint, daß nach anfänglichem Anklang in der zweitobersten Stimme

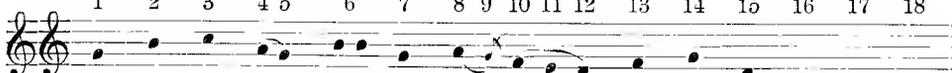
¹ Vgl. den übrigens wertvollen enthaltenden Aufsatz P. Wagners im Gregoriusblatt 48.

² Mit * seien von nun an die Melodietöne und mit V die Auslassungen von Melodietönen bezeichnet, während Wiederholungen von Tonfolgen, wie wir sie auch in der tropischen Paraphrasierung fanden, zwischen Striche gesetzt sind.

³ Was das Kyrie, Sanctus und Agnus betrifft, hat P. Wagner, *Gesch. d. Messe 1, 33 ff.* vermutet, daß der Tenor durch heute nicht erhaltene chorale Melodien gebildet ist; auch ich möchte annehmen, daß in diesen so schlichten Sätzen so oder anders Melodievorlagen eingebettet sind.

(die drei Töne des patrem aus der Mel. Nr. 1) die Fortsetzung frei verlaufe. Bezeichnen wir die Stimmen von oben nach unten mit römischen Ziffern, so haben wir (sofern es sich in dieser Weise darstellen läßt) folgende Anklänge: [patrem omnipotentem] II, [factorem] I, [celi et terrae] IV, visibilium omnium IV, [invisibilium] II, et in unum dominum IV, [dominum Jesum Christum] I, filium III, [dei unigenitum] IV, natum II, [ante omnia] III, [de deo, lumen] III, de lumine II, deum verum de deo vero I, [genitum non factum] II—III, [patris] II, per quem omnia [facta sunt] II, qui propter nos homines II—I, [propter nostram salutem] I, de celis III (oder [de celis] II?), [et incarnatus est] III, sancto III, [ex Maria virgine] I, et homo [factus est] II, crucifixus etiam pro nobis II—III, [sub Pontio Pilato] II, [passus et sepultus est] I, [resurrexit tertia die] III (und [Schlußton] II?), secundum scripturas I, [celum] II, [sedet at dexteram patris] I, cum gloria II, (III geht in der Oktav mit), iudicare vivos et IV(?), non erit] I, et in spiritum sanctum dominum II, [et vivificantem] II, qui ex patre filioque procedit II(?), qui cum patre et filio I(?), [simul adoratur] III, [qui locutus est per prophetas] III—II, et unam sanctam catholicam I—IV(?). Ob alles genau so beabsichtigt ist, bleibe dahingestellt, doch steht eine weitgehende Absicht außer Zweifel. Die Art der Zitierung ist manchmal nur andeutend, einzelne Töne des Originals herausgreifend, manchmal nachdrücklicher. Selbstverständlich tritt aber auch im Fall nachdrücklicherer Anführung bei dieser Verstreutheit über die Stimmen der Zusammenhang der Originalmelodie nicht musikalisch, sondern ideell in die Erscheinung. Mit großer Freiheit wird zwischen der transponierten und untransponierten Fassung gewechselt (anscheinend sogar im Bereich einer und derselben Phrase). Die Phrase kann in einer anderen Stimme fortgeführt sein, ja manchmal scheint sie an verschiedenen Orten zugleich da zu sein. Selbstverständlich müssen die Stimmen in hohem Maße gemeinsam entworfen sein. Wenn R. Ficker herausgeföhlt hat, daß der zweitobersten Stimme eine besondere Bedeutung zukommt, so sehen wir, daß die Anklänge besonders in den 3 Oberstimmen und unter ihnen wohl am häufigsten in der zweiten vorliegen.

Nicht unwichtig für unsere Frage ist das „Fragment Couffemaker“, ein einst Couffemaker gehörendes, heute verschollenes Fragment, aus dem CH pl. 33 das 3st. Spiritus et alme — textlich dem oben S. 539 erwähnten Tr. zum Gloria Nr. 9 entsprechend — reproduzierte. Das Frgm. dürfte in der 2. Hälfte des 14. Jahrh. geschrieben sein, die Komposition könnte aber noch in die erste Jahrhunderthälfte gehören. Nach CH 68 enthielt das Frgm. noch andere „motets en l'honneur de la Vierge, également dans le même style“, also wohl weitere Marientropen. Unser Stück, das der alten Methode der simultanen Silbenaussprache folgt und sogar in Partitur geschrieben ist, folge hier zusammen mit der 1st. Tr.-Melodie, welche ich dem Gr. Sar. pl. 15* entnehme, aber für unsere Zwecke um eine Quint tiefer lege²; bei der vollständigen Aufführung dürften also die Teile des choralen Gloria ebenso zu transponieren sein³. Die Töne der Mel. sind in jedem Teil numeriert und die Nummern in der mehrst. Bearbeitung eingetragen.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18					
																							
	Spi	-	ri	-	tus	et	al	-	me	or	-	pha	-	no	-	rum	pa	-	ra	-	cli	-	te.

¹ Textlich gebe ich die Stellen des Choral's an, die aber denjenigen der mehrst. Version ziemlich entsprechen. In eckige Klammern schließe ich dasjenige, was im Vergleich zur heutigen Choralfassung in die Oberquint bzw. Unterquart transponiert ist.

² Im 5. Absatz nehme ich zwei kleine Änderungen vor: im Gr. Sar. beginnt er mit d (also Terzsprung), ferner fehlt die Durchgangsnote g auf -ti-; diese Änderungen entsprechen anderen Quellen; daß übrigens auch jener Terzsprung in der Mehrstimmigkeit belegt ist, kann man DTS Bd. 31, S. 110 sehen.

³ Die Aufeinanderfolge der choralen und tropischen Teile ersehe man aus WE 3, 510 oder DTS Bd. 31, Nr. 38.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae vir - gi - nis ma - tris.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 1 2 3 4 5 6 7 8

Ad Ma - ri - ae glo - ri - am. Ma - ri - am sanc - ti - fi - cans.

1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Ma - ri - am gu - ber - nans. Ma - ri - am co - ro - nans.

Ma - - - ri - - - am

sanc - - - ti - fi - cans.

Ma - ri - am



gu - ber-

This system contains three staves of music. The top staff is a treble clef with a melodic line featuring several triplet markings. The middle staff is a treble clef with a more rhythmic accompaniment, including a sequence of notes numbered 1, 2, 3, 4, and 5. The bottom staff is a bass clef with a similar accompaniment. The lyrics 'gu - ber-' are positioned below the bottom staff.



-nans. Ma - - ri-

This system contains three staves of music. The top staff continues the melodic line with triplet markings. The middle staff has a sequence of notes numbered (5), 1, and 2. The bottom staff continues the accompaniment. The lyrics '-nans. Ma - - ri-' are positioned below the bottom staff.



-am

This system contains three staves of music. The top staff continues the melodic line. The middle staff has a sequence of notes numbered 3, 4, (4), 5, 6, 7, 8, and 9. The bottom staff continues the accompaniment with notes numbered (1), 2, and 3. The lyrics '-am' are positioned below the bottom staff.



co - ro-

This system contains three staves of music. The top staff continues the melodic line. The middle staff has a sequence of notes numbered 4, 5, 6, 7, 8, 9, 8, and 9. The bottom staff continues the accompaniment. The lyrics 'co - ro-' are positioned below the bottom staff.

-nans. Spi - ri - tus

et al - me or - pha - no - - - rum

pa - ra - cli - te. Pri-mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae

vir - - gi - nis et ma - tris. Ad Ma - ri-

An einer Durchführung der Mel. ist nicht zu zweifeln¹. Die Mittelstimme ist der Hauptträger der Mel.; indessen wendet sich diese stellenweise auch einer der Außenstimmen zu, anscheinend besonders dann, wenn sie den Tonraum der Mittelstimme überschreitet (paracite, et im 2. Absatz, Mariam im 4.) bzw. wenn dies im Zusammenhang des 3st. Satzes vorteilhaft ist. Gelegentliche Transposition scheint nicht vorzuliegen. Wiederholungen von Tonreihen treten öfter auf als sonst. Die zweimalige „Durchführung“ im 1. Teil legt die Frage nahe, ob nicht eine einfachere Melodiefassung:

den Ausgangspunkt bildet; eigenartig ist, wie die Motive orphanorum und paracite in der 1. Durchführung sukzessiv, in der 2. simultan erklingen. Im ganzen läßt die Bevorzugung der einen Stimme und die nicht stark einhüllende Figuration die Paraphrasierung verhältnismäßig sinnfällig erscheinen. Das Fragment könnte angesichts seiner graphischen Ähnlichkeit mit den von CH pl. 32 und 34—36 gebotenen Proben aus einer Cambraier Hf. nordfranzösisch sein, doch deuten Umstände wie die Partiturnotation, der Sig der Mel. in der Mittelstimme des Simultansatzes und der Faurbourdon wenigstens auf englische Beeinflussung.

Ein solcher Befund machte mich neugierig auf die übrigen mehrst. Kompositionen dieses tropierten Gloria aus dem 14. Jahrh. (bzw. dem Anfang des 15.), diejenige in Iv², im Fragment Barcelona Bibl. de Cat. B. M. 853³, in den „Paduaner Fragmenten“⁴, sowie in Modena lat. 568⁵. Daß dies alles voneinander abweichende Kompositionen sind, entnahm ich H. Besseler, AfM 7, 201 und F. Ludwig, AfM 7, 423. Hierauf ermöglichte es mir die Freundlichkeit der Herren Prof. Ficker und Prof. Besseler, diese Werke in Originalnotation zu studieren, und es ergab sich in der Tat für jedes

¹ Auf paracite vermag die Melodiebenäherung sogar bei der Emendation des Satzes zu helfen, denn über der 2. Silbe dieses Wortes steht in der Hf. nicht a—g, sondern f—e.

² Eine Sammlung aus dem Avignonesischen Repertoire, die F. Ludwig, AfM 7, 418, was ihren Bestand an Doppelmotetten betrifft, in der Hauptsache der 1. Jahrhunderthälfte zuweist, während H. Besseler, AfM 7, 194 den Schwerpunkt um die Jahrhundertmitte ansetzt und meint, in ihrem ursprünglichen Bestand vertrete die Hf. das in Avignon im 3. Viertel des 14. Jahrh. gesungene Repertoire.

³ Nach H. Besseler, AfM 7, 201, gleichfalls eine aus dem Avignonesischen Repertoire abgeleitete, aber etwas spätere Sammlung.

⁴ Schatzblätter von Padua, Un.-B. 684 und 1475 — eine teilweise bereits in den Anfang des 15. Jahrh. hineinreichende oberitalienische Sammlung, s. H. Besseler, AfM 7, 228.

⁵ Eine gleichfalls oberitalienische und teilweise bereits in den Anfang des 15. Jahrh. hineinreichende Sammlung, s. F. Ludwig, AfM 7, 423.

von ihnen paraphrasierende Choralbenützung¹. Ich verzichte darauf, die Kompositionen ganz abzudrucken, obgleich ein Vergleich der verschiedenen Paraphrasierungsarten lehrreich wäre, und führe nur einzelnes an. Sämtliche Werke setzen wie den eigentlich choralen, so den tropischen Teil mehrstimmig, und zwar 3st. bis auf Modena, wo die Komposition 4st. ist; zwei der Stücke sind nur fragmentarisch erhalten.

Der Satz Iv f. 50 folgt der Simultanmethode². Die melodischen Anlehnungen sind ziemlich gleichmäßig auf die 3 Stimmen verteilt; immerhin erscheinen die Oberstimmen vor der Unterstimme bevorzugt. Der Verarbeitung liegt die liturgische und die Tr.-Melodie in der untransponierten Fassung zugrunde; auch auf gelegentliche Transposition deuten keine schwerwiegenden Hinweise. Häufig geht die Melodiephrase von einer Stimme zur andern über, z. B.:

Pri - mo - ge - ni - tus Ma - ri - ae

und

Tu so - - lus al - tis - - - si - mus

Auch verstecktere Fälle scheinen nicht zufällig zu sein, wie z. B.

de - us pa - ter om - ni - po - tens, do-

¹ In diesem Stadium darf der Terminus „Choral“ wohl auch für den Tr. gebraucht werden, der ursprünglich selbst eine Choralparaphrasierung war und der jetzt, sofern er nicht überhaupt verschwindet, dem Choral angenähert ist.

² Ob die die Stimmen hintereinander aufzeichnende Notierung aus einem partiturmäßigen Original abgeschrieben ist?

womit das originale omnipotens zu vergleichen ist, und

Musical score for the phrase "fi - li - us pa - tris". It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (bass clefs). The vocal line has two measures with notes marked with asterisks and numbers 2 and 1 above them. The piano accompaniment has several notes marked with asterisks and a circled asterisk. The lyrics "fi - li - us pa - tris" are written below the staves.

Besonders verzwick, weil zur Simultaneität zusammengedrängt und zugleich freibgängig, erscheint

Musical score for the phrase "sus - ci - pe". It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (bass clefs). The vocal line has four measures with notes marked with asterisks and numbers 4, 3, 2, 1 above them. The piano accompaniment has two measures with notes marked with asterisks and numbers 5, 6 above them. The lyrics "sus - ci - pe" are written below the staves.

Ziemlich oft ist die Schlußnote der originalen Melodiephrase zugleich Schlußnote in der Bearbeitung, was indessen nicht als Norm anzusehen ist. Eine hübsche „Umspielung“, mit Setzung der Melodietöne auf Taktsschwerpunkte liegt vor in:

Musical score for the phrase "Ma - ri - - am gu - - ber - nans". It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano accompaniment lines (bass clefs). The vocal line has five measures with notes marked with asterisks. The piano accompaniment has several notes marked with asterisks. The lyrics "Ma - ri - - am gu - - ber - nans" are written below the staves.

Die je eintaktigen „Zwischenspiele“, ausgeführt bald von allen, bald von einem Teil der Stimmen, erinnern an Ähnliches in den Credo- und Gloriafäßen in Tournai und in der Machaut-Messe.

Der Satz in Barcelona f. 2 ist nur fragmentarisch erhalten, da aus der Oberstimme zwei kleine Stücke herausgeschnitten sind und der Contratenor nur etwa bis zur Mitte reicht. Es ist ein „Diskantlied“-Satz. Die Oberstimme ist denn auch hauptsächlich der Ort der Choralbenützung. Diese ist verhüllter als im Satz aus Iv, hält aber doch ziemlich häufig an der Schlußnote der Vorlage fest, welche letztere in der

Mehrzahl der Fälle in die Oberquart transponiert ist. Das amen scheint die chorale Vorlage hintereinander in transponierter und untransponierter Fassung zu benützen:

A - men en en

An folgender Stelle scheint die transponierte und die untransponierte Fassung in zwei Stimmen engführungsmäßig vorzuliegen:

spi - ri - - tus et al - me or - pha - no - rum pa - ra - cli - te

womit das Spiritus...orphorum des Originals zu vergleichen ist². Komplementär scheint die Benützung hier zu sein:

Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Neben verhüllteren Fällen fehlt es nicht an klaren:

¹ In eckige Klammern setze ich die Verweiszeichen, sofern die Mel. transponiert ist.

² Als melodische Vorlage könnte hier diese von der oben angeführten abweichende Fassung vorausgesetzt sein, die tatsächlich bezeugt ist:

spi - ri - tus et al - me



Von der Komposition in Padua 1475 f. 6 (Komponist Engardus) besitzen wir nur eine Oberstimme, die verstümmelt ist, da der rechte Rand aller Zeilen weggeschnitten ist, und ein Tenorbruchstück; offenbar fehlt eine andere Oberstimme, die im allgemeinen denselben Text vortrug wie die erhaltene, aber stellenweise diesen Text ergänzte, da z. B. die Phrase laudamus te von der erhaltenen Oberstimme nicht gesungen wird. Da der Tenor augenscheinlich nicht vokal ist, können wir das Stück dem Motettentypus beizählen; zwar dürfte der Tenor kaum einen Cantus firmus enthalten, aber er hebt sich durch seine langen Noten heraus, und ferner liegt, wie schon F. Ludwig, *MfM* 7, 422 feststellte, eine Eigenheit der Motettenteknik des 14. Jahrh., die „Isorhythmie“ vor. Als Beleg der Choralbenützung in der vorhandenen Oberstimme (der Tenor scheint, soweit erhalten, nicht beteiligt zu sein) diene das 2. peccata mundi



ferner:



letztere Stelle scheint eher die *WE* 3, 510 (mit einem Druckfehler) wiedergegebene Fassung als die oben angeführte vorauszusetzen. Breit auseinandergezogen erscheint die Linie in dem drei isorhythmische Perioden umfassenden amen:



Interessant ist, daß sich die Choralanklänge bis in die Melismen hinein fortsetzen; so sehen wir in folgender Stelle aus dem Melisma hinter gloriam tuam Anklänge an die Choralpartien gloriam tuam, propter magnam gloriam, magnam glo-



und im Melisma hinter *paraclete an alme, et alme, et alme*¹, orpha-



Man sehe auch das bereits angeführte *peccata mundi* und diese Stelle des darauffolgenden Melismas:



Im ganzen tritt die originale Tonlage (wozu ich auch die Oktavtransposition rechne) hinter der in die Oberquart transponierten zurück.

Die Komposition in Modena f. 2^o hat gleichfalls Motettencharakter: 2 Oberstimmen jüngen denselben Text — meist rhythmisch gegeneinander verschoben, teilweise melodisch einander imitierend —, und darunter befindet sich ein nicht vokaler Tenor *faciens contratenorem*, ein Tenor in langen Noten, der durch Kanon im Einklang den Contratenor erzeugt. Bei dieser kanonischen Bindung schiene die Möglichkeit der Choralbenützung in den Oberstimmen sehr gehemmt, und doch liegt eine solche vor, allerdings manchmal nur auf kurze Bruchstücke der Choralphrase beschränkt, aber andererseits wieder mehrfach durch eine mit der Vorlage identische Verbindung von Ton und Silbe unterstrichen, s. z. B.:

¹ Zur Choralfassung vgl. oben S. 550².

dank den Imitationen der Oberstimmen wiederholt sich in einigen Fällen dieselbe Choralbenützung in der anderen Stimme. Die Anlehnungen beziehen sich auf die originale Tonlage und die Transposition in die Oberquart; ob stellenweise andere Transpositionen vorliegen, bleibe dahingestellt. Mehrfach sehen wir die Bezugnahme als eine melodische Vereinfachung oder Nivellierung auftreten, so in der zweiten Stimme bei



und



wo die Melodiephrase nur bei den Endpunkten gefaßt ist, und in der 1. Stimme bei



Reizvoll ist das Durchschimmern der Mel. am Anfang:

Et in terra pax ho - - - mi - ni - bus

Et in

bo - nae vo - lun - ta - - - tis

ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - - - tis

(während im Choral das et in terra dem transponierten voluntatis entspricht — vgl. auch das -celsis deo der Intonation —, scheinen hier die beiden Tonlagen auf denselben Nenner gebracht zu sein). Hier noch eine verschränkte Form von Anklang:

1

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

gra - ti - as a - gi - mus ti - bi

Gleichzeitig verschiedene Choralphrasen scheinen angedeutet zu sein in

ag - nus de - - - i

pa - - - tris

womit das chorale agnus und filius pa- zu vergleichen ist. Im amen holen beide Stimmen zu mehrfacher „Durchführung“ aus:

2

a-

a-

¹ Ob das c—d des Contratenors Ergänzung sein soll? Sonst scheinen die beiden Unterstimmen unbeteiligt.

² Die konsequente Meidung des Anfangstones d scheint in Verbindung mit den angeführten Versionen Padua und Barcelona auf eine abweichende Choralfassung zu deuten.

Nach alledem muß wohl doch in diesen Dingen von der 1. Hälfte des 14. Jahrh. bis in das Trienter Zeitalter ein ununterbrochener Traditionszusammenhang bestanden haben¹, und es darf wohl eine systematische Prüfung der Ordinariumsfäße in Iv, Apt usw. als erwünscht bezeichnet werden, eine Prüfung, bei der nach Möglichkeit nicht nur die offiziellen Versionen der Choralmelodien zu berücksichtigen wären. Eine solche

¹ Die von H. Ficker, St. 7, 23 leicht hingeworfene Vermutung, daß eine, sei es kolorierende Choralbenützung in der Oberstimme (für das Gloria und Credo), sei es eine morettenmäßige im Tenor (für Kyrie, Sanctus und Agnus) generelles Merkmal des Ordinariumsfäßes im 14. Jahrh. gewesen sein könnte, ist bisher von der Spezialforschung nicht akzeptiert worden.

Prüfung kann mit dazu beitragen, die verschiedenen Komponistenschulen voneinander abzugrenzen, sowohl auf Grund der benützten Choralfassungen, als nach der Art der Verarbeitung. Ein für das Verständnis der alten Kunst wesentlicher Umstand wird uns hier gegenwärtig, die Vertrautheit jener Zeit mit dem Choral. Die grenzenlose rhythmische Verhüllung des Chorals in der Notre Dame-Schule findet hier ihr melodisches Gegenbild. Für die Alten blieb bei alledem das Gefühl des Vorhandenseins der Melodie gesicherter als für uns, weil sie mit einem bestehenden Erinnerungsbild gleichbedeutend war.

Und nun die Frage des Zusammenhangs dieser Paraphrasierungskunst des 14. Jahrh. mit der alten Tropenkunst, speziell mit der in der 2. Hälfte des 13. Jahrh. in hohem Maße in die Mehrstimmigkeit eingegangenen Tropenkunst, wie sie in anscheinend führender Weise durch England verkörpert wird. Der Berührungspunkte sind viele, und doch können wir die Frage nicht endgültig beantworten. Hauptsächlich eine Lücke ist noch aufzufüllen: die Worcestergruppe (1. Hälfte des 14. Jahrh.), in der sich die englische Kunst der 2. Hälfte des 13. Jahrh. fortsetzt, ist noch viel zu wenig bekannt¹. Dies soll uns nicht hindern, vorläufig einige Verbindungsstriche zu ziehen.

Hier wie dort singt der Komponist, indem er eine gregorianische Weise im Geiste hat. Hier wie dort handelt es sich um eine melodische „Zubereitung“ dieser Weise, nicht eine rein rhythmische, wie in der typischen Form der Motette. Ein Unterschied ist, daß die Chormelodie nicht mehr nur in horizontaler Richtung weitergesponnen wird, wie es auch bei den mehrst. Tropen in der Regel der Fall war, sondern daß die Ausspinnungen sich manchmal über den ganzen Raum des Stimmenübereinanders verteilen (einzelne Fälle kündigten dies schon innerhalb jener mehrst. Tropen an). Dann besteht selbstverständlich der Unterschied, daß die neue Art Paraphrasierung nicht mit Texterweiterung verbunden ist; hierin verhält sich der Ordinariumsatz des 14. Jahrh. zu jenem vorwiegend englischen Komplex etwa wie Notre Dame zu St. Martial. Und noch ein Unterschied: in der neuen Art Paraphrasierung stehen nicht, wie in der tropischen, Original und Paraphrase nebeneinander, sondern die Paraphrase tritt an Stelle des nur noch ideell vorhandenen Originals; nur der Tenor der Ave gloriosa-Motette und die paar im Zusammenhang damit angeführten Fälle sind, eben weil nicht tropisch, gleichfalls „Ersatzparaphrasierungen“ und nicht mit Texterweiterung verbunden.

Gemeinsames Merkmal der beiden Komplexe ist im Vergleich zur französisch-zentralen Motetten- und Diskantlied-Entwicklung die größere Kirchlichkeit des Repertoires. Innerhalb des Kirchlichen aber tritt das Ordinarium auffallend in den Vordergrund². Auch die Tropusform, im französisch-zentralen Kreis anscheinend längst erledigt, behauptet sich noch, wenn auch nur in beschränktem Maße und nicht mehr als etwas in lebendigem Fluße Befindliches, sondern als etwas neben dem Choral konserviertes (vgl. unsere Spiritus et alme-Beispiele); immerhin ist auch noch ein Nachklang von eigentlichem Tropusleben da, insofern im Avignonesischen Kreis einige Werke der

¹ Man könnte sie auch die „jüngere Worcestergruppe“ nennen, sofern sich zeigen sollte, daß von den beiden Gruppen der 2. Hälfte des 13. Jahrh. (W₁ usw. und 11. F. usw.) die erstere sich mit Worcester in Beziehung bringen läßt.

² Dabei allerdings eine Abweichung: in unserem Tropenkomplex steht das Sanctus und Agnus im Vordergrund und das Gloria an zweiter Stelle, während für den paraphrasierenden Messensatz des 14. Jahrh. wenigstens unsere Beispiele auf das Gloria und Credo deuten.

Tropusmotette nahezustehen scheinen, die wir im „jüngeren Worcesterkreis“ sahen¹). Im gleichen Sinn ist das späte Festhalten an der Simultanmethode (gleichzeitige Silbenaussprache in allen Stimmen) hervorzuheben (Machauts Messe nimmt hierin innerhalb von Machauts Schaffen eine auffallende Sonderstellung ein), und auch die Partiturnotation behauptet sich noch vereinzelt — beides Dinge, die sonst im 14. Jahrh. nur in primitiven Kreisen fortleben (z. B. in Deutschland), in England dagegen sich bis in das 15. Jahrh. erhalten. Ob nicht auch der ganze Komplex von Stimmtausch, Imitation und Kanon (falls wir den nur vom Standpunkt des Sängers, nicht des Hörenden imitatorischen Stimmtausch mit der realen Imitation verbinden dürfen) eine Verbindungslinie herstellt, wäre zu untersuchen². Selbstverständlich würde ein Zusammenhang Avignons mit einer englischen oder englisch beeinflussten oder wenigstens in ihren Hauptvertretern englischen Kunstpraxis einen engen Zusammenhang mit der französisch-zentralen Praxis nicht ausschließen; in der Tat sehen wir die Diskantlied-Gattung in Avignon früher als in England in die Messe eindringen³ (ebenso anscheinend die Isorhythmie, vgl. H. Besseler, *MfM* 7, 187 und 220).

Im ganzen dürfen wir sagen, daß die melodische Paraphrasierung des Chorals im mehrst. Ordinariumsfaß des 14. Jahrh. geistig eine Fortsetzung des alten Tropenschaffens ist, und daß in der Wirksamkeit des Avignonesischen Kreises, der die Linie der Messen von Tournai und von G. de Machaut weiterführt, manches auf eine ältere englische Praxis zurückdeutet. Aber vorläufig sind es doch nur gemeinsame Elemente, die wir drüben und hüten entdecken, die reale Linie der Formation des mehrstimmigen Ordinariumsfaßes ist noch verhüllt. Auch wieweit jener ältere Komplex wirklich englisch beeinflusst ist, ist noch genauer zu untersuchen. Vorläufig können wir ihn der linienähnlich einkerbenden französisch-zentralen Entwicklung (Notre Dame, Motette, Diskantlied) gegenüberstellen als flächenhaft breit (vielleicht reichte er sogar nach Paris selbst hinein, falls die Hs. Ass von dort stammt) und am markantesten durch England vertreten. Im Verhältnis zu jener Entwicklung ist er peripher. Aber er rückt allmählich dem Mittelpunkt zu, indem er sich zugleich in steigendem Maße Elemente der französischen Technik wie die Motetten-Isorhythmie und die Diskantliedform aneignet. Diesen Prozeß faßt Avignon zusammen, welches zur oberitalienischen Praxis vom Anfang des 15. Jahrh. überleitet. Hier treten auch italienische Stilelemente in die Erscheinung⁴. Dazu kommt dann eine neue Welle englischer Einflüsse, über die

¹ Vgl. oben S. 518 und Ludwig, *MfM* 7, 425 f.

² Auf der einen Seite ist außer dem in der musikgeschichtlichen Betrachtung immer noch ein allzu isoliertes Dasein führenden Sommerkanon daran zu erinnern, daß die Engländer Garlandia und Odynton als einzige Theoretiker den Stimmtausch lehren und durch Beispiele belegen, daß die oben S. 517 erwähnten Stimmtauschmotetten wenigstens englischer Herkunft sein könnten, daß in je einem „Conductus“ und einer Motette aus dem Worcesterkreis, die A. Hughes, *Proceedings of the Mus. Ass.* 51 veröffentlichte, der Stimmtausch eine erhebliche Rolle spielt und daß jene oben beim Agnus Nr. 9 angeführten mehrstimmigen Tropuskompositionen, innerhalb deren der Stimmtausch auftritt, wenigstens aus mit dem 11. J. Berührungspunkte aufweisenden Kreisen stammen, — andererseits an das von H. Besseler, *MfM* 7, 193 und 8, 181 vermerkte Vorkommen von Kanons und imitierenden Motetten in Iv. Allerdings kommen Imitationen und Stimmtausch teilweise schon in Melismen von Notre Dame-Conductus vor.

³ Schüchtern schon in Iv und stärker in Apt (J. Ludwig, *MfM* 7, 426), in England dann in der Old Hall-Sammlung (H. Besseler, *MfM* 7, 225).

⁴ Wieweit bereits die italienische Kunst des Trecento auf Avignon selbst eingewirkt haben könnte, ist noch zu untersuchen. Auch sie steht, wie hervorgehoben worden ist, im Gegensatz zur französisch-

R. Ficker gehandelt hat, und wir stehen in der Trienter Epoche, in der unser Messensatz bereits eine zentrale Erscheinung ist. Charakteristisch für diese erst periphere, dann an Geltung zunehmende Welt ist der innige Kontakt mit der Gregorianik. Die französisch-zentrale Motettentechnik mag insofern der Gregorianik gegenüber treuer erscheinen, als sie den Cantus firmus melodisch nicht ändert, aber das lebendigere Verhältnis zu jener ist doch wohl da gegeben, wo sie Anstoß und Kern neuer melodischer Bildungen wird (sei es auch zunächst in einer vielfach äußerlichen Weise) und wo sie sich über mehrere Stimmen zu ergießen beginnt; übrigens haben wir es hier auch mehr mit ganzen Chormelodien als mit Ausschnitten zu tun. So würde das von der Musikgeschichte bereits beachtete Wiederhervortreten der Gregorianik im 15. Jahrh. nicht so unvorbereitet sein.

zentralen Linie auf der „melodischen“ Seite. R. Ficker hat ferner melodische Paraphrasierung in den Sancusfäßen von Lorenzo und Gratiosus von Padua vermutet (hrsg. von J. Wolf, Samm. 3, 630 und Gesch. d. Mensuralw., Nr. 62, letzterer nach der oben erwähnten Hs. Padua), s. S. 11, 5f. Bieweit das italienische Trecento aber wiederum mit England oder einer auf St. Martial-Grundlagen beruhenden französisch-provinziellen Schicht in Verbindung zu setzen ist, ist gleichfalls eine offene Frage. Nur zwei Bemerkungen. 1) Die wichtige Notiz Villanis über Johannes de Florentia, die J. Wolf, Samm. 3, 609 und A. Schering, Studien . . . 89 nicht ganz gleich interpretieren, scheint mir zu besagen, daß vor Johannes das Credo teils vom Männerchor und teils von der Orgel wieder gegeben wurde (ein solches Einfallen der Orgel in den „Glauben“ ist für das 14. Jahrh. in Deutschland bezeugt, s. G. E. Nirschel, Die Aufgabe der Orgel im Gottesd., S. 10f.), während Joh. dafür den durchweg mehrstimmig-vokalen Vortrag (wohl im Simultansstil, wie in Tournai und bei Machaut) einführt. 2) In der Frage der Herkunft der Caccia (cf. H. Besseler, AfM 7, 193f.) scheint mir ein Beweisstück Novatis (Studi medievali 2, 303ff.) insofern hinfällig, als der die caches erwähnende französische Text, den N. für die französische Priorität anführt, wohl nicht aus dem 13., sondern dem 14. Jahrh. stammt (vgl. die Erwähnung von Semiminimae). Immerhin wird die französische Priorität kaum zu bezweifeln sein, nur daß Italien die Sache wohl nicht direkt aus Frankreich, sondern aus der Provence erhielt (wenigstens scheint die älteste Erwähnung der Sache in Italien bei dem um 1310 in der Provence gereisten, meist in Florenz lebenden und seine Glossen wohl im 2. und 3. Jahrzehnt des 14. Jahrh. schreibenden Franc. da Barberino vorzuliegen: collatio est trium vel plurium personarum concurrans locutio in diversis vocibus similes similibus partes habens et completis personis ad circulum se revolvens, s. D. Antognoni in Giornale di filologia romana 4, 96, dazu A. Thomas, Fr. da Barb., S. 23 und G. Gröber, Grundr. d. rom. Phil. II 3, 54f.). Die folgende Erwähnung (unter dem Namen Cacie sive Incalei) finden wir in dem ein wenig späteren Traktat, den E. Debenedetti, Il Sollazzo herausgab (s. S. 183 und 67); hier werden sogar 5 Sänger erwähnt, von denen jeder die Stimme des ersten singt. Die von H. Besseler beigebrachten Kanons aus Iv scheinen allerdings darauf zu deuten, daß die Provence wiederum die Form aus Frankreich erhielt. Aber dem französischen Kanon geht der Überlieferung nach der englische voraus, und an England läßt in jenen Erwähnungen die große Stimmenzahl denken. (Da vom Trecento die Rede ist, sei auf einen hübschen Aufsatz von E. Levi in Nuovi studi medievali III hingewiesen, der das Leben des in J. Wolfs Gesch. d. Mens. vertretenen Bonavitus Corsini Pittor festlegt: Sohn eines angesehenen Dekorationsmalers, tritt er in die väterlichen Fußstapfen, läßt sich dann aber von der Leidenschaft für Musik, Poesie und . . . Würfelspiel hinreißen und muß schließlich, um sich vor den Gläubigen zu retten, Priester werden und 1416 die väterliche bottega verkaufen). — Wenn in Frankreich bei Philipp von Vitry (s. H. Besseler, AfM 8, 192ff.) eine fließendere Melodiebildung und ein stärkeres Hervortreten der harmonikalen Züge fühlbar ist, so könnte hier wiederum an ein Wirksamwerden wenn nicht englischer, so doch provinziell-volkstümlicher Elemente gedacht werden.

Abkürzungen

- MfM = Archiv für Musikwissenschaft.
 AH = Analecta hymnica medii aevi.
 Ass = Hs. Assisi 695 (sie stammt aus Paris oder Reims und aus der 2. Hälfte des 13. Jahrh., f. 2N 12, doch wenn ersteres der Fall ist, so handelt es sich nicht um den Notre Dame-Kreis).
 Ba = Hs. Bamberg Ed IV 6, hrsg. von P. Aubry, Cent motets du 13^{me} siècle.
 C = Scriptores de musica medii aevi, hrsg. von E. de Coussemaeker.
 CA = E. de Coussemaeker, L'art harmonique aux 12^{me} et 13^{me} siècles.
 Cbr. 17 = Hs. Cambridge Un. L. Ff I 17 B (inhaltlich z. T. in das 12. Jahrh. gehörend), f. die Fassimiles EEH pl. 25—30, sowie 2N 326 ff. und 2Nr. 190.
 Cbr. 29 = Hs. Cambridge Un. L. Ff II 29 (Hs. des 14. Jahrh., die sich aber mit dem Notre Dame-Repertoire berührt), f. die Fass. EEH pl. 37—38 und 2N 228 f.
 CH = E. de Coussemaeker, Histoire de l'harmonie au moyen âge.
 DLW = Denkmäler der Tonkunst in Österreich.
 Ed. Vat. = Editio Vaticana, deren ständiges Nachschlagen ich für die Melodien des Mesfordinariums voraussetze und nach deren Nummerierung ich die betr. Melodien zitiere.
 EEH = Early english harmony . . . ed. by H. E. Wooldridge (nur der 1. Band kommt in Betracht).
 Eng = Hs. Engelberg 314 (14. Jahrh.).
 F = Hs. Florenz Laur. plut. 29, 1 (Notre Dame-Hs. aus dem Ende des 13. Jahrh.).
 11. J. = 11. Faszikel der Hs. W1.
 G = Scriptores ecclesiastici de musica . . ., hrsg. von M. Gerbert.
 Gr. Sar. = Graduale Sarisburiense (Ausgabe der Plainsong and medieval music society, die am Schluß nach einer Hs. des 15. Jahrh. das Mesfordinarium reproduziert).
 Hs. = Handschrift.
 Iv = Hs. Ivrea (s. oben S. 547²).
 2Ab. = F. Ludwig über mittelalterliche Musik in G. Adlers Handbuch der Musikgeschichte.
 2Nr. = F. Ludwig, Die Quellen der Motetten ältesten Stils (in MfM 5).
 LoHa = Hs. London, Br. Mus. Harl. 978.
 2N = F. Ludwig, Repertorium motetorum . . . et organorum . . . I 1. Möchte die einzelnen Forschern bereits zugängliche Fortsetzung dieses hervorragenden Wegweisers bald erscheinen!
 Mo = Hs. Montpellier, Ec. de Méd. H. 196.
 MüC = Hs. München, lat. 5539 (14.—15. Jahrh.).
 P. 1. = Paris Bibl. Nat. lat.
 Samm. = Sammelbände der JMG.
 S. Zb. = Schweiz. Jahrbuch f. Musikwiss.
 St. = Studien zur Musikwiss.
 Tr. = Tropus.
 Will. = H. Willeard, L'office de P. de Corbeil (das Neujahrseffizium von Sens nach einer Hs. des 13. Jahrh., die aber vieles ältere Gut enthält).
 W1 = Hs. Wolfenbüttel 677, ohne den 11. J.
 W2 = Hs. Wolfenbüttel 1206.
 WC = P. Wagner, Einführung in die greg. Melodien (3 Bände, 1911, 1912, 1921).
 ZfM = Zeitschrift für Musikwissenschaft.

Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit

Eine ikonographische Studie

Von

Karl Geiringer, Wien

Die Bezeichnung „Laute“ wird bald einem Einzelinstrument, bald einer Gruppe von Tonwerkzeugen beigelegt. Den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bildet die Vorgeschichte und Geschichte der Laute des Abendlandes, welche durch folgende Merkmale gekennzeichnet ist:

Ein bauchiges Korpus länglich-runder Form trägt eine ebene Decke, welche durch Schnitzrosen oder auch durch kreisrunde oder längliche Deckenlöcher durchbrochen ist. Der Instrumentenkörper mündet in einen mehr oder minder deutlich abgesetzten Hals, dessen oberen Abschluß ein annähernd senkrecht nach rückwärts abgeknickter gerader Wirbelschaft mit „seitenständigen“ Wirbeln (Wirbel, welche parallel zur Ebene der Decke liegen) bildet. Zur unteren Befestigung des Saitenbezugs dient ein auf der Decke unterhalb der Schallöffnungen angebrachter Querriegel.

Vorgeschichte

Gleich der überwiegenden Mehrzahl der europäischen Musikinstrumente stammt auch die Laute aus dem Orient. Seit den Arbeiten von Curt Sachs¹ und Behn² sieht man die Lautendarstellungen auf einigen von Smirnow³ publizierten altorientalischen Silbergefäßen als früheste Belege für das Vorkommen der abendländischen Lautenform an. Diese Stücke wurden für Denkmäler der Kunst des im 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung begründeten, im 7. Jahrhundert durch den Kalifen Omar zerstörten Sassanidenreiches gehalten. Die kunstwissenschaftliche Forschung hat jedoch in letzter Zeit erkannt, daß eine große Anzahl der früher als „saffanidisch“ bezeichneten Silbergegenstände weder mit Sicherheit dem Gebiete des Sassanidenreiches noch auch der Sassanidenzeit zugewiesen werden können⁴. Zu diesen „nachsaffanidischen“ Schüffeln, Bechern und Kannen, welche wohl erst während des Halbjahrtausends, das dem Zusammenbruche des Sassanidenreiches nachfolgte und teilweise selbst außerhalb der Grenzen des alten Persiens entstanden sind, zählen auch die bisher bekannt gewordenen, mit Lautendarstellungen gezierten Denkmäler altorientalischer Goldschmiedekunst⁵. Wir besitzen somit keinen sicheren Anhaltspunkt für das Vorkommen der Laute

¹ Handbuch der Musikinstrumentenkunde, in Kressschmars Kleinen Handbüchern der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. XVII, Leipzig 1920, S. 213 ff.

² Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter, ZfM I, 2.

³ Altorientalisches Silber (russisch), Petersburg 1909.

⁴ Vgl. etwa Friedrich Sarre, Die Kunst des alten Persien, Berlin 1922, in der Sammlung von William Cohn, Die Kunst des Ostens, Bd. V.

⁵ Außer den durch Smirnow publizierten und von Behn in seiner obenerwähnten Studie wieder-

innerhalb des Sassanidenreiches. Vielmehr scheint ein negatives Zeugnis darauf hinzuweisen, daß die Laute im 3.—8. Jahrhundert in Persien noch nicht in allgemeinem Gebrauch war. Die sassanidischen Felsreliefs, welche zusammen mit den Münzen der Zeit unsere sicherste Quelle für die Kunst des Sassanidenreiches bilden, enthalten — namentlich in den Darstellungen eines nächst Tak i Bostan gelegenen ehemaligen sassanidischen Lustschlosses¹ — mehrere Musikdarstellungen von ganz besonderer Reichhaltigkeit. Eine große Anzahl Harfen, sowie verschiedene Blasinstrumente sind hier wiedergegeben, während die Laute nirgends anzutreffen ist.

Wiewohl daher einwandfreie Belege für das Vorkommen der Laute innerhalb des Sassanidenreiches bisher noch fehlen, scheint das Instrument doch von einem dem alten Persien unmittelbar benachbarten Gebiet seinen Ausgang genommen zu haben. Die bildende Kunst Indiens zeigt seit den ersten Jahrhunderten unsrer Zeitrechnung Darstellungen von Instrumenten, welche wir als Vorläufer der europäischen Laute ansprechen müssen. Die gemeinsamen Merkmale dieser Tonwerkzeuge sind: ein länglich-rundes, in einen kurzen Greifhals verlaufendes Korpus; ein auf der Decke angebrachter Querriegel zur Befestigung der Saiten und Wirbel, welche von der Seite her in den die gerade Fortsetzung des Lautenhalses bildenden Wirbelkasten eingeführt werden. Die indischen Lauten sind in der Regel mit 4, etwas seltener mit 5 Saiten bespannt. Sowohl die Form des Korpus als auch die Querriegelsaitenbefestigung und die Haltung des Instrumentes weisen auf die Verwandtschaft dieser indischen mit der späteren europäischen Laute hin. Hinzu kommt die beiden Tonwerkzeugen gemeinsame Seitenständigkeit der Wirbel.

Nun bildet die Stellung der Wirbel im Verhältnis zur Decke — wie in einem anderen Zusammenhang noch näher gezeigt werden soll — ein Merkmal das, verglichen mit allen übrigen charakteristischen Zügen der „Halslauten“ (d. h. Saiteninstrumente, deren Korpus einen Greifhals trägt), im Laufe der Jahrhunderte das stärkste Beharrungsvermögen bewiesen hat. Während bei manchen Tonwerkzeugen der ursprünglich ohne scharfe Trennung aus dem Korpus emporkwachsende Greifhals durch einen konstruktiv selbständigen Hals ersetzt wird, während Bauch- und Zargenkorpus sich in buntem Wechsel ablösen und bisweilen selbst kombiniert werden, während die ursprüngliche Sattelknopfbefestigung der Saiten bei einzelnen Zupfinstrumenten durch den Querriegel verdrängt wird, bleibt die Stellung der Wirbel zur Ebene der Decke zunächst stets unverändert. Die Instrumente, deren Wirbel senkrecht zur Decke liegen und somit von vorn oder rückwärts in den Wirbelkasten (bzw. das Wirbelbrett) eingeführt werden, behalten dieses Merkmal mit zähester Beständigkeit jahrhundertlang bei und ebenso wird die Seiten- oder Flankenständigkeit der Wirbel zunächst nirgends angetastet.

Es ist daher wichtig festzustellen, daß sowohl die indische als auch die abendländische Laute mit Flankenwirbeln ausgestattet sind; denn erst dieses gemeinsame Merkmal gibt uns die Gewißheit, daß unsere, auf die Übereinstimmung in der Form

gegebenen Silbergegenständen mit Lautendarstellungen veröffentlicht Sarre a. a. O., S. 109 eine nach sassanidische Silbergeschloß, auf der wir eine Laute finden, die in den wesentlichen Zügen mit dem von Behn a. a. O., S. 99 wiedergegebenen Instrument übereinstimmt.

¹ Friedrich Sarre und Ernst Herzfeld, Iranische Felsreliefs, Berlin 1910, Tafel 38 ff.

des Korpus, der Haltung des Instrumentes und der Art der unteren Saitenbefestigung gestützte Vermutung einer Zusammengehörigkeit beider Instrumente auf Richtigkeit beruht. Bekanntlich finden sich ja während des Mittelalters in Europa Instrumente, deren Körpergestalt, Spielweise, Haltung und Saitenzahl eine gewisse Verwandtschaft mit der Laute zeigen. Diese Tonwerkzeuge sind jedoch durch die Stellung der Wirbel senkrecht zur Deckenebene einwandfrei als gezupfte Fiedelabkömmlinge oder Sistern gekennzeichnet, welche der eigentlichen Laute nur in einigen äußerlichen Zügen ähneln. Von den Lauteninstrumenten Indiens führt dagegen — wie noch gezeigt werden soll — eine gerade Entwicklungslinie zu den abendländischen Lauten.

In diesem Zusammenhang verdient es besonderes Interesse, daß dem für die abendländische Laute charakteristischen, senkrecht nach rückwärts abgeknickten Kragen bei der indischen Laute ein Wirbelkasten vorangeht, welcher die gerade Fortsetzung des Halses bildet. Die Möglichkeit, dem Saitenzug durch Umlegung des Wirbelkastens zu begegnen, war eben zunächst noch nicht erkannt worden. Gerade diejenige Lage des Wirbelkastens, welche sich auf Grund einer einfachen Überlegung als notwendige Vorstufe des Knicktragens der europäischen Laute ergibt, ist bei der indischen Laute auch wirklich anzutreffen.

Zusammenfassend können wir daher sagen, daß sämtliche Merkmale der indischen Laute darauf hinweisen, daß wir es hier mit einem Ahnen der europäischen Laute zu tun haben.

Die frühesten Lautendarstellungen auf indischem Boden finden wir in Plastiken des an der Nordwestgrenze des Landes gelegenen Gebietes von Gandhâra, welches den heutigen Distrikt von Peshawâr, das Tal des Flusses Kabul und den westlichen Teil des Panjâb umfaßt¹. Die Blütezeit der Gandhârakunst fällt in das erste bis zweite Jahrhundert unsrer Zeitrechnung und ungefähr aus der gleichen Zeit dürften auch die in den Skulpturen dargestellten Lauten stammen. Die in Abb. 1 wiedergegebene Plastik aus der Sammlung Des Guides in Mardân zeigt ein Instrument, welches mit seinem breit keulenförmigen Korpus bereits überraschend modern wirkt. Besonderes Interesse verdient das auf einer Skulptur des Berliner Völkerkundemuseums dargestellte Lauteninstrument (Abb. 2), dessen seitliche Einziehungen gleichzeitig auch auf die Gitarre des Abendlandes hinweisen. Hier haben wir uns jedoch nur mit den eigentlich lautenmäßigen Zügen des Instrumentes zu beschäftigen. Deutlich sind — abgesehen von den eingangs erwähnten Merkmalen der indischen Laute — ein über die ganze Breite des Instrumentes laufender Querriegel und zwei ziemlich hoch angebrachte, nach außen geöffnete Schalllöcher in der Form der Mondichel zu erkennen. Diese zunächst „c“— dann „epsilon“—förmig geschwungenen Schalllöcher werden uns bei den späteren Lauten noch wiederholt begegnen. Ja wir können sie fast als ein charakteristisches Merkmal der Laute ansprechen, das noch im 13., und einmal selbst im 15. Jahrhundert in Europa anzutreffen ist. Die nämlichen Züge, wie bei der Darstellung des Berliner Völkerkundemuseums, finden wir auch bei der Laute auf der entzückenden Musik- und Tanzszene des Pariser Musée Guimet (Abb. 3). Die auf

¹ Vgl. Smith, A History of fine Art in India and Ceylon, Oxford 1911, S. 98 ff., und Feuchter, L'Art Greco Bouddhique du Gandhâra, Paris 1905/22.

der Decke des Instrumentes angebrachten Wülste haben wir wohl als eine vereinfachte Wiedergabe des Bezuges anzusehen. Ähnliche kleine Freiheiten und Erleichterungen kommen ja auch sonst mitunter bei Arbeiten in dem schwer zu behandelnden plastischen Material vor (vgl. S. 585, Anm. 5). Wir dürften daher kaum fehlgehen, wenn wir annehmen, daß die Laute des Musée Guimet gleich der des Völkerkundemuseums mit 4 Saiten bespannt ist.

Das Vorkommen der Laute innerhalb der hellenistisch-buddhistischen Mischkultur des Gandhāra-Gebietes vermag uns gleichzeitig auch einen Anhalt für die Entstehung der eigentlichen Lautenform zu geben. Einen Vorläufer der Gandhāra-Laute haben wir wohl in jenem lang gestreckten, schmal keulenförmigen Instrumententypus zu suchen, den wir auf einer Alexandrinischen Terrakotta des Stuttgarter Museums (Abb. 4) dargestellt finden. Diese Skulptur zeigt ein Instrument der Tanbūr-Form, bei dem Hals und Korpus ohne Trennung ineinander übergehen. Angesichts des engen kulturellen Zusammenhanges zwischen Alexandria und den hellenistischen Gebieten Asiens haben wir Grund anzunehmen, daß ähnliche Formen in den letzten Jahrhunderten vor Christi auch in den hellenistischen Staaten Asiens verbreitet waren. Dies gilt besonders für das iranische Baktrien, welches mit Gandhāra kulturell und politisch verbunden war¹. Denn da wir auf dem Boden des alten Persiens schon im 8. Jahrhundert vor Christi den Tanbūr finden², haben wir guten Grund vorauszusetzen, daß in Baktrien nicht nur die wohlbekannte ältere, sondern auch die jüngere, hellenistische Form des Instrumentes verwendet wurde. Die große Bedeutung dieses einteiligen Tanbūr-Typus erhellt übrigens auch aus der Tatsache, daß ein verwandtes Instrument auf einem spätantiken Sarkophag des Pariser Louvre dargestellt ist³. Das antiken Einflüssen weit geöffnete Gebiet von Gandhāra scheint demnach aus dem hellenistischen Kulturkreise die eigentümliche spätantike Keulenform des Tanbūr übernommen und sie breiter und gedrungenere gestaltet, sowie mit seitenständigen Wirbeln ausgestattet zu haben. Hierfür spricht auch, daß wir Instrumente, welche dem Tonwerkzeug der alexandrinischen Terrakotta in der Form des Körpers nahezu vollständig entsprechen, heute noch in Indien bei dem Kācin der nördlichen San-Staaten⁴ und im Gambus von Borneo⁵ finden. Die Laute würde ihren Ursprung daher auf die dem ganzen alten Orient bekannten Instrumente des Tanbūr-Typus zurückführen, dessen beide Bestandteile Korpus und Stiel (Hals) in spätantiker Zeit zu einem Ganzen verschmolzen und schließlich auf indischem Boden in die uns bereits bekannte, eigentlich lautenmäßige Form umgegossen wurden.

Ebenso wie Kunst und Kultur des Gandhāra-Gebietes weithin nach dem Süden, Osten und Westen ausstrahlten, so wanderte auch die Laute aus den nordwestlichen

¹ Vgl. die Arbeit von E. Wellez, *Buddhistische Kunst in Baktrien und Gandhāra*, in J. Strzygowski, *Kunde, Wesen, Entwicklung*, Wien 1922, S. 137 ff., in der die gegenseitige Durchdringung indischer, hellenistischer und iranischer Kulturelemente in Baktrien behandelt wird.

² Vgl. J. de Morgan, *Délégation en Perse*, Paris 1900, Bd. I, T. 8, wiedergegeben bei K. Schlesinger, *The Instruments of the Modern Orchestra and Early Records of the Precursors of the Violin Family*, London 1910, Bd. II, T. 12.

³ Abbildung in *Clarae*, Musée du Louvre, vol. I, pl. 202, und bei Schlesinger a. a. O., II, Fig. 108.

⁴ Vgl. Curt Sachs, *Die Musikinstrumente Birmas und Assams*, München 1917, S. 28 und Taf. 13.

⁵ Vgl. die Abbildung in Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, S. 210.

Randgebieten Indiens in das eigentliche Indien, nach Ostturkestan und China, sowie nach Persien und Arabien.

Als Beleg für das Vorkommen der Laute innerhalb des süd-östlichen Teiles von Indien mag ein Denkmal der Plastik von Amarāvati (Abb. 5), einem am Südufer des Flusses Krishna, im Distrikt Madras gelegenen kleinen Ort¹, dienen. Diese Skulptur dürfte nur wenig später (etwa im 2.—3. Jahrhundert nach Christi) als die Darstellungen von Gandhāra entstanden sein. Angesichts der nachweisbar regen künstlerischen Beziehungen zwischen Gandhāra und Amarāvati bei denen dem nördlichen Gebiete meist die gebende Rolle zufiel, ist es nur selbstverständlich, daß die Laute auch in der Plastik von Amarāvati auftritt. Bemerkenswert ist es, daß das fünfsaitige Instrument dieser Darstellung einen vorn geschlossenen Wirbelkasten zeigt, wie er ähnlich auch heute noch in Indien nicht selten vorkommt², während die Mehrzahl der sonstigen Lautendarstellungen einen vorn offenen Wirbelkasten aufweist.

Noch im 7. Jahrhundert finden wir in den buddhistischen Höhlenmalereien von Ajantā in Khandeśh — vor allem in den Höhlen Nr. 2 und 17 — eine den Darstellungen von Gandhāra und Amarāvati nahestehende Lautenform. Leider sind diese interessanten Fresken nur aus durchaus ungenügenden Nachzeichnungen³ bekannt, so daß wir keine bindenden Schlüsse auf etwaige Umformungen des Lautenkörpers ziehen können. Der Umriss des Instrumentes scheint jedenfalls unverändert geblieben zu sein und ebenso dürfte auch die Vierzahl der Saiten vorherrschen.

Von Indien oder — wie wir gehört haben — vielleicht auch im besonderen aus dem Gebiete von Gandhāra gelangte die Laute einerseits nach Ostturkestan und China, andererseits nach Persien, Arabien und schließlich nach Europa. Bevor wir uns mit der für unsere Zwecke wichtigeren Wanderung des Instrumentes nach dem Westen hin beschäftigen, sei der Verbreitung des Tonwerkzeuges im Osten gedacht.

Wohl vorzugsweise über die Handelswege Ostturkestans gelangte die indische Laute nach China. Die bildende Kunst Ostturkestans zeigt denn auch Formen der Laute, welche in den wesentlichen Zügen mit den uns bereits bekannten, indischen Instrumenten übereinstimmen. Auf der Terrakotta eines lautenspielenden Affen aus Chotān (im Süden des Landes), welche das Berliner Völkerkundemuseum bewahrt (Abb. 6), sehen wir ein Instrument, das in der Form des Korpus genau mit der Gandhāra-Laute der Sammlung Des Guides in Marān (Abb. 1) übereinstimmt. Dürfen wir dem Zeugnis der auf dem Korpus angebrachten Rillen Glauben schenken, so war diese Laute mit 3 Saiten bezogen. Neben der Plastik von Chotān, welche im 5.—6. Jahrhundert entstanden ist, finden wir in der Höhle mit dem Musikerchor in Ming-Di bei Nyzil, aus dem 6. Jahrhundert, die Darstellung einer fünfsaitigen, schlank keulenförmigen Laute⁴, welche getreu die Merkmale der Laute von Amarāvati (Abb. 5) wiedergibt.

¹ Vgl. Smith a. a. O., S. 148, und J. Fergusson, Tree and Serpent Worship, Calcutta 1868.

² Etwa beim Khasi Hinterindiens, vgl. die Abb. bei Sachs, Die Musikinstrumente Birmas und Assams, Taf. 13.

³ J. Griffiths, The Paintings in Buddhist Cave-Temples of Ajantā, Khandeśh (Indien) u. London 1896. Wie ich hörte, sollen in neuerer Zeit auch Lichtbilder der Höhlenmalereien von Ajantā aufgenommen worden sein, die mir jedoch nicht zugänglich waren.

⁴ Siehe die Abb. bei Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan, Berlin 1912, S. 64.

Auch in China läßt sich die Laute bald nach der Mitte des ersten Jahrtausends nachweisen. Während die Musikdarstellungen der Han-Zeit (2. Jahrhundert vor Christi bis 2. Jahrhundert nach Christi)¹ und der folgenden Dynastien die Laute noch nicht kennen², ist seit dem 6. Jahrhundert — somit jener Zeit, in welcher der aus Indien eingeführte Buddhismus in China festen Boden zu fassen begann — die chinesische Plastik überreich an Instrumenten, welche der europäischen Laute der Renaissancezeit bisweilen überraschend ähnlich sehen (vgl. Abb. 7): Ein breites, seitlich weit ausladendes Korpus mündet in einen länglichen Greifhals, der einen nach rückwärts abgelenkten, geraden Wirbelkasten mit 4 Wirbeln trägt. Der Wirbelkasten ist nicht selten mit einem lappenförmigen Zierfortsatz ausgestattet, der uns ganz ähnlich noch bei der arabisch-persischen Laute begegnen soll (vgl. Abb. 8 u. 9). Die Decke trägt einen großen und massiven Querriegel zur Befestigung des Bezuges (vgl. Abb. 9). Gelegentlich wird zur Saitenerregung ein Plektrum gebraucht (vgl. Abb. 9). Dieses Plektrum, das bei den indischen Lauten der Frühzeit unbekannt war, wird bei den chinesischen Lauten schon bald zur Regel.

Neben dieser länglich-runden Lautenform bringen die buddhistischen Plastiken jener Zeit, in ihren Darstellungen musizierender Engel, die eine so seltsame Ähnlichkeit mit den himmlischen Musikszenen der Renaissancezeit in Europa zeigen, eine Laute mit kreisrundem Korpus, scharf abgesetztem länglichen Greifhals, einem Wirbelkasten in der geraden Fortsetzung des Halses und meist 3 Saiten (vgl. Abb. 7). Zum ersten Male begegnen wir hier jenem Tonwerkzeuge, das als (Voll-)Mond-Gitarre Yüe t'in bis in die Gegenwart in der Musik Chinas eine Rolle spielt. Die kreisrunde Form dieses Instrumentes, sowie die scharfe Trennung von Hals und Korpus legen die Vermutung nahe, daß es sich hier ursprünglich um eine primitive Spießlaute handelte, deren Korpus aus der Kalotte einer kugelförmigen Frucht (Kokosnuß) oder aus einem Röhrenabschnitt gebildet wurde, wie wir ähnliche Instrumente ja auch heute noch im Erh-hsien bzw. Hu ch'in³ in China in Verwendung sehen.

Die chinesische Kreislaute hat anfangs auch auf die längliche Laute Einfluß geübt. Denn jenes breit ausladende Lauteninstrument, das uns im 6. Jahrhundert in der chinesischen Plastik wiederholt begegnet, kann nur aus dem Bestreben erklärt werden, die keulenförmige Laute, P'i p'a, der Vollmondlaute, Yüe t'in, anzugleichen. Bei der so entstandenen Mischform finden wir auch zum ersten Male den Knickbogen — als Mittel dem Saitenzug zu begegnen — der in Zukunft zum charakteristischen Merkmal der Laute wird.

Die breit ausladende Gestalt der P'i p'a mit mehr oder minder deutlich abgesetztem Hals hatte jedoch in China keinen langen Bestand. Das fortgesetzte Nachströmen neuen Einfuhrgutes aus dem Süden brachte eine der indischen Laute näher-

¹ Vgl. Chavannes, La Sculpture en Pierre en Chine au temps des deux Dynasties Han. Paris 1893.

² Die chinesische Tradition schreibt die P'i p'a allerdings schon der Han-Zeit zu. Doch da die zahlreichen Musikdarstellungen dieser Periode die Laute vermissen lassen, erscheint die Verlässlichkeit dieser Angabe fraglich. Vielleicht bezeichnete der Name P'i p'a ursprünglich auch ein anderes Instrument als die keulenförmige Laute. Es wäre dies gewiß nicht der einzige Fall von Bedeutungswandel eines Instrumentennamens.

³ Vgl. J. A. Walf, Chinese Music, Schanghai 1884, S. 67.

stehende Gestalt des Instrumentes allmählich auch im Reich der Mitte zur Herrschaft. Noch im 6. Jahrhundert wurde der breite Korpusumriß abgestreift, um einem schlicht keulenförmigen Korpus mit übergehendem Hals Platz zu machen. Bald nach dem Jahre 600 finden wir jene eigentümliche keulenförmige Gestalt der Laute mit 4 Saiten und Knickfragen ausgebildet, welche sich ganz ähnlich bis in die Gegenwart in der chinesischen P'i p'a erhalten hat.

Aus der Zeit der Tangdynastie (619—906) besitzen wir auch schon die Genrefigur einer P'i p'a spielenden Frau¹. Zum ersten Male sehen wir die heutige Damenlaute, welche früher nur in den Händen geschlechtsloser buddhistischer Engel dargestellt worden war, einem weiblichen Wesen anvertraut.

Neben der eigentlichen P'i p'a, welche wichtige Züge der Lauten ihres Ursprungslandes zur Schau trägt², begegnet uns in China auch die Laute Indiens selbst, in jener Form, in der wir sie auf dem Relief von Amarāvati angetroffen haben. Auf einer Skulptur der Tangdynastie, im Museum der schönen Künste, Boston, (Abb. 10) ist unmittelbar neben dem Spieler der vierseitigen Laute mit Knickfragen ein Musikant dargestellt, welcher ein etwas schmäleres keulenförmiges Instrument mit 5 Saiten und einem die gerade Fortsetzung des Halses bildenden Wirbelkasten im Arme hält. Es ist das Instrument, welches wir nicht nur in Indien (Amarāvati) sondern auch in Ostturkestan (Ming-Di bei Dyzil) gefunden haben.

Die ältesten wirklich erhaltenen chinesischen Lauteninstrumente befinden sich heute im Schatzhause Shōsō-in in Nara bei Osaka (Provinz Yamato). Sie stammen aus dem im Jahre 749 von Kaiser Shōmu von Japan einer neu errichteten Buddha-statue geopfertem Schatz³, der sich zum großen Teil bis in die Gegenwart erhalten hat und uns ein anschauliches Bild der im Osten Asiens schon in frühbuddhistischer Zeit erreichten hohen Stufe materieller Kultur vermittelt⁴. Zahlreiche Gegenstände dieses Schatzes, der ursprünglich das ganze bewegliche Gut des Mikado enthielt, stammen aus China. Zu diesen aus dem Westen eingeführten Stücken zählen auch die Musikinstrumente, vor allem die verschiedenen Mundorgeln und die herrlichen aus Sandelholz gefertigten, mit Perlmutter und Schildpatt eingelegten Lauten, sowie die gleichfalls aus reich verziertem Sandelholz gefertigten Plektren. Neben der eigentlichen vierseitigen P'i p'a mit Knickfragen (Abb. 11) finden sich auch hier die der indischen Laute entsprechenden fünfseitigen Instrumente, deren Wirbelkasten die gerade Fortsetzung des Halses bildet (Abb. 12). Beide Typen tragen unterhalb der Stelle an der die Saiten durch das Plektrum („Batsi“) zum Anschlag gebracht werden ein meist kunstvoll bemaltes Lederschuhblatt. Wir können daraus ersehen, daß schon in dieser Zeit die heutige Plektrumspielweise der Laute in China und Japan so vollständig zur Regel geworden war, daß man bereits bei der Herstellung der Instrumente einer

¹ Kaiserl. Akademie der schönen Künste, Tokio, Abb. in Annales du Musée Guimet, La Sculpture Chinoise, Tfl. 409.

² Auf die Verwandtschaft der indischen und chinesischen Laute hat auch Curt Sachs (Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens, 2. Aufl., Berlin 1923, S. 116 ff.) hingewiesen, doch scheint der genannte Forscher eher die Abhängigkeit der indischen von der chinesischen Laute anzunehmen.

³ Vgl. Ernest F. Fenellosa, Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst. Deutsche Ausg. v. Fr. Milcke, Leipzig 1913.

⁴ Vgl. Toyei Shufu, An Illustrated Catalogue of the Imperial Treasury called Shōsō-in, Tokio 1908.

Beschädigung der Decke durch das Plektrum vorzubeugen suchte. Die Deckenlöcher — vor allem der vierseitigen P'i p'a (Abb. 11) — zeigen die uns schon von der Gandhàra-Laute (Abb. 2) her bekannte Gestalt der Mondschale. Der Schmuckfortsatz des Wirbelskastens ist angedeutet. Neu sind bei beiden Lauten — und ebenso auch bei den in mehreren Exemplaren vertretenen Mondgitarren Yüe c'in (Abb. 13) — die festen Bünde auf dem Hals und teilweise auch auf der Decke der Instrumente, welche fortan zu den charakteristischen Merkmalen der Lauten Ostasiens zählen.

Die Lauteninstrumente des Shòsò-in liefern übrigens auch den Beweis, daß die bisher geltende Anschauung, die P'i p'a wäre erst im Jahre 835 durch Abgesandte des Kaisers Jimmyo in Japan eingeführt worden¹, nicht auf Richtigkeit beruht.

Der wichtigste Verbindungsweg zwischen Indien und China führte, wie schon erwähnt, durch das hochgelegene Gebiet von Ostturkestan. Wir haben bereits zwei ostturkestanische Lautendarstellungen kennen gelernt, welche deutlich die Züge der indischen Instrumente zeigten. Doch schon bald empfing Ostturkestan auch aus dem Osten wertvolles Kulturgut. Die Karawanen, welche über die Pässe und durch die Oasen des Landes gezogen kamen, führten gar manches Stück mit sich, an dem sich der chinesische Einfluß unzweideutig offenbart. So finden wir in der Hippocampenhöhle von Turfan die Darstellung eines wohl vierseitigen, mit Plektrum gespielten Yüe c'in² und in Chotscho, der alten Hauptstadt von Turfan die Wiedergabe einer chinesischen P'i p'a mit großem Querriegel, Schutzblatt, mondschalenförmigen Schalllöchern und festen Bünden, sowie einem Wirbelskasten in der geraden Fortsetzung des Halses (Abb. 14). Die bildende Kunst Ostturkestans liefert daher in charakteristischem Nebeneinander indische (vgl. S. 564), indisch-chinesische (P'i p'a) und unverfälscht chinesische (Yüe c'in) Instrumente.

Neben Indern und Chinesen übten schließlich auch die Nachbarn im Westen, die Perser, nachhaltigen Einfluß auf die Kunst Ostturkestans aus³. Dies um so mehr als in Zentralasien — das den Persern gleichzeitig auch als wichtiges Durchzugsgebiet nach dem Osten diente — die aus Persien vertriebenen Anhänger des der christlichen Lehre nahestehenden Maniglaubens freundlichste Aufnahme gefunden hatten⁴. Die in ihrem Heimatland unterdrückte Sekte der Manichäer, welche durch ihre besondere Kunst- und Musikliebe berühmt war, hat in Ostturkestan, das unter der Herrschaft der Uiguren sogar zum Maniglauben übergetreten war, wichtige Denkmäler ihrer Kunst niedergelegt. Für unsere Zwecke ist es von Wichtigkeit, daß im Gefolge der persisch-manichäischen Kunst in Ostturkestan auch eine Lautenform auftritt, welche unverkennbar westliche Züge aufweist. Dieses im 8. bis 9. Jahrhundert recht häufig bildlich dargestellte Instrument zeigt eine kurze, ziemlich gedrungene Gestalt mit übergehendem Hals, nach rückwärts abgelenktem Kragen, vier Saiten, etwas flüchtig gezeichneten

¹ Vgl. Curt Sachs, Real-Lexikon der Musikinstrumente, Berlin 1913, S. 48a.

² Vgl. A. v. Le Coq, Die buddhistische Spätantike Mittelasiens, Berlin 1922/24, Taf. I.

³ Vgl. Albert Grünwedel, Altbuddhistische Kultstätten in chinesischem Turkestan, Berlin 1912; Albert v. Le Coq, Chotscho, Berlin 1913; Grünwedel, Alt-Kutscha, Berlin 1920; Le Coq, Die buddhistische Spätantike in Mittelasien, Teil I—IV, Berlin 1922/24 (eine großartig angelegte, herrliche Abbildungspublikation); Ernst Waldschmidt, Gandhàra, Kutscha, Turfan, Leipzig 1925 (die Ergebnisse der vorher genannten Werke in knappster Form zusammenfassend); Aurel Stein, Serindia. Detailed Report of Explorations in Central Asia and Westernmost China, Oxford 1921.

⁴ Vgl. Flügel, Mani, seine Lehre und seine Schriften, Leipzig 1862.

Schallbüchern in der Form der Mondichel, bzw. des griechischen Buchstabens Epŷylon, sowie ein Schutzblatt unterhalb der Anschlagstelle des Bezuges. Die Saiten werden mit Hilfe eines Plektrums zum Erklängen gebracht (vgl. Abb. 15). Wenngleich diese Laute ihre Verwandtschaft mit der chinesischen P'i p'a nicht verleugnen kann, so steht sie andererseits doch auch der Lautenform von Gandhāra und — wie wir im Verlaufe unsrer Untersuchungen erkennen werden — sogar den in persisch-arabischen Denkmälern dargestellten Lauten nahe.

Nun haben wir wohl im Eingange unsrer Arbeit gehört, daß die offizielle sassanidische Hofkunst die Laute nicht kennt. Nichtsdestoweniger besteht guter Grund anzunehmen, daß das Instrument schon in ziemlich früher Zeit in Persien Aufnahme gefunden hat. Nur scheint die Laute nicht in der eigentlichen Kunstmusik, sondern in der Musik des niederen Volkes, bei den ausgestoßenen und verachteten Varias der Gesellschaft, sowie bei wandernden Nomaden Verwendung gefunden zu haben. Diefür lassen sich — wenn auch nur mittelbar — Zeugnisse von starker Beweiskraft beibringen. Die aus Persien vertriebenen Manichäer stellten mit Vorliebe die Laute dar. Überdies hat sich bei dieser in ihrem Heimatland geachteten Religionsgemeinschaft hartnäckig die Tradition erhalten, daß der Stifter ihres Glaubens, der im 3. Jahrhundert lebende Perser Māni der „Erfinder“ der Laute sei¹. Nun wissen wir wohl, was wir von den Erfindungen solcher zur Hälfte oder in ihrer Gänze der Sage angehörenden Persönlichkeiten zu halten haben. Dennoch gibt es zu denken, daß, nachdem im 1. und 2. Jahrhundert nach Christi die Plastik des mit dem Perserreich in naher Verbindung stehenden Gebietes von Gandhāra wiederholt Darstellungen von Lauten zeigt, im 3. Jahrhundert ein Perser zum Erfinder der Laute gestempelt wird, eben jener Laute, die nach dem Zeugnis der bildenden Kunst Ostturkestans unstreitig ein direkter Nachkomme der Gandhāra-Laute ist. Noch ein zweites Moment spricht für unsere Annahme. Auf den eingangs erwähnten „nachsassanidischen“ Silbergefäßen sehen wir die Laute mehrfach bei Fürsten, welche durch die typischen Attribute des Teppichs, des aus Fellen gefertigten Weinschlauchs und eines an Stöcken über dem offenen Feuer aufgehängten Kessels als Nomaden gekennzeichnet werden (Abb. 16).

Beide Male sind es somit Außenseiter der Gesellschaft, vertriebene Flüchtlinge und wandernde Nomaden, welche die Laute gebrauchen. Man überließ das aus dem Süden eingewanderte Instrument² der Unterschicht der Bevölkerung, während die Vornehmen an der uralten bodenständigen, in der sassanidischen Hofkunst sehr häufig dargestellten Harfe festhielten. Erst als die Araber zugleich mit der Eroberung des Sassanidenreiches (636 nach Christi) auch die Kultur des konservativen persischen Staates zerbrachen und naturgemäß in dem unterworfenen Gebiet eine Umwertung aller Werte vollzogen, änderten sich diese Verhältnisse von Grund auf. Nun begann allmählich der Aufschwung der Laute zu einem der angesehensten und wichtigsten Tonwerkzeuge des Orients.

In der Folgezeit wurden der Laute nicht nur von Seiten der arabischen Theore-

¹ Vgl. Flügel a. a. D.

² Für die regen Beziehungen zwischen Indien und Persien besitzen wir ein wichtiges ikonographisches Zeugnis in den Höhlenmalereien von Ajanta. Die Höhle Nr. 1 enthält die Darstellung einer Gesandtschaft des Königs Khusrū Parvīz von Persien an den König Pulakesin II. von Deccan im Jahre 626 n. Chr. Vgl. Smith a. a. D., S. 291 und die Abbildung bei Griffiths a. a. D.

tiker mehrfach Untersuchungen gewidmet; langsam bildete sich geradezu die Gepflogenheit aus, Fürsten mit der Laute im Arm darzustellen (Abb. 17). Ja selbst der abbasidische Kalif Al Muqtadir billah (808—932) hielt es nicht für unter seiner Würde, sich auf einer Münze als Lautenspieler wiedergeben zu lassen (Abb. 18).

Dem Ansehen der Laute entsprach auch eine stets wachsende Verbreitung des Instrumentes. Wir können dies nicht nur aus den immer zahlreicher werdenden Darstellungen der bildenden Kunst ersehen. Ein glücklicher Zufall hat uns überdies einen ebenso eigenartigen als bedeutsamen Beweis für die Volkstümlichkeit der Laute geliefert. Die islamische Abteilung des Berliner Kaiser Friedrich Museums bewahrt einen Holzstock, welcher in Ägypten im 12. Jahrhundert für den Zeugdruck hergestellt wurde (Abb. 19). Dieser Stempel zeigt einen hockenden Lautenspieler, welcher ein vierseitiges Instrument mit Querriegel und Knickfragen im Arme hält. Unstreitig setzt es einen hohen Grad von Vertrautheit mit dem Anblick der Laute und des Lautenspielers voraus, wenn dieses Thema selbst bis in ein handwerkliches Verfahren Eingang finden konnte.

Die siegreichen Eroberer begnügten sich jedoch keineswegs damit, der Laute innerhalb des eigentlichen Arabiens und Persiens zur Herrschaft zu verhelfen. Während sich das Instrument auch weiterhin an den Randgebieten des islamischen Einflusses erhielt, verbreitete es sich gleichzeitig mit größter Schnelligkeit innerhalb der Länder der muhammedanischen Kultur. Die „nachsassanidische“ Kunst, deren Wirkungsbereich man heute nach den Fundstätten der meisten Stücke in das Gebiet rings um das kaspische Meer verlegt, stellt wiederholt Lauten dar; wir finden das Instrument in Mesopotamien, Syrien, Ägypten, Unteritalien und Spanien.

All diesen Lautendarstellungen sind bis etwa zum Jahre 1100 Eigenschaften gemeinsam, welche wir größtenteils bereits bei den Instrumenten Ostturkestans angetroffen haben. Ein nach unten hin mehr oder minder verbreitertes Korpus verläuft in einen übergehenden Hals mit Knickfragen. Der Knickfragen trägt nicht selten einen lappenförmigen Zierfortsatz. Das Instrument ist in dieser Zeit meist mit 4, seltener mit 5 oder 6 Saiten bespannt. Bei einem dieser sechsaitigen Tonwerkzeuge, auf einer „nachsassanidischen“ Darstellung, welche etwa dem 7. Jahrhundert entstammen dürfte¹, läßt sich deutlich die Gruppierung von je 2 Saiten zu einem Chor erkennen. Wir sehen daher, daß die Verdopplung der Saiten aus klanglichen Gründen bei der Laute schon im ersten Jahrtausend unsrer Zeitrechnung vorgenommen wurde. — Zur Erregung der Saiten dient ebenso häufig die bloße Hand wie ein Plektrum. Bünde sind nirgends anzutreffen. Die Schalllöcher haben eine der alten Mondschelfform angenäherte wellenförmige Gestalt (Abb. 17 und 24 vgl. auch die Abb. 16 bei Behn a. a. D.).

Dieser Befund der Ikonographie stimmt nicht ganz mit den Aussagen der Theoretiker überein, welche namentlich im 10. Jahrhundert der Laute umfangreiche Untersuchungen widmen. Das in den Abhandlungen des Ordens der Lautern Brüder (Ischwan es Safâ) genannte Verhältnis von 2:1 zwischen Korpuslänge (ohne den kurzen Greifhals) und Korpusbreite² ist wohl bei einzelnen „nachsassanidischen“ Instrumenten anzutreffen, kommt jedoch bei der Mehrzahl der islamischen Lauten nicht vor,

¹ Behn a. a. D. Abb. 18.

² Vgl. Die Propädeutik der Araber im 10. Jahrh., übersetzt von Friedrich Dieterici, Berlin 1865, S. 117.

da diese Tonwerkzeuge einen etwas breiteren Bau bevorzugen. — Das Manuskript des Al Rhomazmi¹ und ebenso auch die Abhandlungen der Lautern Brüder² erwähnen, daß die Laute ihrer Zeit in gleicher Weise mit dem Plektrum und mit den bloßen Fingern gespielt wurde. Diese Angaben stimmen auch mit unseren Beobachtungen überein. Dagegen ist es in dieser Form nicht zutreffend, wenn berichtet wird, daß der von antiken Vorstellungen beeinflusste Theoretiker Al Farabi der Laute, die bisher 4 Saiten besaß — zum Zwecke der Darstellung des griechischen Tonsystems — die 5. Saite geschenkt hat³. Wie wir gesehen haben, ist das fünfsaitige Instrument, wenn auch nicht ebenso häufig anzutreffen, so doch fast ebenso alt wie die viersaitige Laute. Andererseits ist es Al Farabi auch nicht gelungen die fünfsaitige Form dauernd zur Herrschaft zu bringen, denn noch viele Jahrhunderte nach seinem Tode kommen viersaitige Lauten weit häufiger vor als fünfsaitige. Endlich sind auch die Bünde, deren Verwendung Al Farabi eingehend bespricht⁴, in den Lautendarstellungen niemals anzutreffen. Wir dürfen wohl annehmen, daß der arabische Theoretiker die Halsgreifstüben — nach dem Vorbild der Laute Ostasiens — eigens für die Zwecke seiner Messungen und Untersuchungen auf eine arabische Laute übertragen hat, ohne daß dieser Neuerung für die Praxis zunächst irgend eine Bedeutung zugekommen wäre⁵.

Auf dem Fragment einer Fayenceschale mit Lüstermalerei, welche in Ägypten im 11. Jahrhundert entstanden ist, finden wir erstmalig eine Laute mit einem Bezug von sieben Saiten (Abb. 20). Die Anordnung dieses Bezuges läßt erkennen, daß es sich hier um ein vierhöriges Instrument handelt, bei dem die tieferen Saiten aus klanglichen Gründen verdoppelt wurden, während die am häufigsten für das Melodiespiel gebrauchte oberste Saite nur einfach gespannt war. Diese wichtige Neuerung fand in der Folgezeit im Orient nur in Einzelfällen Nachahmung; erst das Abendland sollte mehrere Jahrhunderte später die volle Bedeutung der sorgfältig unterscheidenden Behandlungsweise des obersten und der tieferen Chöre erkennen (vgl. S. 577 f.). — Vier Saiten bleiben auch weiterhin in den Ländern des Islam die häufigste Art des Bezuges. Weit seltener werden fünf, sechs (in drei Chören), oder sieben Saiten (in vier Chören) gebraucht. Seit dem 13. Jahrhundert kommen in Ausnahmefällen auch achtsaitige (in vier Chören) und zehnsaitige (in fünf Chören) Lauten vor.

In der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts vollzog sich eine bedeutende Wandlung im Bau des Instrumentes. Eine mesopotamische Lautendarstellung dieser Zeit zeigt ein mandelförmiges Instrument mit scharf abgesetztem Hals und einem senkrecht abgelenkten Wirbelkasten (Abb. 21). Zum ersten Male begegnet uns hier die deutliche Trennung von Hals und Korpus, welche erst die außerordentliche Entwicklung der Laute innerhalb Europas ermöglichte. Daneben aber erhielt sich auch weiterhin die ältere Form mit übergehendem Hals. Während ein aus Syrien stammender Bronzeleuchter des 13. Jahrhunderts (Abb. 22) gleichfalls die konstruktive Selbstständigkeit von

¹ Vgl. J. B. Land, *Recherches sur la Gamme Arabe*, Leiden 1884, S. 21 ff.

² Land a. a. O., S. 110.

³ Land a. a. O., vgl. auch Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Beiheft III der Publikationen der *MG*, Leipzig 1901, S. 56 ff.

⁴ Land a. a. O.

⁵ Zu diesem Abschnitt vgl. auch: Benj. de Laborde, *Essai sur la Musique*, Paris 1780, T. I; H. G. Kiesewetter, *Die Musik der Araber*, Leipzig 1842, und Östar Fleischers *Referat über Land's Recherches in Vierteljahrsschr. f. Musikwiss.* 1886.

Hals und Korpus erkennen läßt¹, zeigt ein persischer Bronzekessel mit der Datierung 1163² und eine Fatimidische Miniatur vom Ende des 12. Jahrhunderts, sowie ein ägyptisches Elfenbeinrelief des Florentiner Museo Nazionale aus dem 12.—13. Jahrhundert (Abb. 23) Lauten in der alten keulenförmigen Gestalt.

Geschichte

In Europa hat die Laute durch die Mauren Spaniens schon im 10. Jahrhundert Eingang gefunden. Eine Elfenbeinpyxis aus Cordoba mit der Datierung 968 (Abb. 24) bildet den frühesten Beleg für das Vorkommen der Laute auf abendländischem Boden. Rund eineinhalb Jahrhunderte später begegnet uns das Instrument bereits auf einem Denkmal französischer Kunst. Eines der am Beginne des 12. Jahrhunderts entstandenen Kapitelle der Abteikirche von Cluny mit Darstellungen der Kirchentöne zeigt die Wiedergabe eines Lautenspielers (Abb. 25). Das Kapitell, das dem ersten Kirchenton gewidmet ist, trägt die Beschriftung: HIC TONUS ORDITUR MODULAMINA MUSICA PRIMUS³. Die Laute, die im Augenblick der Wiedergabe nicht gespielt wird, ist leider schwer beschädigt, so daß einzelne Merkmale — abgesehen von dem schlank keulenförmigen Korpus mit verlaufendem Hals — nicht zu erkennen sind. Zudem scheint der Künstler mit dem dargestellten Instrument noch nicht recht vertraut gewesen zu sein; darauf weist wenigstens hin, daß der Lautenist sein Tonwerkzeug nicht wie üblich im linken, sondern im rechten Arme hält. Diese Skulptur hat wohl auch M. Brenet⁵ im Auge, wenn sie angibt, daß auf der Darstellung des sechsten (!) Kirchentones an der ehemaligen Abteikirche von Cluny eine Laute wiedergegeben ist⁶.

Die Laute verbreitet sich zunächst in Spanien und Frankreich recht langsam. Auch im 13. Jahrhundert kommen nur vereinzelte Darstellungen des Instrumentes vor. Die spanischen Cantigas de Sta. Maria zeigen eine breite, bisweilen fast kreisrunde Lautenform, wie wir sie ähnlich bei den Instrumenten Mesopotamiens und Syriens gefunden haben (vgl. Abb. 26). Diese Gestalt ist bei arabisch-persischen Lauten in etwas späterer Zeit häufig anzutreffen. Das Abendland aber verwendet sie zunächst nur in den westlichen Ländern und erst im 15. Jahrhundert gelangt die breite Lautenform auch im übrigen Europa vorübergehend zur Herrschaft.

Die Art des Bezuges kann bei den Lauten der Cantigas nicht mit Sicherheit festgestellt werden, da die Instrumente bald mehr, bald weniger Saiten als Wirbel zeigen, doch scheint es sich um vier- und fünfsaitige Lauten mit acht bis zehn Saiten

¹ Die Annahme Curt Sachs' (Handbuch, S. 216), daß die konstruktive Trennung von Hals und Korpus bei der Laute erst in Europa durchgeführt wurde, kann daher nicht aufrecht erhalten werden.

² Vgl. Meisterwerke muhammedanischer Kunst, Bd. II, Taf. 143.

³ Martin, The Miniature Painting and Painters of Persia, India and Turkey from the 8th to the 18 Century, London 1912, Taf. 2.

⁴ Vgl. Jean Virey, L'Abbaye de Cluny, und Ed. Didron, Annales Archéologiques, Bd. XVII. Die vorzügliche Nachzeichnung der Annales Archéologiques gibt — was auch Didron ausdrücklich betont — den gegenwärtigen Zustand des Kapitells aufs genaueste wieder. Dies wird auch durch einen Vergleich mit Fig. 188 in Mâle, L'Art religieux au XII^e siècle, bestätigt.

⁵ Histoire du luth en France, Rivista Musicale 1898.

⁶ Die falsche Zitierung veranlaßt wieder Sachs zu der irrigen Behauptung, die Kapitellskulptur stelle nicht eine Laute, sondern eine Leier dar (Handbuch, S. 214, Anm. 1).

zu handeln. Von den sonstigen Merkmalen verdienen neben der Plektrumspielweise und den wellenförmigen, noch deutlich an die Mondschelgestalt der morgenländischen Lauten gemahnenden Seitenlöchern, vor allem die meist in der Mitte oder im Obertheil des Instrumentenkörpers angebrachten Schallrosen Beachtung. Diese, einem Kreis, seltener einer anderen regelmäßigen Figur eingeschriebenen, ornamentalen Deckendurchbrechungen, zählen fortan zu den wichtigsten Lautenmerkmalen; nur in Ausnahmefällen werden sie durch offene Deckenlöcher ersetzt.

Schließlich sei noch eines interessanten Zuges gedacht. Bei der einen Laute der Cantigas (Abb. 26) und in ähnlicher Weise bei einer Darstellung im "Libro de los juegos" (vollendet 1283; Abb. 27) ist der Hals des Instrumentes an mehreren Stellen mit einem nicht näher erkennbaren Material umwunden. Diese eigentümlichen Spangen mögen dazu gedient haben, der Laute eine größere Widerstandsfähigkeit zu verleihen. Andererseits kann auch die Vermutung nicht von der Hand gewiesen werden, daß es sich hier um Greifstützen handelt. Es wäre ja nicht weiter verwunderlich, wenn die von maurischen Einflüssen in so hohem Maße abhängigen spanischen Lauten des 13. Jahrhunderts auch einmal die Bünde in der Praxis aufweisen würden, von denen die arabischen Theoretiker so häufig berichten. Hinzu kommt, daß zwei dieser „Bünde“ ziemlich genau in der Hälfte, bzw. einem Drittel der vollen Saitenlänge angebracht sind, daher recht wohl als Greifstützen für das Spiel der Oktave und der Quinte gedacht sein könnten. Da diese Darstellungen von „Bünden“ jedoch zunächst völlig vereinzelt bleiben und die Greifstützen auch später stets in ganz anderer, weit einfacherer Gestalt erscheinen, möchten wir aus der Wiedergabe der Cantigas und des Libro de los juegos keine weiter gehenden Schlüsse ziehen.

Als Beleg für das Vorkommen der Laute in Frankreich während des 13. Jahrhunderts mag die schmale — gleich dem Instrument im Libro de los juegos — sechssaitige Laute aus dem Roman de Troie des Benoist de Saint More dienen, welche Viollet le Duc nach einem Manuskript der Pariser Bibliothèque Nationale wiedergibt¹. Ergänzt wird dieses Zeugnis der Iconographie durch die Erwähnung des Namens der Laute in der gleichzeitigen französischen Literatur. Der König der Spielleute, Adenet le Roi, der am letzten Kreuzzug (1270) teilnahm, schreibt:

O li avoit quintarieurs
Et si avoit bons leuteurs².

In Unteritalien fand die Laute erst weit später Eingang als in Spanien. Die frühesten, bisher bekannt gewordenen Belege für das Vorkommen der Laute auf der Apenninhalbinsel stammen aus der Zeit um 1300. In einem italienischen Psalterium der Pariser Bibliothèque Nationale³ und einem Psalterium der Florentiner Biblioteca Nazionale⁴ finden wir Instrumente mit einem schlanken Korpus, abgesetzten Hals, einer großen Haupt- und einer kleineren Nebenrose und vermutlich 8 Saiten in 4 Chören angeordnet. Diese Instrumente stehen im Bau der schmalen Lautenform des Libro de los juegos nahe.

¹ Dictionnaire raisonné du mobilier français, Paris 1871, Bd. II, S. 277.

² Vgl. Bovy, Adenet Le Roi, Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles, Bd. 10—12, 1898.

³ Nr. 8846, Faksimile-Ausgabe, Taf. 71 u. 96.

⁴ M. Palaf. 418, fol. 58, vgl. d'Ancena, La Miniature Italienne, pl. XIII.

Außer Spanien und Italien hat — wenn auch nur in beschränktem Maße — Byzanz an der Einführung der Laute in Europa mitgewirkt. Im 11. Jahrhundert begegnet uns das aus dem Orient zugewanderte Instrument sowohl in der schmalen (viersaitigen)¹ als auch in der breiten (fünfsaitigen) Keulenform (Abb. 28).

Dem allgemeinen Strome byzantinischer Kultur folgend, dürfte die Laute von Byzanz einerseits nach Venedig, andererseits nach Rußland gekommen sein. Während die Einfuhr nach Oberitalien im einzelnen nicht verfolgt werden kann, da sich die aus dem Osten eingewanderten Tonwerkzeuge mit den aus Süditalien nach dem Norden vorgetragenen Lauten sogleich vermengen, haben wir sichere Belege für die Einwanderung der Laute nach Rußland. Der Codex Slavus 4 Cim. 33 aus dem 14. Jahrhundert der Münchener Staatsbibliothek enthält zahlreiche Lautendarstellungen, die wir zwanglos der schmalen Keulenform von Byzanz anreihen können.

Wir sehen somit um das Jahr 1300, als eine neue Zeit ihre Schwingen zu regen begann, ein neues Tonwerkzeug an den Toren des Abendlandes. Das fürstliche Saiteninstrument des Orients begehrt, nachdem es im Westen bereits Eingang gefunden hatte, im Süden, Süd-Osten und Osten von Europa Einlaß.

Im 14. Jahrhundert finden wir den Namen der Laute schon in der Literatur fast aller europäischen Kulturnationen. Neben dem Spanier Juan Ruiz² und dem Franzosen Guillaume de Machault³ spricht Dante im ersten Viertel des 14. Jahrhunderts von der Laute als etwas durchaus Bekanntem und Vertrautem⁴ und wenige Jahrzehnte später erzählt Boccaccio vom Gesange zur Laute⁵. Um die Mitte des Jahrhunderts aber nennt auch ein Deutscher, Heinrich von der Neuenstadt zum ersten Male die Laute⁶.

Da wir nunmehr auch literarische Belege zur Vervollständigung und Ergänzung des ikonographischen Materiales herangezogen haben, sei es gestattet, einen Exkurs über die Namen, welche die Laute im Abendland geführt hat, einzufügen.

Das arabische „al 'ūd“ bildete das Stammwort für die wichtigsten europäischen Lautennahmen. Aus „al 'ūd“ entstand spanisch „laúd“, portugiesisch „alaude“. Das spanische „laúd“ bildete das Stammwort für mittelalterlich französisch „lut“ (modern französisch „luth“), „luc“, „lus“, „luz“, ferner für „leut“, „leuth“, „liut“. Aus französisch „lut“ wurde mittelhochdeutsch „lûte“ und weiterhin neuhochdeutsch „Laute“. Von französisch „liut“, bzw. „leut“ ist italienisch „liuto“ und „leuto“, sowie mittelalterlich lateinisch „leutum“ abgeleitet⁷.

¹ Vgl. Venedig, Marciana, Cod. DXL, Monatsbilder.

² „El corpuo laúd“. Vgl. Riaño, Notes on Early Spanish Music, S. 129.

³ „leus, moraches et guiternes“ in der „Prise d'Alexandrie“, vgl. Fétis, Histoire Generale . . . S. 151.

⁴ „Io vidi un fatto a guisa di leuto pur ch'egli avesse avuta l'anguinaia tronca dal lato, che l'uomo ha forcuto“. Inferno XXX, Vers 49—51.

⁵ „Emilia cantasse una canzone dal leuto di Dioneo aiutata“ Decamerone, Giornata Ia, Novella Xa.

⁶ „die kobus mit der luten“, „Gottes Zukunft“, Vers 4672, und „Wie Jesus in dem Himmel empfangen wart“, Sitzungsbericht der philol.-philol. Klasse der Münchner Akademie v. Nov. 1869.

⁷ Vgl. auch Sachs, handbuch, S. 213, und Couffemater, Essai sur les Instruments de Musique in Didron's Annales Archéologiques, Bd. III, IV, VI—IX, XVI, Paris 1845 ff., Bd. XVI.

Bei den Theoretikern des ausgehenden Mittelalters ist auch die Bezeichnung „lyra“ für die Laute üblich. Tinctor sagt geradezu „lyra populariter leutum dicta“¹ und auch die ausführliche Erwähnung des Ramis de Pareia² läßt sich zwanglos auf eine Laute beziehen. In der gleichen Bedeutung mag auch schon Johannes de Grocheo den Namen gebraucht haben³.

Die von der antiken Lyra übernommenen Lautennamen „Chelys“ (χέλυς = Schildkröte) und „Testudo“ (Schildkröte) sowie die seltene Bezeichnung „Hemisphaerium“ spielen auf die bauchige Gestalt des Instrumentes an. Die Entstehung der Benennung „Testudo“ sucht E. G. Baron⁴ durch eine mehr als freie Übersetzung eines antiken Zitates (welches sich in Wirklichkeit auf die antike Kithara und nicht auf die Laute bezieht) zu erklären⁵.

Die literarischen Quellen, welche wir kennen gelernt haben, stimmen mit dem Zeugnis der Ikonographie nicht völlig überein. Während Spanien, Frankreich und Italien im 14. Jahrhundert schon ziemlich häufig bildliche Belege für das Vorkommen der Laute bringen, ist es bisher — ungeachtet der Namensnennung durch Heinrich von der Neuenstadt — noch nicht gelungen, die Laute vor dem Jahre 1400 in deutschen oder niederländischen Darstellungen nachzuweisen. In die germanischen Gebiete, welche den Einfallsländern der Laute nicht unmittelbar benachbart sind, scheint im 14. Jahrhundert eben noch nicht viel mehr als der bloße Name des Instrumentes gedrungen zu sein.

Der Grund für die verhältnismäßig langsame Verbreitung der Laute ist wohl hauptsächlich in dem Widerstande zu suchen, den ihr die artverwandte, — zur Zeit der Einführung der Laute in Europa in den Kulturländern des Abendlandes bereits fest eingewurzelte — Mandola entgegensetzte. Dieses kleine Instrument, welches sich vor allem durch den gebogenen, bald viertel-, bald halbkreisförmig geschwungenen Wirbelkasten von der eigentlichen Laute unterscheidet, bewahrte bis ins 16. Jahrhundert das ältere Keulenförmige Korpus ohne scharfe Trennung von Hals und eigentlichem

¹ „De inventione et usu musicae“ (1484), Neudruck von Weinmann in Niemannfestschrift, Leipzig 1909, S. 269.

² „Musica practica“ (1482), Neudruck von Johannes Wolf im Beiheft II der JMG, S. 16f: „Sunt et alia, quorum chordae sunt contrario modo dispositae, quoniam quanto digitus superpositus ad locum, in quo torquetur (wohl der Wirbelkasten!) appropinquat, tanto sonos reddunt graviore et e contra, ut lyra.“ Weiter unten heißt es von der Lyra: „Sic ergo quanto digitus superpositus magis appropinquat ligaturae chordae (sonit dem Querriegel!), tanto sonus acutior erit, quoniam chorda brevior; et quanto magis ad locum, in quo torquetur, appropinquat, tanto gravius sonat, quia longior chorda est“.

³ „Theoria“, Paris um 1300, Neuauflage Joh. Wolf, JMG I, S. 96: „Inter quae instrumenta cum chordis principatum obtinent, quibus modi sunt; psalterium, cithara, lyra, guitarra saracena et viella“.

⁴ „Untersuchung des Instruments der Lauten“, 1727, S. 14.

⁵ Als Quelle dient Baron eine Stelle im Vergilkommentar des Servius, welche er folgendermaßen übersetzt: „Als der Nil-Strom einemahl in seine Ufer wieder gefehret verschiedene Arten von Thieren auf dem Lande hatte liegen lassen, so war auch eine Schildkröte liegen geblieben, deren Fleisch vermordert war, und hatte deselben Nerven in der Schalen gespannt nachgelassen, als nun Mercurius dran schlug, gab es einen Laut von sich, aus welcher Nachahmung die Laute oder abusive die Cithar geboren ist“. Im Original heißt es jedoch: „... relicta etiam testudo est, quae cum putrefacta esset, et nervi eius remansissent extenti intra eorum, percussa a Mercurio sonitum dedit, ex cuius imitatione cithara composita est“. Diese Erwähnung kann sich selbstredend nur auf die antike Kithara beziehen.

Schallkörper. Wohl war die Laute, bei der die konstruktive Zweiteilung von Hals und Körper im 14. Jahrhundert schon zur Regel geworden war, der Mandola weit überlegen. Doch da die Laute infolge ihrer komplizierteren Bauart schwerer herzustellen und schwerer zu handhaben war, mußte sie zunächst an Beliebtheit hinter der Mandola zurückstehen.

Erst am Ende des 14. Jahrhunderts verschob sich allmählich das Verhältnis. Nun begann die durch die Zweiteilung von Hals und Körper besser entwicklungsfähige und technisch größere Möglichkeiten bietende Laute der kleineren, tonschwachen, klobigen, älteren Mandola den Rang abzulaufen.

Und jetzt erst, nachdem die Laute ihren gefährlichsten Rivalen aus dem Feld geschlagen hatte, konnte sich ihre Entwicklung ungehindert vollziehen; es begann der Aufschwung des Instrumentes zu einem der bedeutendsten Tonwerkzeuge des Abendlandes.

Bevor wir die einzelnen Phasen dieser Entwicklung an uns vorüber ziehen lassen, ist es notwendig, uns zu vergegenwärtigen, welche angeborenen Fähigkeiten der Laute zu ihrer Vormachtstellung verholfen haben:

Der kurze, klare Zupfklang der Laute entspricht dem Bedürfnis der klassischen Zeiten und Völker nach Anschaulichkeit und Präzision.

Die Laute besitzt eine vorzügliche Eignung zur solistischen Verwendung, da sie nicht nur affordischen sondern auch polyphonen Spieles mächtig ist. Sie zählt zu den wenigen Instrumenten der Zeit, die eine Melodie zugleich mit ihrer Begleitung auszuführen vermögen.

Auch in kleineren oder größeren Ensembles ist die Laute von bester Wirkung, da sich ihr Ton aufs glücklichste mit dem Klang der menschlichen Stimme und mit dem Ton von Streich-, Blas- und Zupfinstrumenten verbindet.

Und endlich kann die Laute unschwer befördert und verhältnismäßig leicht und billig hergestellt werden.

Doch all diese Eigenschaften, die ebenso vielen Vorzügen in den Augen der Menschen des Renaissancezeitalters gleichkommen, hätten den außerordentlichen Aufschwung der Laute noch nicht ermöglicht, wäre nicht eine besondere Schmiegsamkeit und Anpassungsfähigkeit des Instrumentes an die Bedürfnisse der abendländischen Musikpflege hinzugekommen. Fast alle wichtigen Merkmale der Laute haben in der Zeit zwischen 1400 und 1550 bedeutsame Veränderungen durchgemacht und diesen Wandlungen verdankt es das Instrument, daß es sich jahrhundertlang in Europa einer fast ebenso hohen Wertschätzung erfreute, wie in den Ländern des Orients.

Einige charakteristische Beispiele mögen dies belegen:

Der berühmte Lautenspieler und Lautenkomponist Denis Gaultier bekleidete in Frankreich ein hohes Regierungsamt. Er war „lieutenant général au balliage de Clermont“ und damit nächst dem Gouverneur der höchste Beamte der Provinz¹.

Die Lauten wurden, was nur bei hochgeschätzten Instrumenten geschah, bisweilen aus den kostbarsten Materialien, wie Elfenbein, Ebenholz, Brasil usw. hergestellt (vgl. S. 589).

Bis auf den heutigen Tag wird in Frankreich jeder Erbauer von Saiteninstrumenten „luthier“ genannt².

¹ Vgl. Oskar Fleischer, Denis Gaultier, Vierteljahrschr. f. Musikwiss., Bd. II, 1886.

² Vgl. Sachs, Handbuch, S. 216.

Schließlich sei auch ein Beweis aus dem engeren Gebiete der Instrumentenfunde erbracht. Die Laute wurde zum Haupt einer Gruppe von Saiteninstrumenten, mit denen sie ursprünglich nur die Übereinstimmung in der Stellung der Wirbel verband¹. Die „Flankenwirbelinstrumente“ Mandola, Geige, Colascione und Gitarre mußten sich der Herrschaft der Laute unterordnen. Sie wurden ihr im Bau (Mandola, Geige, Colascione) oder im Bezug (Gitarre) angeglichen, und schließlich zum Teil (Mandola, Colascione) von der Laute völlig aufgesaugt.

Mit dem hohen Ansehen der Laute ging eine außerordentliche Verbreitung des Instrumentes Hand in Hand. Schon die große Anzahl von älteren Lautenkompositionen und frühen Lautenarrangements legt hierfür Zeugnis ab². Die Laute wurde jedoch nicht nur als Soloinstrument, sondern auch als Begleitinstrument zum Gesang, sowie in Verbindung mit verschiedenen anderen Tonwerkzeugen gebraucht. Eine Anzahl dieser Zusammenstellungen, deren Kenntnis wir in der Hauptsache den ikonographischen Quellen verdanken, sei im folgenden genannt:

Am häufigsten wird die Laute zur Unterstützung der Singstimme verwendet³. Dem gleichen Bestreben, ein melodieführendes Tonwerkzeug vor einen neutralen Hintergrund zu stellen, entspringen die nicht selten gebrauchten Verbindungen der kleinen, zarten Gigue oder auch der weichen Blockflöte mit der Laute. Spärlicher sind die Belege für die Mischung des Lautenklanges mit dem Tone eines tieferen Streichinstrumentes, der Fiedel, Lira da braccio oder Viola da Gamba. Auch die Zusammenstellung der Laute mit einer Portativ- oder Positivorgel kommt nicht sehr häufig vor. Eine gewisse Vorliebe besteht dagegen für die Vicinie von zwei Zupfinstrumenten, vor allem von Harfe und Laute oder zwei Lauten. In Ensembles von drei, vier, fünf und mehr Tonwerkzeugen wird die Laute auch mit der Mandola — ein gemeinsamer Gebrauch dieser beiden Tonwerkzeuge ist sonst bezeichnender Weise stets vermieden — mit Schalmeyen, Hörnern und selbst Trompeten kombiniert. Im großen „Orchester“ pflegt die Anzahl der Lauten gelegentlich verdoppelt und selbst verdreifacht zu werden. — Es ist hier nicht der Ort, all den unzähligen Lautenensembles der Renaissancezeit nachzugehen; denn letzten Endes gibt es im 14., 15. und beginnenden 16. Jahrhundert kaum ein Tonwerkzeug, das nicht auch einmal mit dem Hauptsaiteninstrument zusammen gebraucht worden wäre.

Wir haben die Vorbedingungen für den Aufschwung der Laute und die äußeren Formen, in denen er sich vollzog, kennen gelernt. Nun soll uns die technische Ausgestaltung des Instrumentes, seine Angleichung an die Bedürfnisse der abendländischen Musikpflege beschäftigen. Aus praktischen Gründen werden wir hierbei die bisher angewandte chronologische Darstellungsweise verlassen und die Entwicklung jedes einzelnen Merkmales von der Frühzeit bis zur höchsten Blüte des Instrumentes verfolgen. Die

¹ Vgl. S. 561 der vorliegenden Arbeit.

² Eine ausgezeichnete, auch die jüngsten Ergebnisse der Forschung berücksichtigende Zusammenstellung der Literatur für die Laute bringt Josef Futh, *Handbuch der Laute und Gitarre* (Verikon), Wien 1927.

³ Auch Beccaccio erwähnt den Gesang zur Laute (vgl. S. 573, Anm. 5). Noch 1545 stellt Pietro Aron in seinem „*Lucidario in musica di alcune opinioni antiche e moderne*“ die Sänger, welche auswendig zur Laute singen („cantori a liuto“), den Sängern, welche aus Noten singen („cantori a libro“) gegenüber (a. a. V., S. 31).

Summe dieser Einzelzüge wird uns dann ein Bild der Umgestaltung ergeben, welche die Laute in Europa bis zu dem Höhepunkt ihrer Entwicklung in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts durchgemacht hat.

Wir wollen uns zunächst mit dem Bezug der Laute befassen, da die Entwicklung dieses Merkmales auch auf die sonstige Gestaltung des Instrumentes Einfluß geübt hat.

Die Lauten des Orients sind, wie wir gesehen haben, meist mit vier, seltener mit fünf und nur in Ausnahmefällen mit drei Chören bespannt. Jeder dieser Chöre wird bis etwa in das siebente Jahrhundert durch eine einzige Saite gebildet. Seit dieser Zeit kommen auch Verdopplungen der Saiten innerhalb der einzelnen Chöre vor. Neben drei-, vier- und fünfsaitige Lauten treten Instrumente, die einen Bezug von sechs, und später auch von acht, ja selbst zehn Saiten tragen. In einer Darstellung des 11. Jahrhunderts (vgl. Abb. 20) begegnet uns erstmalig eine Laute, bei der der melodieführende oberste Chor aus einer einzigen, die tieferen Begleitchöre dagegen aus je zwei Saiten bestehen. Diese wichtige Errungenschaft hat im Abendland keinen Eingang gefunden; hier mußte sie erst viele Jahrhunderte später neu entdeckt werden.

Europa übernimmt die vierchörige, bald mit einfachen, bald mit Doppelsaiten bespannte Laute aus dem Orient. Das fünfschörige Instrument, welches wir in den von orientalischen Vorbildern stark abhängigen Cantigas de Sta. Maria aus dem 13. Jahrhundert gefunden haben (vgl. Abb. 26), und ebenso die dreischörige Laute des Libro de los juegos (vgl. Abb. 27) ist zwischen 1300 und 1430 im Abendland so gut wie nirgends anzutreffen. Acht (4×2)¹, bzw. vier² Saiten bilden in dieser Zeit die häufigste Art des Bezuges.

Im vierten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts vollzieht sich eine wichtige Neuerung. Die 1431–1437 entstandene Florentiner Domkanzel Luca della Robbias bildet ein Denkmal der Rückgewinnung zweier wichtiger Errungenschaften des Orients durch Europa. Im Rahmen dieser kühnen, bildlichen Darstellung des 150. Psalmes ist eine Laute wiedergegeben, welche erstmalig mit 5 Chören bespannt ist. Das echt renaissancemäßige Bedürfnis nach Erweiterung des Tonumfangs und der Tonfülle hat hier den Anstoß zur Fortentwicklung der Laute auf europäischem Boden gegeben. Während es sich bei den auch gelegentlich schon früher verwendeten fünfschörigen Lauten stets um mehr oder minder zufällige und vorübergehende Bildungen handelte, arbeitet das 15. und 16. Jahrhundert — wie sich aus der ferneren Entwicklung ergibt — zielbewußt an der Umgestaltung der klanglichen Möglichkeiten des Instrumentes. Höchst bedeutsam aber ist auch die zweite Neuerung, welche wir bei der Laute Luca della Robbias finden. Im Gegensatz zu den tieferen Chören ist die oberste Saite, um ein klares Herausarbeiten der Melodie zu ermöglichen, nur einfach gespannt. In

¹ Puccio Capanna: Glorifikation des hl. Franz, Viteba, S. Francesco, um 1350 (Abb. 29); Triptychon mit Krönung Mariä, Florenz, S. Ansano, 1373; Ms. Palat., Nr. 418 der Florentiner Nat. Bibl., Italien um 1300, fol. 58; Lorenzo Veneziano: Vermählung d. hl. Katharina, Venedig, Akademie, 1338; Ms. 9025 der fgl. Bibl. Brüssel, vgl. Annales Archéologiques XVI/1.

² Psalterium, Nr. 8846 der Pariser Nat. Bibl., Italien um 1300, faksimile-Ausgabe, Taf. 71; Toskanische Plastik, Gürtelspende an den hl. Thomas, Prato, Kathedrale, um 1360, Abb. 30 (sann vielleicht auch doppelsaitig sein); Cararino e Donuato: Thronende Madonna, Venedig, Samml. Querini Stampaglia, um 1370. — Ms. 9002 der fgl. Bibl. Brüssel, Abb. Ann. Arch. XVI, S. 101. Dieses Instr. ist allerdings mit sechs (!) Wirbeln ausgestattet.

zwölfsaitigen Laute stammt aus dem Jahre 1506¹. Vollkommen einwandfrei aber ist das Zeugnis des Meisters der weiblichen Halbfiguren aus der Zeit zwischen 1520 und 1540². Ungefähr gleichzeitig kommen auch die frühesten dreizehnsaitigen Lauten vor. Im Jahrzehnt zwischen 1505 und 1515 bildet Jacques de Barbari (le maitre au caducée³) und 1531 H. Brosamer⁴ ein Instrument dieses Bezuges ab. Beide Denkmäler verdienen jedoch kein unbedingtes Vertrauen, da die eine Darstellung eine Laute mit auffallend kurzem Hals, die andere ein Instrument mit nur elf Wirbeln zeigt. Ganz sicher ist erst Tintoretos Lautenspieler der Braunschweiger Gemäldegalerie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die siebenhörige Laute erfreut sich übrigens zunächst keiner allzu großen Beliebtheit. Zudenkunig stellt geradezu die Behauptung auf⁵: „die dreyzehn saytten hat oft einer umb ruemens willen“ und Wirdung drückt sich, wenn auch vorsichtiger, im gleichen Sinne aus⁶: „dreizehn und fiertzeben (Saiten) haben nit alle lautten / Drum rott ich dir / du nemeß an eyn lautte von aynleß saytten.“ Noch in späteren Zeiten scheint ja die Vermehrung der Saitenzahl oft raschere Fortschritte gemacht zu haben, als es den Theoretikern und selbst den Komponisten notwendig erschien. Dies geht aus der ärgerlichen Bemerkung Barons hervor⁷:

„Das Vorurtheil heut zu Tage, welches gang und gebe ist, nämlich, daß eine Laute so viel Saiten als ein Pferd Futter haben müßte, kommt aus den ältesten Zeiten.“

Mehr als 13 Saiten (in sieben Chören) sind vor 1550 nur recht selten anzutreffen. Bei den in Instrumentensammlungen gelegentlich vorkommenden reicher besaiteten Lauten aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts handelt es sich größtenteils um spätere Umarbeitungen⁸.

Der Vollständigkeit halber wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß einmal auch eine nur dreisaitige Laute bildlich festgehalten wird. Agostino di Duccio hat dieses Instrument gelegentlich der plastischen Ausschmückung des Malatestatempels in Rimini (1446–54) dargestellt. Dreisaitige Lauten wurden sicherlich in Europa nie gebraucht. Vergewenwärtigen wir uns jedoch, daß Duccio in seinen Darstellungen recht häufig antikisierenden Tendenzen Ausdruck verleiht, — die im Malatestatempel wiedergegebenen Geigen sind, um nur ein Beispiel zu nennen, zu beiden Seiten des Halses mit kleinen Hörnchen ausgestattet, welche die Erinnerung an die antike Kithara wachrufen sollen — so finden wir die Erklärung für diesen eigentümlichen Bezug. Duccio suchte die Besspannung des Lauteninstrumentes der Antike, der dreisaitigen

¹ Cima da Conegliano: St. Petrus mit Heiligen, Mailand, Brera.

² Hamburg, früher Samml. Weber, Abb. 35. Das Instrument zeigt deutlich den Bezug: $1 + (5 \times 2) + 1$. Ferner: Meister der weibl. Halbfiguren: Konzert, Wien, Samml. Harrach, 1520–40; Il Rosso Fiorentino: Laute spielender Engel, Florenz, Uffizien, 1515–40; A. Caracci: Lautenspieler, Dresden, 1580–90; M. Caravaggio: Lautenspielerin, Petersburg, Eremitage, 1575–1600.

³ Hl. Franz, Stich.

⁴ Lautenspieler, Stich.

⁵ „Ein schöne künstliche Underweisung“, Wien 1523.

⁶ a. a. O.

⁷ „Untersuchung des Instruments der Lauten“, 1727.

⁸ Vgl. etwa die Lauten Nr. 32 (Laur Maller) und 33, 34 (Hans Frey) der Wiener Sammlung alter Musikinstrumente mit 11 Chören und 20, bzw. 19 Saiten. S. Julius v. Schlosser, Alte Musikinstrumente, Wien 1920.

Pandura¹, nachzuahmen, obwohl dieses Instrument mit der eigentlichen Laute nur wenig gemein hat.

Die Abhängigkeit der Laute des Abendlandes von der des Orients kommt auch in der Wahl des Materials für die Herstellung der Saiten zum Ausdruck. Die ältesten erhaltenen Lauteninstrumente, die chinesischen P'i p'a und Yüe ü'in des Shòsò-in, aus dem 9. Jahrhundert waren mit Seidensaiten bespannt. Auch aus den Mitteilungen des im 10. Jahrhundert wirkenden arabischen Theoretikers Al Farabi² geht hervor, daß bis zu seiner Zeit in den Ländern des arabisch-persischen Kulturkreises der Seidenbezug in allgemeiner Verwendung stand. Halten wir uns vor Augen, daß bis in die Gegenwart sowohl in Ostasien (P'i p'a, Yüe ü'in) als auch in Westasien (Dutâr) Lauteninstrumente mit Seidensaiten gebraucht werden, so können wir die weite Verbreitung und Bedeutung dieser Form des Bezugs ermessen. Al Farabi aber berichtet uns weiterhin, daß die arabisch-persische Laute des 10. Jahrhunderts bereits mit Darmsaiten bespannt war. Diese klanglich bei weitem ergiebigerer Art des Bezugs, welche in der Folgezeit auch im Orient eine größere Verbreitung erlangt hat, wurde von Europa übernommen. Im Abendland verwendete man — nach dem Zeugnis von Biringio³, Praetorius⁴ und Mersenne⁵ — wie auch heute noch, ausschließlich Schafdarmsaiten. Ja, Biringio verwahrt sich ausdrücklich gegen Metallsaiten⁶.

Die Stimmung der fünfsaitigen arabischen Laute gibt Al Farabi als A d g c' f' an⁷, Oswald Körte⁸ vermutet, daß die viersaitige Laute Arabiens in d g c' f' gestimmt war. Im Gegensatz zu dieser durchgehenden Quartens Stimmung bevorzugt Europa die gemischte (reine) Quart- (große) Terz- (reine) Quart- Stimmung. Wann diese das harmonische Spiel erleichternde Art des Akkordes eingeführt wurde (so gibt, um nur ein Beispiel zu nennen, eine viersaitige, in Quart- Terz- Quart- gestimmte Laute in den drei tieferen Saiten einen Dur-, in den drei höheren den parallelen Moll- dreiklang) wissen wir nicht. Wir müssen ihr jedoch, da sämtliche europäische Lautentabulaturen sie übereinstimmend verwenden, mindestens im Abendland ein hohes Alter zuschreiben.

¹ Vgl. Behn, Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter, ZfM I, 2.

² Vgl. Land a. a. D., und Kosegarten's Arbeit über Al Farabi in der Zeitschr. f. d. Kunde des Morgenlandes, Bd. V, 1891, ferner auch Kosegarten, Alii Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus, Greifswald 1840.

³ „Und die selben saytten alle sampt der lauttten / Die sollen von den saytten seyn / die man auß den Dermen oder auß den ingewaide / der schaffe machet“. Musica getuschet, 1511.

⁴ „derselben haben etliche Gedärmsaiten auß den Därmen der Thiere und sonderlich der Schafe gemacht . . . welche nun Gedärmsaiten haben, dieselben geben einen lieblichen Concert von sich, als Testudo, Chelys, Laute“. Syntagma Musicum, 1615—20, Bd. II, Organographia, S. 5. Auf S. 11 des gleichen Bandes heißt es: „Gedärme, die man seinsten Geigen- oder Lautensaiten nennet“.

⁵ Harmonie Universelle, 1636—37. Im dritten Teil, dem Traité des Instruments, widmet der Verfasser der Herstellung, Erprobung und Stimmung der aus Darm gefertigten Lautensaiten eine eingehende Untersuchung.

⁶ „Die messenen und stachelenen saittten wellen sich zu den lauttten nit lassen brauchen“.

⁷ Land a. a. D.

⁸ Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrh., Beiheft III der Publikationen der ZMG, Leipzig 1901, S. 56.

Die Stimmung der vierhörigen europäischen Laute gibt Praetorius¹ als *c f a d'* an, die der fünfhörigen als *c f a d' g'* und der sechshörigen als *G c f a d' g'*. Obwohl prinzipiell der 1619 erschienene II. Band des *Syntagma Musicum* als Quelle für die Stimmung der schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts außerordentlich seltenen vier- und fünfhörigen Lauten kein unbedingtes Vertrauen verdient, so haben wir doch Grund anzunehmen, daß die Mitteilungen des überaus gewissenhaften Praetorius auch in diesem Falle auf Richtigkeit beruhen. Nach den Angaben des Forschers wurde die vierhörige Laute (Stimmung *c f a d'*) mit einem fünften Chor (*g'*) in der Höhe, die fünfhörige (Stimmung *c f a d' g'*) dagegen mit einem sechsten Chor (*G*) in der Tiefe ausgestattet. Diese Behauptungen stimmen vollkommen überein mit den im folgenden darzulegenden Ergebnissen unserer Untersuchungen über die Umwandlungen in der Form des Lautenkorpus (vgl. S. 586f.). Die Stimmung *G c f a d' g'* der sechshörigen Laute aber zählt zu den verbreitetsten Akkorden des 16. Jahrhunderts. Endlich geht auch aus der Anlage der deutschen Lautentabulatur², welche ursprünglich für ein fünfhöriges Instrument bestimmt war und erst später mit Zeichen für den tiefsten, sechsten Chor ausgestattet wurde, unzweideutig hervor, daß der sechste Chor der fünfhörigen Laute in der Tiefe angesetzt wurde.

Fast noch häufiger als die Stimmung *G c f a d' g'* kam bei der sechshörigen Laute die Stimmung *A d g h e' a'* vor³, deren absolute Tonhöhe Körte⁴ als *F B e s g e' f* berechnet hat. Daneben standen auch zahlreiche andere Akkorde, wie etwa *E A d fis h e'* oder *D G c e a d'*⁵ oder *G d g h e' a'*⁶ in Verwendung⁷.

Auch die Art der Saitenerregung hat bei der Laute Wandlungen durchgemacht. Die Lauten des Orients wurden fast ebenso häufig mit einem Plektrum, wie mit den bloßen Fingern zum Erklängen gebracht. Im Abendland bestand dagegen bis etwa zum Jahre 1400 eine entschiedene Vorliebe für die Plektrumspielweise. Erst seit dem Beginn des 15. Jahrhunderts fiel das Plektrum allmählich dem Bedürfnis nach Melodie und modifizierbarem Spiel⁸ zum Opfer. Schließlich be-

¹ a. a. D., S. 68.

² Die Lautentabulaturen wurden von Johannes Wolf im zweiten Band seines wertvollen „Handbuch der Notationskunde“ (Leipzig 1919) erschöpfend behandelt, so daß sich hier ein näheres Eingehen auf diesen Gegenstand erübrigt.

³ Vgl. etwa: Wurdung a. a. D.; Arnold Schlick, *Tabulaturen erslicher lobgesang und lidenlein*, Metz 1512; die 1529 bei Attaingnant (Paris) erschienenen „*Dixhuit basses dances*“ usw.

⁴ a. a. D., S. 53 ff.

⁵ Vgl. etwa Dronitiüs Fineus, *Epithoma musicae instrumentalis*, Paris (Attaingnant) 1530. — Die dem auffallend tiefen Akkord *D G c e a d'* der sechshörigen Laute entsprechende Stimmung *G c e a d'* des fünfhörigen Instruments wird auch durch die *Musica Practica* des Ramis de Parcia (a. a. D., S. 16f.) belegt: „*Utantur autem nunc quinque sic dispositis, ut grossior in tota sua extensione sonet tono sub proslambanomeno, quod dicimus ut, secunda parhypate hypaton diatessaron distans ab ea, tertia hypate meso ditono altior ista; sed quarta mesen pronuntiet, quinta paraneten diezeugmenon, sive netes synemmenon sonum emittat, diapason et diapente*“.

⁶ „Laute im Abzug“. Vgl. etwa S. Dörsenkn, *Tabulaturbuch* von 1558.

⁷ Weitere Stimmungen siehe Johannes Wolf a. a. D.

⁸ Wie großes Gewicht stets auf den Anschlag gelegt wurde, beweist eine Stelle bei Laborde, *Essais sur la musique ancienne et moderne*, 1780, t. I, p. 299: „*les sons sont tendres et touchans, lorsque l'on observe la façon d'en bin jouer, qui vient de l'à-plomb de la main gauche, et de beaucoup de moelex dans le pincé de la main droite; car si l'on force, ce n'est plus le même instrument*“.

siegelte der immer stärker zutage tretende Ehrgeiz der Lautenspieler, auf ihrem Instrument auch polyphone Stücke auszuführen, das Schicksal des Plektrums. Judenkinig und Gerle lassen hierüber keinen Zweifel. Sie verlangen, daß bei mehrstimmigen Kompositionen jede Stimme durch einen anderen Finger der rechten Hand ausgeführt werde. Nur wenn die Zahl der Stimmen die der Finger übersteigt, dürfe man mit dem Daumen über die Saiten streichen¹. Doch ungeachtet der Geringschätzung, der das Plektrum der „Alten“² schon bald nach 1500 anheimfiel, hat sich dieses die Finger schonende Instrument der Saitenerregung in einzelnen Fällen bis in das 17. Jahrhundert erhalten³.

Die Plektra wurden aus verschiedenen Materialien hergestellt. In Ostasien verwendete man, wie wir aus den noch erhaltenen Stücken des Shōsō-in ersehen, hölzerne Plektra⁴. Für Zentralasien, die Länder des arabisch-persischen Kulturkreises und Spanien vor 1300 fehlen uns sichere Belege⁵. Hingegen sind für Ägypten Adlerfederplektra gesichert⁶. Auch die europäischen Darstellungen des 14. Jahrhunderts und zahlreicher Meister der Folgezeit zeigen den Gebrauch einer biegsamen Vogelfeder⁷. Seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhundert tritt dem Federplektrum ein kurzes, elastisches Blechstäbchen an die Seite⁸, das wohl seiner größeren — der erhöhten Saitenzahl entsprechenden — Stärke und Dauerhaftigkeit wegen bevorzugt wurde. Bei zahlreichen Darstellungen — auch aus der Renaissancezeit — aber kann überhaupt nicht mit Sicherheit festgestellt werden, welches Material für die Herstellung des Plektrums verwendet wurde, da die bildenden Künstler diesem Merkmal häufig keine besondere Beachtung schenkten.

Wie gezeigt wurde, hatte die indische und arabisch-persische Laute — im Gegensatz zur Laute Ostasiens (vgl. S. 567) — in älterer Zeit niemals Bünde. In

¹ Judenkinig, *Utilis et compendiosa introductio etc.*, etwa 1515: „Praeterea admonendus es ut ... singulas eorum cordas singulis digitis (si modi digitorum dextre numerum non excedant) discretim aut si plures sunt quam quatuor, digitorumque numerum superant, simul uno ictu pollicis oberrando percussas pulsesque“; Gerle, *Musica Teusch*, 1532: „Die rechte hand schlägt mit daumen und zeiger. Bey drey stymen noch mit dem mittelfinger“.

² Judenkinig, a. a. O. sagt: „haben die Alten mit den federn durchaus geschlagen, das nit also kunstlich ist“.

³ Spätester mir bekannter Beleg: Christof Paudis, Lautenspieler, München, Pinakothek, um 1665.

⁴ Heute werden neben Hartholz: auch gelegentlich Schildpatplektra gebraucht.

⁵ Die Denkmäler der Ikonographie scheinen darauf hinzuweisen, daß kurze Hartholz- oder auch Metallplektra in Verwendung standen.

⁶ Vgl. Villoteau, *Description historique ... des Instruments de Musique des Orientaux*, in *Description de l'Egypte*, Paris 1823.

⁷ Psalterium Nr. 8846 der Pariser Nat. Bibl., Italien um 1300; Ms. Palat. Nr. 418 der Florentiner Nat. Bibl., Italien um 1300; Nicolo di Ser Sozzo Tegliacci: *Caleffo dell' Assunta*, Siena, Staatsarchiv, 1334; Lorenzetti: *Mus.* Engel, Siena, S. Leonardo al Lago, 1330—48, und *T. M.*, Paris, Louvre, I. h. 14. Jahrs.; Puccio Capanna: *Storification des hl. Franz*, Pistoia, S. Francesco, um 1350, Abb. 29; Lorenzo Veneziano: *Vermählung der hl. Katharina*, Venedig, Akademie, 1358; Boccaiti da Commerino: *T. M.*, Perugia, Pinakothek, 1447; Meozzo da Forli: *Mus.* Engel, Rom, Satriese St. Peter, 1480/81; Cosimo Tura: *T. M.*, London, N. G., um 1490; Lorenzo Lotto: *T. M.*, Recanati, 1508. — Ms. 9002 der kgl. Bibl. Brüssel, Abb. Ann. Arch. XVI, S. 101. — Israel von Medenem: *Dnett*, Stich, 2. h. 15. Jahrs.; A. Dürer: *T. M.*, Zeichnung, 1485.

⁸ Nicolo Alunno: *T. M.*, Bologna, Pinakothek, um 1470; Giovanni Bellini: *T. M.*, Venedig, Akademie, um 1478. — H. Memling: *Auferstehender Christus mit musizierenden Engeln*, Antwerpen, Museum, um 1480; M. Schongauer: *T. M.*, Karlsruhe, G. G., 1455—91.

Europa finden wir zuerst bei spanischen Instrumenten des 13. Jahrhunderts auf dem Lautenhals Spangen, welche vielleicht als Bünde gedeutet werden können (vgl. S. 572). Sichere Belege für das Vorkommen der Greiffstügen auf dem Halse des Instruments begegnen uns jedoch nicht vor dem Anfang des 15. Jahrhunderts. Diese Bünde, welche eine reine und sichere Intonation gewährleisten sollen, können als ein Zeichen für das Durchdringen des Renaissancegeistes dienen, der eine klare und präzise Tongebung fordert. Die Verwendung fester Greiffstügen bringt die Ablehnung des Primitiven, Improvisatorischen und der mit kleineren Intervallen als dem Halbton arbeitenden Verzierungsmelodik des Orients zum Ausdruck. Sie bedeutet ein entschiedenes Hinwenden zur abendländischen und speziell südeuropäischen Diatonik, ja letzten Endes sogar zur modernen Enharmonik (da für den erhöhten, wie auch den benachbarten erniedrigten Halbton stets nur ein gemeinsamer Bund vorhanden ist). 1404 stellt Ottaviano Nelli¹ und wohl etwas später ein französisches Manuskript der Genter Bibliothek² ein Instrument mit vier Bünden dar, welche zur chromatischen Ausfüllung des Intervalls der reinen Quarte zwischen zwei benachbarten leeren Saiten ausreichen. Die Vermehrung der Bünde macht nun bald Fortschritte. Die Fünzfzahl kommt nicht vor, während sechs Bünde (zur Ausfüllung der reinen Quinte) bisweilen Anwendung finden³. Eine entscheidende Bedeutung aber kommt dem um die Jahrhundertmitte erstmalig auftretenden sieben Greiffstügen zu⁴, welche an Häufigkeit mit den — rund 25 Jahre später eingeführten — acht Bünden⁵ wetteifern⁶. Über acht Bünde geht man nur ganz selten hinaus. Ich sehe

¹ T. M., Gubbio, Sta. Maria Nuova.

² Nr. 171, Abb. Couffemaeker, Ann. Arch. XVI, S. 103.

³ Niccolò Altunio: T. M., Bologna, Pinakothek, um 1470; Benvenuto di Giovanni: S. M., Siena, Monte Merano, um 1470, Abb. 31; Schule des Verrocchio: S. M., Berlin, K. F.-M., 1475; M. Crescenzo: Hl. Cäcilie, Palermo, Kathedrale, nach 1528. — Louis Dalman: Lebensbrunnen, Madrid, Prado, um 1460; Meister von Frankfurt: Hl. Sippe, Frankfurt, Stadel, 1510—20; Franz Francken II.: Der verlorene Sohn, Amsterdam, Rijksmuseum, 1581—1642.

⁴ Giov. Boccaini: T. M., Perugia, Pinakothek, 1447; Benozzo Gozzoli: Madonna in der Glorie, Rom, 1420—97; M. Bivarini: T. M., früher Wien, G. G., 1489; Cosimo Tura: T. M., London, N. G., 1480—1500; Bart. Montagna: T. M., Mailand, Brera, 1496; Callisto Piazza: T. M., Mailand, Brera, 2. h. 15. Jahrs.; Palma Vecchio: T. M., Vicenza, S. Stefano, wohl vor 1500; Ambrogio de Predis: Lautenspieler der Engel, London, N. G., 1494—1514; Fra Bartolomeo: T. M., Florenz, Pitti, um 1516; Gir. Marchesi: Erteilung der Ordensregel an den hl. Bernhard, Berlin, K. F.-M., 1526; Moretto: Männerbildnis, Florenz, Uffizien, 2. h. 16. Jahrs. — J. Memling: Christus mit mus. Engeln, Antwerpen, Mus., um 1480; Schule des Hans Memling: T. M., London, N. G., 1430—95; Meister mit der Nelke: Tanz der Salome, Budapest, Museum, um 1490; G. David: T. M., Paris, Louvre, 1493—95; J. Aldegrever: Liebespaar, Strich, 1450.

⁵ G. Bellini: T. M., Venedig, Akademie, 1478 (?); Schule des Verrocchio: T. M., Petersburg, Eremitage, um 1490; Benvenuto di Giovanni: T. M., Siena, Akademie, 1491 (?); Bart. Montagna: T. M., Pavia, Certosa, um 1499; Cima da Conegliano: St. Petrus mit Hl., Mailand, Brera, um 1506; Vittore Carpaccio: Darstellung im Tempel, Venedig, Akademie, 1510; Moretto: T. M., Frankfurt, Stadel, 2. h. 16. Jahrs.; J. Tintoretto: Lautenspieler, Braunschweig, G. G., 1518—94; A. Caracci: Lautenspieler, Wien, G. G., 1538—1618; Bernardo Strozzi: Lautenspieler, Wien, G. G., 1581—1644. — J. Profamer: Lautenspieler, Strich, 1531; J. Holbein d. J.: Die Gesandten, London, N. G., 1533; Meister der weibl. Halbfiguren: Lautenspielerin, Rotterdam, Noymansmuseum, und Hannover, Provinzial-Museum, 1520—40.

⁶ Wirdung behandelt die mit sieben Bünden ausgestattete Laute. Neusiedler („Ein neu geordnet künstlich Lautenbuch“, Nürnberg 1536), Dörsenkuhn („Tabulaturbuch auf die Lauten“, 1558) und Judentunig (a. a. D.) setzen Instrumente voraus, welche mit acht Bünden versehen sind. Gerle (a. a. D.) und Agricola („Musica instrumentalis deutsch“, erste Auflage 1528) stellen beide Arten als gleichwertig nebeneinander.

neun Greiffstüßen bei Paolo Veroneses Lautenspielerin der Gallerie Colonna in Rom¹, zehn bei der niederländischen Thronenden Madonna der Wiener Liechtenstein Gallerie². Auch elf und zwölf Bünde werden durch einzelne Tabulaturen des 16. Jahrhunderts gefordert³, doch gibt die Ikonographie hierfür keinen Beleg.

Die Bünde sind zunächst stets aus leicht verschiebbaren Darmschlingen hergestellt. Da nämlich die Saiten dieser Zeit unregelmäßig gearbeitet und nichts weniger als quintenrein waren, mußten die Bünde — um eine reine Tongebung zu ermöglichen — bald hinauf, bald hinunter gerückt, bald wieder schief gestellt werden⁴. Überdies wollte man sich zunächst die alte Spielfreiheit nicht völlig rauben lassen und entfernte daher gelegentlich die Bünde auch gänzlich. So kommt es, daß wir bis an das Ende des 15. Jahrhunderts auch vereinzelt Darstellungen von Lauten ohne Halsgreiffstüßen antreffen⁵.

Vom Ende des 15. Jahrhunderts besitzen wir auch einen Beleg für die Verwendung fester Bünde. Ercole da Ferrara (Ercole Roberti) zeigt sie in seinem Gemälde der Londoner National Galerie⁶, das gleichzeitig „die früheste Darstellung eines Konzerts in der italienischen Kunst“⁷ bildet. Bei der Laute dieses Meisters sind drei Deckenbünde, welche naturgemäß fest angebracht sein müssen, zur Ergänzung der Halsbünde vorhanden. Es wäre denkbar, daß auch die festen Halsgreiffstüßen der späteren Zeit aus solchen Deckenbünden hervorgegangen sind. Die unverrückbaren und nicht zu entfernenden Greiffstüßen würden sich demnach vom Korpus aufwärts schreitend den Hals erobert haben.

Einen recht interessanten Einzelfall zeigt eine Lautendarstellung Niccolo Alunnos⁸. Der Künstler bildet ein sechsbindiges Instrument ab, zwischen dessen erster und zweiter Halsgreiffstüße querüber eine Art Haken liegt, welchen der Spieler mit der Greiffhand festhält. Unwillkürlich drängt sich uns die Deutung dieses „Hakens“ als eines Capotasto — bestimmt, den Gesantafford der Laute um einen Ganzton zu erhöhen — auf. Ein Seitenstück zu dieser eigenartigen Darstellung zu finden, ist mir bisher noch nicht gelungen⁹.

¹ 1528—88.

² um 1500.

³ Vgl. Petrucci, *Intabulatura del Lauto*, Libro Secundo, Venetiis 1507, fol. 1 verso (siehe Joh. Wolf, *Notationskunde*, Bd. II, fol. 53) und Oskar Fleischer, *Denis Gaultier*, *Wierteljahrschr. f. Musikwiss.* 1886, S. 35 ff.

⁴ „Il vaut beaucoup mieux que les touches soient mobiles, afin de les pouvoir hausser ou baisser tantost d'un costé, et tantost de l'autre pour suppléer aux faussetez, et aux autres défauts qui se rencontrent perpetuellement dans les cordes, dont la moitié d'endas est souvent differente de selle d'enhaut“, *Laborde a. a. D.*, t. I, S. 193.

⁵ Boccaiti da Commerino: T. M., Perugia, Pinakothek, 1447; Francesco Francia: T. M., Bologna, Pinakothek, 1490—94. — Steph. Lochner: Madonna im Rosenhag, Rdn, Museum, 1430—50; Schule des M. Schongauer: K. M., Karlsruhe, G. G., 2. H. 15. Jahrh.; Mittelrheinisch: Ortenberger Altar, Darmstadt, Museum. — Nicht unbedingt verlässlich sind dagegen die plastischen Belege, da es sich auch hier (vgl. S. 579, Anm. 4) um eine vom Bildhauer aus technischen Gründen vorgenommene Vereinfachung handeln kann. Es sind dies: Luca della Robbia: Florentiner Domkanzel, 1431—37 und Allegorie der Musik, Campanile des Giotto, 1430—40; Duccio: Mus. Engel, Perugia, S. Bernardino, um 1460.

⁶ um 1490.

⁷ Vgl. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, Bd. VII/3, S. 694.

⁸ T. M., Bologna, Pinakothek, um 1470.

⁹ Die Mandola mit angeblichem Capotasto, die Couffemaker, *Ann. Arch.* XVI, S. 107 nach

Als eines der wichtigsten Merkmale der Laute haben wir die Form des Korpus erkannt. Europa übernahm die im 12. Jahrhundert (vgl. Abb. 21) bei den arabisch-persischen Lauten eingeführte scharfe Trennung von Hals und Korpus. Nur bei älteren Stücken (vgl. Pyxis aus Cordoba, Abb. 24 und Kapitellskulptur der Kathedrale von Cluny, Abb. 25), sowie bei Lauten, welche außerhalb des engeren Wirkungsbereichs der abendländischen Kultur entstanden (vgl. etwa die russische Darstellung des Cod. Slav. 4 Cim. 33 der Münchener Staatsbibliothek) kommt auch noch die schlichte Keulenform vor. Im 14. und in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts herrscht in Europa die schmale, langgestreckte Gestalt des Korpus, welche ungefähr einem in der Mitte durchschnittenen Hühneri entspricht¹, jene Form, die wir schon um das Jahr 1300 bei italienischen Lauten gefunden haben. Die plumpe Ducentolaute der spanischen Cantigas de Sta. Maria ist im 14. Jahrhundert selbst innerhalb der Pyrenäenhalbinsel durch eine leichter zu handhabende, schlankere Korpusbildung verdrängt worden.

Diese Eilaute wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts in die halbkugelige Gestalt übergeführt, welche Baron² treffend mit der Form eines (halben) Apfels vergleicht. Die Ursache dieser Wandlung ist wohl in der Änderung des Bezuges zu suchen, den die Laute kurz vorher durchgemacht hatte. In den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts war — wie wir gehört haben — die bisher durch fast eineinhalb Jahrhunderte in Europa vierchörige Laute mit einem fünften Chor in der Höhe ausgestattet worden (vgl. S. 577f.). Nun mußte — um der vergrößerten Saitenanzahl Raum zu geben — auch das Korpus nach den Seiten hin erweitert werden. Die ovale Eiform wurde daher zur annähernd kreisrunden Apfelform verbreitert³. Die Apfellaute aber bleibt — obwohl sich ihr Vorkommen in einzelnen Exemplaren selbst bis ins 16. Jahrhundert verfolgen läßt⁴ — doch nur eine kurze Episode. Die allgemeine Entwicklung des Tonwerkzeugs schreitet um 1460 zu einer neuen Form fort.

Um die Greifmöglichkeiten zu vermehren und das Lagenspiel zu begünstigen, wurden Hals und Griffbrett der Laute in die Länge gezogen. Gleichzeitig vergrößerte

einem französischen M. des 14. Jahrh. abbildet, hat vier seitlich am Hals angebrachte Schrauben, deren Zweck unverständlich ist.

¹ Mf. Palat., Nr. 418 der Florentiner Nat. Bibl. und Psalterium, Nr. 8846 der Pariser Nat. Bibl., beide Italien, um 1300; Nicolo di Ser Sozzo Tegliacci: Caleffo dell' Assunta, Miniatur, Siena, Archivio dello stato, 1334; Lorenzetti: Mus. Engel, Siena, S. Leonardo al lago, 1330—48; Lorenzetti: T. M., Paris, Louvre, Nr. 1621, 1330—48; Puccio Capanna: Glorifikation d. hl. Franz., Pistoia, S. Francesco, um 1350, Abb. 29; Lorenzo Veneziano: Verm. d. hl. Katharina, Venedig, Akademie, 1358; Orcagna: Paradies, Florenz, Sta. Maria Novella, 1358; Tschechisch: Gürtelspende an d. hl. Thomas, Plastik, Prato, Kathedrale, um 1360, Abb. 30; Florent. Tripmphon, K. M., Florenz, S. Ansano, 1373; Satarino Veneziano: K. M., Venedig, Akademie, 1375. — Mff. 9002 und 9025 d. kgl. Bibl. Brüssel, vgl. Couffemaeker, Ann. Arch. XVI, S. 101.

² a. a. O.

³ Durch diesen allgemeinen Prozeß der Umgestaltung werden auch einzelne Instrumente erfasst, welche noch an der alten Vierchörigkeit festhalten (vgl. Abb. 31).

⁴ Stef. Lochner: Madonna im Rosenhag, Kdlu, 1430—50; A. Dürer: Geberbuch Maximilians (S. 76), 1515. — Duccio: Mus. Engel, Plastik, Rimini, Tempio Malatestiano, 1446—54, Mus. Engel, Perugia, S. Bernardino, 1457—61; Matteo da Gualdo: T. M., Assisi, Oratorio dei Pellegrini, 1468; Beuvenius di Giovanni: H. M., Siena, Monte Merano, um 1470, Abb. 31; Gregorio Schiavone: T. M., Paris, Louvre, um 1470; Schule d. Verrocchio: K. M., Berlin, K. F.-M., um 1475; Meozzo da Forlì: Mus. Engel, Rom, Sakristei St. Peter, 1480—81; Carlo Crivelli: T. M., Genua, Palazzo Bianco, um 1490; Lombardische Schule; T. M., Berlin, K. F.-M., 1510—25; Ambr. Borgognone: T. M., London, N. G., 2. H. 15. Jahrh.

man die Zahl der Bünde von vier auf acht. Mit der Dehnung des Oberteiles aber mußte naturgemäß auch eine Streckung des Korpus Hand in Hand gehen, denn ein zu kurzer Instrumentenkörper hätte ein allzunahes Aneinanderrücken der Bünde am Hals zur Folge gehabt. Überdies wurde in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts der Umfang der Laute um eine Quarte nach der Tiefe hin vergrößert (vgl. S. 582). Da es nun aus klanglichen Gründen weder anging, die Stärke (Dicke) der Saiten übermäßig zu erhöhen, noch auch ihre Spannung allzu stark herabzusetzen, mußte der Anbringung des neuen tiefen Chores in einer Verlängerung des Lautenkörpers Rechnung getragen werden. So wurde die „Apfelform“, welche aus der Verbreiterung der kleinen Eiform entstanden war, neuerdings in die Länge gezogen und zu einer dem Typus des 14. Jahrhunderts durchaus ähnlichen, doch breiteren und größeren Eiform erweitert¹.

Eine letzte, fast unmerkliche Formänderung vollzog sich etwa zwischen 1480 und 1500. Sie bestand in einer äußerst langsamen und schrittweisen unteren Abplattung des Körpers und einem gleichzeitigen Tiefer sinken der Stelle größter Breite, die bei der Eiform nächst der Korpusmitte lag. Das Wegfallen der überflüssigen unteren Rundung erleichtert der rechten (Zupf-)Hand das Herankommen an die Saiten; das Tiefer sinken der Stelle größter Breite aber ergibt sich aus dem Bedürfnis nach polyphonem Spiel². Denn da die Lautenisten jener Zeit bereits Wert darauf legten, jeden einzelnen Chor des Instruments auch getrennt von den übrigen erfassen zu können, war es notwendig, die Saiten an der Anschlagstelle — zwischen Querriegel und Deckendurchbrechung (Rose, vgl. S. 589f.) — ein wenig auseinander zu rücken³. Der Lautenumriß aber paßt sich der fächerförmigen Saitenebene an und verlegt die größte Korpusbreite an die Anschlagstelle der rechten Hand. So entsteht bald nach 1500 die klassische Mandelform, die vom 16. Jahrhundert bis zum Verfall des Lautenspiels beibehalten wird⁴.

¹ Cos. Rosselli: Hieronymus in der Wüste, London, N. G., um 1460; Benedetto Bonfiglio: T. M., Perugia, Pinakothek, um 1470; Fiorenzo di Lorenzo: Anbetung der Hirten, Perugia, Pinakothek, um 1470; Fr. Francia: T. M., Bologna, Pinakothek, um 1490; Benvenuto di Giovanni: T. M., Siena, Akademie, 1475, Abb. 32; Luca Signorelli: T. M., Perugia, Kathedrale, 1484; Alv. Vivarini: T. M., früher Wien, G. G., 1489. Aus der Maltesischen Bibelübersetzung: Illustration zum 97. Psalm, Venedig 1492. M. Palmezzano: K. M., Mailand, Brera, um 1492; F. Bonfigliori: T. M., Berlin, K. G. M., 1495; A. Vivarini u. Bassaiti: S. Ambrogio, Venedig 1503; F. Merone: T. M., Verona, Sta. Maria in Organo, 1503; Schule d. Giorgione: Konzert im Freien, Paris, Louvre, um 1520; Gir. Savoldo: T. M., Treviso, S. Niccolo, 1521; Moretto: T. M., Frankfurt, Stadel, 1. H. 16. Jahrs. — Louis Dalman: Lebensbrunnen, Madrid, Prado, um 1460 (noch ziemlich kreisrund); Jörg Syrlin d. Ä.: Pythagoras, Holzplastik, Ulm, Münster, Chorgestühl, um 1470; A. Dürer: T. M., Zeichnung, 1485; Meister d. Bartolomäusaltars: T. M., Brüssel, um 1500; Cornelius van Amsterdam: T. M., Berlin, K. G. M., um 1515; A. Jenhart: Berlin, K. G. M., Nr. 72, um 1520; Meister der weibl. Halbfiguren: Konzert, Meiningen, St. Petersburg, Wien (Samml. Harrach), und Lautenspielerin, Rotterdam (Mus.), Hannover (Provinzial-Mus.), sämtl. 1520—40; Henry Aldegrevet: Zwei Musikanten, Stich, 1538, und Liebespaar, Stich, 1540.

² In der 1. Hälfte des 16. Jahrs. war das mehrstimmige Spiel bereits zur Regel geworden. Dies können wir nicht nur aus den Kompositionen der Zeit, sondern auch aus den Spielvorschriften Judentunigs und Gerles (s. S. 583, Anm. 1) sehen.

³ Besonders deutlich ist dies bei der Darstellung des die elfsaitige Laute spielenden, musizierenden Engels von Melozzo da Forlì (Rom, Sakristei St. Peter, 1480—81) zu erkennen. Vgl. S. 579.

⁴ Cima da Conegliano: T. M., Venedig, Akademie, nach 1500; Palma Vecchio: T. M., Vicenza, S. Stephano, 1. H. 16. Jahrs.; Cima da Conegliano: St. Petrus mit Heil., Mailand, Brera, 1506; Lorenzo Lotto: T. M., Recanati, 1508; Ferraresisch-Mantegnesker Meister: Musizierende,

Die Beobachtungen über die Umformung des Lautenkörpers im 15. und 16. Jahrhundert, deren Ergebnisse soeben dargestellt wurden, stoßen nicht selten auf ein Hindernis recht eigenartiger Natur. Die Maler und Bildhauer der Renaissancezeit, welche für die Probleme der Perspektive stärkstes Interesse hegen, wählen mit besonderer Vorliebe die Laute zum Objekt ihrer Verkürzungs- und Überschneidungsstudien. Dies geht so weit, daß das Instrument bei fortschrittlichen Künstlern fast ebenso häufig mit schief gestellter Decke und mehr oder minder stark verzerrt, als in der geraden Vorderansicht dargestellt wird (vgl. etwa die Abb. 33 und 34).

Diese Kühnheit der Renaissancemeister, die uns das Erkennen des Deckenumrisses nicht selten außerordentlich erschwert, vermittelt uns andererseits bisweilen auch wertvolle Aufschlüsse über die Rückseite des Instruments, welche uns die Ikonographie bis etwa zur Mitte des 15. Jahrhunderts fast völlig schuldig gelassen ist. Denn die Wiedergabe der Hinterseite eines Tonwerkzeuges setzt — abgesehen von der uneingeschränkten Beherrschung der technischen Mittel (da der gewölbte Boden naturgemäß wesentlich schwerer darzustellen ist als die flache Decke) — eine lange, ununterbrochene Tradition bildlicher Darstellungen von Musikkinstrumenten voraus. Der Künstler muß in dem Maße mit dem Tonwerkzeug vertraut sein, daß sich sein Interesse nicht nur den Hauptmerkmalen, wie Korpusumriß, Hals, Knicktragen, Bezug und Spielweise, sondern auch den erst in zweiter Linie ins Auge fallenden Erscheinungen, wie etwa der Gestalt des Bauches, zuwendet. Während daher die Lautendarstellungen bis etwa zum Jahre 1450 stets die gerade Vorderansicht des Instruments wiedergeben, lassen einzelne Denkmäler aus späterer Zeit die folgenden Umformungen der Lautenrückseite erkennen:

Die kreisförmige Apfellaute war mit einem ziemlich tiefen, fast halbkugeligen Korpus ausgestattet, das sich aus zahlreichen, nicht sehr breiten Spänen zusammensetzte¹. Mit der neuerlichen Eiform aber ging eine Abtragung des hohen Bauches Hand in Hand; die Zahl der Späne verringerte sich, während die einzelnen Späne verhältnismäßig breiter wurden². Die Vorteile dieser Umwandlung liegen auf der

Freße, Ferrara, Pal. Schifanoia, Abb. 34; Vitt. Carpaccio: Darstellung im Tempel, Venedig, Akademie, 1510, Begegnung Maria, Venedig, um 1510, I. M., Venedig, S. Vitale, 1514; Gir. da Sta. Croce: I. M., Bergamo, Academia Carrara, 1510—15; Vitt. Carpaccio: I. M., Capo d'Istria, Kathedrale, 1516; M. Parrhasio: Lautenspielerin, Budapest, Mus., 1525—75; P. Veronese: Lautenspielerin, Rom, Gal. Colonna, 1528—88; M. Caravaggio: Lautenspielerin, Wien, Liechtensteingalerie, um 1590; J. Tintoretto: Lautenspieler, Braunschweig, G.-G., 1518—94; P. Veronese: Frauenbildnis, Maser, Villa Giacomelli, 1560; A. Caracci: Lautenspieler, Wien, G.-G., 1560—1609; B. Strozzi: Lautenspieler, Wien, G.-G., Nr. 428. — A. Dürer: Rosenkranzfest, Prag, Stift Strahov, um 1506; H. Holbein d. J.: Die Gesandten, London, N. G., 1533; Hans Propst v. Freisingen: Tod eines Heiligen, Prag, Mus., 1592; F. Francken II: Das Gleichnis vom verlorenen Sohn, Amsterdam, Rijksmuseum, 1581—1642; Christof Paudis: Lautenspieler, München, Pinakothek, 1610—20.

¹ Vgl. etwa Zenale und Butinone: I. M., Treviglio, Kathedrale: mit ungefähr 16 Spänen, Abb. 33.

² Niederländischer Meister: K. M., Berlin, K. F.-M., um 1480: 12 Späne; Vittore Carpaccio: I. M., Capo d'Istria, Kathedrale, 1516: 12 Späne; Laur Maller: Laute Nr. 32 in der Sammlung alter Musikkinstrumente in Wien, 1500—25: 11 Späne; Ferraresisch-Mantegnesker Meister: Fresken, Ferrara, Palazzo Schifanoia, 1500—1510, Abb. 34: 10 Späne; Schule des Luigi Divarini: I. M., Berlin, K. F.-M., um 1500: 10 Späne; Schule des Cosimo Tura: Fresken, Ferrara, Palazzo Schifanoia: 9—10 Späne; Hans Frey; Laute Nr. 33 der Wiener Sammlung alter Musikkinstrumente, 1500—25: 9 Späne.

Hand: bequemere Spielbarkeit, leichtere Herstellung, schöneres Aussehen und bessere Klangwirkung zeichnen die flache vor der tiefbauchigen Form aus.

In späterer Zeit wurde das flachbauchige Korpus wohl beibehalten, jedoch die Zahl der Späne — um eine gefälligeren Rundung der Rückseite des Instruments zu erzielen — neuerdings bedeutend vermehrt. Schon um die Jahrhundertmitte kommen gelegentlich Instrumente mit mehr als 30 Spänen vor¹.

Als Quelle für die Holzarten, aus denen die Lauten hergestellt wurden, kommt der Ikonographie naturgemäß so gut wie gar keine Bedeutung zu. Die erhaltenen Instrumente und Sammlungsinventare aus älterer Zeit können über diese Mängel nur ungenügend hinweghelfen. Von mittelalterlichen Lauten Asiens sind uns lediglich die Instrumente des Schöps-in erhalten geblieben, für deren Herstellung Sandelholz ausersehen wurde. In Europa verwendete man seit dem 16. Jahrhundert für den Boden des Instruments Hartholz, wie Ahorn, Pappel, Palisander, Ebenholz, Brasil, Zypresse usw.² Auch Elfenbein kam gelegentlich vor. Zwischen die Späne wurden mit Vorliebe dünne Zieradern aus Ahorn, Elfenbein, Ebenholz usw. eingelegt. Für die Herstellung der Decke wählte man meist das weiche Fichtenholz.

Die Änderungen in der Gestalt der Laute hinterlassen ihre Spuren auch in der Anordnung der Schallrosen. Wie wir gesehen haben, traten bei den spanischen Lauten des 13. Jahrhunderts zu den länglichen, an die ältere Mondschelfform gemahnenden Deckenlöchern auch kreisrunde oder sternförmige, durchbrochen gearbeitete Deckenlöcher. Die Anordnung dieser Schallrosen ist noch keinen festen Regeln unterworfen. Während eine der Darstellungen der Cantigas de Sta. Maria eine Laute mit nicht weniger als sechs Rosen zeigt, ist das Instrument in dem etwa gleichzeitig entstandenen Libro de los juegos nur mit einer einzigen Rose ausgestattet. Erst im 14. Jahrhundert bildet sich allmählich der Brauch aus, auf den kleinen „Eilauten“ eine größere, kreisrunde „Hauptrose“ in der Mitte der Decke und eine kleinere „Nebenrose“ unterhalb des Halsansatzes anzubringen. Die um die Mitte des 15. Jahrhunderts eingeführte Apfellaute ist dagegen meist nur mit einer einzigen Hauptrose ausgestattet, welche im ungefähren Kreismittelpunkt liegt. In der Folgezeit kommt den Lauten ohne Nebenrosen eine stets wachsende Bedeutung zu. Bei der großen Eiform wird die Hauptrose auf ihrem Platz nächst der Stelle halber Korpushöhe belassen. Die Mandellauten aber rücken die Rose ein wenig nach aufwärts, da das Zupfen aus akustischen Gründen nicht über einem Deckenausschnitt erfolgen darf.

Doch auch die Nebenrosen der älteren Zeit leben in einzelnen Stücken bis an den Beginn des 16. Jahrhunderts fort. In Italien kann die Trecentoform des Instruments mit einer Haupt- und einer Nebenrose wohl nur bis in das dritte Viertel des 15. Jahrhunderts nachgewiesen werden³. Die Niederlande und Deutschland aber

¹ Vgl. die Tiefenbruder Laute der ehemals Kölner, jetzt Leipziger Sammlung alter Musikinstrumente (Kinsky, Katalog des Musikhistorischen Museums von W. Heyer, Nr. 492) mit 33 Spänen.

² Vgl. die erhaltenen Instrumente der Wiener (beschreibendes Verzeichnis von Julius Schloffer), Berliner (beschreibendes Verzeichnis von Curt Sachs) und Leipziger (beschreibendes Verzeichnis von Georg Kinsky) Sammlung, sowie die Inventare der Raimund Fuggerschen Musikammer (1566) in *DTB VI*, Leipzig 1904, S. Lf. und der Stuttgarter Hofkapelle (1589) in G. Woffert, „Die Hofkapelle unter Eberhard III.“, *Württemberg. Vierteljahrschrift f. Landesgeschichte, Neue Folge*, XXI, S. 136.

³ Vgl. die S. 586, Anm. 1 genannten Instrumente (mit Ausnahme von Pfalterium Nr. 8846

bilden einen eigenen Typus aus, der sich etwa bis zum Jahre 1520 beobachten läßt. Zu der Hauptrose treten etwa ein bis drei Nebenrosen. Hierbei steht die einzelne Nebenrose unterhalb des Halsansatzes¹; zwei Nebenrosen werden zu beiden Seiten der Hauptrose², drei Nebenrosen links, rechts und oberhalb der Hauptrose angebracht³.

Die Form der Nebenrose ist in Deutschland ebenso wie in Italien meist kreisrund. Nur in Ausnahmefällen kommen die nach innen geöffneten C-Löcher⁴ (als letzte Erinnerung an die länglichen Schalllöcher der spanischen Laute des 13. Jahrhunderts und damit an die Mondfichelgestalt der orientalischen Schalllöcher) die Rhombus-⁵ oder Sternform⁶, oder auch der Kreuzumriß⁷ vor. Die niederländischen Darstellungen zeigen seit dem Jahre 1480 nicht selten eckige Nebenrosen. Sie sind bei Lucas van Leyden gleichzeitig dreieckig⁸, bei den anderen Meistern jedoch gewöhnlich in der Form eines auf der Spitze stehenden Quadrates oder Rhombus gebildet⁹. Eine Ausnahme macht nur bei den Lauten mit drei Nebenrosen die Deckendurchbrechung unterhalb des Halsansatzes, welche zumeist die Lorform annimmt.

Einen Lautenkasten sehe ich nur zweimal und zwar in beiden Fällen bei niederländischen Meistern¹⁰. In der Regel wurde das Instrument wohl — ebenso wie auch heute noch — frei aufbewahrt. Es ist daher durchaus bezeichnend, daß einzig das peinlich saubere und ordnungsliebende Holland auf den Einfall kommt, das Tonwerkzeug durch eine widerstandsfähige Hülle vor Schmutz und Beschädigung zu bewahren.

Wir haben die Laute bis zu dem Höhepunkt ihrer Entwicklung, welcher etwa um die Jahrhundertmitte anzusetzen ist, begleitet. Wohl macht das Instrument auch weiterhin Wandlungen durch. Diese Veränderungen erweisen sich jedoch zum Teil nur als bewußte Festlegung eines schon früher ausgebildeten Zustandes, zum Teil aber als Umgestaltungen, welche weit eher geeignet sind den Niedergang, als einen weiteren Aufstieg der Laute nach sich zu ziehen.

So bedeutet der chorische Ausbau der „Recht Chorist- oder Alt-Laute“ zu einem

der Pariser Nat. Bibl., Italien, um 1300), ferner: Ottaviano Nelli: T. M., Gubbio, Sta. Maria Nuova, 1404; Giovanni Boccaiti: T. M., Perugia, Pinakothek, 1447; B. Bonfiglio: T. M., Perugia, Pinakothek, um 1470; G. Rosselli: Hieronymus in der Wüste, London, N. G., um 1470.

¹ Louis Dalman: Lebensbrunnen, Madrid, Prado, um 1460; Schule des M. Schongauer: K. M., Karlsruhe, G. G., 2. H. 15. Jahrh.; Niederländischer Meister: K. M., Berlin, K. F.-M., um 1480; Lucas van Leyden: T. M., Berlin, K. F.-M., um 1515.

² Niederländischer Meister: T. M., Wien, Liechtensteingalerie, um 1480; A. Wenson: Zwei mus. Engel, Paris, G. Deligaud, 1. H. 16. Jahrh.

³ Ger. David: T. M., Paris, Louvre, 1493—95; Meister v. Frankfurt: Hl. Sippe, Frankfurt, Stadel, 1510—20; Quentin Massys: T. M., Hamburg, Samml. Weber, 1. Viertel 16. Jahrh.; Meister der Heiligenblutkapelle: T. M., Hamburg, Samml. Weber, um 1520.

⁴ Sano di Pietro, T. M., Siena, Akademie.

⁵ Niccolo di Ser Sozzo Tegliacci, Caleffo dell' Assunta, Siena, Archivio dello Stato, um 1334.

⁶ Puccio Capanna: Glorifikation des hl. Franz, Siena, S. Francesco, um 1350, Abb. 29.

⁷ Giovanni Boccaiti, T. M., Perugia, Pinakothek, 1447.

⁸ T. M., Berlin, K. F.-M., um 1515.

⁹ Niederländische K. M., Berlin, K. F.-M., um 1480; Niederländische T. M., Wien, Liechtensteingalerie, um 1480; A. Wenson: Zwei musizierende Engel, Paris, G. Deligaud, 1. H. 16. Jahrh.

¹⁰ Israel von Mecklenem: Duett, Stich, 2. H. 15. Jahrh.; Meister der weiblichen Halbfiguren: Konzert, Wien, Galerie Harrach, 1520—40.

Akkord von fünf¹, ja selbst sieben² Instrumenten verschiedener Tonhöhe nichts grundsätzlich Neues. Der „Baß“ und die „Tenor-Laute“, deren Stimmung Prätorius als *D G e a d'*, bzw. *E A d f i s h e'* angibt, wurde, wie wir gehört haben, schon im Jahre 1530 vorgeschrieben (vgl. S. 582, Anm. 5). Andererseits aber wurden kleine und kleinste Instrumente — der „Discant“, „Klein Discant“ und die „Kleine Octavlaute“ des Prätorius — nach dem Zeugnis der Ikonographie bereits in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gebaut³. Als neu können wir daher nur den Contrabaß, die „Groß Oktav Baß-Laute“, wie sie Prätorius nennt, in der ganz unwahrscheinlich tiefen Stimmung *G C F A d g* ansehen. Falls dieses plumpe, tiefe Instrument, dessen dicke, schwach gespannte Saiten einen glanzlosen, stumpfen Ton geben mußten, in der Praxis je eine Rolle gespielt hat, wurde es doch sicherlich schon recht bald durch die mit längeren und daher stärker spannbaren Baßsaiten ausgestatteten, besser klingenden Erzlauten in den Hintergrund gedrängt.

Doch dies ist nicht der einzige Grund, dem chorischen Ausbau der Laute die Bedeutung einer Fortentwicklung des Instrumentes abzusprechen. Selbst zu der Zeit als die — im Grunde rein theoretischen — Bestrebungen der Hochrenaissance nach familienmäßigem Ausbau jedes einzelnen Tonwerkzeuges ihren Höhepunkt erreichten, war einzig dem Stamminstrument, der Alt-Laute Bedeutung zugekommen. Ihr ist die überwiegende Mehrzahl der Kompositionen gewidmet⁴. Sie ist die Laute schlechthin. Charakteristischer Weise spricht das Fuggersche Inventar von 1566 von Sopran-, Tenor-, Baß- und selbst von Contrabaß-Laute. Doch die Altlaute wird nie als solche ausdrücklich bezeichnet. Da heißt es einfach „eine Laute“, wie es bei uns heißen würde: eine Flöte oder ein Fagott. Und als das ungeheure Instrumentarium der Hochrenaissance durch die neuen künstlerischen Ideale des Barockzeitalters hinweg gesetzt wurde, löste sich mit Naturnotwendigkeit der alte Lautenkern „die recht Chorist oder Alt-Laute“ aus der familienmäßigen Umhüllung, in die sie vorübergehend verstrickt worden war. Abermals kommt ausschließlich der Alt-, oder richtiger Alt-Tenor-Laute, der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Bedeutung zu.

Ähnlich steht es mit der übermäßigen Vergrößerung der Saitenanzahl. Die Instrumente mit zwanzig und mehr Saiten, denen wir in späterer Zeit begegnen, zeigen uns am deutlichsten, welche Ursachen für den Verfall der Laute maßgebend waren. Infolge des reichen Bezuges wurden die technischen Schwierigkeiten — zu denen nicht in letzter Linie auch das beständige Um- und Nachstimmen zählt⁵ — außerordentlich vergrößert, der Greifhals konnte nur mit Mühe von der Hand des Spielers umspannt werden, während gleichzeitig die klanglichen Qualitäten des Instrumentes infolge der

¹ Verzeichnis von Raymond Fuggers Musikkammer aus dem Jahre 1566, vgl. Sandberger a. a. D.

² Prätorius a. a. D., S. 60.

³ Vgl. etwa: Alvise Vivarini: T. M., Venedig, Chiesa del Redentore, nach 1490; Nachfolger des Alvise Vivarini: T. M., Mirano, Sta. Croce, um 1500; Girolamo da Sta. Croce: T. M., Bergamo, Academia Carrara, 1510–15; Vittore Carpaccio: T. M., Venedig, S. Vitale, 1514.

⁴ Selbst Praetorius mißt dem chorischen Ausbau der Laute keine allzu große Bedeutung bei. Nachdem er das Stamminstrument einer gründlichen Besprechung unterzogen hat, führt er aus: „Etliche kleine und große Lauten in einander ziehen. Wenn man viel unterschiedene Lauten in einander stimmen . . . will, so muß . . .“

⁵ Man vergegenwärtige sich Matthelons komische Klage: „Wenn ein Lauteniste 80 Jahre alt wird/ so hat er gewiß 60 Jahre gestimmt“ (Neu eröffnetes Orchester, Hamburg 1713).

Einfügung zahlreicher, dumpf klingender Chöre eine Verschlechterung erfuhren. Zudem war der Laute schon im 16. Jahrhundert aus eigenem Blute ein mächtiger Gegner erstanden. Die Erzlauten, mit ihrem vom Querriegel weiter abstehenden zweiten Wirbelkasten für die tiefen Saiten konnten — im Gegensatz zur Laute — die durch die Barockzeit geforderten, weit hinabreichenden Basschöre mühelos unterbringen. Es ist daher nur selbstverständlich, daß infolge des wachsenden Ansehens der theorbierten Lauten, der Theorben und Chitarronen, die Stellung der Laute im 17. Jahrhundert immer schwieriger wurde. Der mächtig aufstrebende Klavierbau aber verjegte dem Instrument vollends den Todesstoß. Die Laute konnte weder an Stärke noch an Fülle des Tones mit den neu gebauten mächtigen Kieflügeln, kaum mit den Spinetten wetteifern; ja sie stand selbst dem Clavichord an zarter Innigkeit und (da die hohe Kunst des Lautenspielles langsam verloren ging) an Schmiegsamkeit des Tones nach. Bald wollte niemand von dem „betriegerischen Instrumente“ etwas wissen. Die wenigen, die an dem alten Zupfklang festhielten, zogen die leichter zu handhabende, leichter zu spielende und zu stimmende fünfschörige Gitarre mit ihrem flachen, beiderseits eingezogenen Zargenkorpus vor¹.

Die große Vergangenheit der Laute aber ersparte ihr den schmachlichen Niedergang, der etwa die nur in übel beleumundeten Lokalen geduldete Gigue oder die zu den blinden Bettlern herabgesunkene Radleier ereilt hat. Ein deutscher Lautenist eröffnete ihr die Ehrenpforte der Geschichte², kurz nachdem der Nachweis geführt worden war³, daß die Laute innerhalb des Instrumentariums des empfindsamen Zeitalters einen *Utavismus* bedeutete⁴.

¹ Vincenzo Giustiniani schreibt im Jahre 1628 (vgl. Wolf a. a. O., S. 65): „Era anche per il passato molto in uso il suonare di Liuto, ma questo stromento resta quasi abbandonato affatto doppoi chè s'introdusse l'uso della Tiorba, laquale è stata accettata volentieri generalmente . . . Tanto più che nell'istesso tempo s'introdusse la Chitarra alla Spagnola (die Gitarre) per tutta Italia massime in Napoli, che unita con la Tiorba pare che abbiano congiurato di sbandire affatto il Liuto“.

² Ernst Gottlieb Baron, Untersuchung des Instruments der Lauten, 1727.

³ J. Matheson, *Neu Eröffnetes Orchester*, Hamburg 1713 und „Der neue Öbtringische Ephorus“, Hamburg 1727.

⁴ Ich möchte diese Arbeit nicht beenden, ohne allen, die sie durch Rat und freundliche Hilfe gefördert haben, herzlichst zu danken. Dies gilt vor allem von Herrn Univ.-Prof. Dr. Heinrich Gluck in Wien, der mir mit stets interessierter Liebenswürdigkeit Auskünfte in allen Fragen der Kunstgeschichte des Orients erteilt hat. Herrn Dr. Ernst Kühnel, Kustos am Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, bin ich für Überlassung einiger wertvoller islamischer Darstellungen verpflichtet. Ganz besonderen Dank aber schulde ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Univ.-Prof. Dr. Curt Sachs in Berlin und Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. Julius v. Schlosser in Wien für zahlreiche Rat schläge auf instrumentenfundlichem Gebiet. Für die Zugänglichmachung wertvoller kunstgeschichtlicher Sammlungen bin ich außer den genannten Herren zu Dank verpflichtet: Herrn Direktor Prof. Dr. Erix (Graphische Sammlung „Albertina“ in Wien), Herrn Hofrat Univ.-Prof. Dr. Strzykowski (I. Kunsthist. Institut der Wiener Universität) und Herrn Kustos Priv.-Doz. Dr. Baldaß (Gemälde-Galerie des kunsthistorischen Museums in Wien).

Abkürzungen

G. G.	= Gemälde Galerie	K. M.	= Krönung Maria
H. E.	= Himmelfahrt Christi	N. G.	= National Galerie
H. M.	= Himmelfahrt Maria	T. M.	= Thronende Madonna
K. F.-M.	= Kaiser Friedrich-Museum	ZfM	= Zeitschrift für Musikwissenschaft



Abb. 1.



Abb. 4.



Abb. 3.



Abb. 2.



Abb. 5.



Abb. 6.

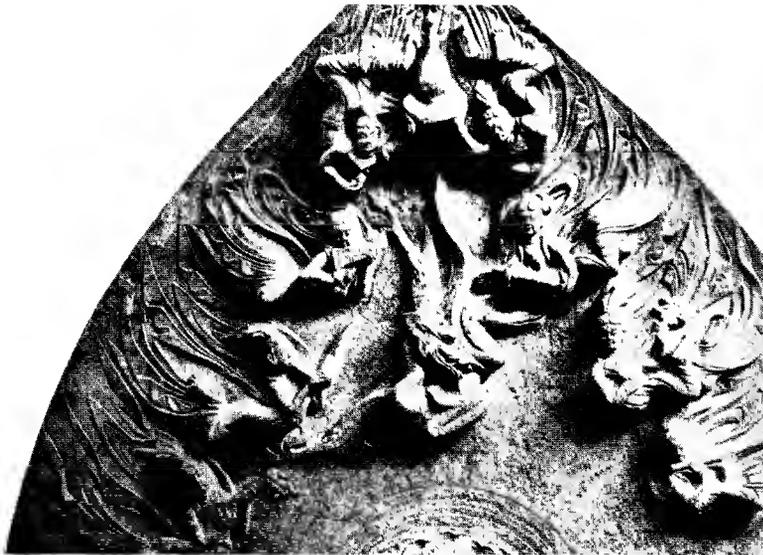


Abb. 7.



Abb. 8.



Abb. 9.

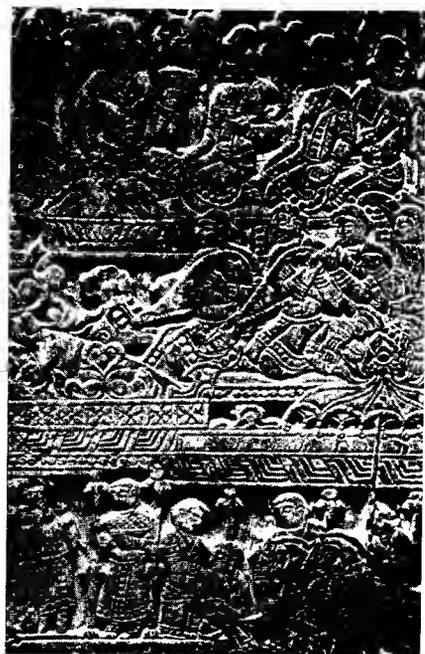


Abb. 10.



Abb. 11.

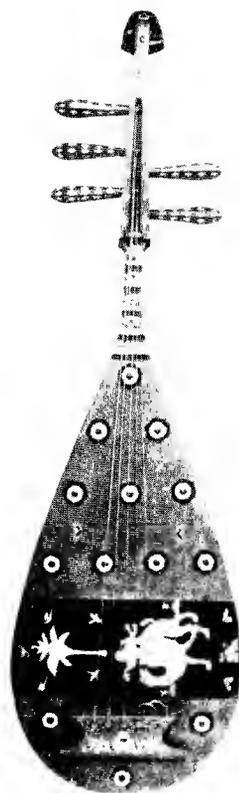


Abb. 12.



Abb. 13.

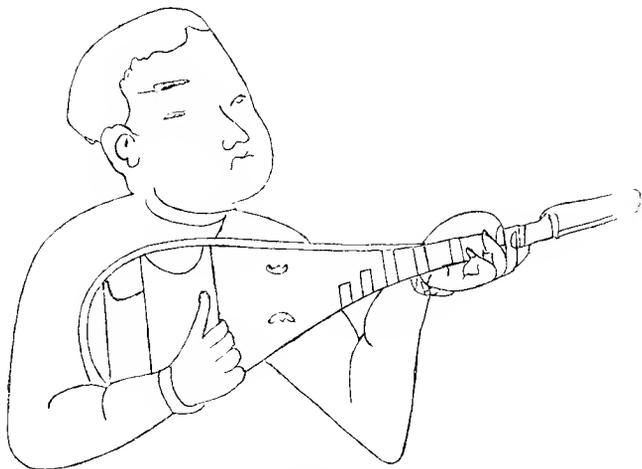


Abb. 14.



Abb. 15.



Abb. 16.



Abb. 17.



Abb. 18.



Abb. 19.



Abb. 20.



Abb. 21.



Ибб. 23.



Ибб. 22.



Ибб. 24.



Ибб. 25.



Abb. 26.



Abb. 28.

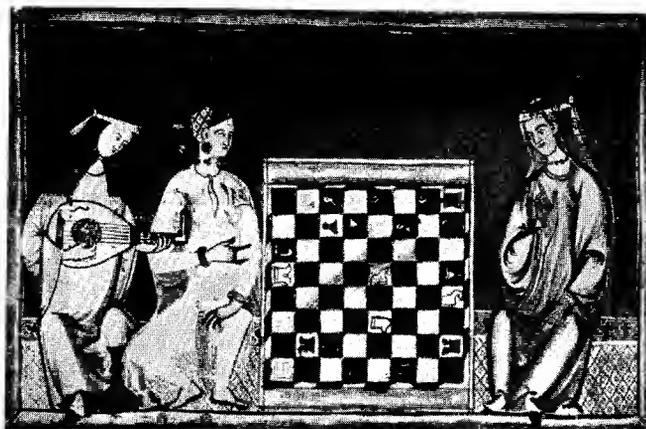


Abb. 27.



Abb. 29.



Abb. 30.



Abb. 31.



Abb. 32.



Abb. 33.



Abb. 34.



Abb. 35.

Verzeichnis der Abbildungen.

1. Plastik aus Gandhāra (N.W.-Indien) 50–150 n. Chr. *Samuel. Des Guides in Mardān. Nach A. Feucher, I. Art Greco Bouddhique du Gandhāra. Bd. II, 1, S. 69, Abb. 339 bis.*
2. Plastik aus Gandhāra, Berlin, Völkerkundemuseum.
3. Plastik aus Gandhāra (Musik- und Tanzszenen). Paris, Musée Guimet.
4. Alexandrinische Terrakotta (Amev) Stuttgart, Sammlung v. Sieglin, 2. Jhdt. v. bis 1. Jhdt. n. Chr.
5. Plastik aus Amarāvati (Indien), 150–200 n. Chr. Museum von Calcutta, nachgezeichnet von B. Schmidt, nach Ferguson, *Tree and Serpent Worship, Calcutta 1868.*
6. Terrakotta aus Choidān (Ostturkestan), 5.–6. Jhdt., Berlin, Völkerkundemuseum.
7. Chinesische Plastik, datiert 534, New-York, Metropolitan Museum, nach *Annales du Musée Guimet, La Sculpture Chinoise du V^e au XIV^e siècle par O. Sirén, Tafel 143.*
8. Chinesische Plastik, datiert 551, Philadelphia, University Museum, nach *La Sculpture Chinoise, Tafel 233.*
9. Chinesische Plastik, 2. H. 6. Jhds., nach *La Sculpture Chinoise, Tafel 287.*
10. Chinesische Plastik, 619–906, Mus. d. Schön. Künste, Vestein, nach *La Sculpture Chinoise, Tafel 450.*
11. Pi p'a des Shōsō-in, 8. Jhdt., nach *Tōyōi Shūto, An illustrated Catalogue of the ... Shōsō-in, Bd. I, Tafel 45.*
12. Pi p'a des Shōsō-in, 8. Jhdt., nach *Tōyōi Shūto* usw.
13. Yūe c'in des Shōsō-in, 8. Jhdt., nach *Tōyōi Shūto* usw.
14. Wandgemälde aus Schlucht von Sängin (Ostturkestan) nach A. v. Le Coq, *Ehetschew, Tafel 13, 7.–9. Jhdt.*
15. Manichäische Miniatur aus Turfan (Ostturkestan) 8.–9. Jhdt., nach A. v. Le Coq, *Die Buddhistische Spätantike Mittelasiens, II. Teil, T. 8a.*
16. Nachsasanidische Silberschüssel, British Museum, nach *Smirnow, Altorientalisches Silber.*
17. Silberschale, Westturkestan (?), 11.–12. Jhdt. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Phot. Dr. Ernst Kühnel, Berlin.
18. Medaille auf den abbasidischen Chalifen al-Mu'tadir-billāh (908–932), Unitum, Münzkabinet, Berlin.
19. Holzstoß für Zeugdruck, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Ägypten, 12. Jhdt., Phot. Dr. Ernst Kühnel.
20. Fragment einer Fayenceschale, Ägypten, 11. Jhdt., Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, Phot. Dr. Ernst Kühnel.
21. Emaillierte Kupferschüssel, Mesopotamien, 1. H. 12. Jhds., Junsbruck, Ferdinandum, nach *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst II. 159.*
22. Bronzeleuchter, Srien oder Mesopotamien, 13. Jhdt. *Samml. E. Lanum, Näsby, Schweden, nach Meisterwerke Muhammedanischer Kunst II, I, 150.*
23. Elfenbeinplastik, Ägypten, 12.–13. Jhdt., nach *Meisterwerke Muhammedanischer Kunst.*
24. Pyxis aus Elfenbein, Cordoba, datiert 968, Paris, Louvre.
25. Kapitell der Abteikirche von Cluny, um 1100, nach *Didron Annales Archéologiques.*
26. Cantigas de Sta. Maria, Spanien, 13. Jhdt., nach *Publitation der span. Akademie der Wissenschaften, Aufnahme Prof. Curt Sachs.*
27. Libro de los juegos, vollendet 1283, nach *Publitation der span. Akademie der Wissenschaften, Aufnahme Prof. Curt Sachs.*
28. Byzantinische Elfenbeinplastik, 10.–11. Jhdt. *Cividale, Museo Archeologico, Aufnahme aus dem Nachlaß Edward Duhles.*
29. Puccio Capanna, Glorifikation d. hl. Franz, Pistoia, S. Francesco, um 1350.
30. Schule d. Giovanni Pisano, Gürtelspende, Prato, Kathedrale, um 1360.
31. Benvenuto di Giovanni, Himmelfahrt Maria, Siena Monte Merano, um 1470.
32. Benvenuto di Giovanni, Thronende Madonna, Siena, Akademie 1475.
33. Zenale und Butinone, Thronende Madonna, Treviglio, Kathedrale, um 1475.
34. Ferraresisch-Mantegnesker Meister, Freske, Ferrara, Palazzo Costabili, Anfang 16. Jhdt., nach *Venturi, Storia dell'Arte Italiana.*
35. Meister der weiblichen Halbfiguren, Lautenspielerin, früher Hamburg, Sammlung Weber, 1520–40.

der Folgezeit wird nun die dem italienischen Renaissanceempfinden widersprechende Verdopplung der Melodiesaite immer seltener. Schon bei den vierhörigen Instrumenten kommen seit dem Jahre 1430 acht Saiten¹ seltener vor als sieben². Noch deutlicher tritt dies bei den Lauten zutage, welche mit 5 Chören bespannt sind. Die fortschrittliche Saitenanordnung: $(4 \times 2) + 1$ ³ kommt hier weit häufiger vor als die ältere: (5×2) ⁴, oder gar die — hauptsächlich bei kleineren Instrumenten verwendete — Einzelsaitigkeit (5×1) ⁵.

Der früheste mir bekannte Beleg eines sechshörigen (elfsaitigen) Instrumentes stammt von Benvenuto di Giovanni's Thronender Madonna aus dem Jahre 1475 (Abb. 32). Auf den ersten Blick erscheint diese Laute allerdings nur zehnsaitig. Bei näherem Zusehen aber erkennt man, daß in der Mitte zwischen der vierten und „sechsten“ Saite offenbar eine gesprungene „fünfte“ fehlt⁶. Will man dieses — immerhin nicht ganz einwandfreie — Zeugnis nicht gelten lassen, so liefert die Ikonographie nur wenige Jahre später ein Denkmal von ganz unzweifelhafter Beweiskraft. Gleich wie Luca della Robbia in den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts in zwei verschiedenen Darstellungen eine vierhörige und eine fünfhörige Laute abgebildet hatte⁷, und damit zeigte, daß beide Arten ihm gleich gut bekannt waren, so stellte Melozzo da Forlì 1480—81 in seinen Fresken des auferstehenden Christus mit musizierenden Engeln⁸ zwei Lautenspieler mit verschiedenen Instrumenten dar. Das eine zeigt her-

¹ Ambrogio Borgognone: *L. M.* (Thronende Madonna), London, National Gallery, 2. h. 15. Jahrh.; Benozzo Gozzoli: Madonna in der Glorie, um 1450; L. Signorelli: *L. M.*, Perugia, Kathedrale, 1484; Lombardische Schule: *L. M.*, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, um 1510—25. — Le maître à l'oeillet: Tanz der Salome, Budapest, Mus., 2. h. 15. Jahrh.; Meister von Frankfurt: *h. M.*, Frankfurt, Stadel, 1510—20; Burgkmaier: Triumphzug Maximilians, Holzschnitt, 1515.

² Luca della Robbia: Die Musik, Florenz, Campanile, um 1440; Schule des Verrocchio: Krönung Mariä, Berlin, *K. F. M.* (Kaiser Friedrich-Museum), 1475; A. Vivarini: *L. M.*, Venedig, Chiesa del Redentore, und Mantegna, Museo Poldi Pezzoli, beide um 1500; Girsamo di Sta. Croce: *L. M.*, Bergamo, Academia Carrara, um 1510—15; Bern. Luini: *L. M.*, Richmond, Galerie Coof, um 1520. — Cornelius v. Amsterdum: *L. M.*, Berlin, *K. F. M.*, um 1515; Lucas van Leyden: *L. M.*, Berlin, *K. F. M.*, um 1515; Adr. Jenhart: *L. M.*, Berlin, *K. F. M.*, Nr. 72, um 1520; *h. M.* Aldegrevor: Zwei Musikanten, Stich, 1538; Michele Parrhasio: Lautenspieler, Budapest, Museum, um 1550.

³ Boccaiti da Commerino: *L. M.*, Perugia, Pinakothek, 1447; Fiorenzo di Lorenzo: Anbetung der Hirten, Perugia, Pinakothek, um 1470; Senale und Butinone: *L. M.*, Treviglio, Kathedrale, 1485, Abb. 33; A. Vivarini: *L. M.*, früher Wien, *G. G.*, 1489; Venv. di Giovanni: Thronende Madonna, Siena, Akademie, 1491, Abb. 32; Ambrogio de Predis: Lautenspieler der Engel, London, *N. G.* (National-Galerie), 1494—1502; Fra Bartolomeo, *L. M.*, Florenz, Palazzo Pitti, um 1516; Melozzo da Forlì: Mus. Engel, Rom, Sakristei St. Peter, 1480—81. — Louis Dalman, Lebensbrunnen, Madrid, Prado, um 1460; G. David, *L. M.*, Paris, Louvre, 1493—95; Meister der hl. Blutkapelle: Triptychon, früher Hamburg, Samml. Weber, um 1520.

⁴ Niederländischer Meister: *L. M.*, Wien, Liechtensteingalerie, Nr. 740, um 1480; Meister der weibl. Halbfiguren: Lautenspielerin, Rotterdam, Noymans Museum, 1520—40. — Ant. Ercegno: *h. M.* Eacilie, Palermo, Kathedrale, nach 1528.

⁵ Benedetto Bonfiglio: *L. M.*, Perugia, Pinakothek, um 1468. — A. Dürer: *L. M.*, Zeichnung, 1485; Schule des M. Schongauer: *K. M.* (Krönung Mariä), Karlsruhe, *G. G.* (Gemälde-Galerie), 1455—91; *h. M.* Brügemann: Lautenspieler der Engel, Berlin, *K. F. M.*, II. h. 15. Jahrh.

⁶ Wie ja überhaupt die Darstellung von Instrumenten mit gesprungenen Saiten im 15. Jahrh. nicht selten ist. Vgl. etwa die Lira da braccio der Verrocchioschule (*L. M.*, Petersburg, Eremitage, um 1490) mit regelrecht sieben Wirbeln, doch nur fünf Saiten. Bei Sachs (Handbuch, S. 174) wird dieses Instrument irrtümlich als „Fiedel“ geführt.

⁷ Florentinische Domkanzel, Florenz, Opera del Duomo, mit fünf, und Allegorie der Musik am Campanile des Giotto (Florenz) mit vier Chören.

⁸ Rom, Sakristei St. Peter.

gebrachte Formen (rundes Korpus, vgl. S. 586, und Plektrumspielweise, vgl. S. 582) und trägt 5 Chöre, während das andere durchaus modern wirkt (Eis, ja sogar Mandelform des Korpus, vgl. S. 587f. und Fingerspielweise, vgl. S. 583) und mit 6 Chören bespannt ist. Zwischen diesen beiden Instrumenten unterscheidet Melozzo auch in künstlerischer Hinsicht. Der Spieler der älteren Form ist malerisch befangen und unsicher in der Technik wiedergegeben, verglichen mit dem strahlenden Jubel und der Vollendung jenes anderen Engels, welcher die neu aufgekommene Silaute in seinen Händen hält. Während der Meister somit bei der einen Gestalt unbedenklich das herrschende Instrument der Zeit¹ abbildet, hält er bei der anderen, in jeder Hinsicht neue Wege einschlagenden Figur, nur das Vollendetste und Fortschrittlichste für angemessen. — Der Elffaltigkeit² kommt nun im Halbjahrhundert zwischen 1475 und 1525 — zunächst in Italien, dann aber auch in Deutschland und den Niederlanden³ — eine außerordentlich große Bedeutung zu. Sechs Chöre (auch Instrumente mit Einzelsaiten werden gebraucht⁴) sind bis in das zweite Viertel des 16. Jahrhunderts der übliche Lautenbezug, obwohl Nachzügler älterer Typen sich — mindestens in bildlichen Darstellungen — noch lange erhalten. In gleicher Weise rechnen die Tabulaturen eines Petrucci⁵, Wirdung⁶, Pierre Attaingnant⁷, Hans Gerle⁸ und vieler anderer mit sechschörigen Instrumenten.

Die in späterer Zeit hinzukommenden Chöre werden stets in der Tiefe angefügt und bestehen in der Regel aus einer einzigen Saite. Nur bei der siebenschörigen Laute kommt auch noch die Verdopplung der tiefsten Saite vor, so daß siebenschörige Instrumente bald zwölf $[1 + (5 \times 2) + 1]$ und bald dreizehn $[(6 \times 2) + 1]$ Saiten haben⁹. Die erste mir bekannte — allerdings nicht unbedingt verlässliche — Darstellung einer

¹ Auch der in Bologna lebende Theoretiker Namis de Pareia (*Musica practica*, Neuauflage Joh. Wolf, S. 16) schreibt 1482 über die Zahl der Saitenchöre: „Cuntur autem nunc quinque“.

² Vgl. etwa: A. Vivarini: *L. M.*, Berlin, K. F.-M., um 1493; Girelamo di Benvenuto: *H. M.* (Himmelfahrt Maria), Siena, Esposizione di arte antica e moderna, nach 1500; F. Bonfigliori: *L. M.*, Berlin, K. F.-M., 1495; Bart. Montagna: *L. M.*, Mailand, Pinakothek, 1498; Ferraresischer Mantegnesker Meister: Fresken, Ferrara, 1500–1510 (Abb. 34); Schule des L. Vivarini: *L. M.*, Murano, um 1500; M. Marziale: *L. M.*, London, N. G., 1507; L. Lotto: *L. M.*, Riccannati, 1508; Vittore Carpaccio: Darstellung im Tempel, Venedig, Akademie, 1510; M. Palmezzano: *L. M.*, Forlì, S. Biaggio, um 1518; G. Marchesi: Erteilung der Ordensregel an die Bernhardiner, Berlin, K. F.-M., 1525. — A. Dürer: Silberzeichnung eines Laute spielenden Engels, 1497; Meister der weibl. Halbfiguren: Konzert, Meiningen, St. Petersburg; Meister der weibl. Halbfiguren: Lautenspielerin, Hannover, Provinz-Museum, sämtlich 1520–40; H. Holbein d. J.: Die Gesandten, London, N. G., 1533; T. Stimmer: Lautenspielerin, Stich, um 1550.

³ Erster nordischer Beleg: Dürers Silberstiftzeichnung eines Laute spielenden Engels von 1497.

⁴ F. Morone: *L. M.*, Verona, Sta. Maria in Organo, 1503; B. Carpaccio: *L. M.*, Venedig, S. Vitale, 1514; B. Luini: *L. M.*, Mailand, Brera, 1521. — H. Memling: *Mus. Engel*, Antwerpen, Museum, um 1480, und *Urulaschrein*, 1488; Schule des M. Schongauer: *K. M.*, Karlsruhe, G. G., 1475–1500. Nicht unbedingt verlässlich sind dagegen die beiden plastischen Belege: A. di Duccio: *Mus. Engel*, Perugia, S. Bernardino, 1457–61, und J. Syrlin d. Ältere: *Pythagoras*, Ulm, Münster, Chorgerüst, 1469–74, da die Technik der Darstellung bei diesem schwer zu bearbeitenden Material eine Vereinfachung in der Wiedergabe des Bezuges nahelegt.

⁵ Venedig 1507.

⁶ „*Musica getuscht*“, Basel 1511. Wirdung sagt auch: „*Eyn lautte von ayndlaff sayten*, die findet man schier allenthalben“.

⁷ Paris 1529. In den Regeln dieses Lautenbuchs wird erklärt: „le lutz a XI cordes ordonné par six ordres“.

⁸ „*Musica Teutsch*“ von 1532: hier heißt es u. a.: „die laut soll aylff saitten haben“.

⁹ Wirdung a. a. D. schreibt: „ettlich spyllen uff dreyzehen sayten . . . und dye haben sibem löre“.

Entwicklung der Laute bis zu ihrer Einführung in Europa

Gebiet	Zeit	Geßalt	Schalz- lecher	Bezug	Spieleweise	Wände	Einzigige Merkmale	Zuhammerungen	
Indien (einschließlich des Gebietes von Gandhara)	1.—7. Jahrh.	Keulenförmiges Korpus mit übergehendem Hals; Wirbelfasten in der ge- raden Fortsetzung des Halses	Mond- scheibelform	4, seltener 5 Saiten	mit den bloßen Fingern	Hals ohne Wände	Einzelne Lauten des Gebietes von Gandhara zeigen eine an die Gitarre gemahnende seit- liche Einziehung des Korpers. Der Wirbelfasten ist bei den Lauten von Amardvari mit unter vorne geschlossen		
Ostasien (China und Japan)	6. Jahr- hundert	Breiter, seitlich weit ausladendes Korpus mit mehr oder minder deut- lich angelegtem Greif- hals und Kniffstragen	Mond- schei- belform ¹	4 Saiten	hald mit den bloßen Fingern, hald mit Plek- trum	Hals ohne Wände	Wisweilen lappenförmiger Wirbelfasten-Sierfortsatz	Wohl eine Mischung zwischen der skonalen Keulenform In- diens und dem bedenständigen Keulenförmigen Yüe ü in	
	7.—10. Jahrh.	a) Breitere Keulenform mit übergehendem Hals und Kniffstragen b) Etwas schmalere Keu- lenform mit übergehen- dem Hals, in dessen ge- raden Fortsetzung der Wirbelfasten liegt	Mond- schei- belform	a) 4 Saiten b) 5 Saiten	mit Plektrum	meist (4 bis 5) feste Wände	Wisweilen Andenungen des lappenförmigen Wirbel- fasten-Sierfortsatzes — Lederschuhblatt unterhalb der Aufschlagstelle der Saiten	Die Lautenform Indiens gelangt auch in China zur Herrschaft Aus dem S. Jahrb. haben sich Instrumente erhalten	
Ostturkestan	5.—9. Jahrh.	a) Schmale Keulenform mit übergehendem Hals, Wirbelfasten in der ge- raden Fortsetz. d. Halses b) Etwas breitere Keulen- form mit übergehendem Hals, in dessen gerader Fortsetzung der Wirbel- fasten liegt c) Kurze, gedrungene Keu- lenform mit Übergang dem Hals u. Kniffstrag u	a) Mond- schei- belform b) Mond- schei- belform c) Epistlo- form	a) 5 Saiten, selten 3 Saiten b) [4 oder 5 Saiten] c) 4 Saiten	a) mit den bloßen Fingern b) c) hald mit den bloßen Fingern, hald mit Plektrum	a) ohne Wände b) feste Wände c) ohne Wände	a) Unter indischen (einflüß b) Unter chinesischem (ein- flüß c) Unter indisch-äthiopisch, persischem (einflüß		
		7.—11. Jahrh.	Keulenförmiges, im Un- terteil mehr oder minder verbreitertes Korpus mit übergehendem Hals und Kniffstragen	Wellen- form	Meist 4, seltener 5 Saiten, 6 Saiten i. 3 Saiten, u. seit dem 11. Jahrh. 7 Sait. [(3×2)+1] in 4 Chören Wie oben	hald mit den bloßen Fingern, hald mit Plek- trum	Hals ohne Wände	Wirbelfasten-Sierfortsatz mehr oder minder deut- lich ausgebildet	Die von den Ipevertifern er- wahnten Wände kommen i. der Reizis niemals vor. Im üb- rigen stimmen ihre Angaben größtenteils mit dem itone- geographischen Befund überein
		12.—13. Jahrh.	Mandelbärmiges Korpus mit scharfer Halsab- zung und Kniffstragen. Daneben auch die Form des 7.—11. Jahrh.	Wellen- form	(seit dem 13. Jahrh. überdies 8 Saiten in 4 Chören u. 10 Saiten in 5 Chören)	Wie oben	Wie oben	Wie oben	
Byzanz und Rußland	11.—14. Jahrh.	Keulenbärmiges, nach un- ten hin mehr oder minder stark verbreitertes Korpus mit übergehendem Hals und Kniffstragen	[Epistlo- oder Wellen- form]	4, 5 oder 6 Saiten (in 3 Chören)	hald mit den bloßen Fingern, hald mit Plek- trum	Hals ohne Wände			

¹ Merkmale, deren Bekantsein als wahrscheinlich angenommen, doch nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann. Neben diesen erfragen Muzimmer

Entwicklung der Laute in Europa (950—1550)

Gebiet	Zeit	Gestalt	Schallkörper	Weg	Spielweise	Bünde	Sonstige Merkmale	Anmerkungen
Spanien und Frankreich	10.—12. Jahrh.	Schlaffe Keulenform mit übergebendem Hals und Knifftragen	Ephylionform	[Drei, vier oder fünf Saiten]!	[bald mit den bloßen Fingern, bald mit Plektrum]	Hals ohne Bünde		
	13. Jahrh. hundert	Korpus breit elliptisch bis fast kreisrund, mit mehr oder minder deutlich abgesetztem Hals und Knifftragen	Eine oder mehrere, meist runde, seltener sternförmige „Höfen“, daneben gewöhnlich 2 Löcher in Weiten- oder Ephylionform	6, 8 oder 10 Saiten, in 3, 4 oder 5 Chören	bald mit den bloßen Fingern, bald mit Plektrum	wie oben		
Spanien, Frankreich und Italien	14. Jahrh. hundert	Kleine Eiform mit scharf abgesetztem Hals und Knifftragen	Größere, teilsrunde Hauptrose und darüber kleinere, teilsrunde Nebenrose	4 oder 8 Saiten in 4 Chören	Vogelsteden-Plektrum	wie oben		
	um 1400 bis um 1430	wie oben	wie oben	wie oben	weist mit bloßen Fingern, seltener Vogelsteden-Plektrum	weist vier bewegliche Saitenbünde		
Spanien, Frankreich, Italien, die Niederlande und Deutschland	um 1430 bis um 1450	wie oben	wie oben	5 Chöre mit meist neun [(4×2)+1], seltener zehn [(5×2)] oder fünf [(5×1)] Saiten	wie oben	wie oben		
	um 1450 bis um 1460	Halbkugelige („Apfel“-) Form mit tiefem, vielspännigen Bauch (mehr als 15 Spänen), scharf abgesetztem Hals und Knifftragen	Hauptrose im ungefähren Mittelpunkt der Decke, keine Nebenrose	wie oben	weist mit bloßen Fingern, seltener Vogelsteden-Plektrum. In Ausnahmefällen auch dünnes Plektrum	7 (in Ausnahmefällen auch 6) bewegliche Bünde		Die „Apfel“-Laute kommt besonders häufig in Italien vor
Frankreich, Italien, die Niederlande und Deutschland	um 1460 bis um 1480	Große Eiform, nur etwas flacherem, aus 9 bis 10 Spänen zusammengefügtem Bauch, scharf abgesetztem Hals und Knifftragen	Hauptrose ungefähr an der Stelle halber Korpushöhe und halber Korpusbreite	wie oben	wie oben	wie oben	um 1470 kommt in Italien erstmalig eine Art „Capotasto“-ver	
	um 1480 bis um 1500	Übergang von der großen Eiform zur „Mandelform“. (Tiefenlinien der Stelle größter Breite und Abplattung der unteren Rundung)	Hauptrose rückt ein wenig aufwärts	6 Chöre mit meist elf [(5×2)+1], seltener sechs [(6×1)] Saiten	wie oben	8 bewegliche Saitenbünde; um 1490 erstmalig auch feste Seitenbünde	Erstes Vorkommen eines Lautenartens (in den Niederlanden)	In den Niederlanden und Deutschland treten zu der Hauptrose bisweilen 1 bis 3 Nebenrosen
	um 1500 bis um 1520	Mandelform mit flachem Bauch und allmählich anwachsender Spänenanzahl	Die Hauptrose liegt in der halben Korpusbreite, etwas oberhalb der Stelle halber Korpushöhe	wie oben	Plektrum verschwindet fast vollständig	weist 7 oder 8, in Ausnahmefällen auch 9—12 bewegliche Saitenbünde		wie oben
	um 1520 bis um 1550	wie oben	wie oben	Wie oben, bisweilen auch 7 Chöre mit 12 [(1+(5×2)+1)] oder 13 [(6×2)+1] Saiten	wie oben	wie oben		

1 Merkmale, deren Vorhandensein als wahrnehmbar angenommen, doch nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden kann. Neben runden eiförmigen Klammern [...].

Bücherschau

- Hermann Albert** †. 8^o, 37 S. Karlsruhe 1927; Buchdruckerei Fidelitas. [Evangelischer Schriftenverein.] 1 Mm.
- Hairfrow, Edward C.** Handel's Oratorio „The Messiah“. („The Musical Pilgrim“). fl. 8^o, 54 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 1 6 sh.
- Bericht über den deutschen Kongreß für Kirchenmusik vom 19.—22. April 1927.** Hrsg. v. d. Staatl. Akademie f. Kirchen- u. Schulmusik in Charlottenburg. 8^o, 128 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 6 Mm.
- Blom, Eric.** The Limitations of Music. A Study in Aesthetics. 8^o. London 1928, Macmillan. 6/— sh.
- Boschor, Adolphe.** La lumière de Mozart. 8^o. Paris 1928, Plon. 7.50 Fr.
- Burdach, Konrad.** Meinmar der Alte und Walthar von der Vogelweide. 2. bericht. Aufl. m. erg. Aufsätzen über d. altdeutsche Lyrik. gr. 8^o, VII, 438 u. 2 S. Halle a. d. S. 1928, M. Niemeyer. 14 Mm.
- Cœurey, André.** Panorama de la musique contemporaine. „Les Documentaires“. fl. 8^o, 231 S. Paris 1928, Kra. 18 Fr.
- Dent, Edward J.** Foundations of English Opera. A Study of Musical Drama in England during the seventeenth Century. 8^o, XII u. 242 S. Cambridge 1928, At the University Press. 12 sh.
- Dumesnil, René.** Musiciens romantiques, 10^e album du „Musée romantique“. 4^o. Paris 1928, Editions du Trianon.
- Frank, Richard.** Musikalische und unmusikalische Erinnerungen. 8^o, 30 S. Heidelberg 1928, P. Brauns [Handschuhshheimer Landstr. 19].
- Friedlaender, Max.** Franz Schubert. Skizze f. Lebens u. Wirkens. 8^o, 43 S. Leipzig 1928, E. F. Peters. 1.20 Mm.
- Gedenkschrift für Hermann Albert.** Von s. Schülern. Hrsg. von Friedrich Blume. 8^o, VII, 189 S. Mit Beilage: Sebastian Sailer, Erschaffung d. Adams u. d. Eva. Von Kain u. Abel (32 S.). Halle a. d. S. 1928, M. Niemeyer. 11 Mm.
- Gutierrez, B.** Piazza della Scala nella vita e nella storia. 4^o. Mailand 1928, Editrice Libreria Milanese. 40 L.
- Hayes, Gerald R.** Musical Instruments and their Music, 1500—1750. Vol. I, The Treatment of Instrumental Music. 8^o, VIII, 64 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 4 6 sh.
- Katalog der Musikbibliothek Paul Hirsch, Frankfurt a. M.** Hrsg. von Kathi Meyer und Paul Hirsch. Bd. I. Theoretische Drucke bis 1800. 4^o, V, 299 S., 30 Tfln. Berlin 1928, M. Breslauer. Herg. 50 Mm.
- Hopp, Carl.** Betrachtungen zu einer neuen musikalischen Lebensgestaltung. 8^o, 11 S. Freiburg i. Br. 1928, Rabenstr. 3. Selbstverlag. —.90 Mm.
- Gunnis, Monika.** Mein Weg zur Kunst. 7. Aufl. 8^o, 352 S. Heilbronn 1928, E. Salzer. 4.40 Mm.
- Johner, Dominikus.** Wie gelangen wir zu ein. würdigen Vortrag d. gregorianischen Chorals? 4^o, 23 S. m. Notenbeispielen. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. 1.50 Mm.
[Aus: Bericht über den Deutschen Kongreß f. Kirchenmusik in Berlin, 19.—21. 4. 1927.]
- Kobald, Karl.** Der Meister des deutschen Liedes Franz Schubert. Ein Wiener Volksbuch. 2. verb. u. erw. Aufl. 8^o, 172 S. m. Abb. Wien 1928, Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst. 4 Mm.
- Koopman, J.** De Geneesheer (Dokter) op het operatooneel [Der Arzt auf der Opernbühne]. S.-A. aus der Nederl. Tijdschrift voor Geneeskunde, 21. u. 22. Jg. 1927 u. 1928.

Neuausgaben alter Musikwerke

- Abaco, E. F. dall'.** Triosonate op. 3, 2, für zwei Violinen, Continuo (Klav.) als Orchester- oder Kammermusik bearb. v. A. Egidi. Berlin Lichterfelde 1928, Chr. F. Wieweg. Partitur, jugl. Cembalo- oder Klavierst. 2.50 Rm., jede Streicherst. —.50 Rm.
- Bach, J. S.** Ausgewählte Duette für Sopran u. Alt mit einem oblig. Instrument u. Klavier- oder Orgelbegleitung. 3. Heft, XIII. Abt. Bearbeitung v. Eusebius Mandyczewski. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft. Jg. XXVIII, Heft 2. Leipzig [1928], Breitkopf & Härtel.
- Corelli, Arcangelo.** Concerto grosso in C minor. op. 6 Nr. 3. Arranged by Rupert Erlebach. Oxford Orchestral Series, Edited by W. G. Whittaker, Nr. 54. London 1928, Oxford Univ. Press. 4, 6 sh.
- Ergötzliche Lieder und Quodlibet** aus dem 16. u. 17. Jahrh. für drei und vier Stimmen. Hrsg. von Ernst Fritz Schmid. Heft 20 des Musikalisch Hausgärtlein ... angelegt von Walther Hensel. 8°, 16 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag. —.80 Rm.
[Enthält: Nikolaus Zangius, „Ihr lieben Gäst“, 1609; Matthäus Greitter, Quodlibet, 1544; Erasmus Widmann, „Nun hört, ihr Herrn“, 1611; Balthasar Donato, „Wann uns die Penn“, 1585; Paulus Wivander, „Winum, der edle Nebenfaß“, 1613; Erasmus Widmann, „Was haben doch die Gänß getan“, 1611; „Ich hab ein bößes Weib“, 1611. — Die „Canzon della Gallina“ stammt jedoch nicht von Donato, sondern ist in einer der Ausgaben der Canzon villanesche von Donato ausdrücklich dem Tiberio Fabrianese zugeschrieben.]
- Genrich, Friedrich.** Rondeaur, Virelais und Balladen. Aus d. Ende d. 12., d. 13. u. dem 1. Drittel d. 14. Jahrh. mit den überlieferten Melodien. Bd. II. gr. 8°, XIV, 351 S. Halle a. S. 1928, M. Niemeyer. 26 Rm.
- Gibbons, D.** Zwei Fantasiaen für zwei Violinen u. Violoncello (Baß), hrsg. v. G. Lenjewski. sen. Berlin-Lichterfelde 1928, Ch. Fr. Wieweg. Part. 2.25 Rm., j. Streicherst. —.45 Rm.
- Giuliani, Mauro.** Ausgewählte Studien f. Gitarre. op. 111. Neu-Ausgabe v. Dr. Josef Zuth. 2 Hefte. Mainz 1928, B. Schotts Söhne.
- Giuliani-Guglielmi, Emilio.** Präludien für Gitarre. op. 46. Neu-Ausg. v. Josef Zuth. Mainz 1928, B. Schotts Söhne.
- Händel, G. F.** Trauerhymne auf den Tod der Königin Karoline, für Soloquartett, gem. Ch. u. Orch. Bearb. von Max Seiffert. Veröffentl. der Händel-Gesellschaft Nr. 1. gr. 8°, II, 78 S. Leipzig [1928], Breitkopf & Härtel.
- Lassus, Orlandus.** Resonet in laudibus, Prosa natalicia super antiquiorem cantum quinque inaequalibus vocibus composita. Hodiernis choris edidit J. H. Rostagno. Turin 1928, Marcello Capra.

Mitteilungen

Prof. Dr. Curt Sachs an der Universität Berlin hat einen Lehrauftrag für Instrumentenkunde erhalten.

Der a.o. Prof. für Musikwissenschaft an der Universität Kiel, Generalmusikdir. Dr. Fritz Stein, ist zum ordentlichen Prof. ernannt worden.

Prof. Dr. Wilhelm Fischer in Wien ist zum a.o. Professor an der Universität Innsbruck ernannt worden.

Priv.-Doz. Dr. Arnold Schmitz ist zum a.o. Prof. an der Universität Bonn ernannt worden.

Priv.-Doz. Dr. Oskar Kaul ist zum a.o. Prof. an der Universität Würzburg ernannt worden.

Die philos. Fakultät der Universität Zürich hat den Komponisten Othmar Schoeck zum Dr. phil. h. c. gemacht.

Der bernische Regierungsrat ernannte Münsterorganist Ernst Graf, seit 1912 Lektor für Kirchenmusik an der ev. theol. Fakultät der Universität Bern, zum Honorarprofessor mit einem Lehrauftrag für musikalische Liturgik des reformierten Gottesdiensts und (unter Mitbeauftragung durch den ev.-reform. Synodalkrat des Kantons Bern) für ein Praktikum des gotteedienstlichen Orgelspiels.

Innerhalb des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Leipzig wird Dr. phil. Wilh. Hitzig mit Genehmigung des Ministeriums im kommenden Semester eine Publice-Vorlesung über: „Geschichte und Wesen des neueren deutschen Musikverlags“ halten.

Am 12. Juni ist in Leipzig Prof. Dr. phil. Friedrich Stade im Alter von 84 Jahren gestorben. Er war, in der damals von Brendel geleiteten „Neuen Zeitschr. f. Musik“, einer der frühen Vorkämpfer der neudeutschen Musik, besonders Liszts, und hat auch die offizielle Gegenschrist gegen Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen“ geschrieben (1878).

Dr. Wolfgang Graefer ist am 13. Juni in Berlin aus dem Leben geschieden, noch nicht 22 Jahre alt. Trotz seiner Jugend hat der reich und vielseitig Begabte schon die Welt auf sich aufmerksam gemacht, vor allem durch seine, man darf sagen: Wiederentdeckung der Einheit und der künstlerischen Bedeutung des Spätwerks von J. S. Bach. Mit der Bachschen „Kunst der Fuge“ und ihrem Wiederaufleben im Bewußtsein der Gegenwart wird sein Name für immer verknüpft bleiben.

Dr. Hermann Poppen (Universität Heidelberg) hält im Sommersemester 1928 folgende Vorlesungen: J. S. Bachs Choralfantasiën, einstündig; Harmonielehre I (Elemente der Harmonik), zweistündig; Übungen im Generalbassspiel, einstündig; Orgelspiel, einstündig; Musikal.: liturg. Übungen, einstündig.

Fürstliches Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg. Von der diesjährigen Hauptversammlung der Mitglieder des Instituts, die am 25. und 26. Juni in Bückeburg stattfand, ist zu melden, daß zu Senatoren die Herren Schering und Moser gewählt wurden, daß zum Mitgliede Dr. Fritz Stein, o. Prof. an der Universität Kiel, ernannt wurde.

In der Zeit vom 20.—23. September findet in Kassel das 16. Deutsche Bachfest statt. Das Programm umfaßt einen Heinrich Schütz-Abend (Aufführung der Musicalischen Exequien), Kammermusikkonzert, Kantatenabend, Orchesterkonzert, die h-moll-Messe, Festgottesdienst und Aufführung der Kunst der Fuge.

In den Tagen vom 13.—16. Juni hat durch die Antiquariate Martin Breslauer und Leo Liepmannssohn die Versteigerung der Sammlung Dr. Werner Wolffheim unter sehr reger Beteiligung stattgefunden. So sehr man die Zerstreuung der prachtvollen und mit so viel Liebe zu einer sachlichen und persönlichen Einheit erwachsenen Bibliothek bedauern muß, so darf doch mit einiger Genugtuung festgestellt werden, daß viele der kostbarsten Stücke durch öffentliche Bibliotheken und Sammler von ähnlicher Liberalität wie der bisherige Besitzer erworben wurden und also der wissenschaftlichen Benutzung nicht ganz verloren gehen. An der Versteigerung beteiligten sich in erster Linie: Prof. Dr. Otto Kinkeldey (New York Public Library), der jedoch mehrere amerikanische Bibliotheken vertrat; Herr Henning Oppermann-Basel als Vertreter verschiedener Bibliotheken; Herr Nydahl (Schweden), Herr van Hoboken (Wien), Herr Goldschmidt (London), die Musikalische Akademie Vbo, Prof. Fausto Torrefrancia, Herr W. A. Hec (Wien), Mr. Legouir (Paris), die Preuß. Staatsbibliothek, vertreten durch Prof. Johannes Wolf, der einige besonders glückliche Käufe tätigte, das Musikwiss. Seminar der Universität, Kammerfänger Carl Clewing, die Bonner Universitätsbibliothek, die Sächs. Landesbibliothek Dresden, Herr Paul Hirsch (Frankfurt a. M.), die Universitätsbibliothek Freiburg i. Br., die Universitätsbibliothek Heidelberg, die Schleswig-Holsteinische Landesbibliothek, die Universitätsbibliothek Königsberg, das Musikhistor.

Seminar der Universität Köln; Universitätsbibliothek, Musikwiss. Seminar, Stadtbibliothek und Musikbibliothek Peters in Leipzig.

Von den erreichten Preisen in Rm. können, bei 1541 Rm., nur die wichtigsten angeführt werden; die Schätzungssummen stehen in Klammern.

Beethoven, G.-A. (600) 1300; Commers Collectio (400) 500; Denkm. d. Tent. 1—59 (1000) 1950; Denkm. d. Tonk. in Bayern (600) 1300; D. d. T. in Österreich (1500) 2400; Händel, G.-A. (2400) 1850; Mozart, G.-A. (1100) 1560; Commers Musica sacra (600) 1050; Paléographie musicale (400) 1100; Citners Publikationen (350) 2100; Schubert, G.-A. (800) 1250.

Aaron, Lucidario (600) 405; Aaron, Trattato della natura etc. (750) 520; Agricola, Ein Kurz Deutsche Musica (600) 500; Bermude, Declaracio (3000) 2450; Burgie, Musices opusculum (2000) 2650; P. de Cannuzi, Regule (1800) 2500; Serone, Melopeo (1800) 2350; Couperin, L'Art de toucher le clavecin (600) 2050; Diruta, Transilvano (800) 1250; Fed. Fogliano, Musica theorica (550) 510; Gasori, Angelicum ac divinum opus musice (600) 560; De Harmonia Musicorum Instrumentorum Opus (700) 600; Theorica musice (800) 700; W. Galilei, Fronimo (680) 500; Joh. Gersjen, Collectorium super Magnificat (1800) 2700; Seb. Heyden, Musicae, id est artis canendi libri duo (350) 500; Warth. Vieto, Dialogo quarto di musica (500) 1700; Vitm. Luscinus, Musicae Institutiones (520) 465; Musurgia (640), 600; G. Martinez y Vizcargui, Arte de canto llano (800) 1350; Mersenne, Harmonie universelle (2500) 2400; Francisco de Montanos, Arte de musica (600) 1050; Thom. Morley, A plaine and easie introduction (300) 500; Ornitopardy, Micrologus (1250) 1100; Perrine, Livre de musique pour le Lut (1500) 2200; Praetorius, Syntagma (900) 1250; W. Prasberg, Planae atque choralis musicae interpretatio (550) 450; De Quercu, Opusculum Musices (650) 810; Salinas, De musica libri septem (800) 580; Hugo von Neutlingen (1800) 1650; Martin de Tapia (1000) 750.

Tabulaturen: J. E. Adriaensen 1592 (1500) 1550; Gabriel Bataille, 4 Bücher (1200) 1200; Besardus, 1615 (1800) 1800; D. Bianchini, 1546 (680) 840; P. P. Borrone, 1548 (800) 1300; Franc. da Milano e Perino Florentino, Lib. I, 1566 (600) 450; Lib. III. 1547 (600) 820; M. de Fuenllana, 1554 (1000) 750; Gerle, Tabulatur, 1533 (3500) 5500; J. Guereau, 1694 (1200) 1100; Judenfunig, 1523 (5000) 11000; Kargel u. Laiz, 1578 (1800) 1450; D. Kellner, 1747 (500) 710; Ph. Fr. Le Sage de Richée, 1695 (1200) 1050; Luys Milan, 1536 (4000) 4700; L. de Narbaez (4000) 2850; M. Neusidler, 1573 (600) 790; Foriano Pico, 1608 (750) 940; W. Schmid d. ä., 1577 (2800) 2100; Adr. Valerius, 1626 (480) 2150; S. Verovio, Diletto spirituale, 1586 (1250) 1950.

D'Anglebert, Pièces de Clavecin (500), 660; J. S. Bach, Clavier Übung, Partita II (1000) 1850; Partita V (900) 3300; II. Teil [Ital. Konzert usw.] (1000) 6100; III. Teil (800) 870; IV. Teil (700) 850; Kunst der Fuge (750) 1000; Einige canonische Veränderungen (1000) 2000; W. Fr. Bach, Sei Sonate per il Cembalo (360) 2050; Frescobaldi, Toccate d'intavolatura I u. II (1200) 1900; Freberger, Partite (500) 740; Kubnau, Clavier Übung I—III (1000) 1850; M. Marais. Pièces de Viole I—V (1500) 2350.

Der Salzburger Dommusikverein veranstaltet anlässlich der 300-Jahrfeier des Domes in seinen Gobelinkapellen eine von Juni bis September geöffnete musikhistorische Ausstellung, welche die Entwicklung der Musik in Salzburg von der Karolingerzeit bis zur Gegenwart vorführen will. An der Ausstellung beteiligen sich mit Handschriften, Inkunabeln, sonstigen Druckwerken und Werken der Graphik eine Reihe österreichischer Sammlungen, vor allem die Wiener Nationalbibliothek, die Sammlung der Gesellschaft der Musikfreunde u. a., sowie die bayrische Staatsbibliothek in München. Die wissenschaftliche Leitung der Ausstellung hat der Musikhistoriker Dr. Constantin Schneider (Nationalbibliothek Wien) übernommen.

Anfangs Juni fand in dem kleinen Städtchen Schopfheim im badischen Wiesental, am Südhang des Schwarzwalds ein Evangelisches Landeskirchenfest unter Leitung von Musikdirektor Dr. Poppen-Heidelberg statt. Eine besondere Note hatte das Fest durch die Mitwirkung des Motettendhors Lörrach unter Dr. Karl Friedrich Nieber. Dieser Chor, der, von Dr. Nieber gegründet, seit Jahr und Tag in der Lörracher Kirche Geistliche Abendmusik veranstaltet, wartete an diesem Fest mit Oberrheinischen Meisterwerken der Kirchenmusik aus dem Mittelalter bis zur Reformationszeit auf. Nach Übertragungen und Einrichtungen von Dr. Handschin-Basel und Dr. Nieber-Lörrach erklangen hier Werke aus den Jahren 850—1550 von Motzker, Mangold, Schlick, Isaak, Gregor Meyer, Buchner, Ducis, Senfl und von Anonymen. Das Besondere aber der in liturgische Musik und Geistliche Lieder geteilten Vorträge war ihre Zugehörigkeit zum Oberrheinkreis. Denn all diese Musik stammte aus den Klöstern St. Gallen und Engelberg und aus Basel, Säckingen, Konstanz, Zürich, woran sich als einziger entfernter Ort Heidelberg anschloß. Ein Programmbuch mit wissenschaftlicher Beilage, von Dr. Nieber verfaßt, von dem Dichter Hermann Burte-Lörrach bevorwortet, im Umbach-Verlag Lörrach erschienen, und in der Auerpresse Lörrach schön gedruckt, wurde den Hörern überreicht.

Ein Bericht über das Händelfest in Kiel mußte bis zum nächsten Heft zurückgestellt werden. Über die Einrichtung von Bachs „Musikal. Opfer“ durch Dr. Hans David soll nach der zweiten Aufführung im September gesprochen werden. (Schriftlgt.)

Kataloge

V. A. Zeck in Wien. Katalog Nr. 44. Franz Schubert 1797—1828. Eigenhändige Manuskripte, Briefe, Original- und Erstausgaben, Reliquien usw. Mit einem Vorwort von Otto Erich Deutsch. Quer-folio. 237 Nrn. [Vorbildlich angelegter und ausgestalteter Katalog von bleibendem wissenschaftlichen Wert.]

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Versteigerung CXXXIV, 12. Juni 1928. Autographen aus den Gebieten der Literatur u. Wissenschaft, sowie der Musik aus dem Nachlaß von Geheimr. Emil Landau in Düsseldorf. [Nrn. 212—297 Musik; vor allem wertvolle Briefe.]

— Versteigerung CXXXV. Autographen: Literatur u. Wissenschaft — Musik (Nrn. 334—437) — Theater — Bildende Kunst aus den Sammlungen Elias, Hülle, L'Arronge, Friedrich Wilhelm Jähns u. a. 25. Juni 1928.

J. Mongenet, Genf. Bulletin bibliographique de nouvelles acquisitions. Nrn. 7033—7249 Musique.

Antiquariato **Walter Toscanini & Co.**, Mailand. Catalogo Autografi. N. 4 (Dez. 1927). Musicisti — cantanti — musicologi — danzatrici — drammaturghi usw. 473 Nrn. Meist Briefe, z. T. von großem Interesse (zwei von Otto Nicolai, einer von Mendelssohn, zwei von Rossini, viele von Verdi, aber auch ein 3 st. Kyrie von Donizetti mit Orch., ein Stützenblatt Verdis zu „Ernani“).

Juni/Juli	Inhalt	1928
		Seite
	Jacques Handschin (Basel), Zur Frage der melodischen Paraphrasierung im Mittelalter . . .	513
	Karl Geiringer (Wien), Vorgeschichte und Geschichte der europäischen Laute bis zum Beginn der Neuzeit . . .	560
	Bücherschau . . .	604
	Neuausgaben alter Musikwerke . . .	605
	Mitteilungen . . .	605
	Kataloge . . .	608

Zeitschrift für Musikwissenschaft

Herausgegeben von der Deutschen Musikgesellschaft

Elftes/Zwölftes Heft

10. Jahrgang August/September 1928

Erscheint monatlich. Für die Mitglieder der Deutschen Musikgesellschaft kostenlos

Bemerkungen zur „L'homme armé“-Frage

Von

Otto Johannes Gombosi, Budapest

Der jüngst von Dr. Dragan Plamenac, dem verdienstvollen Herausgeber der Werke D'Aghehems, aufgefundenen Coder Neapel¹ Bibl. Naz. VI. E. 40 bereichert nicht nur unsern großen Bestand an Messen über den beliebtesten Cantus firmus des 15. und 16. Jahrhunderts, dem er nicht weniger als sechs bisher gänzlich unbekannte Werke beisteuert, sondern weist manche andere Eigenschaften auf, die geeignet sind, die Handschrift in den Mittelpunkt lebhaften Interesses zu rücken. Es handelt sich um ein Messenwerk, das sicher nicht zu praktisch-liturgischen Zwecken verfaßt wurde, sondern seine Entstehung einer dem Worte „componere“ eher entsprechenden Schaffensweise und der damit verbundenen, in der Überwindung selbstgestellter Schranken kombinatorisch-spielerischer Art der Kunst und der Kunstbetrachtung des ausgehenden 15. Jahrhunderts zu verdanken hat. Die in der Handschrift enthaltenen sechs vollständigen vierstimmigen Messen zeigen diese kombinatorisch-spielerische Art nicht nur in der mannigfachen und abwechslungsreichen Umgestaltung des zugrundegelegten traditionellen Liedes, wie dies ja in sozusagen allen Messen jener Zeit üblich war, sondern zeichnen sich vor allen ihren andern Schwestern durch die merkwürdige Tatsache aus, daß sie eben durch den zur Grundlage gewählten Cantus firmus ein ideell durchaus zusammenhängendes Ganzes bilden. Die ersten fünf Messen bauen sich auf je ein Motiv des Liedes auf, indem sie den C. f. in fünf Absätze aufteilen und die einzelnen kleinen Motive im Verlaufe der ganzen Messe beibehalten; es wird die charakteristische Bewegung des Motivs sequenzial ausgebeutet, der Länge der Sätze nach verschiedentlich augmentiert, um einen entsprechend langen C. f. zu gewinnen. Die letzte, sechste, Messe bringt dann das ganze Lied in unangetasteter, unveränderter Form. An sich entspricht diese Arbeitsweise der Technik der Zeit. Aber die Zusammenfassung mehrerer Messen mit der festen Kette des Cantus firmus zu einem

¹ Vgl. Rapport sur le Congrès archéologique et historique, Bruges, août 1925, S. 255 ff.

Messenzyklus, der als solcher keine praktische Bedeutung haben kann und ein Non-sens ist, steht in der gesamten Musikkultur ganz vereinzelt da und gehört zu den seltensten Kuriositäten jenes an ungewöhnlichen Gedanken, an merkwürdigen stilistischen und formalistischen Zügen, an individuellen Notationsarten und geheimnisvollen Vorschriften so überaus reichen Zeitalters. Dieses merkwürdige Unternehmen ist nur aus der eigenartigen Bestimmung dieses Kompositionszyklus, als Glanzleistung, als Huldigungsgeschenk eines Komponisten zuerst an einen gewissen „Charolus princeps“, dann an die kunstliebende und musikverständige Gattin des Mathias Corvinus, König von Ungarn, Beatrice von Aragonien, zu erklären¹.

Schon der Entdecker der Handschrift hat aber auf eine andere Tatsache hingewiesen, die in dem kleinen Kreise der mit diesem Zeitalter beschäftigten Forscher berechtigtes Aufsehen und die freudige Erwartung einer Publikation erregte. Dr. Plamenac konnte nämlich die Feststellung machen, daß der Tenor, der sich aus den C. f.-Bruchstücken vollständig ergibt — indem vor der sequenzierenden, augmentierenden und diminuierenden Umgestaltung auch die einfache Urform der betreffenden Motive angegeben wird — und in der letzten Messe das ganze Lied mehrere Male und in der ursprünglichsten Form aufweist, bis in die kleinsten Motive genau syllabisch textiert ist. Anscheinend haben wir also im Neapolitaner Codex die so lange gesuchte Urform des textierten Liedes wiedergewonnen.

Bei genauerer Untersuchung des Tatbestandes muß man aber dieser Folgerung widersprechen und auf ganz abweichende Schlüsse geraten.

Die kompositorische Praxis der Entstehungszeit der hier behandelten Messen, der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts, nimmt ihre französischen Cantus firmi sowohl für Chansons als auch für Messen aus der Kunstmusik. Nur nebenbei soll hier die Tatsache erwähnt werden, daß für Chansonbearbeitungen die Cantus firmi fast ausschließlich aus Werken der Dufay-Generation, also der Hauptmeister Dufay, Busnois, Hayne van Giseghem, Barbireau und ihrer Genossen entliehen wurden, und die Werke der älteren Generation, voran mit dem Altmeister Dufay, nur für die Messen-Cantus firmi in Betracht zu kommen scheinen. Über den Grund dieser merkwürdigen Erscheinung und im allgemeinen über eine gewisse chronologische Begrenzung der burgundischen Chansonliteratur will ich ein nächstes Mal ausführlicher sprechen. Hier genügt die Erkenntnis, daß in vielen Fällen nicht nur einer Stimme, sondern zwei oder gar allen drei Stimmen die Auszeichnung erteilt wird, über die natürliche kurze Lebensdauer des Werkes hinaus als Cantus firmi neuer Sätze zu weiterem Leben auferkoren zu werden. Wir kennen also Cantus firmi, die in den Ursätzen nicht die Tenor-, sondern die Diskant- oder Contratenorstimme bildeten. So z. B. Forseulement, Jay pris amours, De tous biens plaine u. a. m. Soweit wir heute unterrichtet sind, entsprangen diese Melodien der schöpferischen Phantasie jener Autoren, die uns als Komponisten der Ursätze bekannt sind. Im Gegensatz zur gleichzeitigen deutschen Praxis, in der wir die volksliedartigen Grundlagen der mehrstimmigen Sätze aus verhältnismäßig frühen einstimmigen textierten Quellen kennen, ist in der bur-

¹ Wie ich nur mittelbar erfahre, lehnt auch Plamenac den naheliegenden Gedanken der Verfälschung des Tintoris, und zwar äußerer Gründe wegen, ab. Im übrigen möchte ich mich aller Äußerungen, die die Herkunft der Handschrift und die Bestimmung des Komponisten betreffen, enthalten, bis Plamenac seine angekündigten Untersuchungen der Öffentlichkeit erschließt.

gundisch-französischen Kunst noch kein Fall bekannt, in dem irgendwelche Komposition mit Sicherheit auf das Volks- oder Gesellschaftslied zurückzuführen wäre¹. Wir müssen also vorläufig auch jene Stimmen, die ausgeprägt volksmäßige Melodiebildung und straffere rhythmische Haltung aufweisen, als selbständige Erfindung der betreffenden Meister betrachten, zumal sich oft auch in zweifellos eigenen, selbsterfundnen Melodiestimmen ähnliche Züge nachweisen lassen. Das bezieht sich besonders auf Antoine Busnois, wie ich dies schon anderweitig zu betonen Gelegenheit hatte².

Nehmen wir nun an, was eben wegen gewissen melodischen Zügen durchaus der Fall sein könnte, daß der Komponist des „L'homme armé“-Liedes — also nicht nur der bekannten Melodie, sondern eines bisher noch nicht aufgefundenen dreistimmigen Ursatzes, dessen Bestandteil die bekannte Melodie bildete — Antoine Busnois wäre, wie es ja nach den Forschungen Michel Brenets als literarisch erwiesen gelten dürfte³, so steht ohne Zweifel fest, daß das Lied, das in allen Cantus firmi, obzwar in verschiedenen Tonarten: in Dur, Moll oder Phrygisch, anzutreffen ist, eigentlich der Tenor des originalen dreistimmigen Ursatzes war. Es spricht seine ganze melodische und rhythmische Faktur, sein ungeschmückt ruhiger Verlauf, seine abgerundete Liedform dafür⁴.

Die alte Anschauung vom Tenor als Hauptstimme, besonders in Chansonsätzen, kann aber schon lange nicht mehr aufrecht erhalten werden. Der Tenor ist gewiß die Stütze, das Gerüst, auf dem die Bogen der Oberstimme ruhen, aber als Hauptstimme, als melodietragendes Element, das zugleich natürlich auch Träger des Textes ist, muß die Oberstimme, der rhythmisch und melodisch reicher und eigenartiger ausgestattete Diskant gelten. Die Quellenüberlieferung belehrt uns, daß die in vielen Fällen allein tertierte, jedenfalls aber immer am besten mit Textworten bedachte Stimme der Diskant ist, und nur die an Ornamenten ärmere Fassung des Tenors die Forscher zur Annahme seiner beabsichtigten Tertierung verleitet haben konnte. Man kann über Aufführungspraxis denken, wie man will — es stehen ja die entgegengesetztesten Belege und Anschauungen nebeneinander, obzwar ich aus mannigfachen, hier nicht ausführlicher auseinandersetzbaren Gründen den Instrumenten eine bedeutende Rolle zuerkennen würde — der Quellenbefund spricht in erster Linie für den Sopran als Hauptstimme, sowohl melodisch, wie auch in Hinblick auf den Text.

Nun noch ein Zweites. Es finden sich zwar vereinzelte Fälle, wo in Chansonskompositionen dieser Zeit Wiederholungen von Textteilen, von ganzen Sätzen oder nur von einzelnen Worten anzutreffen sind. Aber eben jene Art der Textwiederholung, die hier in den Worten „L'homme armé“ zugegen ist, scheint mir sonst kaum angewandt worden. So logisch die Wiederholung des Wortes „L'homme“ im ersten Motiv ist, so unbegründet, ungewohnt und unwahrscheinlich scheint sie im Gebrauch

¹ Die Beispiele, die uns gewisse „basse danse“-Melodien oder die Stücke des Ms. Bayeux der Pariser Bibl. Nat. liefern, scheinen eher Tenorstimmen unbekannter Bearbeitungen oder Reduktionen mehrstimmiger Kunstsätze zu sein. Es wäre lohnend, diese Frage in Hinblick auf die Aufführungspraxis und mit Zuhilfenahme des ikonographischen Materials zu untersuchen. Es könnten sich daraus wertvolle Beiträge zur Frage der Beteiligung der Instrumente und des improvisatorischen Instrumentalspiels ergeben.

² Vgl. Gombosi, Jacob Obrecht, Leipzig 1925, S. 14.

³ Vgl. MfM, Jg. 30, S. 124.

⁴ Vgl. Gombosi a. a. O., S. 15.

der beiden Worte zum zweiten und dritten Motiv zu sein. Es ist dies eine zwangsmäßige Textunterlage, eine Aufspaltung des Textes der Diskantstimme auf den rhythmisch einfacheren und motivisch differenzierteren Tenor. Als äußerer Beweis dafür kann die Beobachtung dienen, daß die syllabische Textierung im Chanson bzw. in Chansontendren, zumal im imperfekten Tempus, in den siebziger Jahren des 15. Jahrhunderts zu den Seltenheiten gehörte. Es gibt ja lustig einhermarschierende Lieder in gerader Taktart, die eher zur syllabischen Textierung geeignet sind und tatsächlich demgemäß behandelt wurden; der größte Teil dieser Lieder gehört aber einer etwas späteren Zeit an.

Wollte man die Melodie, die wir als die nur in zweiter Linie textierte, wahrscheinlich originale Tenorstimme eines dreistimmigen Sages erkannt zu haben glauben, doch als Volksmelodie betrachten, so verschärfen sich die Gegensätze zwischen Melodie und Text. Eine gezwungene Textunterlage ist ja in der von vielen anderen Faktoren mitbestimmten Kunstmusik viel eher denkbar, als in der Volksmusik, in der syllabisch deklamierten einstimmigen Melodie, deren Musik mit dem Texte verwachsen ist und niemals eine Verstümmelung des einen Bestandteils zugunsten des anderen zulassen würde.

Als Resultat kann also festgestellt werden, daß wir in der neapolitanischen Handschrift wohl den Text des „L'homme armé“-Liedes wiedergewonnen haben, derselbe aber in erster Linie nicht mit der bekannten Weise: der Tenorstimme des verschollenen dreistimmigen Sages von Antoine Busnois, sondern mit der bisher noch nicht bekannten Diskantstimme desselben Sages in Verbindung stand und in der originalen Form dem Unterlegen wohl die bekannten Schwierigkeiten dieses Verfahrens bereiten, aber nicht durch sinnloses Wiederholen dem Texte Gewalt antun würde. Selbst der Wiedergewinn des so lange gesuchten und viel diskutierten Textes führt uns aber der Klärung der Frage um ein Wesentliches näher und ist als Gewinn im Kampfe um die Erkenntnis jenes problemvollen Zeitalters zu bewerten.

ENOR Come come come arme Come arme Come come doibt on doubter
 Doibt on doubter On a fait par tout coier q'ehm se die une arme Du haut regon de fer
 Come come come arme Come arme Come arme doibt on doubter
 Benedictus fin

Das Elfte Buch der Frottole¹

Von

Alfred Einstein, Berlin

Im Mai 1926, im 8. Heft des VIII. Jahrgangs der *ZfM* hat Herr John Brande Trend die erste Mitteilung über die Auffindung eines bisher unbekanntes Druckes von Ottaviano de' Petrucci gemacht, eines 11. Buches der „Frottole“. Das Werk befindet sich in der Kapitelbibliothek von Sevilla, der sogenannten Columbina, — Columbina, da sie von Ferdinand Columbus, dem Bruder des Entdeckers von Amerika, begründet ist.

Man kann den Seltenheitswert dieses Fundes nicht leicht übertreiben. Von den bisher bekannten neun Büchern Frottole Petruccis ist keines in mehr als zwei Exemplaren erhalten, und fünf von ihnen, das zweite, dritte, vierte, siebente und achte, liegen als Unica in der Münchner Staatsbibliothek. Nun erhalten diese Kostbarkeiten einen neuen Zuwachs durch diesen überraschenden Fund, der freilich gleich wieder eine schmerzliche Lücke fühlbar macht: die einstige Existenz einer zehnten Frottole-Sammlung, von der wir bisher nur aus einer Notiz des Ercole Bottrigari etwas wußten, und von der sich bis auf zwei Seiten, die Augusto Bernarecci im Einband eines Coder der Biblioteca Passionei fand, jede Spur verloren hat (vgl. Bernarecci, *D. de Petrucci*, 2. Aufl., S. 127).

Herr Trend hat von den 69 Stücken des Druckes etwa die Hälfte photographieren lassen und mir die Abzüge auf einige Zeit zur Verfügung gestellt, mit der Erlaubnis, die Stücke zu spartieren und ihren Inhalt wissenschaftlich auszuwerten. Ich möchte nicht versäumen, ihm für diese seltene Kollegialität auch an dieser Stelle meinen Dank zu sagen. Es ist natürlich traurig, nicht über das vollständige Werk berichten zu können: und alles, was im Folgenden gesagt ist, muß mit Rücksicht auf diese Unvollständigkeit meiner Kenntnis mit Vorbehalt geäußert und aufgenommen werden. Aber die Auswahl Herrn Trends scheint gerade die wichtigeren Stücke getroffen zu haben, und auch aus den bloßen Textanfängen der noch nicht photographierten Stücke lassen sich einige Schlüsse ziehen.

Ich darf vorausnehmen, daß sich in diesem Falle dem Seltenheitswert die geschichtliche Bedeutsamkeit des Fundes hinzugesellt. Dies 11. Buch der Frottole zeigt sowohl im literarischen wie im musikalischen Sinn eine stärkere Hinwendung zum Madrigal als irgend eins der bisher bekannten neun früheren Bücher. Es liegt eine Art von Symbolik darin, daß gerade Pietro Bembo, der Dichter und Kardinal, als päpstlicher Sekretär dem Druck Petruccis sein Placet oder Imprimatur hinzugefügt hat. Denn — nach meiner schon früher mehrmals ausgesprochenen Meinung — hat sich im Kreis des Kardinals Bembo die Nobilitierung der Frottole zum Madrigal ganz bewußt vollzogen, oder genauer ausgedrückt: Bembo hat den Frottolisten die Komposition von Frottole als einer allzu vulgären Kunstgattung gleichsam ver-

¹ Vortrag, gehalten in der Ortsgruppe Berlin der DMG. Der Vortrag Charakter ist mit Absicht nicht getilgt worden.

leidet und sie auf eine gebildetere, literarischere Form hingeführt. Man kann schon für den Beginn des 16. Jahrhunderts von einer *Camerata* sprechen, die eine neue Kunst dekretiert: — nur ist es diesmal nicht Florenz — Florenz liefert für den Inhalt der Frottolen-Sammlungen gerade die derbsten, volkshaftesten Stücke, die für wohl-erzogene Ohren meist sehr bedenklichen Karnivalslieder — sondern Venedig, Mantua, Urbino, Ferrara: lauter Orte, in denen Bembo einen schöngeistigen Kreis um sich versammelte. Es ist kein Zufall, daß es dieselben Orte sind, in denen die Frottola am meisten gepflegt wurde; es ist vielleicht auch kein Zufall, daß Bembo im gleichen Jahr (1512) nach Rom kommt, in dem auch Petrucci das von Kriegswehen und nachwehen heimgesuchte Venedig verläßt, um wieder in seiner Vaterstadt Fossombrone seine Druckertätigkeit aufzunehmen.

Es ist bekannt¹, daß die Frottolen-Sammlungen Petruccis nicht bloß Frottolen im eigentlichen Sinn enthalten. Die typische Frottola ist eine Art von verkümmert-er Ballata oder Ballatina, kleine Strophen von trochäischen Achtsilblern mit Refrain, die ins Endlose fortgereimt werden konnten: eine richtige Improvisationsform, und weiß der Himmel keine hohe Kunstform. Noch einfacher ist das, was bei Petrucci „*Oda*“ heißt: jambische Siebensilbler, die Strophe von vier Zeilen, von denen die ersten drei gleichen Reim haben, während an die vierte der Reim der folgenden Strophe anschließt; dann kommt wieder ein Reimpaar, die Schluszeile mit neuer Reimsilbe — wie man sieht, eine Art von poetischer Strickstrumpf, wie gemacht zu heiterem und drolligem Improvisieren, ganz unfähig eines sogenannten „höheren Inhalts“. Es gibt keinen stärkeren Gegensatz als die eigentliche Frottola oder *Oda*, in ihrer bewußt platten und parodistischen Haltung, und das Madrigal, vor allem das frühe Madrigal der Arcadelt und Verdelot in seiner Künstlichkeit und Konvention des *Tones* — des *Tones*, nicht etwa der künstlerischen Arbeit. Die Entstehung der Frottola ist noch kaum erklärt. Natürlich, wir kennen ihre formale Herkunft von der Ballata, im *Cancionero musical* finden sich ähnliche Stücke; aber warum verkümmert die Form bei den Oberitalienern zu so primitiven Maßen, warum nimmt das, was in der weltlichen Liedkunst der burgundischen Musik so reinen und hohen Ausdruck hat, in der Frottola eine so parodistisch, heinisierend schillernde Gestalt an? Man kennt die Neigung der Frottolisten, als Refrain der Strophen eine Volksweise zu verwenden — und durch die Art dieser Verwendung wird zum erstenmal in der Geschichte der Musik aus dem Volkslied der Gassenhauer. Man darf zur Erklärung dieser Haltung der Frottola vielleicht sich auf ein paar Kapitel in J. Huizingas ausgezeichnetem „Herbst des Mittelalters“ stützen. Es ist die typische Haltung der Kunst an der Wende zweier Zeitalter; nach all dem Pessimismus des 15. Jahrh. äußert sich das Profane mit Übertreibung und Rohheit, es ist eine Lebensfreude mit schlechtem Gewissen, es ist ein Spiel mit neuen Idealen, unfrei, unnatürlich, absichtlich vulgär. Der Ernst, der sich bisher überhaupt fast nur mit Dingen des geistlichen, religiösen Menschen befaßt hatte, findet für das Profane noch nicht die freie, reine, menschliche Form. Und er sollte sie auch nach Überwindung dieses „romantischen“ Stadiums erst auf Umwegen, durch Überwindung einer neuen Konvention finden.

¹ Ich darf hier die Literatur über die Frottola: Rudolf Schwarz, G. Cesari, Hugo Niemann usw. wohl als geläufig voraussetzen.

Diese neue Konvention ist es, deren Spuren sich in den Frottole-Sammlungen Petruccis immer mehr bemerkbar machen: womit wir uns unserm eigentlichen Thema wieder nähern. Die drei ersten Bücher Petruccis heißen einfach: „Frottole“, und sie enthalten wirklich nur Frottole und Ode. Ein paar Stücke muß man freilich auszeichnen: zunächst das berühmte von Michele Pesenti „Del lecto me levava“, das Text in allen vier Stimmen hat und nichts anderes ist als eine sogenannte Caccia; verdächtig ist auch das ebenfalls ganz tertierte „O dio che la brunetta“ desselben Pesenti. Sonst sind im 1. Buch noch zwei musikalische Schemata für lateinische Oden vorhanden, darunter für das „Integer vitae“ des Horaz; und ein Schema zum Absingen von Capitoli, also von Terzinen. Im 2. Buch taucht der erste literarisch abgestempelte Dichtername auf, nämlich Poliziano, und unter lauter volkstümlichen Stücken die ersten beiden Sonette, von denen ich die Dichter leider nicht eruiert habe. Im dritten ist wieder Poliziano vertreten, und wieder zwei Sonette, davon eines von Petrarca „Ite caldi sospiri al freddo core“ — es ist das erste Mal, daß Petrarca in einem Musikbuch gedruckt erscheint. Das 4. Buch Petruccis trägt einen neuen, genaueren Titel: „Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti ed modo de cantar versi latini e capituli“. In der Tat hat sich auch der Inhalt sehr stark verändert. Der Strambotto überwiegt, d. h. der elfsilbige jambische Achtzeiler, das was man später Ottava rima nannte; und da die schematische Komposition dieser Achtzeiler mit zwei oder höchstens drei Melodieformeln doch auch den Frottolisten zu armselig dünkte, so findet man auch schon in diesem Buch den Strambotto durchkomponiert, manchmal mit sehr ausdrucksvoller Melodik in der führenden Stimme. Ich habe nun nicht die Absicht, durch den Inhalt sämtlicher Frottole-Bücher hindurchzuführen. Dieser Inhalt ist textlich und musikalisch so reich und mannigfaltig, daß man wirklich jedes einzelne Stückchen genau betrachten muß. Für unsern Zweck genügt es, festzustellen, daß vom 7. Buch ab sich in die Sammlungen Petruccis immer mehr „literarische“ Stücke hineinverirren: so stehen in diesem 7. Buch drei Canzonen-Stanzen von Petrarca, und neben einer Oda von Poliziano erscheint zum erstenmal Bembo selber mit einer Canzon, die Antonio Capreoli komponiert hat: im 8. Buch steht das berühmte Lamento der Dido aus der Aeneis des Vergil, im neunten wieder ein Sonett und eine Sestina des Petrarca.

In den sechs Jahren nun, die zwischen dem Erscheinen des 9. (1508) und des 11. Frottolebuches (1514) liegen, hat sich jene Wendung zum Nobleren, Literarischen oder sagen wir besser: jene Scheidung zwischen dem Volkstümlicheren und Ernsteren, die dann das ganze 16. Jahrh. hindurch strenge herrscht, schon sehr bemerkbar gemacht. Es sind noch ungefähr die gleichen Musiker wie in den früheren Büchern: — Marco Cara, Bartolommeo Tromboncino, Michele Pesenti, Dnofrio Patavino, Antonio Capreoli, D. Timoteo, sie schreiben noch Frottole und Strambotti, während die Oda fast verschwunden scheint, aber sie rühmen sich nicht mehr wie einst Pesenti, der Schöpfung der „cantus et verba“, sondern gehen schon fromm im Zügel des literarischen Geschmacks. Von einer Canzonenstanz „Se per colpo del vostro altiero sdegno“ kann ich den Dichter nicht feststellen; aber eine andre Canzon „Queste lacrime mie“ stammt von Mutio Justino Politano, ein Sonett „Non più saette amor“ von dem Ferraresen Antonio Tebaldeo, der am Hofe von Mantua Lehrer der Isabella d'Este, dann Sekretär der Lucrezia Borgia gewesen war, und 1513 ebenfalls nach Rom ging,

also stets im engsten Kreis der Frottolisten wirkte; eine Canzon wieder von Pietro Barignano. Ganz besonders reich aber ist Petrarca vertreten. Ich zähle nicht weniger als 16 Stücke: Sonette in vita e in morte di Donna Laura, drei der Canzonen, zwei der Ballaten — in Ganzen hat also nicht weniger als ein Drittel der ganzen Sammlung literarische Quelle, die eine ernste Haltung verlangt. So hat Bartolomeo Tromboncino die lange Canzonenstrophe Petrarcas völlig in homophonem Stil durchkomponiert — es ist ebenso erlaubt, das Stück als Monodie mit der Melodie in der Oberstimme zu interpretieren wie als vierstimmigen Conductus —, und ich finde bereits den Stil und den Ton des frühen Madrigals in typischer Form ausgeprägt:

C.
A - mor se voi chio tor - ni al gio - co an - ti - co

T.
Amor se voi chio torni

A.
Amor se voi chio torni

B.
Amor se voi chio torni

Co - me par che tu mo - stri un al - tra pro - va

etc.

Daneben steht freilich auch noch die ganz schematische Sonettkomposition: so setzt Eustachius de Monte Regali Gallus Petrarcas Sonett „O bella man che me destrugi il core“ in Musik, aber hinter der Komposition steht der bloße Text eines anderen Sonetts von Petrarca — Beweis, daß er derselben Musik untergelegt werden konnte! Dagegen hat Antonius Stringarius aus Padua ein Sonett Petrarcas wieder ganz alla madrigalesca durchkomponiert:

C. Da - ti - me pa - ce o du - ri mei pen - sie - ri

T. Da - ti - me pa - ce etc.

A. Da - ti - me pa - ce

B. Da - ti - me pa - ce

Man vergleiche mit diesem schweren Ton den der echten Frottola, wie sie sich in unserem 11. Buch natürlich noch vorfindet, z. B. von Pietro Lodi:

C. Dhe cre-de - te donna a me Chal-tra gia non a - mo piu Se mai

T. Dhe cre-de - te donna a me etc.

A. Dhe ere-de - te donna a me

B. Dhe cre-de - te donna a me

In solchen Stücken klingt eigentlich schon das Tanzlied der Gastoldi, Donati, Vecchi an, und auch textlich ist etwa gleich das erste Stück unsrer Sammlung, das auf die sogenannte Incatenatura ganz verzichtet und nur die erste Reimzeile jeder Strophe als Refrain wiederholt, kaum anders anzusprechen, denn als Canzonetta.

Die interessantesten Stücke der Frottole-Sammlungen, diejenigen, die zuerst die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, sind die mit vollem Text in allen vier Stimmen versehenen: man braucht bloß an die berühmten Stücke von Compère im 4. Buch zu erinnern: „Che fa la ramacina“ oder „Scaramella fa la gala“. Auch unser 11. Buch enthält ein solches Stück von Antonio Capreoli: „E dun bel matin d'amore“, das „fugweis“ gearbeitet ist — drei Stimmen, Alt, Baß, Sopran treten in weiten Abständen nacheinander ein, und mit dem Eintritt des Basses ergibt sich eine Art von Tutti, freilich keine Homophonie. Für die Entwicklung zum Madrigal hin haben solche Stücke aber sehr viel weniger Bedeutung als kleine imitatorische, aus dem Textsinn sich ergebende Züge. Sie fehlen auch in den früheren Büchern nicht ganz, so gleich im 1. Buch das „A la guerra“ des Tromboncino; aber erst in unserm Buch findet sich etwas so ausgeprägt und typisch Madrigaleskes wie der folgende Frottolebeginnen von Johannes Lurinus Venetus:

C. Fu - ga o gnun a - mor pro - ter - vo

T. Fu - ga o gnun

A. Fu - ga o gnun

B. Fu - ga o gnun

Bei einem solchen Stück ist natürlich die Lertierung in allen Stimmen eine Forderung, obwohl sie selbst hier nicht ohne kleine Schwierigkeiten durchzuführen ist.

Auf zwei der erstaunlichsten und „fortschrittlichsten“ Stücke möchte ich zum Schluß hinweisen. Das eine ist ein richtiger Chordialog, meines Wissens der erste, der in der Musikgeschichte vorkommt. Es ist etwas ganz anderes als das zweitextige Stück von Rasko, das im 9. Buch der Frottole steht und das gerade ob dieser Doppeltextigkeit sehr altertümlich und nichts weniger als ein Duett ist. Unser Stück stammt von Antonio Stringari aus Padua, und ist auch textlich sehr drollig. Der Baß fängt allein mit den tiefen Tönen der Sturmglocke an: Don don; zwei Oberstimmen rufen: Al foco, al foco! — Es brennt; die zwei unteren fragen: Dov' è? — Und wo brennts?, und dann geht es in konventionellem Stil weiter: al miser core — chi te l'ha acceso? — amore; der Rest ist vierstimmig. Das Stückchen beginnt:

C. Al fo - co al fo - co al mi - ser

T. Al fo - co al fo - co al mi - ser

A. Do - ve e

B. Don don Do - ve e

co - - - re a - mo-
 co - - - re a - mo-
 chi te la ac - ce - so
 chi te la ac - ce - so

re Per_ sfar-mi a po - co a po - - - co.
 re Per_ sfar-mi a po - co a po - - - co. etc.
 Per_ sfar - mi a po - co a po - - - co.
 Per_ sfar - mi a po - co a po - - - co.

Dieser ganze dialogische Teil ist die Reprise; da das Stückchen vier Strophen hat, muß man also von einer „Frottole in Dialogo“ sprechen. Es dauert ziemlich lange, bis etwas Ähnliches in der Canzonettenliteratur wieder kommt; sehr merkwürdig ist, daß der fragende und antwortende Halbchor schon im eigentlich realistischen Dialog der Ripresa nicht realistisch auseinandergehalten wird, sondern am Ende zur idealen Vierstimmigkeit zusammentritt; auch darin ist unser Stückchen ein Prototyp.

Eins der merkwürdigsten Stückchen der Sammlung ist endlich das letzte, von Bartolommeo Tromboncino: der Form nach ein Strambotto, von dem vier Zeilen komponiert sind, der erste Zweizeiler und das Reimpaar des Abschlusses. Aber es ist kein Strambotto mehr, sondern schon eine richtige Ottavenstanz. Der Text lautet:

Aqua non e l humor che versan gli occhi
 Ma sangue vivo in quel color converso
 Amor non vol che natural trabocchi
 Per che fora spectacul troppo adverso
 Fra tanti strali e tanti acuti stochi
 In ogni modo sangue è quel chio verso
 Pero pallido e sempre un amatore
 Che quando piange sangue e quel humore.

Das klingt sehr nahe an an die berühmte und später oft komponierte Strophe aus dem „Orlando furioso“ des Ariost (XXIII, 126); Medoros Liebesklage:

Queste non son piu lagrime che fuore
Stillo da gli occhi con si larga vena
Non suppliran le lagrime al dolore
Finire ch'a mezz'era il dolor a pena
Del foco spent'hor'e'l vita l'humore
Fugge per quella via ch'a gli occhi mena
Et e quel che si versa entrar insieme
Il dolor e la vita all'ore estreme.

(„Das sind nicht Tränen mehr, muß ich vermuten,
Was vollen Stromes meinem Aug' entweicht.
Nicht g'nügten für den Schmerz der Tränen Fluten,
Sie waren all', eh' er die Hälfte erreicht.
Der Lebenssaft, gedrängt von innern Gluten,
Flieht auf dem Weg, der zu den Augen reicht:
Es ist's, was sie in solcher Fülle spenden,
Und wird zugleich nur Schmerz und Leben enden“¹.)

Tromboncino hat hier eins der melodischen Schemata geliefert, die dem Vortrag ganzer Oktavenreihen dienen; es ist ein Vorläufer all der Improvisationsmelodien und -sätze, die später als Romancesca, Ruggiero usw. so weite Verbreitung fanden und in der Entwicklung der Monodie ihre besondere Rolle spielen. Das Stück lautet:

C. A - qua non e lhu-mor che ver - sa gli oc - chi Ma san-gue vi-vo

T. A - qua non e lhu-mor

A. A - qua non e lhu-mor

B. A - qua non e lhu-mor

in quel co - lor Con - ver - so. Per - ho pa - li - do

¹ Übersetzung von Grieg.

e sem-pre un amor to - - - re Che quan-do pian-ge

san - gue e quel hu-mo - re

Che quan-do pi - an - ge san-gu-e e quel hu-mo - re.

Ein sehr merkwürdiger Zug an dem Stückchen ist nun die spezifisch napolitanische, aber wohl auch venezianische, volksmäßige Färbung. Die Wendung:



sieht in Mensuralnotation von 1500 sonderbar aus; aber sie ist nichts anderes als das typische Herunterziehen des Tons auf die Terz der Dominant und auf die Tonika, wie es ein Charakteristikum besonders des süditalienischen Volkslieds und Volksgefangs ist. So — man möchte sagen: penetrant wird der italienische Ton später nicht mehr leicht angeschlagen; wenn man sich die Frage vorlegt, wo eigentlich in der Melodik (nicht in der Rhythmik) der nationale Klang in der italienischen Musik beginnt, so gerät man beinahe bis ins 18. Jahrh. hinein, bis auf Scarlatti und Pergolesi. Aber man sieht: er war schon 200 Jahre früher vorhanden. Und dies ist auch eine der Lehren, die uns dieser Frottola fund erteilen kann: daß wir noch sehr wenig von der Kunst des 16. Jahrh. wissen. Wir wissen erst etwas von ihr, wenn wir ihren lebendigen Vortrag kennen, wenn wir sie überhaupt in den Zusammenhang des kulturellen Lebens ihrer Zeit gestellt haben.

Es wäre noch auf manches Stück der Sammlung hinzuweisen: auf ein spanisches von Eustachius Romanus, das wiederum, wie ja bei Petruccis Frottole mehrmals, die Zusammenhänge mit dem Cancionero dokumentiert, auf eine lateinische Ode: — dediziert einer „Laura romanis decorata pompis“, von sehr feierlichem Ton, ein Dedikationsstück von Hieronymus a lauro: auf einen Strambotto pastoralen Charakters. Doch dürfte der Überblick genügt haben, um zu zeigen, daß das neu aufgefundene Werk unsere Kenntnis und Erkenntnis der frühen italienischen Profanmusik des 16. Jahrh. sehr bereichert. Es bestätigt wiederum: daß ohne die intime Bekanntschaft mit der Frottola nicht nur die Entstehung des Madrigals und der Villanella unerklärlich ist, sondern daß auch spätere Phasen der Entwicklung dieser Profanmusik von der Frottola her beleuchtet werden.

Zum Schluß sei der Index des 11. Buches mitgeteilt und zwar, nicht wie in Vogels „Bibliothek“ nach Autoren, sondern nach der Reihenfolge geordnet.

Si che la uo seguire. M. C.

Se un pone un fragil uetro in megio al foco. Honofrius Patavinus.

Ogni uolta crudel ch io mi lamento. B. L.

Quando lo pomo uien da lo pomaro. B. L.

Che fusse almen si nota la mia pena. B. L.

Se per colpo del uostro altiero sdegno. B. L.

Ben mi credea passar mio tempo homai. B. L.

La non uol esser piu mia. B. L.

De porgi mano alla (?) sanato ingegno. Eu. De. M. Romanus.

Pace non trouo. Eustachius De. M. Romanus.

Fabbe e fasoi. M. L.

Amor se uoi ch io torni. Bartholomeus Tromboncinus.

Stauasi amor dormendo sotto un fagio. B. L.

Candida rosa. Eustachius D. M. Romanus.

Chiare fresche e dolci aque. Eustachius D. M. Regali Gallus.

Es de tal metal mi gloria. (Spanisch.) Eustachius M. Romanus.

Voi mi ponesti in foco. Eu. D. M. Regali Gallus.

O bella man che me destrusi el core. *Eu. D. M. Regali Gallus.*
 O gloriosa colonna. *Eu. D. M. Regali Gallus.*
 Di tempo in tempo mi si fa men dura. *Eu. D. M. Regali Gallus.*
 Cerchato ho sempre solitario uita. *Eustachius D. M. R.*
 Amero non amero.
 Per dolor mi bagno il viso. *M. C.*
 Tante volte si si si. *M. C.*
 Al ombra dun bel uelo.
 Che faralla, che diralla. *D. M.*
 Vscirallo, o resterallo. *D. Timotheo.*
 Hay lasso rimembrando il loco el giorno.
 Poiche son damor pregione.
 Mostra lieto al tuo amatore.
 Oime il bel uiso. *Eustachius De. M. Romanus.*
 La belta chogi e diuina. *Pietro de Rod.*
 Dhe credete donna a me. *P. L.*
 Fui felice un tempo hayme. *P. L.*
 E dun bel matin d amore. *Ant. C.*
 Discolorato hai morte el piu bel uolto. *Antonius Patauus.*
 Datime pace o duri mei pensieri. *A. P.*
 Valle che de lamenti mei sei piena. *A. P.*
 Son piu matti in questo mondo. *A. P.*
 Al foco, al foco, al miser core Don Don. *A. P.*
 Non al suo amante piu diana piacque. *A. P.*
 Amor quando fioriuu. *Joannes Lulinus Venetus.*
 Non piu saette amor. *A. P.*
 Chiare fresche e dolci acque. *Jo. Lu. B.*
 Poiche son di speranza. *Jo. Lu. B.*
 Di tempo in tempo mi si fa men dura. *Jo. Lu. B.*
 Mentre gli occhi giro. *Jo. Lu. B.*
 Nel tempo che riueste il verde manto. *Jo. Lu. B.*
 Non mi pento esser legato. *Jo. Lu. B.*
 Hay bella liberta. *Jo. Lu. B.*
 Occhi piangete. *Jo. Lu. B.*
 Rendete amanti le sagite amore. *Jo. Lu. B.*
 Chi non sa che sial dolore. *Jo. Lu. B.*
 Se non fusse la speranza. *Jo. Lu. B.*
 Surge dal orizzonte. *Jo. Lu. B.*
 Vale iniqua hor uale. *Jo. Lu. B.*
 Fuga ognun amor proteruo. *Jo. Lu. B.*
 Non potra mai dir amore. *Jo. Lu. B.*
 Occhi mei lassi acompagnate il core. *Jo. Lu. B.*
 Sento li spiriti mei. *D. Timoteo.*
 Donna non mi tenete. *B. L.*
 Queste lacrime mie. *B. L.*

Laura romanis decorata pompis. Hie. Mauro.
 Caso crudel con ogni mortal stupisse (dunque?). Hie. Mauro.
 Como hauro dunque il frutto. Hie. Mauro.
 Gioia me abonda. B. L.
 Dame almen lultimo vale. B. L.
 Aque stilante. Hie. Mauro.
 Che fai alma.
 Aqua non e l humor che versan gli occhi. B. L.

Wort und Weise im deutschen Kunstlied des 17. Jahrhunderts

Von

Walther Wetter, z. Z. Halle a. S.

Für den Forscher, der zu den Quellen des deutschen Solo-Kunstliedes vorzudringen sucht, ist es nicht ratsam, zwischen solistischem und mehrstimmigem, sowie zwischen weltlichem und geistlichem Liede schon für die Frühzeit (etwa bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts) einen scharfen Trennungsstrich zu ziehen. Die Entwicklungskeime sind über die verschiedensten Gattungen und Stile der Gesangsmusik verstreut, und sie finden sich überall dort, wo überhaupt wirklich liedhaft gesungen wird. In Betracht kommen außer dem Volksgesang, dem protestantischen Kirchenliede, dem gesungenen Tanz und der a-cappella-Kunst bzw. der teilweise mit instrumentalen Fäden durchsetzten Gesangsmusik des 16. Jahrhunderts auch vokale Variationswerke und Kantaten, nicht zuletzt die mehrstimmige Liedkunst auch des 17. Jahrhunderts. Die Bedeutung der italienischen Monodie für die Herauskristallisierung eines echten, das heißt: eines natürlichen und innerlich notwendigen, begleiteten deutschen Sologesangs beschränkt sich, wo sie überhaupt fühlbar wird, mehr auf einen äußerlich-mechanischen Anstoß, als auf den innerlichen und organischen Antrieb. Daher machen manche deutschen „Monodien“, deren Abhängigkeit von Italien augenscheinlich und ohrenfällig ist, einen Eindruck wie südländische Pflanzen, die unter dem nordischen Himmel fränkeln und verdorren. Sie sind wahrhaftig kümmerliche Vorgänger jenes deutschen Liedes, wie es im 19. Jahrhundert so üppig blühte und gedieh¹.

Ganz anders sieht es im Bereiche der mehrstimmigen Liedkunst des beginnenden 17. Jahrhunderts aus. Hier wirkt die große Überlieferung des Hans-Leo-Haßler-Zeitalters nach, eine Überlieferung, die noch ganz lebendig und noch nicht zur „Tradi-

¹ Der Gedankengang der vorliegenden Ausführungen steht im Zusammenhang mit meiner demnächst im Helios-Verlag zu Münster i. W. erscheinenden zweibändigen Arbeit „Das frühdeutsche Lied“.

tion“ erstarrt ist. Zugleich aber erwacht hier — ohne wirkliche Bewußtheit, ohne Absicht, ohne Tendenz — der deutsche monodische Gedanke. Insofern die eigentlichen deutschen Monodien des 17. Jahrhunderts nicht Abklatsch und Verwässerung italienischer Vorbilder sind, verdanken sie ihr Dasein nicht selten einer Außerlichkeit, einem Zufall, einem — außermusikalischen Zwange. Wünsche der Verleger (ihre Abneigung gegen den kostspieligen mehrstimmigen Satz!) spielten sicherlich, besonders in der Notzeit des Dreißigjährigen Krieges, eine beträchtliche Rolle. Im übrigen waren ja auch die Texte der Lieder, Liederzyklen, Liederromane die Hauptsache, und die Melodien hatten — dieser ganz naiv geäußerten Anschauung begegnet man in den Vorreden nur zu häufig — keine wesentlichere Bedeutung als der Buchschmuck. Unter solchen Auspizien konnte unmöglich eine reiche und ursprüngliche Sololied-Kunst aufblühen. Trotzdem steuert die geschichtliche Entwicklung schon bald nach 1600 auf eine Loslösung vom durchimitierenden Chorstil und auf die Einstimmigkeit des (begleiteten) Liedes hin. Ausgangspunkt dieser entwicklungsgeschichtlichen Welle ist mit in erster Linie das schlichte mehrstimmige (Tanz-)Lied, wie es neben vielen anderen Hans Christoph Haiden pflegte, der 1572—1617 lebende Sohn des Erfinders des Nürnbergischen Geigenwerks¹.

Diese „neue Musik“ der deutschen Liederkomponisten des beginnenden 17. Jahrhunderts kann gar nicht mit den „nuove musiche“ eines Caecini verglichen oder gar verwechselt werden, denn sie gedeiht zunächst ganz im Verborgenen, während in dem epochalen Werke des Florentiners der Renaissancewille und damit ein programmatischer Gedanke lebendig ist. Nichts lag den am Beginn der Entwicklung des deutschen Sololiedes stehenden deutschen Meistern ferner als solcher Wille und solches Programm: sie schufen absichtslos und rein naiv. Diese Einstellung der Deutschen, die fast schon zu gewichtig formuliert ist, wenn man sie als „Einstellung“ bezeichnet, kommt am deutlichsten in dem Kardinalpunkt aller Gesangscomposition, in der Textbehandlung, zum Ausdruck. Hier spielt der Instinkt die wichtigste Rolle, und wem er mangelt, der komponiert häufig an Sinn, Stimmung und Maß des Textes auch dort vorbei, wo er — eigentliche oder verkappte — Monodien schreibt. In Italien sind monodisches Problem und textliches Problem nahezu identisch: sie decken einander; im gleichzeitigen Deutschland sieht man zunächst an allen „Problemen“ vorbei, und wo sie in späterer Zeit auftauchen, überschneiden sie sich nicht selten.

Gerade in Hans Christoph Haidens Sammlungen mehrstimmiger Tanzlieder tritt die eigentlich bewußte Liedgestaltung hinter der Lust am Tänzerisch-Musikalischen merklich zurück, und die Liedtexte sind, von einigen allerdings sehr auffallenden Ausnahmen² abgesehen, in den meisten Fällen nur eine angenehme singbare Beigabe. Gerade dadurch aber eröffnen sich zuweilen, so paradox es klingen mag, unverhoffte Perspektiven auf die Herausschälung eines deutschen liedmonodischen Stils. Diese beiden Takte

¹ Vgl. Georg Kinsky, *ZfM* VI, 193 ff.

² Einmal wird in einem sonst vierstimmigen Liede die Liebste als „rosinfarbes“ und „recht schön zartes“ „Möplein“ durch vorübergehende, ganz in der Sopranregion gehaltene Dreistimmigkeit „gemalt“. Das ist natürlich ein ganz feiner poetisch-musikalischer Zug des — Chorliedes.

1.

daß ich vor = mein, ich tanz al = lein

bergen einen derartigen „Zukunftsklein“. Sie entstammen dem Abgesang des zweiten Liedes der „Ganz neuen lustigen Tänz vnd Liedlein“ Haidens (1601). Die rhythmische und intervallische Loslösung der Oberstimme ist ebenso deutlich wie die enge Zusammendrängung der übrigen Stimmen, die fast nur noch wie eine „Begleitung“ der eigentlichen „Gesangsstimme“ wirken. Von einem näheren Eingehen auf den Textinhalt ist in allen Stimmen wenig zu spüren, und trotzdem sind die Anfänge des deutschen Sololiedes mit derartigen Bildungen mittels ganz zarter Fasern verwurzelt.

Von einem Prinzip kann man bei Haiden nicht sprechen; hierin liegt das Bezeichnende. Meistens ist es der rhythmische Schwung des Tanzes, von dem er sich hinreißen läßt und um dessentwillen er auf eine liebevolle Behandlung des Textlichen verzichtet. Nur der Tanz als solcher inspiriert ihn. So entwickelt er das ganze 21. Lied seines „Postgion der Lieb“ (1614) ausschließlich aus diesen Bildungen:

2.

Mein lie = ber Hanns —, merk auff den Dank, welch me = lo = dey

Auch hier empfindet man die scharfe Scheidung zwischen der „solistischen“ Stimme und der Dreizahl der „Begleit“-Stimmen. Die Methode ist ganz die gleiche wie in Beisp. 1. Hier wie dort fällt auch ein gewisser Mangel an harmonisch-akkordlicher Elastizität der Unterstimmen auf. Dadurch wird der Eindruck verstärkt, daß der eigentlich liebhabte Impuls des Stückes ausschließlich von der Oberstimme ausgeht. Daß dieser Impuls jedoch tertzeugt ist, wird niemand ernstlich behaupten wollen; er ist vielmehr vom Elan des Tanzes eingegeben.

Der von Haiden verwendete Rhythmus hat, obwohl er zunächst Punktierungen meidet, etwas Gagliardenhaftes an sich; die instrumentale Herkunft ist deutlich. Man begegnet ihm in der Lied- und Tanzliteratur der Zeit häufig. Nicht immer freilich wird er von den Liedkomponisten gleich schöpferisch im Sinne der Loslösung der Oberstimme als „eigentlicher“ Gesangsstimme ausgenützt. Das Haidensche Tanzlied stellt uns jedenfalls vor die bemerkenswerte Tatsache, daß eine Komposition, in welcher der spezifisch liebhabte Charakter durch das Tanzmäßige verdrängt ist und die Dichtung daher eine nur ganz untergeordnete Rolle spielt, dank einer eigenartigen Gruppie-

rung der Stimmen der Entwicklung des Sololied-Gedankens förderlich wird. Das erscheint mir als für die deutschen Verhältnisse bezeichnend. Wir werden sehr bald erkennen, wie die Rolle der Dichtung gerade innerhalb des Tanzliedes immer gewichtiger wird, bis schließlich das Wort für die Gestaltung der Weise mitentscheidend wird.

Schon 1609 bringt Andreas Berger in seinen in Augsburg erschienenen „Neuen Teutschen Weltlichen Traur- und Klageliedern“ mit dem gelehrten Haupttitel „Threnodiae Amatoriae“ ein Stück, das geradezu als Vorbild des Haidenschen Tanzliedes in Frage käme, wenn es sich nicht um einen Allerweltstypus jener Zeit handelte:

3. *Ad placitum.*

Oft man-cher spricht Gott grü-ße dich auß ei-nen fal-schen Mun-de.

Der Satz ist rein chormäßig; von Sonderbehandlung der Oberstimme keine Spur. Vielsagend ist nur wieder, wie sehr das Tanzmäßige in den Vordergrund gedrängt und der Charakter des „Traur- und Klagelieds“ dem Tanzschritte zuliebe vernachlässigt wird. Das Peinliche des Widerspruchs, der sich hier zwischen Wort und Weise ergibt, wird auch dadurch nicht gemildert, daß die Dichtung hier bereits in erhöhtem Grade ihre Rechte geltend macht, indem die korrekte Deklamation eher den (mittels der Klammern angedeuteten) $\frac{3}{4}$ -Takt als den vorgeschriebenen $\frac{3}{2}$ -Takt erheischt. Eine unmittelbare Förderung deutschen Liedstils ist aus solcher ans Skrupellose streifenden Methode der Klagelied-Vertonung nicht ersichtlich, wohl aber eine mittelbare. Der Lieddichter gewöhnt sich, zugleich mit dem bestimmten Rhythmus, dem bestimmten Tanztyp, ein Etwas festzuhalten, das zwar noch nicht als „Liedstimmung“ im Sinne künftiger musikalischer Lyrik bezeichnet werden kann, das aber der Erscheinung des Stimmungshaften durch die Förderung einer gewissen Ausdruckseinheitlichkeit bereits verhältnismäßig nahe kommt.

Bei Andreas Berger wirkt die Diskrepanz zwischen Dichtung und Musik infolge der Verquickung von tertlicher Threnodie und musikalischer Gagliarde besonders kraß. Sobald jedoch der Komponist besonnen genug ist, dem freudig bewegten Tanze Verse von zumindest bejahendem Grundcharakter unterzulegen (man kann hier mit gutem Rechte von Text-„Unterlegung“ sprechen); sobald mithin der Musiker dafür sorgt, daß die dichterische und musikalische Stimmung einander decken, hängt die befriedigende künstlerische Wirkung des Liedes gar nicht mehr so sehr von der restlosen Ausschöpfung der Dichtung durch die Musik ab, weil in solchem Falle die Eigenwerte der Musik, ohne im Sänger Konfliktgeföhle hervorzurufen, volle Geltung gewinnen können. Hierfür gibt uns Johann Staden in seinen „Neuen Teutschen Liedern“ (1609) ein schönes Beispiel (mit Nr. 22 der Sammlung):

4.

Mit lust auß hert-zen-grund der kurz-weil vil hin- fort zu

al = ler stund ich frei = ben will, da = rumb daß ich

in lie = bes = strett ein = mal den sig er = langt mit freud.

Das Lied weist manche feinen Züge auf, so die Synkopenstelle im Alt. Der Galliardentyp erscheint hier dem Charakter einer unverzierten Sarabande leicht angeähnt, ist trotzdem noch erkennbar und entspricht dem „Affekt“ der Dichtung¹; seine Verinnerlichung in Richtung des Liedmäßigen ist bereits ziemlich weit gediehen. Im übrigen ist der Text nur dann korrekt deklamierbar, wenn man in der durch Klammern angedeuteten Art durchweg $\frac{3}{4}$ -Takt (bei bewegtem Zeitmaß!) annimmt. Erst dann vermag sich der eigentliche musikalische Reiz des Stückes voll zu entfalten, weil es auf diese Weise alle Steifheit verliert, die ihm namentlich in dem — durch Emil Bohns² Taktstrichsetzung noch besonders markierten — $\frac{3}{2}$ -Takt die schönste Schwungkraft nimmt.

Im dritten Jahrzehnt stehen die Liederkomponisten dem jeweilig verwendeten Tanztypus erneut um ein gut Stück unbefangener gegenüber. Zu ihnen gehört Johann Teep, der Sänger des „Studentengärtleins“, dessen zweiter Teil 1622 herauskommt. Auch er bedient sich unseres Tripeltakt-Springtanzes gleichsam als idealer Grundlage eines seiner merkwürdigsten Lieder (im „Studentengärtlein“ II 13). Hier richtet der Text im rhythmischen Gleichmaß des Tanzes schon wahre Verheerungen an. Er begnügt sich nicht mehr, wie in Beisp. 4, mit einer bloßen Umwandlung des $\frac{3}{2}$ in $\frac{3}{4}$ -Takt, sondern er bedingt einschneidende Taktwechsel. Damit ist die vokale Melodik inthronisiert; das Prinzip des echten Liedes ist im Durchbruch begriffen:

¹ Vgl. die „Galliarda“ in den DVW VIII 1, S. 75.

² Der in der Breslauer Stadtbibliothek verwahrten Bohnschen Partiturenansammlung sind Bsp. 1 bis 5 entnommen. Die Ziehung der Taktstriche bedeutet übrigens die einzige Eigenmächtigkeit Bohns, der in allen anderen Punkten gegenüber der Urschrift die peinlichste Gewissenhaftigkeit wahren läßt.

Sine pulchre victor.

5. Als ein Bräut-gam die er = ste Nacht sein Bräut-lein hert zu Bett ge = bracht,

Wolt er solch scherr = zen trei = ben, wie an dem Ort gemein ist vnd gilt,

das Bräut-lein a = ber, ziem = lich wild, sagt: Er solts las = sen blei = ben.

Freilich ist auch hier die Frage des Verhältnisses von Wort und Weise noch nicht in jeder Beziehung glücklich gelöst. Der Fortschritt gegenüber den Gagliarden der Haiden, Berger und Staden wirkt sich lediglich darin aus, daß die Alleinherrschaft des einst eigensinnig sich behauptenden Tanzrhythmus' durch die Dichtung, die ihre Rechte geltend macht, gebrochen wird. Der heikle Sinn und die übermütige Stimmung der Dichtung finden jedoch in der Musik keine Spiegelung, denn zugleich mit der Nivellierung des Tanzcharakters ist eine Neutralisierung des der Gagliarde von Haus aus eigenen fröhlichen Gefühlsausdrucks erfolgt: fast scheint es so, als ob der Geist der Sarabande, den einst Johann Staden beschwor, hier abermals sein Wesen triebe. Jeeps Vertonung ist ein melancholischer Zug eigen, der auf den modernen Hörer fast parodistisch (!) wirkt, und es macht sich eine gewisse stilistische Verwandtschaft mit dem evangelischen Kirchenliede geltend. Sogar die Fermate fehlt nicht. Der $\frac{5}{2}$ -Takt in der Mitte des Liedes ist ein verkappter $\frac{4}{2}$ -Takt, dessen dritte Halbe anstelle der Fermate eine Verdoppelung ihres Wertes aufweist¹.

¹ Das „Studentengärtlein“ von Johann Jeep enthält echte Studenten-Gebrauchsmusik. Es ist für die Studierenden der „Hohen Schul zu Altdorf“, des damaligen Gymnasiums der 1503 dem reichs-

Hier zeigt sich mit aller Deutlichkeit, wie verwickelt für den deutschen Liederkomponisten die Aufgabe im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts noch immer ist. Zweifellos steht die Pforte zum Garten einer aufrichtig empfundenen musikalischen Lyrik schon offen, aber der Garten selbst ist noch unbetreten.

Johann Staden, den ich erwähnte, ist ein typischer Vertreter dieser Übergangszeit. Er nimmt in der Geschichte des deutschen Sololiedes eine wichtigere Stellung ein, als — seine Monodien es vermuten lassen. Der von Eugen Schmitz herausgegebene bayrische Denkmälerband bringt Einzelgesänge mit Continuo, von denen kein Weg zum deutschen Liede führt. Diejenigen Stücke der Neuausgabe, die Keime der Zukunft des einstimmigen deutschen Liedes in sich tragen, sind jene paar mehrstimmigen weltlichen Lieder, die in Band VIII 1 enthalten sind. Hier wäre also die merkwürdige Tatsache zu verbuchen, daß ein Lieddichter, der auch Monodist ist, für die Geschichte der Liedmonodie in Deutschland durch seine nicht-monodischen Lieder wichtig wird. Unter den bisher unveröffentlichten mehrstimmigen Gesängen Stadens befinden sich manche ganz schlichte deutsche Lieder, die dem ersten Stadium der Entwicklung des deutschen Liedes im 17. Jahrhundert bereits fühlbar entrückt sind. Da ist kein ängstliches Haften an Reim und Versende mehr, kein pedantisches Zerhacken der Melodie in einzelne Teile —, statt dessen eine organische Vereinheitlichung zu großen Bögen.

Die im Laufe des 17. Jahrhunderts sich vollziehende innere Festigung des deutschen Liedgedankens ist nicht gleichbedeutend mit einer völligen Loslösung vom Tanz. Von dessen rhythmischen Kräften wird das eigentliche Sololied auch dann noch befruchtet, als es — in Süddeutschland zu großer stilistischer Reinheit herangereift — seine erste große Blüte erlebt. Anstelle rhythmisch-taktmäßigen Zwanges ist alsdann freilich jene innere Freiheit getreten, die es nicht mehr zuläßt, daß der Text einem fertigen Schema „unterlegt“ wird. Jetzt wird die Dichtung voll in ihre Rechte eingesetzt, und von ihr aus erfüllt sich jeglicher Tanztypus mit neuem — liedhaftem — Geiste.

Wie eine Erinnerung an Hans Christoph Haiden und Andreas Berger wirkt es, wenn Johann Krufz in Jacob Schwiegers „Liebesgrillen“ zu der bekannten melodisch-rhythmischen Formel greift, um ein Freudenlied zu schreiben. Die unmittelbare Anregung durch den Begriff „Freue dich“ ist hier unabweislich:

freien Nürnberg angegliederten Stadt, gedichtet und vertont. Der derbe und ungeschminkte Ton des Sine-pulvere-victor-Textes ist als Probe des damaligen Studentenliedes kulturgeschichtlich interessant. Da das Gedicht in das genannte Werk „Das Frühdeutsche Lied“ nicht aufgenommen wurde, seien seine weiteren Strophen hier zitiert:

2. Er muß aber bald rath darzu,
Sprach: wann du fôrchst, daß dir weh thu,
Solst mich in Finger beissen,
Den ich dir hie leg in den Mund!
Darauff zu scherzen bald begund
Und thet sich sehr befeissen.

3. Da der handel war gar vollend,
Der Bräutigam fragt sein Bräutlein bhend,
Sag nun mit gutem g'wissen,
Ob ich dir jetzt hab wehgethan?
O nein, sagt's, lieber Bräutigam,
Hab dich auch drum nit bisßen!

4. Drumb, jr Jungfräulein, mercket all,
Wann man euch führen wird einmal
Wie diß Bräutlein zu Bette,
Seyt nicht so wild, stellt euch nicht rauch,
Dann so lang hett nit g'wert der brauch,
Wanns euch so sehr weh thet!

6. 

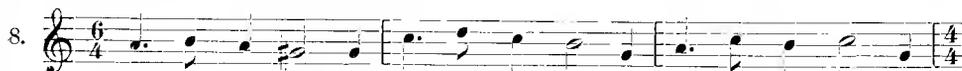
{ Freu = e dich, du blan = des Meer.
 { Freu = et euch und se = het hehr.

Noch deutlicher wird die Maßgeblichkeit der Dichtung später in Süddeutschland. Die rhythmische Wandlungsfähigkeit wird in vielen Liedern oberstes Gesetz. In seinem Lucifer-Lied aus dem „Mirantischen Flötlein“ (1682) leitet Laurentius von Schnüffis jeden Takt mit einem neuen rhythmischen Gebilde ein:

7. 

Lu = ci = fer glän = zend ü = ber al = le En = gel, wel = chen er = schaf = fen Gott hat oh = ne Män = gel.

und trotzdem ist dem tänzerischen Schwunge kein Abbruch getan. Letzte Konsequenz dieses Prinzips ist alsdann die Einführung teils notierter, teils latenter Taktwechsel durch Laurentius:

8. 

Her = ren und Knech = ten, Ed = len und Schlech = ten groß = se Forcht macht, ja



un = ver = se = hens gar stürzt in des Tod = s Ge = fahr.

9. 

Ist nie = mand all = hier, ver = las = se = nen mir Hilff = rei = che Hand zu rei = chen?

10. 

der wai = che Grund wei = chet, sich heim = lich ver = schlei = chet;



ein miß = li = ches Ge = bau setzt man auf Men = schen = treu.

Hier¹ ist das deutsche Sololied nach einem langen Wege der Entwicklung und nach manchem Umweg, den die Komponisten es in echt deutscher Gründlichkeit und zeitweise nicht ohne eine gewisse Schwerfälligkeit geführt hatten, dort angelangt, wohin die italienischen Monodisten unter ganz anderen Voraussetzungen von vornherein gesteuert hatten; jetzt vermögen seine Melodien und Rhythmen die inhaltlichen und formalen Labyrinth der Dichtung zu durchdringen, weil Wort und Weise endlich zwei vollkommen ineinander aufgehende Elemente geworden sind.

¹ Beisp. 10 ist eine Probe aus der „Mirantischen Wald-Schallmey“ vom Jahre 1688.

Über die gegenwärtige Krise der Händelpflege

Von

Rudolf Stiglich, Hannover

Daß die 1920 in Göttingen begonnene und von hier aus vor allem in den Jahren 1923—26 sich weit ausbreitende neue Händelbewegung auf dem Gebiete der Händeloperndarstellung eine schwere Krise durchmacht, haben neuerdings insbesondere zwei hervorragende Ereignisse grell beleuchtet: die Niederlage des „Ezio“ in der Berliner Stadtooper und die szenische Parodifizierung der „Alcina“ im Leipziger Stadttheater.

Die beiden Händelfeste dieses Sommers 1928, das Zweite Händelfest der Handelsgesellschaft in Kiel und die Händelfestspiele Göttingen waren in ihrer Anlage und Durchführung Gegenwirkung auf diese Krise, wenn auch in ganz verschiedener Weise. Das Kieler Händelfest stellte sich in schroffen Gegensatz zur Händeloper-„Renaissance“ und damit übrigens auch zu dem Ersten Händelfest der Handelsgesellschaft in Münster, indem es den szenischen, dramatischen Händel verleugnete — abgesehen von einem Vortrag über „Alcina“, der denn auch verloren in seiner Umgebung stand. Es bedeutete vielmehr einen Gegenstoß jener andern, älteren Händelbewegung, die in den letzten Jahren durch die Göttinger und deren Auswirkung wohl etwas verdeckt war, doch immer im Stillen weiterwirkte, jener Händelbewegung, die im vorigen Jahrhundert von Friedrich Chrysander begründet und nach dessen Tode von dem Sohne Rudolf Chrysander und vor allem von Chrysanders treuestem und tätigstem Schüler Max Seiffert fortgesetzt wurde. Es entsprach darum auch dem Sinn dieser Händelfeier, daß Max Seiffert in der Festigung von der theologischen Fakultät der Kieler Universität durch die Verleihung des Dokortitels geehrt wurde. Die Göttinger Händelfestspiele suchten dagegen von dem neueren Göttinger Boden aus die szenische Händel-darstellung weiterzuführen, mit den in der Göttinger Überlieferung wurzelnden Kräften, doch, jene Krise zu überwinden, in manchem auf neue Weise.

Das Kieler Händelfest umfaßte in den Tagen vom 21.—24. Juni ein Kirchenkonzert in der Nikolaikirche mit dem Orgelkonzert op. 7, Nr. 1 (bearbeitet von Seiffert), der Trauerhymne (Seiffert), der zweiten Fassung des lateinischen Psalms 112 (Stein) und dem Dettinger Te Deum (Straube), ein Orchesterkonzert mit der Kantate Apollo und Daphne, umrahmt durch das Concerto grosso g-moll für Oboe und Streichorchester (Nr. 10), das B-dur-Konzert für Harfe op. 4, Nr. 6 und das doppelchörige Orchesterkonzert F-dur (Nr. 28) — alle in Seifferts Bearbeitung, eine Kammermusik mit der Flötensonate op. 1, Nr. 7, dem Kammertrio G-dur (Nr. 5) — beide von Seiffert bearbeitet, drei von Händel für den „Israel“ benutzte Klavierstücke von Pachelbel, Kerll und Strungel, je eine noch ungedruckte Klaviersuite, die unter Bachows und Händels Namen überliefert sind, die Solokantate Dolce pur d'amor l'affanno (Koth), zwei der deutschen Arien und eine Suite aus Telemanns Tafelmusik (III, Nr. 1, Seiffert), eine Festigung, die, vom Rektor der Kieler Universität mit Begrüßungsworten eingeleitet, die erwähnte Ehrung Max Seifferts durch den Dekan der theologischen Fakultät, den Festvortrag Arnold Scherings und einen Alcina-Vortrag Herman

Roths brachte¹, sowie eine Oratoriumaufführung, den „Israel in Ägypten“ (Chrysander). Zur musikalischen Ausführung hatten sich die leistungsfähigsten Chöre Schleswig-Holsteins, vornehmlich der Feststadt Kiel selbst, und das verstärkte Städtische Orchester Kiel vereinigt mit einheimischen (Gusta Hammer, Hans Hoffmann, Richard Lauschmann, J. Kraft, Oskar Deffner) und auswärtigen Solisten (Henny Wolf, Adelheid la Roche, Anna Linde, Hans Joachim Moser, Michail Gitowsky). Die Händelgesellschaft, die in diesen Tagen überdies ihre Mitgliederversammlung abhielt, gab zu alledem ihren Namen, stellte in ihrem ersten Vorsitzenden Arnold Schering den Redner des Festvortrags, in ihrem stellvertretenden Vorsitzenden Max Seiffert den Bearbeiter und Continuospieler der meisten aufgeführten Werke, in Alfred Heuß den Verfasser der Erläuterungen des Festbuchs, und sie war in Personalunion verbunden mit der musikalischen Oberleitung des Festes durch die kraftvolle, hervorragend organisatorisch wirkende Musiknaur des Kieler Generalmusikdirektors Prof. Dr. Fritz Stein.

Die Bedeutung des Festes war zunächst eine provinziale: es war ein schleswig-holsteinisches Musikfest mit Werken Händels und gipfelte als solches in der von etwa 1000 Sängern bestrittenen Israel-Aufführung. Die allgemeine Bedeutung des Festes aber lag darin, daß es, wie eingangs schon erwähnt, in weitem Umfange das Händelwiederbelebungswerk Seifferts und — mit dem Israel — Chrysanders zur Diskussion stellte. Doch seien darüber nicht vergessen der von Stein eingerichtete Psalm 112, ein prächtiges Stück fröhlichen Gottesdienstes des in Italien reisenden Händel, das von Straube bearbeitete Dettinger Ledeum und die durch lebensvolles, zügiges Wesen ausgezeichnete, stilistisch recht mannigfaltige Klaviersuite — wie weit deren einzelne Stücke original Händelisch sind, mußte erst nähere Untersuchung ergeben.

Das Wiederbelebungswerk an Händel begann Chrysander zunächst auf dem Gebiet des Oratoriums, Max Seiffert setzte es auf dem der Händelischen Kammer- und Konzertmusik fort, besonders der instrumentalen. Was beider Arbeit von der der Göttinger Händelopernbearbeiter wesentlich scheidet, ist zunächst, daß sie auf einem soliden musikphilologischen Grunde begonnen wurde. Was sie mit jener Händeloperarbeit gemein hat, ist, daß sie sich ebenfalls bestrebt, Händel zu bearbeiten vom Gesichtspunkt der Gegenwart aus, d. h. in Rücksicht auf das Empfinden der heutigen Hörer. Streng genommen ist es aber unmöglich, den Gegenwartsstandpunkt mit dem philologisch-historischen zu vereinen. Das Ergebnis ist fast immer ein Kompromiß, bei dem die Gegenwart, mag ihr jene Vergangenheit an sich noch so überlegen sein, sich praktisch dank der Macht der Gewohnheit als der stärkere Teil erweist. So ist denn, im Ergebnis, zwischen einer Chrysanderschen Oratoriumbearbeitung und einer Hagenschen Opernbearbeitung kein wesentlicher Unterschied. Die Betrachtung einiger Stellen das „Israel“ soll das dann im einzelnen erweisen.

Zunächst sei aber das Grundsätzliche an einem allgemeinen Punkte erörtert, an dem Brauch der Bearbeiter, die Notierung des Originals durch Vortragszeichen zu „ergänzen“, um den lebendigen, sinnvollen Vortrag auch durch stillkündlich unbelehrte Musizierende zu sichern. Aber der innere Sinn der Vortragsbezeichnungen hat sich mit den Zeiten und den Meistern gewandelt. Man empfinde nur etwa die ver-

¹ Die Ansprachen und Vorträge werden im Händeljahrbuch 1929 veröffentlicht werden.

schiedenen typischen Charaktere des piano: bei Schumann ist es, mit groben Worten ausgedrückt, etwas Heimliches, Empfindsames, bei Beethoven etwas Innerliches, Erhischtes, bei Mozart etwas Zierliches, Plastisches, bei Händel etwas Fernherklingendes, Räumliches. Also sichert das Hinzutun eines *p* — und ebenso eines *f*, eines *dim.*, *cresc.* usw. —, selbst wenn das Zeichen vom Bearbeiter recht verstanden wäre und dem Willen des Komponisten entspräche, keineswegs das rechte Verständnis des Spielers. In der Praxis haben solche zugefügten Zeichen, indem sie eben im modernen Sinne verstanden werden, oft eine nur noch mehr auch im Einzelnen durchgreifende Modernisierung zur Folge. Ja der Bearbeiter selbst begibt sich in Gefahr, durch die Anwendung der ihm natürlich auch zunächst in modernem Sinne geläufigen Zeichen sich dem ursprünglichen Sinn des Werkes zu entfremden.

Diese Gefahr ist besonders groß auch bei der beabsichtigten Verdeutlichung des Takt- und Tempowesens durch die heutzutage gebräuchlichen Mittel. So scheinen manche neuere Metronomisierungen die Händelschen Taktbewegungen mehr im Sinne neuzeitlicher Taktbetonung als ursprünglicher Händelscher Bewegungsempfindung auszudeuten. Es ergibt sich daraus schon äußerlich zumeist eine Beschleunigung der Largo- und Adagio- und eine Verlangsamung der Andante- und Allegro-Sätze¹. Die Verlangsamung aber hat, z. B. in Orgelkonzerten, leicht eine Auffüllung des Händelschen zweistimmigen Satzes mit Mittelstimmen oder Akkordtönen oder auch eine Auszierungs- und Variierungspraxis zur Folge, die an und für sich wohl alten Vorbildern entsprechen mag und doch im gegebenen Fall, in Rücksicht auf den bewegten Charakter des Satzes allzusehr belastet. Kommt gerade bei den Orgelkonzerten hinzu, daß das aus dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein wirkende Klangideal ohnehin mehr verdickt und abstumpft, als sich mit dem Händelschen Klang verträgt, so daß der Bearbeiter eher auflockern als anhäufen müßte, übrigens auch, um den Charakter des Konzertierens zwischen Orgel und Orchester zu wahren.

Haben sich selbst Chrysander und Seiffert den unvermeidlichen Gefahren des Bearbeitens nicht entziehen können, so wird man das auch den Göttinger Bearbeitern nicht ernstlicher verübeln können. Kommt bei den Gelehrten, Händel gegenüber, die Gefahr hinzu, welche in der Verwurzelung ihrer Wissenschaft im 19. Jahrhundert liegt, so bei den Praktikern die Gefahr des Experimentierens. Andererseits aber hat das Experiment, so wie man es auch diesmal wieder in den Göttinger Händelfestspielen erlebte, vor jener Tradition den Vorzug des unmittelbar Lebendigen, von einem vorwärtsstrebenden Drang Bewegten voraus.

Daher kam es, daß auch diesmal wieder bei den Göttinger Aufführungen des „Julius Cäsar“ wie bei denen der szenisch dargestellten Kantaten „Apollo und Daphne“, „Lucrezia“ und der Bachschen „Der Streit zwischen Phobus und Pan“ — ich hörte die am 5. und 6. Juli — selbst kritisch eingestellte nicht-göttinger Besucher gepackt wurden. Trotz der schlimmen Händelopernkrisis draußen im Reich. Denn es wurde gerade das, was früher von Göttingen selbst aus jene Krise mit vorbereitet hatte, intuitiv zum guten Teile überwunden. Der musikalische Führer, Rudolf Schulz-

¹ Diese Wirkung hat auch die Spaltung der Händelschen $\frac{3}{4}$ (oder $\frac{3}{8}$)-Bewegung in $\frac{3}{4}$ (oder $\frac{3}{8}$)-Schläge, z. B. im einleitenden Largo der Trauerhymne, im Andante und in der Gavotte des Orgelkonzerts op. 7, Nr. 1.

Dornburg, drang im „Cäsar“ mehr als einmal, gegen die Hagensche Bearbeitung, vor allem auch gegen Hagensche Dynamisierungs- und Tempoangaben, zu Handel vor; der herrlich beschwingte Schlußchor war das schönste Zeugnis dafür. Und die Spielführung Niedeckens ist, mit dem Abstrakt-Konstruktivistischen früherer Jahre verglichen, gelöster, freier, man möchte sagen menschlicher und damit, über das Nur-Tänzerische hinaus, ebenfalls innerlich bewegter geworden, ohne an Intensität eingebüßt zu haben. Dazu kommen die fast durchweg außerordentlichen künstlerischen Leistungen der seit Jahren nach Göttingen wiederkehrenden Solisten, die nun wirklich ein Händelopern-Ensemble geworden sind, wie es heute nirgends sonst zu finden ist: voran Wilhelm Guttmann, Georg H. Walter, Bruno Bergmann, Eleanor Schloßhauer-Reynolds, dazu Franz Notholt und Felix Knäpper; neu dazutretend, als Cleopatra nach der musikalisch-gesanglichen wie darstellerischen Seite ungewöhnliche Ausdrucksbegabung bekundend, Cläre Autenrieth. An dieser gereiften Ensemblekunst hat auch der maestro al cembalo Viktor E. Wolff teil.

Daß neben dem neuinszenierten „Cäsar“ keine andere Händelsche Oper zur neuen Uraufführung gelangte, mag außer in geldlichen Schwierigkeiten wohl auch in der abschreckenden Wirkung der Krise der Händelopernbewegung seinen Grund haben. Daß der Grund nicht etwa in Handel selbst oder etwa in einem Schwächeanfall der Göttinger Händelapostel liegt, daß die Göttinger Händelbewegung durchaus nicht tot ist, zeigte sich aber daran, wie aus der Not eine Tugend gemacht und in kleinerem Rahmen, an Kantaten, die dramatischer Darstellung zugänglich sind, Inszenierungs-ideen erprobt wurden. Kein Wunder, daß die lustig-lustige szenische Aufführung des Bachschen Streitens zwischen Phobus und Pan auf einem von zierlichem Pavillon gekrönten Wiesenhügel vor einem arkadischen Himmel am wenigsten Problematisches hatte, da sie vordem schon in Münster und Essen mit Erfolg erprobt worden war.

Auch die Darstellung des Lucrezia-Monodramms des jungen Handel, in der Übersetzung und Bearbeitung Georg Göhlers, innerhalb eines im barocken Sinn antik stilisierten Bühnenbildes durch die außerordentliche, stillichere Kunst Maria Pos-Carlofortis, wirkte stark und überzeugend. Der Versuch, die wechselnde Gedankenrichtung Lucrezias überdies durch wechselnde Lichtbild-Hintergründe anschaulich zu machen, erschien dagegen unnötig, ja der geschlossenen Wirkung eher abträglich als förderlich; wie auch schon die Lichtbildhintergründe in der „Cäsar“-Aufführung infolge der Unmöglichkeit, sie gegen einen beleuchteten Vordergrund plastisch, hell und kraftvoll farbig erscheinen zu lassen, nur unter besonderen Bedingungen (nächtliche Nil-landschaft) ihrer Aufgabe wirklich gerecht wurden.

Die Kantate „Apollo und Daphne“ wurde in Göttingen in der Übersetzung Franz Notholts gegeben, in der das Werk seit 1922 schon zahlreiche strichlose, erfolgreiche Aufführungen erlebt hat (2 in Hannover, 1 in Peine, 5 in Hamburg, 1 in Hagen, 1 in Parchim). Niedecken ließ den Gott und die Nymphe in einer arkadischen Watteau-Landschaft durch Mitglieder der Essener Tanzbühne (Jens Keith und Frida Holst) tanzen, während Franz Notholt und Emy von Stetten im Orchester sangen. Der Versuch glückte naturgemäß der musikalisch tanzenden graziosen Daphne besser als dem Apoll, welcher der Gefahr allzulebhafter, da vom Singen unbeschwerter Beweglichkeit zumal im Anfang nicht entging und dadurch eine gewisse Zwiespältigkeit des Ohren- und Augeneindrucks heraufbeschwor. Das Ganze aber wirkte durchaus lebendig.

Wenn die Kieler Aufführung nicht so viel Leben hatte, was auch konzertmäßigen Vortrag in seiner Art wohl möglich wäre, so lag das hauptsächlich daran, daß die Sängerin der Daphne zu farblos blieb, übrigens auch die Veränderungen und Kadenzzen des Bearbeiters nicht recht überzeugend in den Verlauf einfügen konnte, so daß es der zur Hauptsache auf Dialog gestellten Wiedergabe trotz des Gestaltungsvermögens des Apolls H. J. Moser an Geist und innerer Bewegung mangelte.

In beiden Aufführungen, der Kieler wie der Göttinger, blieb freilich noch etwas Wesentliches unerfüllt, weil es auch die Übersetzungen und Bearbeitungen schuldig blieben: Nicht die Verwandlung der vor dem verliebten Apoll fliehenden Daphne in einen Lorbeerbaum ist die Hauptsache der musikalischen Dichtung — das ist zunächst nichts als eine mythologische Anekdote —, sondern die zwifache Verwandlung des Apollo selbst: aus einem Gott und Helden in einen recht irdisch sich gebärdenden Liebhaber und dann angesichts der verwandelten Daphne aus dem Liebesüchtigen wieder in den Gott — das ist das geistige Erlebnis der Kantate, das ja in der Kunst jener Zeit und gerade auch Händels in vielfachen Abwandlungen wiederkehrt; es sei nur an den „Xerxes“ erinnert. Die erste Wandlung Apollos liegt auch in den beiden Bearbeitungen offen da, nur kann ihr der Sänger nicht die rechte Bedeutung geben, wenn er die Rückverwandlung nicht erkannt hat: Es handelt sich um die den Worten Apolls „e ti nascondi?“ folgende Rezitativstelle: zunächst eine Achtelpause — der Augenblick der Wandlung selbst, dann nicht nur die bloße Feststellung des überraschten Liebhabers „dich rührt nicht Kälte . . .“ (Moser) oder „du birgst dich im ewig grünen Laube“ (Notholt), sondern der Weihespruch des Gottes:

„Che non t'offenda mai del verno il gelo,
ne il folgore del cielo
tocchi la sacra e gloriosa fronde!“

„Niemals verlege dich der kalte Winter,
und Feuerstrahl des Himmels
niemals versehre die ruhngeweihten Blätter!“

Die Stelle ist, nach dem erregten freien Rezitativ während der Verwandlung Daphnes und der zur Sicherung der rechten Ausführung am besten mit Fermate zu versiehenden Achtelpause ein ausgeprägtes *a battuta*¹. Der Schlußarie Apolls aber kommt hiernach keine pathetisch sich ausgebende, deutsch-gefühlvolle Trauerstimmung zu, sondern eine verinnerlichte arkadische Wehmut — sie ist *mezza voce*, ganz nach innen zu singen, nicht in langsamer, schwerer ♩ -Bewegung, sondern in ganzen Takten schwebend:

ca-ra pian - ta co'miei pian - ti

Einer Neuausgabe des Werkes für den praktischen Gebrauch käme es zu statten, wenn sie die Vorzüge beider Übersetzungen miteinander vereinte. Die Übersetzung

¹ Walther's Lexikon erläutert *a battuta*: „Kommt im *stilo recitativo*, und zwar mehrentheils am Ende desselben, bey etwas sententischen Worten vor“.

Mosers ist im allgemeinen sprachgewandter als die Notholts, doch entfernt sie sich, mitunter schon der durchgeführten Reimordnung wegen, an einzelnen Stellen weiter vom Urtext, z. B. in folgenden Versen:

Urtext:	Moser:	Notholt:
Apollo: Che crudel!	An mein Herz!	Welch ein Trost!
Daphne: Ch' importuno!	Fort, Vermess'ner!	Welche Kühnheit!
Apollo: Odi la mia ragion!	Weiche, Vernunft, dahin!	Schweig mir doch von Vernunft!
Daphne: Sorda son io.	Schändlicher, schweig!	Ich schweige gern! ¹
Apollo: Orso e tigre tu sei!	Ich gewinne dich doch!	Eine Tigerin bist du!
Daphne: Tu non sei Dio!	Fort, Gleißner, Dämon!	Und du — kein Gott!

Es bleibt noch übrig, die oben bereits gegebene Charakterisierung der Chrysander'schen Bearbeitung des „Israel in Ägypten“ mit einigen Beispielen zu belegen.

Chrysander hat die vier Tenorrezitative des Werkes für Bariton umgeschrieben, offenbar in der Absicht, die Aufführung durch Wegfall des Tenorsolisten zu erleichtern. Dadurch ergeben sich in der Bearbeitung im Gegensatz zum Händelschen Urtext unter andern folgende Unstimmigkeiten: Bei Händel steht der Schluß des ersten Rezitativs und der Beginn des folgenden Chors im Verhältnis Dominante—Tonika, das Rezitativ erweckt eine Spannung, die zwingend in den Chor hineinführt. Bei Chrysander schließt das Rezitativ in der Tonart des Chors *c* moll, jene Spannung ist vernichtet, außerdem der Händelsche Durchschluß, der nicht nur für die dominantische Spannung, sondern auch für den Ausdruck der Rezitativschlußworte „with rigor“ bedeutsam ist und also auch durch solche Gegensatzwirkung den Einsatz des Klage-Mollchors hebt, in einen Mollschluß umgebogen. Ja Chrysander hat jenen Gegensatz noch mehr verwischt, indem er die beiden Schlußakkorde des Rezitativs, wie üblich von Händel in Viertelwerten notiert, dem Sinn des „with rigor“ entgegen in halben Noten mit der Vortragsbezeichnung *p* notiert.

Das zweite Rezitativ läßt Händel nach dem *c* moll-Schluß jenes Chores der Unterjochten mit dem Sextakkord *D* dur als der Dominante von *g* moll beginnen: „Da sandte Er Moses . . .“. Das Eintreten eines neuen, überhöbenden Ereignisses kann nicht einfacher, treffender, anschaulicher gegeben werden. Chrysander beginnt mit dem Sextakkord von *B*, der Dominante von *e* moll.

Der Schluß dieses Rezitativs steht bei Händel in unmittelbarem Zusammenhang mit dem folgenden *g* moll-Chor; der Chortenor nimmt das schließende *d* in der höheren Oktave auf und führt es weiter. Chrysander schließt in *e* moll mit *B*, der *g* moll-Chor beginnt mit *d* — die Händelsche Verbindung beider Stücke ist zerbrochen. Chrysanders Chöre werden nicht einmal mehr durch „Rezitativ-Fäden“ musikalisch zusammengehalten.

Aber Chrysander geht noch weiter: er greift sogar in die melodische und rhythmische Führung der Rezitative ein. Hier der Eingang des ersten in der Fassung Händels:

¹ Diese beiden Zeilen vielleicht besser: Hör doch auf meine Worte! — Ich höre nichts!

Now there a - rose a new king o - ver E - gypt, which knew not Jo - seph
 Nun kam ein neu - er Kö - nig ú - ber Ä - gyp - ten, der Jo - seph nicht kan - te

und Chryсандers:

Es kam ein neu - er Kö - nig auf in Ä - gyp - ten, der wuß - te nichts von Jo - seph

Händels Rezitativ führt den Hörer gleich mit den ersten Tönen mitten ins Bild: das Aufkommen (arose — aufsteigender Dominantseptimenakkord) eines neuen Herrschers (new king — melodischer und rhythmischer Höhepunkt) über Ägypten (over Egypt — das Abhängigsein der sich absenkenden Melodie von dem „königlichen“ Höhepunkt). Chrylander dagegen gibt dem Anfangswort, das er noch dazu aus dem bestimmten, grundlegenden „Nun“ (now) in das farblose „Es“ verwandelt, die höchste Höhe. Damit geht Hand in Hand die Veränderung der rhythmischen Folge. Händels Rezitativmelodie ist mit dem grundlegenden Now und dem gipfelnden new king fest im rhythmischen Fundament verankert und hebt vom ersten zum zweiten Stützpunkt mit auch rhythmisch scharf und machtvoll geprägter Tonfolge an (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪). Chrylander dagegen beginnt mit einer Pause, sein Stimmeinsatz wächst nicht aus festem Grund und Boden auf, er ist aus der Luft gegriffen; und was von dem Aufstiege übrig blieb, ist nivelliert zu einem Gang in Achteln; dem „neuen König“ fehlt das rhythmische Fundament, das dafür das (melodisch absinkende!) „auf“ bekommt. Die Continuoakkorde helfen bei Händel den großen rhythmischen Gang lapidar kennzeichnen. Chrylander entwirzelt sie durch Synkopierung.

Die beiden Tenorrezitative des zweiten Teils werden ebenso entkräftet. Um in Kürze zwei Belege zu geben: Aus Händels alttestamentarischem Bericht „Denn die Reiter Pharaos . . .“ wird „Bedenkt! Die Kasse Pharaos . . .“ Aus dem Schluß des Rezitativs vor dem letzten Chor und dessen Beginn mit Mirjams Solo

Solo

and Mir - jam ans - we - red them: Ein - get zu dem Herrn
 und Mir - jam sang vor ihr:

wird bei Chrysander

Händel gestaltet durch „innere“ Kunstmittel der Melodie, der Harmonie und des Rhythmus den Text musikalisch übermenschlich gewaltig. Chrysander, die Händelschen Zusammenhänge verkennend und zerstörend, sieht sich genötigt, besondere subjektive, lehrhafte oder empfindsame äußere Ausdrucksnuancen vorzuschreiben. Händel declamiert wie ein Erzengel, Chrysander wie ein belehrender Märchenerzähler.

Was Chrysander mit der Übertragung dieser Rezitative an eine Baßstimme bezweckte, die Ersparnis eines fünften Solisten, ist wohl auch ohne die zerstörenden Transpositionen zu erreichen: man lasse diese Rezitative von einigen Chortendören unisono singen und man wird die hier erforderliche Kraft und Sachlichkeit des Vortrags vielleicht sogar noch eher als bei solistischer Besetzung erreichen.

Die Einstellung des Bearbeiters Chrysander zu Händels „Israel“ ist schon aus dem bisher Gesagten zu erkennen. Es ist die Einstellung einer Zeit, der die alttestamentarische, epische Geschichtsdarstellung Händels fremd blieb und die infolgedessen vermeintliche „leicht wahrnehmbare“ Schwächen und „tiefer liegende Mängel“ des Händelschen Werkes zu beseitigen suchte in dem guten Glauben, dadurch „ein für Aufführungen lebensfähiges Werk“ zu gewinnen.

So legt denn Chrysander, wie er schon die Rezitative durch subjektive Empfindung erweichte, in dieses Händelsche Chororatorium kat exochen Arien ein als „Ruhepunkte, in denen ein Ausströmen der Empfindung der an den Vorgängen Beteiligten zutage treten kann“. Dafür läßt er manche der Händelschen Chöre weg, so auch den Schlußchor des Exodus, der nach dem vorangegangenen Tatbericht das Ausströmen der Empfindung im Händelschen Sinne bedeutet: „And the people feared the Lord, and believed the Lord and his servant Moses . . .“ Und Chrysander zerteilt den von Händel als Einheit komponierten „Gesang Moses“ in zwei Teile in dem Bestreben, das Werk „zu einer möglichst geschlossenen Einheit abzurunden“ — welcher Widerspruch in sich! Zudem zerbricht er die Händelsche Sinngliederung und tonale Einheit (Exodus *c* moll, Moses Gesang *E* dur) durch seine Auslassungen und Einschüßel, so daß sich, aufs Ganze gesehen, ein atonales Chaos ergibt.

Einige Belege dafür: Händel läßt nach dem den zweiten Teil eröffnenden *E* dur-Preisgesang „Ich will singen zu dem Herrn“ zunächst ein *a* moll-Duett und einen *d* moll-Chor folgen: erst aus deren ernstem In-sich-gehen entwickelt sich dann das *A* dur-Duett „Der Herr ist der starke Held“ — ein kraftvolles Aus-sich-herausgehen. Chrysander läßt auf den *E* dur-Chor unmittelbar das *A* dur-Duett folgen, was dann im Händelschen Sinne nur als Hybris empfunden werden kann. — In dem Bericht über die Wundertaten tilgt Chrysander den *a* moll-Teil des Chors „O Herr, deine Hand tut

große Wunder“, der ein notwendiges musikalisches wie textlich-inhaltliches Gegengewicht gegen die Dur-Chöre gibt und den Ddur-Chor „Und vor dem Hauch deines Mundes“ vorbereitet. Händel hat dieses Ddur, indem er ihm das Gdur der Arie „So sagte der Feind“ folgen läßt, als Dominante der Dominante im Ganzen verankert. Chrysanter fügt nach dem Ddur ein Edur-Duett ein, so steht jenes beziehungslos da. Indem aber Chrysanter nach dem Edur-Duett noch einen fremden großen Ddur-Block als Schluß seines zweiten Teils einschleibt, gibt er dem Ddur ein Gewicht, das die Harmonie des Händelschen Baues empfindlich stört, nach der Seite jenes hybriden Adur hin. Vollends aber sprengt Chrysanter die Einheit durch das zu seinem eignen Ddur-Schluß des zweiten Teils in Tritonus-Diffonanz stehende an den Beginn seines dritten Teils gestellte Asdur-Duett aus Deborah „Holde Freiheit“. — Durch Einfügung jenes Edur-Duetts hat Chrysanter überdies die einzigartige Wirkung des einzigartigen Edur-Stückes Händels geschädigt, der Arie „Bringe sie hinein“. In dieser Edur-Arie gipfelt die Gruppe, die mit dem dmoll-Duett beginnt, das die Führung des Volkes durch Gott zu seiner heiligen Wohnung besingt. Der folgende emoll-Chor schildert die darob erschreckten Völker Kanaans (der unvermittelte Gegensatz d—e entspricht also einem wesentlichen Gegensatz!), und das Bild dieses gegenwärtigen (emoll-)Zustandes Kanaans hellt sich dann zu Edur auf: zu dem Bilde der künftigen ersehnten Heimat. Dieses Edur, auf dem Edur-Grunde, ist die Tonart des Ausblicks auf etwas noch Unwirkliches, Erhofftes. Es widerstrebt diesem Sinn, an Stelle dieses Stückes das von Chrysanter zur Wahl gestellte Adur-Arioso „Dank sei dir Herr“ zu singen. Ebenso wäre es verdunkelnd, hiernach das rückgreifende Rezitativ „Denn die Reiter Pharaos“ in Adur mit Edur-Schluß einzusetzen zu lassen, wie es Chrysanter tut. Nach dem Ausblick einer bittenden priesterlichen Einzelstimme in die Zukunft kennzeichnet es die Gewißheit dieser Zukunft, daß nicht erst ein Präzeptor vortreten muß: „Bedenkt! . . .“, sondern daß sich das ganze Volk, das ist der ganze Chor unmittelbar, impulsiv als festgegründet in dem Edur-Fundament der gottesdienstlichen Feier bewährt.

Man täte Chrysanter allerdings Unrecht, wenn man seine Israel-Bearbeitung als kennzeichnend für seine Händelarbeit überhaupt betrachten wollte. Chrysanter hat sehr wohl ein feines Empfinden für die Händelsche Eigenart und Größe des „Israel in Ägypten“ gehabt. Die herrlichen Worte, die er ihm in seinem Händelbuch widmet, bezeugen es. Und er hat — später — die Bearbeitungen Händelscher Werke gewiß unternommen in der besten Absicht, die Werke seiner und der späteren Zeit möglichst nahe zu bringen. Aber er hat damit — das ist die Tragik seines Schicksals — nur den Beweis geliefert, daß man nicht gleichzeitig einem großen Meister dienen und einer kleinen Zeit gefügig sein kann. Sein eignes Empfinden wurde der Stärke Händels entfremdet, indem er sich in die Schwächen seiner eignen Zeit verstrickte.

Die Händelgesellschaft wird das Andenken Chrysanters, dem sie tief verpflichtet ist, mehr ehren, wenn sie sich an die Erkenntnisse hält, die er in der Vollkraft seines Lebens seinem Händelbuche anvertraut hat, und nicht an die Zugeständnisse, die er im Alter seiner eignen, nun schon wieder vergehenden Zeit machte; sie wird der Gegenwart und der Zukunft am besten dienen, wenn sie jenem ersten Vorbilde Chrysanters folgt und die Werke Händels in dem Geiste und der Gestalt zu erkennen und zu

pflegen sucht, wie sie dem Genie Händels entsprangen. Nicht Bearbeitungen der Meisterwerke helfen dazu, sondern eine Erziehung des musikalischen Menschen, die fähig macht, die eigne Enge zu überwinden und den weiten und großen Sinn der Meister in der reinen Gestalt ihrer Schöpfungen zu finden.

Bemerkungen zu den Zwanzig bayerischen Tänzen

Von

Kaimund Zoder, Wien

Die von A. Bauer im Märzheft dieser Zeitschrift, S. 374 ff. mitgeteilten zwanzig bayerischen Volkstänze sind für die Tanzforschung von besonderer Bedeutung, so daß einige Bemerkungen zu ihrer Veröffentlichung vielleicht nicht unangebracht sind. Vielleicht kann bei dieser Gelegenheit gezeigt werden, wie die Melodienvergleichung auch in bezug auf die noch sehr in den Anfängen stehende Tanzforschung fruchtbar gemacht werden kann.

Der Volkstanz besteht aus der Zusammenfassung zweier künstlerischer Äußerungen: der Musik, welche unter Umständen nur durch bloßen Rhythmus ausgedrückt sein kann, und der Bewegung, welche zur Musik in innigster Beziehung steht; zu beiden tritt des öfteren noch der Gesang, manchmal selbständig neben der Instrumentalmusik auftretend, manchmal die letztere unterstützend und ergänzend. Die Musik ist das Primäre des Tanzes, sie ruft die Bewegungen hervor, regelt ihren Ablauf und kann daher auch für die Tanzforschung wichtige Aufschlüsse geben. Nicht immer ist es der in der Melodie ausgedrückte Rhythmus, der die Bewegungen wesentlich beeinflusst, oft ruht das rhythmische Hauptmoment in der Begleitung. Daher ist Bauers Art, zur Melodie mit (kleinen) Noten die charakteristische Begleitung einzelner Tänze (z. B. Nr. 9) anzuzeigen, besonders nachahmenswert. Von Bedeutung für die Ausführung der Tänze ist das Tempo; es wäre daher eine genauere Bezeichnung desselben als etwa die von Bauer und anderen gebrauchte allgemeine Charakterisierung (z. B. Volkstempo) wünschenswert; an vorteilhaftesten wird sich wohl die Tempobezeichnung nach Mälzels Metronom erweisen.

Die Mitteilung der Melodie eines Tanzes führt oft zu fruchtbaren Vergleichen mit ähnlichen Tänzen, die aber oft verschiedene Namen tragen (vgl. unten Nr. 9). Abstrahiert sich die Tanzforschung von der musikalischen Grundlage, so kann es vorkommen, daß zwei gänzlich verschiedene Tänze als verwandt angesehen werden, z. B. Siebensschritt und Siebensprung. P. J. Bloch rechnet z. B. in seiner Dissertation über den deutschen Volkstanz¹ den „Wäschadn Flugsunmi“ aus Niederösterreich zu den Schuhplattlertänzen, obwohl die Melodie auf die Herkunft aus dem Rheinfländer oder Mainzer Polka hinweist.

Ein hervorhebender Vorteil der Bauerschen Mitteilung ist ferner die Beibringung von fünf Tanzbeschreibungen. Es wäre natürlicherweise die Beschreibung aller zu den abgedruckten Melodien gehörigen Bewegungen wünschenswert. Bei der Schwierigkeit aber, Tänze einwandfrei zu beschreiben, ist schon durch Mitteilung einiger Tanzbeschreibungen der Forschung ein Dienst erwiesen. Die Festlegung der Tanzbewegungen erfordert nämlich beim Sammeln von Volkstänzen die Heranziehung

¹ Der deutsche Volkstanz der Gegenwart, abgedruckt im XXV. und XXVI. Jahrg. der Hessischen Blätter für Volkskunde, Gießen 1926 u. 1927, S. 68 des 2. Teiles.

einer neuen Gruppe von Gewährleuten. Während man die Melodien aus der Überlieferung der Musikanten schöpft, muß man sich die Ausführung der Tänze von Tänzern und Tänzerinnen (unter Abspielen der dazugehörigen Musik) zeigen lassen, denn in den meisten Fällen kann man von Musikanten kaum eine Andeutung über die Bewegungen erhalten.

Sehr wichtig ist an der besprochenen Mitteilung Bauers die relative Vollständigkeit. Durch die weiter oben (Jahrg. VIII, Heft 1) mitgeteilten 40 Zwiefachen und die 20 bayerischen Tänze wird uns das für einen Ort maßgebende Repertoire an Volkstänzen geboten. Könnte die vergleichende Forschung sich auf zahlreichere solcher örtlichen Sammlungen stützen, wie dies zum Beispiel in der Volksliedforschung der Fall ist, so wären auch die Fortschritte auf diesem Gebiete größer.

Die nachfolgenden Bemerkungen sollen zeigen, wie durch Vergleichung der Melodie und auch der Beschreibung Beziehungen zwischen den Tänzen verschiedener Gegenden aufgedeckt werden können.

- Nr. 1. Jakobs=Polka, dem gleichnamigen Tanze in Seidls „Ball auf der Alm“¹ (3. H., S. 33) sehr ähnlich. Der Tanz selbst ist eine Variante des durch ganz Deutschland verbreiteten Siebenschnittes, der bis nach Schweden hin bekannt ist². Zur Literatur vgl. Zoder, *Altösterreichische Volkstänze*³ I, Nr. 6.
- Nr. 3. Bauernmadl. Bei Seidl, Ball auf Alm IV, Nr. 2, ist neben einer fast identischen Melodie auch der Text mitgeteilt: „Und s Bauernmadl, s Bauernmadl is scho wieder do. Geh Maderl tanz mit mir“.
- Nr. 4. Schuster=Polka. Tänze, welche die Tätigkeiten des Schusters nachahmen, sind durch ganz Deutschland verbreitet. Die Melodie hat Ähnlichkeit mit der in Mittel- und Norddeutschland heimischen Type: „Du lieber Schuster du, du stickst mir meine Schuh“, die Ausführung hingegen ähnelt der Fassung aus den Alpen (Altösterr. Volkstänze II, Nr. 9).
- Nr. 5. Marberger. Der Mittelteil der Melodie (Takt 5—10) ist gleich dem entsprechenden Teil in dem sudetendeutschen Tanz „Friedrich Einke“⁴ und „Federdich“⁵. Es wäre hier sehr wertvoll, die bayrische Tanzausführung kennen zu lernen. Der III. Teil der Melodie, der mit dem II. Teil der vorhergehenden Schuster=Polka identisch ist, zeigt durch dieses Doppelvorkommen an, daß er unter die Wandermelodien zu zählen ist.
- Nr. 6. Gickel, fast gleich mit dem bei Seidl a. a. O., VI. Heft, Nr. 6 unter dem Titel „Der Kikeriki“ mitgeteilten Tanz.
Beim ehemaligen Deutschmeister=Regiment der österr.-ungar. Armee, das sich aus Wien ergänzte, sangen wir um 1900 auf die gleiche Melodie: Aber Maderl magst denn gar net, gar net, Kikerickiki.
- Nr. 7. Salzburger Dreher. Die Tanzausführung dieses Drehers wäre zu wissen wertvoll. Es gibt auch Dreher in $\frac{3}{4}$ -Takt.
- Nr. 8. Waldjäger. Bei Seidl, VI., S. 50, derselbe Tanz mit vollständigem Text, der auf die Herkunft der Melodie aus einem Modelied (Kunstlied im Volksmunde) schließen läßt.
- Nr. 9. Manchester. Ein in ganz Deutschland unter den verschiedensten Namen bekannter Tanz: Alter Manchester (Mecklenburg), Sammtmanchester (Schlesien), Krebspolka (Niederösterreich), Neukatholisch (Steiermark), altbayrischer oder altkatholischer Polka (Bayern), Lott is dot (ganz Norddeutschland und Schweden). Der Tanz ist ein Beispiel dafür, wie wichtig die Melodie als Ausgangspunkt der Tanzvergleichung ist. Auf Grund der verschiedenen Namen würde man nie und nimmer auf ein und denselben Tanz schließen können.

¹ Leipzig, v. J., Hofmeister. Enthält Volkstänze aus Bayern.

² Karl Peter Leffler, Om Nyckelharpospelet på Skansen, Stockholm 1899, S. 73f.

³ I. Wien, 2. Aufl. 1924, II. Wien, 1928.

⁴ Fris Kubiena, Rußländer Tänze, Neutitschein (Tschchoslowakei), 1922, S. 21, Nr. 3.

⁵ Hans Stolz, Liederhannes, Freudenthal (Tschchoslowakei) 1924, S. 60.

- Nr. 10. Hirtamadr. In Steiermark, Bayern und dem Böhmerwald bekannt.
- Nr. 14. Massianer. Bauers Takt 1—8 ist gleich dem II. Teil einer bei Gertrud Meyer¹, S. 9, Nr. 12 mitgeteilten Barsovienne, die in Deutschland bekannt ist. Meyer teilt hierzu folgenden Text mit: „Immer noch ein bissel, immer noch ein bissel, Lisbeth bleib stehn!“, der wohl erst später der Melodie unterlegt wurde. Als schwedischer Volkstanz findet sich diese Barsovienne in Lekstugan, Gamla svenska folkdansa, Stockholm, I. Heft, S. 23. F. A. Zorn bringt in seiner Grammatik der Tanzkunst (Leipzig 1887) als Barsovienne eine Komposition von J. Strauß (Walter?), deren 1. Teil in Moll steht, während der 2. Teil dem 1. Teil bei Bauer gleich ist.
- Nr. 15. Spinradl. Einen Tanz mit fast gleicher Melodie teilt Josef Blau² aus dem Böhmerwald mit. Er beschreibt die Ausführung des Tanzes und bietet mehrere Singtexte hierzu.
- Nr. 16. Schlieferer. Nach der oben S. 375 mitgeteilten Tanzbeschreibung ist dieser Tanz in der Ausführung mit dem Gschlödfsten aus Worarlberg (Zoder, Altdöflern. Volkstänze, II. Teil, Nr. 6) identisch. Eine reichausgestaltete Form, an der man kaum noch die ursprüngliche Fassung erkennt, ist der in „Trachtlerkreisen“ sehr beliebte Dreisteyrer und der schwedische Vingäkersdanz.
- Nr. 18. Friederikerl. Der Tanz hat seinen Namen von dem Tanzlied: Friederike, Friederike, geh mit mir ins Gras! usw. Vgl. die badische Fassung bei Auguste Bender, Oberschefflenzer Volkslieder³, S. 220, und die bayrische bei Seidl, Ball auf der Alm, VI, S. 50.
- Nr. 19. Blümerl. Text und fast gleiche Melodie bei Seidl, Ball auf der Alm, III, S. 30. Auch hier dürfte ein Kunstlied im Volksmunde der Ausgangspunkt gewesen sein.
- Nr. 20. Bauern=Française. Melodie identisch mit Seidl II, S. 25, nur mit der Unterscheidung, daß bei Bauer beide Teile in derselben Tonart stehen, während bei Seidl der I. Teil (2/4) in Gdur, der Walzer in Edur steht.

Diese Tanzform, aus zwei melodisch gleichen Teilen bestehend, die sich nur durch den Takt (Marsch und Walzer) unterscheiden, erinnert sehr an die in den Tabulaturbüchern des Mittelalters überlieferten Tänze, deren erster Teil ebenfalls im geraden Takt, der zweite Teil im dreiteiligen Takte bei gleichbleibender Tonfolge (Proporz, Nachanz) stand. Es haben sich also, musikalisch genommen, Tanzformen des Mittelalters bis in die Jetztzeit erhalten.

Auf Grund dieser Vergleiche, die ja sicher noch sehr lückenhaft und ergänzungsfähig sind, ließen sich also die Tänze des pfälzischen Ortes Cham einteilen in solche, die in ganz Deutschland bekannt sind, und in solche, welche die Pfalz mit ihren Nachbarländern Oberbayern und den Sudetenländern gemeinsam hat.

¹ Volkstänze, Leipzig 1909.

² Zeitschrift f. österr. Volkskunde, V. Jg., S. 192 ff.

³ Karlsruhe 1902.

Bücherschau

Annuario musicale italiano. 1928. Anno VI. 8^o, 244 S. Nov. 1928, Fratelli Lombi. 12.50 L.

Die Bayerischen Staatstheater. Wagner- und Mozartfestspiele. Hrsg. v. d. Generaldirektion der Bayerischen Staatstheater. Schriftlfg.: Arthur Bauckner. 4^o, 117 S. m. Abb., 2 Pl. München 1928, G. Hirth. 2 RM.

Bayreuther Festspielführer. Hrsg. v. Paul Preßsch. 15. Jahrg. 1928. 8^o, 360 u. 34 S. m. Abb., mehr. Taf., 1 Theaterpl., 1 farb. Stadtpl. Bayreuth 1928, G. Niehrenheim. 5.50 RM.

Bergen, Franz. Versungen und vertan? Ein Mahnwort an alle, die Sängere werden wollen. 8^o, 28 S. München 1928, G. W. Dietrich. —.85 RM.

Lehen, Dr. Paul. „Musikdruck und Drucker zu Nürnberg im sechzehnten Jahrhundert“, mit einem Verzeichnis der in Nürnberg im 16. Jahrhundert erschienenen Noten und Musikbücher. 8^o, 63 S. Nürnberg 1927, Hugo Sießfuß Verlag.

Fleißige bibliographische und archivalische Forschung und guter Einblick in die musikstilistischen Strömungen des 16. Jahrhunderts haben sich hier verbündet und aus der Musikgeschichte Nürnbergs ein Teilgebiet erschlossen, das ebenso reizvoll für die musikalische Ortsgeschichte wie wertvoll für die Bibliographie der allgemeinen Musikgeschichte ist. In knappen Strichen gibt die Einleitung einen Überblick über Tätigkeit und Bedeutung der einzelnen Nürnberger Druckergenerationen. Ein I. Allgemeiner Teil unterrichtet über die im 16. Jahrhundert angewandten Druckverfahren und über die besonders in Nürnberg bestehenden beruflich-organisatorischen und wirtschaftlichen Verhältnisse auf dem Gebiete des Notendruckes. Hier würde man freilich gerne auch die Hauptzüge des damaligen Nürnberger Buchdruckes und dessen Verknüpfung mit dem Notendruck, ebenso die des Nürnberger Buchhandels mitverarbeitet sehen; z. B. Friedr. Kapp u. Goldfriedrich, *Gesch. des deutschen Buchhandels* gibt im Registerband so viele Hinweise auf Nürnberger Verhältnisse, daß es sich gewiß verlohnt hätte auch dies Werk heranzuziehen. Der II. Teil behandelt die einzelnen Notendrucke, die 12 kleinen der ersten Jahrhunderthälfte, die 8 großen, von denen aber vier Firmen der Druckerei Berg & Neuber und ihrer geschäftlichen Fortführung zugehören und die Zeit von 1544—92 beherrschen, endlich die 11 kleinen Drucker der zweiten Jahrhunderthälfte. Sehr gut ist hier die Kennzeichnung der von den Druckern verfolgten Geschäftspolitik; insbesondere sind einander gegenübergestellt der aristokratische Geist und die kunsthandwerkliche Arbeit der ersten Drucker (vor allem Hieronymus Andres genannt Formschneider und des ihn beeinflussenden Hans Ott) und die Verlegung von Kantorenmusik sowie die wirtschaftlich nüchterne Art späterer Drucker- generationen, die denn auch beim Massenbetrieb anlangt (besonders Dietrich Gerlach und seine ungemein geschäftsgewandte Witwe Katharina). Wie nun Nürnberg in den Rahmen des deutschen Musikdruckes überhaupt eingeordnet ist, wie sich seit 1510 eine Verschiebung der Drucktätigkeit vom Rheingebiet hin zur Linie Augsburg—Nürnberg—Leipzig bemerkbar macht, wie Nürnberg mit Erfolg einen großartigen Wettbewerb gegen Wittenberg als Hauptort der norddeutschen Musik- publikation durchführt, wie es dazu kommt u. a. auch die *Musica des Lisenius* nachzudrucken, — für diese Gesichtspunkte darf Referent verweisen auf seinen Wiener Kongressvortrag „Der kunst- und handelspolitische Gang der Musikdrucke von 1462 bis 1600“ (Kongressbericht, Wien 1928, S. 168 ff.), ferner auf sein *Lisenius-Referat* (*Deutsche Literaturzeitung* 1927, S. 2259 ff.). Mit diesem Verweisen berichtigt sich auch, was Verf. auf S. 38¹⁾ von größeren Verlagsinstituten im ausgehenden Jahrhundert schreibt; also: Augsburg und Straßburg sind schon früher erlegen, München ist stark im Niedergang, Köln regt sich wieder etwas, Frankfurt tritt auf. Und zu S. 39¹⁾, wo Verf. mit der Lage des Nürnberger Musikdruckes um 1600 rasch abbricht: Im Jahr- zehnt 1590 steht der deutsche Notendruck insgesamt, wenigstens was die Zahl der Druckwerke an- langt, genau auf dem Stand des vorausgegangenen Jahrzehntes; beidemal überwiegen die Nürn- berger Publikationen weitaus; auch für das anfangende 17. Jahrh. hat Ref., wenn er sich der Vorarbeiten für seine vierte Liedstudie (*MsM.* 1924, vgl. Anhang: Topographische und bibliogra- phische Übersicht) erinnert, vom Nürnberger Notendruck einen erheblich besseren Eindruck. Der

III. Teil bringt ein chronologisch geordnetes Verzeichnis der Nürnberger Musikdrucke. Wie aus dem Kontrollstreifen der Gang der Maschinen, so wird aus den Tabellen hier der Ablauf der Nürnberger Musikpublikation und das ineinandergreifen der einzelnen Verlage sichtbar. Wir wollen keinen Nachdruck darauflegen, sondern einfachhin zur Ergänzung der Bibliographie etwas beitragen, wenn wir auf Grund unserer etwa 1921 gefertigten Tabellen nach folgende Nürnberger Drucke aus dem 16. Jahrhundert namhaft machen: 1500/1501: Zu Ludus Dianae von Conrad Celtis (S. 13 der vorliegenden Arbeit) vgl. auch Eitner Qu.-Ver. II, 118 und V, 166; — 1543: Forster, Deutsche Lieder I, bei Petreius; — 1544: Stifel, Musiktheoretische Kapitel, bei Petreius; — 1546: Spangenberg, Humanistenoden, bei Petreius; — s. a.: Derselbe, Questiones, bei Petreius; — 1548: Faber Heinrich, Compendiolum, bei Gabr. Hayn (?); — 1561: Buissons, Epitalamia, bei Berg & Neuber; — 1563 u. 1565: Neuauslagen von Forsters Liedern, bei Berg & Neuber; — 1565: Faber, Compendiolum, Heusler; — 1569: Wilpblingseder, Musica, bei Berg & Neuber; — 1570: Vistenius, Musica, ohne Druckerangabe; — 1574/75: Hollander, Deutsche Lieder, bei Gerlach; — 1585: Regnart, Canzonen, bei Gerlachin; Wilpblingseder, Musica, bei Dierr. Gerlach; — 1590: Const. Ferrabosco, Canzonette, bei Kath. Gerlach; — 1591: Eiber Georg, Sieben Bußpsalmen, ohne Druckerangabe; — 1592; Crusius Johann, Isagoge, bei Gerlach; — 1595: Ders., Compendium, bei Kauffmann; — 1599: Morberus Georg, Disticha etc., ohne Druckerangabe; — s. a.: „Passion“ (Eitner, Qu. VII, 331), bei Val. Neuber. — Endlich noch eine Rüstlichkeit oder ein Unikum: 1586, Barjona, Bußpsalmen, Altdorf b. Nürnberg, bei Knorr; die Vorrede, aus Pilsen datiert, geht leider über die humanistischen Medewendungen nicht hinaus. Hier erdteint also Altdorf, demnächst Universitätsstadt, wohl zum erstenmal in der Musikgeschichte; im 17. Jahrhundert über Altdorfer Universität und Nürnberger Kompositionen für die Herrn Studenten siehe die oben genannte Vierte Liedstudie, AfM. 1914, S. 277.

Otto Ursprung.

Dahms, Walter. Schubert. 8^o, VII, 323 S. 21. u. 23. Tsd. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt. 10 Nm.

van Ebbenhorst Tengbergen, Maria E. De Muzikale ontwikkeling aan de piano. 8^o, II Teile. Amsterdam 1928, Seyffardt's Boek- en Muziekhandel.

Egg, Bernhard. Jazz-Fremdwörterbuch. 16^o, 47 S. Leipzig 1927, W. Ehrler. 1.25 Nm.

Elliston, Thomas. Organs and Tuning, a practical handbook for organists. 2. Aufl. 8^o, 750 S. (450 Exemplare.) London 1928, Weekes and Co. 25 sh.

Sreyer, Hans. Über die ethische Bedeutung der Musik. 2 Vorträge 8^o, 24 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 1.40 Nm.

[Enthält: Musik und Jugend. Musik und Staat.]

Griesbacher, Peter. Repertorium chorale. 8^o, 20 Sp., X u. 311 S. Regensburg 1928, A. Coppenraths Verlag. 6.80 Nm.

Großmann, Mar. Der dreißigjährige Geigenkrieg 1898—1928. Zur Geschichte des Geigenbaues der letzten dreißig Jahre. 8^o, 32 S. Berlin 1928, A. Parrhysius. 1 Nm.

Günther, Felix. Schuberts Lied. Eine ästhetische Monographie. 8^o, 203 S. Mit 8 Bildern u. 150 Notenbeisp. Stuttgart 1928, Deutsche Verlagsanstalt. 8.50 Nm.

Henschel, Horst, u. Ehrhard Friedrich. Elisabeth Nerberg. Ihr Leben u. Künstlertum. 8^o, 120 S. Schwarzenberg i. S. [Badwiese 3] 1928, Städtischer Geschichtsverein. 4.50 Nm.

Hille, Johannes W. L. Klavierspiel u. Klavierübun. 8^o, 56 S. Hamburg 1928, A. Stefanski Nachf. 1.50 Nm.

Hoppe, Alfred. Farbtrontreppe. Ein Hilfsmittel zur Gewinnung von Ton u. Notenraum. 4^o, 23 S. Werden/Aller 1928, F. Mahnke. 2 Nm.

Horna, Konstantin. Die Hymnen des Mesomedes. Akad. d. Wiss. in Wien. Philos.-histor. Klasse. Sitzungsberichte, 207. Band, 1. Abhdlg. 8^o, 40 S. Wien 1928, Hölder-Pichler-Tempsky.

Hussey, Dymaley. Wolfgang Amade Mozart. In der Sammlung: Masters of Music, edited by Sir Landon Ronald. 8^o, XI u. 368 S. London 1928, Megan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd., J. Curwen & Sons Ltd.

Dieses Buch ist ein englisches Gegenstück zu Curzons knapper, zusammenfassender französischer Mozartbiographie und will wie jene mehr die Ergebnisse moderner Forschung vermitteln als selbständig die auftauchenden Fragen und Probleme erörtern. Der Verfasser hat von dem Stand der modernen Mozartforschung eine immerhin klare Vorstellung, kennt die einschlägigen deutschen, französischen und englischen Werke und bemüht sich, auch in England gegen die romanhaft-romantische, nivellierende Mozartauffassung früherer Generationen anzukämpfen. „The resulting portrait differs considerably from that which has been created by sentimental biographers and accepted by fond believers in the angelic young musician whom the gods loved too well.“ Für Mozarts Instrumentalmusik war besonders das Werk *Wjzewas* und *St. Foix'*, für Mozarts Opern das *Dents* sein Führer. Die Bemühungen, Mozarts Leben und Werke als unteilbare Einheit kurz und im weiten Bogen zusammenzufassen, sind im Ganzen nicht mißglückt, aber man kann nicht gerade sagen, daß das Wesentliche, Entscheidende in den jeweiligen Kapiteln stets zur Darstellung gebracht ist. Man sehe sich z. B. einmal die Ausführungen über die „Entführung“ an. Der Mozartforscher merkt wohl, was in diesen paar Seiten unter den Tisch gefallen ist und was der Verfasser herausheben will, ob aber dem Laien, für den doch das Buch in erster Linie gedacht ist, hiermit viel gedient ist, darf bezweifelt werden. Die Arbeit erhebt keinen Anspruch auf eine wenn auch knappe, so doch selbständige Leistung der Mozartbiographie, die Absichten des Verfassers sind anerkennenswert, aber in der Ausführung kommen diese Absichten meist nicht recht über Ansätze hinaus. Immerhin kann das Buch in England Nutzen stiften.

Ludwig Schieder mair.

Jstel, Edgar. Die Freimaurerei in Mozarts Zauberflöte. 8^o, 33 S. Berlin 1928, A. Unger. 2.80 Mm.

Dom Jeannin, J. moine bénédictin. Rythme grégorien. Reponse à Dom Mocquereau. 144 S. Lyon, Etienne Glippe, éditeur.

Bildet einen erweiterten Neudruck der in seinen *Etudes sur le rythme grégorien* gegen Dom Mocquereau und dessen Kritik in der *Revue grégorienne* (auch als Broschüre separat erschienen) gerichteten Artikel. Jeannin hält der Hauptsache nach seine sämtlichen Aufstellungen aufrecht und geht nochmals zu kräftigem Gegenstoß über. Am eindrucksvollsten scheint mir die Feststellung, daß D. Mocquereau an obrigkeitlicher Stelle ein Veto einlegte gegen die heute als historische Tatsache erwiesene metrische Ausführung der syllabischen Hymnen des Ambrosius. Wenn dem wirklich so wäre, so hätte sich damit Solesmes bei jedem sachlich und historisch gerichteten Freunde mittelalterlicher Musik um den Kredit gebracht; für eine Schule, die sich immer wieder auf ihre Wissenschaftlichkeit beruft, wäre das nicht zu verstehen. Ganz allgemein sagt Jeannin (S. 106): „Autant nous sommes mystifiés sur la question de l'hymnodie, autant nous le sommes sur celle du chant grégorien.“ Es scheint wirklich, daß die Choralfragen, die schon zu Habers Zeit Machtfragen waren, das noch heute sind. — Eine kurze Note (S. 131 ff.) wendet sich gegen den Verfasser dieses Referates und einige seiner kritischen Ausstellungen an Jeannins Theorien; ich glaube nicht, daß ich etwas zurückzunehmen brauche, am allerwenigsten meine Einsprache gegen die „Equivalences“, und die Kürze der durch das Punctum angedeuteten Noten, auch wenn sie einen Gesang abschließen. Jeannin glaubt immer noch an eine einheitliche, in allen Einzelheiten gleiche rhythmische Ausführung in alter Zeit und schließt auf rhythmische Identität von verschiedenen Niederschriften derselben melodischen Figur: wenn an einer Stelle eine Handschrift eine Virga hat, eine andere ein Punctum, so beweist das nach J. die rhythmische Identität beider Zeichen. Die Auffassung einer überall gleichmäßigen Ausführung der liturgischen Lieder in alter Zeit halte ich für eine *petitio principii*, und gerade die zahlreichen Varianten geben mir Recht. Wie hätte auch bei den damaligen Verkehrsverhältnissen eine einheitliche Ausführung überhaupt entstehen und sich erhalten können? Man muß auch solche Dinge recht nüchtern ansehen und nicht von vorgefaßten Ideen aus.

P. Wagner.

Kothmann, Paul. Funktions-Tabelle zum Auffuchen der Klangbeziehungen. Ausg. A zum Handgebrauch. 1 Tafel auf Karton mit 5 übereinanderbefindl. drehbaren Scheiben. 2.50 Mm. Ausg. B in großer Ausführung auf Pappe mit Hängevorrichtung. 12 Mm.

Krehl, Stephan. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 2. verb. Aufl. 8^o. Bd. I.

- Die reine Formenlehre. 152 S. Bd. II. Die angewandte Formenlehre. 161 S. Berlin 1928, W. de Gruyter. Je 1.50 RM.
- Lasfite, Carl. Das Schubertlied und seine Sänger. Mit 5 Bildbeigaben. 8°, 116 S. Wien 1928, E. Strache. 3.15 RM.
- Valoy, Louis. La musique retrouvée 1902—1927. (Le roseau d'or. Œuvres et chroniques. 27.) 8°. Paris 1928, Plon. 20 Fr.
- Landormy, Paul. La vie de Schubert. Collection: Vie des hommes illustres. 8°. Paris 1928, Gallimard.
- Laurencie, Lionel de la. Les luthistes. (Les musiciens célèbres.) 8°. Paris 1928, 5 Laurens. 9 Fr.
- Leur, Frigard. Christian Gottlob Neefe. (Veröffentlichungen des Fürstl. Instituts f. musikwissenschaftl. Forschung zu Bückeburg, Fünfte Reihe: Stilkritische Studien, 2. Bd.) 208 S. Leipzig 1925, Kistner & Siegel.

Die Arbeit behandelt das Leben von Chr. G. Neefe (1748—1798) und die Instrumentalkompositionen unter seinen Werken. Man könnte demnach gegen den Titel einwenden, daß dieser eigentlich eine rein stilistische Untersuchung, und hierbei eine Behandlung des gesamten Neefeschen Schaffens erwarten läßt. Doch ist andererseits zuzugeben, daß die Singspiele, denen Neefe zu seiner Zeit seinen Ruhm hauptsächlich verdankte, bereits ausführlich behandelt wurden, während die weniger beachteten Instrumentalkompositionen, meist Klavierwerke, gerade beim Lehrer des jungen Beethoven ein besonderes Interesse beanspruchen. Und den biographischen Teil wird man sich der mancherlei neuen Ergebnisse wegen nicht ungerne gefallen lassen. So erfahren wir z. B., daß der Theaterdirektor Großmann, der Neefes Freund war, aber seinen Vorteil wohl zu wahren wußte, an der gewaltsamen, juristisch ziemlich bedenklichen Affäre von Neefes Festhaltung in Bonn nicht so unschuldig war, sowie daß Neefe später mit Großmanns Wegzug von Bonn tatsächlich in finanzielle Bedrängnis geriet, da er nunmehr in der Hauptsache auf die Hoforganistenstelle angewiesen war, die überdies zeitweilig geschmälert wurde; und auch auf den Schlußakt von Neefes Verhältnis zu seinem sparsamen kurfürstlichen Dienstherrn, den er als einen vor den Franzosen Gestüchteten in Leipzig wiederfindet, fällt neues Licht. Es ist der Verfasserin ferner gelungen, das Manuskript von Neefes Autobiographie aufzufinden; sie druckt dieses Dokument, das man bisher nur in einer durch Nachlig gefürzten Fassung kannte, einschließlic der angefügten Selbstcharakteristik im Anhang ab. Aber noch mehr interessiert uns, was die Verfasserin über Neefes Instrumentalkompositionen zu sagen weiß, von denen sie einen thematischen Katalog beifügt. Sie tritt in einleuchtender Weise der Meinung entgegen, welche im Klavierkomponisten Neefe hauptsächlich einen Nachfolger Ph. E. Bachs sieht, und betont demgegenüber die Berührungspunkte mit Haydn und besonders mit Mozart. Dabei handelt es sich aber weniger um eine direkte Beeinflussung Neefes als um eine in allgemeineren Verhältnissen begründete Wahlverwandtschaft; insbesondere ist die Neigung zum Kantablen im Klavierspiel, die Neefe mit Mozart verbindet, ein Zug, der hier wie da mit der dramatischen Betätigung der beiden zusammenhängen und also nach Italien hinüberweisen dürfte. So wäre der Sachse Neefe eher der süddeutschen als der norddeutschen Entwicklung einzugliedern. Was uns vor allem interessiert, die Affinitäten zwischen Beethoven und Neefe, wird wohl gelegentlich angemerkt (S. 131, 133, 135, 140, 151, 154 f., 157, 165 ff.), aber im übrigen einer Spezialstudie vorbehalten (vgl. S. 160). Möge diese der erfreulichen Abhandlung, die nach Angabe der Verfasserin durch ihren Lehrer, Prof. A. Sandberger angeregt wurde, bald nachfolgen!

J. Handschin.

- Lorenz, Alfred. Alessandro Scarlatti's Jugendoper. Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen Oper. 2 Bde. 8°, VIII, 240 u. VI, 208 S. Augsburg 1927, Benno Filscher.

Musikwissenschaft ist dem Wechsel der Mode ebenso unterworfen als jede andere Art menschlicher Tätigkeit. Es wäre eine ganz fesselnde Studie, den jüngsten Veränderungen in allen Zweigen der Kunstwissenschaft nachzugehen und herauszubringen, ob die Musikkforscher oder die Kunstwissenschaftler im engeren Sinne die ersten waren, die Bewegungen und Strebungen der allgemeinen Kunstanschauung der Kulturwelt in neue Bahnen gelenkt haben. Waren es die Musiker oder die Architekten, die uns zur liebevollen Würdigung des Barock und Rokoko zurückgeführt

haben? Es ist noch nicht lange Jahre her, daß Barock und Rokoko mit Mißachtung beladene Worte waren. Deutschland öffnete im wilhelminischen Zeitalter den Blick aufs Barock, während England, noch immer auf Muskin schwörend, die unvermeidliche Gröblichkeit des deutschen Geschmacks beklagte. Unsere Götter waren Palestrina, Bach, Beethoven und Brahms; wer hätte damals sich erkühnt, seinen Enthusiasmus für Monteverdi, für Scarlatti, für Händel-Opern oder sogar für das spezifische „Rokoko“ in Mozart zu bekennen? In der Tat, damals war für den wahren „Brahminen“ Oper überhaupt eine Degradierung der Musik — es war noch nicht allgemein bekannt, daß Brahms selber gern Opern geschrieben hätte.

Die liebevolle und sorgfältige Studie von Lorenz über die Opern, die den ersten zwanzig Jahren von Scarlattis schöpferischer Tätigkeit zugehören, ist ein Zeichen des neuen Gesichtspunkts. In der Geschichte der Oper von 1680 bis 1700 gab es neben der italienischen Schule noch andere Schulen; in Italien ist Scarlatti einer unter vielen; für Scarlatti selbst sind die Jahre 1680 bis 1700 nur ein Stück seines Lebens, und die Oper ist nur ein Stück seiner Gesamttätigkeit als Komponist. Liegt eine Notwendigkeit vor für eine so mikroskopische Untersuchung? Vor dreißig Jahren fragte man sich, wie jemand sich die Mühe nehmen mochte, auf Scarlatti überhaupt einen einzigen Blick zu werfen.

Dies Buch sieht aus wie ein sehr gelehrtes Werk, und ist es auch wirklich. Der deutsche Leser wird sich zweifellos eher angezogen als abgestoßen von der reichlichen Verwendung scheinbar chemischer und algebraischer Formeln bei der Analyse von Opernarien fühlen. Aber der Verf. ist keineswegs ein Stubengelehrter. Er besitzt praktische Erfahrung als Opernteater, und wer auch nur einen flüchtigen Blick auf die 200 Seiten Musikbeispiele wirft, kann verstehen, wie Lorenz während der Kopierarbeit auf den Bibliotheken Italiens sich allmählich immer mehr ins 17. Jahrhundert zurücklebte und halb unbewußt von jenem größten Vermächtnis Scarlattis an uns sich gefangen nehmen ließ: der faszinierenden und unerschöpflichen Schönheit seiner Melodie und Form.

Scarlatti bietet uns manches Problem der Forschung. Zunächst: die genaue Chronologie seines Lebens und Werkes. Seitdem ich, 1901, mich als erster mit Scarlatti befaßte, ist viel neues Material ans Licht gekommen, und Lorenz war imstande, eine Reihe von Irrtümern zu berichtigen und manche Lücke auszufüllen. Und er hat sich, als deutscher Gelehrter, an die Aufgabe mit viel gründlicherer Vorbereitung gemacht als seinerzeit ich, als ich begann, mit Hilfe eines Wörterbuchs Florimo zu lesen, und beim Weiterlesen allmählich Italienisch lernte. Ein zweites Problem ist das Werden von Scarlattis musikalischem Stil; in diesem Punkt sind die Entdeckungen von Ulisse Prota-Giurelo wichtig, die klar beweisen, daß Scarlatti bis zu seiner ersten Reise mit Neapel nur in die oberflächlichste Berührung gekommen sein kann. In Italien ist es gefährlich, festgewurzelte Traditionen zu erschüttern; ein Musikgelehrter in Palermo sagte mir 1905, daß er mit mir überzeugt sei, Scarlatti sei in Palermo geboren und nicht in Trapani; aber — wie er hinzufügte — er wage nicht, es offen zu sagen, um nicht einen Kampf der Eifersucht zwischen den beiden Städten herauszubewahren!

Scarlatti muß studiert werden: in Beziehung zur Geschichte der Oper, aber auch in Beziehung zur Geschichte der Musik im allgemeinen, d. h. zur Geschichte der musikalischen Form. In beiden Bezirken hat Lorenz uns viel des Neuen und Wertvollen geboten.

Da er sagt: „Ich begreife nicht, wie Dent erklären kann, *Il Trionfo dell' Onore* sei die einzige komische Oper, die Scarlatti je geschrieben habe“, so muß ich die schauerliche Wahrheit bekennen — daß ich nämlich damals nicht genügend Italienisch konnte, um Kopf oder Schrift der frühen Oper zu unterscheiden; ich füge hinzu, daß, als ich den Versuch der Anlage eines thematischen Katalogs aller Werke Scarlattis machte, ich keine Zeit hatte, tiefer ins Studium der Textbücher einzudringen. Es ist klar, daß zwischen den prächtigen Schauopern des Typs *Cavalli* und *Cesti*, den uns Kreysschmar und N. Holland beschrieben haben, und der konventionellen neapolitanischen Oper des späteren Scarlattis, dem *Leo*, *Vinci*, *Händel* u. a. folgten, eine Periode liegt, in der man manches merkwürdige Experiment machte: Komödien, Pastorales u. a. Unterhaltungsstücke für private Aufführungen. *Zambecaris* Urteil über Scarlatti (zitiert S. 202) ist im strengsten Sinn richtig: „*le compositioni sue sono difficilissime*“ [wobei *z.* eher „schwer zu verstehen“ als „schwierig in der Ausführung“ meint] „*e cose da stanza*“. Scarlatti verstand sich zweifellos aufs Theater, aber nicht auf großes Theater; seine persönlichsten Werke, das war immer meine

Meinung, sind seine Kammerkantaten, und die Kammeroper wäre für ihn die gemäßigste dramatische Form gewesen. Und Kammeroper ist ja heute keine so untunliche Forderung mehr als in den Tagen von Meyerbeer und Wagner; so daß wir hoffen dürfen, Scarlattis intimere Werke wieder aufleben zu sehen.

Wenn wir Scarlattis musikalische Formen im einzelnen zu betrachten haben, so müssen wir in Verbindung mit den Opern die Kantaten, ja sogar die frühen Motetten betrachten. Deutsche Gelehrte teilen gern in engbegrenzte Gattungen und Kategorien ein, denen sie manchmal wunderliche Namen geben — „Devisenarie“ und „Barform“ scheinen mehr auf den Geldmarkt hinzuweisen als auf Musik —; aber es ist oft ratsam, die Gattungen zu übersehen und das Werk eines Komponisten oder die Musik einer ganzen Periode als Ganzes zu sehen. Es ist wichtig, wie Lorenz mit Recht betont, die außerordentliche Mannigfaltigkeit der vokalen Formen in Scarlattis frühem Werk zu erkennen. Man könnte manches kluge Urteil aus diesem Buch zitieren; Lorenz macht etwa die feine Bemerkung: „Es ist ein Zeichen großer geistig-musikalischer Einstellung, die uns Modernen ein leuchtendes Beispiel sein sollte, daß der Komponist zur Erzielung einer solchen Abwechslung sich ganz auf die innere Architektur der Arien warf, da die Abwechslungsmöglichkeit durch äußere Kunstmittel nur gering war“ (S. 62). Lorenz gibt eine sehr fesselnde Analyse der komischen Arien und Duette, dringt durchaus in den Gehalt ihres unnachahmlichen Humors ein; er hat ein volles Gefühl dafür, daß Scarlatti einen ebenso glänzenden Sinn für das Buffoneske besitzt als Mozart oder Rossini.

Trotz des Habilitationschriftstiles des Buches (der deutsche Leser möge dem englischen Referenten verzeihen!) ist es eines, das man mit Vergnügen liest, weil Lorenz, das sieht man deutlich, von der Schönheit der Musik Scarlattis innerlich überzeugt war, ehe er sie für die wissenschaftliche Analyse in ihre Elemente auflöste. Und ich hoffe, daß alle Professoren und Generalmusikdirektoren sein Schlußwort lesen werden, in dem er streng und richtig die „Bearbeitungen“ alter Musik verurteilt, die die Beschränktheit und Eitelkeit der Dirigenten dem Publikum vorsetzt. Es muß zwischen Forschern und Musikern sich eine engere Verührung ergeben, wir müssen „geschichtliche Phantasie“ entwickeln, oder, wie Lorenz es deutsch und richtig ausdrückt, ein „immer stärkeres Umsichgreifen gediegener historischer Bildung“.

„Nicht die Kunstwerke dürfen wir übermalen, wenn wir sie genießen wollen, sondern uns selbst müssen wir die Fähigkeit gewinnen, andere Zeiten in ihrem Wesen zu erfassen“. Musikwissenschaft, richtig verstanden, wenn sie von einigem Wert sein soll, kann und muß nichts anderes sein als künstlerisches Erlebnis und künstlerischer Genuß.

Edward J. Dent.

Qualdi, Adriano. *Serate musicali*. 8^o, VIII, 348 S. Mailand 1928, Fratelli Treves. 19.50 L.

Lütjje, Heinrich, u. Julius Bosdorf. *Musikfunde*. Stoffsammlung f. d. Musikunterricht in höheren Schulen. Teil II. 8^o, V, 234 S. m. Abb. Hamburg 1928, Mabe & Frese. 4.50 M.

Machadey, A. *Histoire et évolution des formules musicales du I^{er} au XV^e siècle de l'ère chrétienne*. 8^o. Paris 1928, Payot.

Dr. Marage. *Nature de la surdité de Beethoven: Surdité et composition musicale*. Extrait des comptes rendus des sances de l'Académie des Sciences, 9 et 23 janvier 1928, Paris.

Matthay, Tobias. *The Slur or Couplet of Notes in all its Variety, its Interpretation and Execution*. A Lecture. 8^o, VII u. 50 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 4 sh.

Mauersberger, Rudolf. *Die Weisen des Thüringer evangel. Gesangbuchs in 4stimm. Tonfaß*. 8^o, IX, 228 S. Leipzig 1928, Carl Merseburger. 4.50 M.

Mersmann, Hans. *Einführung in die Musik*. Teil I. gr. 8^o, 40 S. Berlin 1928, Funk-Dienst. [Rundfunk d. deutschen Welle.]

Mersmann, Hans. *Die Tonsprache der neuen Musik*. 8^o, 72 S. Mainz 1928, Melosverlag. 2.80 M.

Milne, A. Forbes. *Beethoven: The Pianoforte Sonatas II*. (The Musical Pilgrim, hrsg. von Dr. Arthur Sommervell.) 8^o, 66 S. London 1928, Oxford University Press. 1/6 sh.

- Morazzoni, G.** La Scala attraverso l'Immagine. Saggio iconografico. 4^o, 16 + 17 S. Mailand 1928, a cura dell' Assoc. „Gli amici del Museo Teatrale“. 50 L.
- Münnich, Rich.** Der Musiklehrer der höheren Schule. Neuausg. 8^o, 8 S. [Wertblätter für Berufsberatung d. Deutschen Zentralstelle für Berufsberatung d. Akademiker. Reihe B, 11.] Berlin 1928, Trowitsch & Sohn. —.40 Rm.
- Naumann, Emil.** Illustrierte Musikgeschichte. Vollständig neu bearb. u. bis auf d. Gegenwart fortgeführt v. Eugen Schmis. Einlgt. u. Vorgeschichte v. Leopold Schmidt. 30 Kunst- u. 32 Notenbeil., 273 Textabb. 9. Aufl. 8^o, VIII, 800 S. Stuttgart 1928, Union. 20 Rm.
- Neisser, Arthur.** Giacomo Puccini. 8^o, 79 S. Mit 1 Titelbild. Leipzig 1928, Neclam. —.40 Rm.
- Neubauer, Johann.** Geschichte des Sdenburger Wirtschaftsbürger-Männergesangvereins von seiner Gründung im Jahre 1887 bis zu seiner 40jähr. Jubelfeier i. Jahre 1927. 8^o, 64 S. Sdenburg [Sopron] 1927, Röttig-Romwalter Druckerei. 1 Pengö.
- Newton, H. Chance.** „Carados“ of the Referee. Idols of the „Halls“. My music hall memories. Forew. by Sir O. Stoll. Ill. 8^o, 256 S. London 1928, Heath, Granton. 12/6 sh.
- Ochs, Siegfried.** Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortrag. 8^o, 54 S. Berlin 1928, Werk-Verlag. 1.60 Rm.
- Osmin [Heinrich Simon].** Das lustige Musikbüchlein. Anekdoten und Schnurren, gesammelt. 16^o, 46 S. Berlin 1928, Nies & Erler. 1 Rm.
- Paumgartner, Bernhard.** Mozart. In der Auswahlreihe des Volksverbandes der Bücherfreunde. 4^o u. 495 S. Berlin, 1927. Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag G. m. b. H.¹

Es läßt sich gerade nicht behaupten, daß die zahlreichen Buchgemeinden, die in den letzten Jahren ins Leben getreten sind, sich sonderlich um Musik und Musiker gekümmert und bei der Auswahl der Autoren eine besonders glückliche Hand bewiesen haben. Um so erfreulicher ist es, festzustellen, daß es dem Berliner Volksverband gelang, in Bernhard Paumgartner einen ausgezeichneten Mozartbiographen zu gewinnen, dessen Buch auch höheren Ansprüchen zu genügen vermag. Paumgartner ist seit längerem mit Mozarts Werk und der Mozartforschung vertraut und vermag es, was er zu sagen hat, in ein fesselndes, nicht abgegriffenes Gewand zu kleiden. Er steht den auftauchenden Fragen mit Souveränität gegenüber und gibt schon mit den kulturhistorischen Einleitungen, in einer gewissen Ähnlichkeit mit Karl Stork, eindrucksvolle Umräumungen. Er nimmt nicht nur die Ergebnisse der modernen deutschen und französischen Mozartforschung auf, sondern weiß auch da und dort eine eigene Beobachtung anzuführen und durch einen geistreichen Zusatz neue Lichter aufzustecken. Dem großen Leserkreis der Buchgemeinde wird somit eine Arbeit geboten, die sich auch wissenschaftlich sehen lassen kann, die zwar durchaus keine eigenen Wege geht, aber mit Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit neue Mozartauffassungen übermittelt. Und auch der Mozartkenner dürfte das eine oder andere Kapitel mit Genuß und Nutzen lesen.

Freilich wird man sich nicht mit allen Ausführungen einverstanden erklären können. Schon Paumgartners Beurteilung der Mozartforschung dürfte heute Bedenken erregen, wenn sie auch durchaus mit den landläufigen Ansichten übereinstimmt. Auch die Analysen entbehren zuweilen der Schärfe und der Hervorhebung des Wesentlichen. Vielleicht hätte sich verschiedentlich der Stilcharakter deutlicher und präziser herausarbeiten lassen. Auffallend ist, daß der Verfasser über Einzelheiten wie z. B. die in der Gesamtausgabe bis auf zwei Sätze vollständig gedruckten Väsle-Briefe nicht genauer orientiert ist und vor allem aus dem reichlich vorhandenen Salzburger Material nicht noch mehr herauszuholen verstand. Manches Detail hätte in dieser auf Zusammenfassung gerichteten Darstellung ruhig gestrichen werden können, zum Vorteil des Ziels der Arbeit, „Anreger zu sein, das große Erlebnis immer wieder im andachtsvollen Genießen der ewig jungen Musik selbst zu finden“.

¹ Vgl. auch die Besprechung von H. Hofer auf S. 435 dieser Zeitschrift.

- Dem Buche sind Bilder, Noten- und Handschriftproben beigelegt, wobei das Bestreben, weniger bekanntes Material zu verwenden, zu begrüßen ist. Ludwig Schieder mair.
- Jahrbuch der Musikbibliothek Peters. Hrsrg. von Rudolf Schwarz. Jahrg. 34. 1928. 4^o, 114 S. Leipzig 1928. 4.50 Nm.
- Pfordten, Hermann v. d. Franz Schubert und das deutsche Lied. 8^o, 160 S. 3. durchgef. Aufl. Leipzig 1928, Quelle & Meyer. 1.80 Nm.
- Piquet, Edgar. L'Evolution de la pastourelle du XII^e siècle à nos jours. Publications de la Société suisse des Traditions populaires. 8^o. Basel 1927. [Berner Dissert.]
- Pitrou, Robert. Franz Schubert. Vie intime. 8^o. Paris 1928, Emile Paul Frères. 18 Fr.
- Portalès, Guy de. Der blaue Klang. Friedrich Chopins Leben. Deutsch v. Herin Fauler. 8^o, 323 S. Freiburg i. Br. 1928, Urban Verlag. 6 Nm.
- Prod'homme, J.-G. Mozart raconté par ceux qui l'ont vu. Lettres, mémoires, etc. réunis et traduites. 8^o, XII, 284 S. Paris 1928, Librairie Stock. 15 Fr.
- Prüfer, Arthur. Tristan und Isolde. 3. verb. Aufl. 8^o, 93 S. Bayreuth 1928, E. Giesel. 1.50 Nm.
- Redfield, John. Music, a Science and an Art. 8^o, 306 S. London 1928, Knopf. 21 sh.
- Reynolds, Harry. Minstrel Memories. The Story of Burnt Cork Minstrelsy in Great Britain from 1636 to 1927. 8^o. London 1928, Alston Rivers Ltd. 12/6 sh.
- Riehl, Wilhelm Heinrich. Zur Geschichte der romantischen Oper. 8^o, 180 S. Berlin[:Charlottenburg 2] 1928, Verlag Weltgeist-Bücher. 1.80 Nm.
- Roper, E. Stanley, and M. J. Wickham-Hurd. The Language of Music. With Foreword by Ethel Home. 8^o, XVI u. 32 S. London 1928, Oxford Univ. Press. 5 sh.
- Sachs, Curt. Der Ursprung der Saiteninstrumente. S.-A. a. d. Festschrift f. P. W. Schmidt, S. 629—634. St. Gabriel-Mödling bei Wien, „Anthropos“-Administration.
- Schenk, Erich. Zur Musikgeschichte Bayreuths. S.-A. aus Archiv f. Gesch. u. Altertumskunde von Oberfranken. XXXIII. Bayreuth 1927, S. 59—67.
- Schenk, Erich. Giuseppe Antonio Paganelli. Sein Leben und seine Werke, nebst Beiträgen zur Musikgeschichte Bayreuths. 8^o, XVI u. 186 S. (Münchener Dissertation 1925.) Salzburg 1928, Druck der Waldheim-Eberle A.-G., Wien VII.
- Schmidt, Joseph. Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik. 4^o, 28 S. m. Abb. 12 Faks. [Veröffentlichung d. Beethovenhauses i. Bonn.] Leipzig 1928, Quelle & Meyer. 6 Nm.
- Schoen, Max. The Beautiful in Music. 8^o. London 1928, Regan Paul-Curwen. 4/6 sh.
- Schreiber, Karl Friedrich. Biographie über den Odenwälder Komponisten Joseph Martin Kraus. 8^o, 146 S. u. mehr. Tfn. [Zwischen Neckar u. Main. Veröffentlichg. 12.] Buchen (Baden) 1928, Bezirksmuseum. 3 Nm.
- Schrickel, Leonhard. Geschichte des Weimarer Theaters, von seinen Anfängen bis heute. Mit 63 Tfn. 8^o, VII, 283 S. Weimar 1928, Pansse. 13.50 Nm.
- Scott, Cyril. The influence of music on history and morals: a vindication to Plato. 8^o. London 1928, Theosoph. Publ. House. 7/6 sh.
- Sittenberger, Hans. Schubert. 8^o, 122 S. Zürich 1928, Rascher & Cie. 2.40 Nm.
- 185 Jahre Staatsoper. Festschrift zur Wiedereröffnung des Opernhauses Unter den Linden am 28. April 1928. 4^o, 192 S. Mit 350 Abb. Hrsrg. v. Julius Kapp. Berlin 1928, Atlantic-Verlag. 6 Nm.
- Stefan, Paul. Franz Schubert. Mit Abb., Hff. u. Notenproben [im Text u. auf Tfn.] 8^o, 256 S. Berlin 1928, Wegweiser-Verlag, Volksverband d. Bücherfreunde. [Nur für Mitglieder.]
- Steinbauer, Othmar. Das Wesen der Tonalität. 8^o, VIII, 130 S. m. Fig., 1 farb. Tfn. München 1928, E. G. Beck. 6 Nm.

- Stephenson, Kurt. Hundert Jahre Philharmonische Gesellschaft in Hamburg. 8^o, VIII, 257 S. m. Abb. Hamburg 1928, Brojckel & Co. 10 Nm.
- Strobel, Heinrich. Paul Hindemith. 9^o, 92 S. u. 8 S. Noten, 1 Tfl. Mainz 1928, Melos-Verlag. 2.80 Nm.
- Suarès, André. Musique et poésie. (La musique moderne.) 8^o. Paris 1928, Claude Uveline. 20 Fr.
- Teichmüller, Robert, u. Kurt Zermann. Internationale moderne Klaviermusik. Ein Wegweiser und Berater. VII, 199 S. Leipzig u. Zürich 1927, Gebr. Hug. 4 Nm.
- Wer die schwachen Seiten des vielbenutzten Rutherford'schen Wegweisers durch die Klavierliteratur kennt, seine freilich durch die pädagogische Absicht bedingte Unübersichtlichkeit, seine oft schrullenhaften Urteile über zeitgenössische Erscheinungen, der wird sich vom vorliegenden Führer, der seinen Stoff übersichtlich in einem einzigen Kompositionsalphabet vorüberziehen läßt, auch dann gern beraten lassen, wenn er da und dort auf „Schroffheiten und Ungerechtigkeiten“ stößt, die das Vorwort von vornherein den Verfassern nachzusehen bittet. Für die unvermeidliche Subjektivität in der Bewertung des Einzelnen fällt jedenfalls ins Gewicht, daß das mindestens schon als reichhaltige Stoffsammlung wertvolle Büchlein sich in erster Linie an Pianisten wendet und deren selbständigem Urteil sicher nicht vorgreifen will. Wenn dieser Führer unserer der Moderne oft so verschlossenen Pianistengeneration recht viele Wege weisen wird, hat er schon viel des Guten getan, selbst wenn er gelegentlich einseitig, statt objektiv beraten sollte. Willi Kahl.
- Terry, E. S. Bach. A Biography. 8^o, XX u. 292 S. London 1928, Oxford University Press. 21 sh.
- Teuchert, Emil, und Erhard Walter Haupt. Musik-Instrumentenkunde in Wort und Bild. Teil II. Messingblas- und Schlaginstrumente. 8^o, IX, 217 S. Mit 85 Abb., 1 Orgelstabulatur u. 5 Tab. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 4.50 Nm.
- Tiessen, Heinz. Zur Geschichte der jüngsten Musik. 1913—1928. Probleme u. Entwicklungen. 8^o, 88 S. Mainz 1928, Melosverlag. 2.80 Nm.
- Turner, W. J. Musical meanderings. 8^o. London 1928, Methuen. 6/— sh.
- Udall, Hans. Das Klavierkonzert der Berliner Schule, mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung. [Sammlung musikwiss. Einzeldarstellgn. Heft 10.] gr. 8^o, VIII, 119 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 5 Nm.
- Unger, Hermann. Musikgeschichte in Selbstzeugnissen. 8^o, 474 S. München 1928, N. Piper & Co. 8 Nm.
- Villar, Rogelio. Musicos espanoles. 8^o, 360 S. Madrid 1928, Casa editorial Hermandos. 6 Pes.
- Voigt, Woldemar. Die Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs. 2. unveränd. Aufl. 8^o, III, 176 S. Leipzig 1928, Breitkopf & Härtel. 3 Nm.
- Wagner, Peter. Der mezarabische Kirchengesang u. seine Überlieferung. S.-A. aus: Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft I. 1928. S. 102—141.
- Westerby, Herbert. The Complete Organ Recitalist. British and American, Historical, Educational and Descriptive. 8^o. London 1928, Musical Opinion. 12/6 sh.
- Wünsch, Ernst. Musik, Rhythmus, Gymnastik, Turnen, Tanz. Ein Wegweiser u. Lehrbuch. 4^o, 44, 40 S. m. Abb. Stuttgart 1928, P. Mähler. 4.80 Nm., Notenanh. 2.80 Nm.
- Ziegler, Benno. Simon Breu. Ein Lebensbild d. Chorliederkomponisten u. Musikpädagogen. 8^o, VII, 118 S. Mit Bild: u. Notenbeil. u. ein. Werkverzeichn. Würzburg 1928, H. Struß. 3.50 Nm.

Dissertationen

- Auerbach, Cornelia. Die deutsche Clavichordkunst des 18. Jahrhunderts. (Freiburg i. Br. 1928.)
- Maier, Johannes. Beiträge zur Geschichte der Marienantiphone „Salve regina“. Eine Studie

über die Singweise der *Salve regina* und ihre mehrstimmigen Bearbeitungen, insbesondere des 15. Jahrhunderts. (Freiburg i. Br. 1928.)

Pietzsch, Gerhard. Studien zur Geschichte der Musiktheorie im Mittelalter. I. Die Klassifikation der Musik bis auf Ugolino von Orvieto. (Freiburg i. Br. 1928.)

Neuausgaben alter Musikwerke

Florilege du concert vocal de la Renaissance. Publ. par Henry Expert. I. Clement Janequin, 5 Chansons [Chansons, sonnons, trompettes; J'atens le temps; Si celle-là; Il s'en va tard; Ouvrez-moy l'huis]. 325 Exemplare. Paris 1928, La Cité des Livres.

Die Kantorei der Spätgotik. Alte Meistersätze deutscher Viestimmigkeit für die heutige Chorpraxis hrsg. v. H. J. Moser. I. Folge. [Anonym. um 1470, Ave mundi spes Maria, 8 St.; Heinr. Finck, Kyrie a. d. 6 St. Messe; anonym, Ave mundi spes Maria, 5 St.; Senfl, Der 132. Psalm, 4 St.; Konrad Rupsch, Haec dicit Dominus, 6 St.; Michael Gass, Verbum domini, 12 St.; Mathias Eckel, Laudate Dominum, 16 St.] 2^o, IV u. 32 S. Berlin [1928], W. Sulzbach [Joh. Peter Limbach]. Part. 5 Mm.

Marenzio, Luca. Inno a Roma a 6 voci. („Cedan l'antiche tue“ aus dem 2. Buch der 6 St. Madrigale, 1584). Trascrizione in partitura moderna per l'uso pratico di G. I. Rostagno. Turin 1928, Marcello Capra.

Marenzio, Luca. Villanellen für drei Stimmen. Hrsg. von Hans Engel. Mit italienischem u. deutschem Text. Übersetzung von Paul Hansmann. I. Heft. 24 S. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag.

Monte, Philippi de. Missa „O altitudo divitiarum“ quam quinque vocibus conscriptam ad fidem codicis manu scripti 27089 Bibl. Regiae Academiae Musicae Bruxellensis contulit et edidit Carolus Van den Borren. Editionem signis musicis distinxit can. Julius Van Nuffel. Musica sacra, series „vetera“ No. 6. 8^o, VIII u. 52 S. Brügge 1928, Desclée de Brouwer & Co. 9.65 belg. Fr.

Monteverdis Orfeo. Faksimile des Erstdrucks der Musik. Eingeleitet u. hrsg. von Adolf Sandberger. 4^o, 8 u. 100 S. Augsburg 1927, Benno Filsler G. m. b. H.

In seiner auf S. 505 dieses Jahrgangs zu findenden Besprechung des „Kopenhagener Chansoniers“ hat (nicht als Erster) Karl Dézes die Forderungen dargelegt, die an den Neudruck eines Musikwerkes aus älterer Zeit zu stellen sind. Er hat auf die Schwierigkeiten hingewiesen, die sich aus dem Widerstreit des Verlangens nach Treue gegen das Original mit dem Verlangen nach bequemer Lesbarkeit des Neudrucks ergibt. Da vor die Erkenntnis die Götter auch unserer Wissenschaft die Philologie gesetzt haben, so kann die Entscheidung trotz der in der Praxis oft peinlichen Drohung eines übermächtigen kritischen Apparats nicht zweifelhaft sein. Je fester der Herausgeber das Ideal philologischer Akribie ins Auge faßt, desto dauerhafter wird sein das Original entlastendes Werk sein; denn die wissenschaftlichen Beanspruchungen wechseln: sie wenden sich heute hierhin, morgen dorthin, und wir wissen nicht, welche Wichtigkeit irgend ein von uns in der Bearbeitung läßlich behandelter Einzelzug übermorgen haben wird.

Wenn meine technischen Kollegen mich bei mühseliger Abschreibearbeit sehen, schütteln sie den Kopf und fragen „Warum photographieren Sie nicht?“ Von anderen Gründen abgesehen — weil ich nicht auch noch fünf Konfordinzhandchriften, deren Wirrnis ich ja klären soll, mitphotographieren kann, ist meine Antwort. Doch der Gedanke, eine kleinere Handschriftengruppe oder eine allein stehende Handschrift durch das Verfahren des Lichtbildes mitzuteilen, ist verführerisch genug, und wir besitzen ja auch neben französischen, englischen und italienischen paläographischen Werken schon eine Reihe von Faksimiledrucken aus dem Drei Masken-Verlag, aus der Universal-edition und aus dem Wölbings-Verlag u. a., die das schwer erreichbare Original mit völliger, man darf sagen: mit mechanischer Treue wiedergeben.

Die Frage, ob man auch gedruckte Musikwerke auf phototechnischem Wege vervielfältigen und verbreiten solle, beantwortet sich aus dem objektiven Befunde. Die Seltenheit des Vorkommens, damit die erhöhte Gefährdung der Erhaltung eines solchen Stückes und eine charakteristische Form der Erscheinung beglaubigen das Unternehmen durchaus mit den für die handschriftliche Vorlage zureichenden Gründen: es kann in dieser Beziehung kein Unterschied zwischen Handschrift und Druck bestehen. Schließlich ist auch die Beschaffenheit des Inhalts von entscheidendem Gewicht. Im vorliegenden Falle der faktimilierten Partitur des „Orfeo“ von Monteverdi würde dies Moment zur Begründung der Tat völlig ausreichen.

Der vorbildliche Charakter der Erstlingsoper eines immerhin schon Vierzigjährigen und auf anderen Gebieten Bewährten, die Wirkung auf ihre Gegenwart und in nahe und ferne Zukunft, ihre musikalische, formale und dramaturgische Bedeutung braucht an dieser Stelle nicht bewiesen zu werden. Die Überlieferung der Partitur ist zwiefach gesichert: von jeder der beiden durch Monteverdi selbst veranlaßten Ausgaben, der einen von 1609, der andern von 1615, sind vier Stücke bekannt. Zumerhin: acht Exemplare eines solchen Werks in der ganzen Welt, verteilt auf Italien (3), Deutschland (2), England (2), und Belgien (1), sind kein Besitz, mit dem man sorglos schalten könnte, und so rechtfertigt sich die neue Ausgabe auch vor dieser Fragestellung. Über die Gründe, die in der Wahl der Vorlage für die erste der beiden Ausgaben sprachen, gibt der Herausgeber im Vorbericht Auskunft: in sachlicher Beziehung keine Änderung des ursprünglichen Schöpferwillens kund machend ist die zweite Ausgabe, in der Anordnung der Stimmen wohl übersichtlicher, drucktechnisch noch weniger zuverlässig als die erste. Deren Druckversehen, mehr als zwanzig, sind (nicht im Texte, was dem Wesen der mechanisch getreuen Widergabe zuwider gewesen wäre, aber) am Schlusse des Vorberichts angezeigt. In diese Zusammenstellung von Irrtümern hat sich ein Irrtum eingeschlichen: es ist nicht das dritte, es ist das vierte System des Ritornells auf S. 2, das den C-Schlüssel auf der vierten Linie bekommen soll; auf S. 39 des Textes steht das Wort toruare, das in tornare zu verbessern ist, mit einem, in der Anmerkung mit zwei r.

Eine überaus verdienstvolle Tat des gelehrten Herausgebers ist die Einrückung der früheren Neudrucke der Oper in den Lichtkegel einer ruhigen Kritik. Es sind sechs, die vorzüglich in Betracht kommen: vier (von d' Indy, Dresfice, Erdmann-Guckel und Orff) für den praktischen Gebrauch des Theaters, d. h. mit starken, aus dem Geiste irgend einer Jetztzeit geborenen persönlichen Eingriffen; zwei (eine, von Eitner mit unzureichenden Mitteln unternommen, eine von Malipiero) in mehr wissenschaftlicher Haltung. Wenn auch in der besten dieser Ausgaben noch irreführende Willkürlichkeiten nachweisbar sind (Malipiero läßt von dem berühmtesten Stücke der Partitur, von Orfeos „Possente spirito“ den ersten Teil einfach aus), so hätten wir selbst dann allen Grund, für die Faktimilierung des kostbaren Werkes dankbar zu sein, wenn sie nicht so ausgezeichnet gelungen wäre, wie es der Fall ist. Die Ausgabe ist im Manuldruckverfahren von der Firma J. Ullmann in Zwickau hergestellt: die Druckplatten werden dabei nicht von Klischees, sondern von Zilnneгатiven gewonnen. Die Wahl des Papiers — feinsten Büttenpapiers für den Text, echten Pergaments für den Rücken des Einbands — entspricht durchaus der redaktionellen Sorgfalt, mit der das schöne Werk betreut wurde.

Th. W. Werner.

Muffat, G. Ansehnliche Hochzeit. Suite f. Streichorchester, in Bearb. v. A. Egidi. Berlin: Lichterfelde, Chr. Fr. Wieweg. Part. 3 Nm., jede Streicherst. — 60 Nm.

Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Vol. I. Fasc. 1. Observacions, Apèndixs i Notes al „Romancerillo Catalán“ de Manuel Milà i Fontanals. Estudi d'un exemplar amb notes inèdites del mateix autor, per Francesc Pujol i Joan Puntí, Prev. 4^o, 96 S. 8 Ptes. — Vol. I. Fasc. 2. Manuel Milà i Fontanals, per Jaume Massó Torrents. — Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada pels Mestres Joan Llongueres i Joan Tomàs (any 1922), per Joan Llongueres. — Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars (any 1922), per Higiní Anglès, Prev. i Pere Bohigas. — La Versió Autèntica dels Goigs del Roser de tot l'any. Estudi de musicologia popular, per Lluís Romeu, Prev. — L'Obra del „Cançoner popular de Catalunya“ al Congrés d'Història de la Música (Viena 1927), per Francesc Pujol. — El Mestae Pedrell i la Cançó Popular, per Higiní Anglès, Prev. — Crònica de

- l'Obra del „Cançoner Popular de Catalunya“ Anys 1921-22, per Joan Puntí i Collell, Prev. 4^o, 388 S. 25 Ptes.
- Pachelbel, Johann. Ausgewählte Orgelwerke. Bd. I. Inhalt: Praeludium, Fantasia, 5 Toccaten, 3 Fugen, Ricercar u. Ciaconen in d u. f. Für den praktischen Gebrauch hrsg. v. Karl Matthaei. quer 2^o, 68 S. Kassel [1928], Bärenreiter-Verlag. 4 Nm.
- Palestrina, G. P. Missa „Aeterna Christi munera“ quatuor vocibus inaequalibus hodiernis choris edidit I. H. Rostagno. Turin 1928, Mareello Capra.
- Playford, John. Alte Kontra-Tänze. Üherr. v. Georg Götsch u. Wolf Gardiner aus „The English Dancing Master“ by John Playford [London 1650—1728]. 8^o, 111 S. Wolfenbüttel 1928, G. Kallmeyer. 3.75 Nm.
- Praetorius, Michael. Musae Sioniae. Teil I, Lief. 1. Bearb. von Rudolf Gerber. Ges.: Ausg. der musikalischen Werke von Michael Praetorius. Bd. I. In Verbindung mit Arnold Mendelssohn u. Wil. Gurlitt hrsg. von Friedrich Blume. S. I—XVI u. 1—16. Wolfenbüttel 1928, Georg Kallmeyer.
- Rosenmüller, Johannes. Die Augen des Herrn. Kantate für 4st. gem. Chor mit Begl. von 2 Violinen und Orgel (Continuo), nach Belieben Violoncello-Baß. Hrsg. v. E. F. Schmidt. Berlin-Lichterfelde 1928, Chr. Friedr. Vieweg. Part. (zugl. Orgelst.) 2.50 Nm., jede Chorst. —.40, jede Streicherst. —.50 Nm.
- Rosenmüller, J. Kammer Sonata in D. Für 5st. Streichorchester (3 Violinen, Viola, Violoncello-Baß) mit Continuo, in Bearb. v. A. Egidi. Berlin-Lichterfelde 1928, Chr. Friedr. Vieweg. Part. zugl. Klavierst. 3 Nm., jede Streicherst. —.60 Nm.
- Das Rostocker Liederbuch nach den Fragmenten der Handschrift neu hrsg. v. Friedr. Ranken u. Jos. M. Müller-Blattau. 4^o, 114 S. u. 5 Tfn. Halle a. S. 1927, M. Niemeyer. 10 Nm.
- Schuberts Liederzyklen. Die schöne Müllerin, Winterreise und Schwanengesang. In verfl. Nachbildung der Originalausgaben hrsg. von Heinrich Kralik. kl. quer 8^o, 336 S. Wien 1928, Verlag Steyermühl.
- Schule des klassischen Triospieles. 15 Orgeltrios von Schlick, Burtehude, Pachelbel, Böhm, Waltherr, Bach, Krebs, Homilius, Brahms u. Reger als Vorschule zu den sechs Sonaten J. S. Bachs hrsg. v. Hermann Keller. quer 2^o, 40 S. Kassel [1928], Bärenreiter-Verlag. 3 Nm.
- Schulz, Leonhard [1814—?]. Zwölf Studien f. Gitarre. op. 40. Bearb. u. hrsg. v. Josef Zuth. Mainz 1928, B. Schotts Söhne.
- Secgner, Franz G. Studien für Gitarre. Neu-Ausgabe von Josef Zuth. Mainz 1928, B. Schotts Söhne.
- Starzer, J. Divertimento. Für Streichorchester hrsg. v. G. Lenjewski sen. Berlin-Lichterfelde 1928, Chr. Friedr. Vieweg. Part. 4 Nm., jede Streicherst. 1 Nm.
- Trois chansons françaises du XV^e siècle. (Documents artistiques de XV^e siècle, t. IV.) 4^o, XVIII u. 125 S. Paris 1927, E. Droz [Leipzig, Breitkopf & Härtel].
- Valentini, G. Concerto secondo per archi ed Organo, op. VII. Edizione riveduta da Alceo Toni. Partitura. Mailand 1927, G. Ricordi e C.

Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft

Ortsgruppen

Berlin.

Auch im vergangenen Jahre konnte die Ortsgruppe in den Räumen der Instrumentensammlung ihre Mitglieder zu einer großen Zahl von Veranstaltungen aus den verschiedensten Gebieten unsrer Wissenschaft vereinigen.

Am 26. Februar, wenige Monate bevor ihn die Todeskrankheit dem Schaffen entriß, sahen wir Hermann Abert zum letztenmal unter uns, als er die Persönlichkeit und die Bedeutung Beethovens vor uns gestaltete, in voller Frische und mit der ganzen Wärme, die ihn belebte, wenn er über den großen Meister sprach. Der Vortrag selbst deckt sich im Inhalt mit seiner bekannten Arbeit im Peters-Jahrbuch und braucht daher an dieser Stelle nicht besprochen zu werden. Im gleichen Monat erstaute uns Frau Jeanne Bogelsang aus Utrecht, von Dr. Alexander Koediger begleitet, mit einem reichen Programm alter Violinmusik, an der Spitze drei Sonaten von Telemann, Mondonville, Boccherini.

Der März- und der Aprilabend mußten wegen der Beethoven-Zentenarfeier, des musikwissenschaftlichen Kongresses in Wien und der Osterferien entfallen.

Über die Maiveranstaltung, Frau Dr. Kallenbachs „Versuch einer Erklärung der Entstehung von Tonssystemen“ hat Johannes Wolf bereits im vorigen Jahrgang dieser Zeitschrift eingehend referiert. Dagegen muß ein kurzes Wort über „Telemanns Klavierfantasien“ gesagt werden, die Privatdozent Dr. Friedrich Blume am 18. Juni in einem Vortrage besprach. Telemanns „Fantaisies de clavecin“ (neu hrsg. von M. Sciffert als Nr. 4 der Veröffentlichungen der Musikbibliothek Paul Hirsch) bilden — abgesehen von ihrem hervorragenden künstlerischen Wert — wichtiges Studienmaterial für die Geschichte der Klaviermusik in der Zeit der Wandlung von der Suite zur Sonate. Das Werk ist um 1737 zu datieren; seine nächsten ihm vergleichbaren Nachbarn sind außer den Werken von Kleinmeistern wie Maidelbeck (1736 und 38), Kayser, Bux u. a.: Bachs Klavierübung I (1731) und II (1735), Gottlieb Muffats Componimenti (1739), Dom. Scarlattis Esercizi (zwar erst 1746 erschienen, aber seit 1730 in Naubdrucken verbreitet) und Ph. C. Bachs Württembergische (1741) und Preussische (1743) Sonaten. Rameaus „Pièces de clavecin“ (1706—41) kommen für direkten Vergleich wohl nicht in Frage, da der französische Stilanteil an den „Fantaisies“ mehr Gemeingut der Zeit als Einwirkung eines einzelnen Meisters ist. Die Anordnung des Werkes in drei „Duzenden“ (I: nicht näher bezeichnet, II: französisch, III: italienisch) entspringt Telemanns Absicht, sein Können in verschiedenen Stilen zu zeigen; gleichzeitig aber versucht er das Problem einer Gruppenkombination mehrerer (im II. Duzend bis zu 6!) Sätze innerhalb der Doppelfantasie (je zwei Fantasien stehen im Da capo-Verhältnis) im Gegensatz zu dem Reihungsprinzip der Suite auf verschiedene Weise zu lösen. Die Modulationsordnung zeigt den Experimentcharakter: im I. Duzend Verknüpfung weit entfernter Tonarten, im II. tonale Einheit, im III. nahe Verwandtschaft der Tonarten. In der Anordnung und im Charakter der Sätze, in der Klaviertechnik (Terzenspiel, Tonwiederholung, Verbindung von Triolen mit Duolen usw.), endlich aber auch im ganzen melodischen Gepräge stehen die „Fantaisies“ besonders des III., am wenigsten des II. Duzends bereits ganz auf modernem Boden, am nächsten D. Scarlatti, dessen Einwirkung hier ganz deutlich zu erkennen ist. An Klavierbeispielen aus den „Fantaisies“ und den „Esercizi“ wies der Vortragende die stilistischen Beziehungen nach, die das Werk als (wohl eine der ersten) Einbürgerungen des Scarlattistils in Deutschland, freilich noch verbunden mit vielen Suitennachwirkungen (besonders im II. Duzend) und Einwirkungen des Bachstils (I. Duzend) und somit als wichtige Übergangerscheinung der Zeit erkennen lassen.

Beschränkte sich Blume neben seinen Worten auf kurze Beispiele am Klavier, so wurde uns Telemann am 25. Februar 1928 in einem ganzen Abend ungedruckter Werke der preussischen Staatsbibliothek in ungewöhnlichen kammermusikalischen Zusammenstellungen ohne begleitenden Vortrag lebendig, und der merkwürdige Januskopf des Meisters, sein Rückblicken auf den Stil des alten Bach und sein Vorschauen auf den seiner Söhne wurde ganz besonders anschaulich. Die Spender dieser schönen Musik verdienen mit eigenem Dank hervorgehoben zu werden: voran Frä. Anna Gaertner, die sichere und stilvolle Trägerin der Altarien, Frä. Eva Ullsch (Violine), Frä. Maria Korhning (Cembalo), und die Herren Rolf Ermeler (Flöte), der Veranstalter des Abends, Prof. Krüger-Nyffedt (Fagott), Werner Buchholz (Bratsche), Richard Klemm (Violoncello).

Ungewöhnliche Anregungen entnahmen die Mitglieder einem Vortrag des Herrn Dr. Jaap

Kunst aus Bandoeng (Java). Dr. Kunst, in der musikwissenschaftlichen Welt durch seine hervorragenden Arbeiten über die Tonkunst Javas und Balis rühmlichst bekannt, hat einen Teil seines Europaaufenthalts geopfert, um uns die alte und die neue Musik Javas in Wort, Lichtbild und Phonogramm vorzuführen. Seine Gattin, die an den Arbeiten Dr. Kunsts tätigen Anteil hat, beschränkte sich hier bescheiden auf die Rolle einer Vertragsassistentin. Wir Hörer aber hatten dabei den seltenen Gewinn, einen Forscher sprechen zu hören, der aus dem Leben, aus der jahrelangen, unmittelbaren Berührung mit der malaiischen Musik schafft.

Am 10. Dezember sprach Herr Dr. Friedrich Mahling über die philosophischen Grundlagen der Musikkritik, am 3. März Herr Dr. James Simon über „Das Tier in der Musik“ — will sagen über die Nachahmung tierischer Laute und Bewegungen bei den Komponisten der letzten 200 Jahre. Beide Vorträge werden an anderer Stelle veröffentlicht.

Das neue Jahr wurde durch eine Lauten-Kammermusik des 18. Jahrhunderts gefeiert. Herr Hans Neemann spielte, von Fr. Lotte Müller (Violine) und Frau Dober (Violoncello) begleitet, ein Trio von Philipp Martin, zwei Konzerte von Ernst Gottlieb Baron, eine Sonate von Joach. Bernhard Hagen und eine Kassation von Joseph Haydn.

Die dritte Musik dieses Jahres ist nicht von uns selbst veranstaltet worden. Es war ein „Gesprächspiel zwischen Klavichord und Cembalo“ der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik — ein Wechselspiel zwischen Herrn Erwin Bodky auf Klavichorden der Instrumentensammlung und Frau Anna Linde auf einem neuen Kielflügel, von Hans Joachim Moser launig in Versen eingeleitet und geschlossen. Die Mitglieder der Ortsgruppe haben diesem Abend als Gäste beigewohnt und als einen praktischen Beitrag zu der alten Frage Klavichord oder Cembalo dankbar genossen.

Sachs.

Mitteilungen

Die von Grete Budde geschaffene Hermann Albert-Büste in Bronze ist der Universität Halle von der Gesellschaft der Freunde der Universität geschenkt worden. Anlässlich der Übernahme dieser Büste in die Obhut des hallischen Musikwissenschaftlichen Seminars veranstaltete Privatdozent Dr. Walther Wetter, der stellv. Leiter des Seminars, am 27. Juli im Auditorium maximum der Universität eine Feier mit Ansprache und musikalischen Vorträgen.

Am 5. August ist in Wien Regierungsrat Dr. Max Diez, a.o. Prof. an der Universität Wien nach langem Leiden gestorben. Diez, am 9. April 1857 in Wien geboren, seit 1886 Privatdozent für Musikwissenschaft, seit 1908 a.o. Professor, 1913 Regierungsrat, hat mit seiner „Geschichte des musikalischen Dramas in Frankreich während der Revolution bis zum Direktorium“ (1885) eine bedeutsame Spezialstudie geliefert, ist auch als Herausgeber (ausgewählte Werke Leopolds I., 1891 u. a.) tätig gewesen. Seine letzte, noch unveröffentlichte Arbeit ist eine Abhandlung über Mozarts Jugendwerke.

Dr. Otto Erich Deutsch in Wien hat vom österr. Bundespräsidenten den Titel Professor erhalten.

Nachtrag zum Vorlesungsverzeichnis. Berlin, Handels-Hochschule. Prof. Dr. Felix M. Sax: Richard Wagner, seine Opern, seine Musikanschauung und sein Verhältnis zu Beethoven, zweifädg. — Übungen des Akad. gemischten Chores der H.-H. W., zweifädg. (Anm. der Schriftl.: Die Aufnahme der Vorlesungen des neuernannten Dozenten der Handels-Hochschule Berlin ist an dieser Stelle ein Novum. Ich befenne, daß ich zunächst der möglichen Weiterungen wegen Bedenken getragen habe, mich zu diesem Novum zu verstehen, werde aber von dem Rektor der Hochschule, Herrn Tieszen, belehrt, daß sie keineswegs, wie ich annahm, eine Titularhochschule, und z. B. der Techn. Hochschule Berlin völlig koordiniert sei, Promotionsrecht besitze und von ihren Studenten das Reifezeugnis verlange usw.)

Herr Dr. Otto Gombosi, Budapest V, Személynök-u. 7, sucht für seine Ausgabe der Werke von Bal. Bakfark die Vokalvorlagen zu zwei Intavolierungen; von Arcadelt's „Exaltabo

te“, II^{da} pars: „Domine in voluntate“, und von Crequillon's „Le corps absent cause en amoureux“. Da vielleicht die Autorbezeichnungen irrig sind, ist es notwendig, auch die Anfänge mitzuteilen:

Arcadelt:

Crequillon:

Vielleicht kann einer unserer Spezialisten Auskunft geben.

Um den Raum der *ZfM* nicht mit unfruchtbaren Erörterungen zu belasten, gestatte ich mir, zu der Besprechung meines kleinen Orgelbuchs durch Herrn Glade in *ZfM* X, 432 f. die Interessenten auf meine ausführliche Erwiderung zu einem früheren Referate des Herrn Glade in der Zeitschrift f. Kirchenmusiker IX, 162 ff. hinzuweisen.

Frotscher.

Kataloge

Karl Ernst Henrici, Berlin W 35. Auktions-Katalog CXXXVII. Autographen. Literatur u. Wissenschaft, Kunst u. Musik. Aus dem Nachlaß des Verlagsbuchhändlers Dr. Fritz Baedeker, nebst Beiträgen aus anderen Sammlungen. Versteigerung 14. u. 15. August. [Musik u. Theater: Nr. 641—700; darunter eine Reihe Briefe Wagners u. a. Wagneriana; 701—815 mit andern wertvollen Stücken: Mss. u. Briefe von Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, Mendelssohn.

Aug./Sept.	Inhalt	1928
		Seite
	Otto Johannes Gombosi (Budapest), Bemerkungen zur „L'homme armé“-Frage	609
	Alfred Einstein (Berlin), Das Erste Buch der Frottole	613
	Walter Vetter (i. Z. Halle a. S.), Wort und Weise im deutschen Kunstlied des 17. Jahrh.	624
	Nudolf Streglich (Hannover), Über die gegenwärtige Krise der Händelpflege	632
	Raimund Joder (Wien), Bemerkungen zu den Zwanzig bayerischen Tänzen	641
	Bücherschau	644
	Neuausgaben alter Musikwerke	653
	Mitteilungen der Deutschen Musikgesellschaft	655
	Mitteilungen	657
	Kataloge	658
	Zeitschriftenchau	Anhang 1—45

Schriftleitung: Dr. Alfred Einstein, Berlin W 35, Heilbronnerstr. 6 I

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig C 1, Nürnberger Straße 36/38

Musikalische Zeitschriftenschau

Zusammengestellt von Annemarie Floeter (Berlin)

Die Musikalische Zeitschriftenschau schließt sich an die vorhergehende (s. Jahrgang IX, Nr. 11/12) an. Anordnung und Einrichtung bleiben die gleichen wie früher, d. h. die Anordnung innerhalb des Registers ist alphabetisch nach Verfassername und sachlichen Schlagworten. Die sachlichen Schlagworte sind durch fetten Druck kenntlich, die Verfassername bringen lediglich Verweise auf das betreffende Schlagwort, unter dem ein oder mehrere Aufsätze des betreffenden Verfassers verzeichnet sind.

Bei den fett gedruckten sachlichen Schlagworten stehen die Verfassername in Klammern hinter dem zugehörigen Aufsatztitel. Aufsatztitel, die sich mit dem Schlagwort ganz oder fast genau decken, sind fortgelassen; längere Titel sind, wo es geboten erschien, gekürzt. Dann folgt die Signatur der Zeitschrift mit Angabe von Jahrgang und Heftnummer. Es bedeutet also ZfM 2, 8: Zeitschrift für Musikwissenschaft, Jahrgang 2, Heft 8. Bei dem Artikel „Besprechungen“ sind die Namen der Verfasser der besprochenen Bücher durch gesperrten Druck kenntlich gemacht; die Namen der Rezensenten stehen hinter dem Buchtitel in runden Klammern.

Außer den laufend durchgesehenen Zeitschriften werden auch Aufsätze aus anderen Blättern aufgenommen. Hinweise oder Zusendungen werden vom Bearbeiter der Zeitschriftenschau gern berücksichtigt¹.

Verzeichnis der laufend aufgenommenen Zeitschriften,

alphabetisch nach ihren Signaturen.

Abkürzungen: j. = jährlich, m. = monatlich, w. = wöchentlich, j. 4, m. 2 = jährlich 1, monatlich 2 Hefte usw., Zf. = Zeitschrift, Ms. = Monatschrift, Ztg. = Zeitung.

A	Der Aufakt. Moderne Musikblätter Red. E. Steinhard. Prag XII, Hooverova 10. m.	DB	Die Deutsche Bühne. Amtliches Blatt d. Deutschen Bühnenvereins. Berlin: Desterheld. w.
AfM	Archiv für Musikwissenschaft. Leipzig, Kistner & Siegel.	DIZ	Deutsche Instrumentenbau-Zeitung. Berlin-Schöneberg, Bahnstr. 29/30. m. 2.
AMZ	Allgemeine Musik-Zeitung. Wochen-schrift für das Musikleben der Gegenwart. Hrszg. P. Schwes, Berlin-Schöneberg.	DMMZ	Deutsche Militär-musikerzeitung, Blätter für deutsche Instrumentalmusik. Berlin, Partheystr. w.
BB	Bayreuther Blätter. Deutsche Zf. im Geiste N. Wagners Hrszg. v. H. v. Wolzogen. Bayreuth.	DMZ	Deutsche Musikerzeitung. Zf. für die Interessen der Musiker und des musikal. Verkehrs. Amtsblatt des Deutschen Musiker-Bandes. Berlin SW 11. w.
BIS	Blätter der Staatsoper. Hrszg. v. J. Kapp. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt.	DS	Deutsche Sängerbundeszeitung. Leipzig, Rdnigstr. 19. w.
Che	The Chesterian, ed. by G. Jean-Aubry. London, Chester. m.	DTZ	Deutsche Tonkünstler-Zeitung. Amtliches Blatt des Reichs-Verbandes Deutscher Tonkünstler u. Musiklehrer. Berlin W, Zietenstraße 27. m.
ChL	Der Chorleiter. Zf. für die Reform der Vokal-musik ... Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.	DV	Das Deutsche Volkslied. Zf. für seine Kenntnis u. Pflege. Wien, Lustbadgasse 7/14.
Chm	Der Chormeister. Zf. für alle Fragen des Chorgesanges. Berlin SO 16.	DVo	Deutsches Volkstum. Ms. für das deutsche Geistesleben. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. m.
Co	Concordia. Nachrichten d. Männergesangsvereins Concordia, Rdn-Mühlheim. j. 6.	E	Eolus. A contemporary music review. Ed. E. Salzedo. New York, 315 West.
DAS	Deutsche Arbeiter-Sängerbundes-Organ d. Deutschen Arbeiter-Sängerbundes. Berlin NO 18. m.		

¹ Zeitschriften und Zusendungen sind zu richten an Annemarie Floeter, Berlin-Schöneberg, Teurigrstraße 58

- EK** Der evangelische Kirchenmusiker. Mitteilungen des Vereins ev. Kirchenmusiker in Rheinland u. Westfalen.
- EMZ** Evangel. Musikzeitung. Off. Organ d. Verb. Schweiz, Posauenchöre. Zf. für chrstl. Instrumental- und Vokalmusik. Adlwil. m.
- G** Die Geige u. verwandte Instrumente. Hrsg. v. Otto Mäkel. Berlin W 50.
- GBI** Gregoriusblatt. Organ für kath. Kirchenmusik. Düsseldorf, Schwann. m.
- GBo** Gregorius-Vote. Beilage zum Gregoriusblatt.
- Geg** Die Gegenwart. Zf. für Literatur, Wirtschaftsleben u. Kunst. Berlin W 57. m.
- Gf** Der Gitarrefreund. Mitteilungen der Gitarristen-Vereinigung, München, Sendlingerstr. j. 6.
- Gi** Die Gitarre. Ms. zur Pflege d. Lauten- u. Gitarrenspiels u. d. Hausmusik. Hrsg. E. Schwarz-Neiflingen. Bln.-Charlottenburg.
- Ha** Die Harmonie. Zf. d. Vereinigung deutscher Lehrergesangsvereine. Hamburg-Kampen. m.
- HB** Hefte für Bücherweisen. Der Volksbibliothekar und die Bücherhalle. Leipzig N 22, Richterstr. 8. j. 6.
- He** Hellweg. Wochenschrift für deutsche Kunst. Essen, Theaterplatz. w.
- HfS** Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege. Zf. zur Hebung und Pflege der Schulmusik. Essen, Baedeker.
- Ho** Hochland. Ms. f. alle Gebiete des Wissens, der Literatur u. Kunst. München, Köfel.
- KdJ** Kunstblatt der Jugend. Nowawes: Vorlagewerke. m.
- KiM** Die Kirchenmusik. Hrsg. vom Landesverband ev. Kirchenmusiker i. Preußen. Langensalza, Beyer & Söhne. m.
- KW** Kunstwart und Kulturwart. Deutscher Dienst am Geiste. München, Callwey. m.
- M** Le Ménestrel. Musique et Théâtres. Dir.: J. Heugel. Paris, Rue Vivienne. w.
- Mc** Musica. Tijdschrift ten dienste der harmonie- en fansfaregezelschappen. Hilversum, Eispet. m.
- MD** Musica Divina. Ms. für Kirchenmusik. Offizielles Organ d. Erzdiözese Wien. Geogr. von der Schola Austriaca, Wien 1, Karlsplatz 6.
- MdA** Musikblätter des Anbruch. Ms. für moderne Musik. Wien I, Universal-Edition.
- MdS** Muse des Saitenspiels. Fach- u. Werbe-Ms. für Zither-, Gitarren- u. Schokigeigenpiel. Hrsg. R. Grünwald. Honnef am Rhein. m.
- Mel** Melos. Zf. für Musik. Mainz: Schott's Söhne. m.
- Merz** Die Musikerziehung. Zentralorgan für alle Fragen der Schulmusik, ihrer Grenzgebiete u. Hilfswissenschaften. Berlin-Tempelhof, Albrechtstr. 41. m.
- MfA** Musik für Alle. Berlin, Allstein.
- MG** Die Musikantengilde. Blätter der Vorbereitung für Jugend u. Volk. Hrsg. von F. Jöbde u. F. Neusch. Wolfenbüttel, Kallmeyer. j. 8.
- MH** Musik im Haus. Sechswochenschrift. Geleitet von Josef Zuth. Wien V, Laurenzgasse 4.
- MiL** Musik im Leben. Eine Zf. der Volkserneuerung. Hrsg. E. J. Müller. Kdn, Händelstraße. m.
- MIZ** Musik-Instrumenten-Zeitung. Fach- u. Anzeigblatt für Musik-Instrumenten-Fabrikation, =Handel und =Export. Berlin W. m. 2.
- Mk** Die Musik. Ms. Hrsg. v. Bernh. Schuster. Stuttgart-Berlin, Deutsche Verlagsanstalt.
- ML** Music & Letters. A Quarterly Publication. London, 22, Essex Street.
- MM** Musik-Magazin. Berlin, Speier & Co.
- MMR** Monthly Musical Record. London, Augener.
- MO** Musica d'oggi. Rassegna di vita e di coltura musicale. Milano, Ricordi. m.
- MpB** Musikpädagogische Blätter. Vereinierte Zf. Der Klavier-Lehrer. Gesangspädagogische Blätter. Berlin W 62. j. 6.
- MQ** The Musical Quarterly. D. G. Sonneck, Editor. New York, Schirmer.
- MS** Musica Sacra. Ms. für Kirchenmusik u. Liturgie. München, Köfel u. Pustet.
- MSfG** Ms. für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. m.
- MT** The Musical Times and singing-class circular. London, Novello & Co. m.
- MVDM** Mitteilungen des Verbandes Deutscher Musikkritiker. Schriftleiter: K. Hell, Frankfurt a. M.
- Mw** Die Musikwelt. Monatshefte für Oper u. Konzert. Hamburg, Böhme.
- NMZ** Neue Musik-Zeitung. Halbmonatsschrift mit Musikbeilagen. Stuttgart, Grüninger.
- NR** Die neue Rundschau. Berlin, G. Fischer. m.
- NW** Der neue Weg. Halb-Ms. für das deutsche Theater. Amtl. Organ d. Genossenschaft deutscher Bühnenangehörigen. Berlin W 62 Keithstraße. m.
- O** Organum. Ms. des Akadem. Vereins Organum. Kiel, Hohenbergstr. 7.
- Og** Organon. Zf. zur Pflege geistlicher Musik. München: Bernthel. j. 6.
- Or** Das Orchester. Amtl. Blatt des „Reichsverbandes deutscher Orchester“... Berlin SW 65. m. 2.
- P** Il Pianoforte. Rivista mensile di coltura musicale. Torino, Via Montebello. 5. m.
- PT** Pult und Taktstod. Fachzeitschrift für Dirigenten. Wien-New York, Universal-Edition.
- RM** La Revue Musicale. Dir.: H. Prunières. Paris XIV. j. 11.
- RaM** La Rassegna musicale. Diretta da Guido M. Gatti. Torino. m.
- RMI** Rivista Musicale Italiana. Torino, 3, Via Alberto. j. 4.
- RMus** Revue de Musicologie. Publiée par la Société française de musicologie. Paris: Fischbacher. j. 4.
- RMZ** Rheinische Musik- u. Theaterzeitung. Allgem. Zf. für Musik. Hrsg.: G. Fischer. Kdn=Bayenthal. m. 2.
- S** Signale für die musikalische Welt. Berlin S 59. w.
- Sb** The Sackbut. A musical review. Ed. by U. Greville. London. m.
- SBeK** Schlesisches Blatt für evangel. Kirchenmusik. Hrsg. vom Schlesischen evangel. Kirchenmusikverein. Sagan. m.

Sc Die Scene. Blätter für Bühnenkunst. Berlin SW 11. m.

Schw Das Schwalbennest. Fachzeitschrift des Reichsbundes der ehemaligen Militärmusiker Deutschlands. Erfurt, Paulstraße 29/30. m. 2.

SG Sänger=Gruf. Mf. des chrstl. Sängerbundes. Stuttgart.

Sg Die Singgemeinde. Hrsg. v. K. Ameln. Kassel, Bärenreiter=Verlag. j. 6.

SMPB Schweizerische Musikpädagog. Blätter. Offizielles Organ des Schweizer Musikpädagog. Verbandes. Zürich, Hug & Co. m. 2.

SMZ Schweizerische Musikzeitung und Sängersblatt. Organ des Eidgenöss. Sängervereins . . . Zürich, Gebr. Hug & Co. j. 31.

SSZ Süddeutsche Sänger=Zeitung. Organ z. Unterstützung aller Interessen der Sängerbünde und Gesangsvereine Süddeutschlands. Heidelberg: Hochstein. m.

Sti Die Stimme. Zentralblatt für Stimm= und Tonbildung . . . Berlin, Trowitsch & Sohn. m.

STM Svensk Tidskrift för Musikforskning utgivet av T. Norlind. Stockholm, Marcus. j. 4.

Stw Der Stimmw. art. Blätter zur Erneuerung der Gesangs= u. Sprechkunst. Berlin SW, Siebig. j. 8.

T Der Türmer. Mf. für Gemüt und Geist. Hrsg.: F. Lienhard. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

TH Das Taghorn. Schlesiße Monatshefte f. dtische Musikpflege. Hrsg. v. Maxke. Breslau, Taghorn=Verlag.

To Die Tonkunst. Deutsche Sängertg. Illustr.

TVN Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis. Amsterdam, Alsbach.

VKM Velhagen u. Klasing's Monatshefte, Bielefeld u. Leipzig.

Wä Der Wächter. Zf. für alle Zweige der Kultur. Köln a. Rh., Gehly. m.

WM Westermann's Monatshefte. Illustr. Zf. fürs deutsche Haus. Braunschweig, Westermann. m.

ZeK Zeitschrift für evangel. Kirchenmusik. Vereinigung der Mf.: „Kirchenmusikal. Blätter“ und „Siona“. Hildburghausen, Gadow & Sohn. m.

ZfAe Zeitschrift für Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft. Stuttgart, Enke. j. 4.

Zfi Zeitschrift für Instrumentenbau. Leipzig, Thomaskirchhof 16. m. 2.

ZfK Zf. f. Kirchenmusiker. Organ des Landesvereins d. Kirchenmusiker Sachsens. Dresden. m.

ZfM Zeitschrift für Musikwissenschaft. Hrsg. von der Deutschen Musikgesellschaft. Leipzig, Breitkopf & Härtel. m.

ZG Zeitschrift für die Gitarre. Hrsg. J. Zuth. Wien I, Wollzeile 5. j. 8.

ZM Zeitschrift für Musik. Mf. für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik. Hauptchriftleiter: A. Heuß. Leipzig.

ZS Zeitschrift für Schulumusik. Hrsg. v. F. Jöde, H. Martens, H. Münnich, S. Trautwein. Schiffl.: H. Fischer. Wolfenbüttel=Berlin. 6wöchentl.

A

Aachen. — Zum 75jähr. Bestehen d. städt. Druckschreibers (Zimmermann), Or 4, 18.

Abae, Walter f. Klavier.

Abendroth, W. f. Mahler, Musikästhetik, Persönlichkeit, Pfizner, Sinfonie, Wagner.

Aber, Adolf f. Ettinger, Hinrichsen, Kienek, Mozart, Musikbibliographie, Musikfeste, Prohaszka, Ramin, Weill.

Albert, Hermann f. Mozart.

Albert, Hermann. — (Boettcher), DTZ 25, 461 — A. als Lehrer (Brust), AMZ 54, 49 — Prof. Dr. Hermann Albert † (Chop) S 85, 34 — (Gerber), Mk 20, 1 — Hermann Albert (Mozart) AfM 10, 1 u. NMZ 48, 23 — Hermann Albert † (Unger) A 7, 11 — (Better), Deutsche Mlg. Ztg., Berlin 18. 8. 1927.

Abessinien. — A. u. d. deutsche Musikinstrumenten=Export (Ling) ZfI 48, 3.

Abraham, Gerald E. N. f. Olinka, Rußland.

Adalbert, P. f. Orgel.

Ästhetik. — La „Révalorisation“ des idées (Boucher) RM 8, 10 — Du Progrès en art (Heugel) M 90, 6 — The Truth of art (Rideout) MT 69, 1019.

Ätherwellenmusik f. Theremin.

Afrika. — Die Trommelsprache der Ashanti ZfI 48, 7 — Musiques et danses au Tchad (Gide) RM 9, 2 — La Musica nelle nostre colonie d'Africa (Pratella) MO 9, 11, 12 —

Un cercle de musique militaire dans l'Afrique romaine (Reinach) RM 12, 25.

Akustik. Influence of building on musical tone (Wagenal) ML 8, 4 — Ist die Akustik eines Konzertsalles od. Theaters immer noch Glückssache? (Kion) MK 20, 7.

Albert, Eugen d' f. Klavier.

Albert, Eugen d' „Golem“ polnisch in Lemberg (Mohn) S 86, 5

Albert, Heinrich f. Stimmung.

Albrecht, Hans f. Fiedler, Honegger, Musik.

Alfano, Franco. — F. Alfano (Gatti) MdA 9, 7 — „Madonna Imperia“ in Wiesbaden (Redlich) MdA 10, 3/4 — „Madonna Imperia“ in Wiesbaden (Uhl) AMZ 55, 10.

Algo, Julian f. Tanz.

Alpers, Paul f. Volksmusik.

Altmann, Wilhelm f. Berlin, Brahms, Musikbibliotheken, Oper, Verdi.

Altmann, Wilhelm. — (Schwers), AMZ 54, 39 — Mein Handbuch f. Streichquartettspieler MW 7, 11.

Amar, Rocco f. Musik, Musikunterricht.

Ambrosius, Hermann f. Rundfunk.

Ameln, Konrad f. Bach, Beethoven, Lied, Thomas.

Amerika. — Amerikanische Spermverhältnisse (Biehle) Sti 22, 8 — The Use of music in the treatment of the sick by American Indians (Deusmore) M Q 13, 4 — Vorkämpfer deut-

scher Musik in den Vereinigten Staaten (Greizer) Or 5, 5 — U. u. deutsche Musikerziehung (Moelte) NMZ 49, 2 — Der deutsche Männergesang in Amerika (Prebeck) DS 19, 51 — Die allgemeine Lage d. Orchestermusiker in Amerika (Schmidt) RMZ 28, 31/32 — Das Wichtigste über die jetzigen Musikerverhältnisse in U. (Schmidt) Or 5, 13 — Allgemeines über d. Lage d. Musiker in U. (Schmidt) DTZ 26, 468 — Musik in Latein-Amerika (Simon) S 85, 40 u. SMZ 67, 25 — If you're coming to A. (Simon) Sb 8, 3.

Amundsen, Gerhard f. Mozart.
Auber, Karl f. Musik.
Anderfen, Hedwig f. Rhythmus.
Andersson, Otto f. Schweden.
André f. Mendelssohn Bartholdy.
Anrep-Nordin, Birger f. Kellgren.
Anschütz, Georg f. Symbol, Therenin.
Ansermet, Ernest. — E. Ansermet (Zappolet) MK 20, 8.
Ansjorge, Conrad. — E. Ansjorge (Schellenberg) MK 20, 8.
Antcliffe, Herbert f. Holland, Musik, Musikästhetik.
Anthes, Hildegard f. Gesang.
Anton, F. Max f. Musikästhetik.
Anton, Karl f. Gernsheim.
Apollo. — Der altgriechische Apollonhymnus (Psachos) Og 4, 5.
Appel, Paul f. Stephan.
Appia, Adolphe. — In Memoria (Soldati) RaM 1, 4.
Arditi, Epin f. Vertoni.
Arend, Max f. Gluck.
Arendt, Hans f. Kontrabaß.
Argentinien. — Musik in Argentinien (La Guazdia) A 7, 12.
Armin, George f. Gesang, Listz, Medtner, Musikunterricht, Schalkapin, Wagner, Weß.
Armstrong, Thomas f. Händel.
Aron, Willi f. Oper.
Arx, Carl Maria f. Musik.
Arschauer, Leo f. Violine.
Ast, Max f. Rundfunk.
Aston, Hugh. — H. Aston and the early history of key board music in England (Pulver) Sb 8, 6.
Atonale Musik. — Atonalität u. Vierteltonmusik (Flath) DMMZ 49, 35 u. HfS 22, 9/10 — Wie steht es mit der atonalen u. Vierteltonmusik (Sger) ZfI 48, 6 — Die Ausdrucksarmut d. Atonalität (Riesefeld) S 86, 13 — Atonalität (Rietich) Hochschulwissen 4, 11.
Atterberg, Kurt. — „Das Wogenroß“ u. „Die törichtsten Jungfrauen“ in Dessau (Kroßigk) S 85, 50 — „Das Wogenroß“ in Dessau (Seidl) Or 5, 1 u. DTZ 26, 466 — „Das Wogenroß“ in Dessau (Lutenberg) NMZ 49, 8.
Auber, Daniel François Esprit. — (Hanslick) BIS 8, 12 — Die entfesselte „Stumme“ oder Der seziierte Auber in Darmstadt (Holl) A 8, 3 — (Riehl) BIS 8, 23 — La Muette de Portici (Kierfor) M 90, 10 ff — Aus den Erinnerungen an U. (Rich. Wagner) BIS 8, 23.

Auchster, Charles. — (Crockett) MT 69, 1025.
Auer, Max f. Bruckner.
Auerbach, Felix f. Harburger.
Australien. — Paläolithische Musik (Davies) ZfI 48, 5 — Palaeolithic Music (Davies) MT 68, 1014.
Autenrieth, Otto f. Chorgefang.
Averkamp, Ant. f. Kied, Scheurleer.
Axelrod, Jakob f. Berlin, Musikästhetik, Stil.

B

Bach, Johann Christoph. — (Rollberg) ZeK 5, 8/9.
Bach, Joh. Seb. (f. a. Beethoven, Kirchenmusik, Trompete) — Die Kunst der Fuge SMZ 68, 9 — Zur Uraufführung von J. S. B.'s Kunst der Fuge (Ameln) Sg 3, 6 — Über d. Echtheit d. Notenbüchleins f. Anna Magdalena Bach vom Jahre 1725 (Baum) Sg 3, 1 — J. S. Bachs Kunst d. Fuge (Baum) Sg 3, 5 — Das Grab Bachs (Birchler) ZM 94, 7/8 — J. S. Bach u. J. A. Scheibe (Cahn-Speyer) AMZ 55, 19 — Note sur l'Art de la fugue“ (Cherbuliez) SMPB 17, 4/5 — Kritische Betrachtungen z. Bearbeitung von Bachs Kunst der Fuge (Friedland) AMZ 85, 12 — Zur Frage nach dem Inhalt von B.'s Orgelmusik (Frotzschner) ZeK 6, 6 — Die Uraufführung von J. S. Bachs Kunst der Fuge in Leipzig (Gerstberger) ZfM 9, 10/11 — Die Instrumentation B.'s (Haffe) Or 5, 10 — Der Protestant Bach u. der katholische Messetext (Heim) SMZ 67, 30 — J. S. B.'s Leben nach dem Tode (Heimann) Or 5, 10 — „Kunst der Fuge“ in d. Leipziger Thomaskirche (Heuß) ZM 94, 7/8 — En vue de quel instrument B. a-t-il composé son „Wohltemperiertes Clavier“? (Landsdovska) RM 9, 2 — Zur Uraufführung der Kunst der Fuge in Leipzig (Löbmann) GBo 44, 2 — Zu J. S. B.'s Choral Kunst (Löffler) ZeK 6, 2 ff — B.'s Einwirkung auf das kirchenmusikalische Schaffen d. Gegenwart (Moser), Mk 20, 1 — 2 Variationen zum Thema Bach (Müller-Blattau) Sg 3, 3, 5 — Bach-Bufoni (Perrachio) RaM 1, 7 — J. S. B.'s Clarinetrompeter (Maß) SMZ 68, 4 — Zur Aufführung Bachscher Chorwerke (Richard) KiM 8, 95 — Der Christus in der Matthäus- u. Johannespassion (Rössel) SMZ 68, 12 — B.'s Kunst der Fuge (Schaub), AMZ 54, 39 — Uraufführung von B.'s Kunst der Fuge in Leipzig (Schmid) MS 57, 8 — Die konfessionellen Elemente in Bachs h-moll Messe (Schnerich) ZM 95, 2 — Die Gestalt Jesu in J. S. Bachs Matthäuspassion (Schnippering) ZM 95, 4 — Uraufführung der Kunst der Fuge in Leipzig (Schröder) ZeK 5, 9 — Kunst der Fuge in Leipzig (Unger) A 7, 9 — Das Leipziger Bachfest (Warges) S 85, 30 — D. Lebensgefühl bei J. S. Bach (Warges) S 86, 4 — The Interpretation of J. S. B. on the Piano-forte (Watts) MMR 58, 687 — 15. deutsches Bachfest in München (Bartels) RMZ 28, 25/26 — Das 15. deutsche Bachfest d. Neuen Bachgesellschaft (Einstein) ZfM 9, 10/11 — 15.

Deutsches Bachfest in München (Engelhardt) ZM 94, 7/8 — 15. Bachfest in München (Schmid), MD 15, 10.

Bach, Philipp Emanuel. — Ph. E. B. als Kammer-Cembalist Friedrichs d. Großen (Richard) SMZ 67, 29.

Bachelin, Henri f. Monpou.

Bach, J. f. Blasinstrumente.

Baden-Baden. — B.-B. u. Lichental (Kas) NMZ 49, 20 — Aus Baden-Badens musikalischer Vergangenheit (Schorn) MG 5, 6/7.

Bagenal, Hope f. Musikf.

Bagier, Guido f. Film.

Ballett f. Tanz.

Band, Lotbar f. Rundfunk.

Barbier, Ch. f. Klavier.

Bardi, Benno f. Oper.

Bardi, Benno. — „Bimala“ in Magdeburg (Gensicke) Mw 7, 11.

Barefel, Alfred f. Brüggemann, Etinger, Honegger, Klavier, Musik, Reznicek, Weill.

Bartels, W. v. f. Bach, Kienef, München.

Bartok, Bela. — B. Bartok (Kas) Mda 9, 10 — B. Bartok u. d. moderne ungarische Musik (Westphal) MK 20, 3.

Bartsch, Robert f. Lied.

Bastianelli, Gianotto. — G. Bastianelli (Parigi) P 8, 10.

Bauer, Anton f. Tanz.

Bauer, Moriz f. Brahms, Symbol.

Bauer-Ebrach, J. f. Schubert, Zither.

Baum, J. f. Krefeld.

Baum, Richard f. Bach.

Baumann, Ludwig f. Chorgesang.

Baumgartner, Bernhard f. Mozart.

Bayer, Friedrich f. Mozart.

Baslitz, Stanley A. f. Butler.

Bayreuth f. a. Wagner.

Bayreuth. — Markgräfin Wilhelmines Verdienste um B.'s Erziehung zur Musikstadt (Canstatt) NMZ 48, 20.

Bearbeitung. — Etwas über Bearbeitungen (David) SMZ 67, 29 — Auch ein Beitrag zu Bearbeitungsfragen (Ladwig) PT 5, März/April.

Bebel, August f. Chorgesang.

Bece Giuseppe f. Film.

Beck, f. Mechanische Musikf.

Beck, Joachim f. Berlin, Puccini, Schillings, Schreker.

Becken. — Die B. u. ihre Fabrikation in China (Voigt) ZfI 48, 2.

Becker, W. J. f. Unger, Hermann.

Beckmann, Gustav f. Regier.

Beer, G. u. F. Kunze. — „Die singende Venus“ in Breslau (Kiesefeld) S 86, 25.

Beethoven, Ludwig van — (f. a. Coremans, Calieri, Schubert, Zoltoi) — Who was B.'s first maecenas? MT 69, 1624 — Missa solemnis MS 57, 10 ff. — B. Literatur (Meln) Sg 3, 4 — Zum „Fidelio“ (Bloch, Treitschke, Kruthge, Curjel, Wenj), BIS 8, 8 — La Surdité de B. (Blondel) M 90, 16/17 — Les Ascendants flamands de B. (Vorren) RM 8, 11 — B.'s 9. Symphonie als Geisteserlebnis

(Vosshart) BB — B. als Briefdichter (Ehinger) RMZ 28, 33/34 — Beethoven u. d. Jugend (Fischer) Sti 21, 12 — B. u. Weigl (Jüeter) SMZ 68, 16 — Deutsches B.-Fest in Bonn (Giesbert) NMZ 48, 20 — B.'s Egmont-Musik (Haefeker) HfS 22, 23 — War L. v. B. religiös? (Hagel) O 28, 3 — Ein neues B.-Denkmal (Henriod) Or 5, 7 — La Jeunesse de B. (Herriot) RM 9, 6 — Rund um d. Dominante-Tonica-Stelle d. Eroica herum (Heuß) ZM 94, 10, 11 — B.'s Tollheiten in Wort und Ton (Hirschberg) DMZ 58, 45 — B. u. der taube Maler (Hirschberg) DMZ 59, 4 — „Fidelio“ unter Klemperer in Berlin (Hirschberg) S 85, 48 — Et incarnatus est u. Wandlungsmusik in B.'s Missa solemnis (Kurthen) GBl 52, 5/6 — Zur Geschichte der Missa solemnis (Massinger) Or 5, 4 — Das B.-Archiv in Bonn (Mengius) Og 5, 1 — Stilkundliche Bemerkungen zu B.'s op. 91 (Mies) NMZ 48, 23 — B. u. d. Volkslied (Müller-Blattau) Sg 3, 6 — Beethovenfeste in Essen (Müllner) S 85, 23 — Beethovens erste Reise nach Wien im Jahre 1787 (Panzerbieter) ZfM 10, 3 — Some Indications regarding the 9th Symphonie (Prod'homme) Che 9, 71 — B. in seinen Briefen (Prümers) SSZ 22, 7 — Die Herkunft d. Familie v. B. (Redlich) ZM 95, 6 — B. u. J. E. Bach's jüngste Tochter (Richard) ZeK 6, 5 — La Lettre de B. à l'immortelle Aimée (Nolland) RM 8, 11 — Il duplice Schema Beethoveniano (Kongachia) P 8, 7 — B., der Deutsche (Rosenfeld) DS 20, 4 — B.'s Tanzmusik (Rosenfeld) DS 20, 12 — Beethovens große Fuge op. 133 (Scherchen) Mk 20, 6 — Beethovens Schädel (Schmidt) ZM 94, 12 — Die Eroberung von Beethovens Missa solemnis f. d. Liturgie (Schnerich) GBl 51, 12 — Nachklänge zu den B.-Feiern (Stier), Sti 22, 3 — Weitere neue Beethovenliteratur (Unger) A 8, 1 — Unbekannte B.-Briefe (Unger) A 8, 5/6 — Eine unbekannt kleine Freundin B.'s (Unger) DMZ 58, 30 — B.'s Konzertreise nach Deutschland (Unger) DMZ 58, 34 ff. — Some Notes on Fidelio (Whittaker) Sb 8, 3 — B.'s Klavierdramen als Spiegel seiner Seele (Zech) DMZ 58, 28/29.

Behn, Hermann f. Maler.

Behn, Hermann. — H. Behns Bearbeitungen f. 2 Klaviere (Magnus) Mw 8, 1.

Beifall. — Der B. u. seine Technik (Schwarz) DMMZ 49, 30 — Noch einmal das Problem des Beifalls (Steger) DS 20, 9.

Beijer, Agne f. Oper.

Beiltschmidt, Kurt. — „Die Jugendwächter“ in Halle (Kleemann) S 85, 45.

Beffer, Paul f. Musikf.

Belaiev, Viktor f. Klavier, Rachmaninow.

Belitz, H. f. Pistor.

Bellman. — Ny Bellmansmusik (Sundström) STM 9 (E. 159 ff.).

Benedict, C. E. f. Verdi.

Benham, Evelyn f. Humor, Lully.

Beninger, Eduard f. Klavier.

Benzen, Jörgen s. Nielsen.
 Benz, Richard s. Beethoven, Wagner.
 Beckhoven, Hanns s. Jugend.
 Berg, Alban s. Oper.
 Berger, Francisco s. Mendelssohn Bartholdy,
 Musik, Potpourri, Programmmusik.
Berlin. — (i. a. Rundfunk) — B. als Musik-
 stadt Schw 9, 21 — Musik in B. (Altman)
 Mw 7, 9 ff. — Der Umbau der Staatsoper in
 Berlin (Arelrod) AMZ 55, 12 — Berliner
 Opernwinter (Beck) DTZ 26, 467, 472 ff. —
 Betrachtungen zum „Saison“-Beginn (Chop)
 S 85, 40 — Von d. Berliner Opernhäusern
 (Chop) S 86, 3, 6 — Die Wiedereröffnung d.
 Staatsoper Unter den Linden (Chop) S 86,
 19 — Berliner Musik (Dieserweg) ZM 94,
 7/8 ff. — B. u. seine Militärmusik (Grawert)
 Schw 10, 2 — Musik in Berlin (Gutman)
 A 7, 12 ff. — Abschluß der Musiksaison in B.
 (Gutman) A 8, 5/6 — Das Berliner Opern-
 haus im neuen Gewande (Huth) A 8, 4 —
 Der Umbau der Staatsoper (Huth) Mk 20, 2
 — Die neue Staatsoper Unter den Linden u.
 ihre Leiter (Jacob) Mda 10, 5 u. S 86, 22 —
 Der Neubau des Berliner Opernhäuses (Mar-
 tell) DMZ 50, 20 u. DB 20, 7 — Aus d. Ber-
 liner Konzertleben (Schliepe) DTZ 26, 467 ff.
 — Neubauten in d. Berliner Konzertsälen
 (Schliepe) DTZ 25, 465 — D. Berliner Sing-
 akademie als Jubilarin (Schurzmann) Sti 21,
 12 — Die Wiedereröffnung d. Berliner Staats-
 oper Unter den Linden (Schwers) AMZ 55, 18
 — Das musikalische B. vor 50 Jahren
 (Stoekert) Sti 22, 5 ff. — Berliner Memorial
 (Wiesengrund-Adorno) NMZ 49, 13.
 Berlin, Wilhelmine f. Heuser.
 Berlioz, Hector f. Cherubini.
Berlioz, Hector. — Mit H. B. durch Paris
 (Brun) SMZ 68, 1 — Manchester and B.
 (Elliott) Sb 8, 4 — En Avignon, avec Liszt et
 B. (Pfortades) RM 9, N. spéc. — A Berlioz
 Caprice and its programme (Wotton) MT 68,
 1014.
 Bernard, R. f. Musik.
Bernoulli, Eduard. — (Jesler) MVDM 21.
 Bertin, Francis s. Reichardt.
 Bertin, M. f. München-Gladbach.
 Bertin, Walter s. Honegger, Kritik, Österreich,
 Unger, Hermann.
 Berthold, Franz s. Hoffmann.
Bertoni, Ferdinando. — Ferdinando Bertoni
 (Arbini) MO 9, 7.
 Bertramka vgl. Mozart.
Berwald, Franz. — Till Kännedomen om F.
 B.'s Operaplaner (Eunström) STM 9
 (S. 195 ff.).
 Besty, Maurice f. Musik.
Beisprechungen. — Becker: Organische u. me-
 chanische Musik (Dopflein) Mel 7, 3 — Bern-
 hard, W.: Ein Buch vom Jazz (Gräner) AMZ
 55, 6 — Brahms: Der Briefwechsel zwischen
 B. u. Clara Schumann (Weigel) ZM 94, 7/8
 — R. Buchmeyers Ausgaben alter Klavier-
 musik (Heuß) ZM 94, 12 — Bülow: Neue
 Briefe hrsg. v. Graf Du Moulin Eckart (Golt-

ther), Mk 20, 2 — H. v. Bülow: Neue Briefe
 (Holstein) T 30, 8 — F. Chopin: Briefe
 (Brieslander) NMZ 49, 15 — Czajaneck:
 Missa solennis (Hetschko) S 85, 50 — L.
 Dufranc: Gossec, sa vie, ses oeuvres (Bran-
 ceur) M 90, 2 ff. — E. Games: Some Memo-
 rias and reflections (Goodwin) Sb 8, 3 —
 Eberhardt: Der Körper in Form u. Bem-
 mung (Jahn) DMZ 58, 39 — Engel: D.
 deutsche Klavierkonzert von Mozart bis Liszt
 (Kabl), Mk 20, 1 — H. Erpf: Studien zur
 Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik
 (Gref) NMZ 49, 13 — Fabricius: De
 locutione et eius instrumentis (Moll) Sti 21,
 10—12 — Feudel: Rhythmus (Brache) Mpb
 50, 1 — Wilt. Stockhausen: F. Stock-
 hausen, der Sänger des deutschen Liedes
 (Stiegitz) Mpb 50, 2 ff. — H. Göllerich:
 Brucknerbiographie (Brust) AMZ 55, 17 —
 Göllerich-Muer: Bruckner (Unger) RMZ
 29, 1/2 — Grove: Dictionary of music and
 musicians Ed. by H. C. Colles (Zieling) Sb
 8, 8 — Grove: Dictionary (Homes-Bussen)
 ML 9, 2 ff. — G. Güldenstern: Theorie d.
 Tonart (G'schren) NMZ 49, 15 — H. Heller:
 Lehre d. Flageoletttöne (Chop) S 86, 6 —
 Hoch: Quintessen des Kunstgesangunter-
 richts (Brache) Mpb 50, 4 — Johnson: Neue
 Wege und Energetik des Klavierpiels (Leich-
 tentritt) Mel 7, 7 — Landschaftliche Volks-
 lieder (Jöde) MG 6, 2 — Leichtentritt:
 Formellehre (Kuznisky), Mk 20, 1 — F.
 Lichtner: Beethovens dram. Biogra-
 phie (Kleemann) S 85, 45 — A. Lorenz:
 Der musikalische Aufbau von Wagners Tristan
 u. Isolde (Grunsky) ZM 94, 10; NMZ 48, 24;
 Mk 20, 2; Mw 8, 7 — A. Lorenz: Abend-
 ländische Musikgeschichte im Rhythmus d.
 Generationen (Maßke) ZM 95, 6 — Lorenz:
 Musikgeschichte im Rhythmus der Generati-
 onen (Pander) SMZ 68, 11 — Maßke: Mu-
 sikökonomie u. Musikpolitik (Jahn) DMZ 59,
 8 — Monteverdi: Gesamtausgabe (Kies-
 lich) Mda 10, 6 — Pfishner: Gesammelte
 Schriften (Kiesler), Mk 20, 2 — Pfishner:
 Gesammelte Schriften (Seitiger) BB 51, 2 —
 Refardt: Historisch-biographisches Musiker-
 lexikon der Schweiz (Mpb 17, 11 — Schen-
 ker, H.: Das Meisterwerk in der Musik
 (Dabms) AMZ 55, 5 — Schenker: Das
 Meisterwerk in der Musik (Brieslander) NMZ
 49, 18 — Reichmüller, R. u. K. S. Herz-
 mann: „Internationale moderne Klavier-
 musik“ (Preußner) Mk 20, 4 — Tschel:
 Rhythmus u. Vortrag (Frey) Mpb 50, 1 ff. —
 Tschel: Rhythmus u. Vortrag (Stein), Mk
 20, 1 — Ursprung: Münchens musikalische
 Vergangenheit (Waltner) Mfg. Rundschau 25,
 7 — de Wal: De Mattheus-Passion von
 Bach (Emend) MSfG 32, 10/11 — Weiß-
 mann: Die Entgötterung der Musik (Kloffe)
 ZM 95, 4 — Weißmann, A.: Die Entgötte-
 rung der Musik (Pringsheim) AMZ 55, 7 —
 Wichmayer: Musikalische Formellehre
 (Tschel) Mpb 50, 4 — Wirtz-Stockhausen:

- J. Stockhausen** (Hobener) Mk 20, 3 —
Wirth-Stockhausen: J. Stockhausen, der
Sänger des deutschen Liedes (Stüme-Beck)
DTZ 26, 473 — Zuth; Handbuch d. Laute u.
Gitarre (Schletter) Mds 10, 4.
- Beumer, Alfred** s. Schmidt.
- Bener, R. von** s. Hoffmann.
- Beyerlein, Franz Adam** s. Goethe.
- Bianchini, Guido**. — „Thien-Hoa“ in Mailand
(Dahms) AMZ 55, 17 — „Thien-Hoa“ in
Mailand (Zinzi) MO 10, 5.
- Biber, Heinrich Ignaz Franz**. — H. J. Biber
u. seine Bedeutung als Violinkomponist
(Weissacker) NMZ 48, 23.
- Bie, Oscar** s. Mechanische Musik, Strauß.
- Biehl, Herbert** s. Amerika, Gesang, Schumann,
Georg.
- Bienenfeld, Elsa** s. Bruckner, Tschaikestky,
Walzer.
- Bilke, Rudolf** s. Jugend.
- Bink, Hermann** s. Gundenburg.
- Birchler, Linus** s. Bach.
- Birgfeld, Alfred** s. Korngold, Respighi, E. Wagne-
ner.
- Birkenbühl, Michael** s. Lied.
- Birnbaum-Lux, G. s.** Schubert.
- Birner, Herbert** s. Kirchenmusik.
- Bismarck**. — Bismarck und die deutsche Musik
(Jedermann) AMZ 55, 10.
- Bistron, Julius** s. Bruckner.
- Bizet, Georges** s. Musikkritik.
- Bizet, Georges**. — B. als Musikkritiker (Zitel)
Or 5, 13 — B. and Spanish music (Tierlot)
M Q 13, 4 — „Djamileh“ in Berlin (Chop)
S 85, 39 — Einführung in „Djamileh“ (Kapp)
BLS 8, 2.
- Blasinstrumente**. — Blasmusik (Bach) RMZ
28, 35/36, 37/38 — Mehr Blasinstrumente
in d. Hausmusik (Spectator) ZfL 48, 14 —
Du und dein Blasinstrument (Mafins) EMZ 22, 5.
- Blazek, Bl. s.** Mozart.
- Blech, Leo** s. Oper.
- Bliff, Arthur** s. Malipero.
- Bloch, Ernst** s. Beethoven, Mozart.
- Bloch, R. s.** Braunschweig, Bruckner, Händel,
Mikorey, Stephan, Cosima u. Rich. Wagner,
Wildens.
- Blom, Eric** s. Mozart, Musik, Therman.
- Blondel, Raoul** s. Beethoven.
- Blocher, Max** s. Musikunterricht.
- Blum, Carl Robert** s. Chronometer.
- Blume, Friedrich** s. Reusner.
- Boecherini, Luigi**. — Luigi Boecherini (Dona-
ventura) MO 9, 11 — Mozarts Ddur-Violin-
fensert u. B. (v. Zichinsky-Tropfer) ZfM 10, 7.
- Bode, Rudolf** s. Musikunterricht.
- Böckel, Otto** s. Lied.
- Böcklin, Arnold**. — Ein Maler über Musik
(Peterson) NMZ 49, 2 — A. B. und die Musik
(Witt) SMZ 67, 23.
- Böhme, Franz Ragnus**. — Dem Andenken J.
M. B.'s (Preisfeder) DV 29, 4.
- Böhmen**. — Bohemia and music (Hull) MMR
58, 687 — Aus Lebensläufen böhmischer Mu-
siker (Schleifner) A 8, 3.
- Boesch, Clara** s. Wagner.
- Boettcher, Hans** s. Albert, Musik, Musiker, Mu-
sikunterricht.
- Bogden, Felice** s. Mozart.
- Bohnacker, Hermann** s. Schumann.
- Bohnke, Emil**. — (Laur) G 1928, 2 — J. Bohn-
ke (Schwarz) AMZ 55, 20, 21.
- Bojanus, W. s.** Java.
- Boito, Arrigo**. — „Nero“ in Stuttgart (Chrens)
S 86, 21 — „Nero“ in Stuttgart (Eisenmann)
AMZ 55, 20/21.
- Bolt, Karl Fritz** s. Gesang, Kritik, Lied.
- Bolte, Johannes** s. Lied.
- Bolte, Johannes**. — Zum 70. Geburtstag von
J. Bolte (Friedlaender) ZfM 10, 4.
- Bonaccorsi, Alfredo** s. Musik.
- Bonaventura, Arnaldo** s. Boecherini.
- Bonavia, Ferruccio** s. England, Honegger, Mu-
sik, Oper, Streichinstrumente.
- Bowin, Ludwig** s. Kirchenmusik, Schubert.
- Bopp, Wilhelm** s. Mannheim, Musikkritik.
- Borrmann, Emil von** s. Rußland.
- Borren, Charles van den** s. Beethoven, Vasso,
Madrigal, Musikhandschriften.
- Bory, Robert** s. List.
- Bosbart, Robert** s. Beethoven, Wagner.
- Boucher, Maurice** s. Arbeit.
- Boughton, Rutland** s. Musiker, Musikkritik,
Volksmusik.
- Bouvet, Charles** s. Couperin.
- Bovermann, Paul** s. Gerhardt.
- Braach, Johannes Heinrich** s. Gluck, Haydn,
Lecw.
- Brache, Kurt** s. Besprechungen.
- Braconnier, Jean**. — Notes sur J. B., dit Lour-
dault (Pirro) RM 9, 6.
- Brahms, J.** — Schirllins Neuausgaben
Brahmscher Kammermusikwerke (Altman)
AMZ 55, 12 — Einige Bemerkungen über d.
Brahms u. d. Brahmskreis betr. Literatur
(Bauer) ZfM 10, 5 — Schubert, Schumann,
B. u. H. Wolf in Frankreich u. Belgien
(Glosson) NMZ 49, 12 — Glosson zu J.
Brahms Sonnet op. 14, 4 Ach könnt ich,
könnte vergessen sie (Gennrich) ZfM 10, 3 —
J. Brahms (Guttman) DAS 28, 11 — B.
u. die junge Generation (Haelffig) NMZ 49,
11 — Ein Brahmsfest in Halle a. S. (Klanert)
AMZ 55, 19 — Der Plan in B.'s Händel-
Variationen (Meyer) NMZ 49, 11 — H. Franz
über J. B. (Müller) DTZ 26, 473 — Aus
d. Zeit d. jungen Brahms (Proffen) ZM 94,
7/8 — B. and England (Pulver) MMR 58,
685 — Clara Schumann u. J. B. in ihren
Briefen (Koner) SMZ 67, 29/30 — J. B. u.
die Gegenwart (Schliepe) DMMZ 50, 12 —
Die Liebeslieder-Walzer (Schattmann), MFA
247 — Eine neue Volksliedersammlung aus
B.'s Jugendzeit (Weßel) ZfM 10, 1 — Werke
(Weßel) MpB 50, 3.
- Brandberger, J. s.** Musiktagess, Prag.
- Brancour, René** s. Besprechungen, Musik.
- Brandenburg, Hans** s. Tanz, Weihnachten.
- Brandt, Dore** s. Musikunterricht.
- Brandts-Buys, Jan**. — „Traumland“ in

- Dresden Mw 8, 1 — „Traumland“ in Dresden (Pfeffel) S 85, 48 — „Traumland“ in Dresden (Rappoldt) RMZ 28, 43/44 — „Traumland“ in Dresden (Schmidt), AMZ 54, 48 —
- Brazilien.** — Das deutsche Lied in B. (Burkhardt) DS 20, 12 — B. als Markt für deutsche Musikinstrumente (Paul) DIZ 29, 3
- Bratsche** s. Viola.
- Brauer, Emil** s. Dolmetsch, England, Laute.
- Braun=Prager, H.** s. Schubert.
- Braunschweig.** — Der Abbau am Braunschweigischen Landestheater (Bloek) AMZ 55, 7.
- Brehmer, Fritz** s. Musikunterricht.
- Brent-Smith, Alexander** s. Konzert, Rhythmus.
- Breslau.** — Neuheiten im Breslauer Stadttheater (Kiefenfeld) S 86, 15.
- Breuer, Hans.** — Zum Gedächtnis (Töde) MG 6, 3.
- Brezina, Elsa** s. Kogler.
- Brichta, S.** s. Bruckner, Götz, Kleist, Mozart, Musik, Schubert, Smetana, Wagner, Wolf.
- Brillouin, J.** s. Klavier.
- Brinkmann, Friedrich** s. Keger, Scheinpfug.
- Briusowa, Nadeschda** s. Musikunterricht.
- Broesike-Schoen, Mar** s. Hamburg, Korngold, Musikfeste, Respighi.
- Broman, Sten** s. Musik.
- Brojard, Sébastien de.** — Le Canticum eucharisticum pro pace facta anno 1697 (Mathias) RMus 12, 26.
- Bruch, Mar.** — (Nüdiger) SSZ 22, 4.
- Bruchsal.** — Bruchsaler historische Schloßkonzerte (Richard) AMZ 55, 22 — Historische Kammerkonzerte in B. (Richard) NMZ 48, 22.
- Bruckner, Anton.** — (Grunskij) DVo 1928, 3 — A. B.'s Beziehungen zu Franz Schubert (Auer), Og 5, 1 — Unbekannte Briefe A. B.'s (Wienefeld), DMZ 58, 33 — Das Notizbuch A. B.'s (Wistron), Og 4, 4 — B.-Probleme (Brichta), S 86, 3 — B. u. der Geist des „Jonny“ (Gräner), AMZ 54, 47 — Beitrag zur Lebensgeschichte A. Br.'s (Hofmann) NMZ 49, 4 — Meine Lehrjahre bei B. (Klofe) MS 57, 9 — A. Br. im Spiegel d. Biographie (Lemacher), GBo 43, 12 — La Musique religieuse d'Anton B. (Munch), M 90, 7 ff. — Wie soll man B. aufführen? (Dohs), Og 4, 4 — Neues über B. (Pringsheim), AMZ 54, 50 — Die Jugendmesse A. B.'s in Cdur (Rein) Og 4, 6 — A. Bruckner als Lehrer (Zeling) To 31, 42 — In St. Florian u. bei A. Bruckner (Strauch), DS 20, 4
- Brüggemann, A.** s. Musikausstellungen.
- Brüggemann, Walthar.** — W. Brüggemann als Regisseur d. neuen Oper (Barefel), Mda 9, 7.
- Brun, Fritz** s. Vertioz.
- Brunold, Paul** s. Couperin.
- Brusa, Filippo** s. Wagner.
- Brust, Fritz** s. Abert, Besprechungen, Delius, Erleben, Hören, Klavier, Musikfeste, Rundfunk.
- Brynicki, Erwin** s. Klavier.
- Bücken, Ernst** s. Keger.
- Buck, J.** s. Gitarre.
- Bülow, Hans von.** — Aus H. v. B.'s Meininger Briefen (Bülow), Or 5, 7 — Unbekannte Briefe H. Wagners u. H. v. Bülow's (Chop), S 86, 4 — Der erste Dirigier-Interpret (Veifs), S 85, 46
- Bülow, Marie von** s. Bülow, H. von.
- Bülow, Paul** s. Handen, Söhle, Thies.
- Bürger, Fritz** s. Gesang.
- Bürger, J.** s. Kirchenmusik.
- Bütow, Leo** s. Ton.
- Bürenstein** s. Kosleck.
- Bull, Johu.** — J. B. u. die Virginalmusik (Dahlke), HfS 23, 4.
- Bunting, Basil** s. London.
- Burgstaller, Siegfried** s. Chorgesang.
- Burian, E. J.** s. Chorgesang, Jazz.
- Burkardt, L.** s. Musikfeste.
- Burkhardt, H.** s. Brasilien.
- Burnett, J. G.** s. Musikausstellungen.
- Busch, Fritz.** — Die letzten Taten Fritz Buschs in Dresden (Pfeffel) S 85, 45 — Portrait of a modern (Wollstein), Sb 8, 6.
- Buschmann, W.** s. Konzert.
- Buioni, Ferruccio.** — (J. a. Bach) — B.-Briefe, NMZ 49, 2 — Aus unveröffentlichten Briefen, BIs 8, 6 — Die Sonatina seconda (Jacobz-Loewenson), Mel 7, 4 — (Pannain), RaM 1, 6 — „Doktor Faust“ in d. Berliner Staatsoper (Chop), S 85, 44 — „Doktor Faust“ in Berlin (Gräner) DMZ 58, 48 — „Doktor Faust“ (Rapp), BIs 8, 6 — „Turandot“ in Wiesbaden (Uhl), AMZ 55, 7 — „Doktor Faust“ in Hamburg (Weiß-Mann), NMZ 48, 21 — B.'s musikästhetische Schriften (Westphal) AMZ 55, 25
- Buifer, Samuel.** — S. Butler and music (Bayliff), Sb 8, 6.
- Butting, Mar** s. Rundfunk.
- Buns, Jacob.** — Leben und Werke (Kraus), TVN 12, 2.
- Burtehude, Dietrich.** — Mitteilungen über eine vollständige Abendmusik D. B.'s (Marxon), ZfM 10, 7.

C

- Cahn-Speyer, Rudolf** s. Bach, Oper.
- Calvocoressi, M. D.** s. Moussorgsky.
- Cambert, Robert.** — R. C. à Londres (Teffier), RM 9, 2.
- Campagnoli, B.** — Aus einer C.-Studie (Schmid), NMZ 49, 5.
- Cansatt, Tony** s. Bayreuth, Weimar.
- Capell, Richard** s. Schubert.
- Carducci-Agustini, Ed.** s. Davico.
- Carol-Hérad** s. Runneman.
- Carpenter, J. A.** „Wolfenkräuter“ in München (Krienig), AMZ 55, 9.
- Carse, Adam** s. Orchester.
- Caruso, Enrico.** — (Schell), MS 58, 6.
- Cajals, Pablo.** — Von P. C. u. anderen Violoncellmeistern (Cramer) AMZ 55, 24.
- Cajanova.** — (J. a. Mozart), C. and „Don Giovanni“ (Huffen), ML 8, 4.
- Casella, Alfredo** s. Puccini.

Castellonovo-Telesco, Mario. — „Mandragnola“ in Wiesbaden (Medlich), MdA 10, 3/4 — „Mandragnola“ in Wiesbaden (Hf) AMZ 55, 10.

Cauchie, Maurice s. Petrucci.

Cellesti, Luigia s. Florenz.

Cellier, Alexandre s. Orgel.

Cembalo. — Das Cembalo (Müller), DMZ 58, 52 — C. u. Singstimme (Walser) Sti 22, 7.

Cervantes. — The Music in Don Quichote (Zitel) M Q 13, 3.

Cesti s. Lorenzani.

Challis, Benett s. Oper.

Chalupt, René s. Paris.

Charpentier, Marc-Antoine. — L'Acteon (Froberville), RMus 12, 26.

Chatterton, Julia s. Musik.

Chaujfon, Ernest. — E. Chausson (Lavandeu), Che 8, 63.

Cherbulicz, H. C. s. Bach.

Cherubini, Luigi. — (Berlioz), BIS 8, 1 — (Schemann), BB 51, 2 — „Wasserträger“ in Berlin (Städtische Oper), (Chop), S 85, 37 — Zur Aufführung des Wasserträger (Niedeken-Gebhard), BIS 8, 1 — Ch. and the Conservatoire Concerts (Prov'homme), Che 9, 69 — Kritische Betrachtung zum Wasserträger (Schemann) BIS 8, 1.

Chewalch, Heinrich s. Horngold, Musikkfeste, Vuccini, Respighi, Reznicek, Scribe, Strauß, Stravinsky, Wagner.

Chiereghin, Salvino s. Orchester.

Chilston. — (Pulver), MT 68, 1014.

China. — (s. a. Becken), — Chinesische Musik in Frankfurt (Huth), A 7, 9.

Choinanus, Siegfried s. Kirchenmusik.

Chop, Mar s. Albert, Berlin, Besprechungen, Bizet, Bülow, Busoni, Cherubini, Debussy, Delius, Grieg, Jazz, Jordan, Ktemperer, Klenek, Litz, Mascagni, Melodie, Mendelssohn Bartholdy, Musikkritik, Verdi, Wagner, Wolf.

Chopin, Frédéric. — His wit and humour (Liebich), MT 69, 1025.

Chorgefang. — Die Wiesbadener Verfügung u. die Lehrerdirektorenfrage, To 32, 5 — Zur Geschichte des deutschen Männergesanges (Autenrieth), SSZ 22, 7 — Über d. Grenzen d. Männergesangs (Baumann), To 31, 41 u. SSZ 22, 6 — Tschechische Männerchormusik (Burgstaller), To 31, 46 — Voice-Band (Burian), A 8, 5/6 — Gesangsvereinsfeste im Laufe des Jahres (Commenda), DS 20, 1/2 — Grundsätzliches für die deutschen Chorleiter (Damm), Chm 2, 1 — Ausdrucksformen des Männerchors (Ewens), Or 5, 9 — Der Volksliedchor der Salzburger Mittelschüler (Gehmacher), DV 28, 9/10 — Neue Ziele d. Chorgefanges (Hänel), DAS 28, 8 — Zur Chorzerziehung (Hafnung), Chm 2, 4 — Dürfen wir Chöre aus d. Musikdramen R. Wagners in unseren Chor Konzerten singen? (Heid), Chm 1927, 12 — Die Honorierung der Chorleitertätigkeit (Heid), Chm 2, 6 — Der deutsche Sänger u. der Orchestermusiker

(Herried), DS 20, 5 — Musikalische Zeitfragen u. besond. Berücksichtigung d. Probleme d. Männergesangs (Herried), To 32, 23 — Wie soll d. Chorsatz d. Gegenwart beschaffen sein? (Hindemith), DAS 28, 11 — Die Lage d. deutschen Männergesangsvereine u. der Sport (Holtorf), To 32, 14 — H. Hebel u. d. ersten Männerchöre d. Gesangsabteilung d. Leipziger Arbeiterbildungsvereins (Kapp), DAS 28, 12 — Gesangsverein oder Singgemeinde (Knauer), Mel 7, 6 — Aufgaben u. Ziele des Kinderchores (Küffner) DS 19, 36 — Über die Selbsterziehung des Chorängers (Küffner) DS 20, 13 — Homophoner u. polyphoner Chorgefang (Leib), SSZ 22, 7 — Männerchor-texte (Meisen), RMus 19, 41 — Chorische Stimm- bildung (Meyer-Menzel), MG 6, 3 — Der Männerchorgefang in der Kunst (Muffeleck) Mw 7, 8 — Wege zur Loureibeit (Prümers), To 31, 51 — Der deutsche Männergefang am Scheidewege (Rinkens), DS 20, 20 — Vom deutschen Männerchorwesen (Röntg), Or 5, 3 — Etwas über Chorauffstellung (Rößel) SMZ 67, 24 — Sind die Männerchöre Gesellschaftsvereine oder Kunstinstitute? (Saar), DS 20, 13 — Vom Führerproblem in den Chorgefangsvereinen (Schlicht) DS 20, 25 — Chorgefangsvereine u. Schulmusikzerziehung (Schlicht), DS 19, 37 — Fürsorge f. d. Chorgefangswesen (Schlicht), To 31, 48 — Musikalischer Fortschritt in d. Chormusik (Schliepe), Chm 1927, 12; S 85, 50 u. To 31, 49 — Der Ursprung der Liedertafeln (Schliepe), DS 20, 9 — Musikalischer Fortschritt in der Chormusik (Schliepe), SMZ 67, 27 — Um die Zukunft des deutschen Ch.'s (Schüler), To 32, 3 — Der Ch. im Zeichen des geistigen Aufstieges (Sommerer), DS 19, 40 — Aus der Geschichte d. deutschen Männerchorbewegung (Stein) DS 20, 19 — Das Programm (Stoefert), To 32, 7 — Chöre u. Konzerte auf dem Lande (Vogel), DAS 28, 9 — Schrittmacher in der Chormusik (Wehle), To 32, 4 — Welche berechtigten Anforderungen darf man an guten Männerchor- gesang stellen? (Wohlfstein), To 31, 32 — Utniederländische Musik u. Chormusik von Klenek u. Hindemith (Wolf), A 8, 5/6.

Chronometer. — Das Musik-Chronometer u. seine Bedeutung f. Film-Theater u. allg. Musik-Kultur (Blum), MG 5, 6/7 — (Blum), Mk 20, 1.

Cimbro, Attilio s. Musik.

Clarin s. Trompete.

Clemen, Otto s. Kirchenmusik.

Clemens von Papa. — Zur Biographie Clemens von Papa's (Kempers), ZfM 9, 10/11.

Cloeter, Hermine s. Schubert, Wien.

Closson, Ernest s. Brahms, Coremans, Schubert, Schumann, Wolf.

Clouzot, Marie-Rose s. Litz.

Clyne, Anthony s. Harfe.

Cocteau, Jean. — (Stuckenschmidt), BIS 8, 19.

Coeuroy, André s. Dostojewsky, England, Kirchenmusik, Musik, Oper, Orgel, Paris, Pleyel, Schönberg.

Cobnz-Hoogestraat, Richard f. Rbuthmus.
Collegia musica. — (Gurlitt), DTZ 25, 464 —
 Collegia Musica (Gurlitt), HfS 22, 17 —
 Das Collegium musicum in Burgdorf (Merz)
 SMZ 68, 6 ff.
 Collins, Adrian f. Sonate, Zymanowski.
 Commenda, Hans f. Chorgesang.
 Cordero di Pamparato f. Siliberto.
Coremans, Victor. — Un Bruxellois, ami
 oublié de Beethoven: V. C. (Clouffon), RM
 9, 1.
 Cornberg, Ella v. f. Musikunterricht.
Cornelius, Peter. — Der Leidensweg d. Barbier
 von Bagdad (Kapp), BIS 7, 11.
Cortolezis, Iris. — „Der verlorene Gulden“
 (Guttman), Mel 7, 4 — „Der verlorene
 Gulden“ in Breslau (Niesenfeld), S 86, 16.
 Cortot, Alfred f. Dufas.
Coste, Napoleon. — Bibliographische Notizen
 zu den Gitarrenwerken (Rischel), Gi 8, 7/8 —
 (Schwarz-Reiflinger), Gi 8, 7/8.
Couperin. — Trois notes sur les Couperin
 (Bouvet) RMus 11, 23 — Les deux d'Angle-
 bert et Marguerite-Antoinette Couperin
 (Bouvet), RMus 12, 26 — Le 'a ira de Ger-
 vais-François Couperin (Brunold), RMus
 12, 26.
 Cramer, Hermann f. Cafals.
 Crawshaw, Edith A. S. f. Musikunterricht.
Cremona. — Cremona-Fiedeln (Reade), G 1928,
 1 ff.
 Crockett, Rutherford f. Luchester.
 Crome, Iris f. Dänemark.
 Csath, Géza f. Puccini.
 Cunio, Hermann f. Juristisches.
 Curjel, H. f. Beethoven, Coumod, Musik, Mus-
 ikästhetik.
 Curzon, Henri de f. Poise, Wagner.

D

Dabney, J. P. f. Musik.
 Daeglan, Greta f. C. Wagner.
 Daehne, Paul f. Musikausstellungen, Rundfunk.
Dänemark. — Neue Namen in der dänischen
 Musik (Crome), S 86, 20.
 Dahlke, Ernst f. Vull, Hören, Musikunterricht.
 Dahms, Walter f. Besprechungen, Bianchini,
 Italien, Musik, Pizzetti, Rom, Toscanini,
 Wolf-Ferrari.
Dameck, Hjalmar von. — H. v. Dameck (Schu-
 mann), DTZ 26, 467.
 Damerini, Adelino f. Tracta.
 Damm, C. f. Chorgesang.
 Danek, Max f. Sor.
 Daussenbach, Wilhelm f. Kirchenmusik.
Davico, Vincenzo. — V. Davico (Carducci-
 Augustini), P 8, 9.
 David, K. H. f. Bearbeitung.
David, Karl Heinrich. — „Traumwandel“ in
 Zürich (Gysi), AMZ 55, 7 — „Traumwandel“
 in Zürich (Lafzlo), S 86, 8 — „Traumwandel“
 in Zürich (Schub) SMZ 68, 5 u. NMZ 49, 13.
 Davidsohn, Magnus f. Kirchenmusik.
 Davies, C. Harold f. Australien.
 Davy, Robert f. Lied.

Debenedetti, Giacomo f. Proust.
Debussy, Claude. — (f. a. Musik). — „Pelléas
 und Mélisande“ in Berlin-Charlottenburg
 (Chop) S 85, 47 — Humour in the work of D.
 (Kavauden), Che 9, 70/71 — Polemische Ge-
 folgenschaft (Stern), Mk 20, 2 — D. u. seine
 Nachahmer (Weißmann), BIS 8, 7.
Deformation. — Die musikalische Deformation
 (m. versch. Beiträgen), Se 18, 1.
Delius, Frederick. — „Eine Messe des Lebens“
 (Brust), AMZ 54, 39 — Frederick Delius (Chop)
 S 85, 39 — „Romeo u. Julia auf dem Dorfe“
 (Holl), Mda 10, 1 — „Romeo u. Julia auf
 dem Dorfe“ (Marius) Or 5, 2 — „Romeo und
 Julia auf dem Dorfe“ in Wiesbaden (Uhl)
 AMZ 55, 2.
 Della Corte, Andrea f. Piccini, Scarlatti.
 Denimore, Frances f. Amerika.
 Desderi, Ettore f. Musik, Reger, Siegl.
Dejjan. — Dessauer „Baubaus“ u. „Friedrich-
 Theater“ (Seidl) AMZ 55, 20, 21 u. Or 5, 10.
 Dessauer, Heinrich, f. Musikkfeste, Saarbrücken.
 Deutsch, Leonhard f. Klavier.
 Deutsch, Otto Erich f. Schubert.
 Dezes, Karl f. Kirchenmusik.
 Dickinson, A. E. J. f. Schubert.
 Diesel, Hans f. Prill.
 Diesterweg, Adolf f. Berlin, Klavier, Konzert,
 Musikkfeste, Violine.
Dietz, Johann Christian. — J. C. Dietz und sein
 Leben als Erfinder (Engelhardt), Vete vom
 Niederrhein 1928, 86 — J. C. Dietz von
 Schwanheim, ein vergessener Erfinder. (Den-
 zelmann), Bergsträßer Geschichtsblätter 5, 1.
 Diezsch, Paul f. Musikästhetik.
Dilettant f. Musikkliebhaber.
 Dillmann, Alexander f. Grammophon.
 Diósy, Béla f. Listz.
Dirigieren. — Dirigieren (Hutschenruijter) Me
 7, 8 — De Dirigent (Hutschenruijter), Me 7,
 9 ff. — Zum Grundproblem des Dirigierens
 (Jennich), Mk 20, 1 — Vom D. (Kühn), Schw
 10, 13 — D. u. was dazu gehört (Tas),
 Schw 10, 6. — Der moderne Dirigent (Scher-
 chen), DMMZ 49, 44.
 Dischner, Oskar f. Lied.
 Dodge, Janet f. Laute.
 Döbereiner, Otto f. Knab.
 Dörlemann, C. f. Musik.
 Doffein, Erich f. Besprechungen, Kritik, Mus-
 ikkritik, Oper.
Dohnányi, E. v. — Ernst von Dohnányi (Vol-
 latsek), Mk 20, 5.
Dolmetsh, Arnold (Brauer), Gf 29, 1/2.
Dommer, Aray von. — Die stillen Arbeiter in
 der Musikgeschichte (Heinich), NMZ 49, 12.
 Dornbrack, P. f. Instrumentation.
 Doseheimer, Elise f. Mann, Wagner.
Doštojewskij. — D. and folksong (Cocuroy),
 M Q 14, 1.
Dowland, Jehn. — More light on J. D. (Heselt-
 fine), MT 68, 1014 — Some French Contem-
 poraries of D. (Heseltine) MT 68, 1015.
 Draber, H. W. f. Musikinstrumente, Noten,
 Winterthur.

Drechsel, J. A. f. Dresden, Klavier, Musikinstrumente, Schüs.
Dresden. — (f. a. Mozart) — Alte Dresdener Instrumentalinventare (Drechsel) ZM 10, 8.
Dreißel, Erwin. — „Armer Columbus“ in Kassel, Mda 10, 3/4 — „Armer Columbus“ in Kassel (Struck), AMZ 55, 9, Or 5, 7 u. Mw 8, 3.
Drew, W. E. f. Gesang.
Drexler, Friedrich f. Orgel.
Droi, E. f. La Grotte.
Drures, f. Theremin.
Duc, Alf. f. Lied.
Dufay, William f. Kirchenmusik.
Dufoureaq, Norbert f. Orgel.
Dubamel, Raoul f. Gesang.
Duisburg. — Die Stadt D. u. Paul Schein-
 pflugs Rücktritt Mw 8, 3.
Dukas, Paul. — L'Oeuvre pianistique de P. D.
 (Cortot), RM 9, 1.
Dumas, Peter f. Musikfeste.
Duocant, Isadora. — Mémoires (Fragments),
 RM 9, 5.
Dunkelberg, Otto f. Passau.
Dusi, Riccardo f. Musikf.
Dyke, Charles f. England.

E

Eaglefield-Hull, A. f. Purcell.
Ebel, A. f. Musikf.
Ebel, Basilius f. Kirchenmusik.
**Eberhard, L. E. f. Harfe, Theremin, Ton,
 Viertelton.**
Eberstaller, Oskar f. Orgel.
Ebbardt, Max f. Gesang.
Echzell, Emil f. Moldenhauer, Musikfeste, Schüs.
Eggar, Katharine E. f. Tanz, Volksmusik.
**Egger, Max f. Führieh, Helderfer, Käte, Laüte,
 Luze, Musikfeste, Reiter.**
Eggert, Walther f. Seidl.
Ehlers, Paul f. München.
Ehrenreich f. Musikausstellungen.
Ehrens, Lipa f. Voito, Oper.
Einstein, Alfred f. Bach, Schreker.
Eisenach. — Vom Ante der Stadtpfeifer zu
 Eisenach (Kollberg), ZeK 6, 3/4.
Eisenmann, Alexander f. Voito, Wellesz.
Eisler, Hanns (Stuckenschmidt) Mda 10, 5.
Eiß, Karl. — Prof. Dr. h. e. C. E. zum Ge-
 dächtnis (Walf), Sti 22, 4.
Eldinger, Richard f. Beethoven.
Elektrische Musik. — Wege zur elektrischen
 Musik (Huth), A 7, 12 — Elektrische Toner-
 zeugung (Huth), Mk 20, 1 — Elektr. Musik
 (Kallenberg) ZM 94, 10 — Die radioelek-
 trische Tonerzeugung (Mohr) Mw 7, 11 —
Elliot, J. S. f. Verlioz, Musikf.
**Elfenaar, E. f. Glazounow, Gounod, Musik,
 Offenbach.**
Emerich, Paul f. Klavier.
Emmanuel, Maurice f. Tonart.
Enders, Hans f. Kirchenmusik.
Engel, Carl f. Musikf.
Engel, Josef v. f. Wagner.
**Engel, Robert f. Orchester, Rußland, Schu-
 mann, Klara.**

Engelhardt, W. f. Dics.
 Engelhardt, Walther f. Bach, Schweiser.
 Engelbart, Karl f. Kienzl, Schubert.
 Engländer, Richard f. Schuster.
England. — Englische Musik (Bonavia), NMZ
 49, 6 — Musik in E. zu Shakespeare's Zeit
 (Brauer), Gf 29, 5/6 — Der Geist der eng-
 lischen Musik (Cocuroy), A 8, 2 — La Vie
 musicale anglaise au temps d'Elisabeth
 (Dyke), RM 8, 10 — Empire Music (Hadland)
 MMR 58, 688 — E. u. die Musik (Preßsch),
 DMMZ 49, 43 u. Sti 27, 2 — The first Eng-
 lish Songs (Trend) ML 9, 2.
Englin, Hermann f. Musikfeste.
**Epstein, Peter, f. Köwenstein, Monteverdi, Mo-
 zart, Schönberg.**
Erckmann, Fritz f. Gesang.
Erhardt, Otto f. Oper, Schreker, Wagner.
Erleben. — (f. a. Hören) — Das Denken im
 musikalischen Erleben (Brust), AMZ 54, 43.
**Ermatinger, Erhart f. Musik, Musikästhetik,
 Musiker.**
Ernst, Wolfgang f. Kirchenmusik.
Ertel, Paul f. Musikf.
Essen. — Eröffnung d. Essener Stadttheaters
 mit Pfitzners Palestrina (Müllner) S 85, 43
 — Die Folkwangschule f. Musik, Sprache u.
 Tanz in Essen (Müllner), S 85, 46.
Esser, W. M. f. Musikalität.
Ettinger, Max. — „Frühlings Erwachen“ in
 Leipzig (Aber), Mw 8, 5 — „Frühlings Er-
 wachen“ (Baresel) NMZ 49, 15 — „Früh-
 lings Erwachen“ in Leipzig (E. Müller) AMZ
 55, 18 — „Frühlingserwachen“ in Leipzig
 (Unger) A 8, 4 — „Frühlings Erwachen“ in
 Leipzig (Vargcs) RMZ 29, 17/18.
Evans, Edwin f. Musikfeste.
**Ewens, Franz Josef f. Chorgesang, Mendels-
 sohn, Nagler.**

F

Falkenfeld, Hellmuth f. Gesang.
Falla, Manuel de. — M. de Falla (Frazer), Che
 9, 67 — The Glory of M. de F. (Jean-Lubry),
 Che 9, 71.
Fara, Giulio f. Musikunterricht, Tanz.
Farbe. — Farblichtmusik (Kretschmer), Schw 9,
 15 — Farbenempfindung bei Tönen u. Buch-
 staben (Schiebold), To 32, 25 — Musik u.
 Farbe (Schliepe) To 32, 25 — Das Farben-
 klavier (Wellef), A 8, 4.
Faustini-Fasini, E. f. Perrault.
Federhof-Möller, Fanny f. Gesang.
Federmann, A. f. Bismarck.
Felber, Erwin f. Martinu, Musikf.
Felber, Rudolf f. Janacek, Italien.
**Fellerer, Karl Gustav f. Kirchenmusik, Musik-
 unterricht, Palestrina, Tanz.**
Ferrari, Romolo f. Melli.
Feudel, E. f. Hören.
Feuerlein, L. f. Gesang.
Ficker, Rudolf f. Musikästhetik, Stravinsky,
Fiedler, M. — Max Fiedler (Albrecht), Mk 20,
 5.
Fieldding, Mark f. Besprechungen.

Filiberto, Emanuele di. — Savoia protettore dei musici (Cordero di Pamparato), RMI 34, 4.

Film. — Der tönende Film (Bagier), A 8, 1 — Probleme des Tonfilms (Bagier), Mk 20, 3 — Der akustische Film (Bagier), Mel 7, 4 — Der Film und die Musik (Beccc), Mel 7, 4 — What's right with cinema music? (Chuckerbutty), MT 68, 1013 — Über Filmmusik (Harburger), NMZ 49, 5 — Filmmusik u. Kunst (Kuedtke), Mel 7, 4 — Filmmusik u. Musikfilm (Pasche) S 86, 14 — Schafft ein Sprechfilm-Alceby (Pasche), Z 86, 20 — Zum Problem d. Filmmusik (Scherfius), DMZ 58, 49 — F. u. Musik (Strobel), Mel 7, 7.

Fink, Lilly f. Gesang.

Findenfen, N. F. f. Keningrad.

Finke, F. — Zum Staatspreis Fidelio Finke's, A 8, 3.

Finzi, Aldo f. Bianchini.

Fischer, E. A. f. Musikhandschriften.

Fischer, Edwin f. Mozart.

Fischer, Ernst. — (Haelsig), NMZ 49, 13.

Fischer, Hans f. Beethoven, Kleckl, Lied, Rundfunk.

Fischer, Ludwig f. Mainz.

Fladt, E. f. Musikhandschriften.

Flath, Walter f. Atonale Musik, Zither.

Fleischer, Herbert f. Rußland.

Fleischmann, Hugo R. f. Jazz, Juden, Musikwissenschaft, Schönberg.

Flenry, Louis. — L. Fleury, Sb 8, 1.

Fliegner f. Rudnick.

Flöte. — Die Flöte u. die Frauen (Lichtenstein), DMZ 59, 5 — Warum gibt es in Deutschland keine Flötenkonzerte? (Lichtenstein), Schw 10, 7 — Glattes oder Anfaß-Mundloch (Luferke) MIZ 38, 15 — Holz- oder Metallflöte? (Müller), DTZ 25, 459 — A Contribution to the history of the flute (Voigt) MT 69, 1019 — Handhabung u. Verwendung d. Blockflöte (Woehl) MG 5, 5.

Florenz. — Documenti per la storia musicale di Firenze (Cellesti) RMI 34, 4.

Flower, Neumann f. Händel.

Flügel f. Klavier.

Förster, J. W. — „Das Herz“ in Prag (Habel), Or 5, 8.

Fondi, Enrico f. Foscolo.

Form f. Gesang.

Formenlehre. — F. für Laien u. Radiuhörer (Melichar), NMZ 49, 18.

Kornerod, Mloys f. Rounenberg.

Foscolo, Ugo. — Musica e musicalità in U. F. (Fondi) RM 35, I — Pagine musicali d. U. F. (Vompeati) P 8, 9.

Foster, Roland f. Musik.

Howles, Ernest f. Klavier.

Fraccaroli, Arnaldo f. Puccini.

Frank, A. Hermann. — Die Stellung A. H. F.'s zur Liturgie u. Kirchenmusik (Herold), ZeK 6, 3.

Frank, Otto f. Tscherepnin, Weimar, Wunsch.

Frank, A. f. Frescobaldi.

Frankenstein, Max f. Wolf.

Franfurt a. M. — Die Frankfurter Musikhochschule (Höfde), AMZ 55, 2.

Frankreich. — Die Entwicklung d. Musik in Frankreich (Pesch), Sti 22, 5.

Franzen, Natanael f. Kirchenmusik.

Franz, Hermann f. Rückert.

Franz, Robert f. Brahms.

Franz, Robert. — Briefe von R. F. an Julius Knieße. Mw 8, 5.

Frazer, Andrew A. f. Jalla, Musik.

Fraungruber, Hans, f. Lied.

Freising. — F.'s Musikgeschichte (Ursprung), TVN 12, 3.

Freistedt, Heur. f. Noten.

Frescobaldi, Girolamo. — Ein Altmeister der Orgelkunst (Frank), Og 5, 1.

Frey, Martin f. Besprechungen.

Freyer, Hans f. Jugend.

Friedlaender, Max f. Volte.

Friedland, Martin f. Bach, Besprechungen, Hengger, Musik, Musikästhetik, Musikfeste, Requet, Sinfonie, Unger.

Friedrich, Martin f. Linz.

Friedrich der Große. — Friedrich der Große u. die Musik (Storck), HfS 22, 24.

Fries, Jr. de f. Kirchenmusik.

Froberville, J. de f. Charpentier.

Frühlich, Theodor. — Th. F., ein vergessener Schweizer Komponist (Hefardt), SMZ 67, 27.

Frömbgen, Hanns f. Oper.

Frohn, Julius f. Lied.

Fromageat, E. f. Paris.

Frotscher, Gottbold f. Bach, Orgel.

Fryklund, Daniel f. Gitarre.

Führich, Karl. — (Egger), To 32, 15.

Fuxer, Eduard f. Beethoven, Oper.

Funke f. Musikunterricht.

Furtwängler, Wilhelm. — W. Furtwängler u. Wien (Wymetal), AMZ 55, 19.

6

Gabrieli, Giovanni f. Palestrina.

Gardiner, William. — W. G. and the music of nature (Mansfield), MT 68, 1015 ff.

Garnault, Paul f. Musikinstrumente.

Garrat, Percival f. Klavier.

Gast, Vitus f. Musikunterricht.

Gastoué, A. f. Kirchenmusik.

Gastrix, Matthias (Weigel), ZeK 6, 1.

Gatscher, Emanuel f. Orgel.

Gatti, Guido M. f. Alfano, Puccini.

Gattinger, Franz f. Orgel.

Gaybos, Robert f. Musikausstellungen.

Gedächtnis. — Vom musikalischen Gedächtnis (Kreischmer) Schw 9, 18.

Gehmacher, Max f. Chorgefang.

Gehör f. Hören.

Geige f. Violine.

Geilsdorf, Paul f. Kirchenmusik.

Geiringer, Karl f. Lanz.

Geis, Cäcilia Maria f. Musikunterricht.

Gellhorn, Marianne von f. Mozart.

Genrich, Friedrich f. Brahms.

Gensecke, Hanns f. Verdi.

Gentili, Alberto f. Musikbibliotheken.

George, André f. Honegger.
Gera. — 25 Jahre Reichisches Theater (Liebmann), AMZ 54, 47 u. S 85, 48.
Geramb, Viktor f. Lied.
Gerber, Rudolf f. Albert.
Gerhardt, Paul. — Zum 60. Geburtstag (Vermann), Zek 5, 12 — Der Organist P. G. Zwickau (Stephani), RMZ 28, 39/40.
Gernsheim, Willi. — (Anton), RMZ 29, 23/24
Gerstberger, Karl f. Bach.
Gerstenmaier, G. f. Musikunterricht.
Gesang. — (f. a. Cembalo), lißt, Musikunterricht) — Die „schöne“ Stimme. Warum ihr häufiger Verlust u. was sichert ihren Erwerb u. Besitz? (Anthes), Sti 21, 10/11 — Wie lange dauert das Studium? (Armin), Stw 3, 4 — Können öffentliche Vorträge über das Stauprinzip zur Förderung desselben wesentlich beitragen? (Armin), Stw 3, 8 — La Science du chant (Wiehle) RM 9, 3 — Sängere u. Kritik (Wiehle) MVDM 22 — Ein Panoptikum über Stimms- u. Tonbildung (Volk) To 32, 21 — Vom Singen auf dem Lande (Bürger), Sg 4, 1 — The singers ear (Drew) MT 69, 1022 — La Physiologie et le chant (Duhamel) RMI 34, 3 — Anatomisches vom Stimmapparat (Ebhardt) DTZ 26, 467 — Die Kastraten (Erckmann), MD 16, 2/3 — Freiheit, Atem, Gesang (Falkenfeld), DAS 28, 10 — Wie sieht es um die Befähigung des Hörenkönnens d. Stimmfunktionen? (Fiederhof-Möller), Sti 22, 9 — Was ist Stauen? (Feuerlein), Stw 3, 1 — Der Atem (Zink), Sti 22, 8 — Neue Wege der Stimms- u. Sprecherziehung (Hahn), To 32, 28 — Von den fahrenden Sängern (Hammer-schmidt), DS 20, 7 — Kantilene in deutschem Sange (Heinrich), Sti 21, 10/11 — Gesang: Stil (Janetschek), Sti 22, 1 — Zur Darstellungsproblematik neuer Vokalmusik (Zoschim), Mel 6, 11 — Kunstgesang versus Repertoireoper (Zoubert), Stw 3, 4 — Die Formprobleme der Vokalmusik (Kallenbach-Greller), Mel 6, 11 — Atem-Technik (Kewitsch), S 86, 23 — Das Falsett als Stimmbildungsfaktor (Klunger), Sti 22, 4 ff. — Gesang als Erlebnis (Kretschmer), DAS 28, 11 — Gesangs-kunst u. Publikum (Lardy), Sti 22, 7 — Die deutsche Gesangsaussprache (Lardy) Sti 22, 8 — Die Entwicklung der Stimmbildungs-kunst (Leipoldt), Mw 8, 2 — Singen und üben (Leisner), DS 19, 46 — Über Atem-technik u. Singvortragskunst (Löbmann), MS 57, 8 — Atlas u. Kiefergelenk beim Singen (Maerz), Sti 22, 3 — Methode-System-Prinzip? (Marfi), S 85, 36 — „Grundprinzipien“ der Stimmausbildung (Marfi), Sti 22, 5 — Stimmpflege im Dienste d. Hygiene (Martin) DTZ 26, 474 — Nach-mals: Sänger u. Kritik (Mattbes), MVDM 25 — Öffentlicher Gesangunterricht (Mauk), Sti 22, 6 — Tonbildung für Solo- u. Chor-gesang (Mauk), Chm 2, 3 — Neue Gesangs-pädagogik (Mommel), SMZ 68, 16 — Die Lage der gegenwärtigen Vokalmusik (Mers-

mam), Mel 6, 11 — Gesang u. Volkstum (Panzer), DS 20, 1 — Die „phonotechnische“ Stimme (Pasche) S 86, 9 — Stimmbildung u. Atemstüge (Polster), Sti 22, 6 — Stimmen u. Singen (Rang) Sg 3, 2 — Die beiden Extreme in der Stimmbildung u. die goldene Mitte (Reinecke), Mw 8, 5 — Soll der Sänger nach Büchern u. Methoden singen lernen? (Reinecke), SSZ 22, 8 — Die gesundheitliche Bedeutung des Singens (Röng) DS 20, 7 u. Or 5, 6 — Hat das Singen technischer Übungen einen stimmbildnerischen Wert? (Sattelberg), Sti 22, 2 — Der Sprachlaut als Stimmer-zücker (Schiegg), Sti 22, 1 — Jeder kann singen (Schild), To 32, 28 — Stimme u. Sprache in ihrer Beziehung zur Persönlich-keit u. zum Sport (Schilling), Sti 22, 6 — Gesangstätigkeit im Berliner Konzertsaal (Steger), Sti 22, 9 — Stimmbildung (Stoek-hausen), MS 58, 1 ff. — Gegen das Tremo-lieren (Stoekert) Sti 22, 5 — Über das Wan-der-singen (Striegel) HS 23, 2 — Ein auf d. Autolaryngoskopie gegründetes Verfahren, um die Bewegungen im Kehlkopf u. Ansatz-rohr einem größeren Auditorium zu demon-strieren (Talyi), Sti 21, 12 — Evangelische Kirche und Singbewegung (Thomas), Sg 4, 1 — Der Repertoire-Sänger von heute (Weber), NW 56, 23 — Die Singbewegung u. die Wun-de der Jugendbewegung (Wendland), Sg 4, 5 — Gesangliche Bedeutung lateinischer und deutscher Sprachlaute (Zehlein), Og 5, 1.

Geyer, Josef f. Orgel.

Giani, Romualdo f. Leopardi.

Gide, André f. Afrika.

Giesbert f. Beethoven.

Gil-Marchez, Henri f. lißt.

Gitarre. — (f. a. Strindbeg) — Die Torres-gitarre (Buck) Gf 29, 1/2 — Studier über Lyragitarren (Fryklund), STM 9 (S. 117 ff.) — Für unsere Gitarristen (Knayer), Sg 49, 9 ff. — Eine Gitarren-u. Lautenhand-schrift aus der 2. Hälfte d. 17. Jh. (Kocjuz), AfM 8, 4 — Zur Förderung der G.-Kammer-Trio u. Quartett-Musik u. ihrer Literatur (Paulus), Gf 28, 9/10 ff. — Das Flamenco (Pujol), Gf 28, 7/8 — Moderne-Musik u. Gitarre (Schwarz-Keiffingen), Gi 9, 5/6 — The Guitar and its renaissance (Thomas), Che 8, 63 — Beiträge zur Geschichte d. G. (Voigt), ZH 47, 19.

Glazounow, Alexander. — G. en Overture solennelle (Eisenaar), Me 8, 7.

Glebow, Igor f. Leningrad, Russforsky, Wau-lin.

Glinka. — G. and his achievement (Abraham), ML 9, 3.

Glocken. — Zur Frage der Reinstimmung von G. (Löbmann), MS 57, 11 — Musikdirektor Volkman u. das Glockenstimmen (Möller), KIM 8, 95 — Christmastide Bells (Michols), MMR 58, 685 — The late W. W. Starmer and English Carillons (Roberts) MT 69, 1021 — Glockenmusik. Neue Literatur (Weißens-bäck), MD 15, 9.

Gluck, Christoph Willibald. — (Braach), DS 20,

3 — (Moser), BIS 8, 5 — (Schwabacher-Weichröder), DMZ 58, 46 — „Drpbeus u. Eurydike“ (L. K. M.), BIS 8, 5 — G.'s komische Opern (Trend), BIS 8, 18 — Die Pilger von Meffa, Einführung (Kapp), BIS 8, 18 — Les Librettistes français de G. (Prod'homme), M 90, 13 — Les Collaborateurs français de G. (Prod'homme), M 90, 14 ff. — Neues über Glucks Jugend (Weidl), A 8, 3
Göbler, Georg f. Juristisches, Verdi.
Göls, Richard f. Kirchenmusik.
Goethe, Joh. Wolfg. von. — G. als Operntext-Dichter (Weyerlein), Mw 7, 10.
Göttsch, Georg f. Tanz.
Göh, Hermann. — Eine vernachlässigte deutsche Meisteroper (Wrichta), S 86, 12.
Goller, W. f. Orgel, Renner.
Golther, Wolfgang f. Besprechungen. Pfister, R. Wagner, E. Wagner.
Goodwin, Felix f. Besprechungen, Musik, Oper.
Gotch, D. f. Händel.
Gounod, Charles (Cirel), BIS 8, 16 — G.'s opera Faust (Effenaar), Me 8, 6 — Erinnerung an G. (Hanslich), BIS 8, 16 — G. u. seine komische Oper „Der Arzt wider Willen“ (Senger), BIS 8, 16.
Grabner, Hermann f. Reger.
Grabner, Hermann. — „Die Heilandsklage“ (Oratorium) in Elberfeld (Linkenheil), S 86, 16 — H. Grabner (Puttmann), RMZ 29, 13/14.
Gräner, Georg f. Besprechungen, Bruckner, Busoni, Juristisches, Therenin.
Gracner, Paul. — „Hanneles Himmelfahrt“ in Braunschweig (Bloch), AMZ 55, 19.
Gracner, Wolfgang. Zum Gedächtnis (Varges), RMZ 29, 25/26.
Graf, Max f. Schönberg.
Grammophon. — (f. a. Musikunterricht) — Gesätnite Musik u. ihre Übertragung auf d. Schallplatte (Dillmann), S 86, 9 — Die Bedeutung d. Schallplatte f. d. Männerchorwesen (Mies), DS 20, 11 — Nabelkurven (Wiesengrund-Adorno) Mda 10, 2.
Granzow, Gerhard f. Improvisation, Schumann.
Grau, D. f. Ridel.
Grau, Theodor f. Stil.
Grawert, f. Berlin.
Greeff, Paul f. Pfeiffer.
Green, Dunton f. London, Musikästhetik, Musikfeste.
Greisamer, Lucien f. Violine.
Greiser, Wolfgang f. Amerika, Rußland.
Greif, Richard f. Besprechungen.
Gresen, Robert, f. Adln.
Grew, Eva Mary f. Spencer.
Grieg, Edward. — (Schwabacher-Weichröder), DMZ 58, 36 — Edward Grieg (Chop) S 85, 34 — Das G.-Archiv (Koskull), Mw 8, 3.
Grillparzer, Franz. — G. u. die neumodische Musik (Wiesensfeld), S 86, 20.
Großmann, Max f. Violine.
Gruber, Felix f. Weihnachten.
Gruber, Roman f. Musikkritik — Mussorgsky.
Grünwald, Richard f. Musik, Musiktheorie.
Grüttner, Adalbert f. Musik.

Grunsky, Karl f. Besprechungen, Bruckner, Leonhardt, Mozart, Musik, Wolf.
G'schren, Richard f. Besprechungen.
Güldenfein, Gustav f. Musikunterricht, Tanz.
Güntber, H. f. Musikunterricht.
Güntber, Felix f. Mozart.
Güntber, Konrad f. Wagner.
Güntber, Siegfried f. Klavier, List, Musikunterricht.
Günzel, Richard f. Mergner.
Gul, Vittorio f. Mussorgsky.
Gul, Vittorio. — V. Gul (Pannain), P 8, 7.
Gurlitt, Willibald f. Collegia, Orgel.
Gutman, Hanns f. Berlin, Rundfunk.
Guttman, Alfred f. Brahms.
Guttman, Oskar f. Cortezis, Musikfeste, Schubert.
Gysi, Fritz f. David, Kammermusik, Musik.

H

Haabs, Hans f. Klavier.
Haas, Hermann f. Musik.
Haas, Josef f. Intoleranz.
Haas, R. f. Prag, Rietsch.
Häba, Alois f. Viertelton.
Häba, Alois. — Der Vierteltonsmusiker H. H. (Steinhard), DMMZ 50, 18.
Habel, Hans M. f. Förster.
Haböft, Franz. — (Leipoldt), Sti 22, 2.
Hadland, F. H. f. England.
Haefeker, Kurt f. Beethoven.
Haetsig, Artur f. Brahms, Fischer.
Händel, Georg Friedr. — (f. a. Oper) The Messiah Accompaniments (Armstrong), ML 9, 1 — H.'s erster Aufenthalt in London (Klöwer), BIS 8, 15 — The Revival of H. (Gotch), ML 8, 4 — H. und wir (Hagen), DTZ 26, 467 — H.'s Opern-Renaissance (Hartmann), DB 20, 5 — Über die „verschollene“ Händel-Oper „Hermann von Salze“ (Leur) AfM 8, 4 — Das 2. deutsche H.-Fest in Kiel (Maaf), S 86, 28 — H.'s Biographien (Mayer), BIS 8, 15 — Die H.-Oper in unserer Zeit (Niedeken-Gebhard u. Rotholt) BIS 8, 15 — Das 2. deutsche Händelfest in Kiel (Ortzmann), AMZ 55, 28/29 — H.'s music-paper (Robinson), MT 69, 1024 — H.'s künstlerischer Charakter (Rolland), BIS 18, 15 — Händels Ballettmusiken (Roth), NMZ 49, 7/8 — Die Instrumentation H.'s (Scherer), Or 5, 3 ff. — H.'s Opern u. die Gegenwart (Schliepe), Mk 20, 9 — Wege zu H. (Wenz), Sg 4, 2 ff. — Über Händels Alexander Balus (Steglich), ZM 95, 2 — „Meina“ in Leipzig (Müller), AMZ 55, 27 — „Ezio“ in Berlin (Hernried) Or 5, 4 — Ezio, Einführung (Maaf), BIS 8, 15 — „König Porus“ in Braunschweig (Bloch), AMZ 55, 19 u. S 86, 24 — Göttinger Händel-Opern-Festspiele 1927 (Steglich), ZM 94, 7/8 — Radamisto in Göttingen (M. Unger), A 7, 9.
Hänel, Walter f. Chorgesang, Michael, Musikausstellungen, Musikfeste, Therenin.
Haensgen, Adolf f. Raun.
Hagel, Richard f. Beethoven.

- Hagemann, Carl f. Japan.
 Hagen, Otto f. Händel.
 Hagenau, R. f. Kammer, J. Strauß.
 Hahn, Mary f. Gesang, Sprache.
 Halm, August f. Musik, Wolf.
 Halm, August. — Über mein musikalisches Schaffen, NMZ 49, 12.
 Halperson, M. f. New York.
Hamburg. — (f. a. Musikkritik) — Uraufführungen in Hamburg (Broesike-Schoen), A 8, 4 — Die erste deutsche Oper in H. (Richard), Or 5, 14 — 100 Jahre Hamburger Philharmonie (Schaub), AMZ 55, 22 — Zum Jubiläum d. Philharm. Gesellschaft in H. (Stephenson), Mw 8, 5 — Die deutsche Oper in Hamburg (Witt), Mk 20, 4 — Geschichte der Hamburger deutschen Oper (Witt), Mw 8, 1.
 Hammerbacher, Johs. f. Posaune.
 Hammerschmidt f. Gesang.
 Handshin, Jacques f. Kammer-ton, Musik, Musikunterricht, Musikwissenschaft, Noten, Orgel.
 Hanschke f. Musikküste.
 Hanslick, Eduard f. Auber, Gounod.
 Harburger, Walter f. Film, Musik.
Harburger, Walter (Ruzek), Og 4, 5 — W. Harburgers neue Musiktheorie auf metalogischer Grundlage (Auerbach), NMZ 49, 4.
 Hare, Maud Cuney f. Lied.
Harfe. — The jew's harp a century ago (Elyne), MT 69, 1024 — Die Harfe (Eberhard), MIZ 37, 20.
 Harlan, Peter f. Klavierchord.
Harmonic. — The Nature of harmony (Chir-law), MT 68, 1015.
 Harry, Walter f. Krenek.
 Hartmann, Albert f. Liliën, Musikküste.
 Hartmann, Hans f. Musik.
 Hartmann, Karl f. Musikküste.
 Hartmann, Rudolf f. Händel, Oper.
 Haffe, Karl f. Bach, Leipzig, Orgel.
 Hasting, W. f. Chorgesang, Jaques-Dalcroze.
 Hasfeld, Johannes f. Kirchenmusik.
 Hausegger, Siegmund von f. Wagner.
Haydn, Josef (Braach), DS 19, 38 — Bei Haydn (Bülow), DS 20, 8 — Zur Beurteilung Haydns (Merz), Mk 20, 5 — Ein neu-entdecktes Requiem J. H.'s (Schmid), NMZ 49, 2.
Haydn, Michael (Souper), MMR 58, 689 ff.
 Hayes, Gerald R. f. Merfenne, Praetorius.
 Heid, Philipp f. Chorgesang, Partitur.
 Heilig, D. E. f. Lied.
 Heilig, D. E. f. Lied, Bach, Mozart.
 Heim, W. f. Bach, Mozart.
 Heimann, W. f. Bach, Jos. Strauß.
Heimvoeth, Friedrich. — J. H. u. die Musik (Kahl), GBI 52, 5/6 ff.
Heine, Heinrich. — Enrico Heine critico musicale (Roggeri), RMI 35, 1.
 Heinemann, Adolf f. Kerll.
 Heinitz, Wilhelm f. Dommer, Oper, Vortrag.
 Heinrich, Traugott f. Gesang.
 Heiß, Robert f. Musikästhetik.
 Heitmann, Fritz f. Orgel.
 Hellström, Viktor f. Strindberg.
 Henkelmann, R. f. Dieß.
 Hemmerberg, C. J. f. Stockholm.
 Hennig, R. f. Tonart.
 Henry, Leigh f. London.
 Hensel, Walthor f. Hören.
 Herbert, Richard f. Musik.
 Herfried, Robert, f. Beethoven, Chorgesang, Händel, Korngold, Montemezzi, Musikküste, Musikkritik, Musikunterricht, Puccini, R. Strauß, Verdi, Wolf.
 Herold, Wilhelm f. Franck, Kirchenmusik, Luther.
 Herriot, Edouard f. Beethoven.
 Herrmann, Hugo f. Schreier.
 Herwig-Arnberg f. Schweiger.
 Herzog, Friedrich W f. Peeters.
 Hefeltine, Philip f. Dowland.
 Heß, Ludwig f. Wolf.
 Hertscho, Alfred f. Besprechungen, Musikküste.
 Heugel, Jacques f. Ästhetik.
Heuser, Ernst (Berlin), DTZ 26, 473 — (Nels-bach), DS 19, 41.
 Heuß, Alfred f. Bach, Beethoven, Besprechungen, Konzert, Leipzig, Musik, Musikalisch, Musikausstellungen, Schubert, Steingraber, Tonart.
 Hevesy, André f. List.
 Heymann, Fritz f. Massenet.
 Hüb, E. f. Taylor.
 Hüb, Ernst f. Orgel.
 Hill, Ralph f. Mayrhofer.
 Hille, Willi f. Melodie, Wort.
 Hiller, Paul f. Musikküste.
 Hindemith, Paul f. Chorgesang, Mechanische Musik.
Hindemith, Paul (Pannain), RaM 1, 2 — Gebt Raum zu der Werkstatt (Holl), BIS 8, 30 — Der neue Typus (Strobel), BIS 8, 30 — H.'s Weg bis zum Cardillac (Willms), BIS 8, 30 — „Cardillac“, Mel 7, 6 — „Cardillac“ in Berlin (Hirschberg), S 86, 28 — „Cardillac“ in München (Keyfel), S 85, 31 — Cardillac (Merbach), BIS 8, 30 — „Cardillac“ in Berlin (Schwers), AMZ 55, 28/29
Hindenburg. — H. im Spiegel deutscher Musik (Vint), DMMZ 49, 40.
Hinrichsen, Henri. — Zum 60. Geburtstage (Aber), MpB 50, 3.
 Hirschberg, Leopold f. Beethoven, Loewe, Marschner, Schubert, Schumann.
 Hirschberg, Walthor f. Beethoven, Hindemith, Korngold, Montemezzi, Puccini, Emetana, Stravinsky, Wolf-Ferrari.
 Höckner, Hilmar f. Jugend, Kanon, Orchester.
 Högnner, Friedrich f. Kirchenmusik, Orgel.
 Hönig, Otto f. Schubert.
 Hoeree, Arthur f. Jazz, Kuffel.
Hören. — (f. a. Musikästhetik) — Die Kunst zuzuhören (Brust), AMZ 55, 20/21 — Hören oder Sehen? (Dahlke), Hfs 23, 8 — Gehörbildung (Feudel), DMZ 58, 40 — Grund-sätzliches über musikalisches Hören (Hensel), Sg 3, 1 — Une méthode pour le développe-

ment de l'oeil du musicien (Seanneret), SMPB 16, 21 — Hören und Erleben (Mayer), BIS 8, 11 — Gehörbildung als Vorbereitung u. Stütze d. Instrumentalunterrichts (Moack), DTZ 26, 470 — Erziehung d. musikalischen Gehörs (Wesffer), DAS 28, 11 — Zur Methodik d. Gehörübungen u. d. Musikdiktate (Reuter), ZM 95, 1 — Das innere Hören der Tauben (Scheffler), Sti 22, 9 — Gehörstörungen beim Musiker (Schweisheimer), DTZ 26, 466 — Zur Phänomenologie d. Zuhörens (Etern), ZfM 9, 10/11 — 3 Typen des absoluten Gehörs (Wellef), Mda 9, 10 — Grundsätzliches zur Gehörbildung (Werle), Hfs 23, 1 — Gehörbildung (Werle), ZM 95, 3 — Das neue Hören (Westphal), Mel 7, 7.

Hörth, Franz Ludwig f. Schreker.

Hoffmann, E. T. A. f. Musikunterricht.

Hoffmann, E. T. A. — Lettres de E. T. A. H. à Théodore Hippel, RM 8, 10 — Souvenirs inédits sur P'ondine d'E. T. A. Hoffmann (Weyer), RM 9, 4 — Weber u. Spontini in d. musikal. Anschauung von E. T. A. Hoffmann (Kuznißky), ZfM 10, 5 — „Artichino“ in Bamberg (Berthold), NMZ 48, 20.

Hoffmann, Ferdinand f. Kirchenmusik.

Hoffmann, Fritz Hugo f. Lanz.

Hoffmann, Hans f. Technik.

Hoffmann, R. S. f. Korngold, Schreker, Smyth, Wien.

Hofmann, August f. Bruckner.

Hobenemser, R. f. Besprechungen.

Holde, Arthur f. Frankfurt a. M., Juristisches, Weill.

Holl, Karl f. Auber, Delius, Hindemith, Kienek, Seidel, Stephan, C. Wagner.

Holland. — More dutch Books (Antcliffe), Che 9, 70 — Musik in H. (Londré), Or 5, 8 — Holländische Musik von 1900—1925 (Pyper u. Sanders), A 7, 9; 11 — Music in H. (Pyper u. Sanders), Che 9, 65 ff.

Holle, Hugo f. Kantate, Reger.

Holstein, Günther f. Besprechungen.

Holtorf, Willy f. Chorgesang.

Holtzschneider, Carl. — C. Holtzschneider zu f. 30 jährigen Wirksamkeit in Dortmund (Schünzeler), RMZ 28, 41/42.

Holzmeister, Clemens f. Orgel.

Honegger, Arthur. — (Melis), SMZ 68, 2 — H.-Aufführungen an d. Essener Oper (Albrecht), DTZ 26, 469 — „Judith“ (Warefel), NMZ 49, 15 — D. Musikdramatiker A. H. (Verten), NMZ 49, 11 — The future of music according to H. (Vonavia), MT 69, 1023 — Honeggertage in Essen (Müllner), S 86, 6 — „Antigone“ in Essen, RMZ 29, 3/4 — „Antigone“ in Essen (Albrecht), A 8, 4 — „Antigone“, „Der siegreiche Horatier“ in Essen (Friedland), AMZ, 55, 3. — A. H.'s Antigone (Gerge), Che 9, 70 — Antigone (Melis), SMPB 17, 3 — L'Antigone de A. H. (Melis), RM 8, 11 — „Antigone“ in Essen (Reger), Mda 10, 2 — „Horace victorieux“ in Essen (Albrecht), A 8, 4 — „Judith“ in Leipzig (Laska), Mel 7, 4.

Hopferwiejer, Konrad f. Orgel.

Hoppe, Karl f. Lotti.

Horenstein, Jascha f. Schönberg.

Hornbostel, Eric M. v. f. Jazz, Jodeln, Hornes, Frank f. Besprechungen.

Hübner, Artur f. Lied.

Hull, A. Eaglefield f. Böhmen, Musik, Skandinavien, Ungarn, Volksmusik.

Hull, Robert H. f. Monteverdi, Musik, Musikunterricht.

Humor, H. in music (Venban), Che 9, 69.

Hunnius, Monika. — Julius Stockhausen u. M. H.: Mein Weg zur Kunst (Pog), RMZ 29, 7/8.

Hussey, Dymley f. Besprechungen, Casanova, Oper.

Huth, Arno f. Berlin, China, Elektrische Musik, Klavier, Musikbibliotheken, Musikinstrumente, Sphärophon.

Hutschenrupper, Wouter f. Dirigieren.

Hutter, H. f. Tschechoslowakei.

I

Iachimecki, Dzislaw f. Moniuszko.

Jacob, Walter f. Berlin, Klavier, Kienek.

Jacobz-Loewenson, Mlice f. Busoni.

Jacobson, Maurice f. Russforgesky.

Jahn f. Besprechungen.

Jahn, Arthur f. Besprechungen, Jaques-Dalcroze.

Jahn, Fritz f. Nürnberg.

Jahn, Hans Henry f. Orgel.

Jakobi, Theodor f. Moldenbauer.

Janaeck, Leo. — J. als Dramatiker (Selber), Berliner Tageblatt 4. 8. 1927 — Janaecks Stil (Kundera), A 7, 11 — Katja Kabanowa in Prag (Steinhard), A 8, 2 — „Die Sache Makropulos“ in Prag (Steinhard), A 8, 4.

Jancke, Oskar f. Lied.

Janetschek, Edwin f. Gesang, Zemlinsky.

Japan. — Sängerinnen und Tänzerinnen in J. (Nagemann), BIS 8, 27 — Die Musik Japans (Laska-Lakarazuka), Mk 20, 3 — Die Musik in Japan (Lubiencki) Mda 9, 7 — Die Japaner u. das deutsche Lied (Walter), Sti 22, 8.

Jaques-Dalcroze, Emile. — Prof. E. J.-D. in Berlin (Hastung), Sti 22, 4 — E. J.-D. als Musikerzieher (Jahn), DMZ 58, 50.

Jarecki, Ladeusz f. Jazz.

Java. — Über d. Musik auf J. (Bojanus), ZM 9, 5.

Jazz. — Der Jazz, AMZ 55, 4 — Kunst-Jazz (Warefel), Mel 7, 7 — Jazz-Requiem (Buzrian), A 8, 1 — J. als Lehrfach (Chop), S 86, 2 — The first Jazz Opera and Operetta (Fleischmann), Che 9, 69 — Le Jazz (Hoérée), RM 8, 11 — Ethnologisches zu Jazz (v. Hornbostel), Mel 6, 12 u. DTZ 26, 468 — Jazzing up the symphony orchestra (Jarecki), Che 8, 64 — Le Nègre et le Jazz (Seanneret), RM 8, 9 — Die Psychologie des J. (Linke), DMZ 58, 48 ff. — Walzer und Jazz (Mezlicher), Mk 20, 5 — Kritische Jazz-Zeitlupe (Pellegrini), Or 4, 18 — Jazz-Unfug (Pellegrini), RMZ 29, 25/26 — The Influence of

J. (Poldowski), Che 9, 65 — Jazz am Konservatorium (Schmeidel), A 7, 12 — Jazz u. Kunstmusik (Schoen), Mel 6, 12 — J. als Lehrfach (Schwers), AMZ 54, 46 — J. als Erziehungsmittel (Seiber), Mel 7, 6 — Jazz (Seibels), To 32, 16 — Tempo di J. (Wulf-lermoz), RaM 1, 5.

Jbsen, H. — Henrik Jbsen u. d. Musik (Witt), Mk 20, 6.

Jean-Lubry, G. s. Jalla.

Jeanneret, Albert s. Hören, Jazz.

Jekel, Peter s. Ungarn.

Jennish, Alexander s. Dirigieren.

Jeuckens s. Musikunterricht.

Jger, Artur s. Atonale Musik, Mundharmonika.

Jmpressionismus. — (Kapp), BIS 8, 7.

Jmprovisation. — Über musikalische J. (Granzow), AMZ 54, 46.

Jmroth, G. s. Meistergesang, Tanz.

Jnstrumentation. — Über die J. unserer modernen Komponisten (Dornbrach), DMZ 58, 30 — Die Anfänge der Instrumentationskunst 1600—1750 (Moser), Or 4, 19.

Jnterpretation. — Grundlagen klassischer J. (Leifs), ZM 95, 5 — Nachschaffende Neu-klassik (Leifs), DTZ 25, 459.

Jntoleranz. — Über Intoleranz (Haas), AMZ 55, 17.

Joachim, Heinz s. Gesang.

Joachim, Josef. — (Schwabacher-Weichröder), DMZ 58, 33 — J. S. u. Richard Wagner (Pföhl), Mk 20, 9.

Jodeln. — Die Entstehung des Jodelns (v. Hornbostel), DV 28, 6.

Jöde, Frits s. Besprechungen, Dreuer, Jugend, Lied, Musik, Musikunterricht.

Jöde, Frits. — F. Jöde u. d. Jugendbewegung (Wötterle), Sg 3, 1.

John, Kate Dalliba s. Musik.

Jobner, Dominicus s. Kirchenmusik.

Jolles, Heinz s. Schubert.

Jonas, Oswald s. Musikgeschichte.

Joos, Kurt s. Tanz.

Jordan, H. s. Laute.

Jordan, Wilhelm. — Zum Gedächtnis W. Jordans (Chop), S 85, 49.

Josquin des Prés. — Notes sur J. des Prés comme pédagogue musical (Kofsch), RMus 11, 24.

Jost, Traugott s. Orgel.

Joubert, M. s. Gesang.

Jßler, Ernst s. Bernoulli.

Jßtel, Edgar s. Bizet, Cervantes, Mozart, Vienna da Motta.

Jtalien. — J. u. die moderne deutsche Musik (Dahms), Or 5, 5 — Moderne italienische Instrumentalmusik (Felsler), S 86, 26 — Im Lande des Bel canto (Rösel), DS 20, 17.

Juden. — Musica ebraica (Fleischmann), MO 10, 7.

Jugend. — (i. a. Beethoven) — Was schenken wir unserer musizierenden Jugend? SMPB 16, 22/23 — Die Jugendkonzerte d. Stadt Duisburg (Werkhoven), Merz 4, 9 — J. u. neue Musik (Wille), ZS 1, 2 — Musik und Jugend (Freyer), MG 6, 1 ff. — Das Archiv

d. deutschen Jugendmusikbewegung (Höckner), Sg 3, 4 — Die Jugendmusikbewegung (Jöde), A 7, 10 — Jugendmusik bis Lichten-thal 1927 (Jöde), MG 5, 6/7 — Der pädagogische Gedanke in d. Jugendmusik (Jöde), ZS 1, 1 ff. — Musikalische J. (Pfannenstiel), DTZ 25, 460 — Jugendmusik von heute (Neufsch), MG 5, 6 — Die neue J. u. d. alte Lied (Seifert), Sg 3, 5 — Jugendmusik und Kirche (Bogelsang), MG 6, 2.

Jungbauer, Gustav s. Rietsch.

Jungmanns, Herbert s. Klavier.

Jungwirth, Ernst s. Lied.

Juristisches. — Strafschuss gegen Urheberrechtsverletzungen (Cunio), ZM 94, 7/8 — 50 Jahre Schutzfrist (Göhler), RMZ 28, 35/36 — Der Schuss des künstlerischen Schaffens (Gräner), DMZ 58, 41 — Ehrengerichte (Holde), DTZ 26, 467 — Die materielle Wertung schaffender Kunst (Leifs), S 85, 49 — Der internationale Autorenkongress in Berlin (Raisch), AMZ 55, 20/21 — Der Schuss des künstlerischen Schaffens (Sondheimer), NMZ 49, 10 — Noten-Leihsystem u. Not d. Konzert-Vereine (Stein), AMZ 55, 22 — Der Schuss d. Urhebers (Streifler), ZM 95, 1 — Herr Dr. Cahn-Speyer wünscht zu tanzen (Schlußkapitel d. Auseinandersetzung üb. d. Notenleihverfahren) (Tischer), RMZ 29, 1/2 — Noch einmal: Das Notenleihverfahren (Tischer), RMZ 28, 45/46 — Hilfe für den deutschen Musikerstand (Wehle), AMZ 54, 51/52.

Jvanoff-Borekky, M. s. Rußland.

K

Kämpf, Karl s. Neumann.

Kager, R. s. Musik.

Kahl, Willi s. Besprechungen, Heimische, Kammermusik.

Kallenbach-Greller, Lotte s. Gesang, Viertelton.

Kallenberg, Siegfried s. Elektrische Musik.

Kallenberg, Siegfried. — Zum 60. Geburtstag (Rein), Og 4, 5.

Kaminiski, Heinrich (Müller-Blattau), Sg 4, 1.

Kammermusik. — Über das Trio (Gysi), SMPB 17, 7/8 — Die Neudeutschen u. d. Kammermusik (Kahl), Mk 20, 6.

Kammerton. — Zur Frage des K.'s (Händschin), SMZ 67, 21.

Kampers, Otto s. Schaffen.

Kanon. — Der K. im Unterricht (Höckner), MG 5, 5 — Der Martinskanon (Rosenthal), ZEM 9, 10/11 — über den Kanon (Schlensog), Sg 3, 3/4.

Kantate. — Über die Kammerkantate (Hölle), Mel 7, 7.

Kapp, Julius s. Bizet, Busoni, Chorgesang, Cornelius, Glück, Impressionismus, Puccini, Wagner.

Karatgjin, B. s. Tancev, E. J.

Karg-Clert, Sigfrid. — (Ebenf), DTZ 26, 466 u. To 32, 8 — The Organ Works of E. K.-C. (Eccats), MT 68, 1015 — E. Karg-Clert 3. 50. Geburtstage (Warges), S 85, 47.

Kastraten. — s. Gesang.

Kaß, Erich s. Baden=Baden, Bartok, Klavier, Musik, Musikfeste, Orgel.

Kaufmann, M. s. Petschau.

Kaun, Hugo. — H. Kauns Operschaffen (Kruze), DS 20, 15 — H. K. als Lehrer (Matthes), DS 20, 15 — H. K. und die Orgel (Birmann), DS 20, 15 — H. K.'s Kammer- u. Klaviermusik (Petzet), DS 20, 15 — H. K.'s Vokalkompositionen (Stege), DS 20, 15 — H. K. zum 65. Geburtstag (Stege), To 32, 12 — „Wachet auf“ (Kantate) in Potsdam (Haensgen), S 86, 17.

Keldorfer, Viktor s. Schubert.

Keldorfer, Viktor. — (Egger), To 32, 11.

Keller, Heinrich s. Orgel.

Keller, Hermann s. Konzert.

Kellgren, J. H. — O publicerade Textpartier till J. H. Kellgrens „Aeneas i Carthago“ (Anrep=Nordin), STM 9 (S. 147 ff.).

Kelterborn, Louis s. Klose.

Kemper, Karl s. Orgel.

Kempers, K. P. Vernet s. Clemens von Papa.

Kerle, Jacobus de. — J. d. K., der Ketzer der Kirchenmusik (Ursprung), GBl 52, 4 u. MD 16, 3/4.

Kerll, Johann Kaspar. — Ein Gedenkblatt zu s. 300. Geburtsjahre (Heinemann), ZeK 6, 2.

Kessenberg, Leo s. Musik, Musikunterricht, Rundfunk.

Keußler, Gerhard von s. Musiker.

Keußler, Gerh. v. — „In jungen Tagen“ in Heidelberg (Kosken=Freitag), Mw 8, 4 — „In jungen Tagen“ (Richard), To 32, 11 — „In jungen Tagen“ in Heidelberg (Seelig), Or 5, 7 — G. v. K.'s neue Sinfonie (Schaub), Or 5, 6.

Kewitsch, Willi s. Gesang.

Keyfel, Ferdinand s. Hindemith, München, Musikfeste.

Kickton, Erika s. Stil.

Kienzl, Wilhelm. — (Engelhart), SSZ 22, 7.

Kierkegaard, Sören s. Mozart.

Kieffig, Georg s. Musikfeste.

Kind, Friedrich. — (Schwabacher=Weichröder), DMZ 59, 9.

Kindle, Max s. Musik.

Kirby, Percival R. s. Trommel.

Kirchenmusik. — (s. a. Bach, Beethoven, Kerle, München) — 30. Tagung des Deutschen evang. Kirchengesangsvereins in Nürnberg, Ze 6, 1 — Ein Beitrag zur Geschichte d. protestantischen Musik im 16. Jb. (Wirtner), ZfM 10, 8 — D. Laßt im gregorianischen Kirchengesang (Bonvin), GBl 51, 7 — D. Londauer der Virga u. d. Punctum im gregorianischen Choral (Bonvin), GBl 51, 8 — Rhythmische Äquivalenzen u. Gleichdauer d. Neumenvirga u. d. Punktnote (Bonvin), GBl 52, 4 — Ein paar Worte über „Maria zu lieben“ (Bonvin), GBo 43, 10 — Eine praktische, viel zu wenig beachtete Dokumentensammlung (Bonvin), MS 57, 9 — Ein neuer Weg zur Heranbildung von Kirchenmusikern (Bürger), Sti 22, 4 — Die evangelische Kirche u. die Reorganisation

ihrer chorischen Kirchenmusik (Choinanus), ZeK 6, 2 ff. — Melodiae Prudentianae, Leipzig 1533 (Clemen), ZfM 10, 2 — Present Tendencies of sacred music in France (Cocuroy), M Q 13, 4 — Der Choral als Deuter d. Liturgie (Dauffenbach), GBo 43, 12 u. 44, 3 — Häusliche religiöse [jüdische] Gesänge (Davidsohn), Gemeindeblatt d. jüd. Gemeinde zu Berlin 17, 11 — Der Mensuralcodex d. Benediktinerklosters Sancti Emmerami zu Regensburg (Dözes), ZfM 10, 2 — Das Dufay zugeschriebene Salve Regina, eine deutsche Komposition (Dözes), ZfM 10, 6 — Die Stellung des Chorals in der Liturgie (Ebel), MS 58, 2 — Aufgaben des Kirchenmusiklers (Enders), MD 16, 2 ff. — Gregorianische Psalmodie u. primitiver spanischer Volksgefang (Ernst), GB 51, 8 — Zur Palestrinanaachahmung im 18. Jb. (Zellerer), GBl 52, 1 ff. — Die Aufgaben d. Organisten beim Hochamt im 18. Jb. (Zellerer), MS 57, 10 — Ein Wort zur Begleitung des gregorianischen Chorals (Zellerer), MS 58, 4 — Svensk massa präutad pa pergament (Zransen), STM 9, (S. 19 ff.) — Bemerkungen zu Emends Auffaz: Aufgaben der heutigen K. (de Fries), MSfG 32, 12 — Paraphonie et paraphonistes (Gastoué), RMus 12, 26 — Zur Choralfrage (Geißdorf), KiM 9, 97 — Gottesdienstliche Rundschau (Götz), MSfG 32, 10/11 — Byzantine Musik (Hadland), MMR 58, 686 — Jakob Hahn, ein maria-nischer Kirchsänger (Hahn), GBo 43, 11 — Vom Geiste wahrer K. (Häpfeld), GBo 44, 1 — Kirchenmusik u. Kirchenmusiker, ihre Vertung u. ihre Bewertung (Häpfeld), GBo 44, 5/6 — Melodienbuch zum deutschen evang. Gesangbuch (Herold), ZeK 6, 2 — Kirchenmusikalische Programme (Högner), ZeK 5, 12 — Meminisse iuavabit. (Hoffmann), MS 57, 7 — Deutscher Kongreß f. K. 1927 (Jobner), GBl 51, 7 — Wie gelangen wir zu einem würdigen Vortrag d. gregorianischen Chorals? (Jobner), GBl 51, 7/11 u. MS 57, 7 ff. — Die Messgesänge am Feste Epiphanie (Jobner), GBl 52, 1 — Palestrina u. Bach in d. evangelischen u. katholischen K. (Kromosicki), MS 57, 10 — Die Bonner Cäcilienvereinastagung (Kurthen), GBo 43, 8 — Zur Geschichte der Passion (Kurthen), HfS 23, 1 — Wir und der Allgem. Cäcilienverein für Deutschland, Österreich u. die Schweiz (Lechthaler), MD 15, 9 — Der katholische Organist als Baumeister der liturgischen Gesamtkunstwerke (Lechthaler), MD 15, 10 — Unser Programm (Lechthaler), MD 16, 1 — Holländische, belgische und italienische Kirchenmusik (Lechthaler), MD 16, 3/4 — Neue Sachlichkeit in der katholischen Kirchenmusik (Lemacher), GBl 52, 3/4 — Die kirchenmusikalische „Situation“ in d. Rheinlanden (Lemacher), GBo 43, 10 — Die Frankfurter Woche f. katholische Kirchenmusik (Lemacher), GBo 43, 8 — Die Ausgestaltung der kirchenmusikalischen Abteilung der Presse (Lemacher)

GBo 44, 5, 6 — Il Canto greco di Ossirinco e la primitiva inmodia cristiana (Vuzzi), RaM 1, 6 — What is sacred music? (Manzfield), M Q 13, 3 — Tropering. en medeltida Kompositionsteknik (Moberg), STM 9 (Z. 5ff.) — Vom Geiste u. von der Zukunft d. katholischen Liturgie (Morin), MS 58, 7 — Aus d. Geschichte des Salve regina (Mosser), NMZ 49, 3 — Wenn einer vom Gesangsverein stirbt (Müller-Ediger), GBo 43, 11 — Rond het vokaal-instrumentaal Vraagstuk in de kerkelijke polyphonie der XVde eeuw. (Mueren), TVN 12, 2ff. — Traditionelle Melodien für Neujahr, Versöhnungstag u. Laubbüttenfest (Nadel), Gemeindeblatt d. jüd. Gemeinde, Berlin 17, 10 — 25. Hauptversammlung d. evangelischen Kirchenmusiker in Rheinland u. Westfalen (Zehrfing), AMZ 55, 11 — Die Sorge der Kirche um den Nachwuchs d. Organisten u. Kantoren (Pfannschmidt), KiM 8, 96 — D. Aussprache d. lateinischen b. kirchlichen Gottesdienst (Prill), GBl 51, 12 — Passions-Musik (Richard), To 32, 13 — Wie man vor 200 Jahren Kantor zu Eisenach wurde (Nollberg), ZeK 5, 7 — Ein hymnologisches Unikum (Rosenfranz), MSfG 32, 12 — A. u. Geistesgeschichte (Schmid), MD 16, 1 — Katholische A. von gestern, heute u. morgen (Schmid), Og 5, 1ff. — Unsere gottesdienstliche Musik (Schmid), KiM 8, 93ff. — Windhorstworte, angewandt auf d. kirchenmusikalische Leben (Schwabe), GBo 43, 9 — Das Licht des Kirchenjahres (Schwabe), GBo 44, 2ff. — Vom Institut f. Kirchen- u. Schulmusik d. Universität Königsberg i. Pr. (Zielmann), O 28, 4 — Pfarrer u. Kirchenmusiker (Steinbeck), SBeK 58, 11/12 — Kritische Gedanken in dem Austausch d. kirchenmusikalischen u. liturgischen Programme durch d. Monatschrift f. Gottesdienst (Stier), MSfG 33, 5 — Die hohe Bedeutung der geistlichen Musik (Thiele), SG 50, 3 — Kirchenlied u. Gesangbuch in d. evang. Kirche Deutschlands (Thomas), Sg 3, 1 — A. u. Kirchenjahr (Tremmel), MS 58, 4 — The Rhythm of metrical psalm-tunes (Truron), MS 9, 1 — Rangordnung u. Zeitstil in d. katholischen A. (Ursprung), NMZ 49, 10ff. — Wie man im Mittelalter eine neue Choralmesse komponierte (Wagner), GBl 51, 9/11 — Choral u. heutiges Musikempfinden (Wagner), MD 15, 8 — La Paraphonie (Wagner), RMus 12, 25 — Die wichtigste Grundlage wahrer Kirchenmusik (Weissenbäck), MD 16, 1 — Ave, Regina coelorum (Weissenbäck), MD 16, 3 — Regina coeli laetare (Weissenbäck), MD 16, 4 — Was kann der Kirchenmusiker zur Hebung des kirchlichen Lebens tun? (Wettstein), ZeK 5, 8 — Katholische Kirchenmusik u. Singbewegung (Wittkowski), Sg 4, 5 — Die Macht des protestantischen Choralis (Wüst), ZeK 6, 2.

Kirchner, Theodor. — L. A. u. Julius Stockhausen (Wirth), SMZ 67, 19ff.

Kirchstein, Martin f. Musikkfeste, Musikunterricht.

Kittl, J. Dr. — Johann Friedrich Kittl (Myncewsky), A 8, 3.

Klanert, Paul f. Brahms, Schubert Wagner.

Klavichord. — Das Klavichord (Harlan), Sg 3, 6.

Klavier. — (i. a. Bach) — [Enderbeck] Das Klavierbuch (m. Beitr. von Kohn, Deutsch, Käß, Haabs, Schmid-Lindner, Velatcy, Steuermann, Haba, Marx, Zoch, d'Albert, Emerich, Deminger, Reiberg, Sirota), MdA 9, 8/9 — Die Lebenskräfte d. A.'s (Abac), ZfJ 48, 16 — L'enseignement du piano par le Cinéma (Barbier), SMpB 16, 22 — Vom „Stätsfinger“ d. neuen Klavierband (Baresel), DTZ 26, 470 — Premiers Contacts avec le Piano automatique (Brillouin), RM 9, 4 — Reformbestrebung in d. Klavierpädagogik (Brust), AMZ 55, 13 — Das Duplex-Klavier Moor-Pleyel (Brynicki), MD 16, 2 — The fingering of scales and arpeggios on the Pianoforte (Dickinson), MT 69, 1019 — Der neue Hammond-Steinway-Flügel (Dieserweg), AMZ 55, 16 — Zur Geschichte des Klavierbaues in Dresden (Dreschel), ZfJ 48, 18 — Associated Board Pianoforte Examinations (Howles), MT 68, 1017ff. — English Composers and the Pianoforte (Garratt), Sb 8, 11 — Neue Klaviermusik für die Jugend (Günter), A 7, 10 12 — Das Doppelklavier (Huth), A 7, 10 — Betrachtungen zum mechanischen Klavier (Jacob), S 85, 33 — Zeichenrische Ausführung von Schnitten bei Piano- u. Flügelplatten (Jungbanns), ZfJ 47, 21 — Piano Composition in the U.S.A. (Kramer), Che 9, 65 — Die Pedale u. deren Gebrauch (Kretschmer), Schw 10, 11 — Vom Kulturwert des A.'s (Lamm-Natanssen), SMpB 17, 4 — Über d. Absatz von Klavieren in Argentinien (Letmathe), ZfJ 47, 23 — Klaviere (Martell), A 8, 2 — Unterschlagene Klaviere (Meyer), DIZ 29, 7 — It tun-y-tho to the player's mynde (Mills), Sb 8, 8 — Klavierabende, Gedanken zu ihrer Reform (Niemann), Mk 20, 9 — Klaviertechnik unter d. Zeitlupe (Pasche), S 86, 9 — Der Hammond-Steinway-Flügel (Pasche), S 86, 16 — L'enseignement de la musique par le piano (Nieder), SMpB 16, 23 — Fortschritte in d. Konstruktion selbsttätiger Klavierspielinstrumente (Niedig), DIZ 28, 24 — Elektromagnetische Dauertonklaviere (Schümann), Mk 20, 6 — Elektrische Saitenerregung f. Klaviere (Schümann), ZfJ 48, 9 — Noch einmal: Klangfarbe des Klaviertones (Simon), ZM 9, 5 — D. Anschlag beim Klavierpiel in mechanischer u. physiologischer Hinsicht (Tetzl), ZfM 10, 1 — Zur Strategie einer Gemeinschaftswerbung f. Klaviere (Uderstädt), DIZ 29, 9 — Zur Taktik einer Gemeinschaftswerbung f. Klaviere (Uderstädt), ZfJ 48, 16 — D. Frage d. Tonbildung auf d. A. in d. Calandelehre (Uhlenmayer), DTZ 26, 469 — Beiträge z. Frühgeschichte d. Klavierkonzerts (Udall), ZfM 10, 3 — Aus d. Praxis eines Klavierlehrers (Walt), RM 29, 9/10 — Probleme des Klavierbaues (Weidle), Mk 20, 5 — Neue Wege d. Klaviertechnik

- (Weiß), Mk 20, 3 — La technique du geste et la sonorité au piano (Wichmann), SMPB 16, 24 — Klavierspiel u. Zeitlupe (Wolf), AMZ 54, 51/52.
- Alemann, Hans** s. Weilschmied, Vesperechungen, Musikästhetik.
- Alein, J. W.** s. Wagner.
- Aleix, Heinrich von.** — H. Wolf u. Aleix (Brichta), S 85, 42.
- Alemperer, Otto.** — A.'s Rücktritt (Chop), S 86, 28 — E. Alemperer (Weißmann), Mk 20, 8.
- Alekzi, Paul.** — P. Alekzi (Zischer), RMZ 29, 9/10.
- Alier, K. M.** s. Marisch, Volksmusik.
- Aloke, Erich** s. Vesperechungen, Musikästhetik, Tonart, Wagner.
- Aloje, Friedrich** s. Bruckner.
- Aloje, Friedrich.** — Zum 65. Geburtstag (Peters), DS 19, 50 — Der Sonne-Geist (Kelterborn), RMZ 28, 31/32.
- Aloß, Waldemar** s. Vorsing, Weber.
- Alunger, Karl** s. Gesang.
- Alub, Armin.** — A. A.'s geistliche Lieder u. Chöre (Döbereiner), Og 5, 2.
- Alauer, Heinrich** s. Trommel.
- Alauer, Werner** s. Chorgesang.
- Alayer, Lydia** s. Gitarre, Laute.
- Alorning, Marie von** s. Rubinstein.
- Alottegey, Gustav** s. Moldenhauer.
- Aloczir, A.** s. Gitarre, Laute, Musikbandschriften.
- Alodalsh, Zoltan.** — Die Lieder Z. Alodalus (Szabolcsi), Mda 9, 7.
- Alöcklin, Charles** s. Musik, Musikästhetik, Musikkritik, Schönberg.
- Alöegler, Hildegard.** — Musikalische Kadierungen (Brezina), WM 72, 856.
- Alöle, Roman.** — (Egger), To 32, 19.
- Alöln.** — Das musikwissenschaftliche Institut der Universität (Greven), AMZ 55, 23 — Zur Frage e. neuen Konzertsalles in Alöln (Zischer) RMZ 28, 41/42.
- Alölsch, Hans** s. Schubert.
- Alöninger, Paul** s. Musik.
- Alöniagsberg i. Pr.** Die Musik an der Albertina. (Gerig) Ostpreuß. Ztg. 1928, 27.
- Alöckler, Hans.** — (Schaefer), To 32, 20.
- Alöhn, Arthur** s. Klavier.
- Alöhta, K.** s. Korngold.
- Alönttabaß.** — Mangel an 5saitigen Kontrabässen (Wendt), MIZ 38, 2 — Der K. im Orchester in bezug auf seinen Tonumfang (Pietich), Or 5, 2.
- Alönjert.** — On following Scores (Wrentz-Emitth), MT 68, 1013 — Über d. Kulturwert d. „Konzertvereine“ f. d. Kleinstadt (Buschmann), ZM 95, 3 — Die Sicherheit im Künstlerzimmer (Dietterweg) AMZ 55, 1 — Soll d. Künstler auswendig spielen? (Gerig) Ostpreuß. Ztg. 1927, 248 — Ein Beethoven-Orchesterkonzert ohne Dirigent (Heuß), ZM 95, 6 — Zur Psychologie des Übens u. Konzertierens (Keller), NMZ 48, 42 — Letzte Konzertsäle (Kotthe), DTZ 25, 462 — Im K.
- lingen u. sich selbst begleiten, ein Problem? (Reichelt), DTZ 26, 466 — Was Programme erzählen (Schwarz), DMMZ 49, 35 — A Plea for concerts and no euts (Souper), MMR 58, 685 — „Singstunde“ oder „Konzertprobe“? (Wassermann), SMZ 68, 3 — Historisches Spiel (Weidle), NMZ 48, 22 — The Build of the vocal programme (Wollstein), Sb 8, 4.
- Alönjgold, Erich Wolfgang.** — (Hoffmann), BIS 8, 22 — E. W. Alönjgold u. sein „Wunder der Heliane“ (Specht), BIS 8, 22 — „Die tote Stadt“ in Lemberg (Wohn), S 86, 13 — „Das Wunder der Heliane“ in Hamburg (Virgfeld), S 85, 42 — „Das Wunder der Heliane“ in Hamburg (Brocksche-Zeichen), RMZ 28, 37/38 — „Das Wunder der Heliane“ in Hamburg (Chevalley), Mw 7, 11 — „Das Wunder der Heliane“ in Berlin (Herrried), Or 5, 9 — „Das Wunder der Heliane“ in Berlin (Hirschberg), S 86, 16 — „Wunder der Heliane“ in Wien (Konta), A 7, 12 — „Das Wunder der Heliane“ in Hamburg (Schaub), AMZ 54, 41.
- Alörtthaus, J.** s. Orgel.
- Alöstkei, Philipp** s. Rußland.
- Alöskull v. J. Grieg.**
- Alöstet.** — Erinnerungen an A. (Bürenstein), Schw 10, 3.
- Alötel, G.** s. Rundfunk.
- Alöthe, Robert** s. Konzert.
- Alött, L.** s. Militärmusik.
- Alöramer, A. Walter** s. Klavier.
- Alöramer, A.** s. Musikinstrumente.
- Alörasnopoliski, P.** s. Meistergesang.
- Alöraus, H.** s. Buus.
- Alöraus, Rodolfo** s. Ricci, Triest.
- Alörefeld.** — Opern-Aufführungen in Alrefeld (Baum), S 86, 8.
- Alörenet, Ernst** s. Theater.
- Alörenet.** — „Jonny spielt auf“ BIS 8, 4 — „Jonny spielt auf“ in Berlin-Charlottenburg (Chop), S 85, 43 — Zeitliches u. Überzeitliches in „Jonny spielt auf“ (Harry), Mda 10, 1 — Über den Realismus in A.'s „Jonny spielt auf“ (Jacob) Mk 20, 3 — Meine 3 Einakter Mda 10, 5 u. SMZ 68, 15 — 3 Einakter in Wiesbaden RMZ 29, 19/20 — „Einakter“ in Wiesbaden (Aber), Mw 8, 6 — „Opern-einakter“ in Wiesbaden (Holl), A 8, 5/6 — „Einakter“ in Wiesbaden (Marius), Or 5, 12 — „Mammon“, Ballett in München (Wartets), RMZ 28, 35/36 — „Mammon“ in München (Kriem), AMZ 54, 41.
- Alöretschmer, Emanuel** s. Farbe, Gedächtnis, Klavier, Musikstenographie, Schröter, Stimmgabel.
- Alöretschmer, Ewald** s. Gesang.
- Alörientis, W.** s. Carpenter, Alörenet, München, Spord.
- Alöritik.** — Kunstkritik u. Kunstepolitik (Verten), MVDM 24 — Über Wesen u. Wert der K. (Voll), Chw 2, 6 — Ende oder Umformung der Kritik? (Doflein), Mel 7, 4 — Über Theaterkritik (Pustik), BIS 8, 25.
- Alöromolicki, J.** s. Kirchenmusik.
- Alöronfeld, K. J.** s. Tanz.

- Krossigk, Friederike von f. Altterberg.
 Kruse, Georg Richard f. Raum, Lessing.
 Kruttge, Eigel f. Beethoven, Verdi.
 Kuffner, A. f. Chorgesang.
 Kühn, Edmund C. F. f. Dirigieren.
 Kühn, W. f. Musik.
Künstler. — Neuartiger Schwung des Künstlernamens (Oppenheimer), AMZ 55, 2.
 Kubrt, Reinb. f. Orgel.
Kultur. — Neue Wege der Kultur (E. Noack), A 7, 10 — K. u. Ritter (Weigand), BIS 8, 28.
 Kulz, Werner f. Wagner.
 Kundera, L. f. Janáček.
Kunstszziehung. — Ein Künstlerziehlicher Grundbegriff (Trautwein), A 7, 10.
Kurmusik. — K. u. Kurgäste (L'Hermet), ZM
 Kurth, E. f. Ton. [94, 7/8.
 Kurthen, Wilh. f. Beethoven, Kirchenmusik, Mozart.
 Kuttner, Max f. Musikunterricht.
 Kuznisky, Hans f. Besprechungen, Hoffmann, Musikfeste, Musikkritik, Schos, Oper, Sponzini, Tanz, Viertelton, Weber.
- 2
- Laban, Rudolf von f. Tanz.
La Barre, de. — Une famille de musiciens français au XVIIe siècle les de La Barre (Tierlot), RMus 11, 24.
 Labroca, Mario f. Rom.
 Lach, Robert f. Musikphysiologie.
Lachner, Franz. — (Schwabacher-Veichbröder), DMZ 59, 13.
 Lacroix, Yves f. Frier.
 Lachwig, Werner f. Bearbeitung.
Lajtha, Karl. — (Egger), To 32, 14.
Lagarde, Paul de. — (Poppe), Sg 4, 2.
La Grotte. — Les chansons de Nicolas de La Grotte (Droz), RMus 11, 23.
 La Guardia, E. de f. Musik.
La Mara. — f. Lipsius, Maria.
 Lanun-Natanssen, Marta f. Klavier.
 Lancellotti, Arturo f. Venedig.
 Landé, Franz f. Musik.
 Landormy, Paul f. Schubert.
 Landowska, Wanda f. Bach.
 Landré, Willem f. Holland.
 Landry, Lionel f. Musik.
Lange, Helene. — Zum 80. Geburtstag (Ligniez), DTZ 26, 473.
Lanner, Josef. — L. u. Strauß, die Lieblinge unserer Großeltern (Hagenau), DS 20, 8.
 Lardy, Emil f. Gesang.
 Laszka-Lakarazuka f. Japan.
Lasso, Orlando di. — (f. a. Palestrina) — Une Messe-canzonetta et un Magnificat-chanson d'Orlando di Lasso (Worren), RMI 34, 4.
 Lasko, A. f. David.
 Lasko, Ernst f. Honegger, Musik, Oper, Orchester, Rundfunk.
 Laubenstein, Paul F. f. Musikästhetik.
 Lauböfer, Fritz f. Mozart, Rundfunk.
 Laur, Fritz f. Bobnke.
Laute. — (f. a. Weiß) — (Prauer), Gf 28, 11/12ff. — Lautenmusik d. 16. u. 17. Jh. (Dodge), Gf 28, 7/8ff. — Der Sänger zur Laute u. der Fachlehrer (Jordan), Gf 29, 5/6 — Was man beim Einkauf einer Laute od. Gitarre beachten muß (Knayer), SG 49, 11 — Eine Gitarren- u. Lautenhandschrift aus d. 2. Hälfte d. 17. Jh. (Koezirz), AfM 8, 4 — Und das Lautenlied? (Schwarz-Weißlingen), Gi 9, 3/4 — Die Laute u. Gitarre. (Wieben), DStpreuß. Jtg. 1928, 160.
 Laur, Karl f. Tanz, Loch.
 Lavandou, Therese f. Chausson, Debussy.
Lazzari, Elyzio. — E. Lazzari i. 70. Geburtstag d. Meisters (Möller), S 86, 2.
 Lebas, G. f. Liszt.
 Lebede, Hans f. Wagner.
 Le Blanc, Hubert f. Viola da gamba.
 Le Cerf, Georges f. Musikinstrumente.
Lechner, Leonhard. — Beiträge zum Verständnis d. Deutschen Passion (Lipphardt), Sg 3, 3.
 Lechtaler, Josef f. Kirchenmusik, Orgel, Philipp.
Lechtaler, Josef. — Über mein Stabat mater, NMZ 49, 17 — Das Stabat mater von J. L. (Schmid), MD 16, 4.
 Leib, Walter f. Chorgesang.
 Leichtentritt, Hugo f. Besprechungen.
 Leifs, Jon f. Bülow, Interpretation, Juristisches, Musikästhetik, Musikfeste, Musikkritik, Musikkultur, Orchester.
 Leipoldt, Friedrich f. Gesang, Habáček.
Leipzig. — Der Leipziger Thomanerchor u. seine Kantoren (Haffe), Sg 3, 2 — Zur Gewandhausfrage (Heuß), ZM 95, 4 — Zu einer Verstaatlichung des Leipziger Konservatoriums (Heuß), ZM 94, 12.
 Leisner, Otto f. Gesang.
 Lemacher, Heinrich f. Bruckner, Kirchenmusik.
Lemacher, Heinrich. — H. Lemacher (Mies), ZM 95, 3.
Lemberg. — Musikleben in Lemberg (Plohn), S 85, 36.
Leningrad. — Aus dem Leningrader Musikleben (H. B.), A 7, 11 — The philharmonic Season at L. (Hindcisen), MMR 58, 687 — Die junge Komponistengeneration in Leningrad (Glebow), Mel 7, 3/4.
 Leo, Maria f. Musikunterricht.
Leonhardt, Karl. — K. L., Ein Musikerporträt (Grunsky), NMZ 49, 4.
 Leonhardt, Otto f. Kisten.
Leopardi, Giacomo. — Il piacere estetico nei „Pensieri“ del L. (Giani), RMI 35, 2.
 Leroy, Ch. P. f. Musikinstrumente.
 Lert, Ernst f. Mozart.
Lessing, Gottbold Ephraim. — L. u. d. Berliner Musiker (Kruse), DTZ 26, 468.
Leßmann, Otto. — O. Leßmann zum Gedächtnis (Schwers), AMZ 55, 17.
 Letmathe, Heinrich f. Klavier.
 Leuz, Irmgard f. Händel.
 Lewinson, André f. Tanz.
 Lewicki, Ernst f. Mozart.
 Lewin, G. f. Wunsch.
Lewin, Gustav. — „König Vogelsang“ in Coburg (Liebau), S 86, 10 u. AMZ 55, 10 — „König Vogelsang“ in Weimar, DTZ 26, 471.

L'Hermet, Hans f. Kurmusik.
 Liechtenstein, Alfred f. Flöte.
 Liebau, Arno f. Lewin.
Liebhaber. — f. Musikliebhaber.
 Liebig, Frank f. Chopin, Musikästhetik.
 Liebleitner, Karl f. Lied, Pommer.
 Liebmann, Eitfried f. Gera.
Lied. — (f. a. London) — Goethes Heiden-
 röstelein vor 100 Jahren von e. Deutschen kom-
 poniert, To 31, 44 — Neujahr im deutschen
 Lied, To 32, 1 — Die Überlieferung d. alten
 Volkslieder (Ameln), Sg 3, 2 — Die rhyth-
 mische Gestalt der alten Weisen (Ameln), Sg
 4, 5 — De Souterliebedens (Averkamp), TVN
 12, 2 — Grafel im Liede (Bartsch), DV 30,
 1/2 — Das deutsche Studentenlied (Birken-
 bichl), VKM 42, 3 — Praktische Winke f.
 Volksliedsammler (Böckel), DV 30, 6 —
 Über d. Vortrag deutscher Volkslieder (Vollt),
 To 31, 51 — Zum siebenbürgischen Königs-
 liede (Vollt), DV 28, 7 — 6 heitrische Volks-
 lieder (Vollt), DV 29, 4 — Das Echlangen-
 lied (Davy), DV 29, 1/2 — Zur Frage der Be-
 arbeitung spätmittelalterlicher Melodien
 (Disehner), Sg 4, 4 — Draumbädet, D. mittel-
 alterliche norwegische Traumlid (Due), Sg
 3, 4 — Ein Umweg zum Liede (Fischer), ZS
 1, 2 — Volkslied u. Jugend (Fraungruber),
 DV 28, 7 — Das Lied im Dienste des Grenz-
 deutschturns (Frohn), DS 20, 18 — Zur Ent-
 stehung von Volksliedern (Geraub), DV 29, 7
 — Portugiese Folk-Songs (Hare), M Q 14, 1
 — Aus dem Leben des badischen Soldaten-
 liedes (Heilig), SSZ 22, 1 — Wege der musik-
 lischen Volksliedforschung (Hübner), DV
 29, 8 — Gedicht und Lied (Janke), NMZ 49,
 14 — Sprachmelodische Lieder (Jöde), ZS
 1, 1 — Das Geheimfach einer Bauerntrube
 (Jungwirth), DV 29, 3 — Das deutsche Volks-
 lied in den Männergesangsvereinen (Liebleit-
 ner), DV 28, 9/10 — Der Schutz des geistigen
 Eigentums und das Volkslied (Liebleitner),
 DV 29, 1/2 — Innige Bitte an die Lieder-
 komponisten (Liebleitner), DV 29, 3 — Zur
 Geschichte des deutschen Soldatenliedes (Mar-
 tell), DMM 50, 18 — Das kirgisische Lied
 (Melichar), Mel 7, 5 — Das slawische Volks-
 lied (Möller), Mk 20, 4 — 3 wiedergefundene
 Singweisen alter deutscher Lieder (Mosser),
 MG 5, 5 — Zur Aufführungspraxis der deut-
 schen Liedsätze aus Hofbaimers Zeit (Mosser),
 MG 5, 5 — Das Locheimer Liederbuch u. seine
 Neugestaltung (Müngersdorf), Chm 2, 2 ff. —
 Das Locheimer Liederbuch (Orthmann),
 AMZ 55, 9 — Liedgestaltung (Pfannenstiel),
 ZS 1, 3 — Der Verfall d. Volksliedes
 (Preßsch), Sti 22, 6 — Alte Dreikönigs-
 Volkslieder (Rambold), DV 28, 9/10 — Die
 Sprache d. deutschen Volkslieder (Rang), Sg
 3, 1 — Das gute Marschlied (Reinischel), DS
 20, 13 — Das Glogauer Liederbuch (Ring-
 mann), Sg 3, 6 — Singen u. Klingen am
 Rhein (Röng), DS 20, 21 — Vom „Ännchen“
 zur „Lindenwirtin“ (Röng), To 31, 33 —
 Liedkanon f. den Wandergesang (Spreckelsen),

HfS 23, 3 — Das Volkslied u. die Gegen-
 wart (Stegge), DS 19, 34 — „Modernisierte“
 Volkslieder (Stegge), To 31, 34 — La Chanson
 populaire slovaque (Tichy), SMPB 17, 9 —
 Stille Nacht, heilige Nacht (Zack), DV 28,
 9/10 — Das Kunstlied u. das Volk (Ziegler),
 DS 20, 1 — Das Lied vom ermordeten Tisch-
 lergesellen (Zöder), DV 28, 7 — Der Vettel-
 seufkirra (Zwirner), DV 29, 6.
 Ligniez, Karbarina f. Lange, Musikunterricht.
Lilien, Ignacy. — „Beatrys“ in Hannover
 (Hartmann), AMZ 55, 16 — „Beatrys“ in
 Hannover (Leonhardt), S 86, 17 — „Beatrys“
 in Hannover (Steglich), MdA 10, 5 — „Bea-
 trys“ in Hannover (Werner), Or 5, 12.
 Ling, Theodor f. Abessinien, Musikinstrumente.
 Linke, Felix, f. Jazz.
 Linkenheil, Konrad f. Grabner.
Linz, Maria. — M. L., ein Musikphänomen
 (Friedrich), RMZ 29, 11/12.
 Lion, H. f. Musik, Teremin.
 Lipphardt, Walthor f. Lechner.
Lippjins, Maria. — Dem Andenken La Maras
 (Prüfer), BB 50, 3.
Liszt, Franz. — (Günther), HfS 22, 18 — Die
 Seligpreisungen a. d. Christus, eine Vokal-
 studie (Armin), Stw 3, 2 — Correspondance
 inédite de L. et de la Princesse Marie Sayn-
 Wittgenstein (Bory), RM 9, N. spéc. —
 F. Liszt als Künstler u. Mensch (Chop), S 85,
 42 — Beiträge z. Charakteristik F. Liszts
 (Chop), S 86, 14 — L. pédagogue (Clouzet),
 RM 9, N. spéc. — Le Musée F. L. à Budapest
 (Diosy), RM 9, N. spéc. — A propos de la
 technique de piano de L. (Gil. Marchez),
 RM 9, N. spéc. — L. et Mme d'Agout (Hez-
 vesh), RM 9, N. spéc. — Lettres inédites de
 L. à Saint-Saëns (Lebas), RM 9, N. spéc. —
 Esquisse d'un portrait de L. (Melnar), RM 9,
 N. spéc. — En Avignon, avec L. et Berlioz
 (Photiadès), RM 9, N. spéc. — Effiana, die
 Freundin L.'s (Portecuir), DMZ 58, 37 ff. —
 L. et Paris (Prod'homme), RM 9, N. spéc. —
 Mein Debut bei L. (Rösel), Or 5, 11 — Le
 Voyage de L. à Berlin (Schade), RM 9,
 N. spéc. — L. transcripateur d'opéras italiens
 (Schaeffner), RM 9, N. spéc. — L. le Magna-
 nime (Suarez), RM 9, N. spéc. — Die Missa
 choralis (Widmann), MS 57, 7/8.
 Luzzi, Fernando f. Kirchenmusik.
 Lockwood, Elisabeth M. f. Miller.
 Löbmann, Hugo f. Bach, Gesang, Glocken, Musik,
 Musikunterricht, Orgel, Pestalozzi, Riedel.
 Löffler, H. f. Bach.
Loewe, Karl. — (f. a. Musikunterricht) —
 (Braach), DS 20, 16 — Die 10 Ständchen
 Carl Loewes (Hirschberg), ZM 94, 12.
 Löwenbach, Jan f. Tschechoslowakei.
Löwenstein, M. H. v. — M. H. v. Löwensteins
 weltliche Lieder (Epfstein), ZfM 10, 6.
London. — Folk-Song in London (Bunting),
 Sb 8, 9 — London Letter (Green), Che 9
 69 — London Letter (Henry), Che 9, 66 ff.
 London, Kurt f. Strindberg.
 Lopatinoff, Nikolai f. Rußland.

Lorenz, Alfred s. Musikgeschichte, Rhythmus, Tonalität.
Lorenz, Alfred. — „Schneider Jips“ in Coburg (Elevogt), DTZ 26, 474.
Lorenzani, Paul. — L'Orontée de Lorenzani et l'Orontea du Padre Cesti (Zeffier), RM 9, 8.
Lorsing, Albert. — Die Tragik im Leben Lorsings (Kloß), S 85, 38.
Lossen-Freitag s. Kreuzler.
Lotti, Antonio. — N. L. als Kirchenkomponist (Hoppe), MS 58, 6.
Louric, Arthur s. Stravinsky.
Lualdi, Adriano s. Mailand, Pizzetti.
Lualdi, Adriano. — N. Lualdi (Veretti), RMI 35, 1.
Lubienski, Stephan s. Japan.
Lueas, Van Norman s. Oper.
Lucea, Pauline. — (Schwabacher-Weichbroder), DMZ 59, 8.
Ludwig, Franz. — „Schlag zwölf“ in Münster, A 8, 4.
Luedtke, Hans s. Film.
Lütjen, H. s. Musik.
Lully, Giovanni Battista. — A musical Monopolist (Benham), ML 9, 3.
Lusker, Johannes s. Flöte.
Luther, Martin. — L.'s deutsche Messe, 1526 (Herold), ZeK 5, 7ff. — L.'s Lied und wie (Sauerländer), ZeK 6, 6.
Luzer, Karl. — (Egger), To 32, 16.
Lyle, Watson s. Musikästhetik, Musikalisch, Zibelius.

M

Maack, Rudolf s. Händel.
Maack, Arthur s. Musikfeste, Schmidt.
Mac Cormack, Gilson s. Weber
MacOrlan, Pierre s. Volksmusik.
Maackenburg, Albert s. Musikunterricht.
Männerchor. — s. Chorgesang.
Madrigal. — From madrigalism to musical drama (Vorren), Che 9, 70.
Maerz, Gustav s. Gesang.
Magnus, Walter s. Wehn.
Mahler, Gustav. — (Wehn), Mw 8, 5 — Das Geheimnis der Gesangsmelodie bei Mahler (Abendroth), AMZ 55, 7 — M.'s Instrumentationsstudien (Stein), Mda 10, 2 u. PT 4, Nov./Dez.
Maierebeuser s. Manén, Weismann.
Mailand. — Le novità al teatro alla Scala (Lualdi), MO 10, 1.
Maine, Basil s. Musik.
Mainz. — (s. a. Schott) — Die „Mainzer Liedertafel“ u. ihr Dirigent (Fischer), AMZ 54, 39 — Die Musikhochschule u. das Konservatorium (Fischer), AMZ 54, 39 — M. als Musikstadt (Morgenroth), AMZ 54, 39.
Malige, Alfred s. Klavier.
Malipiero, G. Francesco s. Scarlatti.
Malipiero, G. Francesco. — G. F. Malipiero (Blüh), Che 9, 69 — „Philomela u. ihr Narr“ in Prag (Schulhoff), AMZ 55, 17 — „Philomela u. ihr Narr“ in Prag (Steinhard), A 8, 4.
Manchester. — s. Verlioz.
Manén, Juan. — „Nero und Akte“ in Karlsruhe (Mairerbeuser), RMZ 29, 5/6 — „Nero u.

Akte“ in Karlsruhe (Schorn), S 86, 6 — „Nero und Akte“ in Karlsruhe (Stolz), AMZ 55, 7.
Mann, Thomas. — Wie sich Wagner im Werk von Th. M. abspiegelt (Dosenheimer), NMZ 49, 19.
Mannheim. — Mannheimer Oper (Popp), Or 5, 9.
Mansfield, Orlando M. s. Gardiner, Kirchenmusik.
Mantovani, Laneredi s. Somma.
Manzoni, Alessandro. — A. M. e la musica (Parigi), P 8, 12.
Mareus, Carl David s. Schweden.
Marfi, Maria s. Gesang.
Maril, Alfred s. Schreker.
Marius, Felix s. Delius, Krenek, Milhaud.
Marle, Friedrich s. Paris.
Marsh. Märche aus der Zeit Maria Theresias (Klier), DV 29, 5.
Marshner, Heinrich. — Neue M.-Junde (Hirschberg), DS 19, 49.
Martell, P. s. Berlin, Klavier, Lied, Musikästhetik, Noten, Ouvertüre, Therenin, Trompete.
Martens, Frederick H. s. Napoleon III.
Martens, Heinrich s. Musikunterricht.
Martin, Theodor s. Gesang.
Martini, Vebustav. — „Der Soldat und die Tänzerin“ in Brünn (Jelber), RMZ 29, 19/20 — „Soldat und Tänzerin“ in Brünn (Steinhard), A 8, 5/6.
Marr, Josef s. Klavier.
Mary Tudor. — The Music of M. T. (Pulver), Sb 8, 2.
Masegni, Pietro. — Aus dunklen Tagen, Autobiographisches, BIS 8, 2 — „Cavalleria rusticana“ in Berlin (Chop), S 85, 39.
Maschine. — (s. a. Mechanische Musik) — Mensch u. M. (Weißmann), Mk 20, 2.
Masius, Edm. s. Blasinstrumente.
Mason, Daniel Gregory s. Musiker.
Massenet, Jules. — Einführung in „Manon“ (Hemmann), BIS 8, 14 — Dem Andenken J. M.'s (Saint-Saëns), BIS 8, 14.
Massingier, Karl s. Beethoven.
Raffon, Paul-Marie s. Lanz.
Matthias, J. F. s. Wroffard.
Matthes, René s. Triolet.
Matthes, Wilhelm s. Gesang, Kaun.
Mattiesen, E. s. Pifför.
Magenauer, Friedrich s. Siegl.
Maße, Hermann s. Besprechungen, Musikwissenschaft.
Mauck, E. s. Gesang.
Maué, Hytmer s. Tolstoi.
Maurer, Julius s. Musik.
Maurus, Marc s. Mechanische Musik.
Marton, Willy s. Burtchude.
Mayer, Ludwig K. s. Händel, Hören, Mozart, Musik, Wolf, Wolf-Ferrari.
Mayreder, Rosa s. Wolf.
Mayrhofer, Johann. — Mayrhofer, the hypochondriac (Hill), Sb 8, 4.
Mechanische Musik. — (s. a. Musikästhetik) —

- Mechanische u. lebendige Musik (Beck), DMZ 58, 44 — Mechanisierung d. Musik (Wie), Berliner Börsen-Courier 4. 8. 1927 — Zur mechanischen Musik (Hindemith), MG 5, 6/7 — Maschinenmusik — Musikmaschine Döpreuß. Jrg. 1928, 109 — Eine Musikmaschine (Neuburger), DMZ 59, 12 — Mechanische Musik (Pasche), S 85, 33 — Grenzen der Maschinenmusik (Piorowski), DMZ 50, 22 — Die Mechanisierung der Musik (Schliepe), DTZ 26, 469 — Mechanical Music (Schoen), Che 9, 71 — Maschinenmusik u. Musikmaschinen (Steger), To 31, 42 — Mensch u. Maschinenmusik (Steinbard), A 7, 9 — Von der Maschine zum Menschen (Weißmann), BIS 8, 22 — 50 Jahre Sprechmaschine (Wesermeyer), S 85, 33 — 50 Jahre Phonokunst (Witt), AMZ 55, 12.
- Meklenburg.** — M. u. seine Kunst (Reinhard), AMZ 55, 20/21.
- Medtner, Nikolaus.** — Stw 3, 2f. — (Sabanev), MT 69, 1021 — Neue Lieder von M. (Armin), Stw 3, 1.
- Mehmel, Fritz s. Erbecker.
- Meindl, E. s. Wagner.
- Meisen, Hubert s. Chorgesang.
- Meister, Richard s. Wagner.
- Meißner, Wilhelm s. Musikunterricht.
- Meistergesang.** — Die Zeit d. Meisterfanges (Imroth), To 31, 36 — Nürnberger Meistergesang in Mähren (Krasnowolfski), A 7, 11.
- Melchinger, Siegfried s. Verdi.
- Melichar, Alois s. Formenlehre, Jazz, Lied, Rundfunk, Walzer.
- Melish, Léon s. Henegger, Musikästhetik, Übersetzung.
- Melli, Pietro Paolo. — (Ferrari), Gf 29, 3/4.
- Mello, Alfred s. Strauß.
- Melodie.** — Melodie und Volksweis (Chop), S 85, 40 — Melodische Metamorphose (Hille), S 85, 37 — Wandernde Melodien (Schliepe), DTZ 26, 471.
- Mummel, Max s. Gesang.
- Mendelsjohn Bartholdy, Felix.** — (André), Mc 8, 3ff. — Some of M.'s rarely heard works (Berger), MMR 58, 689 — F. Mendelsjohn Bartholdy (Chop), S 85, 44 — M. u. d. Männerchor (Ewens), DS 19, 45 — Une Répétition avec M. (Schade), RM 9, 1.
- Mendl, R. W. E. s. Musik, Thema.
- Mengius, Dora s. Beethoven.
- Merbach, Paul Alfred s. Hindemith, Weber.
- Mergner, Friedrich.** — (Günzel), KIM 9, 98.
- Merlan, W. s. Musikwissenschaft.
- Mersenne.** — Praetorius and M. (Hayes), MT 68, 1016.
- Mersmann, Hans s. Gesang, Musik, Musiksprache.
- Merz, E. s. Haydn.
- Merz, Hermann s. Collegium Musicum.
- Meschaert, Johannes.** — J. Meschaert (E. A. S.), SMPB 16, 17.
- Messner, Josef s. Orgel.
- Metronom.** — Il Metronomo (Perradio), P 8, 10.
- Meyer, Hans s. Brahms.
- Meyer, Hans A. s. Klavier.
- Meyer, Hubert s. Musikkarte.
- Meyer-Menzel, Eduard s. Chorgesang.
- Michael, Paul.** — P. Michael zum Gruß! (Hänel), DAS 28, 10.
- Michael, Theodor s. Violoncell.
- Michalitschke, A. s. Retsch.
- Mies, Paul s. Beethoven, Grammophon, Lemacher, Musikunterricht, Programmmusik, Schubert.
- Miforey, Franz.** — „Echo von Wilhelmstal“ in Braunschweig (Bloeg), S 86, 24 u. AMZ 55, 22.
- Milhaud, Darius.** — „Opéras à la minute“ in Wiesbaden (Marins), Or 5, 12 — Minuten-Opern in Wiesbaden (Medlich), MdA 10, 5 — D. Milhauds Minutenopertrilogie in Wiesbaden (Ull), AMZ 55, 18.
- Militärmusik.** — (s. a. Afrika, Berlin) — Aus der Geschichte der M. (Kott), Schw 9, 23 — Unsere Reichswehrmusik (Pfannenstiel), Schw 10, 6.
- Miller, Edward (Lockwood), ML 9, 1.
- Milvester, Carl. — (Urban), MfA 248.
- Mills, J. M. A. s. Klavier.
- Minnegejang.** — Der deutsche Minnegejang (Storck), SMPB 16, 15/16.
- Minotti, Giovanni s. Schumann.
- Mirbt, Rudolf s. Weihnachten.
- Miris s. Wagner.
- Misch, L. s. Musikunterricht, Schönberg.
- Moberg, Carl Allan s. Kirchenmusik.
- Möckel, Otto s. Streichinstrumente, Violon.
- Möllendorff, Willi von s. Musikgeschichte.
- Möller, Heinrich s. Glocken, Lazzari, Lied, Musikunterricht, Paris.
- Mohr, Marie s. Elektrische Musik, Musikausstellungen, Musikkarte.
- Mojjibovics, Roderich von.** — „Die chinesischen Mädchen“, Neubearbeitung von Rinaldo da Capuas „La Zingara“. AMZ 54, 46.
- Moissl, Rudolf s. Orgel.
- Moldenhauer, Walthar.** — (Jakobi), To 31, 38 — Zum Gedächtnis (Echzell), SSZ 22, 1 — W. Moldenhauer u. d. deutsche Männergesang (Kocke), Ha 18, 9/10 — Meine letzte Begegnung mit W. M. (Schmidt), DS 19, 44 — W. M.'s Schubert-Bearbeitungen (Schmidt), To 32, 5 — W. Moldenhauer zum Gedächtnis (Wehle), To 31, 39.
- Moll, A. s. Vespereungen.
- Molnar, Antoine s. List.
- Moniuszko, Stanislaus.** — St. Moniuszko (Sachimecki), MQ 14, 1.
- Monpon, Hippolyte.** — H. Monpon (Bachelin), M 90, 19ff.
- Montemezzi, Italo.** — „Die Liebe dreier Könige“ in Berlin (Herrfried), Or 5, 10 — „Liebe dreier Könige“ in Berlin (Hirschberg), S 86, 21.
- Monteverdi, Claudio.** — Dichtung u. Musik in M.'s Lamento d'Ulrianna (Epstein), ZfM 10, 4 — M. of Oxford (Hull), Sb 8, 8 — M.'s „Il Ritorno d'Ulisse in patria (Westrup), MMR 58, 688 — M.'s Poppaea (Westrup), MT 68, 1017.
- Moos, Paul s. Symbol.

- Morales, Clasio f. Stockholm.
 Morgenroth, Alfred f. Mainz.
 Morin, Germain f. Kirchenmusik.
 Moro, Eswin f. Volksmusik.
 Moser, Hans Joachim f. Albert, Bach, Gluck, Instrumentation, Kirchenmusik, Lied, Musik, Musikunterricht, Schmidt, Ton, Weihnachten.
 Moser, Hans Joachim. — Selbstanzeige, HfS 22, 13.
Motivc. — (Wiesengrund-Mdorue), Mda 10, 6.
Mozart, Wolfgang Amad. — (f. a. Casanova Wagner) — (Fischer), Mk 20, 7 — Die internationale Mozarttagung in Salzburg 1927 (Aber), DAMZ 49, 34 ff. — Von Tirso da Molina zu M. Da Ponte (Aber), BIS 8, 13 — Von Giovanni im Bühnenbild (Amundsen), WM 72, 862 — Das Orchester M.'s im speziellen Dienst der Messkomposition (Bayer), MD 16, 2 — Die Vertramka (Blasch), A 7, 11 — Don Giovanni (Bloch), BIS 8, 13 — The literary Ancestry of Figaro (Blom), M Q 13, 4 — Mozarts „Diaceo“ (Boghen), Mk 20, 7 — Zur Requiem-Frage (Brichla), S 86, 29 — Mozarts erste Oper: La finta semplice (Epflein), Mk 20, 7 — Der erste Flug (Gellhorn) Co 8, 5 — Mozarts kleine Messen (Grunsky), Mk 20, 7 — Mozarts tyrische Sendung (Günter), Mk 20, 7 — Die Briefe Leopold u. W. M.'s vom 7. Juli 1770 (Heim), SMZ 68, 11 — M.'s Magic Flute and freemasonry (Jüfel), M Q 13, 4 — Über die Dvertüre zu Don Giovanni (Kierkegaard), BIS 8, 13 — M.'s Ave verum corpus (Kurtzen), GBl 52, 2 — Vom Kunstverständnis bei Mozart (Kuhbörfer), Mk 20, 7 — M.'s Opernästhetik (Kert), BIS 8, 20 — Zur Frage d. Echtheit d. M.'schen Wiegenliedes „Schlaf mein Prinzchen“ (Kewick), ZfM 95, 1 — Die Hochzeit des Figaro, Einführung (Mayer), BIS 8, 20 — M. u. Casanova (Nertl), NMZ 49, 3 — Souvenirs sur M. (Z'Belko), M 90, 17 — The Wife of Mozart: Constance Weber (Wod'homme), M Q 13, 3 — The Salzburg Mozart-Congress (Widman), ML 8, 4 — Die Hochzeit des Figaro, Geschichte des Werkes (Paumgartner), BIS 8, 20 — D. neuereinfundierte „Don Giovanni“ u. d. Dresdner Mozart-zwifus (Peget), S 86, 11 — Der „andere“ Mozart (Preußner), Mk 20, 7 — Ein Besuch bei Mozart in Salzburg (Reuschel), To 31, 49 — „La finta semplice“ im Breslauer Stadttheater (Riesenscheld) S 85, 49 — Mozarts G-dur-Konzert f. Geige (Mietich), ZfM 10, 4 — M.'s Zaubrerflöte (Schumacher), KdJ 1928, 6 — A few of M.'s Concert Arias (Souper), MMR 58, 686 ff. — Die Mozart-Legende d. Gegenwart (Specht), Mk 20, 7 — Susanna u. d. Gräfin (Straßer), ZfM 10, 4 — Internationale Mozarttagung u. Festspiele in Salzburg (Tenschert), S 85, 37 — Die wissenschaftl. Mozarttagung in Salzburg (Tenschert), ZfM 10, 1 — Le Origini dello stile Mozartiano (Torrefranca), RMI 34, 4 — Mozarttagung der int. Stiftung Mozarteum (Ulrich), AMZ 54, 38 — Neues zu M.'s Dresdner Aufenthalt (Volkmann), ZfM 10, 4 — M. u. Rußland (Walter), ZfM 95, 1 — M.'s Stil (Waltershausen), BIS 8, 20 — Aus e. neuer Figaro-Ubertragung (Wolfskehl), NMZ 49, 4 — M.'s D-dur-Violin-Konzert u. Beethoven (v. Zivinskis-Tropfer), ZfM 10, 7.
 Müller, E. f. Weill.
 Müller, E. Jos. f. Musikunterricht.
 Müller, Erich H. f. Brahms.
 Müller, Ernst f. Ettinger, Händel.
Müller, Ernst. — E. Müllers 500. Orgelkonzert (Varges), S 85, 50.
 Müller, Fritz f. Cembalo.
 Müller, Georg f. Flöte, Pfiil.
 Müller, Rudolf f. Rundfunk.
 Müller-Blattau, Josef M. f. Bach, Beethoven, Kaminski, Musik, Orgel.
 Müller-Ediger, J. f. Kirchenmusik.
 Müller-Freienfels, R. f. Musikfalsch.
Müller-Hartmann, Robert. — R. Müller-Hartmann (Salomon), Mw 8, 2.
 Müller-Mehrmann, J. f. Musik, Musikfeste.
 Müllner, Hans, f. Beethoven, Esen, Honegger, Pfitner, Puccini, Schubert.
München. — Richard Wagner üb. das Festspielhaus in München, BB 51, 3 — Münchener Musik (Bartels), Mw 7, 11 — Münchens Festspiele (Eblers), AMZ 55, 17 — Aus Münchens Kunst- u. Theaterleben (Kensel), S 85, 49 — Vom Münchner Staatstheater (Kensel), S 86, 4 — Krawall in d. Theaterstadt München (Kensel), S 86, 7 — M. als Musikstadt (Krienich), AMZ 55, 17 — Neues in Münchener Konzerten (Krienich), DTZ 26, 468 — Die Musikbibliotheken in München (Schulz), AMZ 55, 17 — Vom neueren kirchenmusikalischen Leben in München (Ursprung), AMZ 55, 17 — D. geistige Struktur d. heutigen musikalischen Münchens (Waltershausen), AMZ 55, 17.
München-Gladbach. — München-Gladbach als Musikstadt (Werren), AMZ 55, 9.
 Müngersdorf, Theodor f. Lied.
 Münnich, Richard f. Musikunterricht.
 Mueren, Floris van der f. Kirchenmusik.
 Mund, H. f. Orgel.
Mundharmonika. — Vom Schwarzwalddorf zum Weltindustriecort Troßingen (Zaer), ZH 47, 19 — D. M. in d. Schule (Schläep), SMPB 17, 5.
Musik. — (f. a. Theremin) — Gedanken über Erziehung zur Musik (Anar), Mel 7, 6 — M. und Medizin (Ander), DTZ 26, 470 — Problems of music and history (Antcliffe), ML 9, 3 — Music and kingship (Antcliffe), Sb 8, 11 — „Zu wenig Musik im Rheinland“ (Hrs), AMZ 54, 41 — Patrons (Verger), MMR 58, 586 — Fresh Air and variations (West), Sb 8, 9 — The English musical vocabulary (Blom), Che 9, 67 — Triks of the musical memory (Blom), MT 68, 1013 — Puzzles for performers (Bonavia), MT 68, 1016 — The Music of the hallo (Bonavia), MT 69, 1020 — Autour d'une resurrection (Brancoeur), M 90, 21 — Musikalische Längen

(Bridsta), S 86, 15 — Stilbytingar i sexton- och sjuttonhundvatalens musik (Broman), STM 9 (Z. 39 ff.) — Clair de lune (Chatterion), Sb 8, 1 — Cromatismo musicale (Cimbro), RaM 1, 2 — Aspetti della musica romantica (Cimbro), RaM 1, 7 — Sous le signe du National (Coqueroy), M 90, 5 — The Relation between music and poetry (Fabney), M Q 13, 3 — Historismus im Schaffen d. Gegenwart (Dörlemann), Mk 20, 3 — Arte musicale et arte letteraria (Dusi), RMJ 34, 4 — Rückkehr zur Musik (Ebel), A 7, 10 — A Note on fashion (Elliott), MT 69, 1021 — De vormen der muziek (Elsenaar), Me 7, 8 ff. — Harking back and looking forward (Engel), M Q 14, 1 — Das Latium u. das Gegenwartsproblem seiner musikalischen Erziehung (Ermatinger), AMZ 53, 22 — Über d. neue musikalische Richtung (Erte), S 86, 1 — M., Mode u. Entwicklung (Felber), DMMZ 49, 34 — Gedanken über M. u. Volkstum (Felber), MdA 10, 2 — The decline of music (Foster), Sb 8, 4 — Architecture or colour? (Grafer), MT 68, 1015 — Die Kölner Tagung der deutschen Musikstudentenschaft (Friedland), AMZ 55, 11 — Hausmusik aus unserer Zeit. (Gerig) Ostpreuß. Jtg. 1928, 59 — Sound waves and sound sense (Goodwin), Sb 8, 2 — Etwas über die musikalische Rechtschreibung u. d. Orgelpunkt (Grünwald), MdS 10, 2 — Die Zukunft d. deutschen M. in Schule u. Verein (Grüttner), DS 20, 13 — Wie erklären wir musikalische Meisterwerke? (Grunsky), HfS 22, 18 — Vorhof u. Heiligtum (Grunsky), HfS 23, 2 — Aus der musikalischen Erfahrung (Grunsky), SMZ 68, 10 — Was erwarte ich von der Musik (Grunsky), WM 72, 862 — M. u. Volkstum (Gysi), SMZ 68, 15 — Rationale Musik! (Halim), KW 41, 3 — Vokal- u. Instrumentalmusik (Halim), Sg 3, 3 — D. mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern u. Basel (Händschin), ZfM 10, 1 — M., Lang, Vitalität (Harburger), NMZ 49, 1 — Organische Musik (Harburger), A 8, 7 — Erziehung zur musikal. Aktivität (Hartmann), DTZ 25, 462 — Etwas von d. Musikübung im Altertum u. Mittelalter (Herberg), DTZ 26, 469 — The external Stimulus in music (Hull), MT 69, 1020 — The Revival of music (Hull), MT 69, 1021 — Musikalische Architektonik durch Harmonie (Jöde), MG 6, 1 — Musical Technik (Juhn), Sb 8, 8 — Beobachten u. Aufnehmen musikalischer Eindrücke (Kager), HfS 22, 16 — Evolutionäre (Kas), NMZ 49, 14 — Musik und Staat (Kestenberg), A 7, 10 — Ursprung d. Tonkunst (Kindle), RMZ 28, 29/30 — Modernisme et nouveauté (Koechlin), RM 8, 9 — Vom Vortrag u. von d. Musiksprache (Königer), PT 5, 1/2 — Musikkultur und Musikerziehung (Kühn), A 7, 10 — Sind Tonwerke unantastbar? (Landé), DAS 28, 7 — L'Industrialisation de la musique (Landry), RM 9, 5 — Schöpfer u. Interpret (Lasko), PT 4, Nov./Dex. — M. u. Philologie (Lütjen), HfS 22, 13 —

Talking on music (Maine), Sb 8, 7 — The too ample ether (Maine), Che 9, 71 — Zur gegenwärtigen Lage der Musikpflege. (Maurer) Ostpreuß. Jtg. 1928, 8 — Masterpieces, contemporary opinions and immortality (Mendel), M Q 13, 3 — Zur Erkenntnis der Musik (Mersmann), Mel 7, 4 — Musiklehre (Mersmann), Mel 7, 6 — Die Beziehungen zwischen Kunstmusik u. Volksmusik in Geschichte u. Gegenwart (Müller-Blattau), Sg 4, 2 ff. — Musikpflege im Haus (Müller-Rebrmann), AMZ 55, 4 — Zum Kampfe gegen musikalische Schundliteratur (Nelsbach), DTZ 26, 472 — Aufgaben in d. rheinisch-westfälischen Musikprovinz (Oberborbeck), RMZ 28, 33/34 — Aufgaben u. Ziele einer Erforschung d. ostslawischen Musik (Panoff), ZfM 10, 3 — La Musica figurata (Parigi), RaM 1, 1 ff. — Nationale Kunstmusik (Pecher), S 86, 14 — Körperbewegung und M. (Pfeffer), Mk 20, 9 — Primas aristophanesques (Poldowski), Che 8, 64 — Grundlagen einer Erziehung zur Musik (Preußner), A 7, 10 — Die materialen Grundlagen d. Musik (Preußner), Mk 20, 4 — Musik, Sprache, Dichtung (Rang), Sg 4, 4 — Die musikalische Welt im Maschinenzeitalter (Rieger), Mk 20, 5 — Die Not d. Kunst (Riesenfeld), S 86, 8 — Child Studies in music (Roberts), ML 9, 1 — The Limits of music (Sabaney), MT 69, 1025 — The musical receptivity of the man in the street (Sabaney), ML 9, 3 — The Destinies of musical romanticism (Sabaney), MT 69, 1020 ff. — Massenmusik in alter Zeit (Sachs), DMMS 49, 52 — Geist u. Technik (Sachs), Mk 20, 1 — Music as a language (Sandor), Sb 8, 10 — M. als höchste Kunst im Dienste Gottes (Schäfer), GBo 43, 9 — Unreines Singen und Spielen (Schäfer), HfS 23, 7 — Evoluzione armonica e fissità tonale (Schaeffner), RaM 1, 3 — Schallanalyse u. Musik (Schaezler), Sg 3, 5/6 — Die M. d. Geisteskranken (Schaper), NMZ 49, 12 — M. im Dienste d. Volksgemeinschaft (Scharnagi), AMZ 55, 17 — M. u. Farbe (Schliepe), DMMZ 49, 43 — Réflexions sur la musique (Schloesser), RM 8, 11 — Musikbetrieb (Schmidt), GBo 44, 4 — Some remarks concerning the actual relationship between music and dancing (Schoen) Che 9, 65 — Was tut not? (Schumann), NMZ 49, 3 — Indebtedness in music (Scott), M Q 13, 4 — Blood and community singing (Scar), Sb 8, 2 — Home Thoughts from abroad (Shipp), Sb 8, 2 — Vulgarity in music (Smith), Che 9, 66 — M. d. Vergangenheit und wir (Sondheimer), NMZ 49, 3 — Entgötterung (Stefan), MdA 10, 1 — Musik-Divellierung (Stegé), AMZ 54, 48 — Musikalische Monatschau (Stegé), To 31, 41 ff. — Preussische Musikpolitik (Stegé), ZM 94, 11 — Musik in Krankenhäusern u. Gefängnissen (Stein), Mk 20, 4 — Grotesken u. Marionetten (Steinbart), NMZ 49, 1 — Neue Sachlichkeit in der Musik (Studen-schmidt), A 8, 1 — Volkstum u. Gegen-

wartsmusik. (Zwierfelder) Ostpreuß. Stg. 1928, 53 — Das deutsche Musikleben in der Vor-Wach-Zeit (Zörner), StI 22, 3f. — Heilsame Wirkung d. M. auf Kranke (Braunbart), Sg 50, 3 — Kunst, Musik f. Proletariat? (Traut), DAS 28, 10 — Die Wiedergeburt unserer Musik aus d. Geiste d. Romantik (Unger), DS 20, 11 — Die Musik im Dienste der Industrie (Unger), DVo 9, 10 — M. im Sommer (Unger), RMZ 29, 15/16 — M. u. Charakterbildung (Unterholzner), DS 20, 3; SMpB 17, 6 u. Og 4, 4 — Our musical Expatriates (Upton), MQ 14, 1 — Der humanistische Bildungsgedanke in Musik u. Musikwissenschaft (Wetter), Dtsche Blätter f. erziehenden Unterricht 55, 3/5 — Tradition u. Fortschritt (Waltershausen), NMZ 49, 1 — Erziehung zur musikalischen Selbständigkeit (Wehle), DTZ 26, 472 — Bildhafte u. musikalische Auffassung (Widt), KdJ 1928, 1 — Meaning in poetry and music (Wilson), ML 9, 3 — Die Musik der Mitte (Witt), AMZ 54, 43 — Psychologie u. Musik (Witt), AMZ 55, 16 — Psychologie u. Musik (Witt), HfS 23, 3 — M., die Sittenerwerberin (Wolf), DTZ 26, 473 — Die M. in der Malerei d. Gegenwart (Wolfradt), NMZ 49, 13.

Zur neuen Musik. — Privatmusiklehrer u. moderne Musik (Abrecht), DTZ 26, 466 — Ich wittere eine neue „Richtung“ der Musik (Baresel), NMZ 49, 6 — Neue Musik u. neue Musikersziehung (Baresel), Mda 10, 1 — Was ist „neue“ Musik? (Beffer), Mk 20, 3 — Reflexions sur la musique française moderne, G. Fauré et son influence (Bernard), SMpB 17, 3 — Moderne Musik u. Musikersziehung (Boettcher), DTZ 25, 465 — Le Tendenze musicali d'oggi (Bonaccorsi), P 8, 8 — Statistische Tendenz (Curjel), BIS 8, 19 — Die Krisis der modernen Musik (Dabms), AMZ 54, 49 — Le tendenze attuali della musica (Desderi), RMI 35, 2 — Vom Grob-sinn in der modernen Musik (Haas), NMZ 48, 23 — Fortschritt, Entwicklung od. Wandlung in d. Tonkunst? (Heuß), ZM 94, 7/8 — Allerlei Zeitgemäßes (Heuß), ZM 95, 4 — Modern international Music (Hull), MMR 58, 690 — Musique de l'avenir (Laudr), RM 9, 4 — Zur Einstellung auf die Neumusik (Lobmann), MD 16, 3 — Vom Geist der neuen Musik (Mayer), BIS 8, 4 — Moderne Musik u. die Nationen (Mayer), Schw 9, 17 ff. — Volkstum u. Kunstmusik (Mersmann), BIS 8, 9 — Wege zum Verständnis gegenwärtiger Musik (Mersmann), DTZ 26, 466 — Correnti e indirizzi nella musica tedesca contemporanea (Mersmann), RaM 1, 7 — Die neue Musik als Ausdruck unserer Zeit (Mosler), DVo 1928, 1 — Il nuovo Oggettivismo (Pannain), P 8, 11 — Einige Ergebnisse d. harmonischen, melodischen u. Sakenwicklung d. neuen Musik (Pisf), NMZ 49, 10 — Gefühlsüber-schwang u. neue Sachlichkeit (Rabenöder), Mds 10, 2 — Der Amerikanismus in der heutigen Musik (Riefenfeld), RMZ 29, 23/24 — Musik u.

Mathematik. Ein Beitrag z. „neuen Sachlichkeit“ (Riefenfeld), S 85, 49 — Neumodische Pöbilisterharmonik (Riefenfeld), S 86, 14 — Der Amerikanismus in der heutigen Musik (Riefenfeld), To 32, 29/30 — Aperçu sur la musique de l'avenir (Zarnette), M 90, 4 — L'Époque moderne (Zéirey), SMpB 16, 15 ff. — Was heißt musikalische „Moderne“? (Zorck), SSZ 22, 1 — Die Bedeutung des Volkstümlichen im Musikleben d. Gegenwart (Zwierfelder), AMZ 55, 18 — Die Musik unserer Zeit (Unger), DV 1927, 11 — Modernität (Weingartner), SMZ 68, 3 — Die moderne Musik im Lichte Debussys (Weißpal), Mk 20, 9 — The Audience on modern music (Wollstein), Sb 8, 2.

Musikästhetik. — (Martell), DS 19, 38 — Sein und Bedeuten im musikalischen Kunstwerk (Abendroth), NMZ 48, 22 — Expression and impression (Antcliffe), Che 9, 67 — Das Schöne und das Häßliche in der Musik (Anton), RMZ 29, 19/20 — Nochmals „Das Prinzip des Absoluten“ (Axtrod), AMZ 55, 6 — Espressivo u. objektivierter Ausdruck (Curjel), BIS 8, 30 — Gedanken u. Einfälle (Diehsch), ZM 95, 3 — Über das dreifache Verhältnis d. Künstlers zum Laientume (Ernatinger), SMZ 68, 17 — Das Stil-erlebnis im mittelalterlichen Kunstwerk (Ficker), NMZ 49, 2 — Ein Schlüsselwort zum „Prinzip des Absoluten“ (Friedland), AMZ 55, 8 — On Inspiration (Green), Che 9, 68 — Soziologische Strukturen in d. Musik (Heiß), NMZ 49, 5 — Die Romantik ist tot, es lebe die Romantik (Kleemann), S 86, 20 — Musikalische Aphorismen (Klocke), ZM 95, 2 — De la Simplicité (Koechlin), RM 9, 4 — On the Nature of musical understanding (Laubenstein), MQ 14, 1 — Aphorismen (Leifs), S 85, 30 — Phases of impression and expression (Liebich), MT 69, 1022 — Pictorial Suggestion in music (Lytle), Sb 8, 7 — Psychologie de la musique moderne (Mélik), SMpB 17, 8 — Über das Verstehen des musikalischen Ausdrucks (Noack), Mw 7, 8 — Zeitgedanken (Ohrmann), S 86, 20 — De quelques Directions esthétiques (Petit), M 90, 23 — Der Musikgenuß der Gehörlosen (Radestock), NMZ 48, 24 — Die grammophonisierte Nachtigall (Riefenfeld), NMZ 48, 21 — A la recherche de la réalité musicale (Schloerzer), RM 9, 3 ff. — Il Centenario del romanticismo (Tierot), P 8, 8 — Musique et pan-tonorité (Wischnegratsky), RM 9, 2 — Hat die Musik unendlichen Gehalt? (Zöllner), AMZ 55, 12.

Musikalisch. — Wer ist musikalisch? (Heuß), ZM 95, 3 — Who are the „unmusical“? (Lytle), Sb 8, 4 — Die „Unmusikalischen“ (Müller-Freienfels), HfS 22, 19 — Musicality, an entertaining enigma (Scott), Sb 8, 8 ff.

Musikalität. — Musikalität neuerer Lyrik (Effer), A 8, 2.

Musikansstellungen. — Sguardo retrospectivo all' esposizione di Francoforte (Brügge-

mann), MO 9, 10/11 — Frankfort International Music Exhibition (Burnett), MT 68, 1013 — Musik im Leben der Völker (Daebne), ZH 47, 24 — Sommer der Musik in Frankfurt a. M. (Ehrenreich), SMZ 67, 19 — L'Exposition internationale de musique à Francfort s. le M. (Gayrbois), SMpB 16, 16 — Sommer d. Musik. „Musik im Leben d. Völker“ (Hänel), DAS 28, 7/8 — Musik im Leben d. Völker (Heuß), ZM 94, 7/8 — Der Frankfurter Musiksommer (Mohr), Mw 7, 9 — Die Musik im Leben der Völker (Mohr), Mw 7, 8 — Die Tschechoslowakei auf d. Frankfurter Musikausstellung (Nettl), ZM 94 10 — Musik im Leben der Völker (Schorn), S 85, 31 — Musik im Leben der Völker (Sonderburg), O 27, 6 — Ein Sommer d. Musik (Stefan), Mda 9, 7 — Die Westmusikausstellung in Frankfurt (Steinbard), A 7, 9 — Frankfurter Sommer d. Musik (Weiß-Mann), Ha 18, 7/8.

Musikbibliographie. — Ein Jahrhundert deutsche M. (Aber), Mw 8, 3.

Musikbibliotheken. — (s. a. München, Raumburg) — Wichtigere Erwerbungen d. Musikabt. d. Preuß. Staatsbibliothek zu Berlin im Etatsjahre 1926 (Altmann), ZM 9, 10/11 — La raccolta Mauro Foà nella Biblioteca nazionale di Torino (Gentili), RMI 34, 3 — Versteigerung einer kostbaren Musikbibliothek [Wolfheim] (Huth), A 8, 7 — Les livres de Virginal de la bibliothèque du conservatoire de Paris (Pereira), RMus 11, 24.

Musiker. — Berufsmusikerorganisation u. Jugendmusikbewegung (Boettcher), MG 5, 4 — Composers and executive artists (Boughton), Sb 8, 7 — Der Musiker u. die Öffentlichkeit (Ermatinger), AMZ 55, 2/3 — Musiker-Autonomie (Heußler), Mk 20, 4 — Artistie Ideals: Universality (Masen), M Q 13, 3 — Die Abänderung der Preussischen Richtlinien u. der Deutsche Musikerverband (Paatzow), Schw 10, 4 — Die Berufschere des M.'s (Pander), Schw 9, 15 — Erzgebirgische Musiker (Preysch), A 8, 3 — Erfahrungen über Berufsfrankheiten d. Tonkünstler (Schaezler), ZM 9, 5 — Die Künfte d. Spielleute u. d. Organisation d. Dreheister-Musiker in Deutschland (Schak), DMMZ 49, 30 ff. — Die Lage der konzertierenden Künstler in der Schweiz (Schub), SMpB 17, 10/11 — Holiday Thoughts for interpretative artists (Wortzham), Sb 8, 2.

Musikerziehung. — s. Musikunterricht.

Musikfeste. — (s. a. Bach, Beethoven, Mozart, Musik) — Zur Frage der M. (Friedland), AMZ 55, 23 — Was heißt u. zu welchem Ende veranstaltet man Musikfeste? (Guttmann), Mul 7, 7 — Deutsche Sängerkreise in Polen (Hetschko), S 85, 35 — Musical Festivals: A Seggestion (Scott), ML 8, 4 — Deutsche Musikfesttage in Athen (Topik), AMZ 55, 12 — Donaueschingen—Baden-Baden (Burfardt), MG 5, 6 — Kammermusikfest in Baden-Baden (Proesske-Schorn), Mw 7, 9 — Deutsche Kammermusik in Baden-Baden 1927

(Enßlin), NMZ 48, 22 — Deutsches Kammermusikfest u. Jugendmusikwoche in Baden-Baden (Kas), HfS 22, 9/10 — Deutsche Kammermusik in Baden-Baden (Leifs), S 85, 31/32 — Deutsche Kammermusik in Baden-Baden (Richard), To 31, 33 — Musikalische Experimente in Baden-Baden (Steinbard), SMZ 67, 19 — Deutsche Kammermusik in Baden-Baden 1927 (Weismann), ZM 94, 9 — 16. Bonner Kammermusikfest (Hanschke), AMZ 55, 26 — Das Fest d. Internat. Gesellschaft f. neue Musik (Aber), DMMZ 49, 29 — 5. Fest d. Internat. Gesellschaft f. Neue Musik (Chevalley), Mw 7, 8 — 5. Musikfest d. Internat. Gesellschaft f. Neue Musik in Frankfurt a. M. (Enßlin), NMZ 48, 21 — The Frankfurt Festival (Evans), Sb 8, 1 — The international Music Festival at Frankfurt a. M. (Green), Che 8, 64 — Arbeiter-Musikwoche in Frankfurt a. M. (Hänel), DAS 28, 8 — Die Woche für katbol. Kirchenmusik in Frankfurt a. M. (Hartmann), MD 15, 8 — Frankfurter Musikfesttage (Herrnied), To 31, 40 — 5. M. d. Internat. Gesellschaft f. Neue Musik (Müller-Nehmann), DS 19, 30 — The 5th Festival of the I. S. C. M. in Frankfurt (Prunières), F 7, 1 — Ufer das internationale Musikfest in Frankfurt (Steinbard), A 7, 9 — Das internationale Musikfest 1927 in Frankfurt a. M. (Westermeyer), S 85, 29 — Das 20. schlesische Musikfest in Görlitz (Dietterweg), AMZ 55, 25 — 20. schlesisches Musikfest in Görlitz (Pellegrini), Or 5, 13 — Das 20. Schlesische Musikfest in Görlitz (Riesefeld), Mw 8, 7 — Das 20. schlesische Musikfest in Görlitz (Thießen), S 86, 24 — I. deutsches Arbeiterchörerbundesfest in Hannover (Hartmann), AMZ 55, 26 — Das Heidelberger Musikfest 1928 (Sonnemann), AMZ 55, 24 — Kieler Herbstwoche (Maas), S 85, 50 — Das 57. Tonkünstlerfest d. Allg. Ostschen Musikvereins in Krefeld (Herrnied), NMZ 48, 20 — Tonkünstlerfest in Schwerin (Herrnied), Or 5, 11 — Das Schweizerische Tonkünstlerfest in Luzern (Schub), NMZ 49, 20 — Mündner Festspiele (Kensel), S 85, 32 — Die I. Nürnberger Sängervereine, To 31, 28/29, 30, 31 — D. Bedeutung d. I. Nürnberger Sängervereine (Schzell), Ha 18, 7/8 — Gedanken e. Österreichers üb. d. Nürnberger Sängervereine (Egger), To 31, 33 — Nürnberger Sängervereine (Kießig), ZM 94, 9 — Die I. Nürnberger Sängervereine (Kirchstein), Ha 18, 7/8 — Die Nürnberger Sängervereine (Rhode), S 85, 29 — Die Salzburger Festspiele im August 1927 (Schneider), MD 15, 8 — Einführung in die in Schwerin 3. Ausführung gelangenden Werke, AMZ 55, 20/21 — Die Schweriner heute in Analysen u. Selbstanzeigen, AMZ 49, 16 — Das Schweriner Tonkünstlerfest d. Allg. deutschen Musikvereins (Brust u. Pringsheim), AMZ 55, 24 — Das Tonkünstlerfest in Schwerin (Chevalley), Mw 8, 6 — Schwerin als Musikstadt (Dumas), Mw 8, 5 — Tonkünstlerfest in Schwerin (Herrnied)

- ried), Or 5, 11 — Das Tonkünstlerfest d. Allg. Deutschen Musikvereins in Schwerin (Herrnried), To 32, 24 — Das Tonkünstlerfest in Schwerin (Kuznitsky), NMZ 49, 20 — Das Schweriner Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins (Kasch u. Schwes), AMZ 55, 23 — Schwerin als Musikstadt (Reinhard), AS 86, 20 — Das 58. Tonkünstlerfest d. Allg. deutschen Musikvereins in Schwerin (Reinhard), S 86, 22/23 — Tonkünstlerfest in Schwerin (Strobel), Mda 10, 6 — Die Mai-Festwoche in Wiesbaden (Uhl), AMZ 55, 20/21 — 4. Pfälzisches Musikfest in Zweibrücken (Dessauer), S 86, 18 — 96. Niederrhein. Musikfest (Meuer), MD 15, 8 — Das 97. niederrheinische Musikfest (Hüller), AMZ 55, 25 — Zur Geschichte der niederrheinischen Musikfeste (Stichtenoth), AMZ 55, 23.
- Musikgeschichte.** — (f. a. Dommer) — (Möllendorff), DMZ 49, 33 ff. — M. u. Kritik (Jonas), AMZ 54, 48 — Das Generationsproblem in d. M. (Korenz), AMZ 55, 17 — Neue Aufgaben f. Musikhistoriker (Wiener), S 85, 45.
- Musikhandschriften.** — Les Fragments de messe du manuscrit 222 C 22 de la Bibliothèque de Strasbourg (Borren), TVN 12, 3 — Eine Sammelhandschrift aus d. Anfang d. 17. Jh. (Fischer), AfM 8, 4 — Die H. des Deutschen Sängermuseums in Nürnberg (Fladt), DS 20, 6 — Eine Gitarren- u. Lautenhandchrift aus d. 2. Hälfte d. 17. Jh. (Koezitz), AfM 8, 4.
- Musikinstitute.** — Zehnter Stiftungstag des Döckeburger Instituts f. musikwissenschaftl. Forschung (Werner), AfM 8, 4 u. ZfM 9, 10/11.
- Musikinstrumente.** — (f. a. Abessinien, Brasilien, Nürnberg, Rußland) — A plea for woodwinds (Draber), Sb 8, 7 — Die Ausstellung alter M. in Markneukirchen vom 25. 9. bis 2. 10. 1927 (Drechsel), ZfM 48, 2 — Alte M. in Dresdner Kunstsammlungen (Drechsel), ZfM 48, 10 — Instruments d'amour (Garzault), RM 8, 10 — Alte Musikinstrumente (Huth), A 7, 11 — Seltsame Instrumente (Huth), A 8, 2 — Pedalinstrumente f. d. Hausgebrauch (Kramer), ZfM 48, 6 — Des Instruments employés à l'église du XIVe au XVIIIe siècle (Le Cerf), SMpB 17, 5 — Die Aufnahme-fähigkeit d. britischen Märkte für deutsche M. (Leroy), MIZ 37, 21 — Die deutsche Handelsvertragspolitik u. die M.-Industrie (Leroy), MIZ 37, 23 — Indische Musikinstrumente im neuesten indischen Bühnenwerk in Deutschland (King), ZfM 48, 7 — Russischer M.-Handel (Peters), MIZ 37, 21 — Abfaßmöglichkeiten für M. (Peschall), MIZ 38, 1 — Ancient stringed musical Instruments (Phillips), Sb 8, 6 — Seltsame M. (Schliepe), DMZ 49, 33; Or 4, 21; DTZ 25, 463; Schw 9, 15 — Verübte altitalienische Saiteninstrumente (Schmidt), Or 5, 7 — Vergessene M. (Stegé), Or 5, 8 — Nach musikalischen Instrumenten benannte Pflanzen (Voigt), A 8, 1.
- Musikongreffe.** — Der kommende musikpädagogische Kongreß u. seine Methoden (Brandberger), A 7, 10.
- Musikkritik.** — (Wizet), BIS 8, 2 — (Zappolet), SMZ 67, 20 ff. — Aus dem Merkbuch eines Musikkritikers (Bopp), Or 4, 24 — Criticism, life and laughter (Boughton), Sb 8, 8 — Mißbrauch im kritischen Amt (Ehop), S 86, 5 — Über Grundlagen der Beurteilung gegenwärtiger Musik (Doflein), Mel 7, 6 — Die M. in Rußland (Gruber), Mel 7, 5 — Musikkritikerverband u. Drechstermusikler (Herrnried), Or 5, 2 — Die geistige Bedeutung d. M. (Herrnried), MVDM 24 — Les Compositeurs et la critique musicale (Kochlin), RM 8, 10 — M. u. Tanzkritik (Kuznitsky), MVDM 22 — Nochmals: M. u. Tanzkritik (Kuznitsky), MVDM 25 — Künstler u. Kritiker (Leifs), S 85, 41 — Das Grundproblem heutiger Musikkritik (Müll), Chm 1927, 11 — Erlebnisse eines Kritikers (Pezet), S 86, 20 — Kritiker-Stat (Pringsheim), AMZ 55, 6 — Haben die deutschen Musikkritiker eine Berufsvertretung? (Pringsheim), AMZ 55, 14 — The Composer-critic (Sabanev), ML 8, 4 — Sprachsünden d. deutschen M. (Seidl), MVDM 25 — Hamburg als Geburtsstätte d. deutschen Musikkritik (Stegé), Mw 7, 8 — Hornprobleme d. Musikkritik (Stegé), AMZ 55, 19 — Die deutsche M. d. 18. Jh. unter d. Einfluß d. Affektenlehre (Stegé), ZfM 10, 1 — Über die M. (Waltershausen), MVDM 21 — Zur Meloskritik (Wohlfarth), Mel 7, 4.
- Musikkultur.** — Kulturelle Pflichten der Kurorte (Leifs), S 85, 38.
- Musikliebhaber.** — Der M. als Kulturfaktor (Pringsheim), AMZ 54, 41.
- Musikphysiologie.** — Zur Musikphysiologie (Lach), A 7, 10.
- Musiksprache.** — Die Musiksprache der Gegenwart (Mersmann), A 8, 1.
- Musikethnographie.** — (Kretschmer), Schw 9, 19.
- Musiktheorie.** — (f. a. Harburger) — Angewandte Musiktheorie (Grünwald u. Stichtenoth), Mds 10, 3 — Die letzte Stunde der Musiktheorie (Stichtenoth), Mk 20, 3 — Musiziertheorie (Blessing), Me 7, 8 ff.
- Musikunterricht.** — (f. a. Amerika, Mundharmonika) — Zur inneren Lage im Privat-M. (Albrecht), Mk 20, 9 — Musiker-Erziehung (Amar), MG 5, 6/7 — Konservatorium u. Gesangunterricht (Armin), Stw 3, 1 — Die Durchführung der Neuen Richtlinien f. d. Musikunterricht an Volksschulen (Moiser), Hfs 22, 15 — Zur Reform d. Instrumentalunterrichts (Bode), Sg 3, 2 — Tonika-Do-Tagung in Hannover (Boettcher), DTZ 26, 471 — Frage u. Antwort (Brandt u. Münnich), ZS 1, 2 — 1. deutscher Kongreß f. Schulmusik (Brehmer), Ha 18, 7/8 — Musikpädagogik in Sowjetrußland (Brijusowa), Mk 20, 1 — III. mpädag. Kongreß Eisenach (v. Cornberg), DTZ 25, 463 — The Teachers of the great composers (Crawshaw), MT 69, 1021 — Die Re-

formen (Dahlke), A 7, 10 — Università e licei musicali (Zara), RMI 34, 3 — Zur Frage der Kunstszierung (Zellerer), HfS 22, 21 — D. Lehre aus d. 6. Reichsschulmusikwoche (Junke), To 31, 45 — Die neue Lehrordnung für die bayerischen Volksschulen u. d. Gesangsunterricht (Gast), Sti 22, 5 — Musik im Kindergarten (Geis), ZS 1, 3 — Ein Beispiel f. die Erziehung zur Melodie u. zum Erleben im Gesangsunterricht (Gerstenmaier), HfS 22, 9/10 — Solfège-Unterricht f. Kinder (Güldenfein), NMZ 49, 20 — Der preuß. Erlaß über den Privatunterricht (Günter), DTZ 25, 461 — Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden (Günter), ZfM 10, 2 — Zur Musikpädagogik (Handschin), SMZ 68, 10 — Musikpädagogische Tagung in Frankfurt a. M. (Hernried), SMPB 16, 18; ZM 97, 10; HfS 22, 11 — Gesangsstoff-Not an unseren Ober-Gymnasien u. Ober-Realschulen (Hoffmann) SMPB 17, 1 — The Art of explanation (Hull), MT 69, 1019 — Rundfunk u. M. der höheren Schulen (Jeudens), HfS 22, 12 ff. — Eine Loewische Balladenkomposition im Musikunterricht (Jeudens), HfS 22, 17 — Kirchliche u. geistliche Musik im Schulmusikunterricht (Jeudens), HfS 22, 18 ff. — Gedanken zum M. an höheren Schulen (Jeudens), HfS 23, 5 — Erstes zweistimmiges Musizieren (Jöde), MG 5, 5 — Die freie zweite Stimme (Jöde), MG 5, 8 — Vom Sinn der Musik in d. Volksschule (Jöde), ZS 1, 3 — Wege zur Entwicklung deutscher Musikerziehung (Kestenberg), Mk 20, 1 — Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden (Kirchstein), Ha 18, 9/10 — M. u. neuere Sprachen (Kuttner), ZS 1, 4 — Ausbildung u. Fortbildung der Privatmusiklehrer (Leo), DTZ 25, 463 — Musiklehrerfürsorge (Leo), To 32, 20 — Schule u. Privatunterricht (Ligniez), DTZ 25, 460 — Die Neuordnung des Schul-Musikunterrichts in Preußen u. die katholische Kirchenmusik (Löbmann), GBo 44, 5/6 — Über Wesen u. Umfang der Instrumental-Musik an den höheren Lehranstalten (Löbmann), Sti 22, 9 — 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden (Löbmann), MD 16, 1 u. Sti 22, 3 — Neuzeitliche Ziele d. Musik- bzw. Klavierunterrichts (Maedlerburg), SMPB 16, 19/20, 21 — Die Auswirkung der Richtlinien für den M. an den höheren Schulen Preußens (Martens), Sti 22, 2 f. — Praktische Winke f. die Arbeit d. Instrumentalgruppen an höheren Schulen (Martens), ZS 1, 4 — Der Schulmusikunterricht in seinen Beziehungen zur Musikpflege außerhalb der Schule (Meister), Merz 4, 11 — Die Schallplatte im Musikunterricht (Mies), HfS 22, 9/10 — Unterrichtsweisen (Mies), ZM 94, 7/8/9 — Das ängstliche Provinzial-Schulkollegium (Misch), AMZ 55, 12 — Das ausländische Volkslied im deutschen Schulunterricht (Möller), ZS 1, 4 — Zukunftsaufgaben d. Preuß. Akademie f. Kirchen- u. Schulmusik (Moser), Mk 20, 1 — Zum M. an den Volksschulen (Moser), Mk 20, 9 — Das Problem

der Stundenzahl (Moser), Merz 4, 9 — Privatunterricht (Müller), A 7, 10 — Dräguischer M. (Münnich), ZS 1, 1 — Vom Wesen der Methode (Noack), A 7, 10 — Deutschunterricht u. Musikerziehung auf d. höheren Lehranstalten (Oberborbeck), Merz 4, 9 — Rheinisch-westfälische Musikerziehungstagung in Essen (Dehlerking), AMZ 55, 12 — Die Anschauung im Gesangsunterricht (Paepcke), HfS 22, 24 — Das Glockenspiel im M. (Paepcke), HfS 23, 4 — Die Schallplatte im Musikstudium (Paepcke), S 85, 43 — Litalianità nei nostri Conservatori (Perrachio), MO 10, 4 — Die 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden (Peyer), S 85, 44 u. DTZ 25, 462 — Probleme musikal. Volkserziehung (Preßich), Sti 22, 1 — VI. Reichsschulmusikwoche in Dresden (Preußner), Mk 20, 2 — Kultusministerium u. Musikerziehung (Pringsheim), AMZ 54, 44 f. — Grundfragen einer modernen Methodik d. Instrumentalunterrichts (Rachy), DMZ 59, 1 — Aufbau einer Volksmusikschule (Reichenbach), A 8, 1 — Laienerziehung durch Volksmusikschulen (Reichenbach) MG 5, 6/7 — 3. Thüringische musikpädagogische Woche (Reuter), S 85, 47 — Die Richtlinien f. d. Musikunterricht an Volksschulen (Runge), Sti 22, 1 — D. Musikunterricht im amtlichen sächsischen Lehrplanentwurf (Schäfer), Ha 18, 9/10 — Rhythmische Gymnastik od. virtuose Technik beim Musikunterricht? (Schorn), Mk 20, 6 — Statistisches zum Thema: Schule u. Privatmusikunterricht (Spreckelsen), HfS 22, 19 — 1. Deutscher Kongreß f. Schulmusik (Steger), Sti 22, 10/11 — Vom Wesen der Tonika-Do-Lehre (Stier), SMPB 17, 14 ff. — Gedanken zur Chorarbeit in der Schule (Stier), ZS 1, 3 — Neue Wege zu musikalischer Erziehung (Strauch), O 8, 1 — Les Chefs-d'oeuvre de l'art musical et l'enseignement public (Tierfer), M 90, 24 ff. — Neues Schrifttum zur Musikerziehung (Unger), A 7, 10 — Die Harmonielehre im Unterricht (Wehle), DTZ 26, 474 — Musikverständnis u. Musikunterricht (Weiß), AMZ 55, 14 — Zielbewußte Musikerziehung (Weiß), Mk 20, 8 — 6. Reichsschulmusikwoche in Dresden (Werle), HfS 22, 14 ff. — Musikerziehung u. Klavierunterricht (Westphal), Mk 20, 7 — Die Südwestdeutsche Schulmusikwoche (Zeumer), Merz, 4, 9

Musikvereinigungen. — Musikalischer Völkerbund oder „Internationale“ (Pringsheim), AMZ 55, 20/21 — Vom Allgemeinen Deutschen Musikverein (Schwers), AMZ 55, 2 — Sei leuet noch! (Schwers), AMZ 55, 20/21.

Musikwissenschaft. — (s. a. Musik) — Una grave perdita della musicologia austriaca (Fleischmann), MO 9, 10 — Musikwissenschaftliches (Handschin), SMZ 68, 16 — M. und Theologie (Maske), MStG 33, 5 — Von der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft (Meriau), AMZ 55, 4.

Musikzeitschriften. — Das Druckbild der deutschen M. (Zimmermann), Mutterprache 42, 1927. Musseleck, Wih. f. Chorgesang.

Mujjorgisly, Modest P. — The opening Motive in Boris Godunof (Calvocoressi), MT 69, 1019 — II vero e completo Boris Godunof (Calvocoressi), RaM 1, 4 — Boris Godunov as M. wrote it (Calvocoressi), MT 69, 1022 ff. — La Révélation du Boris Godunov (Calvocoressi), RM 9, 6 — M., musicien-dramaturge (Glébow), RM 9, 6 — Der Ur-Boris in Leningrad (Glébow), MdA 10, 5 — „Boris Godunow“ in der Autorfassung (Gruber), Mel 7, 4 — II vero „Boris“ (Gui), P 8, 9 — The five Versions of Boris Godounov (Jacobson), Sb 8, 12 — „howantšchina“ in Dresden (Plagbecker), NMZ 48, 22 — Le véritable Boris Godounov (Camazeuilh), M 90, 26 — Boris Godunov again (Schmid), Che 9, 72 — Gesicht u. Charakter einiger Opem von M. u. Rimsky-Korsakoff (Wolfurt), MdA 9, 10.

Myslitveček, Josef. — Un ami de Mozart: J. M. (Saint Joir), RM 9, 5.

Mysz-Gweiner, Rula. — RMZ 29, 19/20.

N

Nadel, Arno f. Kirchenmusik.

Nagler, Franciscus. — (Ewens), DS 19, 38.

Napoleon III. — King Fridolin. (Napoleon III. as a musical influence) (Martens), Che 9, 66.

Napoli, Giuseppe de f. Piccini, Platania.

Nauck, Ilse f. Wagner.

Naumburg. — Die alte Musikbibliothek und die Instrumentensammlung an St. Wenzel in Naumburg a. d. S. (Werner), AfM 8, 4.

Neapel. — Saggio su la musica a N. nel sec. XIX (Pannain), RMI 35, 2 — Le novità al teatro San Carlo (Proccida), MO 10, 2.

Nedden, Otto zur f. Wagner.

Neemann, Hans f. Weib.

Neger. — Was ist Negermusik (Weber), VKM 42, 5.

Neisser, Arthur f. Puccini, Weill.

Neißer, Karl f. Sperette.

Nejedly, Zdeněk. — Z. Nejedly (Scadlik), A 8, 4.

Nelsbach, Hans f. Heuser, Musik, Verdi.

Nestrov, Johann. — J. N., der Wiener Aristophanes (Schmidt), DS 20, 8.

Nettl, Paul f. Mozart, Musikausstellungen, Prag, Rietsch, Spanien, Tanz, Tschechoslowakei.

Neuberger, L. f. Violine.

Neuburger, Albert f. Mechanische Musik, Rundfunk, Tromborad.

Neumann, Mathieu. — M. N.'s Bestattung (Kämpf), To 32, 3.

Newmarch, Rosa f. Programm.

New York. — New Yorker Oper (Halperson), AMZ 55, 1 ff. — Summer Music in N. S. (Wollstein), Sb 8, 3.

Nichols, J. R. f. Glocken.

Niedecken-Gebhard, Hanns f. Cherubini, Händel.

Nielsen, Carl. — N. u. der Modernismus (Wengen), Mel 6, 12.

Niemann, Walter f. Slavier.

Noack, Elisabeth f. Hören, Kultur.

Noack, Friedrich f. Musikunterricht.

Noack, Hermann f. Musikästhetik.

Noelke, Albert f. Amerika.

Ronneberg, Loua. — (Jorncrode), SMPB 16, 21.

Noten. — Etwas über Notenschrift und Notendruck, GBo 44, 5/6 — Stichnoten (Traber), PT 5, Mai/Juni — Cephalicus u. Epiphonus in germanischer u. romanischer Notation (Freistedt), GBl 51, 12 — Zur Geschichte der Notenschrift (Hantschin), SMZ 67, 25 — Zur Geschichte d. Notenschrift (Martell), DTZ 25, 465 — Eine neue Notenschrift (Schliepe), DMMZ 50, 4.

Notholt, Franz f. Händel.

Nüll, Edwin van der f. Musikkritik.

Nürnberg. — Das Germanische Nationalmuseum u. f. Musikinstrumenten-Sammlung (Zahn), ZfM 10, 2.

O

Oberhorbeck, Felix f. Musik, Musikunterricht.

Obrecht. — O à Cambrai (Pirro), TVN 12, 2.

Obadlik, Mirk. f. Nejedly.

Ochs, Siegfried f. Bruckner, Dirigieren.

Ochs, Siegfried. — Der 70jährige S. O. (Kuznitsky), Mw 8, 4 — S. Ochs (Kuznitsky), ZfM 10, 7 — S. Ochs (Pringsheim), AMZ 55, 15 — Zum 70. Geburtstag von S. Ochs (Schliepe), S 86, 16 u. DTZ 26, 472 — S. Ochs 3. 70. Gebustrtage (Schurzmann), Sti 22, 7 — S. Ochs (Schurzmann), ZM 95, 4.

Ockeghem. — Autour d'O. (Plamenac), RM 9, 4.

Obhecaton. — f. Petrucci.

Oehlerking, H. f. Kirchenmusik, Musikunterricht.

Osterreich. — Die großen Musiker in O. u. ihre Beziehungen zur Volksmusik (Verten), DS 20, 14 — Austriaca (Petschnig), ZM 94, 7/8 ff.

Offenbach, Jacques. — J. O. en zijn opera Orphée aux enfers (Elsenaat), Me 8, 4 — „Der Narr der Prinzessin“ in Magdeburg (Schab), NMZ 48, 20.

Ohrmann, Fritz f. Kaun, Musikästhetik.

O'Kelly, Michael f. Mozart.

Oldman, E. B. f. Mozart.

Oper. — (f. a. Gesang, Goethe, Hamburg, Prag, Tanz, Theater) — Wie denken Sie über die zeitgemäße Weiterentwicklung der O. (m. versch. Beiträgen), DB 20, 1 — Kapellmeister u. Opernregie (m. versch. Beiträgen), Se 18, 5 — Der deutsche Opernspielplan der letzten Jahre (Altman), DB 20, 6 ff. — Opernstatistik 1926/27 (Altman), MdA 9, 10 — Eine gute Aussicht für Opernkomponisten? (Altman), AMZ 55, 8 — Opernkrise, Opernreform, Opernregie (Aron), Mk 20, 8 — Köpfe der heiteren Oper (Bardi), Bl 8, 28 — Moderne Opernmusik (Beck), DTZ 25, 465 — Bilddokument fran den franska operans äldsta tid i Nationalmusei tessinsamling (Peijer), STM 9 (S. 63 ff.) — Das „Opernproblem“ (Werg), NMZ 49, 9 — „Gesucht wird —“ (Wlech), BIS 7, 11 — S. in England (Bonavia), NMZ 49, 9 — Randbemerkungen zur Geschichte der O. (Cahn-Speyer), AMZ 54, 51/52 — The Technique of operatic acting (Challis), MQ 13, 4 — Nouveaux Visages de l'opéra (Coeuroy), RM 9, 4 —

Verfall d. französischen D. (Cocouroy), NMZ 49, 9 — Bühne mit Kammermusik (Doflein), Mel 6, 10 — Kammeroper (Doflein), Mel 7, 7 — Il primo Teatro stabile di opera tedesca (Ehrens), RMI 34, 3 — Die erste ständige deutsche Opernbühne (Ehrens), S 86, 10 — Oper in Deutschland (Ehardt), NMZ 49, 9 — Formprobleme (Frömbgen), Mk 20, 2 — Operuregie der Musik (Zucker), SMZ 67, 28 — An operatic horse and cart (Goodwin), Sb 8, 7 — Musikalische Darstellungsregie in der Oper (Hartmann), Mw 7, 8 — Randbemerkungen zum Problem „Opergeschichte“ (Heinig), NMZ 49, 9 — The future of opera in England (Huffey), MT 69, 1022 — Bemerkungen zur Dramaturgie d. Barock-Oper, insbes. der Händel-Oper (Kuznißky), NMZ 49, 20 — Zur Lage der Provinzoper (Kasfo), Mel 7, 3 — Is there an operatic future? (Lucas), Sb 8, 6 — Opera for one (Drr), MT 68, 1014 — D. mit Fernorchester (Pringsheim), AMZ 55, 27 — Zur französischen Konversationsoper (Rabenalt), BLS 8, 23 — Die Revuetchnik in Operette und Oper (Rosenzweig), Mel 6, 12 — Problem der Opernüberzeugung (Reich), BLS 8, 10 — Zur Soziologie der Oper (Schöen), Mel 7, 3 — Operndämmernung (Schönewolf), Mk 20, 8 — Opera without tears (Schipp), Sb 8, 12 — Opertheater in Österreich (Simons), S 86, 1 — Auszubildung für d. Oper (Simons), S 86, 14 — Anatomie der neuen Oper: Kurt Weill u. Strawinsky (Stefan), Mda 10, 3/4 — Einige Namen zur Operngeschichte d. Tschechoslowakei (Steinhard), NMZ 49, 9 — D. erste deutsche Oper (Storck), Ha 18, 11/12 — Opernpublikum (Strobel), Mel 7, 3 — Short Operas (Stuckenschmidt), Mda 10, 6 — Die opera buffa-Sinfonie u. ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie (Tutenberg), AfM 8, 4 — „Provinzoper“ (Tutenberg), NMZ 49, 9 — Die Krise der zeitgenössischen deutschen Oper (Walterstauten), SMZ 68, 4/5 — Zeitoper (Weill), Mel 7, 3 — Das Heroische u. die Oper (Wellefs), BLS 8, 25 — Die erste deutsche Oper (Witt), S 85, 35.

Operette. — (s. a. Oper) — Die sterbende D. (Meißer), Sc 17, 9.

Opieski, Henryk s. Volksmusik.

Oppenheimer, L. f. Künstler.

Oratorium. — Vom Geiste des D. (Storck), GBl 52, 3 u. ZeK 5, 7.

Orgelmeister (s. a. Amerika) — On conducting School Orchestras (Carje), MMR 58, 687 ff. — L'Orchestra (Chieroghin), P 8, 10/11 — Wie arbeitet das dirigentenlose D.? (Engel), Or 5, 2 — Das neue Schulorchester (Höfner), ZS 1, 4 — Sinfoniekonzert ohne Dirigenten (Kasfo), Mel 7, 7 — Orchestererziehung (Leifs), S 85, 43 — Vorschläge zur Orchestererziehung (Leifs), AMZ 54, 41 — D. ohne Dirigenten (Malige), ZM 9, 5 — Generalmusikdirektor u. Orchestermusiker (Mehmel), Or 5, 3 — Orchestral Tone-color, past and present (Pierce), M Q 13, 4 — Die Tragi-

komödie des Schles. Landesorchesters (Niefenfeld), S 85, 46 — A conductorless Orchestra (Sabancey), MT 69, 1022 — 300 Jahre D.-Musik (Schliepe), DMMZ 49, 48 u. Schw 9, 20 — Die Entwicklung des D. in der vorklassischen Sinfonie (Sondheimer), Or 4, 22 f.

Orgel. — (s. a. Kirchenmusik, Musikkongresse, Weihnachten) — Die neue große D. in Engelberg (Schweiz) (Udalt), MS 57, 11 — Les grandes Orgues de Paris et du département de la Seine (Cellier), M 90, 1 — Die radioelektrische Verbränd-D. (Cocouroy), Mk 20, 9 — Neuere Orgelbauten in Österreich (Drexler), ZfI 48, 12 — Les Orgues des Jacobins de Chartres (Dufourea), RMus 12, 25 — Gedanken zum Umbau alter Orgeln (Eberstaller), MD 16, 5/6 — Zur „Arie“ d. deutschen Orgelmusik (Gatscher), NMZ 49, 3 — Die Schleifwindlade u. ihre Verwendung im Orgelbau (Gattringer), ZfI 48, 15 ff. — Zur Frage einer katholischen D.-Type (Geyer), MD 16, 5/6 — Orgelfragen (Goller), MD 16, 1 — Die D. von heute (Guelitt), MD 16, 5/6 — Die geistigen u. religiösen Grundlagen d. Orgelmusik seit Bach (Haffe), MSfC 33, 1 — Die große Frankfurter Ausstellungsgroßorgel d. Firma Walcker-Ludwigsburg (Hild), ZfI 48, 3 — Die neue D. d. Matthäuskirche in München (Högner), ZfI 47, 23 — Die Wiedervereinigung d. D.-Chores mit d. Presbyterium (Holzmeister), MD 16, 5/6 — Die Orgelwindladen d. Gegenwart (Hopferwieser), ZfI 48, 13 — Neue Wege d. Orgel (Jahn), Mk 20, 4 — Orgelbauer bin ich auch (Jahn), KiM 8, 92 — Zur Orgelreform (Jost), SMZ 68, 5 — Orgelmusik der Gegenwart (Kas), Mel 7, 7 — Vorschlag zur Vereinheitlichung d. Orgelspieltisches (Keller), ZfI 48, 1 — Die Freiburger Domorgel u. ihre Veränderungen seit ihrer Erbauung durch Silbermann (Kemper), ZfI 48, 18 — Deutschlands größte katholische Kirchenorgel in der Wallfahrtsbasilika zu Kevelaer (Korthaus), GBl 52, 2/3 — Die Heranbildung des kath. Kirchenorganisten (Kochbaler), MD 16, 5/6 — Die Orgel als Heldendeckmal (Löhmann), MD 16, 2 — Der österreichische Orgelbau (Messner), ZfI 47, 20 — Cäcilia im Gehäus (Moßl), MD 16, 5/6 — Die neue Orgel im Auditorium Maximum d. Universität Königsberg. (Müller-Blattau), Ostpreuß. Jtg. 1928, 25 — Die Domorgel in Brandenburg a. H. (Mund), ZfI 47, 21 — The Organ and its origin (Phillips), Sb 8, 11 — Zur Stellung d. D. im Kirchenraume (Quoika), MD 16, 5/6 — Die Einweihung der neuen D. im Dom zu Passau (Richard), AMZ 55, 25 — Verzeichnis d. bis jetzt bekannten Orgelbauten Max Schnitzgers (Rubardt), ZfI 48, 1 — Alte oder moderne D. (Rupp), ZfI 48, 10/11 — Das Portativ im Schlosse zu Ludwigsburg (Sauer), O 27, 7 — 2 historische Orgelwerke (Schindler), MS 58, 5 ff. — Ein Wörtlein zum Kapitel „Der katholische Organist u. d. Liturgie“ (Schnebel), MD 16, 5/6 — 2 historische Orgel-

werke (Schindler), ZeK 6, 6 — Betrachtungen üb. d. Orgelneubau in Göttingen (Schüß), ZM 94, 9 — Vom Sinn d. Orgelbewegung (Stier), Sg 3, 6 — Die neue Orgelbewegung (Stochhausen), MS 58, 3 — Die D. als Gegenwartsproblem (Strube), ZeK 6, 3/4 — Die D. in St. Stephan zu Langermünde (Strube), KiM 8, 92 — Die deutsche Orgelbewegung (Varges), DMMZ 50, 26 — Recording the Organ (Verne), MT 69, 1022 — Die Geschichte der Orgeln in der Spitalkirche zu Nürnberg (Wagner), ZeK 5, 10/11 — Referatbestrebungen im neuzeitlichen Orgelbau (Wagner), GBl 51, 9/12 — Orgeldispositionen (Walter), MD 16, 5/6 — Die neue D. in d. Pauluskirche zu Hannover (Werner), SBeK 58, 11 — Die D. als liturgisches Instrument (Weißebäck), MD 16, 5/6 — Beruf u. Bedeutung des Organistenamtes f. d. Lehrerstand u. das deutsche Volk (Wörching), GBo 44, 3 — Bedeutung des Organistenamtes f. den Lehrerstand u. das deutsche Volk (Wörching), MD 15, 10 — Barocke Orgelsagen (Wörching), Mk 20, 6 — Die neue Klopstock-Organ zu Altona-Engelsen (Zillinger), MSFG 33, 5 — Die Ergebnisse der Freiburger Orgeltagung (Varges), S 85, 43 u. KiM 10, 95 — Die 3. Tagung f. deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. (Frotscher), KW 41, 3 — Freiberg (Kubrt), DTZ 25, 464 — Deutsche Orgelkunst 3. Tagung in Freiberg (Sa.) (R. K.), A 7, 12 — Die Tagung f. deutsche Orgelkunst in Freiberg (Sa.) (Hantschin), ZfM 10, 2 — 3. Tagung f. deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. (Haffe), ZeK 5, 12 — III. Tagung f. deutsche Orgelkunst in Freiberg i. Sa. (Heitmann), Mk 20, 2 — 3. Tagung für deutsche Orgelkunst (Schroter), Schw 9, 19 — III. Tagung Freiberg i. Sa. (Unger), AMZ 54, 47.

Driani, Alfredo. — O. e la musica (Pompeati), RaM 1, 4.

Drr, C. W. f. Oper.

Drthmann, W. f. Lied.

Düvertüre. — Zur Geschichte der D. (Martell), DMMZ 50, 26ff.

P

Paalzow, Hans f. Musiker.

Paepcke, F. f. Musikunterricht.

Palaestina. — Vom musikalischen Leben in P. (Simon), ZM 95, 2.

Palestrina. — (f. a. Kirchenmusik) — P. u. die Polyphonie d. 16. Jh. (Zellerer), GBl 52, 7 — P., Lasso, Gabrieli (Zellerer), GBo 44, 2.

Pallis, Marco A. f. Viola.

Vander, Esar von f. Vesperechungen, Musiker.

Vankof, Bernhard. — B. P. als Bühnenmaler (Wolfer), NMZ 49, 4.

Pannain, Guido f. Busoni, Gui, Hindemith, Musik, Neapel, Ravel, Stravinsky.

Panoff, Peter f. Musik.

Panzer, Georg f. Gesang, Ebnadabüpfel.

Panzerbieter, Eduard f. Beethoven.

Parigi, Luigi f. Pastanelli, Manzoni, Musik.

Paris. — Paris Letter (Chalupt), Che 9, 65ff. — Rückblick auf d. Pariser Saison (Cocuron),

MdA 9, 7 — Die Berliner Philharmoniker in P. (Fromaigat), AMZ 55, 22 — Deutsche Musik u. deutsche Musiker in P. (Marle), Or 5, 4 — Das musikalische Paris (Möller), AMZ 55, 3 — Pariser Operpremierer (Möller), S 86, 7 — Le Gymnase musical (1835) (Prod'homme), RMus 11, 23 — Das musikalische Paris (Sabanejew), ZM 94, 10 — Pariser Musikbrief (Stern), Mw 7, 12ff.

Parisi, Arturo f. Piccini.

Parnae, Valentin f. Lang.

Partitur. — Partituren-Reform (Seid), Chm 2, 5 — Einheitspartitur (Stephani), DTZ 25, 462.

Pasche, Hans f. Film, Gesang, Klavier, Mechanische Musik, Musikunterricht, Kunstfunk.

Passau. — Künstlerleben in Passau (Dunkelberg), O 8, 3.

Paul, Cedar f. Schillings.

Paul, G. f. Brasilien.

Paulus, Richard f. Gitarre.

Peeters, Emil. — (Herzog), He 7, 23.

Pellegrini, Alfred f. Jazz, Musikfeste.

Pereyra, M. L. f. Musikbibliotheken.

Perrachio, Luigi f. Bach, Metronom, Musikunterricht, Schubert, Weber.

Perrault, C. — Le Opere musicali ispirate alla „Cenerentola“ di C. P. (Fautini-Jasini), MO 10, 3.

Persönlichkeit. — Die Krise der P. im Spiegel d. modernen Kunstgesinnung (Abendroth), AMZ 54, 41.

Pestalozzi, Heinrich. — Der Einfluß Pestalozzis auf d. musikal. Leben seiner Zeit (Löbmann), Sti 21, 10/11.

Peters, F. f. Klöse.

Peters, Karl Heinrich f. Musikinstrumente.

Peterson, Eugen f. Böcklin.

Petit, Raymond f. Musikästhetik.

Petrucchi, Gualtiero f. Wagner.

Petrucchi, Ottaviano de. — A propos des trois recueils instrumentaux de la série de l'Odhecaton (Cauchie), RMus 12, 26.

Petschau. — Alt-Petschauer Musikbruderschaft (Kaufmann), A 8, 3.

Petschnig, Emil f. Österreich.

Pethrel, Felix. — Die Gestalt F. P. (Weiskopf), NMZ 49, 16.

Pezall, Erwin f. Musikinstrumente.

Pezet, Walter f. Brandts-Buys, Busch, Kaun, Mozart, Musik, Musikkritik, Musikunterricht,

Rheinberger, Eibelius, Strauß, Verdi.

Pfannensiel, Alexander f. Militärmusik.

Pfannensiel, Ekkehart f. Jugend, Lied.

Pfannschmidt, Heinrich f. Kirchenmusik.

Pfeffer, Charlotte f. Hören, Musik.

Pfeife. — Die Panpfeife in Südamerika (Voigt), ZfI 47, 22.

Pfeiffer, Hubert. — (Greeff), Sti 7, 21.

Pfisterer, Immanuel f. Riehl.

Pfiskner, Hans f. Weber.

Pfützner, Hans. — H. Pf. als Schriftsteller (Abendroth), AMZ 55, 20/21 — Eröffnung d.

Essener Stadttheaters mit „Palestrina“ (Müller), S 85, 43 — Sieben Lieder op. 3 u. 4

(Unger), RMZ 29, 3/4 — Die letzten Lieder-

werke P.'s (Wackernagel), AMZ 54, 41 —
Schönberg u. P. (Wohlfahrt), SMZ 67, 26.
Pfohl, Ferdinand f. Joachim.
Philipp, Franz. — J. Philipp. Ein Wort zu
seiner Würdigung (Lechtaler), MD 16, 4.
Phillips, H. E. f. Musikinstrumente, Orgel.
Phoriadès, Constantin f. Berlioz, Liszt.
Piccini, Niccolò. — Le opere parigine di P.
(Della Corte), Mo 10, 5 — N. P. nel secondo
centenario della nascita (Napoli), RMI 35, 2
— Intorno al soggiorno di N. P. in Francia
(Parisi), RMI 35, 2.
Pieree, Edwin Hall f. Orchester.
Pietich, Paul f. Kontrabaß.
Pike, D. E. f. Schönberg.
Piorowski, N. f. Mechanische Musik.
Pirro, André f. Braconnier, Drechst.
Pist, Paul A. f. Musik.
Pistor, C. Friedr. — „Die Geige Amadei“ in
Koslof (Belis), AMZ 55, 13 — „Die Geige
Amadei“ in Koslof (Goltßer), S 86, 12 —
„Die Geige Amadei“ in Koslof (Mattiesen),
Or 5, 8.
Pizzetti, Ildebrando. — „Fra Gherardo“ in
Mailand (Dabms), AMZ 55, 22 — „Fra
Gherardo“ in Mailand (Lualdi), MO 10, 5.
Plass, Ludwig f. Bach, Trompete.
Plamena, Dragan f. Defeghem.
Platania, Pietro. — (Napoli), MO 10, 7.
Platzbecker, Heinrich f. Musfforgskn.
Pleyel. — Der neue Pleyel-Saal in Paris
(Coeuroy), A 7, 12.
Plohn, Alfred f. Albert, Korngold, Lemberg.
Poise, Ferdinand. — Le Centenaire de F. P.
(Curjon), M 90, 22.
Poldowski f. Jazz, Musik.
Pollatsch, L. f. Dobnányi, Ungarn.
Polster, Fritz f. Gesang.
Pommer, Helmut. — H. Pommer (Liebfeitner),
DV 28, 9/10.
Pompeati, Arturo f. Joseolo, Oriani.
Poppe, Richard f. Lagarde.
Posaune. — Wert oder Unwert der Posaunen-
musik (Hammerbacher), ZeK 6, 4/5 — Über
die Verwendung der Posaunen (Kuh), EMZ
21, 3.
Potpourri. — The Potpourri (Berger), MMR
58, 688.
Pottschir, Maurice f. Liszt.
Pog, Elisabeth f. Hummus, Stockhausen.
Poulenc, Francis. — Fr. Poulenc (Prunières),
Sb 8, 7.
Praetorius, Michael. — P. and Mersenne
(Hayes), MT 68, 1016.
Prag. — Alt-Prager Karneval (Branberger),
A 8, 3 — Ein Prager Passionsbüchel aus der
Zeit Rudolfs II. (Haas), A 8, 3 — Die Prager
Juden-Spielteutezunft (Nett!), Or 5, 8 —
Prager deutsche Chronik (B. P.), A 7, 10/II,
8, 2ff. — Die Prager Spermkrise (Schulhoff),
AMZ 54, 38 — Das Prager Deutsche Theater
und die Auslandskritik (Urzidil), A 7, 11.
Pratella, F. Valilla f. Afrika.
Predeck, Rudolf f. Amerika.
Preisecker, H. f. Böhmce.

Preisch, Otto f. England, Frankreich, Lied,
Musiker, Musikunterricht.
Preußner, Eberhard f. Besprechungen, Mozart,
Musik, Musikunterricht.
Prill, Emil. — (Müller), DMMZ 49, 30 —
E. Prill (Diefel), Or 5, 7.
Prill, Joseph f. Kirchenmusik.
Pringsheim, Heinz f. Besprechungen, Bruckner,
Musikfeste, Musikkritik, Musikliebhaber, Mu-
sikunterricht, Musikvereinigungen, Sops, Oper,
Welf.
Procida, Antonino f. Neapel.
Prod'homme, J. G. f. Beethoven, Cherubini,
Gluck, Liszt, Mozart, Paris, Verdi.
Proffen, Elisabeth f. Brahms.
Programm. — Confessions of a programme-
writer (Nemmarck), Che 9, 72.
Programmujif. — Sea Music (Berger), MMR
58, 690 — Gedanken über Tonmalerei u.
Programmujif (Nies), HFS 22, 11 — Zur
Geschichte d. P. (Storck), DTZ 26, 471.
Prohaska, Karl. — K. P. u. seine Chorwerke
(Aber), RMZ 29, 15/16.
Prokofiev, Sergei. — S. Prokofiev (Sabancev),
ML 8, 4.
Proust, Marcel. — P. e la musica (Debenedetti),
RaM 1, 1.
Provanik, Anatol. — „Alaga“ in Prag (Schul-
hoff), AMZ 55, 17 — „Alaga“ in Prag (Stein-
hard), A 8, 4.
Prüfer, Arthur f. Lipsius, C. Wagner.
Prümers, Adolf f. Beethoven, Chorgesang.
Prunières, Henry f. Musikfeste, Poulenc.
Pwachos, K. A. f. Apollon.
Puccini, Giacomo. — (Casella), BIS 8, 27 —
(Kapp), BIS 8, 3 — P. zum Abschied (Veet),
DTZ 26, 470 — Über P. (Ejáth), BIS 8, 21 —
„Bohème“. Die Entstehung des Werkes
(Fraecaroli), BIS 8, 3 — Die beiden Urauf-
führungen der Butterfly (Fraecaroli), BIS
8, 27 — Entstehung u. erste Aufführung des
Triptychon (Fraecaroli), BIS 8, 21 — Ril-
gendo le opere di Puccini (Gatti), P 8, 8 —
The works of G. P. (Gatti), MQ 14, 1 —
„Die Schwalbe“ (Chevalley), Mw 7, 12 —
P. u. seine „Schwalbe“ (La Rondine) (Tuten-
berg) NMZ 49, 6 — „Manon Lescaut“ in
Essen (Müllner), S 86, 23 — P. über sein
Triptychon (Reißer), BIS 8, 21 — „Tripty-
chon“ in Berlin (Hernried), Or 5, 8 —
„Triptychon“ in Berlin (Hirschberg), S 86, 14
— Das Triptychon (Weißmann), BIS 8, 21.
Pujol, Emilie f. Gitarre.
Pulver, Jeffrey f. Aston, Brahms, Chiffon.
Purrell, Henry. — A new Light on P. (Eagle-
field-Hull), MT 68, 1018.
Putlig, Joachim v. f. Kritik.
Puttmann, Max f. Grabner.
Pyper, Willem f. Holland.

D

Quoika, Rudolf f. Orgel.

H

Haabe, Peter. — Peter Haabe (Zimmermann),
RMZ 28, 45/46.

Rabe, Julius f. Salieri.
 Rabenalt, Arthur Maria f. Oper.
 Rabenöder, Wolfgang f. Musik.
 (Belaiev) M Q 13, 3.
Rachmaninow, Sergel, S. Rakhmaniow.
 Rachy, Rudolf f. Musikunterricht.
 Radebrot, Hermann f. Musikästhetik.
Radio. — f. Rundfunk.
 Raeli, Vito f. Tracta.
 Rambold, Franz K. f. Lied.
Ramin, Günther. — Günther Ramin (Aber),
 Mk 20, 5.
Rameau, Jean Baptiste. — Rameau (Zierjer),
 M Q 14, 1.
 Rang, Bernhard f. Gesang, Lied, Musik.
 Rapp, Franz f. Wagner.
 Rappoldi, Adrian f. Brandts-Buys, Verdi.
 Rasch, Hugo f. Juristisches.
Ravel, Maurice (Mannain), RaM 1, 1.
 Reade, Charles f. Cremona.
 Redlich, Hans F. f. Alfano, Besprechungen,
 Castelnovo-Verdesco, Mailand, Schönberg.
 Redlich, Otto f. Beethoven.
 Refardt, E. f. Fröhlich.
 Reger, Erik f. Honnegger, Musik.
 Reger, Max f. Wolf.
Reger, Max. — Erinnerungen an M. R. (Wetz-
 mann), AMZ 55, 23 — Das R.-Fest in Duis-
 burg (Brinkmann), AMZ 55, 25 — Vom Sinn
 der Regerschen Kunst (Wüsten), AMZ 55, 23 —
 La musica per Pianoforte e per Organo di
 M. Reger (Desderi), RMI 34, 3 — Der Mensch
 Reger (Friedland), MMZ 55, 28/29 — Regers
 Sinfonietta (Grabner), ZM 94, 9, 10, 11 —
 M. R. als Kiederkomponist (Holle), NMZ
 49, 5 — Das Reger-Archiv in Weimar (Ri-
 chard), Or 5, 9 — M. R. in unserer Zeit
 (Unger), RMZ 29, 21/22 — R. u. die deutsche
 Orgelbewegung (Varges), RMZ 29, 21/22.
 Reichberg, Walter f. Klavier.
Reichardt, Johann Friedrich. — (Verten), DM
 58, 48 — Der Musikästhetiker Joh. Fr.
 Reichardt (Verten), NMZ 49, 5.
 Reichelt, Erich f. Konzert.
 Reichenbach, Hermann f. Musikunterricht.
 Rein, Friedrich f. Bruckner, Kallenberg.
 Reimach, Théodore f. Afrika.
 Reinecke, W. f. Gesang.
 Reinhard, A. E. f. Mecklenburg, Musikfeste.
Reiter, Josef. — (Egger), To 32, 26.
Renner, Josef. — J. Renner — 60 Jahre
 (Goller), MD 16, 2.
 Rennstiel, Berthold f. Lied.
Reppighi, Dtorino. — „Die versunkene Glocke“ in
 Hamburg (Wigfeld), S 85, 48 — „Die versun-
 kene Glocke“ in Hamburg (Broefike-Schoen),
 RMZ 28, 43/44 — „Die versunkene Glocke“
 in Hamburg (Chevalley), Mw 7, 12 — R.'s
 „Versunkene Glocke“ (Schaub), AMZ 54, 47.
Rethberg, E. — Elisabeth Rethberg (Lesmer),
 Mk 20, 5.
Rettig, Wilhelm. — „König Tod“ in Ettlin
 (Zareff), S 86, 20.
Retzichen. — Bemerkungen zur R.-Frage (Ulz-
 mann), PT 5, 1/2.

Reusch, Fritz f. Jugend.
 Reuschel, Reinhold f. Mozart.
Reusner, Esaias. — Esaias Reusner (Blume),
 MG 5, 8.
Reuß, August. — A. R., ein Meister d. Sommer-
 idylls (Waltersbaußen), RMZ 28, 27/28.
 Reuter, Florizel von f. Geige.
 Reuter, Fritz f. Hören.
 Reuter, Otto f. Musikunterricht, Tscherepnin,
 Weimar, Wunsch.
Reznicek, E. R. von. — „Satala“ in Leipzig,
 RMZ 29, 1/2 — „Satala“ in Leipzig (Da-
 resel), Mda 9, 10 — „Satala“ in Leipzig
 (Chevalley) Mw 8, 1 — „Satala“ in Leipzig
 (Schwers), AMZ 54, 50 — „Satala“ in
 Leipzig (Varges), S 85, 51/52.
Rheinberger, Josef. — (Segnis), DS 19 44 —
 J. Rheinberger (Pöcher), DTZ 26, 470.
 Rhode, Erich f. Musikfeste, Weill.
Rhythmus. — On Keeping time (Brent-Smith)
 MT 68, 1017 — Rhythmus (Cohn-Booge-
 sraat), DAS 28, 9 — Vorräge u. Verhand-
 lungen zum Problemkreise Rhythmus, ZfAe
 21, 3 — Eine Verbesserung in d. Rhythmi-
 sierungsversuchen neumierter u. choraliter
 notierter Gesänge (Lorenz), ZfM 10, 6 — Die
 Autokratie des R. (Niefenfeld), S 86, 27 —
 Grundsätzliches u. Methodisches zur rhyt-
 mischen Erziehung (Schäffe), ZS 1, 5 —
 Die Wiederherstellung des natürlichen Lebens-
 rhythmus (Schlaffhorst-Andersen), MG 6, 1 —
 R. der Generation (Stefan), Mda 10, 2.
Ricci. — Nel cinquantenario dell' autore di
 „Crispino e la comare“ (Kraus), MO 10, 1.
 Richard, August f. Bach, Beethoven, Bruchsal,
 Hamburg, Keußler, Kirchenmusik, Musik-
 feste, Orgel, Reger.
 Rideout, Percy f. Ästhetik.
Riedel, Karl. — (Köbmann), MD 15, 10.
 Rieder, Helene f. Klavier.
 Riedig, Friedrich f. Klavier.
 Riehl, Wilhelm Heinrich f. Auber.
Riehl, Wilhelm Heinrich. — Seine Stellung zur
 Volksmusik (Pfisterer), Sg 4, 1.
 Riesenfeld, Paul f. Atonale Musik, Beer, Bres-
 lau, Cortolezis, Grillparzer, Mozart, Musik,
 Musikästhetik, Musikfeste, Orchester, Rhyth-
 mus.
 Rietzsch, Heinrich f. Atonale Musik, Mozart.
Rietzsch, Heinrich. — (Jungbauer), DV 30, 3 —
 (Michalitschke), Hochschulwissen 5, 2 — Der
 Musikgelehrte Heinrich Rietzsch (Daas), A 8, 1
 — H. Rietzsch † (Nietl), ZfM 10, 4.
 Riezler, Walter f. Besprechungen.
Rimsky-Korsakow. — (Sabaney), MT 69,
 1023 — Gesicht u. Charakter einiger Opern
 von Mussorgsky u. R. (Wolfurt), Mda 9, 10
 — „Das Märchen vom Zar Saltan“ in
 Nachen, RMZ 29, 11/12 — „Das Märchen
 vom Zar Saltan“ (Zimmermann), Or 5, 8.
 Ringmann, Heribert f. Lied.
 Rinkens, Wilhelm f. Chor gesang.
 Rinne, Rudolf f. Violine.
 Rischel, Thorvald f. Cofse.
 Roberts, W. A. f. Glocken.

Roberts, W. Bright f. Musik.
 Robinson, P. f. Händel.
 König, Wilhelm f. Chorgesang, Gesang, Lied,
 Schmidt.
 Kösel, Artur f. Listz.
 Kösel, Gottfried f. Italien.
 Kössel, Willy f. Bach, Chorgesang.
 Roggeri, Edoardo f. Heine.
 Rokseth, Yvonne f. Josquin des Prés.
 Rolland, Romain f. Beethoven, Händel.
 Rollberg, Fritz f. J. C. Bach, Eisenach, Kirchen-
 musik.
Rom. — Die königliche Oper in Rom (Dabins)
 AMZ 55, 1 — Le novità al Teatro Reale
 dell' Opera (Labroca), MO 10, 3.
 Romea, Alfredo f. Sor.
 Roncaglia, Gino f. Beethoven.
 Roner, Anna f. Brahms, C. Schumann.
 Ronga, Luigi f. Wagner.
Rore, Ciprian de. — Eine Gaqliarde von Ci-
 prian de Rore? (Schrade), AfM 8, 4.
 Rose, Fritz f. Rossini.
 Rosenfeld, Heinrich f. Beethoven.
 Rosenkainer, Eugen f. Sarphon, Tonbewußt-
 sein.
 Rosenkranz, A. f. Kirchenmusik.
 Rosenthal, Karl August f. Kanon.
 Rosenzweig, Alfred f. Oper, Wellesz.
 Rossini, Gioacchino. — R. u. der Galeere-
 sträfiling (Rose), NMZ 48, 24.
 Roth, Herman f. Händel, Oper.
 Rothembübler, Kurt f. Wagner.
 Rothhardt, Hans f. Wolf.
 Roussel, Albert. — Paying a call on A. R.
 (Hoerree), E 7, 1.
 Rubardt, P f. Orgel.
Rubinstein, Anton. — A. Rubinstein über d.
 russischen Verhältnisse seiner Zeit (Knorring),
 S 85, 41.
Rudnik, Wilhelm. — W. Rudnik f. (Fliegner)
 SBek 58, 12.
Rüdert, Theodor. — (Franz), To 32, 22.
Rüdel, Hugo. — Zum 60. Geburtstage von
 Prof. H. R. (Graw), To 32, 6 — Hugo Rüdel
 zum 60. Geburtstag (Schwers), AMZ 55, 5.
 Rüdiger, Theo f. Bruch.
 Rub, E. f. Posaune.
Rumänien. — La chanson populaire en Rou-
 manie (Vulpesco), RMus 11, 24.
Rundfunk. — (s. a. Musikunterricht) — Die
 Klangfarben d. Orchesterinstrumente u. Sing-
 stimmen im R. (Ambrosius), PT 4, Sept.—
 Okt. — Einiges üb. d. Radio (Alt), PT 4,
 Sept./Okt. — 1. Tagung f. Rundfunkmusik
 in Göttingen (Wand), AMZ 55, 22 — Radio-
 musik in d. Hochschule (Brust), AMZ 55, 19 —
 D. Komponist u. d. Rundfunk (Butting),
 Mk 20, 8 — Neuzzeitliche Lautsprecher in Ita-
 lien (Daebne), ZfS 48, 1 — Musikalischer
 Schulfunk (Fischer), Mk 20, 8 — Die Rolle
 der Musik im R. (Gutman), Mel 7, 6 — R.
 u. Volkslied (Kotek), DV 30, 3 — R. u. neue
 Musik (Lagko), Mel 7, 4 — Rundfunkprobleme
 (Lasko), PT 4, Sept./Okt. — R. und musika-
 lische Kultur (Lauböfer), NMZ 48, 24 —

D. 1. Tagung f. Musik im Rundfunk (Keiten-
 berg), Mk 20, 8 — Ein Jahr Musik in d.
 Deutschen Welle (Melichar), Mk 20, 3 —
 Mehr Würde. Ein Sonntag z. Radiofrage
 (Müller), RMZ 28, 27/28 — Die Funkver-
 suchsstelle an der Berliner Musik-Hochschule
 (Pasche), S 86, 21 — Neue musikalische Mög-
 lichkeiten d. R. (Neuburger), DMZ 59, 19 —
 4 Jahre Berliner Rundfunkmusik (Stein),
 Mk 20 8 — Tonkünstler u. R. (Szendrei),
 DTZ 26, 472 — Tonkünstler u. R. (Szendrei),
 PT 4, Sept./Okt. — Eigenkunst oder Über-
 tragung? (Szendrei), PT 5, März/Apr. —
 Übertragung einer Oper durch Radio u.
 Musikerkschaft (Treitel), DMZ 58, 43 — Die
 Göttinger Tagung f. Rundfunkmusik (War-
 schauer), Mda 10, 6.

Runge, Bernhard f. Musikunterricht.

Rupp, E. f. Orgel.

Rußland. — (s. a. Musikkritik) — The Elements
 of russian music (Abraham), ML 9, 1 —
 Russische Musik (Bormann), NMZ 49, 2 —
 Lebenserinnerungen russischer Musiker (En-
 gel), AMZ 55, 1. 3 — Von deutscher Literatur
 über russische Musik (Engel), Mk 20, 9 —
 Politisierung der Musik in R. (Engel), Mw
 7, 9 — Krise des Instrumentenbaues in R.
 (Engel), ZfI 48, 5 — Russische Musiker
 (Fleischer), Kdl 1928, 1 ff. — Betrachtung
 zur Frage der Entstehung d. russisch-künst-
 lerischen Musik (Greiser), Mel 7, 5 — La
 Musica in Russia (Zvandroff-Boretsky), MO 9,
 7, 8/9 — Musik in der Sowjet-Ukraine (Ko-
 sifski), Mel 7, 5 — Sowjet-Rußlands Stellung
 in der neuen Musik (Lopatnikoff), NMZ 49, 17
 — Three Russian Composers in Paris (Sa-
 banev), MT 68, 1016.

Rubneman, Daniel. — (Carol-Berard), Che
 9, 70.

Ruzek, Josef f. Harburger.

Rychnovsky, E. f. Klittl.

S

Saar, Emil f. Chorgesang.
Saarbrücken. — Das Saarbrücker Stadttheater
 unter Ferd. Stubra (Dessauer), S 85, 31.
Sabanev, Leonid f. Medtner, Musik, Musik-
 kritik, Orchester, Paris, Prokofiew, Rimsky-
 Korsakow, Rußland, Stravinsky.
Sachs, Curt f. Musik, Stumpf.
Saint Joix, Georges de f. Mysliwiczek.
Sakari, Antonio. — A. S., Beethovens Lärare
 (Rabe), STM 9 (E. 185 ff.).
Saint-Saëns, Camile f. Massenet.
Salamon, Siegfried f. Müller-Hartmann.
Samazeuilh, Gustave f. Mussorgsky.
Sanders, Paul f. Holland.
Sandor, Arpad f. Musik.
Sarnette, J. A. André f. Musik.
Sattelberg, Carl f. Gesang.
Sauer, Ludwig f. Orgel.
Sauerländer, Wilh. f. Luther.
Savill, Agnes f. Wagner.
Sarphon. — Das S. in seinen Frühzeiten u.
 im Urteile berühmter Musiker (Rosenkainer),
 ZfI 48, 9 u. MIZ 38, 12.

- Searlatti, Alessandro. — A. Searlatti, giovane (Della Corte), P 8, 11.
 Searlatti, Domenico. — D. Searlatti (Malipiero), MQ 13, 3
 Secats, Godfrey f. Karg-Elert.
 Schab, Günter f. Offenbach, Theater, Wellesz.
 Schade, Rudolf f. Litz, Mendelssohn Bartholdy.
 Schaefer, Anny f. Koeffler.
 Schäfer, H. J. f. Musik, Waquer.
 Schäfer, Oskar f. Musik, Musikunterricht.
 Schäfer, Walter Erich f. Waquer.
 Schaeffner, André f. Litz, Musik.
 Schäfte, Rudolf f. Rhythmus.
 Schaezler, Ernst f. Musik.
 Schaezler, Karl f. Musik.
 Schafften. — Inspiration u. Intuition im musikal. Schaffensprozeß (Kampers), AMZ 54, 50.
 Schajapin, Fedor. — (Armin), Stw 3, 10.
 Schallplatte. — f. Grammophon.
 Schaper, Edvard-Hellmuth f. Musik.
 Scharnagl, Karl f. Musik.
 Schattmann, Alfred f. Brahms.
 Schas, Walter f. Musiker.
 Schaub, Hans F. f. Bach, Hamburg, Kueßler, Korngold, Respighi.
 Scheffler, Siegfried f. Seidl.
 Scheffler, Siegfried. — S. Scheffler (Weißmann), Mw 8, 3.
 Scheffler, Walter f. Hören.
 Scheibe, J. A. — f. Bach.
 Scheinpflug, Paul f. Duisburg.
 Scheinpflug, Paul. — P. Sch.'s Wirken in Duisburg (Brinkmann), AMZ 55, 23.
 Schell, Jos. f. Caruso.
 Schellenberg, Ernst Ludwig f. Ansförge.
 Schemann, Ludwig f. Cherubini.
 Schemann, Ludwig. — Zu f. 75. Geburtstage (Bohnacker), BB 50, 4.
 Schenk, Paul f. Karg-Elert.
 Schenker, Heinrich. — H. Schenker (Brieslander), DTZ 26, 470.
 Scherchen, H. f. Beethoven, Dirigieren.
 Scherfins, Theodor f. Film.
 Schering, Arnold f. Händel, Symbol.
 Scheurleer, D. J. — In Memoriam (Werkamp), TVN 12, 2.
 Schiebold, Karl f. Farbe.
 Schiegg, Anton f. Gesang.
 Schild, Ewald f. Gesang.
 Schiller. — (f. a. Verdi).
 Schilling, R. f. Gesang.
 Schillings, Mar von. — Der 60jährige Schillings (Beck), DTZ 26, 473 — Der 60jährige M. Schillings (Schwers), AMZ 55, 16 — „Monna Lisa“ at the Monnaie (Brussels) (Paul), Sb 8, 10.
 Schindler, Hans f. Orgel.
 Schlaffhorst, Clara f. Rhythmus.
 Schlee f. Tanz.
 Schleißner, Leo f. Böhmen, Steinberg.
 Schlemmer, Oskar f. Theater.
 Schlenfog, Martin f. Kanon.
 Schletter, Johann f. Besprechungen.
 Schlicht, Ernst f. Chorgesang.
 Schliepe, Ernst f. Berlin, Brahms, Chorgesang, Farbe, Händel, Mechanische Musik, Melodie, Musik, Musikinstrumente, Noten, Saks, Drchester, Schreker, Theater, Waquer.
 Schloezer, Boris de f. Musik, Musikästhetik.
 Schlupe, Alfred f. Mundharmonika.
 Schneidel, H. v. f. Jazz.
 Schmid, Ernst Fritz f. Haydn.
 Schmid, J. f. Kirchenmusik.
 Schmid, Willi f. Bach, Campagnoli, Kirchenmusik, Lechthaler, Mussorgsky, Theremin.
 Schmid-Lindner, August f. Klavier.
 Schmidt, F. A. f. Beethoven.
 Schmidt, Felix. — (Beutner), Sti 22, 1 — (Moser), AMZ 54, 39 — (Röns), DS 19, 37 — Zum Tode Prof. F. Schmidts (Beutner), Ha 18, 9/10 — Prof. Felix Schmidt (Ziffel), To 31, 37.
 Schmidt, Ferdinand f. Kirchenmusik.
 Schmidt, Georg f. Amerika, Musikinstrumente.
 Schmidt, Rudolf f. Nestron.
 Schmidt, Walter f. Moldenhauer.
 Schmidt, Willi f. Musik.
 Schmitt, August f. Schubert.
 Schmitz, Eugen f. Brands-Buys, Verdi.
 Schnabel, Sigismund f. Orgel.
 Schnadahüpfel. — Das Schn. (Panzer), DS 19, 35.
 Schneider, Constantin f. Musikfeste, Weber.
 Schnerich, Alfred f. Bach, Beethoven.
 Schnippering, Heinrich f. Bach.
 Schnoor, Hans f. Strauß.
 Schoek, Othmar. — Der harmonische Stil D. Sch.'s (Schub), NMZ 49, 15 — D. Schoeck (Schub), NMZ 49, 15 — Zur Harmonik der neuesten Werke von D. S. (Schub), SMZ 68, 6 ff.
 Schoen, Ernst f. Jazz, Mechanische Musik, Musik, Oper, Tanz.
 Schönberg, Arnold. — Concerning A. S. (Cocuroy), Che 9, 69 — Sch. in Paris (Cocuroy), Mda 10, 1 — Sch. e le sue opere orchestrali (Fleischmann), MO 9, 12 — Der neueste Sch. (Graf), Mda 9, 10 — A. Schönbergs Chorwerke (Horenstein), DAS 28, 7 — Sch. in Paris (Kochlin), PT 5, 1/2 — A. S. as song writer (Pife), Che 9, 68 — Zu Schönbergs neuer Suite, op. 29 (Stein), Mda 9, 7 — Sch.'s Bläserquintett (Wiesengrund-Adorno), PT 5, Mai/Juni — Sch. u. Pfitzner (Wohlfahrt), SMZ 67, 26 — „Erwartung“ in Wiesbaden (Redlich), Mda 10, 2 — „Erwartung“ in Wiesbaden (Uhl), AMZ 55, 7 — „Die glückliche Hand“ in Breslau (Epstein), Mel 7, 4 — „Die glückliche Hand“ in Breslau (Misch), AMZ 55, 14 — „Die glückliche Hand“ in Breslau (Stuckenschmidt), A 8, 4.
 Schönewolf, Karl f. Oper, Verdi.
 Schönfeld, Herbert f. Wagner.
 Schorn, Hans f. Baden-Baden, Manón, Musikausstellungen, Musikunterricht, Weismann.
 Schott. — Das Mainzer Verlagshaus B. Schott's Söhne (Willins), AMZ 54, 39.
 Schrader, Leo f. Kore, Tanz.

- Schreker, Franz.** — (Vect), DMZ 59, 13 — (Stein), PT 5, März/Apr. — *J. Sch.* als Lehrer (mit mehreren Beiträgen), Mda 10, 3/4 — *J. Schreker* z. 50. Geburtstag (Einflein), A 8, 4 — *J. Sch.* u. die Gezeichneten (Erhardt), Mda 10, 3/4 — Die Instrumentation des „Singenden Teufels“ (Gmeindl), Mda 10, 3/4 — *J. Sch.* als Lehrer (Herrmann), NMZ 49, 18 — *Sch.-Regie* (Hörth), Mda 10, 3/4 — Die Dichtung des „Singenden Teufels“ (Hoffmann), Mda 10, 3/4 — *J. S.* als Leiter des philharmonischen Chores (Maril), Mda 10, 3/4 — Zum 50. Geburtstag (Schliepe), S 86, 12, DTZ 26, 471 u. To 32, 13 — Franz Schreker (Westphal), AMZ 55, 12.
- Schröder, D. f. Orgel.**
- Schröter f. Orgel.**
- Schröter, Corona.** — Corona Schröter (Kretschmer), S 85, 33.
- Schubert, Franz.** — (f. a. Bruckner) — (Bauer-Brach), Mds 10, 1 ff. — (Hönig), DS 20, 12 u. To 32, 21 — (Mies), DS 19, 37 — Franz Schuberts Freund (Birnbaum-Lux), S 85, 32 — Esdur-Messe (Vorwin), MS 58, 6 — Das Sch.-Museum in Wien (Braun-Prager), DS 19, 39 — *Sch.* u. d. Symphonie (Wrichta), S 86, 2 — *Sch.'s* Esdur-Messe (Wrichta), S 86, 20 — *Sch.'s* Sentiment (Capell), MMR 58, 686 — *Sch.'s* Style (Capell), MT 69, 1022 ff. — *Sch.'s* Poets (Capell), MMR 58, 687 ff. — Schubertiade (Clocter), DS 19, 50 — *Sch.*, Schumann, Brahms u. H. Wolf in Frankreich u. Belgien (Cloffon), NMZ 49, 12 — Zwei falsch datierte Sch.-Lerte (Deutsch), NMZ 49, 11 — *Sch.* and Beethoven: A contrast of methods (Dickinson), ML 9, 1 — Die Deutsche Messe (Engelhart), DS 20, 9 — Die Vollendung d. Schubert'schen h-moll-Sinfonie (Gutmann), RMZ 28, 25/26 — Eine verkannte Jugendballade *J. Sch.'s*: Der Gott u. die Bajadere (Heuß), ZM 95, 6 — „Stabat mater“ (Hirschberg), DMZ 59, 18 — *J. Sch.'s* Wunschzettel für 1928 (Jolles), NMZ 49, 13 — Über d. Entstehung d. Deutschen Messe (Keldorfer), To 32, 10 — „Die Freunde von Salamanka“ in Halle a. S. (Klanert), AMZ 55, 22 — Geläute zu deutschen Sch.-Feiern (Kölsch), NMZ 49, 11 — *Sch.* et Beethoven (Landorin), M 90, 18 — *J. Sch.'s* Geistliche Lieder (Mies), GBl 52, 5/6 — *J. Schubert*-Fest d. Stadt Essen (Müllner), S 86, 27 — Le Sonate di Sch. (Perrachio), RAM 1, 1 — *J. Sch.* und der Männerchor (Schmitt), SSZ 22, 9 — Auftakt zum Schubert-Jahr (Stefan), Mda 9, 10 — Die große Sch.-Mode (Stege), DS 20, 26 — *J. Sch.* u. d. Männerchor-gesang (Stege), To 32, 10 — Wie kann man *J. Sch.* als Liedergenius messern? (Etter), Sti 22, 8.
- Schüler, Karl** f. Chorgesang.
- Schumann, Hans** f. Klavier, Musik.
- Schüngeler, Heinz** f. Holzschnyder.
- Schüh, Franz** f. Orgel.
- Schüh, Heinrich.** — (Schuh), Sg 4, 3 — Ein unbekanntes Schreiben von H. Schüh (Drechsler), ZfM 9, 10/11 — H. Sch. u. seine Bedeutung f. d. Chormusik unserer Tage (Schzell), DS 19, 43 — *Sch.* u. die Schule (Spitta), ZS 1, 5.
- Schub, Willi** f. David, Musiker, Musikfeste.
- Schoeck, Schüg, Schwicz.**
- Schulhoff, Erwin** f. Malipiero, Prag, Provanzlik.
- Schulze, Gerhard** f. Virtuosen.
- Schulz, Gottfried** f. München.
- Schumacher, Otto** f. Mozart.
- Schumacher, Robert** f. Viertelton.
- Schumann, Clara.** — Neues über K. S. (K. S. in Rußland) (Engel), ZM 95, 4 — C. S. u. Joh. Brahms in ihren Briefen (Koner), SMZ 67, 29 — Ma première Leçon de Piano avec ma mère (C. Schumann), RMus 12, 25.
- Schumann, Eugenie** f. C. Schumann.
- Schumann, Georg** f. Danek.
- Schumann, Georg.** — G. Schumanns vokales Schaffen (Viehle), Sti 21, 12.
- Schumann, Robert.** — (Hirschberg), DS 19, 30 ff. — Schubert, Sch., Brahms u. H. Wolf in Frankreich u. Belgien (Cloffon), NMZ 49, 12 — Florestan u. Eusebius. Zur Psychologie R. Sch.'s (Gransom), MK 20, 9 — Die Enträtselung des Schumann'schen Abegg-Geheimnisses (Minotti), ZM 94, 7/8.
- Schurzmann, R. f. Berlin, Dchs.**
- Schuster, Josef.** — Die Opern J. Schusters (Engländer), ZfM 10, 5.
- Schwabacher-Meichröder, Anna** f. Glück, Grieg, Joachim, Hind, Lachner, Lucca.
- Schwabe, Gregor** f. Kirchenmusik.
- Schwarz, Max** f. Weifall, Konzert.
- Schwarz-Keiflingen, Erwin** f. Coße, Gitarre, Laute.
- Schwarzlose, Karl** f. Wagner.
- Schweden.** — Musikaliska förbindelser mellan Abo och Stockholm under det Gustavianska tidevarvet (Ånderfson), TM 9 (S. 99 ff.) — Schwedische Spielmannsweisen (Marcus), NMZ 49, 17 — Svensk musikhistorisk bibliografi 1926 (Sundström), STM 9 (S. 237 ff.) — La musica svedese contemporanea (Zutenberg), P 8, 10.
- Schweisheimer, W. f. Hören, Tanz.**
- Schweizer, Albert.** — (Engelhardt), MSfG 32, 10/11 — A. Schweizer (Herwig-Arnstberg), RMZ 29, 15/16.
- Schweiz.** — Junge Schweizer Musik (Schub), NMZ 49, 8.
- Schwers, Paul** f. Altman, Berlin, Hindemith, Jazz, Kefmann, Musikfeste, Musikvereinigungen, Reznicek, Rüdell, Schillings, Seidl, Siegel, Strauß, Strawinskij, Verdi, Wagner, Wolf.
- Scott, C. Russell** f. Musikfeste.
- Scott, Cyril** f. Musikalisch.
- Scott, Hug Arthur** f. Musik.
- Serabtnue.** — Aus S.'s Kindertagen, Mw 8, 1.
- Scribe, Eugène.** — S. als Librettist (Chezvalley), BIS 8, 23.
- Sear, H. G.** f. Musik.
- Sebestyen, Alexander** f. Violoncello.
- Seelig, Otto** f. Künstler.
- Seeliger, Hermann** f. Vespredungen.
- Segnitz, Eugen** f. Rheinberger.

- Seiber, Mátys f. Jazz.
 Seidl, Arthur f. Utterberg, Dessau, Musikkritik.
 Seidl, Arthur. — (Holl), MVDM 25 — (Scheff-
 ser), Mw 8, 6 — N. Seidls Schaffen (Egert),
 BB 51, 3 — N. Seidl (Schwers), AMZ 55, 16.
 Seifert, Adolf f. Jugend.
 Seiffert, Max. — M. Seiffert (Sondheimer),
 NMZ 49, 14.
 Seling, Emil f. Bruckner, Wagner.
 Senger, Rudolf f. Gounod.
 Sérieyr, Auguste f. Musik.
 Seybold, Arthur f. Jazz.
 Shipp, Horace f. Musik, Oper.
 Shirlaw, Matthew f. Harmonie.
 Sibelius, Jean. — The „Nationalism“ of S.
 (Kyle), M Q 13, 4 — Versuch bei Sibelius
 (Veget), S 85, 36.
 Sibtik, A. f. Tanz.
 Siegel, Rudolf. — R. Siegel 3. 50. Geburtstag
 (Schwers), AMZ 55, 15.
 Siegl, Otto. — (Desdéri), P S, 12 — (Maze-
 nauer), RMZ 28, 37/38.
 Sielmann, Herbert f. Kirchenmusik.
 Silbermann, Andreas. — Der Orgelbauer A. S.
 (Varges), KIM 9, 103.
 Simon, Alfred f. Klavier.
 Simon, Miteja f. Amerika.
 Simon, Fritz f. Palästina.
 Simon, James f. Tier.
 Simon, Robert A. f. Amerika.
 Simons, Rainer f. Oper, Wien.
 Sinfonie. — (f. a. Orchester) — Vom Tempel
 der Symphonie (Abendroth), AMZ 55, 24 —
 Versuch einer Eindeutung der klassisch-
 romantischen Sinfonieform (Friedland), AMZ
 55, 9, 10/11 — Die opera buffa-Sinfonie u.
 ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie
 (Zutenberg) AfM 8, 4.
 Sirotta, Leo f. Klavier.
 Skandinavien. — The Music of Scandinavia
 (Hull), MMR 58, 688.
 Slovogt, Richard A. f. Lorens.
 Smend, Friedrich f. Besprechungen.
 Smetana, Friedrich. — Smetana (Brichta),
 S 85, 38 — „Der Fuß“ in d. Berliner Staats-
 oper (Hirschberg), S 85, 49.
 Smith, Alexander Brent f. Musik.
 Smith, Johannes f. Violine.
 Smyth, Ethel. — (Hoffmann), Mda 10, 6.
 Söhle, Karl. — Der Musikerpoet R. S.
 (Wulow), DS 20, 6 — Der Dichter R. S. u.
 sein Werk (Wulow), ZM 95, 4.
 Soldati, Mario f. Appia.
 Solist. — Der reine Solist (Zill), AMZ 55, 13.
 Somma, Antonio. — Antonio Somma (Mau-
 rovani), MO 9, 8/9, 10.
 Sommerer, Kurt f. Chorgesang.
 Sonate. — Two czechoslovak Sonatas (Col-
 lins), Che 9, 72.
 Sonderburg, Hans f. Musikausstellungen, Ziel.
 Sondheimer, Robert f. Juristisches, Musik,
 Orchester, Tanz.
 Sonnemann, Kurt f. Musikfeste.
 Sor, Ferdinand. — (Danek), Gi 8, 11/12 —
 (Romea), Gi 9, 5/6.
 Soré, Otto f. Violine.
 Souper, F. D. f. M. Haydn, Konzert, Mozart.
 Soziale Fragen. — f. Juristisches.
 Spanien. — Spaniens Musik (Nettl), Mw 7, 11
 — Notizen von einer spanischen Reise (Nettl),
 NMZ 48, 24.
 Specht, Richard, f. Korngold, Mozart, Winter-
 niß.
 Spectator f. Blasinstrumente, Theremin.
 Spencer, Herbert. — H. Spencer and music
 (Grew), M Q 14, 1.
 Sphärophon. — Das Sphärophon (Huth),
 S 85, 45.
 Spies, A. f. H. Unger.
 Spitta, Heinrich f. Schük.
 Spörr, Martin. — M. Spörr (Wenzl), NMZ
 48, 24.
 Spontini, Gasparo. — Weber u. Sp. in d.
 musikal. Anschauung von E. L. A. Hoffmann
 (Kuznitsky), ZfM 10, 5.
 Sport, Graf Ferdinand. — Zu f. 80. Geburts-
 tage (Kriemhild), AMZ 55, 17.
 Sprache. — Sprecherziehung (Hahn), Sti 22, 7.
 Spreckelsen, Otto f. Lied, Musikunterricht, Stu-
 dienreferendar.
 Stefan, Paul f. Musik. Musikausstellungen,
 Oper, Rhythmus, Schubert, Strauß.
 Stege, Fritz f. Weisfall, Gesang, Raum, Lied,
 Mechanische Musik, Musik, Musikinstrumente,
 Musikkritik, Musikunterricht, Schubert, Stra-
 vinsky, Suter.
 Steglich, Rudolf f. Händel, Liten.
 Steinbard, Erich f. Provaznik.
 Stein, Erwin f. Mahler, Schönberg, Schreker.
 Stein, Fritz f. Juristisches.
 Stein, H. f. Tier, Vogel.
 Stein, Heinrich f. Chorgesang.
 Stein, D. Th. f. Wagner.
 Stein, Richard H. f. Besprechungen, Musik,
 Rundfunk.
 Steinbeck f. Kirchenmusik.
 Steinberg, Hans Wilhelm. — (Schleisner),
 Mda 10, 1.
 Steingräber. — Zur Feier d. 50jährigen Be-
 stehens d. Steingräber-Verlags (Heuß), ZM
 95, 1 — D. St.-Verlag in d. Gegenwart
 (Weismann), ZM 95, 1.
 Steinbard, Erich f. Hába, Janáček, Malipiero,
 Martinu, Mechanische Musik, Musik, Musik-
 ausstellungen, Musikfeste, Oper, Strauß.
 Stépan, W. f. Tschechoslowakei.
 Stephan, Rudi. — (Holl), Mel 7, 3 — R. Ste-
 phans Bild (Appel), Mel 7, 3 — „Die ersten
 Menschen“ in Braunschweig (Bloek), AMZ
 55, 19.
 Stephani, Hermann f. Gerhardt, Partitur.
 Stephenson, Kurt f. Hamburg.
 Stern, Günther f. Debussy, Hören, Paris.
 Steuermann, Eduard f. Klavier.
 Stichtenoth, Friedrich f. Musikfeste, Musik-
 theorie.
 Stieglitz, Olga f. Besprechungen.
 Stier, Alfred f. Beethoven, Kirchenmusik, Musik-
 unterricht, Orgel, Thomas.
 Stier, Karl Albert f. Schubert.

Stil. — Der „Stil“ u. das Prinzip des „Abso-
luten“ (Kretschmer), AMZ 54, 38 — Stilfragen
(Grau), MS 57, 12 — Musikalische Stilistik
(Rickett), AMZ 55, 14/15.

Stimmgabel. — Die Stimmgabel (Kretschmer),
S 85, 39 u. Schw 9, 17.

Stimmung. — Über die temperierte St. (Albert),
Gi 9, 3/4.

Stockhausen s. Gesang, Orgel.

Stockhausen, Julius. — (s. a. Kirchner) —
J. St. u. Monika Hunnius: Mein Weg zur
Kunst (Voss), RMZ 29, 7/8.

Stockholm. — Brevsamlingen i Kungl. Musika-
liska Akademiens Bibliotek (Hennnerberg),
STM 9 (S. 215 ff.) — Kungl. Musikaliska
Akademiens Ars berättelse 1927 (Morales),
STM 9 (S. 201 ff.).

Stoekert, Hermann s. Berlin, Chorgesang, Ge-
sang.

Stolz, Ernst s. Weismann.

Storck, Karl s. Friedrich der Große, Minne-
gesang, Musik, Oper, Oratorium, Program-
musik.

Strasser, Stefan s. Mozart.

Straube, Karl. — R. Straube (Varges), Mw
8,1; RMZ 29, 1/2; ZeK 6, 2 u. KiM 9, 98.

Strauch, Hugo s. Bruckner.

Strauch, Rudolf s. Musikunterricht.

Strauß, Johann. — Lanner u. St., die Lieb-
linge unserer Großeltern (Hagenau), DS 20, 8.

Strauß, Josef. — In der schönen blauen Donau
(W. Heilmann), S 85, 34.

Strauß, Richard. — Wer oder was ist Richard
Strauß? (Till), AMZ 55, 5 — „Die ägypti-
sche Helena“ in Dresden (Chevalley), Mw
8, 7 — „Die ägyptische Helena“ in Dresden
(Mello), DMZ 59, 25 — „Die ägyptische
Helena“ in Dresden (Veget), S 86, 24 —
„Die ägyptische Helena“ in Dresden (Echnoor)
Or 5, 13 — „Die ägyptische Helena“ in Dres-
den (Schwers), AMZ 55, 24 — Spiel um
Helena (Stefan), Mda 10, 6 — „Die ägypti-
sche Helena“ in Dresden (Steinhard), A 8, 7
— „Die ägyptische Helena“ in Wien (Wymez-
tal), AMZ 55, 25 — „Panathenäenzug“ in
Berlin (Hennried), Or 5, 3 — Die Musik zum
„Rosenkavalier“ (Wie), Mfa 249.

Stravinskij, Igor. — (s. a. Oper) — (Pau-
nain), RaM 1, 5 — „Oedipus Rex“ in Berlin,
Mda 10, 3/4 — „König Oedipus“ in Berlin
(Chevalley), Mw 8, 4 — Stimmen zum
„Oedipus Rex“ (Ficker), NMZ 49, 16 — Stra-
vinskij-Abend d. Städt. Oper zu Berlin
(Hirschberg), S 85, 51/52 — Str.-Abend d.
Staatsoper (Berlin) (Hirschberg), S 86, 10 —
Einführung in: Oedipus Rex (Lourie), BLS
8, 19 — Stravinskij's Oedipus (Sabanceff),
Che 8, 64 — „Oedipus Rex“ in Berlin
(Schwers), AMZ 55, 10 — „Oedipus Rex“,
„Mavra“, „Petruschka“ in Berlin (Steger),
Or 5, 7 — „Oedipus Rex“ in Berlin (Strobel),
NMZ 49, 14 — J. St.'s Bühnenwerk (Stuf-
fenschmidt), BLS 8, 19 — König Oedipus in
Paris (Weißmann), A 7, 10 — „Die Nachtigall“
— „Der Feuervogel“ (L. K. M.), BLS 8, 11.

Streichinstrumente. — Die neuen St. „Zon-
duren“ als Lösung eines seit Jahrzehnten
bestehenden Problems, DMMZ 50, II ff. —
On Vibrato (Bonavia), MT 68, 1018 — Ge-
fütterte St. (Möckel), G 1928, 1 — Über
Messungen an Saiteninstrumenten (Möckel),
G 1928, 2 — Das Einspielen d. St. (Zuter-
Wehrli), ZfI 47, 23.

Streichler, Alfred s. Juristisches.

Striegel, H. s. Gesang.

Strindberg, August. — St. u. die Meister d.
Musik (Hessström), Mw 8, 4 — J. St. u. die
Musik (London), AMZ 55, 25/26 — St. u.
die Gitarre (Thorsten), Gi 8, 9/10.

Strobel, Heinrich s. Film, Hindemith, Oper,
Stravinskij, Theremin, Verdi, Weill.

Strobel, Otto s. Wagner.

Strube, W. s. Orgel.

Struck, G. s. Dressel.

Stuckenschmidt, H. H. s. Cocteau, Eisler, Musik,
Oper, Schönberg, Stravinskij, Wagner.

Studienassessor. — s. Studienreferendar.

Studienreferendar. — Studienreferendar u.
Studienassessor (Speckelsten), A 7, 10.

Stüwe-Beck, Johanna s. Besprechungen.

Stumpf, Karl. — Zu K. Stumpfs 80. Geburts-
tag (Sachs), ZfM 10, 7.

Sturzo, Luigi s. Wagner.

Suarez, André s. Klavier.

Sundström, Einar s. Bellman, Berwald,
Schweden.

Suter, Hermann. — „Le Laudi“ in Berlin
(Steger), SMZ 68, 6.

Suter-Wehrli, Karl s. Streichinstrumente.

Symbol in der Musik (Schering, Bauer, Moos),
ZfAo 21, 4 — Zur Frage der musikal. Syn-
bolik (Anschütz), Mk 20, 2.

Szabolcsi, Benedikt s. Kodaly.

Szendrei, Alfred s. Rundfunk.

Szymanowski, Karol. — The later Style of
K. S. (Collins), Che 9, 66.

T

Talvi, Af. W. s. Gesang.

Taneev, S. J. — To the memory of S. J.
Taneev (Karatygin), M Q 13, 4.

Tanz. — (s. a. Musik, Theater) — Aus d. Ge-
schichte d. Balletts (W. H.), S 86, 14 —
20 bayerische Tänze (Bauer), ZfM 10, 6 —
Ballett und Bühne (Migo), Mda 10, 2 —
Tänzerkongreß (Brandenburg), NMZ 49, 2 —
Leaves from the mother-tree of Guernika.
Some notes of the Basque Folk Dance Festi-
val of 1927 (Eggar), ML 8, 4 — Bricciche
di etnofonia sarda (Jara), MO 10, 2 — Histo-
risches zum modernen Gesellschaftstanz (Fel-
lerer), AMZ 54, 39 — Deutscher T. an d.
Wende d. Mittelalters (Geiringer), NMZ
49, 7 — Alte Volkstänze (Götsch), MG 5, 8 —
Über d. Bedeutung d. künstlerischen Tanzes
für die Erziehung (Güldenstern), NMZ 49, 7 —
Tanz. Eine Betrachtung im Finkensteiner
Sinne (Hoffmann), Sg 3, 3. 5 — T. u. Tanz-
musik aller Zeiten (Imroth), To 32, 9 —
Choreographische Harmonielehre (Voss), NMZ

49, 7 — Das Problem der Tanznotenschrift (Kronfeld), A 7, 12 — Choreographie (Kuznitsch), NMZ 49, 7 — Aufgaben u. Möglichkeiten der Tanzschrift (Laban), Mda 10, 6 — Ballettmusik u. neuer Tanz (Laban), NMZ 49, 7 — Tanzkritik (Laur), MVDM 24 — Adagio. Das Klassische Tanz-Duett (Levinson), NMZ 49, 7 — Le Ballet héroïque (Maffon), RM 9, 8 — Die Moreske (Nettl), NMZ 49, 8 — Notation de danses (Parnac), RM 9, 5 — Volkstanz? (Schlee), Mel 6, 12 — Some remarks concerning the actual relationship between music et dancing (Schoen), Che 9, 65 — Tänze aus einer anonymen italienischen Tabulatur (Schrade), ZfM 10, 8 — Der moderne Tanzrhythmus als Erholungsbringer (Schweissheimer), DTZ 26, 469 — Zur Geschichte des russischen Balletts (Sibler), A 7, 12 — Stammt unsere Musik vom Tanze? (Sonderheimer), NMZ 49, 8 — Entwicklungsphasen des modernen Tanzes (Terpis), BIS 8, 18 — Neue Ballette (Terpis), NMZ 49, 7 — Tanzmusik (Vetter), Schles. Monatshefte 1928, März — Das „Balletto a cavallo“ (Welleß), Mda 10, 1 — Der neue T. u. d. Opernbühne (Welleß), NMZ 49, 7. Lappolet, Willy f. Anfermet, Musikkritik. Tartini. — Auf T.'s Spuren (Wenzl), ZM 9, 5. Taylor, D. — Decms Taylor (Hilb), MK 20, 4. Technik. — Technik u. Werk (Hoffmann), MG 5, 5. Teichert, Roland f. Mozart, Weber. Terpis, Mar f. Tanz. Tessier, André f. Cambert, Lorenzani. Teßmer, Hans f. Reithberg. Teßel, Eugen f. Besprechungen, Klavier, Tonart. Theater. — Über Sinn u. Zweck d. Theaters (Krenek), Mda 9, 7 — Ausblicke auf Bühne und Tanz (Schlemmer), Mel 6, 12 — Die deutsche Theater-Ausstellung in Magdeburg (Schab), NMZ 48, 22 — Die Deutsche Theaterausstellung in Magdeburg (Schliepe), A 7, 11. Thema. — Themes (Mendl), Che 9, 65. Theremin. — Musik aus der Luft, DMMZ 50, 6 — Die Musik mit dem Stab, Schw 9, 16 — Elektrifizierte Musik, Schw 9, 18 — Ist unsere Musik veraltet? (Unschüg), NMZ 49, 4 — Music in the air (Blom), Sb 8, 12 — Ätherwellenmusik (Drexler), RMZ 28, 39/40 — Die Luft als Musikinstrument (Eberhard), MIZ 37, 24 — Ätherwellen-Musik (Gräner), DMZ 58, 42 — Die Ätherwellenmusik (Hänel), DAS 28, 11 — Die technischen Grundlagen von Th.'s Ätherwellen-Musik (Lion), ZfI 48, 5 — Ätherwellen-Musik (Martell), HfS 22, 23 — Die „Musik“ der Technik (Schmid), SMZ 67, 28 — Zukunftsmusik (Spectator), ZfI 48, 3 — Musik aus d. Äther (Strobel), Mda 9, 10 — Ätherwellen-Musik u. neue Wege der Musikschöpfung (Theremin), Schw 10, 9 — Ätherwellenmusik (Fischer), RMZ 28, 39/40 — Neue Wege der Musik (Witt), T 30, 8. Thiel, Carl. — (Sonderburg), O 27, 7.

Thielé, Charles f. Kirchenmusik. Thierfelder, Helmuth f. Musik. Thies, Heinz. — „Mozart“ in Lübeck (Bülow), NMZ 48, 23. Thiesen, Karl f. Musikfeste. Thörmer, Fritz f. Musik. Thomas, Juan M. f. Gitarre. Thomas, Kurt. — Passionsmusik nach d. Evangelisten Markus, op. 6 (Ameln), Sg 3, 4. Thomas, Otto. — (Etier), MSfG 32, 10/11. Thomas, Wilhelm f. Gesang, Kirchenmusik. Thorsen, Axel f. Strindberg. Thraenbart f. Musik. Tichy, D. A. f. Lied. Tier. — Das Tier in der Musik (Simon), S 85, 40 — Musikalische Tiere (Stein), Or 5, 7 — Die Tierstimmen in Werken d. Musik (Stein) Or 5, 7. Tiersot, Julien f. Auber, Bizet, La Barre, Musikästhetik, Musikunterricht, Rameau. Till f. Solist, Strauß. Tischer, Gerhard f. Juristisches, Köln, Theremin. Toch, Ernst f. Klavier. Toch, Ernst. — Ernst Toch u. d. Lied (Laur), NMZ 49, 8. Tolstoi, Leo. — T. on the sonata pathétique (Maude), Sb 8, 4. Ton. — Zur Frage der Tonerzeugung (Bülow), DTZ 26, 467 — Naturgesetze der Töne (Eberhard), MIZ 38, 6 — Sichtbare Töne (Eberhard), MIZ 38, 9 — Wie kommt ein Ton zustande? (Kurth), Schw 9, 19 — Kleine Studie zum Tonssystem (Mosser), ZS 1, 5. Tonalität. — D. Begriff d. „Tonalitäts-Auflösung“ (Lorenz), RMZ 28, 43/44. Tonart. — La Polymodie (Emmanuel), RM 9, 3 — Über Tonarten-Vorliebe bekannter Komponisten (Hennig), BB 51, 2 — Zur Charakteristik d. Tonarten (Heuß), ZM 95, 2 — Zur Charakteristik d. T. (Klocke), ZM 94, 9 — Der problematische Charakter d. Tonarten (Teßel), ZM 94, 7/8 — Die Tonartencharakteristik ein Irrtum (Unger), A 8, 1 — Die „Charakteristik d. Tonarten“ (Unger), ZM 94, 11 — Die Tonartencharakteristik einer Sinnestäuschung (Unger), DMZ 58, 49. Tonbewußtsein. — Das absolute T. (Koszenkaimer), DMZ 58, 45ff. Topik, A. M. f. Musikfeste. Torrefranca, E. f. Mozart. Toscanini, Arturo. — Toscanini, Mailand u. Amerika (Dahms), AMZ 55, 19. Traetta, Tommaso. — Un precursore italiano di Gluck T. Traetta (Damerini), P 8, 7 — The Bi-Centenary of T. Traetta (Raeti) Che 8, 63. Trandt, Valentin f. Musik. Trautwein, Susanne f. Kunstziehung. Treitel, Richard f. Rundfunk. Treitschke, Fr. f. Beethoven. Tremmel, Max f. Kirchenmusik. Trend, J. B. f. England. Trier. — L'Orchestre des électeurs de Trêve au XVIIIe siècle (Lacroix), RM 9, 1ff. Triest. — Attraverso il Museo teatrale triestino (Kraus), MO 10, 3.

Triole. — Triolen (Matthes), SMPB 16, 17.
Tromborad. — (Neuburger), DMZ 58, 35.
Trommel. — Die Romanze der T. (Knauer), Or 5, 2 — The Kettle-Drums (Kirby), ML 9, 1.
Trompete. — Zur Geschichte der T. (Martell), DMMZ 49, 32 — Sachs Clarinetrompeter u. seine Kunst (Platz), AMZ 54, 43.
Trunk, Richard. — R. T. als Männerchor-komponist (Ziegler), DS 19, 34.
Truron, Walterus f. Kirchenmusik.
Tschairowsky, Petr. — T. u. Frau v. Meck (Bienenfeld), DMZ 58, 49.
Tschedjowakoi. — Stilprinzipien der modernen tschechischen Musik (Hutter), Mel 7, 3 — Letter from Czechoslovakia (Löwenbach), Che 9, 70 — Musik in d. T. (Nettl), DS 19, 36 — Die tschechische Pöbelharmonie an der Schwelle der Spielzeit (W. Stépan), A 7, 12.
Tscherepnin, Alexander. — Autobiographisches, RMZ 29, 19/20 — „Dl-Dl“ in Weimar, MdA 10, 3/4 — „Dl-Dl“ in Weimar (Frank), Mw 8, 3 — „Dl-Dl“ von A. Tscherepnin in Weimar (Lenin), AMZ 55, 6 — „Dl-Dl“ in Weimar (Reuter), S 86, 6.
Tutenberg, Erik f. Atterberg, Oper, Puccini, Schweden, Sinfonie.

U

Uderstädt, C. R. f. Klavier.
Übersehung. — Autour du problème des traductions. A propos de l'Antigone d'Honnegger (Meliš), SMPB 17, 2.
Uhl, Edmund f. Alfano, Busoni, Castelnovoz-Ledeser, Delius, Milhaud, Musikfeste, Schönberg.
Ustemayer, Gunter f. Klavier.
Utdall, Hans f. Klavier.
Ullmann, Viktor f. Reuschen.
Ulrich, Hermann f. Mozart.
Ungarn. — The Magyar in music (Hull), MMR 58, 689. — Das ungarische Volkslied (Jekel), DS 20, 14 — Jungungarische Musik (Pollatsek), A 8, 2 — D. Wiedererwachen d. altungarischen Volksmusik (Wiener), S 86, 11.
Unger, Hermann f. Besprechungen, Musik, Pflüger, Reger.
Unger, Hermann. — Werkbild H. U.'s (Verten), NMZ 49, 17 — „Richmodis“ in Koblenz (Becker), S 86, 19 — „Richmodis“ in Koblenz (Friedland), AMZ 55, 19 — „Richmodis“ in Koblenz (Epies), RMZ 29, 17/18 — „Richmodis“ in Koblenz (Wirneisel), Or 5, 12.
Unger, Max f. Albert, Bach, Beethoven, Ettinger, Musikunterricht, Orgel, Tonart, Weill.
Unterholzner, Ludwig f. Musik.
Upton, William Treat f. Musik.
Urban, Erich f. Millöcker.
Ursprung, Otto f. Freising, Kerle, Kirchenmusik, München.
Urzdil, F. f. Prag.
Usthal, A. f. Violine.

V

Varges, Kurt f. Bach, Ettinger, Karg-Elert, Müller, Orgel, Reger, Reznicek, Straube, Weill.

Veidl, Th. f. Stück.
Venedig. — II „Malibran“ di Venezia (Lancellotti), MO 9, 12.
Verdi, Giuseppe. — (Strobel), Mel 6, 10 — Nur ein Opernkompontist. (Gerigk) Ostpreuß. Sta. 1927, 211 — V. u. Schiller (Kruttege), BIS 8, 10 — V.-Regie in Deutschland (Melchinger), RMZ 28, 33/34 — Eine vergessene V.-Oper (Reisbach), Mw 8, 2 — Lettres inédites de G. Verdi à L. Escudier (Prod'homme), RMJ 35, 1 ff. — V. als Librettist (Wirneisel), Mk 20, 2 — V.'s Oper Macbeth (Göhler), ZM 95, 3 — „Macbeth“ in Dresden (Peget), S 86, 18 — „Macbeth“ in Dresden (Kappoldt), RMZ 29, 17/18 — Macbeth in Dresden (Schmitz), AMZ 55, 18 — „Macbeth“ in Dresden (Schönewolf), NMZ 49, 17 — „Luise Miller“ in Berlin (Ullmann), Mw 8, 1 — „Luise Miller“ in d. Berliner Staatsoper (Chop), S 85, 50 — Verdis Oper „Luise Miller“ (Göhler), ZM 94, 9 — „Luise Miller“ in Berlin (Herrfried), Or 5, 1 — „Luise Miller“ in Berlin (Schwers), AMZ 54, 51/52 — „Luise Miller“ (Werfel), BIS 8, 10 — „Die Räuber“ in Barmen (Venedict), AMZ 55, 14.

Veretti, Antonio f. Luaki.
Verne, D. Vatikan f. Orgel.
Vetter, Walther f. Albert, Musik, Tanz, Wagner Weihnachtsen.

Vianna da Motta, J. — Ein Deutschenfreund in Portugal (Jüfel), NMZ 49, 11.

Viertelton. — (f. a. Atonale Musik) — V.-Instrumente (Eberhard), MIZ 37, 22 — Was bedeutet d. Vierteltonflügel f. d. Vierteltonmusik? (Hába), MdA 9, 8/9 — Die historischen Grundlagen der Vierteltonne (Kallenbach-Greller), AfM 8, 4 — Vierteltonne in der Musikgeschichte (Ruznitsky), A 7, 11 — Neues zur Viertelton-Frage (Schumacher), To 31, Viten, Robert f. Laute. 43.

Viola. — Die Violen (Pallis), Gi 9, 1/2 — Die Pratsche (Weiskopf), A 8, 2.

Viola da Gamba. — Défense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel (Le Blanc), RM 9, 1 ff.

Violine. — 70 Jahre Fachschule für Geigenbau, Mittenwald (Mschauer), MIZ 38, 14 — Die Königin ohne Begleitung? (Dieserweg) AMZ 55, 18 — On old Violins (Greilsamer), M Q 13, 3 — Kritische Übersicht über Neuerungen u. Streitfragen im Geigenbau im Jahre 1927 (Großmann), DIZ 29, 1 ff. — Zur Geschichte d. Geigenbaues d. letzten 30 Jahre (Großmann), DMMZ 49, 45 ff. — Von der Sprache alter Geigenzettel (Möckel), G 1928, 2 — Geigenpreise früher u. heute (Neuberger), MIZ 37, 24 — Unbegleitete Violinabende (Reuter), AMZ 55, 16 — Zum Problem d. altitalienischen Geigenlaufs (Kinane), ZH 48, 12 — Renaissance des klassischen Geigenbaues (Emitt), Or 5, 1 — Das Geheimnis der Geige (Coré), NMZ 48, 20 — Echte und unechte italienische Geigen (Usthal),

AMZ 55, 11 — Vom schönen Geigenton (Uzthal), ZM 95, 3 — Die Geige u. ihre Herstellung bei den mexikanischen Indianern (Voigt), ZfL 48, 17 — Der Ursprung des Geigenbaues im Vogtländisch-Böhmischen Grenzgebiet (Witt), ZfL 48, 4.

Violoncell. — (f. a. Casals) — Die Wesens- u. Spielart des V. als Soloinstrument (Michael), DMMZ 49, 30 — Die Gewichtstechnik im V.-Spiele (Sebestyen), DMZ 58, 47.

Virneisel, Wilhelm f. Unger, Verdi.

Virtuosen. — V. der Geige u. des Klaviers (Schulze), Schw 10, 10.

Vlesing, Sam f. Musiktheorie.

Vötterle, Karl f. Föde,

Vogel. — Studie über d. Vogelsang (Stein), Or 5, 1.

Vogel, Alfred f. Chorgesang.

Vogel, Wladimir. — (Westphal), Mel 6, 11.

Vogelsang, Erich f. Jugend.

Vogler. — Abbé Vogler som programmusiker (Bretblad), STM 9 (S. 79 ff.).

Voigt, Alban f. Becken, Flöte, Gitarre, Musikinstrumente, Pfeife, Violine.

Vokalmusik. — f. Gesang.

Volkmann. — f. Glocken.

Volkmann, Hans f. Mozart.

Volkslied. — f. Lied.

Volksmusik. — Vom heutigen Volksgefang in Niedersachsen (Alpers), DV 29, 6 — Grunts from a pig-sty (Woughton), Sb 8, 9 — Basque and English Folk-Dance Traditions (Eggar), MT 68, 1013 — The Folk-Element in music (Huff), MMR 58, 686 — Geistige Volksüberlieferungen der Heanzeln (Klier), DV 29, 1/2 — Musiques populaires (Mac Dulan), RM 9, 3 — Neckreime bei der ländlichen Arbeit (Moro), DV 28, 7 ff. — A propos de musique populaire (Spiensfi), SMpB 16, 18 — Montafoner Volksstänze aus d. Anfang d. 19. Jh. (Zober), ZfM 10, 4.

Vortrag. — Vortragskunst u. musikalische Gestaltung (Heinich), ZS 1, 2.

Vretblad, Patrik f. Vogler.

Vrieslander, Otto f. Besprechungen, Chopin, Schenker.

Buillermoz, Emile f. Jazz.

Bulpesco, Michel f. Rumänien.

W

Wackernagel, Peter f. Pföhner.

Wagner, Cosima. — Der 90jährigen C. Wagner (Wloek), S 85, 51/52 — C. Wagner z. 90. Geburtstag (Daeglau), Sti 22, 5 u. DTZ 26, 469 — Cosima Wagner (Holt), A 8, 1 — Zu Frau Dr. C. W.'s 90. Geburtstag (Prüfer), NMZ 49, 6.

Wagner, Fr. f. Orgel.

Wagner, Peter f. Kirchenmusik.

Wagner, Richard f. Auber, München

Wagner, Richard. — (f. a. Chorgesang, Soacchim) — Wagner u. Mozart, SMZ 68, 15 — Beiträge zum Verständnis R. W.'s, DMMZ 49, 36 ff. — Bayreuth, Vorstellung u. Wirklichkeit (Abendroth), AMZ 55, 1 — Zimmer

wieder Fall Wagner (Abendroth), AMZ 55, 13 — Die Bühnenfestspiele in Bayreuth 1927 (Armin), Stw 2, 11/12 — Wille u. Werk bei R. W. (Benz), NMZ 49, 19 — Die Geschichte des Ringes in Braunschweig (Wloek), AMZ 55, 26 — Die Bayreuther Jubiläums-Festspiele (Wloek), S 85, 32/33 — Die Brünnbildentragik bei W. (Wloek), BB 51, 3 — Bayreuth — ein Ausblick (Voghart), BB 50, 3 — Bayreuth. Zu d. diesjährigen Jubiläumsfestspielen (Wrichta), S 85, 30 — 60 Jahre Beckmesser (Wrichta), S 86, 25 — Musica e natura nella Tetralogia (Brusa), MO 10, 6 — Bayreuth 1927 (Chevalier), Mw 7, 9 — 2 unbekante Briefe R. Wagners u. H. v. Bülow's (Chop) S 86, 4 — Der Tristan-Stoff bei Gottfried von Straßburg u. bei R. W. (Chop), S 86, 20 — Un passage inédit du dernier finale de Tannhaeuser (Curjon), M 90, 22 — Bayreuth 1927 (Daeglau), DTZ 25, 460 — Wie sich W. im Werk von Th. Mann abspiegelt (Dosenheimer), NMZ 49, 19 — Nachträge zu d. Bayreuther Festspielen 1927 (Engel), ZM 94, 12 — Gedanken zur W.-Anfängerung (Erhardt), NMZ 49, 19 — R. W. und die Wiedergewinnung deutschen Naturempfindens (Guenther), BB 51, 1 — Die Bestimmung d. Bayreuther Festspiele (Hausegger), AMZ 55, 20/21 — Das Bestehen Bayreuths (Hausegger), DMMZ 50, 29 — Das Bestehen Bayreuths (Hausegger), NMZ 49, 19 — Der Ring des Nibelungen. Einführung (Kapp), BLS 8, 29 — R. W. und die Gegenwart (Kapp), BLS 8, 29 — Ein unbekanntes Wagner-Dokument (Klanert), AMZ 55, 5 — R. W. als Opernkritiker (Klanert), Mw 8, 2 — W. and his operatic contemporaries (Klein), ML 9, 1 — Die gedankliche Seite von R. W.'s Ring-Musik (Kloek), BB 51, 1 — Bayreuth 1927 (Kulz), ZM 94, 9 — Zu R. W.'s Ring des Nibelungen (Lebede), HfS 22, 9/10 — „Meisterfinger von Nürnberg“ (Lebede), HfS 22, 20 — Die Wortspiele bei R. W. (Meinck), NMZ 48, 21 — Die Charakterzeichnung der Sängler in Lannhäuser (Meister) BB 50, 4 — R. W.'s Nibelungenringel. Harmlose Schnadahüpfeln (Miris), ZM 9, 5 — Betrachtungen über Wagnerische Dichtung (Raack), BB 51, 3 — Die Bayreuther Jubiläums-Festspiele 1927 (Redden), NMZ 48, 23 — Antigone e la Valkiria (Petrucci), MO 10, 4 — Frühe Wagner-Szenarien (Kapp), NMZ 49, 19 — Per la critica Wagneriana (Douga), RaM 1, 1 ff. — Die Bayreuther Festspiele im Jubiläumsjahr 1927 (Rothenbühler), SMZ 67, 22 — Parsifal in Covent Garden and else where (Savill), ML 8, 4 — Von d. Weltanschauung des Parsifal (Schäfer), GBl 51, 8 — Bayreuth u. die attischen Festspiele (Schäfer), NMZ 49, 19 — Bayreuther Festspiele (Schliepe), To 31, 35 u. Schw 9, 16 — Elemente soziologischer Erkenntnis bei R. W. (Schönfeld), BB 51, 1 — R. W.'s Lebensentfaltung u. Weltanschauung, entwickelt an seinen Musikdramen (Schwarz-

- lose), NMZ 48, 23 — Der versacklichte W. (Schwers), AMZ 55, 27 — Die Bayreuther Leinpi (Seiling), To 31, 50 — Das Lohengrinhaus verloren? (Stein), DTZ 25, 465 — R. Wagners Originalpartituren (Strobel), AMZ 55, 12 — F. Richard-Wagner-Saal d. König-Ludwig II.-Museums in Schloß Herrenchiemsee (Strobel), AMZ 55, 17 — Gejstreiches Bayreuth (Stuckenschmidt), NMZ 49, 19 — After „The Ring“ — a call to genius (Sturzo), ML 8, 4 — Der deutsche R. W. (Vetter), Wä 10, 1/2 — Werfel wider Wagner (Zimmermann), AMZ 55, 4.
- Wagner, Rudolf f. Orgel.
- Wagner, Siegfried. — E. W. in Klostok (Goldther), S 86, 20 — „Wärenhäuter“ in Hamzburg (Virgfeld), S 86, 8.
- Walf, Mar f. Citz.
- Wallner, Berka Antonia f. Besprechungen.
- Walter, Erwin f. Cembalo, Japan, Mozart.
- Walter, Karl f. Orgel.
- Waltershausen, H. W. von f. Mozart, München, Musik, Musikkritik, Oper, Reuß.
- Walz, Karl f. Klavier.
- Walzer. — Der Ursprung des W. (Wienefeld), DMZ 59, 7 — Walzer u. Jazz (Melichar), Mk 20, 5.
- Warschauer, Frank f. Rundfunk.
- Wassermann, Alfred f. Konzert.
- Watts, Harold F. f. Bach.
- Waulin, Alexander. — (Gleboff), A 8, 7.
- Weber, Karl Maria von. — (Pflüger), BIS 8, 26 — Webers Freischütz in der Parteien Gunst u. Haß (Kloß), S 85, 30 — W. u. Spontini in d. musikal. Anschauung von E. L. H. Hoffmann (Kuznißky), ZfM 10, 5 — W. in Paris (MacCormack), ML 9, 3 — Parodien u. Nachwirkungen von W.'s Freischütz (Merzbach), BIS 8, 26 — La Sonata in la bemolle (Perrachio), RaM 1, 3 — Ein wiederentdeckter Ranon C. M. v. W.'s (Schneider), NMZ 48, 21 — Die Sinfonien W.'s (Zenschert), NMZ 48, 22 — C. M. von Weber u. die Volksmusik (Zoder), DV 28, 6.
- Weber, Ludwig f. Gesang.
- Weber, Wolfgang f. Peger.
- Weeber, J. Christian. — (Wezel), SG 49, II.
- Wehle, Gerhard F. f. Chorgesang, Juristisches, Moldenhauer, Musik, Musikunterricht.
- Weidle, Karl f. Klavier, Konzert.
- Weigand, Wilhelm f. Kultur.
- Weigel, f. Gastrik.
- Weigl. — f. Beethoven.
- Weihnachten. — W. im deutschen Lied, SG 49, 11 ff. — W., ein Feß der Musik (Brandenburg), NMZ 49, 6 — Stille Nacht, heilige Nacht (Gruber), Og 4, 6 — Weihnachtsspiele (Mibt), Sg 3, 1 — Alte Weihnachtsmusik f. Orgel (Mosser), NMZ 49, 6 — Altchlesische Kunst des Weihnachtsliedes (Vetter), Schles. Monatshefte 1927, Dez.
- Weill, Kurt f. Oper.
- Weill, Kurt. — (Strobel), Mda 10, 2 u. Mel 6, 10 — Paraphrase über R. W. (Zolles), NMZ 49, 17 — „Der Protagonist“ in Nürnberg (Rhode), NMZ 48, 20 — „Der Zar läßt sich photographieren“ in Leipzig (Alber), Mw 8, 3 — „Der Zar läßt sich photographieren“ in Leipzig (Vareiel), NMZ 49, 12 — „Der Zar läßt sich photographieren“ in Leipzig (Müller), AMZ 55, 8 — „Der Zar läßt sich photographieren“ in Leipzig (Meißer), DTZ 26, 471 — „Der Zar läßt sich photographieren“ in Leipzig (Strobel), Mel 7, 3 — Der Zar läßt sich photographieren in Leipzig (Unger), A 8, 3 — „Der Zar läßt sich photographieren“ in Leipzig (Varges), RMZ 29, 9/10 — Sporninakter in Frankfurter Spornhaus (Holde), AMZ 55, 28/29.
- Weimar. — Musikpflege im alten Weimar (Canstatt), RMZ 28, 35/36 — Musikleben in W. während der letzten zwei Menschenalter (Franke), Mw 7, 8 ff. — Uraufführungen in Weimar (Reuter), DTZ 26, 474 — Aus dem Musikleben Weimars (Reuter), S 85, 35; 86, 20.
- Weingartner, Felix f. Musik.
- Weiskopf, Herbert f. Perysek, Viola, Welleß.
- Weismann, Julius. — „Regina del Lago“ in Karlsruhe (Maierbeuser), RMZ 29, 17/18 — „Regina del Lago“ in Karlsruhe (Schorn), S 86, 18 — „Regina del Lago“ in Karlsruhe (Stolz), SMZ 55, 19.
- Weismann, Wilhelm f. Musikfeste, Steingräber.
- Weiß, Paul f. Klavier, Musikunterricht.
- Weiß, Silvius Leopold. — Die Lautenbandschriften von Silvius Leopold Weiß in d. Bibliothek Dr. W. Wolffbein (Neemann), ZfM 10, 7.
- Weiß-Mann, Edith f. Busoni, Musikausstellungen, Scheffler.
- Weißerbäck, Andreas f. Glocken, Kirchenmusik, Orgel.
- Weißmann, Adolf f. Debussy, Klemperer, Maschine, Mechanische Musik, Puccini.
- Weißdecke, Hildegard f. Biber.
- Wellek, Albert f. Farbe, Hören.
- Welleß, Egon f. Oper, Tanz.
- Welleß, Egon. — „Die Opferung des Gefangenen“ in Magdeburg (Schab), NMZ 48, 22 — „Scherz, List u. Rache“ in Stuttgart (Eisenmann), AMZ 55, 15 — „Scherz, List und Rache“ (Rosenzweig), Mda 10, 3/4 — „Scherz, List u. Rache“ in Stuttgart (Weiskopf), A 8, 4 — „Scherz, List u. Rache“ (Welleß), Mda 10, 5.
- Wendland, Drtwin f. Gesang.
- Wenz, Josef f. Händel.
- Wenzl, Josef Lorenz f. Spörr, Tartini.
- Werfel, Franz f. Verdi.
- Werfel, Fr. — Werfel wider Wagner (Zimmermann), AMZ 55, 4.
- Werle, Heinrich f. Hören, Musikunterricht.
- Werner, Arno f. Raumburg, Zeit.
- Werner, Theodor W. f. Liten, Musikinstitute, Orgel.
- Westermeyer, Karl f. Mechanische Musik, Musikfeste.
- Westphal, Kurt f. Bartók, Busoni, Hören, Musik, Musikunterricht, Schreker, Vogel.

Westrup, J.-A. f. Monteverdi.
 Wetzky, Othmar f. Wien.
 Wettstein, Heinrich f. Kirchenmusik.
 Weh, Richard. — Requiem in Berlin (Armin),
 Stw 3, 6.
 Wesel, Justus Hermann f. Besprechungen,
 Wabrus.
 Wezel, R. f. Weber.
 Whittaker, W. G. f. Beethoven.
 Wichmann, E. f. Klavier.
 Wicht, Heinrich f. Musik.
 Wickop, Eta f. Zur Muehlen.
 Widmann, Wilh. f. Listz.
 Wien. — (f. a. Furtwängler) — Die Musik in
 W. (Hoffmann), NMZ 49, 6 — W. im Spiegel
 seiner Lieder (Cloeter), DS 19, 39 — Wiener
 Opern-Neuheiten (Simons), S 86, 17 —
 Wiener Pflegestätten der Musik (Wetzky),
 DS 19, 50 — Ist Wien noch eine führende
 Musikstadt? (Wymetal), AMZ 55, 1 — Wiener
 Spermorgeln (Wymetal), AMZ 55, 5. 11 —
 Wer wird Wiener Staatsoperndirektor? (Wymetal),
 AMZ 55, 13 — Die Wiener Phil-
 harmoniker unter Meiber, Schalk, Walter u. a.
 (Wymetal), AMZ 55, 26.
 Wiener, Karl f. Musikgeschichte, Ungarn.
 Wiengrund-Adorno, Theodor f. Berlin, Gram-
 mophon, Motive, Schönberg.
 Wilkens, Friedrich. — „Die Rache des ver-
 böhten Liebhabers“ in Braunschweig (Bloech)
 AMZ 55, 2 u. S 86, 24.
 Wild, E. f. Violine.
 Williams, Franz f. Hindemith, Schott.
 Wilson, Katharine M. f. Musik.
 Winternitz, Arnold. — Gedenkblatt für H. W.
 (Specht), Mw 8, 4.
 Winterthur. — W., eine Hochburg im Schweizer
 Musikleben (Draber), Mk 20, 8.
 Wirth, Julia f. Kirchenr.
 Wischnegradsky, Ivan f. Musikästhetik.
 Witt, Bertha f. Böcklin, Hamburg, Ibsen,
 Mechanische Musik, Musik, Oper, Therenin,
 Wolf.
 Wittkowski, Josef f. Kirchenmusik.
 Woehl, Waldemar f. Klöte.
 Wörtsching, Josef f. Orgel.
 Wohlfahrt, Frank f. Pfizner, Schönberg.
 Wohlfarth, Siegfried f. Musikkritik.
 Woblfstein, Gustav f. Chorgesang.
 Wolf, Hugo. — (Rothbard), MpB 50, 4 —
 (Witt), DM Z59, 7 u. SMZ 68, 8 — Beiträge
 z. H. W.-Forschung, RMZ 29, 3/4 — H. W.
 als Gesangsritiker, Stw 3, 9 ff. — Zu H. W.'s
 Gedächtnis, To 32, 9 — H. Wolf (Wrichta),
 MMR 58, 690 — H. Wolf (Wrichta), S 86, 7 —
 H. Wolf u. Kleist (Wrichta), S 85, 42 — „Cor-
 regidor“ in Berlin (Chop), S 86, 8 — Schu-
 bert, Schumann, Brahms u. H. W. in Frank-
 reich u. Belgien (Clofson), NMZ 49, 12 —
 Die Katastrophe H. W.'s (Frankenstein),
 DMZ 59, 9 — Intimes von H. W. (Franken-
 stein), DMZ 59, 10 — H. W. zum Gedächtnis
 (Grundsky), HfS 22, 22 — Erinnerungen an
 H. W. (Halun), KW 41, 8 — „Der Corre-
 gidor“ in der Berliner Stadtoper (Ferrried),

Or 5, 5 — H. W.'s Vier Opern (Ferrried),
 Or 5, 5 — Der „Heine-Liederstrauß“ d. jungen
 H. W. (Heß), RMZ 28, 39/40 — Einführung
 in „Corregidor“ (Mayer), BIS 8, 17 — Die
 Uraufführung des Corregidors (Mayreder),
 BIS 8, 17 — Das Lied H. Wolfs im Licht
 eines Menschenalters (Pringsheim), AMZ 55,
 8 — H. W.'s künstlerischer Nachlaß (Neger),
 BIS 8, 17 — „Der Corregidor“ in Berlin
 (Schwers), AMZ 55, 7.
 Wolf, Johannes f. Chorgesang.
 Wolf, Runo f. Klavier.
 Wolf, Werner f. Musik.
 Wolf-Ferrari, Ermanno. — E. W.-F. u. sein
 Schaffen (Mayer), BIS 8, 28 — „Die neu-
 gierigen Frauen“ in Berlin (Hirschberg),
 S 86, 26 — „Ely“ von E. Wolf-Ferrari in
 Mailand (Dahms), AMZ 55, 2 u. Or 5, 2 —
 Hinweis auf „Ely“ (Dahms), NMZ 49, 18.
 Wolfser, Oskar f. Pankof.
 Wolfstein, Werner f. Weiß.
 Wolfstein, Werner. — f. Musikbibliotheken.
 Wolfstadt, Willi f. Musik.
 Wolfsehl, Karl f. Mozart.
 Wolfurt, Kurt v. f. Mussorgsky, Rimsky-
 Korsakoff.
 Wolfstein, R. H. f. Busch, Konzert, Musik,
 New York.
 Wort. — Befreiung vom Wort (Hille), A 7, 9.
 Worthain, H. F. f. Musiker.
 Wotton, Tom E. f. Verlioz.
 Wüst, Karl f. Kirchenmusik.
 Wunsch, Hermann. — „Don Juans Sohn“ in
 Weimar, MdA 10, 3/4 — „Don Juans Sohn“,
 NMZ 49, 14 — „Don Juans Sohn“ in
 Weimar (Frank), Mw 8, 3 — „Don Juans
 Sohn“ in Weimar (Levin), AMZ 55, 6 — „Don
 Juans Sohn“ in Weimar (Reuter), S 86, 6.
 Wymetal, Wilhelm von f. Furtwängler, Strauß,
 Wien.

3

Zack, Viktor f. Lied.
 Zarest, Julius f. Rettig.
 Zech, Konrad f. Beethoven.
 Zehlein, Albert f. Gesang.
 Zeit. — Ein Jahrhundert Zeiter Musikpflege
 1663—1756 (Werner), O 28, 1.
 Zemlinsky, Alexander. — A. Zemlinsky (Za-
 netschek), To 31, 35.
 Ziegler, Günther f. Lied, Trunk.
 Zillinger, E. f. Orgel.
 Zimmermann, Reinhold f. Aachen, Musikzeit-
 schriften, Raabe, Rimsky-Korsakoff, Wagner,
 Werfel.
 Ziffel, Adolf f. Schmidt.
 Zither. — Sasttechnik der Zither (Bauer-
 Ebrach), Mds 10, 4 — Die neue Zither (Klath),
 HfS 22, 16.
 Zoder, Raimund f. Lied, Volksmusik, Weber.
 Zöllner, H. f. Musikästhetik.
 Zoumer, Jakob f. Musikunterricht.
 Zschinsky-Troyler, E. v. f. Boccherini, Mozart.
 Zur Muehlen, Raimund von. — Als Begleiter
 bei R. von Zur Muehlen (Wickop), Mw 8, 3.

SOEBEN ERSCHIENEN:

Sonderheft der Zeitschrift

“Музыкальное Образование“

(“Musikalische Bildung“)

Herausgegeben vom

Moskauer Staatskonservatorium

**Zum 100. Todestage
von L. van Beethoven**

Preis RM 4.—

Außer einer Reihe von Aufsätzen (russisch und deutsch) enthält das Heft ein „Moskauer“ Skizzenbuch von Beethoven in seiner vollständigen Gestalt (Faksimile-Druck)

Zu beziehen durch

Karl W. Hiersemann, Buchhändler und Antiquar
Leipzig, Königstraße 29

Albert Schweitzer
Deutsche und französische
**Orgelbaukunst
und Orgelkunst**

mit Nachwort

Aber den gegenwärtigen Stand der Frage
des Orgelbaues



Zweite Auflage. 1927. 73 Seiten. Gebestet RM 2.50

PETER HARLAN
MARKNEUKIRCHEN I. SA.

Werkstatt für wissenschaftlich=
historischen Musikinstrumentenbau

Historische Instrumente

aller Art wie z. B.:

Klavichorde

Gamben (auch chorweise)

Blockflöten (auch chorweise)

Knickhalslauten- Theorben

Zwischeninstrumente

um mit dem vorhandenen Spielermaterial
historische Klänge erzeugen zu können

Ich bitte unverbindliche Auskunft bei mir einzuholen

Sehr niedrige Preise

Beste Referenzen aus Hochschulkreisen!

Einbanddecken

zur

**Zeitschrift
für Musikwissenschaft**

Die Decken werden aus starken Pappen mit festen
blauen Leinwandrücken und mit Leinwanddecken
hergestellt. Auch die früheren Jahrgänge sind noch
sämtlich lieferbar. Der Rückenaufdruck ist:

Zeitschrift / für / Musikwissenschaft

I. / 1918—19
II. / 1919—20
III. / 1920—21
IV. / 1921—22
V. / 1922—23
VI. / 1923—24
VII. / 1924—25
VIII. / 1925—26
IX. / 1926—27

Preis jeder Einbanddecke RM 1.50

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

De Capella dñi bndictij archiepi

The image shows a page of medieval mensural notation. At the top, the title reads "De Capella dñi bndictij archiepi". Below the title are ten staves of music. The notation consists of square neumes on four-line staves. The text "Kyrie eleison" is written in Gothic script below the staves. The music is organized into systems, with some systems starting with a large initial letter like "C" or "K". The notation includes various rhythmic values and rests, typical of the mensural system used in the 12th and 13th centuries.

Dieses Stück ist dadurch interessant, daß in seiner Überschrift — ein äußerst seltener Fall — die Bezugsquelle angegeben ist, woraus sich Beziehungen des Klosters St. Emmeram zur Kapelle des Erzbischofs von Bordeaux ergeben. Das Stück selbst ist korrupt überliefert, so daß ich von der Mitteilung des zweiten Kyriesahes Abstand nehme, zumal die Komposition musikalisch unbedeutend ist.



Abb. 1.



Abb. 4.

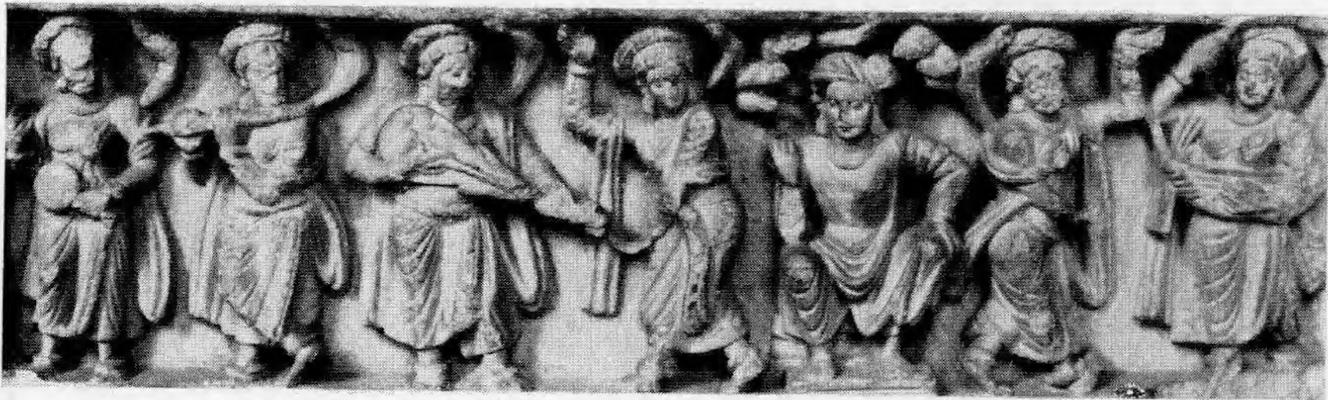


Abb. 3.



Abb. 2.

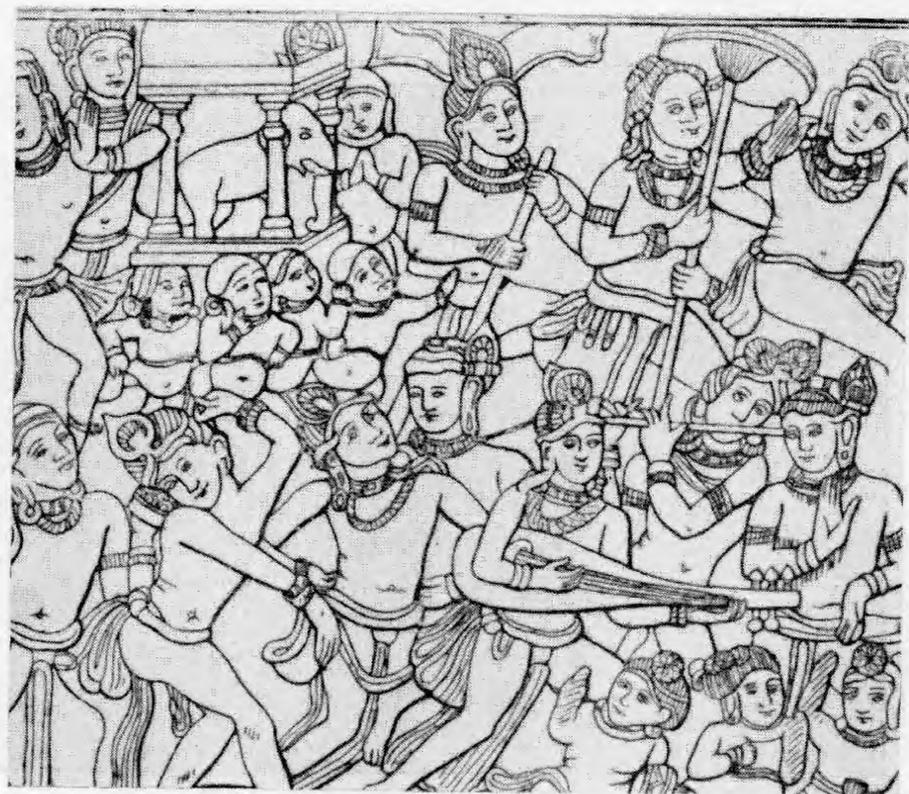


Abb. 5.



Abb. 6.

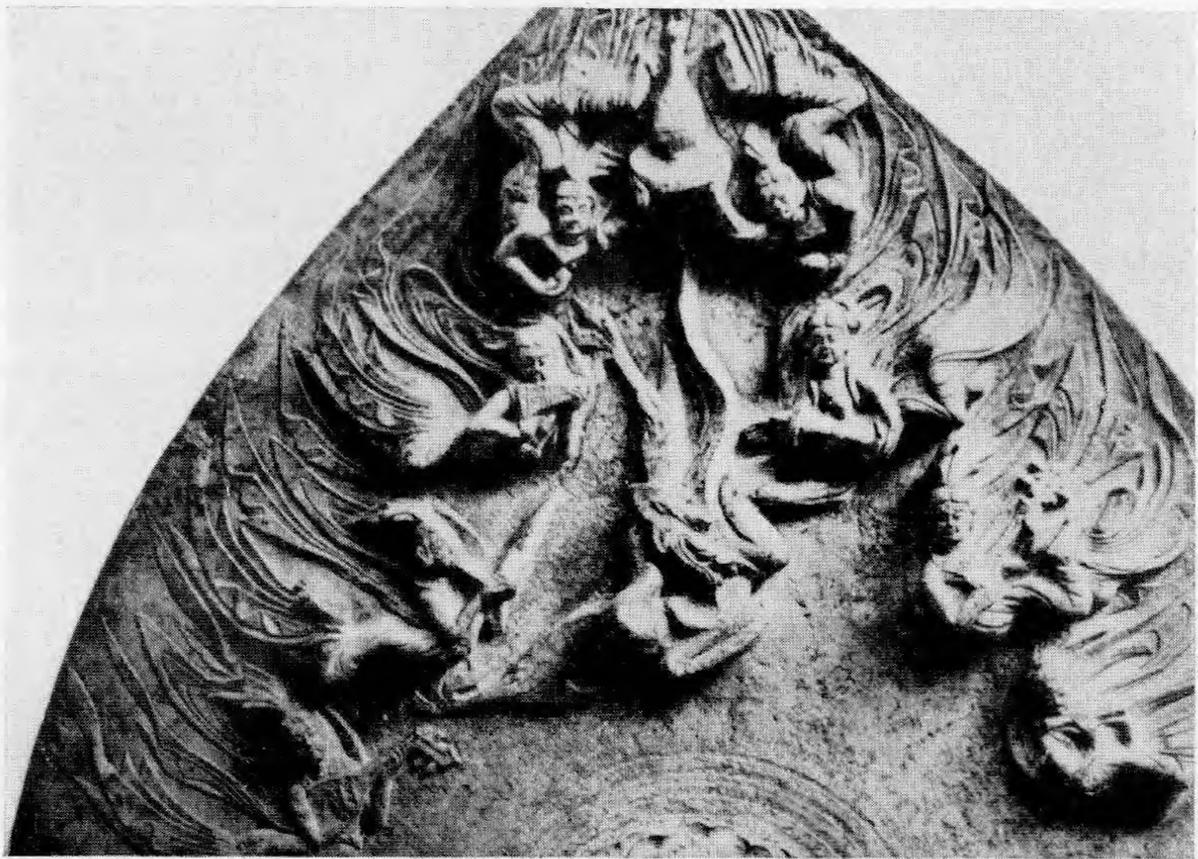


Abb. 7.



Abb. 8.

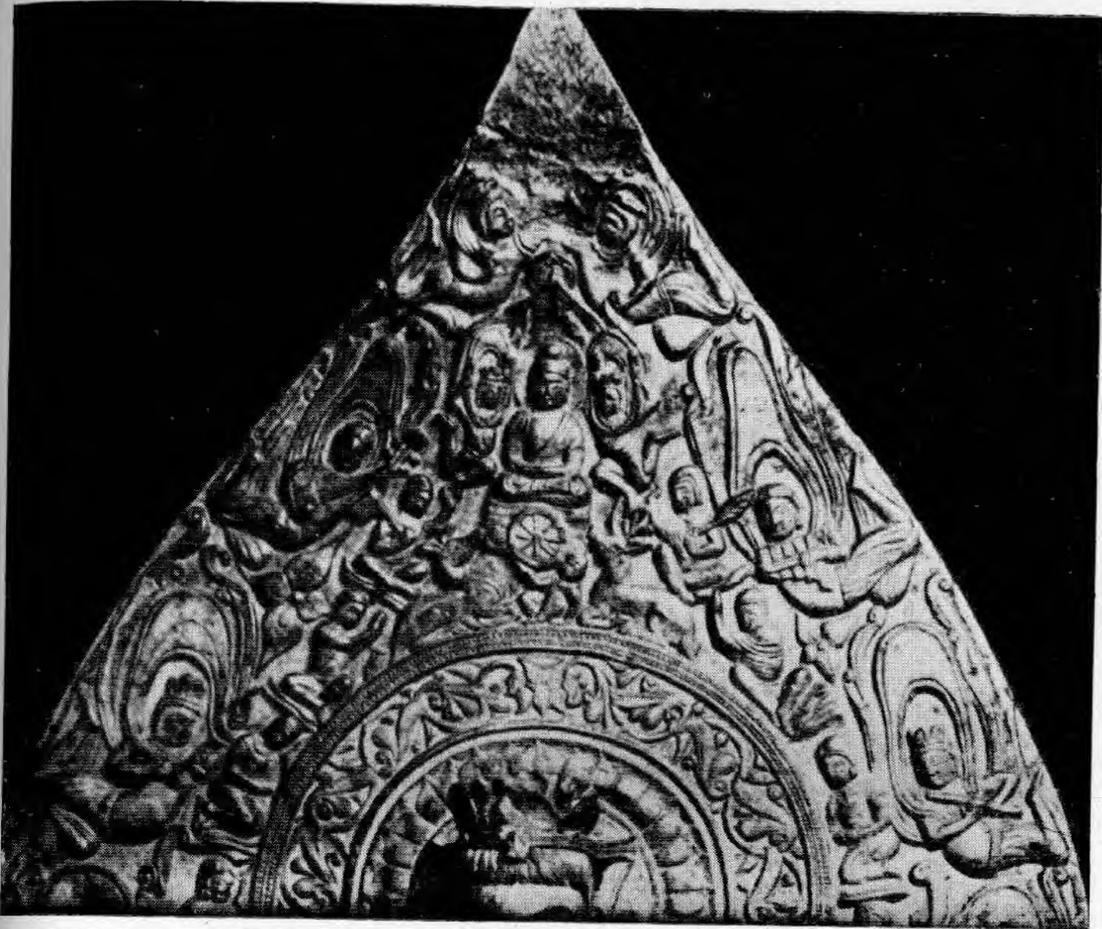


Abb. 9.

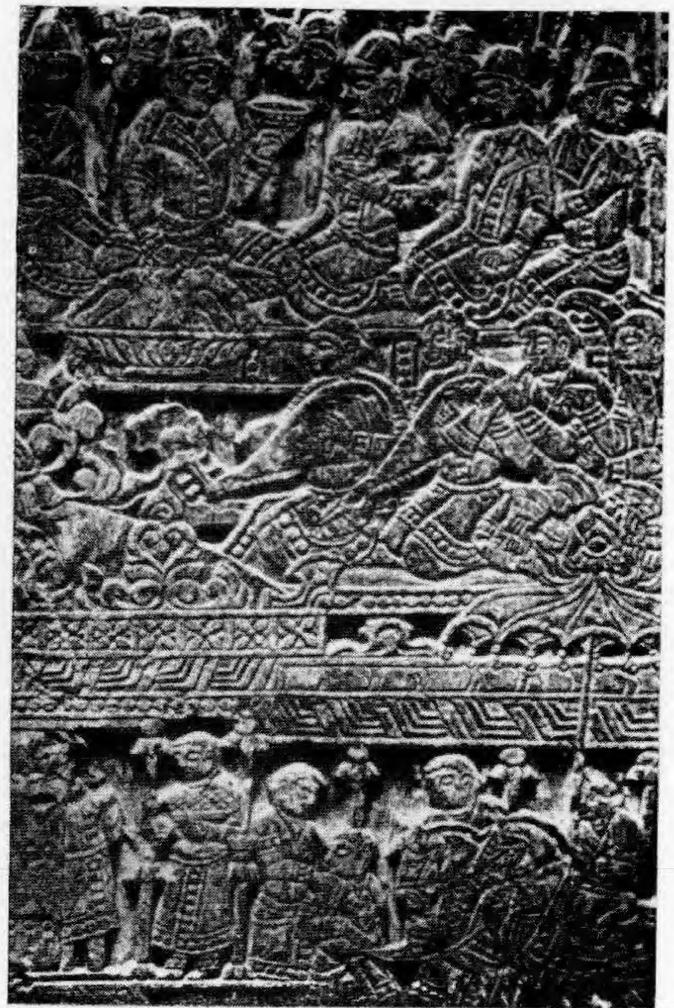


Abb. 10.

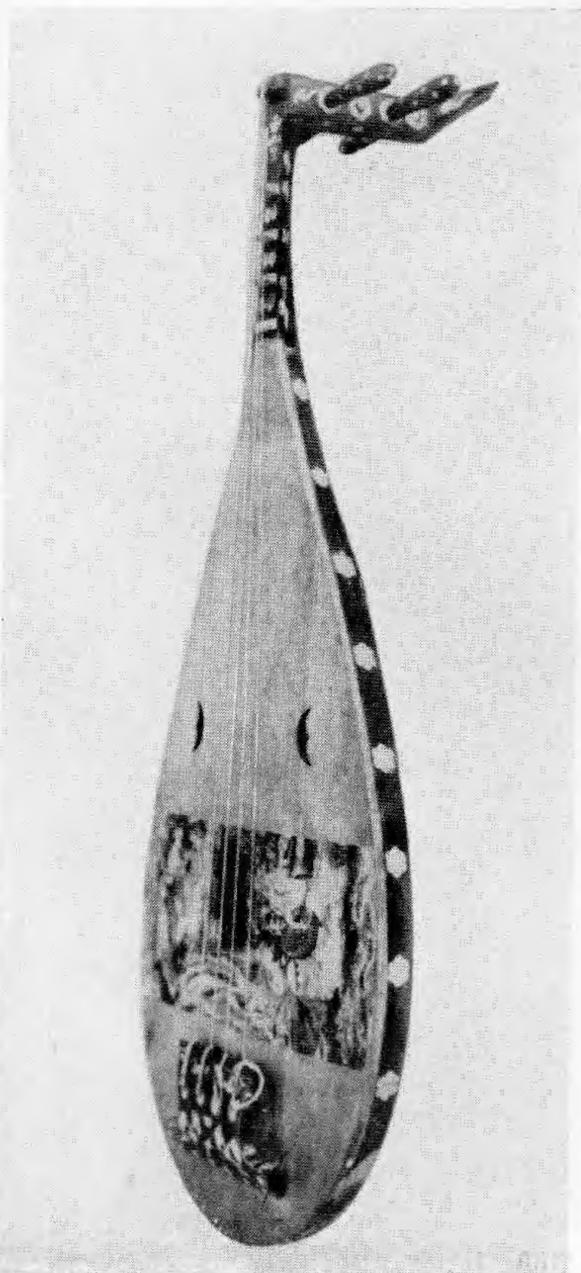


Abb. 11.

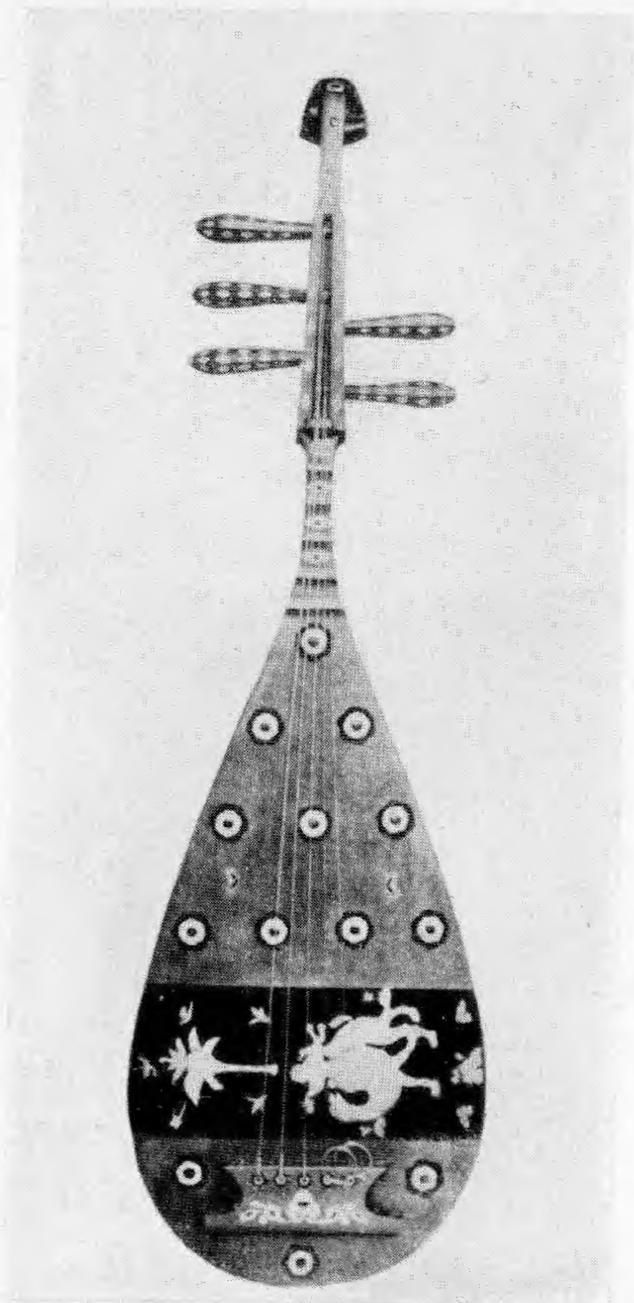


Abb. 12.



Abb. 13.

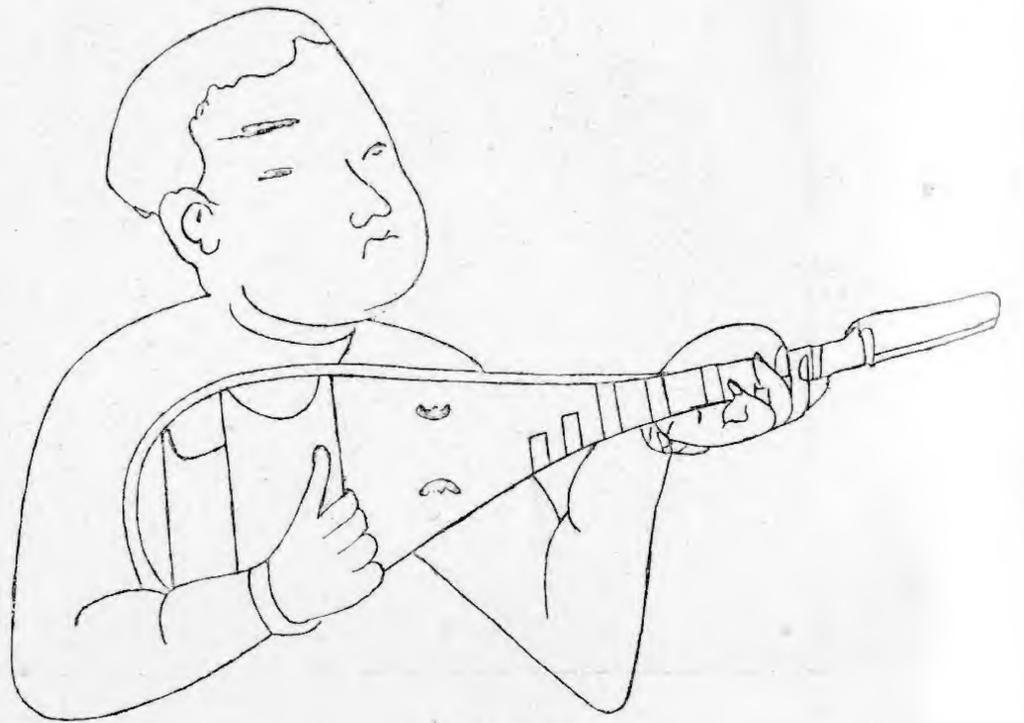


Abb. 14.



Abb. 15.



Abb. 16.



Abb. 17.



Abb. 18.



Abb. 19.



Abb. 20.



Abb. 21.



Abb. 23.



Abb. 22.



Abb. 24.



Abb. 25.

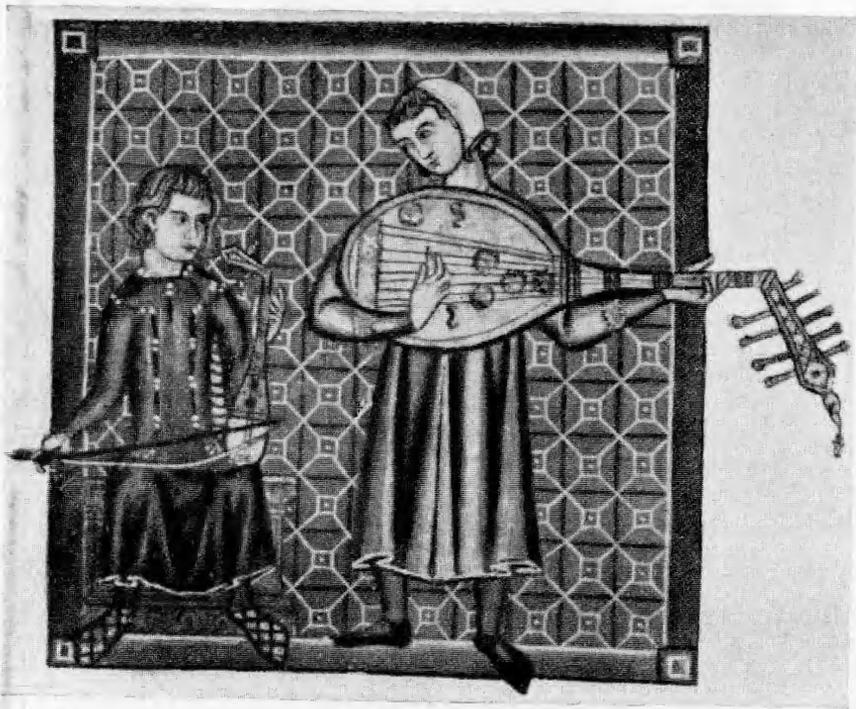


Abb. 26.



Abb. 28.

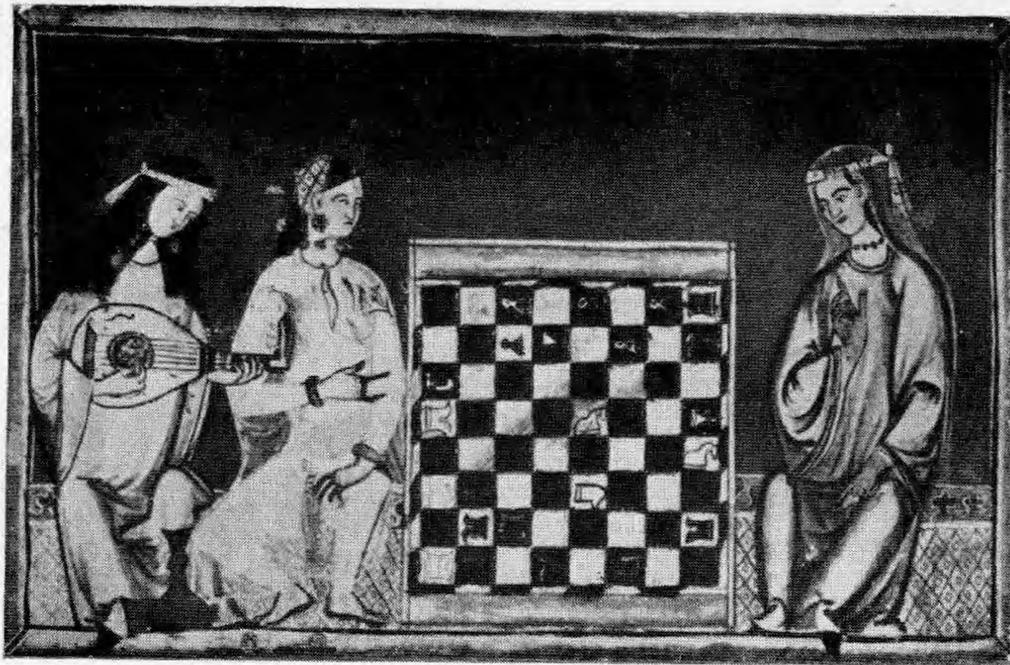


Abb. 27.



Abb. 29.



Abb. 30.



Abb. 31.



Abb. 32.

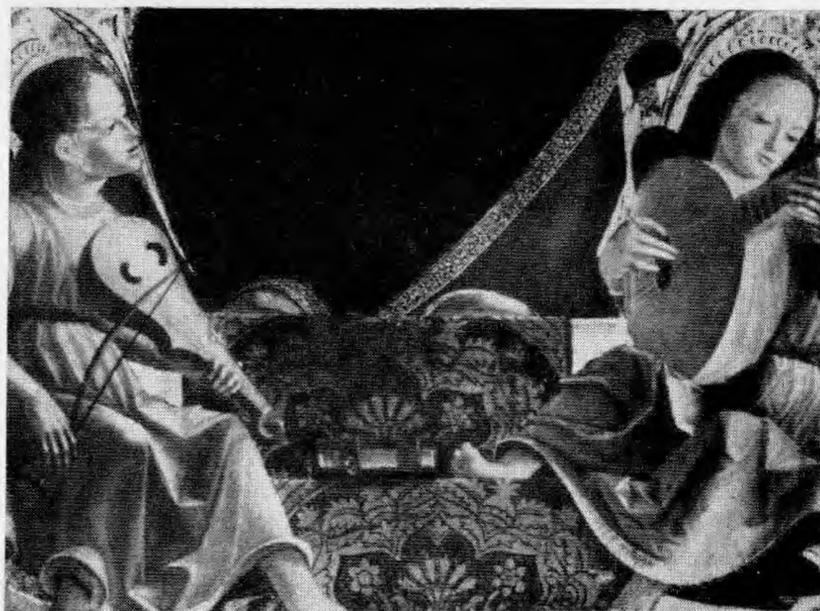


Abb. 33.



Abb. 34.



Abb. 35.